

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
VICE-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**



INSTITUTO GOIANO DE PRÉ-HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA

**AS CRIANÇAS URU EU WAU WAU: O ENCONTRO DOS
TOCADORES DE TABOCA COM O MUNDO DOS BRANCOS**

**A Gestão Curatorial em uma coleção fotográfica na perspectiva de
uma exposição museológica**

Rosângela Barbosa Silva

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho

**Projeto de Gestão
Mestrado Profissionalizante em Gestão do Patrimônio Cultural
Área de Concentração: Antropologia**

GOIÂNIA/2004

ROSÂNGELA BARBOSA SILVA

**AS CRIANÇAS URU EU WAU WAU: O ENCONTRO DOS
TOCADORES DE TABOCA COM O MUNDO DOS BRANCOS**

**A Gestão Curatorial em uma coleção fotográfica na perspectiva de
uma exposição museológica**

**Projeto de Gestão elaborado para
avaliação no Curso de Mestrado
Profissionalizante em Gestão do
Patrimônio Cultural, Área de
Concentração: Antropologia -
Instituto Goiano de Pré-História e
Antropologia da Universidade
Católica de Goiás.**

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho

GOIÂNIA/2004

S586c Silva, Rosângela Barbosa.
As crianças Uru Eu Wau Wau : o encontro dos tocadores de taboca com o mundo dos brancos : a gestão curatorial em uma coleção fotográfica na perspectiva de uma exposição museológica / Rosângela Barbosa Silva. – 2004.

202 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Goiás, Mestrado Profissional em Gestão do Patrimônio Cultural, 2004.

“Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho”.

1. Indígena – Rondônia. 2. Criança indígena. 3. Uru Eu Wau Wau – acervo fotográfico. 4. Gestão curatorial – museu. 5. Cultura indígena. 6. Fotografia indígena. 7. Exposição – fotografia indígena. I. Título.

CDU:397(811.1)

77:397

069

ROSÂNGELA BARBOSA SILVA

**AS CRIANÇAS URU EU WAU WAU: O ENCONTRO DOS
TOCADORES DE TABOCA COM O MUNDO DOS BRANCOS**

**A Gestão Curatorial em uma coleção fotográfica na perspectiva de
uma exposição museológica**

Projeto de Gestão defendido e aprovado em 22 de dezembro de 2004 pela
Banca Examinadora constituída pelos professores:

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho

Prof^ª. Dr^ª. Maria Cristina Oliveira Bruno - USP

Prof. Dr. Roque de Barros Laraia - UCG

Dedicatória

À eterna mestra, professora Edna Luisa de Melo Taveira, pelo incentivo, dedicação, amizade e por todos os ensinamentos em meu percurso profissional.

Aos meus pais, Pedro da Silva e Vera Maria Barbosa da Silva, pela vida, compreensão e incondicional apoio.

À tia Nair pela constante ajuda e dedicação.

Agradecimentos

Ao Professor Dr. Manuel Ferreira Lima Filho, pela competência acadêmica, por sua segura e valiosa orientação, por seu carinho, amizade e pela confiança em mim depositada.

À Professora Edna Luísa de Melo Taveira, por sua amizade, seu carinho e sua dedicação, aliados ao rigor das suas contribuições.

Ao Diretor do IGPA, Professor Mes. Jézus Marco de Ataides, o amigo desde a graduação, por seu apoio e compreensão.

À Pro-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa/UCG, por conceder-me a bolsa.

Aos colegas do Núcleo de Documentação Audiovisual/IGPA, ao Professor Paulo César Mendonça, a Ana Cláudia Souza Matias, em especial a Professora Maria Eugênia Brandão Alvarenga Nunes, por sua gentileza em abrir-me os caminhos para compreensão do acervo e a sempre carinhosa atenção.

Aos amigos do Centro Cultural Jesco Von Puttkamer Adelaide Generoso Freitas, Benedito Francisco Dimas Furtado Rêgo, Celiomar Rodrigues Silva, Eduardo de Souza Barros, Maria Cira Souza Meireles, amizade, incentivo, apoio, carinho e atenção, em particular as professoras Leda Terezinha da Costa Bandeira e Leila Miguel Fraga por compartilhar a coordenação do Centro Cultural Jesco Puttkamer.

À Márcia Bezerra, pelo constante apoio, com quem troquei idéias sobre o trabalho.

À Adriana Aparecida Mendonça por compartilhar o sonho, os anseios e a expectativa da gestão curatorial da coleção Uru Eu Wau Wau.

À Valéria Oliveira, pela gentileza de projetar o circuito expositivo.

Ao Eduardo de Souza Barros, por sua colaboração e organização dos Diários de Jesco Puttkamer.

À Rosicler Theodoro da Silva, pela gentileza e delicadeza na diagramação das imagens.

Ao Professor Mário Arruda e Vicente Rios, por seus esclarecimentos e por concederem-me entrevista.

À professora Dulce Madalena Rios Pedroso, por seus esclarecimentos.

À amiga Noeci Messias, pela amizade, colaboração e ajuda na formatação desse trabalho.

Aos colegas do IGPA, pela colaboração em especial a Vicentina Rosa e ao Badio Lemes dos Santos pelo carinho e amizade.

Aos professores do Mestrado, com os quais tive oportunidade de conviver, que transformaram a sala de aula em prazeroso espaço de discussões.

Aos colegas do Mestrado em Gestão do Patrimônio Cultural, pelo companheirismo e pela amizade.

Ao professor Mes. Carlos Senna Passos e aos colegas da galeria, pela amizade, apoio e compreensão.

Aos colegas da Faculdade de Artes, na pessoa do professor Dr. Raimundo Martins.

Ao Aldemir Lemos, pelas horas de espera e colaboração na pesquisa do acervo.

Ao Ademar Fraga, por sua dedicação e persistência na busca de encontrar o melhor caminho, para apresentar as imagens.

À Lúcia Tome e Flávio Fiorini, da Simplifix, pela gentileza e paciência em desenvolver o lay-out da exposição.

A Sílvia e Marlene Gomes pela colaboração nas traduções.

Aos amigos Antônio Oliveira, Daniel Santos, Eulai da Silva Rodrigues, Francisco de Almeida, Homero Duarte, João Ramos, João Neto, Joaquim de Souza pelo carinho e amizade.

Às amigas Maria Conceição Miranda, Maria Teresinha Campos Santana, Marisa Alves Gomes, Marlene Seba e Regina Célia Dias da Cunha, pela amizade incentivo e amizade.

À Fernanda Maura Ferreira Bellato e Cláudia Oliveira de Moura Bueno da PRPG/UFG pelo apoio e amizade.

Aos meus pais, tios, tias, compadres, comadres, afilhados e afilhadas, por compreender minha ausência, pelo apoio, estímulo e amor.

Às crianças Uru Eu Wau Wau e ao Jesco von Puttkamer pelas inesquecíveis imagens.

A Deus e a todos que colaboraram direta e indiretamente e que, inevitavelmente, sonharam comigo, muito obrigado.

Fato museológico é a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir, relação esta que se processa num cenário institucionalizado, o museu.

Waldísia Russio Camargo Guarnieri

Resumo

Este trabalho é constituído de um projeto de gestão curatorial museológica para realização de uma exposição temporária e itinerante, baseada notadamente em registros visuais documentados por Jesco von Puttkamer, quando do encontro da sociedade nacional com os Uru Eu Wau Wau, povo indígena que habita o Estado de Rondônia. O recorte expositivo fundamenta-se nas imagens que retratam o universo das crianças Uru Eu Wau Wau como elementos para reflexão das questões que envolvem o contato interétnico, o universo infantil e o papel da criança como interlocutora na relação entre “índio” e “branco”. Esses registros, que pertencem ao Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, da Universidade Católica de Goiás, formam uma coleção fotográfica em suporte de *slides*, produzida por Jesco na década de 1980, sendo os testemunhos materiais da mediação entre a sociedade indígena em questão e a sociedade circunvizinha. Como vestígios materiais, a coleção de *slides* Uru Eu Wau Wau permite revisitar o momento do contato, visualizando alguns aspectos daquele momento. Concebida como matéria-prima da gestão curatorial para montagem de exposição de caráter temporário e itinerante, a coleção de imagens dos Uru Eu Wau Wau é tratada como objeto museal. Enquanto tal, os registros fotográficos podem ser alvos de várias possibilidades já que a estratégia museológica produz um jogo interativo e polissêmico de quem visita a exposição.

Abstract

This work is based in a museological curatorial management to promote a temporary and itinerant exhibit, notably formed by visual registries documented by Jesco von Puttkamer, when the national society came to meet the Uru Eu Wau Wau, indigenous people inhabitants of the state of Rondonia. This expositive clipping is based on the pictures which portray the universe of the Uru Eu Wau Wau children, as the reflexion elements of the aspects of interracial contact, the children universe and the role of children as spokespeople in the ‘indigenous’ and ‘white’ relationship. These registries, which belong to the Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (Pre-Historical and Anthropological Institute in Goiânia), at Universidade Católica de Goiás (Catholic University), are part of a photographic collection in *slides*, produced by Jesco in the 1980’s, being the witnesses materials of the mediation between the above mentioned indigenous society and the surround society. Like material vestiges, the *slide* collection of the Uru Eu Wau Wau allows us to look back on the moment of contact, visualizing some of the aspects of that moment. Created to be the museological curatorial raw material for the assembly of the temporary and itinerant exhibit, the image collection of the Uru Eu Wau Wau is treated as museological object. Being such an object, the photographic registries may be targets of many possibilities, considering that the museological strategy originates an interactive and polysemous game for those who visit the exhibit.

Sumário

INTRODUÇÃO	17
I. DOS FUNDAMENTOS AO PENSAR EXPOGRÁFICO.....	24
1.1. Identificação	25
1.1.1. Título.....	25
1.1.2. Subtítulo	25
1.2. Alguns conceitos necessários	26
1.2.1. Museu, Museologia, Museografia.....	26
1.2.2. Museografia, Salvaguarda e Comunicação	36
1.3. Caracterização do acervo	49
1.3.1. Identificação e Aspectos Culturais dos Uru Eu Wau Wau.....	53
1.3.1.1. Território Uru Eu Wau Wau	55
1.3.2. O fotógrafo Jesco von Puttkamer, Biografia Resumida	56
II. JUSTIFICATIVA	59
III. OBJETIVOS	63
3.1. Objetivo Geral.....	64
3.2. Objetivos Específicos	64
IV. METODOLOGIA.....	66
4.1. I Etapa.....	68
4.2. II Etapa	69

4.3. Concepção Expográfica.....	71
V. PROPOSTA EXPOGRÁFICA.....	75
5.1. A Coleção Uru Eu Wau Wau como Artefato Museológico	76
5.1.1. Algumas Considerações	84
5.2. Plano Expositivo	88
5.2.1. Discurso Expositivo	88
5.2.2. <i>Design</i> Expositivo.....	94
5.2.2.1. Espaço Expositivo	94
5.2.2.1.1. Planta Baixa – Circuito Atual: Centro Cultural Jesco Puttkamer	94
5.2.2.2. Circuito Expositivo Proposto	96
5.2.2.2.1. Planta Baixa do Circuito Proposto	96
5.3. <i>Layout</i> Expositivo	98
5.4. Acervo Selecionado	104
5.4.1. Coleção de <i>slides</i>	104
5.4.2. Coleção de cultura material não indígena	136
5.5. Detalhamento dos ambientes expositivos.....	150
5.6. Ação educativa.....	153
5.6.1. Instrumentos educativos e de divulgação.....	154
5.7. Alcance social.....	155
5.8. Avaliação de impactos e resultados	156
5.9. Programação.....	157
5.9.1. Imagens: Centro Cultural Jesco Puttkamer.....	159
5.10. Cronogramas	162
5.10.1. Cronograma de implantação.....	162
5.10.2. Cronograma de atividades	162
VI. PLANO DE GESTÃO ADMINISTRATIVA E FINANCEIRA.....	163
6.1. Gestão de Recursos Humanos	164
6.1.1. Recursos Humanos do CCJP/IGP	164
6.1.2. Recursos Humanos Externos	164
6.1.3. Serviços de Terceiros	164
6.1.4. Encargos.....	165

6.2. Recursos Materiais.....	165
6.2.1. Equipamentos	165
6.2.2. Material de Consumo.....	165
6.3. Plano de Divulgação.....	166
6.3.1. Divulgação na Mídia.....	166
6.3.2. Material Gráfico e de Divulgação	166
6.4. Estruturação Física	166
6.5. Suportes para transportar a exposição	166
6.6. Contrapartida da UCG.....	167
6.7. Itens do Projeto a serem financiados.....	167
6.8. Valor total do Projeto	167
6.9. Cronograma de Desembolso	167
6.10. Controle e Avaliação de Desempenho Financeiro.....	168
VII – REFERÊNCIAS	169
VIII – ANEXOS	174
8.1. Anexo 1.....	175
8.2. Anexo 2.....	182

Lista de ilustrações

Mapas

- Mapa de localização do território Uru Eu Wau Wau 56

Fotografias

- Fotos de criança Uru Eu Wau Wau 23
- Layout do circuito expositivo 99
- Fotos das crianças Uru Eu Wau Wau 105
- Fotos do acervo de cultura material não indígena 136
- Fotos Centro Cultural Jesco Puttkamer 159

Planta baixa

- Planta baixa do circuito expositivo do Centro Cultural Jesco Puttkamer 97
- Planta baixa do circuito proposto para exposição temporária *As crianças Uru Eu Wau Wau: o encontro dos tocadores com o mundo dos brancos* 97

Tabelas

- Lista dos <i>slides</i> que compõem a exposição	133
- Detalhamento dos ambientes expositivos	150

Lista de abreviaturas e siglas

- Centro Cultural Jesco Puttkamer (CCJP)
- Conselho Internacional de Museus (ICOM)
- Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM)
- Fundação Nacional do Índio (FUNAI)
- Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia (IGPA)
- Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)
- Universidade Católica de Goiás (UCG)

ROSÂNGELA BARBOSA SILVA

**AS CRIANÇAS URU EU WAU WAU: O ENCONTRO
DOS TOCADORES DE TABOCA COM O MUNDO
DOS BRANCOS**

**A Gestão Curatorial em uma coleção fotográfica
na perspectiva de uma exposição museológica**



Introdução

A fotografia pode ser uma reprodução de um recorte de alguma coisa existente, mas freqüentemente é mais a reprodução do que o retratado e o fotógrafo quiseram que ela fosse.

(LEITE, 2000, p. 144)

A constante e crescente utilização da fotografia como objeto e fonte de estudo em diversas áreas do conhecimento, particularmente como artefato museológico, demonstra que a concepção que inviabiliza a sua utilização como fonte documental em razão da linguagem não textual, encontra-se superada. Como instrumento de registro, a fotografia, desde seu surgimento, teve papel fundamental como possibilidade inovadora de informação e conhecimento. Tornou-se, então, prática usual a documentação dos acontecimentos mediante tal registro, não apenas pelo apelo visual, mas, notadamente, pela capacidade de informação e de comprovação dos fatos acontecidos no passado.

Com o advento da fotografia tornou-se possível realizar o registro e a documentação das relações entre o homem, o mundo e as coisas, que trazem à tona, de forma materializada, as condições do ambiente social. A princípio, constituiu-se em documento residual em meio à massa de evidências textuais existentes; todavia, atualmente, representa um percentual considerável dos acervos documentais e transforma-se em instrumento de apoio à pesquisa em diferentes campos da ciência e consolida-se como objeto de expressão artística.

A fotografia, na fase contemporânea, desempenha papel fundamental, uma vez que, desde a origem, passou a integrar a vida cotidiana e, conseqüentemente, a vida social. Assim, surgiram instituições cujos fundos documentais formam-se, totalmente

e/ou na maioria, por acervos imagéticos, dignos de estudos e metodologia especializada para a organização, preservação, documentação e divulgação que oportunizam novos e diferentes usos desses acervos.

O Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Universidade Católica de Goiás (IGPA) é uma instituição que se destina ao ensino, à pesquisa e à extensão nos campos da Antropologia, Arqueologia, Meio Ambiente, Museologia, como também à produção, preservação, conservação e divulgação dos acervos imagéticos por intermédio do Núcleo de Documentação Audiovisual. Possui acervos arqueológicos e etnológicos (indígena e de cultura popular), acervos técnicos e científicos e acervo audiovisual, sendo este último constituído por fotografias, *slides*, filmes e fitas cassetes, que são produtos de pesquisas e/ou doados por profissionais.

Na década de 1980, o supramencionado Instituto participou de expedições e desenvolveu projetos de pesquisas e de documentação audiovisual sobre as sociedades indígenas, em alguns estados brasileiros, em conjunto com a BBC de Londres e a Fundação Nacional do Índio (FUNAI)¹. Essas expedições foram realizadas com o objetivo de manterem contatos com os grupos indígenas que a política de extensão territorial brasileira ameaçava. A política de expansão para ocupação do território brasileiro foi marcada por grandes conflitos entre os povos indígenas e os membros da sociedade envolvente, que invadiram as terras e colocaram esses povos em risco, sendo que alguns quase chegaram à extinção. Diante dos conflitos, organizaram-se expedições a fim de se estabelecerem contatos e se implementarem medidas para a proteção dos índios.

O grupo Uru Eu Wau Wau, que vive no Estado de Rondônia e até o ano de 1980 não havia sido contatado, teve suas terras invadidas, o que levou a FUNAI a constituir uma equipe para prestar-lhe assistência. A expedição aos Uru Eu Wau Wau objetivava, além de realizar contato, documentá-los, mediante registros imagéticos, sonoros e textuais. Assim, foram produzidos documentos como diários de campo, relatórios e um vasto acervo audiovisual, composto por filmes, fotografias, *slides* e fitas cassetes.

Este trabalho constitui-se em um projeto de gestão para a realização de curadoria museológica, na coleção de fotografias em suporte de *slides*, produzido por

¹ A FUNAI foi criada em 1967 para substituir o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), criado em 1910 para implementar a política indigenista brasileira, que idealizou o lugar do índio na Nação brasileira e definiu as normas administrativas pelas quais essas deveriam ser tratadas. Foi a chamada doutrina da proteção fraternal ao silvícola, sistematizada, divulgada e colocada em prática pelo engenheiro-militar Cândido Mariano da Silva Rondon, primeiro dirigente do SPI. (OLIVEIRA, 1995, p. 65)

Jesco von Puttkamer, que participou da expedição Uru Eu Wau Wau como fotógrafo documentarista, tendo por meta propor estratégias e ações para montagem de uma exposição de caráter temporário e itinerante, para compor a programação de exposições temporárias do Centro Cultural Jesco Puttkamer/IGPA/UCG, e de caráter itinerante para ser exposta no interior de Goiás e em outras cidades.

O acervo trabalhado é composto de 16.577 *slides*, que abrangem temáticas desde o ambiente à família, além de várias questões do cotidiano, como caça, pesca, habitação e outros, como também os registros da chegada da sociedade envolvente. O recorte expográfico, e o discurso expositivo concebido, inspirou-se nas imagens das crianças desse grupo indígena. A escolha por essas imagens, e pelo universo da criança como objeto central para o discurso expositivo, fundamenta-se no interesse da Autora em trabalhar com temáticas relacionadas ao universo infantil e pela importância da criança indígena como interlocutora no contato interétnico. Essa opção, também, está dentro da política educativa desenvolvida pelo CCJP/IGPA/UCG, que está voltada para o atendimento de alunos da 1ª e 2ª fases escolares.

Sabe-se que uma exposição não é a única forma de socialização de um acervo desta natureza, mas é uma estratégia potencialmente relevante para sua comunicação e divulgação. A exposição permite que o público interaja com a mostra e realize a própria leitura e as releituras de acordo com seus universos, interesses e múltiplos pertencimentos.

A utilização dessa coleção de *slides* como artefato museológico não se encerra apenas na beleza das imagens e na sua qualidade técnica, mas por sua importância como registros de um fato social histórico, por suas referências visuais que possuem a capacidade de transgredir o tempo, e trazem, por intermédio das imagens, os acontecimentos do passado para o presente, e por agregar registros de diferentes momentos e de situações que permitem revisitá-los e utilizá-los como linguagem museal.

Como registros, que indicam relações históricas e referências culturais, as imagens estabelecem profunda relação com o fazer museal, vez que no processo de musealização não se pode, como Waldísia Russio C. Guarnieri salienta, desconsiderar o caráter de **documentalidade, testemunhalidade e fidelidade** que, de certa forma, está na essência da fotografia. A gestão curatorial, para a montagem de exposição de caráter temporário e itinerante, no acervo de imagens dos Uru Eu Wau Wau, torna-o um objeto museal, colocando-o em outro campo de circulação no qual tem infinitas

possibilidades de interpretação e reinterpretação, tantas quantas forem as possibilidades de visitação. (1990, p. 08)

Ao conceber a exposição, mantiveram-se diálogos coesos com as ciências cujos arcabouços teóricos abalizam a expográfica dessa coleção e as temáticas que as imagens apresentam, bem como com as áreas cujos conhecimentos conjugam metodologias necessárias à sua musealização. Buscou-se na Antropologia, em particular na Antropologia Visual e na Etnologia Indígena, fundamentação teórica para análise, seleção e para a concepção expográfica, visto que as imagens dos Uru Eu Wau Wau estão impregnadas de significados e indicadores sócio-culturais para serem interpretados e traduzidos para o, e pelo, público, apesar de estarem congeladas no tempo e no espaço.

Para uma abordagem geral da coleção é fundamental considerar que a análise e a interpretação das mensagens expressas nas imagens dos Uru Eu Wau Wau não contemplam todos os significados e intenções no ato da produção, visto que nem mesmo o autor possui o domínio total de sua obra. Desta forma, para melhor apreensão das mensagens, buscou-se na semiótica o parâmetro para a análise e interpretação, conforme considera Joly.

Para analisar uma mensagem devemos nos colocar deliberadamente do lado em que estamos, ou seja, do lado da recepção. Interpretar uma mensagem, ou seja, analisá-la, não consiste em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca a significação aqui e agora, ao mesmo tempo em que se tenta separar o que é pessoal do coletivo. (2004, p. 44)

Ao considerar o universo interdisciplinar do fazer museal e todas as especificidades que a natureza dos acervos imagéticos requer, a concepção expográfica idealizada permite compartilhar a gestão curatorial expográfica com outras áreas de conhecimento e que sejam utilizadas as novas metodologias e as sofisticadas técnicas para se construírem o *design* e a ambiência da exposição. Objetiva-se, com isso, explorar todo o potencial que um acervo dessa natureza possui. A fim de atender à nova postura expográfica, que se volta para a interação do objeto exposto com o público, encontram-se, no *design* e na Arquitetura, os trâmites que compõem o ambiente necessário para que o público possa, ao longo do percurso, conhecer, compreender, interagir e realizar a própria interpretação de acordo com os interesses e os múltiplos pertencimentos.

Pensou-se, em virtude da própria natureza do acervo fotográfico, que possui como essência o caráter de objeto de arte, concatenar a estética fotográfica com o *design* expositivo, para que, além das imagens imediatas das crianças Uru Eu Wau Wau, o público desperte para os significados não explícitos que elas contêm. Assim, além das fotografias, o traçado, a cor, a iluminação e os objetos escolhidos exploram todo o potencial que um acervo audiovisual proporciona em termos de projeção e som.

Com a museologia, estabeleceu-se os parâmetros teóricos e metodológicos para a salvaguarda e comunicação da coleção. Considera-se acionar os mecanismos fundamentais ao processo expográfico, por ser a exposição um instrumento e um espaço legítimo para o intercâmbio e o diálogo com o público, é também o meio pelo qual os museus desempenham a missão de instituição cultural e educativa que preserva, documenta e pesquisa para a comunicação dos vestígios patrimoniais, contribuindo para a memória e as identidades dos grupos que representa.

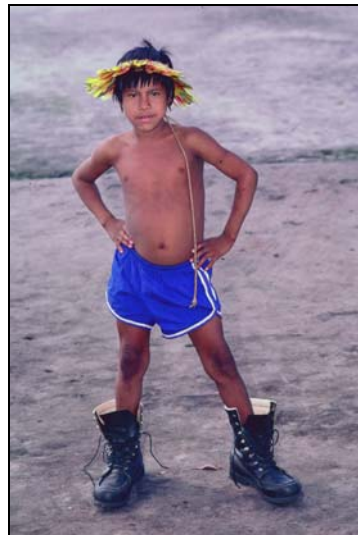
Diante de todo o potencial interdisciplinar, e para se elucidar as diversas questões que um acervo desta natureza e porte suscita, manteve-se diálogos com autores que conferiram autoridades e respaldo teórico a este trabalho: Boris Kossoy, Miriam Moreira Leite, Luis Eduardo Robinson Achutti e outros, que desenvolveram estudos sobre a fotografia e sua função social na perspectiva antropológica; para as elucidações museológicas, Waldisia Russio C. Guarnieri, Maria Cristina Oliveira Bruno, Maria Célia Santos e outros, que traduziram as bases desta ciência que se volta para a preservação e a divulgação das manifestações culturais das sociedades; Aracy Lopes Silva e Luis Donizete Benzi Grupione, que deram sustentação e as bases etnológicas para as reflexões sobre as questões indígenas e, ainda, outros autores cujos estudos possibilitam o trabalho.

O interesse em desenvolver um projeto sobre gestão curatorial museológica deve-se a vários fatores: primeiro, em virtude da formação profissional da pesquisadora e pela proximidade com o acervo, visto que a mesma desempenha a função de Especialista em Museologia no Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Universidade Católica de Goiás; segundo, pelo potencial da coleção como vestígio patrimonial e registros da história do contato dos Uru Eu Wau Wau com a sociedade nacional; ademais, a realização de uma exposição da coleção de *slides* é uma estratégia potencialmente relevante para sua socialização e divulgação. Para uma estruturação adequada a um projeto de gestão foram desenvolvidos tópicos que apresentam as várias fases que conduzem ao processo e ao pensar expográfico.

O primeiro tópico, intitulado de ‘Fundamentos ao Pensar Expográfico’, traz a identificação do projeto, o referencial teórico que o abaliza, a caracterização do acervo, do grupo étnico e do fotógrafo.

O segundo tópico dedica-se a apresentar as importantes razões e justificativas que reforçam a realização de uma exposição dessa natureza que permite discutir a relação entre ‘índios’ e ‘brancos’, principalmente mediante o universo de suas crianças que são os herdeiros e transmissores da cultura indígena, que pode ser, de certa maneira, transformada a partir do contato.

O objetivo geral e os objetivos específicos foram apresentados no terceiro tópico. A proposta expográfica que contém a metodologia referente às atividades desenvolvidas na realização desse projeto, que estão previstas para serem realizadas em sua implantação, se encontram no quarto tópico; os itens que formatam a exposição foram desenvolvidos no quinto e no sexto tópicos, onde foram discriminados todos os recursos, humanos, materiais e financeiros, necessários à efetivação do projeto expográfico e à consolidação da coleção em instrumento museal. Isso possibilitará que a história dos Uru Eu Wau Wau, via perspectiva de suas crianças, seja conhecida por outros segmentos da sociedade brasileira.



I - Dos Fundamentos ao Pensar Expográfico

1.1 - Identificação

Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho.

(KOSSOY, 2001, p. 50)

1.1.1 – Título

As crianças Uru Eu Wau Wau: o encontro dos tocadores de taboca com o mundo dos brancos

1.1.2 – Subtítulo

A gestão curatorial em uma coleção fotográfica na perspectiva de uma exposição museológica

1.2 - Alguns conceitos necessários

O homem elege facetas (materiais e imateriais) do seu universo de vida, para preservá-las para perpetuá-las. Esta atitude humana, que dá origem a coleções e tem nos museus os grandes herdeiros institucionais, é a razão de ser da Museologia.

(BRUNO, 1993, p. 02)

Para uma reflexão sobre a relação e o papel que o museu, a museologia e o fazer museal desempenham para a construção de identidade, para a recuperação da memória social e o exercício de cidadania, mediante a salvaguarda e a comunicação dos vestígios patrimoniais, é fundamental percorrermos os caminhos trilhados, revisitando os processos que consolidaram esta relação.

1.2.1 - Museu, Museologia e Museografia

A preservação da memória e dos valores de todas as relações que se estabelecem em um dado tempo e espaço é papel fundamental no mundo social, vez que se considera que é somente por meio dela que se pode identificar e definir em quais valores os seres humanos se reconhecem ou deixam de se reconhecer. Os museus, dentre as instituições dedicadas ao estudo e à interpretação da cultura, mediante os vestígios patrimoniais, destacam-se pelo fato de se identificarem, fundamentalmente, com o conceito de memória e de identidade.

A capacidade de interferir e transformar a natureza e de produzir objetos que permitem novas intervenções e criações são alguns aspectos pelos quais os humanos diferenciam-se dos outros animais. Os objetos por eles criados são os vestígios materiais que evidenciam sua existência e sua relação com o mundo. A importância dos processos museológicos e do museu como espaço institucionalizado é que ele possui os mecanismos necessários que “aproximam, de forma singular, os objetos interpretados de olhares interpretantes, e os museus, dessa forma, têm a potencialidade de transformar os objetos testemunhos em objetos diálogos.” (BRUNO, 1996, p. 02)

Assim sendo, a relação entre os museus e a museologia, tendo os vestígios patrimoniais como instrumentos de memória e identidade, deve ser compreendida na

historicidade de ambas, uma como instituição, outra como ciência. Os museus têm um papel a cumprir nas construções do passado, da memória e do conhecimento. O seu papel é de difícil desempenho, sendo sua história marcada por uma longa relação tanto com o poder como com o sacralizado, e, ainda, com as elites.

De origem aristocrática, o museu durante muito tempo atendeu a uma classe privilegiada. Até o século XIX, foi um espaço criado para dar prazer a um público restrito, pessoas ilustres que pudessem compreender a ordem cronológica das peças e orientarem-se no meio das obras-primas amontoadas, sem nenhuma condição de apresentação.

O museu surge valendo-se da coleção cuja trajetória se inicia na pré-história quando o homem começa a reunir objetos em torno de si, agrupando-os em determinada ordem. Na Antigüidade, nos templos que se dedicavam às musas, recebiam-se oferendas dos ex-votos e as destinadas aos deuses. Depois vieram os colégios de filósofos que, sob a autoridade de um sacerdote, criaram um museu, uma universidade, um jardim zoológico e botânico e a célebre biblioteca de Alexandria. No Renascimento, a especulação sobre o valor dos objetos fez com que ressurgissem o gosto e a prática de colecionar, onde os humanistas e os poderosos reuniam as coleções organizadas em pequenos espaços privados, que destinavam-se ao estudo, à meditação ou à contemplação. Surgiram, com isso, os gabinetes de curiosidades e, posteriormente, as galerias.

Com a conquista da Revolução Francesa e o desenvolvimento do nacionalismo, brotou a idéia de que as ricas coleções deveriam deixar de pertencer aos poderosos, passando, sim, ao povo e, dessa forma, substituiu-se a noção de coleção pela de patrimônio. A partir de então inauguraram-se os grandes museus: em 1793, o Museu de Louvre e o Museu dos Monumentos Franceses; em 1794, o Conservatório de Artes e Ofícios e o Museu de História Natural.

Com a Revolução Industrial, a Inglaterra descobriu o potencial educativo dos museus. Os cidadãos, cujos direitos políticos acabavam de ser reconhecidos, deviam contar com os meios intelectuais requeridos pela nova situação. O governo, por meio dos museus e no intuito de sanar os entraves sociais que surgiram com o desemprego, ocasionados pela invenção da máquina, sentiu a necessidade de ocupar as horas ociosas da população. Ajustou as exposições para que fosse atendido um público maior e menos erudito. Descobriu-se, assim, que se podiam colocar os museus a serviço do progresso e

do desenvolvimento, como instrumento de educação. De tal idéia originou-se o conceito atual: uma instituição que coleta, conserva, guarda e expõe para a educação do povo.

Os museus sempre foram espaços privilegiados para a pesquisa e para o desenvolvimento do conhecimento científico das áreas que se relacionam com suas coleções. O acúmulo de objetos e espécimes da natureza que se depositavam neles exigiu tratamento especial para sua conservação e para seu estudo e armazenamento e, ainda, lugares especiais para sua guarda. A coleção de um museu é a espinha dorsal em torno da qual se executam todas as clássicas funções museológicas. Por outro lado, a natureza dessa coleção determina a vocação da instituição e os problemas que envolvem o seu desenvolvimento. (WILDER, 1997, p. 51)

Segundo Almeida (1995), os museus de História Natural têm origem nas coleções ecléticas de mineralogia, zoologia, antropologia, mobiliário, pinturas, esculturas etc., que inicialmente eram estudadas por um grupo selecionado. Nos séculos XVII e XVIII, a partir de reivindicação de escritores, eruditos e artistas, determinou-se a abertura dessas coleções ao público. (p. 10)

Antes da Antropologia, antes de ocupar espaço no mundo acadêmico e adquirir *status* de ciência, era, nos museus, o centro por excelência de produção do conhecimento antropológico, visto que não era a práxis dos antropólogos, em geral, a realização do trabalho de campo e, por isso, necessitavam do material que outros pesquisadores coletavam.

Segundo Gonçalves:

É possível dizer que a Antropologia nasceu nos museus. Ou mais precisamente, ela se transformou na medida mesmo em que se formaram as grandes coleções etnográficas que vieram a enriquecer os acervos dos museus ocidentais. Elas forneciam uma das bases para a produção da teoria antropológica da época. Ao serem reunidos, identificados e expostos, os objetos, como os relatos de viagem, serviam para demonstrar ou simplesmente ilustrar as teses dos antropólogos vitorianos sobre a evolução da humanidade e seus diversos estágios. (1995, p. 57)

Ao longo do tempo, a relação da Antropologia com os museus transformou-se e considerando-se as diversas vertentes teóricas que constituíram o pensamento antropológico, além de seu referencial teórico, percebe-se que ela subsidiou em muito as ações museológicas, visto que estas têm na relação do homem com seus vestígios

patrimoniais as bases de seu fazer e, não obstante, há aqueles cuja natureza é eminentemente antropológica.

Da mesma forma, outras áreas do conhecimento permearam a trajetória dos museus ao longo dos séculos, que se traduziram na multiplicidade e diversidade de áreas de especialidades em que se encontram os museus atuais. Por isso, é comum encontrar museus cujos acervos e práticas se encerram no paradigma de determinadas ciências, o que gerou a variedade de museus especializados por áreas que se voltaram para os patrimônios natural, arqueológico, histórico, etnográfico, científico e artístico.

No Brasil, o museu surgiu oficialmente em 1818 com a fundação do Museu Real por decreto do Príncipe Regente D. João VI; entretanto, a idéia de sua criação surgiu, anteriormente, na Cidade do Rio de Janeiro, no governo de Gomes Freire de Andrade, o Conde de Bobadela (1733-63). Os primeiros passos no sentido de se criar uma espécie de Museu da História Natural somente foram dados com o vice-rei D. Luis de Vasconcelos (1779 a 1790). O local onde estava depositado o acervo logo foi chamado pelo povo de *Casa dos Pássaros*, em virtude de seu acervo constituir-se de animais, empalhados e vivos. Em 1864, criou-se um museu de caráter histórico e o Museu Militar do Arsenal de Guerra. Logo depois, o Museu da Marinha. Todos fracassaram. Muitos outros surgiram no Brasil nos fins do século XIX. Porém, a grande maioria foi criada pelo Poder Público nas décadas de 1930 e 1940.

Nos últimos trinta anos os museus brasileiros ganharam nova fisionomia. Houve um salto qualitativo, haja vista a regulamentação da profissão de museólogo. A Lei nº 7.827, datada de 1969, amparou o profissional e conferiu-lhe a dignidade que há muito tempo reivindicava, o que acarretou grandes mudanças nas atividades museológicas. Muitos dos museus brasileiros esforçam-se para que fosse extinto o ranço aristocrático de suas origens a fim de se afirmarem como um organismo cultural que preserva os traços culturais.

Como instituição o museu possui os procedimentos que se sistematizam e que se articulam junto aos organismos que balizam as ações, como o Conselho Internacional de Museus (ICOM), Órgão da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que, no artigo 2º, parágrafo 1º, de seu Estatuto define:

Museu como uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. Aberto ao público que conserva, pesquisa, comunica e expõe, com propósito de estudo,

educação e divertimento, as evidências materiais e do ambiente de um povo e seu desenvolvimento.

A definição não é unânime, nem imutável. Ampliaram-na e consolidaram-na, ao longo das últimas quatro décadas, como também melhor definiram as relações entre os museus e a museologia. A UNESCO, durante um seminário regional que se realizou na Cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, em 1958, aprovou definições com o objetivo de se delinearem as áreas de competência da ciência e das técnicas, bem como o objeto e o campo de atuação para que os museus e a museologia ajam de acordo com essas perspectivas conceituais². Com este objetivo aprovaram-se conceitos, definindo-os da seguinte forma:

Museologia é a ciência que tem por objeto estudar sobre as funções e a organização dos museus. Museografia, o conjunto de técnicas que se relacionam com a museologia.³

As discordâncias de opiniões perpassam toda a história da relação dos significados dos termos museu e museologia, o que, em vários momentos, suscitam grandes tensões que colaboram para novas discussões e contribuem para a reformulação e o surgimento de novos paradigmas museológicos. Com relação a estas definições, Bellaigue discorda, e considera

A museologia não é nem a história do museu, nem a descrição de sua organização, de sua pedagogia, das atividades práticas e das técnicas de museu (museografia) nele desenvolvidas. Da mesma forma que a pedagogia não é a ciência da escola, nem a medicina é a ciência do hospital, a museologia não é a ciência do museu. (1992, p. 01)

Nas décadas de 60, 70 e 80, do século XX, ante a necessidade de se ampliarem práticas museais que alargassem a relação homem-objeto-realidade, alguns intelectuais começaram a colocar questões sobre o papel dos museus no mundo daquela época. Estas questões provocaram mudanças significativas no universo dos museus. Não havia

²Documento Oficial do Seminário Regional, 1958, p. 02.

³Muitos encontros e simpósios foram promovidos, desde a década de 1960, em várias partes do mundo, no sentido de congregar esforços que pudessem sistematizar as diretrizes nas quais esta nova museologia se assentava. Um desses encontros, no entanto, é reconhecido, de maneira geral, como o momento em que as bases desse novo fazer museológico se delineava, a Mesa-Redonda de Santiago do Chile em 1972. Profissionais de diferentes partes do mundo em conjunto com o ICOM, criaram o Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), com o objetivo de “fundamentar teoricamente a museologia, armando-a de um corpo de conceitos”, como nos coloca Cerávolo. (2004, p. 01)

mais clareza sobre o paradigma museal, o que significou buscar construir novos paradigmas valendo-se de uma nova museologia.

Essas declarações acirraram ainda mais o processo de transformações museológicas. Santos (1999) considerou que, naquele período, ocorreu o marco mais significativo da evolução do processo na contemporaneidade. Para ela houve:

A passagem do sujeito passivo e contemplativo para o sujeito que age e transforma a realidade [...] onde o preservar é substituído pelo apropriar-se e reapropriar-se do patrimônio cultural, buscando a construção de uma nova prática social. (p. 09)

Esse desejo de se discutir sobre o conceito e o objeto de estudo da museologia, que vinha, desde a década de 1950, com J. Neustupny, e na década de 1960, na República Democrática Alemã, acabou por suscitar opiniões divergentes sobre os aspectos a ela referentes, especialmente para responder a uma questão primordial que buscava afirmar sobre “o que é museologia” e outra questão que colocava em cheque: “é ciência ou prática”, conforme Peter van Mensch apontou. (1994, p. 02).

Estas questões que, a princípio, pareciam simples de se responder mostram toda a complexidade que envolvia o fazer museológico e trouxe à tona a tensão entre “práticos” e “teóricos”. A este respeito, Cerávolo comenta:

Houve os pesquisadores que foram a favor da museologia – museu, instituição da dimensão mais tangível, material, dotada de presença social –, os que se colocaram contra e os que escaparam da referência física, o museu edificação. Estes imaginaram que ela se encontrava para além das atividades diárias no trato com as coleções, ou na montagem de exposições. (2004, p. 63).

Das diversidades de opiniões suscitadas pelas discussões e das tentativas em se contribuir para a adoção da museologia como disciplina, segundo Mensch (1994), surgiram cinco segmentos de idéias: estudo da finalidade e organização de museus; estudo da implementação e integração de um conjunto de atividades que visem à preservação e o uso da herança cultural e natural; estudo dos objetos de museu; estudo da musealidade e estudo da relação específica do homem com a realidade. Como Mensch (1994) comenta, divulgou-se essa última idéia amplamente, o que a tornou conhecida por um público maior, devido à contribuição de Anna Gregóvora, que a definiu:

A ciência que estuda a relação específica do homem com a realidade, que consiste na coleção e conservação intencional e sistemática de objetos selecionados, quer sejam inanimados, materiais, móveis e principalmente objetos tridimensionais, documentando assim o desenvolvimento da natureza e da sociedade, e deles fazendo uso científico, cultural educacional. (GREGÓVORA, 1980, citada por VAN MENSCH, 1994, p. 03).

A respeito da definição de Gregóvora (1980), Bruno ponderou que deve ser delimitada para a relação do homem com o seu universo patrimonial. (1993, p. 04)⁴

Diante das colocações, é necessário considerar que, mesmo com discordâncias, em todos os esforços buscava-se a razão de ser da museologia como ciência na prática dos museus, e para além de seus muros. Toda tensão também produziu profundas modificações, cuja estrutura, aparentemente, era inabalável. Viu-se diante de um movimento que suscitou, para alguns, o novo pensar e fazer museológico. Assim, a vida museal beneficiou-se dessas alterações inovadoras que se traduziram em novas práticas no fazer, no alargamento do conceito de patrimônio museológico, na renovação e na criação de novos museus. Em outubro de 1984, a Declaração de Quebec apresentou aspectos que balizavam o fazer de uma nova prática museal, a Nova Museologia.

Moutinho (1995), ao analisar a Declaração de Quebec, destacou alguns aspectos que fundamentam a Nova Museologia para a qual os testemunhos materiais e imateriais devem ser capazes de explicar e desenvolver a experimentação, antes de se transformarem em objetos passíveis de constituir coleções. Sob a perspectiva de sua análise é possível vislumbrar a nova prática museal em que a investigação e a interpretação assumem toda a sua importância voltada para as questões de ordem social. Constituem-se, por seu lado, preocupações essenciais para encaminhar soluções e identificar entraves, além de contribuir para o desenvolvimento comunitário. O museu, ao sair do edifício que tradicionalmente o abriga, permite sua inserção nos meios desfavorecidos e a disponibilidade de novo tipo de coleções particulares, tornando-se promotor de postos de trabalho pela revitalização artesanal, agrícola e industrial. (1995, p. 27)

⁴Em relação às definições construídas pelos museólogos, Bellaigue nos coloca que a de Gregóvora constitui-se em um elemento que dificulta o progresso da ciência museológica, visto que o fato por ela considerado como a razão da museologia, “relação do homem com a realidade”, também é o objeto de outras ciências como ecologia, antropologia cultural, psicologia, filosofia etc. Ela chama atenção para o fato que o uso da palavra “realidade” não é pertinente, visto que é um conceito, e que uma ciência não se ergue sobre conceito. Assim, para ela, a palavra “realidade” deve ser substituída pela palavra “real”, que abrange o conjunto da vida e do ambiente. (BELLAIGUE, 1999, p. 1-2)

Na ordem da crescente preocupação teórica, a Declaração de Caracas (1992) afirma que o museu é uma instituição idônea para resgatar o patrimônio, além de estudá-lo, documentá-lo e difundi-lo mediante mensagem coerente, que se apóia nos objetos como forma essencial de comunicação e que se entende por patrimônio cultural de uma nação, de uma região ou de uma comunidade, aquelas expressões materiais e espirituais que as caracterizam, acrescentando-se os valores naturais e ambientais.

Com base nos conceitos definidos nessas declarações e em outros documentos gerados nos encontros científicos, surgiram novos paradigmas museológicos. Santos enfatiza que a ampliação do conceito de patrimônio relaciona-se à criação de novas categorias de museus, como ecomuseus, museus comunitários, museus de vizinhança e outros que não se fecham nas paredes de edifícios, mas realizam as ações, em um território, com uma população. Essas novas categorias abrem, assim, amplas possibilidades para que sejam realizados novos processos de musealização. (1999, p. 17)

Dessa forma, alguns museus passaram a ser museus de identidade e de história regional em que se destacam presenças, influências, valores paisagísticos e outros. Ainda que existam aspectos comuns, conferem-lhe individualidades que motivam a atração de visitantes e garantem a salvaguarda de identidade regional. Valorizam também os recursos locais, naturais e culturais, promovem o saber e o fazer tradicional, ao mesmo tempo em que dão um novo uso social e didático a esses bens.

A museologia, como disciplina aplicada, não é uma ciência nova. Necessita de experimentações que se realizam para sua estruturação teórico-metodológica. Cabe, então, reportar às reflexões de Bruno, que observa que como área de conhecimento surgiu e organizou-se para equacionar os aspectos técnicos, teóricos e metodológicos relativos à constituição, implementação e avaliação dos processos que as sociedades estabelecem “para a seleção, tratamento e extroversão dos indicadores da memória, transformando-os em referências patrimoniais e projetando-os em campos constitutivos da herança cultural.” (2004, p. 01)

No momento atual, a museologia não possui objeto de conhecimento, e sim tendências de conhecimento. Hoje os museus permitem também o desenvolvimento de dois grandes blocos de estudos. Por um lado, articulam-se as disciplinas que se relacionam com as respectivas áreas do conhecimento ligadas à natureza do acervo e, por outro, a disciplina museológica, orientada para os estudos de conservação, documentação, educação e ação social, que possam garantir o processo de musealização, ou seja, o processo de salvaguarda e comunicação específica dos museus.

Bruno (2004) enfatiza que, como disciplina, a sua preocupação compreende os fenômenos que se concentram em três campos que se interligam: campo essencial, campo de interlocução e campo de projeção.

...O campo de interlocução se dá na necessidade de compreender o comportamento individual e/ou coletivo do homem frente ao seu patrimônio e o campo de projeção se dá nos processos, e possibilitam que a partir desta relação o patrimônio seja transformado em herança e esta, por sua vez, contribua para a necessária construção das identidades individuais e/ou coletiva, sendo que o campo essencial é amparado na produção do conhecimento mediante a pesquisa, e na vocação preservacionista. (p. 04)

É pertinente considerar que as constituições dos parâmetros definidores e delimitadores do campo de ação museológica delineiam-se ao longo dos séculos e efetivaram-se nos esforços técnicos relativos à identificação de coleções, à organização de acervos e ao tratamento curatorial dos espécimes da natureza, dos objetos, dos registros do patrimônio intangível, como também nas iniciativas comunicacionais e de educação dos sentidos. Suas ações almejam aproximar os objetos interpretados dos olhares interpretantes, como também em resgatar dos indicadores da memória os diferentes sentidos e significados.

É uma área que se preocupa em preservar a lucidez dos olhares perceptivos – que se apropriam de referências culturais, coleções e acervos, constituindo instituições museológicas – mas, sempre, com a intenção de possibilitar a reversibilidade destes olhares, permitir novos arranjos patrimoniais e novas apropriações culturais. (BRUNO, 2004, p. 02)

Como evidenciou Guarnieri (1999, p. 09), “o museu como instituição é a base necessária à atividade museológica, é uma condição na qual o fato museológico se processa”. Sua prática visa o desenvolvimento de ações no sentido de promover a recuperação da memória, além de possibilitar a construção de identidade e de estabelecer elos que permitam a percepção de continuidade e significações no processo de socialização cultural humana.

A museologia, apesar de não ser nova, é uma ciência em formação, é a ciência do **Fato Museal**, definido por Guarnieri:

Como a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, o objeto, testemunho da realidade da qual o homem também participa e sobre o qual ele tem o poder de agir, e de exercer sua ação modificadora, que se realiza num espaço institucionalizado, o museu. (1990, p. 01)

Na perspectiva de Santos (1999), Fato Museal definido por Russio deve ser entendido também como “a qualificação da cultura em um processo interativo de ações de pesquisas, preservação e comunicação, objetivando a construção de uma nova prática social”. A fusão de ciência e prática tornou-se comum. Utilizam-se os termos museologia e museografia como se fossem equivalentes porque o primeiro nasce com o segundo, mas esse é mera descrição do fazer museológico, é a soma de conhecimentos práticos que têm a finalidade de acionar os mecanismos para a salvaguarda e comunicação dos vestígios patrimoniais. (p. 19)

Assim, ciência e prática nascem juntas aos museus, que, no princípio, possuíam características eminentemente colecionistas e tinham nessa a essência de sua existência. Ao longo de sua história, passa a contextualizar e a integrar suas ações metodológicas no sentido de promover e possibilitar ao homem, mediante os objetos/sinais/símbolos, uma leitura de seu mundo, atribuir novos valores, significados e estabelecer relações com essas referências patrimoniais.

Os museus devem ser o resultado de um rigoroso trabalho de investigação e escolha criteriosa, partindo do estudo da realidade histórica e cultural de cada tema e de cada área de sua influência. A partir dessa nova visão sobre fazer museal, tem-se desenvolvido uma museologia ativa, participante e participativa. (SANTOS, 1999, p, 09)

Apesar dessas mudanças nos museus e no fazer museológico, é imprescindível compreender que como há sociedades em diferentes estágios, ambos também apresentam esta configuração. O que não podemos, contudo, é deixar de reconhecer a importância dos museus como instituições e da museologia como ciência, que se voltam à preservação de bens/patrimônio cultural, tão necessários à construção e à melhoria das relações sociais e à formação de identidade, porque “um museu não é uma organização que responde a um modelo definido, realizável num indefinido de exemplares. É uma instituição com formas variáveis”. (RIVIÉRE, 1972, p.19)

1.2.2 - Museografia, Salvaguarda e Comunicação

No processo de domesticação e socialização o homem produziu aspectos materiais e imateriais, símbolos e signos que, em conjunto com os objetos, são os representantes de sua relação com o mundo, mas, pela capacidade de transgredir no

tempo e mediar as relações, atribuiu-se aos objetos a função de remeter os homens ao passado.

Mais do que simplesmente expressar nossas identidades pessoais e coletivas, os objetos na verdade nos constituem enquanto pessoas; na medida em que aprendemos a usá-los, eles nos inventam. Em outras palavras, sem objetos não existiríamos enquanto pessoas socialmente construídas. Eles são mediadores nas relações sociais e simbólicas que se estabelecem objetivamente entre grupos e categorias sociais, possibilitando a repercussão subjetiva e o reconhecimento sensível dessas relações. (GONÇALVES, 1995, p. 61)

Os objetos, em si, mais significam por sua força enquanto documentos, como testemunhos do fazer em determinados locais e épocas. O gosto e a prática de colecioná-los deram lugar à institucionalização de espaços públicos destinados a serem apreciados livremente. Assim, nascem os museus como sistemas organizados e a museologia como ciência aplicada ao **fazer museal**.

Os objetos se traduzem como elementos da realidade externa ao homem que, com base em sua consciência, os constrói e os modifica, atribuindo-lhes valor e significado. Os valores e significados contidos nos objetos carregam todos os signos e símbolos de informações, que são primordiais no processo de musealização em termos de **documentalidade**, **testemunhalidade** e **fidelidade**, como salienta Guarnieri⁵. (1990, p. 08)

Dessa forma, no ato de musealização, considera esses aspectos, para permitir que se estabeleça a profunda relação do fazer museal com as identidades que representa. Por isso, é viável recorrer às reflexões de Bruno:

À museologia cabe a experimentação, compreensão, sistematização e teorização da relação museal, entendida como eixo de um processo de comunicação entre o Homem (público/comunidade) e Objeto (coleção/referência patrimonial) em um Cenário (museu/território de intervenção). (1993, p. 05)

Para refletir sobre o objeto museal é também pertinente visitar Pomian (1984), que define coleção por “qualquer conjunto de objetos naturais e/ou artificiais, mantidos

⁵ - Os objetos como artefatos produzidos pela ação e a inteligência humana, podem ser vistos como ações cristalizadas, resultante do processo cultural. Não só os objetos dos museus, mas qualquer artefato produzido pelo homem, entre os quais se inclui as cidades e os campos, como todo e qualquer produto da atividade humana, podem e devem ser estudados dentro de uma perspectiva mais ampla que sua mera materialidade. Mais do que sua forma e matéria concreta, importa-nos conhecer a sua função e o seu significado para a sociedade que os criou e os utilizou. (HORTA, 1991, p. 10)

fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial e exposto ao olhar”. Assim entendido, os objetos formadores das coleções são aqueles que já cumpriram sua função no domínio social e que passaram para uma outra fase e adquiriram uma outra função e um outro valor, ou sejam são objetos documentos. Essa metamorfose ocorre pelo simples fato de que os objetos possuem o poder de testemunhar o passado, de reavivarem lembranças e tornar o passado próximo. É este potencial que a museologia e os museus utilizam como fonte para que o Fato Museal se concretize.⁶ (1984, p. 52)

Os museus, como lugares de memória, inicialmente tornaram-se espaços reservados à sacralização dos objetos, ao deleite dos aristocratas e à perpetuação de valores arbitrários. Mas, em suas novas práticas, têm buscado reavivar suas ações na tentativa de que sejam ultrapassadas as barreiras da autoridade repressora a fim de transportarem-nas para além das dimensões físicas dos espaços museológicos, posicionando-se como um cenário onde as múltiplas ações humanas se concretizam, não apenas como **objeto de mostra**, mas como evocações de situações que transitam no tempo e recuperam o passado no presente, que só é possível na medida em que são preservados e recuperados os vestígios patrimoniais de toda natureza, materiais e imateriais.

Bellaigue aprofunda esta noção, ao considerar que:

...o museu é o laboratório onde a museologia se realiza tendo o objeto o seu material de experimentação, seja ele material ou imaterial, natural ou cultural [pois] é em todo caso central na museologia já que é elemento de realidade que emite informação ou permite a comunicação entre as pessoas e entre o presente e o passado. Para ela, o museu utiliza-se dele (objeto), não como de um produtor de cultura, mas sim como de um revelador de identidade, de mudança, de pergunta, de conflito, de solidariedade. (1992, p. 03-04)

A musealização é uma das formas de preservação que está intrinsecamente ligada à idéia de patrimônio⁷ e à idéia de cultura em si. A preservação dos vestígios

⁶Bruno argumenta que é fundamental compreendermos que tanto as coleções seccárias e eletistas, quanto as vertentes do patrimônio integral são indicadores da memória e, de acordo com a linha de trabalho, podem servir para a construção e releituras sobre o passado e mesmo ajustar e dinamizar o presente. (BRUNO, 1995, p.17)

⁷Uma definição mais restrita para a palavra Patrimônio, e que nos concerne mais diretamente, é a que se refere às evidências materiais da cultura, das manifestações e dos processos culturais que expressam a forma e o conteúdo dessa herança. Teremos assim uma definição de Patrimônio Cultural como o produto desta “inteligência histórica,” cristalizada nos bens e nos comportamentos culturais. (HORTA, 1991, p. 09)

patrimoniais proporciona a construção de uma memória por permitir que possamos nos identificar mediante o reconhecimento de características e dos traços contidos no bem preservado. A preservação também revela aspectos ideológicos. Como coloca Guarnieri, a identidade cultural é algo extremamente ligado à autodefinição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica. Essa memória e essa consciência é que permitem o contato cultural em termos de diálogo, e não de colonização, e a tradição como processo dinâmico de transferência de valores.⁸ (1990, p. 04)

Assim, a noção de "patrimônio" deve evocar as dimensões múltiplas da cultura como imagens de um passado vivo e deve-se entendê-lo pelas seguintes definições:

Patrimônio Comunitário - conjunto de bens partilhados por um grupo de pessoas em um espaço delimitado e ao longo do tempo, cuja preservação é importante para a identidade cultural do grupo.

Patrimônio Integral - conjunto de bens que deve ser preservado para a identidade e integridade dos seres vivos.

Referência Patrimonial - elemento extraído do universo patrimonial, significativo em relação a um conjunto maior, e que sua preservação pode representar o universo referido. (BRUNO, 1993, p. 15)

Com este entendimento aponta-se para a responsabilidade das ações preservacionistas perante as referências patrimoniais que devem, no lugar das antigas práticas colecionistas, assumir diálogo permanente com a comunidade acerca da preservação e eleição dos bens patrimoniais por ela considerados como seus. Assim, quando se acionam os processos de preservação e sua efetivação acorda todos os critérios pertinentes aos seus objetivos, suas ações conduzem de forma eficiente, e eficaz, ao encadeamento dinâmico, acionando os mecanismos da memória para a construção e a reconstrução de valores e identidade. Como enfatiza Chagas, "o equilíbrio entre a dinamização e a preservação permite ao museu responder aos desafios impostos pela contemporaneidade." (1994, p. 06)

⁸O entendimento e a prática da cidadania, no nosso entender, começa pelo conhecimento da realidade onde o indivíduo está inserido, a memória preservada, os dados do presente, o entendimento das transformações e a busca de um novo fazer, o que não significa uma aceitação submissa e passiva dos valores do passado, mas o reconhecimento de que estão ali os elementos básicos com que contamos para a conservação da nossa identidade cultural. Não é uma assimilação de forma nostálgica, de formas e coisas do passado, há, neste momento, um sujeito que analisa criticamente, que recria, constrói, a partir de um referencial. (SANTOS, 1993, p. 53)

Deve-se entender o papel da preservação do patrimônio cultural como um ato, um fato político em que o profissional, que é um trabalhador social, não pode recusar a dimensão e o risco político de seu trabalho. Neste contexto, enfatiza-se que, em termos de cultura, patrimônio e preservação e a tudo o que se refere ao homem e à sociedade cabe sempre indagar: "O quê?", "Por quê?", "Para quê?", "Para quem?" e "Como?". (GUARNIERI, 1990, p. 11)

Por isso, mediante as ações preservacionistas, deve-se considerar a questão da exclusão sobre o papel e a responsabilidade que cabem aos gestores dos bens patrimoniais. Assim, a instituição museu que possui como princípio básico a preservação deve estar sempre atenta aos aspectos ideológicos dos quais se imbuí aquela ação. Pois, preservar pressupõe um projeto de construção do presente⁹.

Santos (1999) considera que a aplicação das ações museológicas de pesquisa, preservação e comunicação, com base na qualificação do fazer cultural, condiciona-se histórica e socialmente. Assim, na maioria das vezes, os valores impressos pela sociedade no ato da preservação acabam por privilegiar apenas alguns aspectos do patrimônio cultural constituído e relegam-se outras referências patrimoniais. Há superposição do valor da produção humana pelo valor de consumo, o fazer pelo possuir, o que contribui para maior alienação do homem.

A relação entre o processo museológico e exclusão não pode ser entendida de forma dissociada da tentativa de uma aproximação com uma visão real da sociedade como uma construção histórica trespassada por conflitos, antagonismos e lutas, em que a questão do poder está sempre presente, exigindo ser equacionada e socializada. A relação museu-sociedade tem sido evidenciada pela atuação de técnicos que cumprem, bem ou mal, a política cultural estabelecida pelo sistema vigente, por meio do atendimento a metas e objetivos propostos por determinados segmentos, e que trazem, no seu bojo, na maioria das vezes, a ausência de uma ação comprometida com o desenvolvimento social, ou, quando muito, especificam metas e diretrizes que traduzem uma preocupação maior entre as instituições museais e anseios da sociedade, permanecendo, em geral, no papel, devido às diversas barreiras que inviabilizam a sua execução. (SANTOS, 1999, p. 15)

⁹Na realidade o cidadão tem sido excluído do processo de apropriação e da preservação de seu patrimônio. A busca conjunta do exercício de cidadania e da nossa identidade cultural, que deveria ser o objetivo primeiro da nossa política de preservação, não tem sido efetivada [...] a preservação de nosso patrimônio tem se dado de forma fragmentada, norteada por uma política de pedra e cal, dissociada de uma proposta de preservação de cunho antropológico e social, onde, na seleção dos acervos, tem se priorizado a produção cultural de determinados segmentos da sociedade. (SANTOS, 1993, p. 54)

As considerações de Bruno ressaltam que os museus preservam uma ínfima parte, por meio de algumas coleções, da totalidade do que realmente representa nossa herança patrimonial, visto que o universo patrimonial é infinito, considerando que “patrimônio é o conjunto dos bens identificados pelo homem, a partir de suas relações com o meio-ambiente e com os outros homens, e a própria interpretação que ele faz dessas relações.” (1993, p. 15)

Dessa forma, quando uma sociedade esquece de preservar seu patrimônio oral, seus saberes e fazeres, assim como o registro de sua técnica, de alguma maneira prepara-se para a assimilação aleatória e indiscriminada de quaisquer outros valores, esquecendo-se das matrizes informativas importantes à preservação de seu patrimônio cultural e de sua memória social. É necessário, no entanto, considerar que o processo de musealização é limitado visto que “não musealizamos todos os testemunhos do homem e de seu meio, natural ou urbanizado, mas, aqueles traços, vestígios ou resíduos, que tenham significação” e que nem sempre a escolha dos vestígios patrimoniais abrange a todos os segmentos da sociedade. (GUARNIERI, 1990, p. 01)

Os documentos são representações de memória e articulam-se à idéia de preservação que é o esforço de prolongamento da vida útil do bem cultural. Prolongar a vida útil é buscar projetar o bem cultural de um tempo em um outro tempo, “O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura.” (LARAIA, 1995, p. 70)

Os objetos testemunhos materiais são, sem dúvida, os elos que possibilitam a transitoriedade das ações humanas. O objeto, como artefato museal, estabelece vínculos em sua relação com o passado e, por meio deles, tem-se condições de entender os processos históricos nos quais estes imergem no momento de sua criação e utilização. Assim entendido “o objeto é um documento, é uma fonte inesgotável de informações e registros intrínsecos e extrínsecos da realidade em que foi concebido e, portanto, é um patrimônio cultural e um bem comum à sociedade.” (NASCIMENTO, 1994, p.11)

A documentação é uma atividade que possui um caráter singular por sua ampla função no contexto museológico. É no processo de documentação que os objetos passam a ter significado museal. A documentação, para alguns autores, é qualquer suporte da informação, ao passo que, para outros, é o fundamento da história. Menezes (1982) coloca que a palavra "documento" tem a mesma raiz do verbo "doceo", que

significa ensinar. Ensinar no sentido de transmitir informações, e é dessa noção que se desenvolveu a idéia de testemunho, de prova e de informação. (p. 2)

Sobre ação documental, Nascimento (1994) nos diz que esta tem por função o controle e a segurança do acervo, mediante registro, identificação, classificação e indexação dos objetos. Não que se deva entendê-la somente sob este aspecto, mas, sobretudo, como um ato de recuperação de informações para o "desenvolvimento de pesquisa que tenha por objetivo a produção do conhecimento sobre a história social e cultural onde o objeto está imerso". (1994, p. 39)

Deve-se compreender a função e o significado da documentação museológica nas diversas dimensões do fazer museal visto que, além do ato operacional, ela congrega dados que permitem traduzir o objeto, para sua comunicação, mediante exposições e por meio da ação educativa que os museus praticam. As reflexões de Santos (1994) indicam que no ato de documentar estão implícitos dois aspectos cujos significados atuam em extremos opostos: o denotativo, que se relaciona diretamente ao objeto, e o conotativo, que se estabelece na relação homem e objeto. Para ela, "o significado denotativo orienta o homem na realidade, o conotativo o faz transcender à realidade presente e construir uma nova." (p. 38-39)

Alguns estudiosos da ciência museológica consideram que o objetivo essencial do museu consiste em documentar e, por conseguinte, memorizar. Assim, entende-se a instituição museu quase como um templo da memória. Mas, há os que o consideram como espaço de criação, de produção de cultura. Assim concebido, o museu tem como objetivo primeiro o de ser um centro dinâmico de produção cultural, lembrando que documentar traduz-se em atividade-meio e produzir memória em atividade-fim.

Após a constituição das coleções, assegurada a sua conservação e restauro, feitos a identificação e o registro, o museu deve ocupar-se da organização e da apresentação dos objetos ao público mediante exposições de caráter permanente ou temporário. Esta é a função do museu que está mais aberto ao público e, por isso, é a mais social e que melhor define a identidade do museu¹⁰.

No ambiente museológico, a exposição é um mecanismo singular para acionar a memória. A comunicação direta que se processa entre os vestígios patrimoniais com

¹⁰Os museus contemporâneos tentam manter o equilíbrio entre essas duas facetas de sua atuação. Por outro lado, os compromissos com a salvaguarda, que têm sua origem entrelaçada com a idéia de posse, exigem uma atuação interiorizada em laboratórios e centros de documentação e por outro lado, as responsabilidades com a comunicação impõem uma atuação de extroversão, um corpo-a-corpo com o público e uma convivência cotidiana com diferentes segmentos da sociedade. (BRUNO; RIZZ I& CURY, 1997, p. 46)

os seus interlocutores, mesmo que estes não pertençam a sua realidade social, propicia que as lembranças sejam evocadas e estabeleça relações com seus universos e pertencimentos, como já foi explicitado. Essa perspectiva faz com que as exposições museológicas preocupem-se, mais que apresentar a realidade a que pertence, atender as expectativas dos seus interlocutores.

A postura museológica significa registrar uma memória que seja informação e uma informação para a ação. Isto pressupõe o registro de uma memória que sirva como instrumento para reflexão e que atue na promoção de ações transformadoras. Por meio do processo curatorial expográfico é que a museologia trabalha no sentido de tornar os objetos contemporâneos, visando o estabelecimento de uma relação dialética entre o objeto exposto e o público usuário dos museus. Os vestígios patrimoniais não são as expressões dos fatos ou dos acontecimentos que se materializam e, por conseguinte, não se podem apresentá-los como prova de verdade absoluta. Como signos, “são suportes de informação que servem de mediadores para a recuperação da memória dos grupos e suas realidades.”¹¹ (CHAGAS, 1994, p. 67)

No que diz respeito à apresentação dos objetos, a tendência atual da museologia consiste em integrá-los em exposições que evidenciem a funcionalidade e a sua evolução e que seja compreendido o contexto sócio-cultural de sua produção e utilização, dotando-o de uma nova dimensão informativa. Os museus contemporâneos têm como grande tarefa permitir que se faça uma clara leitura do mundo, de modo a aguçar e possibilitar a emergência de uma consciência crítica. Daí a musealização preocupar-se com a informação que os objetos trazem termos de documentalidade, testemunhalidade e fidelidade, como já dito.

As novas práticas museológicas traduziram-se, sobretudo, no alargamento do objeto museológico. Contudo, realizar a curadoria para a ação expográfica pressupõe a existência de um programa que se baseie em um conjunto de idéias conducentes e uma mensagem cultural que a exposição transmite. Tal fato, implicitamente, contém a informação de que os objetos, ao serem expostos, para além do seu valor intrínseco, transmitem por si só, ou em conjunto, informações que se ligam à história, ao ambiente social, à economia, ao progresso tecnológico, da época a que se referem.

¹¹ O processo curatorial museológico, entendido como o ciclo das atividades de tratamento e extroversão dos objetos e suas respectivas informações, deve ser visto, também, como a base do ensino, e como a especificidade da pesquisa e das atividades de extensão. (BRUNO; RIZZI & CURY, 1997, p. 47)

A ação curatorial museológica, mesmo quando a tomam em seu sentido mais pragmático, não pode ser vista de forma dissociada da própria orientação conceitual de um museu. Essa orientação tem que ser científica, dada pelas pesquisas de base do museu, associada a práticas democráticas e à socialização do conhecimento, para repetir a expressão tantas vezes usada nos foros de debates museológicos. (BARBUY, 1997, p.59)

O termo **curadoria**¹² é objeto de várias definições, mas o conceito que se aplica aos museus refere-se ao tratamento com o acervo, desde a coleta, documentação e conservação até a comunicação.

Realizar uma curadoria é “traçar os caminhos e responsabilizar pelo conceito da mostra a ser exibida, escolha dos acervos, da cor das paredes, da produção didática pedagógica e dos instrumentos para a ação educativa, enfim, tudo que é necessário à sua realização.” (CHIARELLI, 1998, p.12)

Na perspectiva museológica, a ação expográfica é interdisciplinar. É mediante o diálogo permanente com outros profissionais que o curador encontra o suporte necessário para traçar os caminhos que concretizem o discurso expositivo de forma clara para que se estabeleça um diálogo com o público. Para que esta relação se efetive o curador deve lançar mão e utilizar todas as técnicas para criar uma atmosfera que aproxime e permita que o público interaja com a mostra. A expografia demanda um conjunto de ações interdisciplinares, onde múltiplos conhecimentos e diversos recursos são acionados para traduzir os conteúdos dos vestígios materiais para transformá-los em referências patrimoniais.

Na especificidade de sua área de atuação, os museus passaram a entender e a utilizar os objetos como reveladores de identidades, como referências e testemunhos materiais, da relação do homem com a sua realidade patrimonial. Para que o fazer

¹²A idéia e a prática da curadoria são anteriores ao museu público. Já existiam em relação às coleções particulares, que eram as dos reis, nobres e ricos comerciantes, que colocavam a seu serviço uma pessoa para organizá-las e conservá-las (no caso de coleções de pintura, por exemplo, essa pessoa costumava ser um pintor, que também realizava obras para integrar a coleção): era a figura do *conservador*, termo que se difundiu e se mantém nos países de língua latina para designar os responsáveis por acervos, como na França (*conservateur*) e na Itália (*conservatore*) Hoje, embora as atividades de conservação propriamente dita, isto é, de manutenção física dos acervos e de restauração venham sendo exercidas por profissionais cada vez mais especializados, o termo continua a prevalecer em vários museus brasileiros e estrangeiros para designar os responsáveis coordenadores pelos trabalhos que envolvem acervos (ou pela organização de exposições), isto é, pela *curadoria*. *Curador* é o termo aplicado em países como Estados Unidos, Inglaterra (*curador*) e Alemanha (*Kurator*) Embora o termo varie de país para país, a idéia de responsáveis por determinados núcleos de acervo e, sobretudo, pelo direcionamento de coletas, pesquisas e exposições envolvendo esses acervos, está totalmente em vigor. (BARBUY, 1997, p. 59)

museal se tornasse mais ativo, participativo e plural, o olhar interdisciplinar é imprescindível para uma abordagem sistêmica na qual atingisse a totalidade dos conteúdos e significados e para explorar todas as potencialidades dos vestígios patrimoniais, para a sua exposição.

Com o progresso advindo das outras ciências, das tecnologias e com a evolução dos valores e dos comportamentos das sociedades humanas desenvolveram-se conceitos aplicáveis ao quadro museológico; teorizaram-se e ensaiaram novos modelos de tais instituições, aperfeiçoaram-se métodos de recolhimento e de classificação de peças. Inventaram, desenvolveram ou adaptaram sofisticadas técnicas de restauro e de conservação. Despertaram novos interesses e os mais eficazes processos de comunicação entre o museu e o público.

A exposição na concepção museológica, como coloca Belcher:

The most important and unique characteristic of a museum exhibition is that it facilitates an encounter between the visitor and the three-dimensional object. [...] Only the exhibition supplies a contact controlled with the Real, the authentic object, and it is this that turns the exhibition of the museums vitally important. (1991, p.38)¹³

Os museus de hoje ocupam espaço importante entre os meios de comunicação, instrumento essencial de educação e cultura. Expor é comunicar com o público, é realizar um espetáculo. A exposição é a função que permite ao museu realizar, de modo específico, a missão cultural e educativa. Visando uma melhor comunicação, os museus têm lançado mão dos mais modernos recursos tecnológicos e têm cada vez mais provocado no público o uso dos sentidos para melhor compreender os conceitos e os propósitos da mostra. O ambiente da exposição tem sido idealizado para permitir que o público interaja com a mostra.

Impressionados pelo processo de industrialização, urbanização e democratização da educação, assistimos ao surgimento de uma mudança de comportamento da sociedade em relação ao seu patrimônio cultural, que levou a ampliação do conceito de patrimônio à renovação nas práticas para sua gestão e seu uso na educação.

¹³A mais importante e singular característica de uma exposição de museu é que ela facilita um encontro entre o visitante e o objeto tridimensional. [...] Somente a exposição fornece um contato controlado com o real, o objeto autêntico, e é isto que torna a exposição dos museus vitalmente importantes.

Com a ampliação do conceito de patrimônio e com o surgimento de uma nova prática museológica, estreitou-se, ainda mais, a relação do museu com a escola, visto que:

...os museus tiveram que encontrar um caminho próprio para contribuir com a educação, e estabelecer novos parâmetros para a preservação das referências patrimoniais que ainda não constavam de suas coleções e acervos, implementar processos expositivos argumentativos, atuar fora de seus muros e, ao mesmo tempo, dominar aspectos específicos da conservação dos objetos...(BRUNO; CURY & RIZZI, 1997, p. 46)

Este novo perfil fez com que os museus se destacassem no campo da comunicação por meio da teoria e da prática de exposições, dos serviços educativos e da promoção de eventos. Mas, sem dúvida, foi o serviço educativo que encontrou, e possui, as múltiplas formas de responder às necessidades de diferentes públicos.

Enquanto um espaço que preserva a herança cultural e as manifestações culturais dos povos, e que mediante a comunicação, promove a informação, gera conhecimento e forma mentalidades, ao museu atribuía a missão social de atuar como sujeito deflagrador de ação educativa, complementando o trabalho da escola na sua influência junto ao indivíduo. (SCHEINER, 1980, p. 62)

A partir das últimas décadas, os progressos da museologia para diferentes áreas da sua intervenção refletiram-se, sobretudo, no campo da educação. Investigação e serviço educativo apresentam-se como referência obrigatória na museologia dos últimos tempos.

...a museologia deixou de ter como fim último apenas o armazenamento e a conservação, mas, sobretudo, o entendimento e o uso do acervo preservado, pela sociedade para que através da memória preservada, seja entendida e modificada a realidade do presente. Nesse sentido, a própria concepção do museu é educativa, pois, o seu objetivo maior será construir para o exercício da cidadania, colaborando para que o cidadão possa se apropriar e preservar o seu patrimônio, pois ele deverá ser a base para toda a transformação que virá no processo de construção da sociedade. (SANTOS, 1993, p. 99)

Nos vários campos de atuação da museologia, a educação tem sido objeto de reflexões e debates. O impasse e as divergências sobre o modelo, o público e as finalidades, mesmo que estejam na pauta das discussões internas dos museus, não impedem, no entanto, que estes elaborem e desenvolvam programas educativos.

Na historiografia dos museus consta que a ação educativa sempre esteve presente. Desde o surgimento dessas instituições, passaram-se a desenvolver palestras e cursos que se relacionam com o seu universo patrimonial museológico, particularmente os museus de arte que transformaram suas salas vazias em classes para adultos, como o *Fine Arts Museum*, de Boston, e o *Metropolitam Museum*, de Nova Iorque, este último oferecendo palestra para adultos em 1872. (GRINSPUM, 1991, p. 22)

O entendimento dos museus como instituições vocacionadas para o exercício educacional surgiu na Inglaterra. As instituições como *Victoria & Albert Museum* e o *Royal College of Art*, ambos em Londres, combinavam a produção artística no ateliê com o estudo das coleções de obras de arte pertencentes aos museus. Segundo Grinspum, Henri Cole, o primeiro diretor do *Victoria & Albert Museum*, “considerava o museu uma ativa instituição que tinha ligação direta com o Ateliê”. (1991, p. 23)

No Brasil, a importância da arte na educação surgiu na década de 1930, no Estado Novo, junto com o movimento da Escola Nova. Em 1948, Augusto Rodrigues criou a Escolinha de Arte do Brasil, que, pautada na Teoria da Expressão Livre, desconsiderava a arte exposta nos museus como instrumento para o ensino da arte por considerar que essa condicionava a criatividade dos alunos.

Somente em 1976 implantaram-se, em São Paulo, na gestão de Aracy Amaral, sob a coordenação de Paulo Portella Filho, na Pinacoteca do Estado, os serviços educativos mediante os quais se realizou o primeiro trabalho de arte-educação. Após essas iniciativas, criaram-se outros setores na Pinacoteca e em outras instituições. Em 1985 criou-se o Setor Educativo da Bienal. (GRINSPUM, 1991, p. 29)

Apesar da intensa ligação com o ensino, os museus de arte ficaram às margens do ensino formal na escola. Couberam aos museus de ciências e história a tarefa de complementarem as lacunas da educação escolar. Todavia, o surgimento de novo conceito sobre o tipo de educação que se voltou para o patrimônio contribuiu para que a ação educativa que se praticava nos museus fosse acrescida de outra metodologia para compartilhar o patrimônio museológico com o seu público, em especial o escolar.

Horta (1991) introduziu no Brasil o conceito de educação patrimonial que surgiu na Inglaterra, e adaptou-o. Essa educação baseia-se no ensino que se centra no objeto cultural, que consiste na implementação de ações educativas de investigação e valorização do patrimônio cultural, mediante a metodologia que se efetiva em quatro momentos: observação, registro, exploração e apropriação.

Na perspectiva da educação patrimonial, as ações e as atividades educativas nos museus ampliaram, ainda mais, o seu campo de atuação. Mais que programação de atendimento a alunos e professores, passou a desenvolver, junto aos últimos, métodos cujas práticas visavam a interação efetiva entre o objeto exposto e os alunos. Oportunizou que esses, com base na investigação, na observação participativa, realizassem suas interpretações e obtivessem uma compreensão total do patrimônio exposto.

Esta nova forma de diálogo tem sido uma prática nos vários segmentos museológicos, mas a ação educativa não se encerra nas exposições, contudo é suporte essencial que permite e aproxima a relação do público, em geral, e do escolar, em particular, com a história, ao vivo, que o museu realiza, que permite sempre leituras e releituras das culturas e manifestações apresentadas. Para que a exposição fosse mais interativa e que pudesse ser instrumento para a educação, utilizou-se de múltiplos meios de expressão, como Santos enfatiza,

O museu deve estar comprometido com o progresso educacional, desempenhando uma ação cultural e educativa, no âmbito formal e não formal que [...] não está vinculada somente às atividades programadas para alunos e professores, mas que deve ser buscada e entendida desde o momento em que estabelecemos o roteiro de uma exposição, apresentamos os objetos, elaboramos textos e etiquetas, que não devem ser responsáveis somente pela apresentação de um conteúdo que será mais um conteúdo acumulado, mas que devem suscitar a criatividade, o questionamento, a reflexão crítica e a busca de um novo fazer, o que para nós se caracteriza em um ato educativo. (1993, p. 24)

Desta forma, todas as ações, para a preservação, pesquisa, documentação, comunicação e educação dos bens patrimoniais e manifestações culturais são fundamentais para o cumprimento da função social dos museus. Deve-se conduzi-las de forma a permitirem que os museus cumpram a função de instituição geradora de conhecimento e de mudanças de mentalidades para a recuperação da memória social e a construção de identidades.

Nesse diversificado universo das atividades museológicas, a exposição é a atividade que possibilita, de maneira mais direta, evidenciar a função social do museu e, conseqüentemente, a sua postura perante as questões sociais e visto que, como já afirmado anteriormente, realizar uma exposição é um ato político, é uma escolha, é uma seleção, é, sobretudo, um ponto de vista.

Conforme já colocado, para atingir todas finalidades implícitas no exercício museográfico, a museologia não se fundamenta somente na concretude do objeto, mas sobretudo se instrumentaliza utilizando processos técnicos e artísticos, bem como dialoga com outras ciências, outras áreas do conhecimento e vários processos artísticos, visto que lida com os vestígios patrimoniais culturalmente herdados. Assim, no decurso do processo expográfico, lança-se mão de vários instrumentos e elementos para compor o discurso expositivo.

Nesse sentido, um processo artístico muito próximo da museologia é a fotografia. Desde o seu surgimento, a fotografia era exposta em praça pública, servia como pano de fundo para ilustrar exposições, e com o passar do tempo passou a ser considerada objeto de arte. Com a sua utilização por diferentes ciências, seus conteúdos passaram não somente a registrar imagens, mas imagens carregadas de significados.

Assim, ao realizarmos uma exposição utilizando como artefato uma coleção fotográfica estamos lidando com conteúdos sociais e estamos não mais operando somente com o potencial artístico, mas com elementos representativos das manifestações culturais dos povos, de suas lembranças e memórias. Uma coleção fotográfica cujas imagens registram o encontro entre duas sociedades é um fato social, que, para Mauss (1974), configura-se naquilo que ele chamou de ‘fatos sociais totais’. E a sua musealização permite que esses fatos possam ser ressignificados, revisitados e mais amplamente compartilhados. O contato com as imagens, a partir do suporte comunicativo das exposições, permite-nos inserir questões relativas à constituição de uma memória e da preservação de um passado.

A realização de uma exposição, utilizando como artefato uma coleção de fotografias, pressupõe o repasse de informação, de uma informação para uma ação. Possibilita a geração de novos conhecimentos sobre os fatos por ela apresentada, permite uma reflexão. Assim, mesmo considerando que uma exposição não é o único caminho para a socialização de um acervo, propõe-se a realização da exposição: *As crianças Uru Eu Wau Wau: o encontro dos tocadores de taboca com o mundo dos ‘brancos’*, pois, de acordo com o pensamento de Bellague (1992), entende-se que os museus são espaços legítimos para ‘experimentação’, para o estabelecimento de relações e aproximação de culturas.

1.3 - Caracterização da Coleção

Toda fotografia tem atrás de si uma história. Olhar para uma fotografia do passado e refletir sobre a trajetória por ela percorrida é situá-la em pelo menos três estágios bem definidos que marcaram sua existência.

(KOSSOY, 2001, p. 45.)

O acervo de imagens dos Uru Eu Wau Wau compõe-se de 1.459 ampliações fotográficas, 7.904 negativos, 47 diários de campo, 16.577 *slides* de Jesco von Puttkamer e dois filmes produzidos por Adrian Cowell, da BBC de Londres. Produzido na década de 1980, pertence, desde 1977, ao Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Universidade Católica de Goiás (IGPA), encontrando-se atualmente sob a responsabilidade técnico-científica do Núcleo de Documentação Audiovisual/IGPA e aos cuidados da professora Maria Eugênia Brandão Alvarenga Nunes.

A constituição da coleção Uru Eu Wau Wau reporta aos primeiros anos da década de 1970, quando se acirrou o conflito entre os povos indígenas e a sociedade envolvente provocada pela política de expansão territorial brasileira, que causou muitas disputas por terra, e, como consequência, mortes. Para conter os massacres, a Funai interveio e organizou expedições para protegerem os indígenas que se encontravam na região onde abririam as estradas que dariam acesso aos lotes doados aos colonos de diversas regiões do país.

...o Governo Federal fez um grande projeto chamado Pólo Noroeste que consistia em levar colonos, especialmente do Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, São Paulo e do Centro-Oeste. Levar pessoas sem terra para ocupar as terras vazias da Amazônia. O primeiro grande programa de colonização agrária da selva amazônica foi desenvolvido em Rondônia a partir da cidade de Ouro Preto, onde tinha uma mancha boa de terra. Ouro Preto e Jaru, onde tinha uma mancha boa de terra dentro da Amazônia. Então, era também o princípio da tentativa de editar o nascimento do movimento dos sem-terra. Era dar terra, se antecipar a eles, dando terra para eles, na Amazônia. Então, houve uma grande emigração para Rondônia no sentido de o Governo abrir estradas e para ali chegavam uma média de setenta mil, no final dos anos 80 estavam chegando 120 mil colonos para ocupar áreas que o INCRA loteava no mapa, de avião, marcava os lotes e distribuía lotes de até 55 hectares para cada família que se inscrevesse no INCRA. Então havia um grande movimento de migração naquela direção. E quando a migração chegou no rio Jamari,

apesar da Funai avisar que ali tinha índios isolados, uma tribo numerosa de índios isolados, o INCRA não respeitou e entrou loteando a reserva dos índios, a área de caça dos índios. Foi onde os índios ao ver Chico Prestes derrubando a mata fizeram o ataque e massacraram a família. (ARRUDA, anexo 2)

Com o objetivo de diminuir o impacto e resguardar a integridade dos povos indígenas e dos colonos, na década de 1980, uma equipe do IGPA, profissionais da BBC de Londres/Inglaterra e uma equipe da FUNAI organizaram a expedição com a finalidade de manterem contato com o grupo Uru Eu Wau Wau, que, após a invasão de suas terras pelos garimpeiros, assassinaram duas crianças e raptaram uma outra (Fabinho), todas filhas do garimpeiro Francisco (Chico) Prestes.

Onze índios Suruí, cinco índios Paakas Novas, um índio Parintitim, o sertanista Zebel, o sertanista Apoena Meireles, o sertanista João Maia (o Baiano Maia), um cozinheiro e três ajudantes: o Hugo, o Amazonas, e o Napoleão (não sei. Depois eu me lembro o nome desse rapaz). Então era uma expedição mais ou menos de trinta pessoas que viajavam em cinco barcos motorizados subindo rio Jamari. (ARRUDA, anexo 02)

Participaram das equipes da BBC de Londres e do IGPA os seguintes profissionais: Adrian Cowell, Albert James Baille e Christopher Cox, Mário Arruda, Vicente Rios, Dulce Madalena Rios Pedroso e Jesco von Puttkamer. Tinham por objetivo a realização de um documentário sobre os Uru Eu Wau Wau. Durante o período da expedição, que durou quatro anos, produziram-se vastos registros documentais como: diários de campo, relatórios e um valioso acervo imagético composto por filmes, fotografias, *slides* e, ainda, registros sonoros em fitas cassetes.

A participação do professor Jesco von Puttkamer, como fotógrafo, iniciou-se em maio de 1980 e permaneceu até o final da expedição, conforme relatos do professor Mário Arruda:

...primeiro contato que foi em 10 de março de 1981 e depois o segundo contato em 18 [de março], o terceiro foi em 04, 07 de abril. O Jesco chegou lá em maio, se não me engano. (ARRUDA)

As fotografias, na maioria, foram produzidas no posto indígena de Alta Lídia, visto que a saúde do professor, já no final de sua vida, estava debilitada pela doença diabetes, com uma das pernas amputada, o que dificultou muito sua locomoção, como a professora Maria Eugênia Brandão Alvarenga Nunes confirma:

O professor Jesco vai para os Uru Eu Wau Wau numa situação, numa circunstância de vida pessoal, com bastantes ressalvas, com problemas. Ele já estava com uma das suas pernas amputada. Teve o apoio do IGPA, todo apoio necessário para que ele pudesse ir pra campo, né. Professora Dulce praticamente esteve o tempo todo ao lado dele dando condições pra ele executar o trabalho, porque era realmente importante também. E ele foi com muita alegria e eu costumo dizer que o trabalho que o Jesco fez nos Uru Eu Wau Wau consagra a vida dele como documentarista. Que foi excelente durante toda a sua vida, mas quando a gente faz uma consulta às imagens que ele fez dos índios Uru Eu Wau Wau, a gente percebe que o trabalho estava mais amadurecido. Ele não preocupava mais só com o fotografar. Ele quis fazer uma documentação ainda mais profunda do que era do costume dele. Ele realmente esmerou no trabalho, tanto qualitativamente quanto quantitativamente que a gente pode afirmar que é o grupo indígena do acervo do IGPA, da Universidade Católica, que tem o maior número de material registrado, tanto em *slides* quanto em fotografias. (NUNES, anexo 02)

Considera-se o acervo imagético sobre a expedição de contato com os Uru Eu Wau Wau a obra mais importante. Segundo o professor Mário Arruda:

...tem bastantes fotos e também os filmes é muito importante, porque você tem pela primeira vez umas coisas assim metodicamente feitas, acompanhadas, passo a passo, documentado passo a passo. E tudo aquilo, todas aquelas ações que a Funai fazia junto aos índios.[...] E a maior importância, talvez, desse acervo, desse filme, dessas fotografias é que a partir daí a Funai mudou a postura junto aos grupos isolados. Não se faz mais contato com trocas de presentes. A Funai, agora, apenas cerca a área, protege as entradas de rios e estradas para que o branco não vá fazer o contato indiscriminado com o índio. E deixa ao índio, aquilo que o Rondon já dizia: é para deixar o índio a liberdade e a opção de fazer contato ou não fazer contato. (ARRUDA, ENTREVISTA, 17 jul. 04)

O professor Arruda, além de fotografar, registrou, em 47 diários, suas impressões e experiências com os Uru Eu Wau Wau. Em 1997 doou parte do acervo ao IGPA/UCG, que adotou todos os procedimentos para a salvaguarda, bem como a adequação do espaço físico e a aquisição de equipamentos com vista à proteção e à organização para colocá-los à disposição dos pesquisadores, estudantes e comunidade, conforme a professora Maria Eugênia Brandão Alvarenga Nunes esclarece:

Os primeiros acervos daqui do IGPA foram os acervos coletados pela arqueologia, e como estes acervos já estava começando a ter lugar próprio, vida própria. Então o professor Jesco resolveu doar parte do seu material para compor a área de etnologia do IGPA, para que os componentes dessa área fizeram uso em materiais didáticos de modo

geral, em publicações e se utilizasse desse material junto com ele numa proposta de publicação em conjunto com o professor Jesco. Os primeiros lotes chegaram a partir de 1977. Em 1984, com o primeiro curso de antropologia visual sediado na Universidade Católica, no IGPA, o acervo passa a ser um dos itens principais de estudo deste curso. Foi à matéria-prima, básica para os estudos. E a partir de então, 1983, 1984, este acervo passa a ser regido pelos projetos que foram realizados pelos alunos desse curso de especialização para nortear os rumos deste acervo, que era um dos principais objetivos do curso. Saber o que fazer do acervo como tratar melhor. Em Goiás poucos eram poucos especialistas nesta área. Então o curso veio sanar um pouco esta questão de ter um grande acervo, ter um rico acervo e ainda não se sabia bem como que a antropologia poderia utilizar-se este acervo. E a partir do curso de antropologia, estes novos rumos que foram dados ao acervo, o professor Jesco realmente sentiu segurança de entregar a grande parte do seu acervo a universidade, ao IGPA para ser cuidado. Sendo que os últimos lotes de materiais vieram para o IGPA após a morte do professor Jesco, em 1992. (NUNES, anexo 2)

O Núcleo de Documentação Audiovisual possui uma sala adaptada e climatizada para acondicionar o acervo (em cartelas próprias para *slides* e em grades suspensas). Não possui sala independente para atender ao pesquisador. A indexação do acervo imagético obedece aos critérios que o IGPA estabeleceu, classificando-os segundo os grupos étnicos e possuem numeração seqüencial de 00001 ao infinito. Todos os *slides* foram numerados conforme a entrada no acervo e não houve arranjo prévio para se localizarem as imagens em duplicatas. No momento desenvolve-se um programa para indexação do acervo, e as imagens em papel estão sendo digitalizadas e catalogadas em um banco de dados e os *slides* ainda não passaram por este processo. Coordenam o projeto o professor Paulo César Mendonça Aguiar e Ana Cláudia de Sousa Matias.

O acesso às imagens dá-se mediante solicitação, por escrito, à direção do IGPA, que o encaminha ao Núcleo de Documentação Audiovisual para análise e deliberação. O acervo de *slides* dos Uru Eu Wau Wau encontra-se em ótimas condições e é considerado como o de melhor qualidade técnica, todavia são poucas as publicações que se fizeram dessas imagens. Com o objetivo de facilitar o acesso, todo o acervo passará por tratamento digital.

...só utilizou do acervo dos Uru Eu Wau Wau para produzir série de *slides* e para compor os filmes da década da destruição. Outras publicações a não ser relatórios técnicos, relatórios de campo não foram publicados sobre os Uru Eu Wau Wau. A única publicação que o IGPA tem conhecimento e que se utilizou de material do professor Jesco é do Mauro Leonel e mas que não foi através do IGPA o acesso que ele teve a documentação audiovisual e os registros escritos do

professor Jesco. O que significa que esse material Uru Eu Wau Wau é inédito sob o ponto de vista da utilização dentro da Universidade Católica, publicações e mesmo no Brasil que são muito pouco os trabalhos de divulgação a respeito dos Uru Eu Wau Wau. (NUNES, anexo 02)

Atualmente os 47 diários doados à UCG encontram-se organizados segundo as normas arquivistas e sob a responsabilidade de Eduardo Souza.

Sobre sua participação na expedição, Jesco registrou em seu diário, volume 37, página 12, as seguintes impressões:

Estive aqui desde o início, há cinco anos quando os Uru Eu Wau Wau eram ainda hostis, os mais hostis encontrados por Apoena. Desde então ajudei Apoena e sua equipe, alguns já mortos, tomar amizade com estes índios. Hoje, eles são nossos amigos e compreendem que não viemos matá-los e tomar suas terras, mas protegê-los e os ajudar, principalmente contra nossa própria civilização.

1.3.1 – Identificação e aspectos culturais dos Uru Eu Wau Wau

Os Uru Eu Wau Wau denominam-se *caguarip*: a denominação Uru Eu Wau Wau, que significa *os que tocam taboca*, lhes foi dada pelos Oro-Uari-Paaka Nova. A escassez de pesquisas etnológicas, etnohistóricas e etnolingüísticas não permite a identificação mais completa da cultura desse grupo indígena. Sabe-se, no entanto, que eles falam a mesma língua que os *karipona*, pertencendo, portanto, ao grupo lingüístico Tupi-Guarani.

Segundo Leonel¹⁴ (1995), nos relatos dos padres jesuítas, de viajantes do século XIX, dos desbravadores do Oeste brasileiro como Marechal Rondon e de pesquisadores como Curt Nimuendaju e de Levi-Strauss, há vários registros, em momentos diferentes da historiografia, de grupos indígenas como *bocas-negras*, *bocas-pretas*, *cautários*, *sotérios*, *karipuna*, *cabeça vermelha*, *onça*, *caguarip*, *parintintin*, *cabahiba*, *cawahib*, *cawahiwa*, *acohga-piranga*, *jaru*, *urupã*, *urupá-in*, *arara*, *arikens*, todos ligados aos espaços geográficos, com semelhanças culturais e lingüísticas, com os conhecidos como

¹⁴ - Os dados trabalhados por Leonel (1995) no seu livro: *etnodicéia uru-éu-au-au* não estão embasados com dados etnográficos que contribuísse com uma etnografia sobre os Uru Eu Wau Wau.

Uru Eu Wau Wau, nas cabeceiras dos rios Paaka Nova e Cauau. (LEONEL, 1995, p. 49-52)

O contingente populacional desses índios, registrados pelas frentes de atração, nos primeiros contatos, perfazia o total de 250, mas houve várias aldeias não contatadas. Calcula-se o contingente populacional que pode variar de 1.000 a 1.200 indígenas. Dados atuais, registrados no catálogo do Instituto Sócio Ambiental, confirmam que os Uru Eu Wau Wau são do povo tupi-guarani e estima-se sua população em 124 pessoas. (ISA- 1996-2000)

A historiografia existente demonstra que a ocupação territorial desde o século XVI, dos Uru Eu Wau Wau, estende-se nos vales dos rios Madeira, ao norte; Machado, ao leste; Guaporé, ao sul; e Mamoré, a oeste, no atual Estado de Rondônia.

Consoante aos relatos de Jesco von Puttkamer (1986), e de acordo com os dados contidos na pesquisa de Leonel (1995), sabe-se que os Uru Eu Wau Wau vivem na floresta e têm mobilidade espacial dividida em grupos de parentesco, cada qual com um chefe. Há aldeamentos fixos em determinada época do ano e acampamentos temporários, ou tapiris, que se espalham por toda a área onde se localizavam suas roças.

As aldeias são construídas nas matas sob as copas das árvores. Durante os grandes deslocamentos se abastecem em roças que se localizam em pontos estratégicos nas quais plantam milho, macaxeira (da qual fazem o cauim – uma bebida), batata doce, cará e algodão. Não usam fumo e apreciam a farinha que eles produzem artesanalmente. Durante o verão acompanham os cursos dos rios, onde caçam, pescam e fazem roças, quase escondidas, e no inverno permanecem mais nos campos.

São exímios caçadores com arco e flecha e o alimento predileto é a carne de anta, embora cacem queixada, caititu, cotia e alguns pássaros. A pesca é freqüente e os locais que se consideram mais fartos são os rios Floresta, Jamari, Cautário e Jarú. Na preparação da carne utilizam-se do moqué. É comum a coleta de castanhas e de materiais para a confecção de casas, arcos, flechas, cestas e outros. Encontram a taquara e a taboca nas cabeceiras dos rios Paaka-Nova, São Miguel, Nova Floresta, Jamari e Urupá, assim como o barro para confecção de cerâmica.

Leonel (1995) descreve que os Uru Eu Wau Wau pintam todo o corpo com urucum quando estão em guerra e o peito de preto (jenipapo) quando matam outras pessoas. Pintam-se também para festas rituais. Há tatuagem na face com um risco da boca à orelha e outro em volta dos lábios: provavelmente vem deste fato o nome de Boca-Preta, como foram inicialmente conhecidos. (1998, p. 88)

Os homens usam vários cintos de cipó enrolados na cintura, que formam uma proteção: os colocam de forma justa, nos quadris e, mais larga, na altura do estômago. Nos rolos prendem seus facões. Homens e mulheres usam um colar com dois dentes de mamíferos grandes, simetricamente atados com um cordão. Nos braços usam braçadeiras, também atadas com algodão. Confeccionam-se os cocares, que os homens usam, com penas de papagaio, arara e gavião. As redes têm formato pequeno e eles as deixam em pontos estratégicos, o que lhes permite longas caminhadas sem grandes pesos.

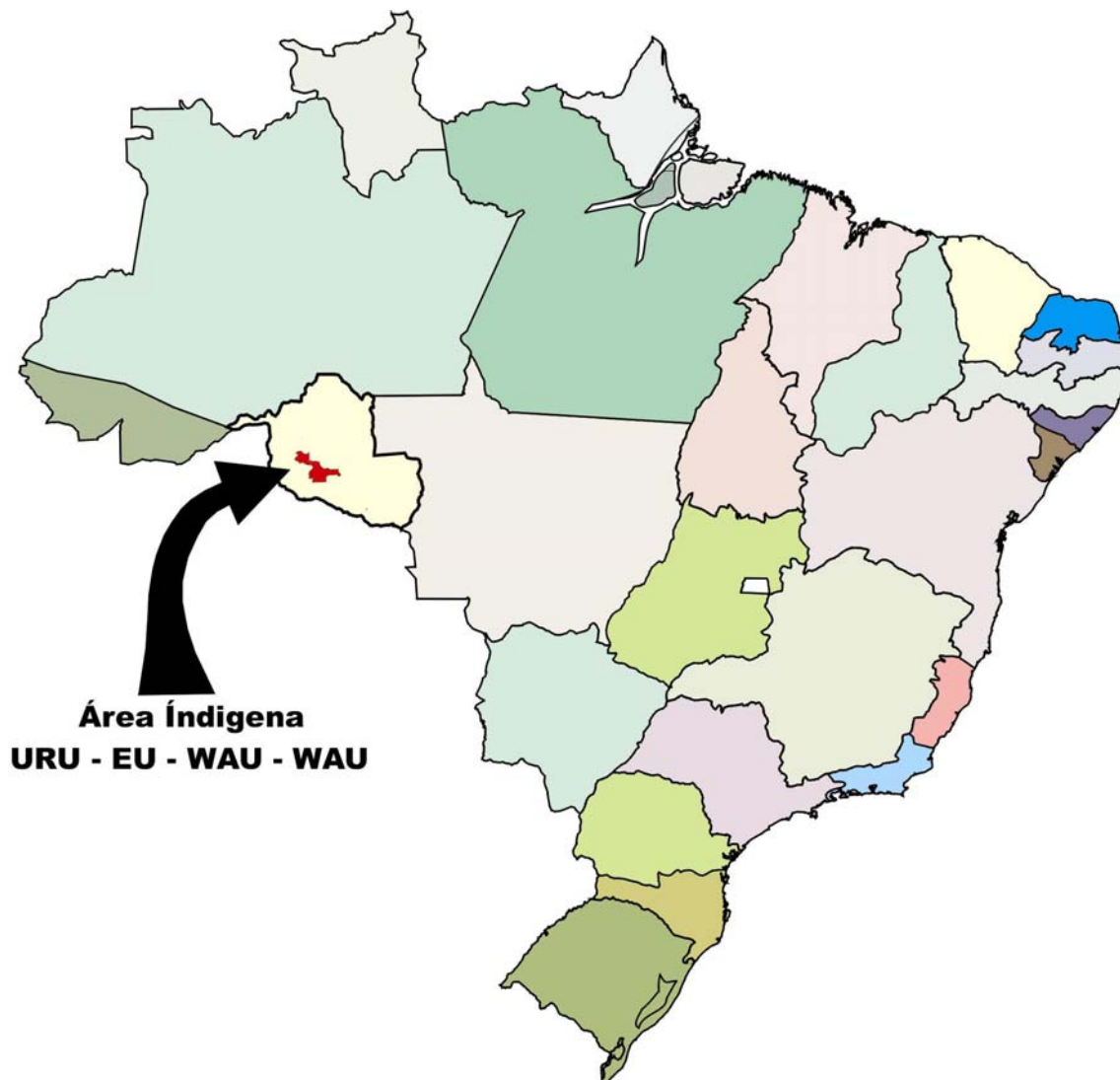
Há festas das quais participam diversos grupos familiares. Eles tocam taboca. A festa do milho chama-se Ipuã. Os Uru Eu Wau Wau cantam durante a noite e costumam espantar o inimigo com gritos. Sabe-se da existência de pajés. A organização social está estruturada em metades que se denominam Mutum e Arara, segundos relatos de Jesco. (Diários 37-38, 1987)

Consoante esta questão, Leonel (1995) refere-se aos relatos de Nimuendaju e Lévi-Strauss, que ao descreverem os grupos Tupi-Cawahib, no que tange à organização sócio-econômica, referem-se a dados bastante similares aos dos Uru Eu Wau Wau. (p. 49)



Foto: Acervo IGPA/UCG

1.3.1.1 - Território Uru Eu Wau Wau



Fonte: Cartografia Digital - CPRM
Serviço Geológico do Brasil

1.3.2 - O Fotógrafo Jesco von Puttkamer – Biografia Resumida

Jesco von Puttkamer, filho do barão Woulf von Puttkamer e de Karin Eklof Holm, era de família de origem alemã. Nasceu em Macaé, no Estado do Rio de Janeiro, em 1919. Formou-se em Química pela Universidade de Braslau, na Alemanha. No período da II Guerra Mundial voltou ao país para recuperar os bens da família que o III Reich havia confiscado e ficou como prisioneiro de guerra. Após a libertação, a

fotografia surgiu em sua vida em razão de um convite que recebeu para documentar os campos de guerra e registrar os acontecimentos do Tribunal de Nuremberg.

Depois desse período, retornou ao Brasil e, a convite do então governador Jerônimo Coimbra Bueno, instalou-se em Goiânia, capital do Estado de Goiás, em 1948. Como assessor do governo, tratou dos assuntos referentes à imigração dos grupos de agricultores oriundos do leste europeu que, por causa das técnicas usadas na agricultura, despertou interesse em trazê-los para o Estado de Goiás. Como membro do Departamento de Relações Públicas da NOVACAP, registrou fatos desde a construção até a inauguração de Brasília. Ele, ainda, trabalhou como fotógrafo da National Geographic, o que possibilitou a produção de seu volumoso acervo.

Jesco von Puttkamer e Bernardo Sayão fundaram as primeiras grandes colônias agrícolas brasileiras, tais como as que deram origem à cidade de Ceres, nome do deus grego dos cereais, e a de Itaberaí, ambas localizadas no Estado de Goiás. O trabalho com os grupos indígenas teve início efetivamente no governo Juscelino Kubitschek e durou até o final de sua vida.

O fotógrafo participou da Marcha para o Oeste, da Operação Bananal e de expedições indígenas com os irmãos Villas-Boas, mais intensamente com Francisco e Apoena Meireles e vários outros sertanistas. Sua função consistia em registrar os encontros mediante a fotografia e os filmes. Todo trabalho e esforço pela busca da perpetuação da imagem dos grupos indígenas solidificaram-se com o acervo imagético de aproximadamente 120 mil imagens e 264 diários de campos, cedidos, por ele, ao IGPA/UCG.

O contato com os grupos indígenas permitiu-lhe vislumbrar a importância do trabalho fotográfico como um meio de documentar, assim como, também, de resgatar traços culturais. Ele encantou-se com a vida, o cotidiano e o modo de viver dos índios, com o trabalho coletivo da terra, as relações grupais, os ritos, mitos e festas, o contato direto com a natureza.

O que me encantou na vida dos índios, em estado de contato, foi essa pureza, essa sinceridade, a falta de ambição. Não é querer possuir vinte camisas, dez pares de sapatos ou matar vinte porcos pra ganhar o dinheiro. Não, o índio não tem essa mentalidade, a mentalidade dele eu achei muito superior à nossa. (PUTTKAMER, s/data)

Com a intensa convivência, os laços afetivos e a amizade com os povos indígenas proporcionaram apelidos pitorescos ao documentarista, como: **gamlecti**, que

significa rosto grande e vermelho, como a lua, e **borbula**, cara vermelha ou cara redonda. (BARROS, 1998, p. 40)

Jesco, homem organizado, metódico, planejava todo o seu trabalho e era um incansável, escrevia os diários de campo à luz de velas. O mais importante para ele era o seu trabalho. Nos seus diários, ele manifestava todos os seus sentimentos e exprimia suas emoções, aborrecimentos e conflitos de uma maneira muito pessoal, muito intimista. (ARRUDA. In: BARROS, 1998, p. 41)

O fotógrafo Jesco trabalhou pela causa indígena até o final de sua vida, já debilitado por causa da doença diabetes e com uma perna amputada, não perdeu a alegria de viver, o otimismo e a força para continuar trabalhando. Foi nessas condições que ele registrou a maioria das imagens dos Uru Eu Wau Wau. Faleceu em 30 de maio de 1994.



II - Justificativa

As fotografias poderiam ser comparadas a imagens armazenadas na memória, enquanto as imagens lembradas são resíduos substituíveis de experiências contínuas. Em muitos casos, lembranças das fotografias substituem lembranças de pessoas ou acontecimentos, que são mutáveis, enquanto a fotografia fixa pode ser revista muitas vezes.

(LEITE, 2000, p.145)

Ao longo da historiografia a imagem e a representação das sociedades indígenas transitam de acordo com os interesses da Nação, e colaboram para o não reconhecimento de seu passado e de sua história. Desde o encontro com os portugueses e, nos últimos 504 anos com brasileiros, os povos indígenas sofrem ante a indiferença e o descaso para com os problemas que tais encontros, e desencontros, geraram. Para a maioria dos brasileiros, esses povos são representantes de povos que fazem parte do passado, ou sequer existem.

Neves (1995) investigou sobre a idéia e verificou que para a sociedade brasileira a imagem dos povos indígenas é estática, geralmente associada a “indivíduos vivendo em pequenas aldeias isoladas nas florestas representam um passado remoto, uma etapa evolutiva de nossa espécie. Enfim, populações sem história”. Assim, sem passado e sem história, as autoridades e a sociedade, como um todo, negligenciam seus problemas. (p. 59)

Apesar disto, os testemunhos materiais, que se produziram nesses encontros, podem agir como mediadores entre as sociedades indígenas e a sociedade nacional e oportunizarem que essa última os reconheça como cidadãos brasileiros. Como vestígios materiais, a coleção de *slides* dos Uru Eu Wau Wau também permite visitar o momento

do contato, visualizar alguns aspectos sobre o impacto e as possíveis transformações que o contato interétnico possa ter causado a estes povos, em particular às suas crianças.

A gestão curatorial museológica, em uma coleção de *slides*, agrega ações técnicas que permitem a formulação de uma nova linguagem, visto que as imagens não falam por si mesmas, mas ganham corpo pela comunicação, pelo momento vivido e pelo olhar do capturador, neste caso particular, o curador, que busca, na coleção de *slides*, detectar e investigar o momento do contato naquilo que tem de particular e singular, buscando traduzir os fatos vividos, contribuindo para o entendimento da pluralidade dos modos de vida e das diferentes culturas que se encontraram e que estabeleceram relações naquele momento. Kossoy considera:

As fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos na medida em que se tentar sistematizar suas informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para a decifração de seus conteúdos e, por consequência, da realidade que os originou. (2001, p. 32)

Como registros fotográficos, a coleção de *slides* constitui-se em recortes instantâneos da ação ocorrida em um tempo e espaço distantes do momento de sua leitura. Por isso, necessita-se de metodologias específicas para a manipulação, a recuperação e a circulação das informações que contêm. Assim, a realização de gestão curatorial para a expografia justifica-se por possuir metodologias e recursos para se fazer outras leituras da coleção, outras abordagens e interpretações mediante discurso expositivo que viabilize a ressignificação e a sua divulgação.

As imagens retidas na coleção não registram somente aspectos do modo de ser e de viver dos Uru Eu Wau Wau e de suas crianças; elas, sobretudo, são os registros visuais que permitem vislumbrar aspectos relativos à política de contato e às formas de aproximação, e principalmente avaliar como a cultura da sociedade circundante foi impostas e interferiu na cultura indígena. O uso dessa coleção como objeto expográfico, utilizando as imagens das crianças, com recorte expositivo, não só permitirá revisitar o momento do contato e as transformações e ingerências que o universo dessas crianças sofreu. Permite, também, uma leitura sobre a sociedade envolvente e o seu comportamento diante das questões indígenas, pois ao falar das crianças estará se falando de sua relação com o mundo do “branco”, e isto conduz a uma reflexão e

pensamento crítico sobre as questões que envolvem o contato das sociedades indígenas com a sociedade circundante.

Assim, a realização de uma curadoria para a montagem de exposição temporária, utilizando como artefato museográfico o acervo de imagens sobre o contato que os pesquisadores estabeleceram com os Uru Eu Wau Wau, na década de 1980, justifica-se porque, mediante as práticas museográficas, abre-se caminho entre as múltiplas possibilidades de leitura e de socialização dessa coleção.

O público alvo principal são os estudantes dos cursos fundamental e médio. A exposição oportunizará, mediante atividades educativas, pedagógicas e lúdicas, que os alunos revisitem este momento da história dos Uru Eu Wau Wau, conheça aspectos de como se deu as relações entre a sociedade indígena com os outros brasileiros e como esta foi construída historicamente, relativizem os conceitos e os preconceitos e possam, com uma postura crítica, formar sua própria opinião a respeito do contato interétnico.

As atividades educativas, desenvolvidas durante a exposição, são sistematizadas de acordo com princípios e normas do ensino não formal e proporcionam outros métodos e formas de abordagens para conhecimento e discussão sobre questões indígenas, em particular as que relacionam ao contato interétnico, e, em especial, sobre o lugar da criança nas sociedades indígenas e o papel desses povos na nossa formação sócio-cultural, contribuindo, assim, com o ensino formal para a geração de conhecimento sobre as questões indígenas.

Outra razão que justifica a realização da exposição é o valor do acervo como registro histórico e como vestígios patrimoniais que pertencem à história e à memória dos Uru Eu Wau Wau, já que são pouco estudados etnograficamente e muito pouco se conhece sobre eles. O seu uso como artefato para a montagem de uma exposição, que permitirá que se utilizem as imagens como instrumento para se recuperarem os fatos passados e reavivarem lembranças perdidas pela memória, colaborando para a legitimação do passado e da história dos Uru Eu Wau Wau, como enfatiza Kossoy:

Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro, o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado. (KOSSOY, 2001, p. 47)



III - Objetivos

...não olhamos apenas uma foto, sempre olhamos para a relação entre nós e ela. Pensamos simultaneamente por conceitos e imagens. As imagens são sempre um elo no movimento do pensamento que ligam as que as precedem às que as seguem. A fotografia seria o ponto de encontro das contradições entre os interesses do fotógrafo, do fotografado, do leitor da fotografia e dos que estão utilizando a fotografia. Cada um deles verá de maneira diferente a mesma fotografia, pois o ato de olhar demonstrou ser uma interação entre características do objeto e a natureza de quem o observa.

(LEITE, 2000, p.145)

3.1 - Objetivo Geral

Realizar gestão curatorial na coleção de *slides* produzida na década de 1980, do século XX, sobre o contato dos pesquisadores com os Uru Eu Wau Wau a fim de se constituir uma exposição em caráter temporário e itinerante. O recorte centrará nas imagens das crianças para se fundamentar o discurso expositivo em que a temática central é o contato interétnico e sua ingerência no universo das crianças, que foram as mediadoras entre os Uru Eu Wau Wau e a expedição de contato, objetivando que o público possa, mediante a revisitação da experiência por elas vividas, visualizar a interferência da sociedade envolvente no universo e no cotidiano dessas crianças, possa fazer uma leitura sobre essa sociedade e o seu comportamento ante as questões indígenas, para uma reflexão sobre os problemas que envolvem o contato interétnico.

3.2 - Objetivos Específicos

- ✓ Selecionar, pesquisar e construir o discurso expositivo, traçar caminhos, criar instrumentos para a execução e a socialização, bem como buscar recursos materiais e humanos para a efetivação da exposição da coleção.

- ✓ Criar discurso expográfico que utilize metodologias específicas para a apresentação de acervos imagéticos.
- ✓ Apresentar as mudanças ocorridas no universo da criança Uru Eu Wau Wau, com base no contato.
- ✓ Mostrar que, por meio do contato, introduziram-se elementos representativos da cultura material no cotidiano da criança.
- ✓ Mostrar a importância da criança Uru Eu Wau Wau no processo de contato.
- ✓ Possibilitar que os alunos das escolas de Ensinos Fundamental e Médio e Educação Superior reflitam sobre a realidade atual das crianças indígenas brasileiras.
- ✓ Construir expografia que garanta a preservação e a integridade do acervo imagético e da cultura material que compõe a mostra.
- ✓ Construir um discurso expositivo que viabilize a interação do público com a mostra e que este possa, com base nas próprias experiências, estabelecer um diálogo com o discurso proposto.
- ✓ Traçar uma ação educativa que colabore para que os alunos das escolas de Ensinos Fundamental e Médio e Educação Superior possam compreender como se deu o contato e refletir sobre os impactos e as possíveis transformações que ocorreram no universo das crianças Uru Eu Wau Wau.
- ✓ Criar instrumentos didático-pedagógicos.
- ✓ Desenvolver oficinas pedagógicas e atividades lúdicas.
- ✓ Explorar o potencial do acervo e colaborar para que o público possa ter maior acesso pela composição da mostra de vídeos interativos e mostra de filmes sobre os Uru Eu Wau Wau e sobre as temáticas da mostra.
- ✓ Promover palestras e debates.
- ✓ Produzir instrumentos para divulgação e veiculação, como catálogos, folders, cartazes e vinhetas.
- ✓ Divulgar as atividades do Centro Cultural Jesco Puttkamer.
- ✓ Aproximar o público do Centro Cultural Jesco Puttkamer.
- ✓ Possibilitar que esta exposição seja conhecida por um maior público, mediante a itinerância desta no interior do Estado e demais cidades do país.

IV - Metodologia

Refletir sobre os museus e suas distintas inserções sociais significa também tocar nas questões que são esquecidas no imenso universo dos valores que são excluídos, na partilha dos sentidos e significados e na eficácia da amnésia cultural.
(BRUNO, 1996, p. 04)

A essência da linguagem museológica é a exposição que se concretiza mediante a realização de ações que buscam conciliar várias atividades para otimização do processo expográfico que possui por eixo orientador a interdisciplinaridade. A metodologia que se emprega para a realização de uma gestão curatorial museológica obedece a etapas e princípios que visam reunir e recuperar informações para a contextualização e para traçar os caminhos para a expografia da coleção.

O diferencial de uma exposição museológica está em seu caráter e em sua preocupação com a prática preservacionista, inerente ao processo museográfico que conjuga ações para a salvaguarda e a comunicação da coleção. As atividades de salvaguarda compreendem estudo, documentação, conservação e armazenamento, ao passo que as atividades de comunicação abrangem a exposição, os projetos educativo-culturais, divulgação e avaliação.

A primeira etapa do processo curatorial para a exposição temporária e itinerante, aqui proposta, iniciou-se com a escolha e o estudo da coleção de *slides* dos Uru Eu Wau Wau. Dessa forma, a metodologia utilizada confunde-se com a pesquisa, seleção e elaboração da proposta conceitual e do discurso expositivo para a expografia. Como essas atividades são inerentes ao processo curatorial museográfico, optou-se por

apresentá-la em conjunto com a metodologia que deverá ser implementada para o desenvolvimento do projeto expográfico que é apresentado a seguir.

4.1. 1ª ETAPA

Para a museologia o objeto museal é a referência e o registro material das práticas sociais. Como produto de seu meio, traz intrínsecos os ideários de sua produção, o que o torna um código a que se deva decifrar, e como objeto seu significado só adquire dimensão ativa e ideológica em um sistema cultural determinado.

Por isso, foram desenvolvidas atividades que se efetivaram de forma conciliada, visando uma compreensão holística da coleção de imagens e dos documentos sobre os Uru Eu Wau Wau.

Levantamentos de fontes:

Como fontes utilizamos os relatórios de viagem, os diários de campo, a bibliografia sobre a expedição e a de natureza teórico-metodológica com a finalidade de recuperar todos os dados informacionais que pudessem decodificar o acervo e que o qualificassem como objeto museal.

A fim de adquirir dados mais precisos, analisou-se a coleção de *slides* e os 47 diários referentes aos Uru Eu Wau Wau, produzidos por Jesco von Puttkamer, bem como os instrumentos documentais gerados para o acervo audiovisual. Análise da estrutura organizacional do acervo:

A realização de uma exposição tem por princípio gerador a preservação do bem patrimonial a ser exposto, para a sua divulgação. Assim, uma curadoria museográfica não pode prescindir-se dos aspectos relativos ao sistema de documentação, classificação, higienização e conservação, que são os instrumentos de sua salvaguarda. Dessa forma, observaram-se e analisaram-se esses aspectos.

Levantamento das probabilidades temáticas na coleção de *slides*:

Em um universo de 16.577 as probabilidades temáticas chegam quase ao infinito; no entanto, a análise dos *slides* resultou na escolha das imagens das crianças, das quais selecionou-se, no primeiro momento, 3.097 *slides* e o recorte final resumiu-se em 367 imagens para comporem o discurso expositivo que possui por temática central o contato interétnico, a criança como interlocutora dos Uru Eu Wau Wau com a expedição de contato.

Realização de entrevistas.

Esta atividade foi propositalmente realizada após a análise dos *slides* e a escolha da temática central do discurso expositivo, visto que a infinidade de questões que um acervo, com grande volume e dessa natureza, levanta poderia desviar a finalidade de buscar informações mais direcionadas ao discurso expositivo proposto. Com essa finalidade, foram entrevistados o professor Mário Arruda e o cinegrafista Vicente Rios, que participaram da expedição. E para obtenção de dados e para solucionar dúvidas sobre o acervo, foi entrevistada a professora Maria Eugênia de Alvarenga Brandão, Especialista em Antropologia Visual.

As entrevistas, além de esclarecerem fatos importantes que aconteceram no momento da produção do acervo, confirmaram o envolvimento emocional dos expedicionários à sua produção, e que perpassa a utilização desse acervo, o que foi verificado no momento de análise das fontes textuais.

Após essas atividades, passou-se a dialogar com os dados obtidos e com outros profissionais para a elaboração da proposta expográfica e visando à estruturação do projeto de gestão curatorial para a montagem da exposição de caráter temporário da coleção de *slides* sobre os Uru Eu Wau Wau.

4.2. 2ª ETAPA

Objetivando construir um projeto de gestão curatorial museológico que abrangesse todas as etapas do projeto museográfico, durante o processo curatorial, para a montagem da exposição dialogou-se com outros profissionais para conceber e elaborar a proposta e o *layout* expográfico e plano de mídia. Após a captação de recursos financeiros, técnicos e humanos, promover convênios e parcerias com instituições e empresas e a constituição de equipe interdisciplinar com especialistas do IGPA/Centro Cultural Jesco von Puttkamer, e por profissionais habilitados nas seguintes especialidades: Museologia, Antropologia, Educação, Arquitetura, Design, Recursos Audiovisuais, Multimeio, Produção de Textos, Promoção Cultural Marketing, Gestão Administrativo-Financeira. A partir daí, inicia-se a segunda etapa do projeto.

Na segunda etapa, além do detalhamento do projeto, serão desenvolvidas as demais atividades, inerentes e necessárias à efetivação do projeto, em conjunto e com as especificidades de cada área de conhecimento, e para que possam construir e estruturar

o projeto expográfico. Assim, a equipe de especialistas, mediante a proposta conceitual e *layout* expográfico que ora se apresenta, desenvolverá ações e atividades técnicas necessárias à efetivação do projeto, tais como:

- ✓ Detalhar e efetivar projeto arquitetônico de adequações do espaço físico, da iluminação, som, bem como de suportes expositivos, objetivando efetivar a ambiência adequada ao discurso expositivo;
- ✓ Detalhar e efetivar o projeto de *design* da exposição, do catálogo e dos materiais gráficos de divulgação e ação educativa;
- ✓ Desenvolver o plano de ação educativa, elaborar instrumentos educativos e informativos, planejar as atividades das oficinas psicopedagógicas, culturais e lúdicas para compor a mostra e treinar equipe para monitorias;
- ✓ Detalhar o projeto de *marketing* e definir plano de mídia;
- ✓ Produzir vídeos e *slides-show* para compor a exposição;
- ✓ Produzir textos e legendas;
- ✓ Produzir folders e instrumentos didático-pedagógicos para o desenvolvimento das atividades educativas;
- ✓ Definir normas e procedimentos para a conservação e preservação do acervo, para a sua manipulação, exposição e circulação;
- ✓ Definir e confeccionar embalagens para os painéis fotográficos e equipamentos que compõem a exposição, com o objetivo de transportá-los para outros Estados e outras cidades do país;
- ✓ Planejar as atividades técnico-administrativas e efetivar a aquisição de materiais e equipamentos, permanentes e de consumo;
- ✓ Executar o plano orçamentário e o cronograma de desembolso de despesas;
- ✓ Planejar sua itinerância;

- ✓ Realizar adequação da exposição para a sua itinerância;
- ✓ Executar o projeto da exposição;
- ✓ Organizar a abertura da exposição e acompanhar seu desenvolvimento.

➤ Realização de encontros temáticos:

Como uma ação interdisciplinar, as equipes deverão desenvolver suas propostas em permanente diálogo e em consonância com este Projeto. Objetivando possibilitar uma maior integração e a participação de todas as equipes, estão previstos três encontros temáticos, que serão realizados no início e ao final de cada etapa do Projeto.

- ✓ Encontro I - apresentação da proposta curatorial

Apresentação da proposta expográfica e o discurso expositivo às equipes interdisciplinares que irão desenvolver o projeto;

- ✓ Encontro II - para apresentação das soluções de cada equipe e para a implantação e fechamento do projeto expográfico;

- ✓ Encontro III - para apresentar o projeto expográfico

Apresentação da proposta para os parceiros financiadores do projeto e para as equipes que vão montar a exposição.

4.3 - Concepção Expográfica

A realização de qualquer exposição requer a adoção de estratégias que reúnam técnica e criatividade para atrair o público do objeto exposto. A realização de uma exposição museográfica, contudo, deve reunir além dessas estratégias, princípios técnico-metodológicos que transformem o objeto exposto em objeto diálogo. A sua execução congrega ações interdisciplinares que devem estar embasadas em um sistema de documentação, em um plano de conservação e dentro de uma perspectiva cultural e educativa, tendo como pano de fundo conceitos e informações que vão gerar novos conhecimentos e, assim, contribuir para que barreiras sejam ultrapassadas e culturas aproximadas.

A mudança e renovação da museologia e dos museus, nessas últimas décadas, atingiu de maneira expressiva o fazer expográfico, que buscou através de novas técnicas e novos *designs*, munir-se de uma linguagem para melhor comunicar-se com seu público. A exposição é um meio através do qual é facultada a percepção que torna possível o exercício e a capacidade de leitura do mundo, através das referências patrimoniais por ela apresentadas.

A respeito das novas formas de apresentação das exposições, Volkert nos coloca que:

In the evolution of the presentation, the Museums are entering in a new phase in that the exhibitions (exhibitions) they present multiple perspectives and they encourage the visitor to form your own experiences. (1991, p. 46)¹⁵

Dessa forma, a exposição museológica atualmente tem sido um instrumento para a produção e disseminação de conhecimento, um lugar para a problematização, para reflexão, onde o presente, o passado e o futuro se articulam, recriando o real filtrado pelos olhares de seus produtores e pesquisadores, concatenados com os diversos saberes de uma equipe inter e multidisciplinar, bem como recursos materiais e tecnológicos diversos. Uma tendência atual na museologia, no que diz respeito à apresentação dos objetos, consiste em integrá-los em exposições em que, além de se evidenciar a sua funcionalidade e evolução, sejam compreendidos nos contextos sócio-culturais da sua produção e utilização, dando ao objeto uma nova dimensão informativa. A Museologia trabalha no sentido de contemporizar objetos do passado, visando o estabelecimento de uma relação dialética entre o objeto exposto e o público usuário do museu. (BRUNO, 2004, p, 4)

A musealização é um ato de gestão e de requalificação dos vestígios patrimoniais, que se processa mediante um conjunto de ações que compreendem diversas etapas que se iniciam com a conceituação e a concepção expográfica. O espaço destinado às exposições é como um espelho do museu, onde ele se aproxima e dialoga com os diversos segmentos de seu público e desempenha seu papel nas construções do passado, da memória e do conhecimento, é onde ele transforma os objetos, vestígios patrimoniais, em diálogo. A ação expográfica tem por finalidade aproximar os objetos

¹⁵ - Na evolução da apresentação, os Museus estão entrando em uma nova fase em que as exposições (exposições) apresentam múltiplas perspectivas e encorajam o visitante a formar suas próprias experiências (1991, p. 46).

interpretados dos olhares interpretantes, como tão bem ressalta Bruno. Essa aproximação, no entanto, exige que os objetos tenham significados ou sejam ressignificados, para que possam ser assimilados e apropriados, pois somente assim poderão ser indicadores de memória e reconhecidos como patrimônio cultural pelo grupo a que pertencem.

Visando uma interação melhor com o público, a exposição vem sendo repensada no âmbito de uma estrutura de comunicação através de propostas museográficas definidas, que utiliza uma linguagem compreensível e de fácil acesso ao público. Mas não podemos esquecer que, no plano expográfico, cada maneira de apresentar os objetos propõe vias e conceitos diferentes, é uma escolha, é uma tradução carregada dos interesses de seus intérpretes. Lisa Roberts (1989), citada por Volkert, entende que:

The museums have authority to select, to interpret and to present that that they decide that in value and meaning. Removed of your contexts and of your original functions, the objects assume new meanings that are a lot of times loaded of unconscious interest. Some professionals of museums lose of view the fact that the exhibition is for your nature an interpretative act. The process of to collect and to organize objects is in the bottom a production, and as such, a statement on the one that the manufacturers suppose that the object says.¹⁶ (1991, p. 47-48)

A gestão curatorial é uma ação conjugada, por um lado, do gerenciamento dos ciclos das atividades de tratamento museográfico, dos recursos materiais e das atividades humanas e, por outro lado, a extroversão dos objetos e suas informações para efetivação de sua expografia. Esses ciclos são interdependentes e visam concatenar ações para que a exposição seja efetivada.

Os elementos da exposição podem ser conjugados de diferentes modos para promover a interação e o diálogo com os diferentes universos sócio-culturais de seu público. A exposição deve ser o lugar dos distintos tipos de discursos expositivos, que, como enfatiza Santos, “são traduções de discursos, por meios de imagens referenciais, espaciais, interações, que se dão não somente pelo que se expõe, mas inclusive, pelo que se quer ocultar.” (1999, p, 52)

¹⁶ - Museus têm autoridade para selecionar, interpretar e apresentar aquilo que eles decidem que tem valor e significado. Removido de seus contextos e de suas funções originais, os objetos assumem novos significados que são muitas vezes carregados de interesse inconsciente. Alguns profissionais de museus perdem de vista o fato de que a exposição é por sua natureza um ato interpretativo. O processo de colecionar e organizar objetos é no fundo uma fabricação, e como tal, uma afirmação sobre o que os fabricantes supõem que o objeto diga” (1991, p. 47-48)

Uma exposição é uma narrativa sobre determinado fato presente ou passado que deve ser revestida de sentido, visto que é um local onde se concentram e circulam idéias. Para traduzir o conteúdo informacional, bem como abstrair toda a potencialidade da coleção enquanto artefato museológico, como foi explicitado na metodologia deste projeto, para traçar os caminhos conceituais e estruturais da exposição *As crianças Uru Eu Wau Wau: o encontro dos tocadores de tabocas com o mundo dos 'brancos'* partiu-se da análise da coleção, do espaço para a qual foi idealizada e manteve-se diálogo com diversos profissionais.

A realização dessa exposição, assim como a fotografia, é também um recorte, é um ponto de vista, é um diálogo que se estabeleceu entre a Autora e a coleção, e com outros profissionais, e o seu resultado deve ser compreendido como uma seleção em um universo repleto de possibilidades. Por fim, a exposição fotográfica sobre os Uru Eu Wau Wau pode ser comparada a uma trama aonde se entrelaçam os diferentes olhares do fotógrafo, dos fotografados, do museólogo e do público, multiplicando, assim, as possibilidades de interpretação, vez que, de acordo com Nabais e Carvalho, “*Conceber uma exposição é um ato de criação de um espaço que é um universo repleto de linguagens múltiplas de dialogação com múltiplos e diversificados universos de conhecimento e experiências.*” (1993, p. 141)

V – Proposta Expográfica

5.1 - A Coleção Uru Eu Wau Wau como Artefato Museológico

Ao mudar de contexto, as fotografias podem ser reinterpretadas de acordo com as vicissitudes de sua sobrevivência física – do negativo à revelação, às reproduções, ampliações e alterações do público que as examinará. Deixam de ter um valor estimativo, como as fotos de família para aquela família, para assumir um valor sentimental, quando presenteadas aos sujeitos da pesquisa, ou instrumental, como material de pesquisa, quando formam painéis de exposições.
(LEITE, 2000, p. 147)

Ao considerar a fotografia como instrumento e fonte de informação, e artefato expográfico, deve-se considerar que as imagens são um recorte instantâneo de algo ocorrido em determinado tempo, espaço e contexto sócio-cultural. Como objeto de comunicação, a fotografia deve ser considerada uma obra aberta, artística e informativa, e que possui uma linguagem particular.¹⁷

¹⁷ Inicialmente, cabe salientar que a imagem fotográfica deve a maior parte do seu poder descritivo à sua capacidade de dispor elementos no espaço. É tomado como algo “natural” a especialidade da fotografia, apesar de uma foto dificilmente conseguir expressar o deslocamento do fotógrafo nesse mesmo espaço. A estaticidade espacial e

Assim, é pertinente considerar que uma fotografia é um recorte instantâneo, porém, um conjunto de fotografias é um texto, e haverá tantos textos quantos leitores existirem. Assim, a sua leitura dependerá sempre dos objetivos, intenções e, principalmente, da experiência e da inter-relação com o seu leitor, pois “tanto o documento escrito quanto as imagens iconográficas ou fotografias são representações que aguardam um leitor que as decifre.” (LEITE, 2000, p. 23)

A fotografia é um potencial inesgotável de informações e possibilidades considerando que uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado, onde esta sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida, devendo ser compreendida dentro da perspectiva do processo comunicacional, onde sempre haverá um emissor e um receptor. (KOSSOY, 2001, p. 101)

A análise de uma imagem fotográfica é um exercício de abstração dos códigos e signos constitutivos à sua produção e a tudo que lhe é inerente e sempre será uma tentativa de interpretação, que não pode desconsiderar que uma imagem fotográfica é uma representação. Para decifrar os códigos e signos contidos nas imagens, é necessário que o leitor possua um mínimo de conhecimento preexistente da realidade na qual a fotografia foi gerada, pois “as fotografias apresentam o cenário no qual as atividades diárias, os autores e o contexto sócio-cultural são articulados e vividos”. Ao interpretar as mensagens fotográficas muitas questões se colocam, visto que é impossível abarcar toda a gama de intenções e de significações contidas em uma imagem fotográfica, e recuperar todas as nuances de sua produção.

...a fotografia não é apenas um documento por aquilo que mostra da cena passada, irreversível e congelada na imagem; faz saber também de seu autor, o fotógrafo, e da tecnologia que lhe proporcionou uma configuração característica e viabilizou seu conteúdo. (KOSSOY, 2001, p. 75)

Ao se analisar as imagens sobre os Uru Eu Wau Wau, depara-se com uma infinidade de questões, que se colocaram não só pela natureza do acervo mas,

temporal é uma das características mais marcantes da fotografia. O que vem alimentar o paradoxo de como ela pode conter uma mensagem narrativa. Quanto ao tempo, é preciso lembrar que essa categoria é uma das chaves-mestras na construção da imagem fotográfica, bem como no seu processo de significação. O problema é que a fotografia opera com porções mínimas de tempo, com frações do segundo que em sua maioria nem são percebidos, sendo geralmente agrupadas na categoria do “instante”, o momentaneamente fugido, que nos escapa na menor tentativa de retê-lo pelo olho humano (GODOLPHIM, 1995, p. 127).

principalmente, pelo fato de se estar lidando com códigos sociais complexos, que possuem ainda por contraponto duas realidades sociais opostas, a do fotógrafo e a dos fotografados, cujos interesses e intenções certamente não eram os mesmos, no ato de fotografar e de ser fotografado. (BIANCO; LEITE, 1998, p. 199)

Assim, devem ser considerados os múltiplos interesses que envolveram sua criação, como também tudo que não foi fotografado, ou não se quis deixar fotografar. Por mais que essa análise conseguisse abarcar essas e outras questões que se colocaram, as ausências e presenças, no ato de sua criação, sempre serão uma constante e instigarão novas investigações. É necessário considerar, também, que as imagens possuem significados autônomos de seus autores e que se impõem ao seu leitor. Como enfatiza Leite, “a fotografia é o resultado do olhar do fotógrafo e seu significado é consequência da interpretação dada pelo espectador.” (BIANCO; LEITE, 1998, p. 201)

Realizar uma exposição, como bem ensina Guarnieri, “é trazer uma representação daquilo que se quer expor”. Assim, ao curar a coleção de *slides* sobre os Uru Eu Wau Wau, foram realizados uma leitura e um recorte pessoais, abalizados pelos princípios museológicos que orientaram os caminhos para a sua expografia, que, sem dúvida, são os reflexos do ponto de vista, da interpretação da autora. O processo curatorial para a montagem da exposição *As crianças Uru Eu Wau Wau: o encontro dos tocadores de taboca com o mundo dos ‘brancos’* teve início com a pesquisa nos 47 diários que possuíam referências sobre o contato com esse grupo e na análise e seleção dos 16.577 *slides*. A coleção de *slides*, em conjunto com os diários de campo, de Jesco von Puttkamer, como já demonstrado, são as referências do momento do encontro dos Uru Eu Wau Wau com outros povos. O seu conteúdo está repleto de evidências e de informações que permitem visualizar alguns fatos ocorridos naquele momento e possibilita leituras onde se pode abstrair dados, que revelam um pouco sobre o universo das crianças Uru Eu Wau Wau e a realidade por elas ali vivida. Para melhor compreensão e para atender aos princípios museológicos, na análise foram observados, também, outros aspectos:

➤ Quanto à natureza da coleção:

As imagens dos Uru Eu Wau Wau representam um registro instantâneo que possui um recorte no tempo e no espaço e se limita ao momento de sua produção, visto que:

...a imagem fotográfica deve a maior parte do seu poder descritivo à sua capacidade de dispor elementos no espaço. É tomado como algo “natural” a espacialidade da fotografia, apesar de uma foto dificilmente conseguir expressar o deslocamento do fotógrafo nesse mesmo espaço. A estaticidade espacial e temporal é uma das características mais marcantes da fotografia. O que vem alimentar o paradoxo de como ela pode conter uma mensagem narrativa. Quanto ao tempo, é preciso lembrar que essa categoria é uma das chaves-mestras na construção da imagem fotográfica, bem como no seu processo de significação. O problema é que a fotografia opera com porções mínimas de tempo, com frações do segundo que em sua maioria nem são percebidos, sendo geralmente agrupadas na categoria do “instante”, o momentaneamente fugido, que nos escapa na menor tentativa de retê-lo pelo olho humano. (GODOLPHIM, 1995, p. 135-136)

Os teóricos da fotografia fazem uma clara distinção entre as várias formas de produção fotográfica e constituição dos acervos imagéticos, onde pode ser encontrada uma diferenciação entre o que seja uma fotojornalística, uma fotografia documental e uma fotografia etnográfica. Segundo Achutti, cada tipo de registro fotográfico, além de suas particularidades, possui objetivos específicos, que os caracterizam como tal. Para tanto:

...Um bom trabalho de documentação fotográfica contém em si características do bom fotojornalismo, no que tange à agilidade e domínio da técnica visando à comunicação visual. Um trabalho de documentação fotográfica pressupõe o conhecimento do universo a ser investigado e demanda o respeito pelas determinantes culturais do outro. Para viabilizar um trabalho de antropologia visual com a utilização da fotografia, é necessário que o antropólogo domine a especificidade da linguagem fotográfica e que o fotógrafo tenha o substrato do olhar do antropólogo, com suas interrogações e formas específicas de olhar o outro. (1997, p. 37)

Ao analisar a coleção de *slides*, bem como todo o acervo referente aos Uru Eu Wau Wau, foi constatado que a metodologia utilizada na sua produção prescindiu do olhar antropológico e do rigor etnográfico, visto que não há dados que contextualizem etnograficamente suas temáticas, o que o descaracteriza como um acervo dessa natureza, como enfatiza Godolphim:

...a foto, na Antropologia, não é uma obra aberta, nem se trata de fotojornalismo. Ela tem uma intencionalidade anterior: captar uma situação etnográfica e sociológica. E mais, essa foto precisa ser capaz de transmitir as peculiaridades dessa situação para uma terceira pessoa, ou uma platéia, que pode ser um grupo de cientistas sociais ou o público em geral. Essa comunicação precisa ser eficiente. Precisa

comunicar da melhor maneira possível a intencionalidade do pesquisador: a interpretação específica que ele propõe. (1995, p. 135)

Conforme já mencionado, a coleção de *slides* pode ser caracterizada como um acervo fotodocumental por possuir todos os elementos constitutivos dos acervos dessa natureza. A sua produção, apesar de não estar vinculada a uma observação na perspectiva antropológica foi gerada por uma intenção e um objetivo específico, ou seja, registrar o contato interétnico. Outro fato que o caracteriza como um acervo fotodocumental são os documentos textuais referentes ao contato interétnico.

Considerando a limitação no tempo e no espaço do poder da imagem fotográfica, tornando-a um registro do instante passado, a coleção analisada retrata um momento passado na história, pois são os primeiros registros do contato oficial entre os Uru Eu Wau Wau com a expedição, que tinha a finalidade de contato. Sendo registro comprobatório de um fato social ocorrido em um tempo pretérito, considerando os objetivos de sua constituição e a sua natureza documental, essa coleção passou, ao longo do tempo, a constituir-se em um documento de caráter histórico. Assim, podemos considerar que o acervo de imagens sobre os Uru Eu Wau Wau é um acervo fotodocumental de caráter histórico.

➤ Quanto às condições de sua produção:

Para melhor conhecer o acervo é fundamental uma análise sobre as condições que nortearam a produção dessas imagens, visto que, como afirma Leite, “...tem de se remeter freqüentemente à circunstância e condições da produção, para uma compreensão adequada da mensagem transmitida.” (2000, p. 47)

Como já foi apontado, a coleção foi constituída durante grandes conflitos e mortes ocorridas entre os Uru Eu Wau Wau e os garimpeiros, seringueiros, posseiros e outros, que adentraram o interior do país, no período da política de expansão para o oeste brasileiro. Jesco von Puttkamer, no período da expedição aos Uru Eu Wau Wau, encontrava-se com a saúde bastante frágil, sendo que em suas últimas visitas já havia ocorrido a amputação de uma de suas pernas, o que dificultava sua locomoção. Por este motivo, a maioria das fotografias foi produzida quando os Uru Eu Wau Wau visitavam o posto indígena de Alta Lídia.

As dificuldades de locomoção limitaram o acesso de Jesco às aldeias e, por isso, trazem poucos registros do cotidiano desses indígenas em suas aldeias. Quando os Uru Eu Wau Wau estavam no posto indígena Alta Lídia era comum que Jesco solicitasse às

crianças que ficassem em determinadas posições e/ou com alguns objetos para serem fotografadas. Ao analisar os diários de campo escritos por Jesco e nas entrevistas realizadas com alguns componentes da expedição, como Prof. Mário Arruda e Vicente Rios, e com a responsável pelo acervo, Prof^a. Maria Eugênia, fica evidente o grande envolvimento do fotógrafo Jesco com as questões indígenas.

Esta relação, entre o fotógrafo e os fotografados, resultou em imagens cujos significados devem ser relativizados, visto que, em sua maioria, evidenciam uma postura intencional, que pode ter sido gerada pela expectativa do fotógrafo, e/ou pelo interesse dos fotografados, preocupados em mostrar sua imagem e/ou por ambos os interesses. Dessa forma, a análise da autora e a seleção para montagem da exposição, buscou relativizar os conteúdos informacionais expressos nas imagens.

➤ Quanto ao arranjo e à indexação:

A forma de entrada do acervo foi de maneira gradual, conforme eram doados por Jesco. Como haviam muitas fotos em duplicatas não foi possível reunir todas as imagens e organizá-las, e/ou arranjá-las, previamente, antes de sua numeração, assim uma mesma imagem possui numerações diferentes, conforme a sua entrada no acervo.

A impossibilidade de arranjo prévio também dificulta recuperar, de imediato, os *slides* que possuem uma seqüência de imagens, que podem, em conjunto, compor um texto visual. É sabido que o arranjo e a indexação, primeiramente, atendem as necessidades de controle e preservação dos acervos. No entanto, é também sabido que a indexação tem sido, de certa forma, empecilho à realização de pesquisa e análise dos acervos imagéticos.

Leite observa que:

O trabalho de indexação fotográfica propõe-se sempre, com seus problemas de preservação, reprodução e localização, nas instituições ou colecionador que recolhe os acervos estudados. Trata-se, contudo, de uma etapa da questão que, freqüentemente, nem contribui para a análise de conteúdo, como dificulta a seriação e as comparações necessárias.[...] A rigidez desfavorece condições capazes de captar um processo contínuo de relações que se estabelecem e se desfazem e que se deseja apreender. Enquanto as normas de arquivamento são estabelecidas como sistematização fixa e permanente, a pesquisa de conteúdo tenta lidar com um material de dimensões flutuantes, que exige alterações contínuas de posição, da ordem fixada, de agrupamentos e cruzamentos diversificados para captar melhores as afirmações e os contrastes apresentados pela linguagem fotográfica.(2000, p. 83-84)

Diante desta realidade do acervo, foram necessárias várias etapas para sua análise e seleção, para que se pudesse chegar a uma compreensão das possibilidades e potencialidades totais para a sua musealização.

➤ Quanto ao volume:

A partir das leituras dos diários e mediante entrevista com a responsável pelo acervo, foi constatado que era comum que as imagens fossem duplicadas por Jesco, que tinha interesse que as mesmas fossem amplamente divulgadas. Assim, ao analisar as imagens, observa-se que há uma quantidade significativa de imagens duplicadas, o que significa que o acervo não é composto por 16.577 *slides*. Esse volume deve ser relativizado.

Como sua indexação obedece a uma numeração seqüencial, torna-se impossível, a olho nu, fazer um índice remissivo, ligando as imagens repetidas, o que possibilitou recuperar o volume real do acervo. Contudo, o fato de conter várias poses em duplicata, e/ou em seqüências, permite construir mensagens visuais completas. Este volume também permite abordar diversas temáticas, o que possibilita várias vias para sua musealização. Por outro lado, este volume e a inexistência de índice remissivo em muito dificultou a análise.

➤ Quanto ao estado de conservação:

Os *slides* estão acondicionados de forma adequada em uma sala climatizada, e, aparentemente, se encontram em bom estado de conservação. Um risco à sua conservação e preservação se encontra no fato desse acervo não estar totalmente digitalizado, o que conduz a uma utilização do original para a pesquisa, ou outra atividade. Para sanar essa dificuldade, os responsáveis pelo acervo estão desenvolvendo projeto de digitalização e indexação para que se possa disponibilizá-lo aos pesquisadores e a outros interessados.

➤ Quanto ao espaço físico:

Conforme já abordado, o espaço físico é insuficiente e necessita de ampliação para que o acervo possa ser melhor acessado e para que se garanta a sua integridade física. Essa é uma questão que pode contribuir para o aceleramento de seu processo de deteriorização. O ambiente para a sua guarda é insuficiente, o que limita o seu arranjo e

acondiçãoamento. A falta de espaço adequado para o atendimento ao pesquisador faz com que quando necessário acessar um grande volume do acervo ocorra a retirada de material do ambiente cuja climatização está adequada a sua manutenção.

O trabalho de análise e seleção só foi possível devido à gentileza da Prof^{ra}. Maria Eugênia, que cedeu sua sala e mesa.

➤ Quanto aos recursos humanos:

A equipe do Núcleo de Documentação Audiovisual é composta por vários profissionais, sendo que somente três estão envolvidos diretamente com o acervo de imagens fixas, ou seja, fotografias/slides e, também, com os documentos textuais referentes ao acervo.

A equipe responsável pelo acervo fotográfico é formada por um professor da área de sociologia, Paulo César Aguiar de Mendonça, Coordenador do projeto de informatização do acervo fotográfico e do Setor de Documentação Audiovisual, por uma especialista em Antropologia Visual, Professora Maria Eugênia Brandão Alvarenga Nunes e por uma profissional da área de informática, Ana Cláudia de Souza Matias. Considerando o volume total do acervo imagético que perfaz um total estimado em 120.000 imagens, o corpo técnico disponível é insuficiente para que possam ser realizadas todas as atividades necessárias à conservação, documentação e disponibilização do acervo.

➤ Quanto ao potencial da coleção como artefato museal:

Contendo a memória visual do mundo físico e natural, a fotografia é uma fonte inesgotável de informações e emoções. A fotografia e a memória acabam por se confundir, pois elas contêm a noção do espaço e do tempo representado, permitindo que a mente possa lembrar, reconstruir e imaginar. Assim, conforme analisa Leite:

Quando olhamos uma fotografia, não é ela que vemos, mas sim outras que se desencadeiam na memória, despertadas por aquela que se tem diante dos olhos. Uma das condições de leitura da imagem seria conhecer, compreender ou ter vivido a situação ou as condições fotografadas, verificando-se que a análise detalhada do conteúdo elimina sua configuração global, que precisa ser recomposta. Além disso, não olhamos apenas uma foto, sempre olhamos para a relação entre nós e ela. Pensamos simultaneamente por conceitos e imagens. As imagens são sempre um elo no movimento do pensamento que ligam as que as precedem às que as seguem. A fotografia seria o ponto de encontro das contradições entre os interesses do fotógrafo, do

fotografado, do leitor da fotografia e dos que estão utilizando a fotografia. Cada um deles verá de maneira diferente a mesma fotografia, pois o ato de olhar demonstrou ser uma interação entre características do objeto e a natureza de quem o observa. Longe de ser um registro mecânico, a visão apreende na fotografia seus padrões estruturais significativos. As fotografias poderiam ser comparadas a imagens armazenadas na memória, enquanto as imagens lembradas são resíduos substituíveis de experiências contínuas. Em muitos casos, lembranças das fotografias substituem lembranças de pessoas ou acontecimentos, que são mutáveis, enquanto a fotografia fixa pode ser revista muitas vezes. Embora a utilização das fotografias nas ciências humanas motive com intensidades diferentes o ato de fotografar, o ato de conservar as fotografias e o de contemplá-las, as questões teóricas incidem prioritariamente sobre a questão da leitura da imagem que, de certa forma, está implícita em quase todas as demais. (2000, p. 147)

Como artefato museográfico, a fotografia possui um potencial incontestável. Enquanto coleção, é suporte de informação, enquanto documento é registro, ocorrido em um tempo, em um lugar e sobre um determinado fato social, é fonte histórica. Enquanto vestígio patrimonial, traz consigo impressões que possibilitam a recuperação de memórias esquecidas pelo tempo e enquanto objeto é instrumento de comunicação imediata, e como tal é um artefato museal. O artefato museal, mais que um objeto de mostra, representa objetos da memória social.

A coleção de *slides* referente aos Uru Eu Wau Wau é o registro de um fato social que retrata um momento da história desse grupo, que permite visualizar aspectos de sua cultura e acontecimentos por eles vividos, e, assim sendo, são vestígios patrimoniais que a eles pertencem e sua preservação e socialização propiciarão que estes fatos sejam revisitados e sejam conhecidos por outros segmentos da sociedade brasileira. A importância de musealizar uma coleção desta natureza funda-se em dois aspectos principais: primeiro porque possibilita acessar o passado e recuperar memórias perdidas no tempo, segundo porque, de acordo com Leite, tem “significados evidentes, perceptíveis a um primeiro olhar, que lhe conferem uma comunicação instantânea e imediata.” (1998, p. 37)

5.1.1-Algumas considerações

A coleção em que as imagens retratam o momento do contato dos Uru Eu Wau Wau possui todos os elementos que a tornam um objeto museal e um vestígio

patrimonial, visto que permite visualizar de forma imediata aspectos do momento do contato, são os testemunhos materiais e, assim sendo, são instrumentos que podem colaborar com a recuperação da memória e com a consolidação da identidade dos Uru Eu Wau Wau. Assim, a utilização dessa coleção como artefato museológico “é um ato, é um fato museal”, que vai se traduzir em sua exposição. (GUANIERI, 1993, p. 15)

A sua utilização como artefato para uma ação curatorial para montagem de uma exposição dentro da perspectiva museológica, tendo por vetor os princípios da fotografia como linguagem comunicacional e instrumento para a recuperação da memória e os conceitos e princípios da Antropologia, em particular da Antropologia Visual, como base para o seu entendimento e leitura de suas mensagens, provocou muitas inquietações a respeito do acervo e da ação museológica enquanto um meio para a sua socialização. Essas questões foram afloradas pela força das imagens, mas, também, são inerentes ao fazer museal.

A impactante força das imagens a princípio faz crer que tudo que nela está revelado é prova de verdade absoluta e que não há razão nem necessidade de contestá-las. Collier coloca que em toda a vida moderna se percebe o efeito da fotografia como um aspecto da realidade. Para ele, “pensamos fotograficamente, e certamente nos comunicamos fotograficamente. Essa falsa ilusão da verdade absoluta das imagens é desconstruída na medida em que se aprofunda nas pesquisas, nas análises e no uso desses acervos como fontes, em particular como artefato museológico, que exige que, para além das imagens, outras informações sejam agregadas ao acervo para que se possa compreendê-lo e traduzi-lo para o público.” (1973 p.06)

Assim, no decurso da ação curatorial, muitas questões a respeito do acervo afloraram, mas certamente muitas seriam de difícil resposta, visto que respondê-las significaria voltar ao momento do instantâneo fotográfico e recuperar toda a gama de informações e intenções que envolveram a sua produção. Diante das inquietações e de questões de difícil resposta, buscou-se compreender o que esse acervo ‘*revelava ou não revelava dos Uru Eu Wau Wau*’, visto que, como afirma Achutti (1997), “o mais importante é saber o que a fotografia deixou de registrar.”

Certamente as imagens produzidas na década de 1980 não correspondem aos Uru Eu Wau Wau de hoje, visto que estão presas no momento de sua produção, já que não houve a continuidade nos registros fotográficos que permitissem visualizar as possíveis transformações para uma análise comparativa. Outra questão que dificulta que este acervo possa avançar no tempo é a inexistência de estudos etnográficos para

complementar e melhor traduzir as imagens reveladas por Jesco, no momento do contato, pois como coloca Kossoy:

O exame das fontes fotográficas jamais atingirá a sua finalidade se não foi continuamente alimentado de informações. [...] De outra forma jamais traremos elementos sólidos de apoio e as pistas necessárias para a correta identificação dos assuntos representados.

Considerando que o processo expográfico congrega ações no sentido de abstrair todos os significados explícitos e não explícitos do acervo para colocá-lo à disposição do público; considerando que é uma ação voltada para uma profunda relação com os acervos enquanto vestígios patrimoniais, carregados de significados que devem ser decifrados, ressignificados e colocados à disposição, para, mediante o discurso expositivo e um diálogo interativo com o público, colocar questões, provocar reflexões, buscar soluções, reavivar memórias, contribuir para a recuperação e/ou construção de identidades, promover o encontro e aproximar culturas.

A este respeito, reporta-se às palavras de Leite, que considera que para a utilização da fotografia como recurso de documentação, de análise, como meio de recuperação, retenção e transmissão do conhecimento, há a necessidade da expressão verbal para transmitir o que foi visto, bem como a necessidade de um conhecimento comum anterior, para que interlocutores possam perceber e compreender a imagem. Para ela:

A fotografia pode ser uma reprodução de um recorte de alguma coisa existente, mas freqüentemente é mais a reprodução do que o retratado e o fotógrafo quiseram que ela fosse. O próprio fato de a fotografia ser a imagem fixa, num mundo em permanente mudança, retira-lhe uma parcela de seu caráter de reprodução mecânica de alguma coisa existente ou que aconteceu, mas que foi reduzida e transposta de três para duas dimensões. A fotografia é também sempre um registro de alguma coisa, explícita ou implicitamente, o que lhe empresta sempre uma dualidade inseparável – existe o objeto-fotografia e também o conteúdo dessa fotografia que precisam ser levados em conta, conjuntamente ou não. A diferença entre o estudo do conteúdo cultural da imagem e os padrões de comportamento e as crenças mobilizados para tirar, ver e compreender as imagens fotográficas são responsáveis pela ambigüidade e pela variação de utilizações das fotografias. [...] Só se atinge o sentido da fotografia quando se consegue que a aparência instantânea, simplificada através do foco, da tonalidade, da profundidade, do enquadramento, da textura, da escala e do jogo de luz se estenda a um antes e um depois do momento fotografado. A simplificação da foto pode melhorar a sua legibilidade, mas aumenta a ambigüidade provocada pela descontinuidade da imagem. Essa descontinuidade é muito mais evidente que numa

história verbalizada. Contudo, a fotografia deve ser considerada da mesma forma como se avaliam os documentos verbais – através de uma apreciação crítica de suas mensagens, que tanto podem ser simples e óbvias quanto complexas e obscuras – avaliação que inclui uma seleção e uma reconstrução da parte de seus estudiosos...

Assim, buscou-se também compreender a *'função, a importância e o valor desse acervo'* enquanto suporte informativo gerador de conhecimentos e como instrumento que traz evidências que possam reavivar memórias e revelar o passado. É evidente que por sua própria essência, enquanto registro de um fato social, o acervo já possui um valor que lhe é naturalmente atribuído, agregado ao seu valor histórico, vez que as informações reveladas por suas imagens são os únicos testemunhos do momento do contato interétnico dos Uru Eu Wau Wau com a sociedade envolvente.

Dessa forma, a importância do acervo se reflete em suas referências sociais e históricas o que não elimina a necessidade de que sejam buscadas outras fontes para complementar e atualizar seus conteúdos, permitindo que este possa transpor a linha temporal, do período de sua produção para chegar aos Uru Eu Wau Wau de agora. Essa transposição permitirá que este possa não apenas revelar os fatos acontecidos no passado, mas também apresentar outros dados que possam revelar novos fatos desse grupo.

Assim, considera-se que um retorno aos Uru Eu Wau Wau, vinte anos após o contato, para a realização de uma pesquisa sob a perspectiva etnográfica, e nos princípios da Antropologia Visual, permitirá retomar alguns elementos registrados nas imagens como também permitirá verificar como o contato foi assimilado e quais os mecanismos que foram acionados para a sobrevivência da identidade étnica e cultural do grupo.

A realização de uma pesquisa dessa natureza, acompanhada de novos registros fotográficos, permitirá recuperar informações perdidas no tempo, como também trará novas evidências que possibilitarão novos conhecimentos e outras leituras, contribuindo para que o acervo produzido na década de 1980 seja contemporizado, e seja revitalizado.(p. 52)

5.2 – Plano Expositivo

A ação implica em reflexão crítica que deve ser constante, pois o museu é uma forma de expressão social, e esta está em constante mutação.

(SANTOS, 1993, p.129)

5.2.1 - Discurso Expositivo

Na literatura produzida sobre as sociedades indígenas brasileiras há uma ausência de referências sobre o universo das crianças indígenas, que geralmente, conforme afirmam Silva & Nunes (2002, p. 12), são citadas de forma “ocasional como complemento de uma discussão cujo foco é sobre aspecto da vida social dos povos estudados”. A realização de uma exposição tendo como eixo central o universo da criança indígena¹⁸ e o contato interétnico¹⁹ é antes de tudo uma oportunidade para revelar e trazer, para uma ampla discussão e reflexão, as questões que envolvem e que são inerentes ao processo de socialização dessas crianças, particularmente de seu encontro com um novo mundo que lhe é descortinado a partir do contato interétnico.

Como já enunciado, desde a chegada dos portugueses ao Brasil, a aproximação entre a sociedade indígena com outros povos não indígenas tem se estreitado e a criança tem participado ativamente no processo dessa aproximação, visto que, como enfatiza Silva, “as crianças constituem interlocutores legítimos dos pesquisadores, e que seus pontos de vistas, em sua especificidade e variedade, muito têm a ensinar sobre a vida social e a experiência no mundo”. Segundo ela, a indiferença sobre a contribuição e a participação da criança na vida social do grupo tem sido palco de uma intensa discussão e voltou a constar na lista de interesses das pesquisas antropológicas. (2002, p. 17)

O interesse foi suscitado pela própria revisão do conceito de socialização que passou de uma concepção de socialização como inculturação para uma concepção

¹⁸ - Apesar da deficiência de pesquisas sobre o papel da criança nas sociedades indígenas, é importante ressaltar os trabalhos que deram um novo avanço a respeito desta temática: Aracy Lopes da Silva, *Pequenos 'xamãs': crianças indígenas, corporalidade e escolarização*, 1999; Angela Nunes, *No tempo e no espaço: brincadeiras das crianças A'uwe-Xavante*, 1999; Eduardo Carrara, *Um pouco da educação ambiental Xavante*, 1997; Clarice Cohn, *A experiência da infância e o aprendizado dos Xikrin*, 2000 (todos estes artigos foram publicados In: *Crianças indígenas: ensaios antropológicos*. Aracy Lopes da Silva; Angela Nunes; Ana Vera Lopes da Silva Macedo (organizadoras). – São Paulo: Global, 2002).

¹⁹ - No Brasil vários são os trabalhos marcantes sobre contato interétnico: Eduardo Galvão, *Estudos sobre aculturação dos grupos do Brasil*, 1957; Darcy Ribeiro, *Línguas e culturas indígenas do Brasil*, 1957; Roque de B. Laraia, & Roberto da Matta *Índios e castanheiros*, 1967; Júlio César Melatti, *Índios do Brasil*, 1972; Cardoso de Oliveira, *O índio e o mundo dos brancos*, 1981; entre outros.

dinâmica e historicizada de cultura onde as crianças passaram a ser compreendidas como seres plenos, atores sociais ativos capazes de criar um universo sócio-cultural com uma especificidade própria, produtos de uma reflexão crítica sobre o mundo dos adultos.

A este respeito, Cohn nos esclarece que as últimas produções na antropologia possibilita que o estudo da infância nessas sociedades enfoque e demonstre que a infância nas sociedades indígenas é:

um mundo autônomo, que tem validade por si, nas experiências e na vivências das crianças, e em suas formulações sobre o mundo em que vive, vendo-a como um agente, e não como um sujeito incompleto, ou um adulto em miniatura. (2000, p. 02)

Então, a idéia das crianças como receptores passivos da ação dos adultos nos processos de socialização deve ser afastada, visto que se socializam em uma relação dialógica com o mundo à sua volta, e deve ser entendida como uma construção social que difere de cultura para cultura. Segundo Nunes, a infância nas sociedades indígenas brasileiras está particularmente pautada na liberdade que permite às crianças uma melhor compreensão e partilha social. A função social da criança dentro do grupo indígena, e a participação e contribuição das crianças Uru Eu Wau Wau como interlocutores do contato interétnico, conduziu a presente abordagem na qual buscou-se abstrair da coleção imagens que revelassem aspectos que permitissem compor um discurso expositivo e um traçado expográfico, que colaborasse para que o público pudesse conhecer o universo dessas crianças, a realidade por elas vividas nesse período e a sua relação com o mundo do branco. (NUNES, 2002, p. 65)

Como registro documental a coleção dos Uru Eu Wau Wau possui uma linguagem e uma autonomia gerada por sua própria natureza e independente do desejo e do recorte dado pelos autores no ato de sua produção. Ela está repleta de informações e a sua decodificação sempre estará vinculada aos interesses e aos pertencimentos de seus leitores. A leitura e o recorte conceitual estabelecidos não foram construídos dentro da neutralidade e nem somente sob o jugo de expectativas pessoais, mas, sobretudo, foram gestadas pela força incontestável dos fatos registrados pelas imagens cujas cenas, mais que revelarem aspectos do universo da criança Uru Eu Wau Wau ou de sua cultura, revelam a presença da cultura e da autoridade da sociedade envolvente.

Essa particularidade indicou a realização de uma leitura e uma expografia, onde partiu-se das imagens, dos elementos e dos aspectos relativos ao universo das crianças

indígenas, para propor uma leitura sobre a sociedade envolvente e sua postura diante das questões indígenas, pautada na perspectiva histórica, na crítica sobre a política indigenista brasileira e nas questões que envolvem essas crianças:

- ✓ As ingerências que o contato impõe, transformando o universo da criança, contribuindo para o aceleração e o impacto do contato da cultura Uru Eu Wau Wau, evidenciadas nas imagens, com a sociedade envolvente;
- ✓ A força dos novos elementos culturais introduzidos e as transformações ocorridas no universo das crianças Uru Eu Wau Wau;
- ✓ A apropriação a assimilação ou não desses novos elementos pelas crianças Uru Eu Wau Wau;
- ✓ Como estão sendo repassados os valores culturais Uru Eu Wau Wau, já que o contato introduziu novos elementos e outros valores culturais em suas crianças e, provavelmente, modificou sua relação com o seu mundo;
- ✓ Como são os adultos Uru Eu Wau Wau hoje, visto que são “herdeiros do contato interétnico”;
- ✓ Como a recuperação e o fortalecimento dos próprios elementos culturais que foram acionados como recurso para a sobrevivência e resistência do modo de ser das crianças Uru Eu Wau Wau.

Seeger (1980, p. 148) analisa que o contato interétnico não resulta apenas no contato físico e tecnológico, mas provoca mudanças e transformações nos “níveis da religião, da ideologia e da auto-estima, ou seja, da identidade étnica, tribal, pessoal”. O contato, por outro lado, possibilitou o reconhecimento da diversidade das sociedades indígenas e como cada uma defronta-se com a situação específica do contato.

O contato trouxe, também, uma perspectiva dual ao universo indígena, onde as categorias de selvagem e civilizado, bondade e maldade, preservação e destruição, aculturação e assimilação, apropriação e diálogo cultural, têm colocado as sociedades indígenas no contraponto de vítimas ou de culpados. O discurso expositivo apresentado nessa exposição tem por preocupação não apresentar a sociedade indígena como vítima passiva, mas, sim, como povos que, apesar do longo período de subjugação,

permanecem em constante luta por sua sobrevivência, para o reconhecimento e respeito a sua cultura e para ocupar o seu lugar como grupo étnico que pertence e compõe a sociedade brasileira.

O que é proposto na exposição *As crianças Uru Eu Wau Wau: o encontro dos tocadores de taboca com o mundo dos 'brancos'* é a apresentação de imagens das crianças e objetos, que remetem e proporcionam uma dupla leitura onde pode-se perceber o universo da criança Uru Eu Wau Wau e as prováveis transformações ocorridas a partir do contato interétnico, como também fazer uma leitura sobre a nossa sociedade e a sua postura diante das questões indígenas.

O discurso expositivo tem por eixos os conceitos de cultura, diversidade cultural, alteridade, aculturação, assimilação, apropriação e o diálogo cultural. Esses conceitos perpassam por todo discurso expositivo, sendo que em cada ambiente expositivo um ou mais conceitos serão evidenciados tornando-se o eixo estrutural da discussão proposta. Os eixos conceituais foram articulados e estruturados em seis ambientes expositivos, sendo uma sala reservada à apresentação de vídeo, quatro salas para exposição de fotos e objetos e um ambiente reservado às atividades educativas e lúdicas, com as seguintes temáticas:

1º “O Mundo Branco e O Mundo Índio”;

2º “Os Mutuns e As Araras”;

3º “Bichos e Coisas”;

4º “Brinquedos e Brincadeiras”;

5º “Os Tocadores de Taboca”;

6º “O Encontro”, que está reservado às atividades de interação que serão desenvolvidas na tenda localizada no pátio central.

Com certeza, as imagens das crianças não demonstram de forma direta toda a sua realidade e nem respondem a todas as questões, mas, certamente, permitem vislumbrar aspectos que nos conduz a uma reflexão sobre as questões que envolvem as sociedades indígenas, em particular o contato interétnico. Para melhor compreensão da articulação dos conceitos com as temáticas, a seguir é apresentado como estes foram concebidos.

Os encontros entre povos indígenas e não indígenas têm sido uma constante desde o descobrimento do Brasil. O encontro dessas culturas sempre gerou conflitos e tem deixado, para alguns povos indígenas, uma herança de perdas e degradação de seus valores culturais. A cada encontro os povos indígenas tiveram que dar conta dos novos

formatos sociais e culturais, visto que o contato na maioria das vezes representa a perda da “autonomia sócio-cultural, e o convívio exige resposta e estratégias de enfrentamento e aos povos indígenas foram atribuídos a incapacidade de acolher a alteridade.” (GRUPIONI, 1998, p. 15)

Apesar desses encontros perpassarem os séculos, ainda persiste um conceito genérico do que sejam as sociedades indígenas brasileiras e a questão da alteridade reflete substancialmente nas imagens e representações que ambas as sociedades fazem uma da outra. Imagens que muitas vezes supervalorizam ou superestimam uma cultura em detrimento da outra. A alteridade reporta, também, ao encontro onde as crianças conhecem o mundo dos brancos, onde os brancos conhecem o mundo das crianças e o público conhece as crianças Uru Eu Wau Wau.

Assim, no primeiro e segundo ambientes, “O Mundo Branco e O Mundo Índio” e “Os Mutuns e As Araras”, respectivamente, o que se pretende é apresentar aspectos sócio-culturais e ambiental das crianças Uru Eu Wau Wau, dialogando com os aspectos da sociedade envolvente, tendo os conceitos de cultura, diversidade e alteridade como eixo orientador. Isso conduzirá o público ao universo dessas crianças, a conhecer sua história, refletir e discutir sobre suas representações e sua própria postura frente às questões indígenas e principalmente perceber o contexto em que se deu esse contato interétnico.

Como já afirmado, a pouca literatura sobre a criança indígena dificulta uma compreensão maior de seu papel social perante o grupo. De forma geral, apesar de muitos considerarem que elas apenas reproduzem o mundo do adulto em seu processo de socialização, a maioria entende que elas são as grandes interlocutoras e articuladoras da relação entre índios e ‘brancos’. O terceiro e quarto ambientes, com as temáticas “Coisas e Bichos” e “Brinquedos e Brincadeiras”, foram concebidos para colocar em discussão a percepção e o entendimento que a criança indígena, em particular as crianças Uru Eu Wau Wau, tem do mundo dos adultos, e do mundo dos brancos, e como ela se relaciona e se articula nesse mundo dual no momento do contato.

Para discutir essas questões, reporta-se aos conceitos de aculturação, onde há a introdução de novos elementos e outros valores culturais envolvendo a criança Uru Eu Wau Wau no mundo infantil das crianças não indígenas. E o da assimilação e o da apropriação, onde as crianças incorporam elementos culturais do mundo infantil não indígena, mantendo-os em uma relação dialógica com os elementos de sua cultura.

O contato exige que as sociedades indígenas convivam em um mundo dual, onde a sua cultura vive em permanente processo de adaptação e readaptação, em um duelo conflitante entre a preservação de seus valores culturais com a sedução dos valores do mundo do ‘branco’. Essa dualidade se reflete de forma direta em seu cotidiano em que tem que adaptar seu modo de vida e de se relacionar com o mundo com as obrigações impostas pelo processo de sua “pretensa civilização”. Assim, no quinto ambiente, com a temática *As crianças tocadores de taboca*, pretende-se articular o conceito de diálogo cultural, onde as crianças Uru Eu Wau Wau, reconhecendo sua cultura, passam a compartilhar experiências, saberes da cultura da sociedade envolvente.

A exposição foi concebida em uma perspectiva histórica, tendo a narrativa como estrutura discursiva. Considerando a especificidade do acervo geral, que é composto por imagens e sons, os ambientes foram projetados para dar vazão às potencialidades visuais da coleção de *slides* e aos sons que compõem o acervo. Para compor o discurso expositivo, optou-se por apresentar, junto com as imagens das crianças, objetos industrializados, referentes ao universo infantil não indígena, que foram levados para as crianças Uru Eu Wau Wau e que possivelmente tenha modificado a sua relação com o mundo à sua volta, e com seus valores culturais. Esses objetos fazem parte do terceiro e quarto ambientes.

Para compor a exposição serão produzidos um vídeo e um *slide-show*. O vídeo comporá o primeiro ambiente, mostrando ao público quem são, onde e como vivem, o ambiente natural e as transformações que provavelmente o contato provocou no universo da criança. No quarto ambiente será apresentado um *slide-show* que mostra as várias fases das crianças no período do contato.

A exposição pretende promover um diálogo com o público e levá-lo a uma reflexão sobre como a introdução de elementos culturais de nossa sociedade pode interferir, modificar e, principalmente, como a participação da criança como mediadora pode contribuir para acelerar a destruição da cultura das sociedades indígenas.

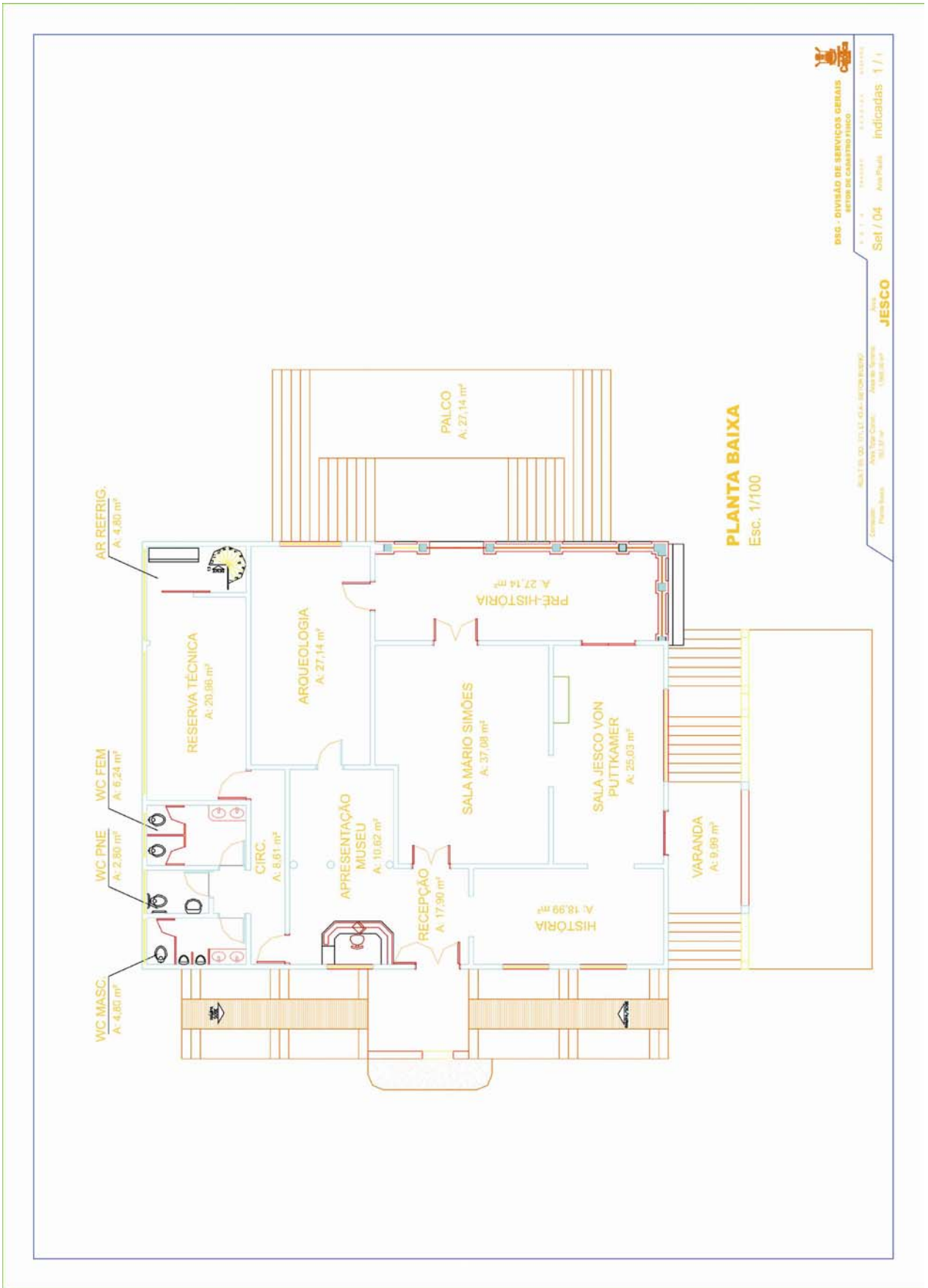
As imagens e os objetos que compõem a mostra são utilizados como mediadores para revelar questões que perpassaram as relações conflituosas, entre índios e ‘brancos’, dentro de uma perspectiva histórica. Essa relação sempre esteve pautada por questões que envolvem o choque entre duas culturas, tendo como pano de fundo a transformação e a própria recuperação da cultura indígena, como forma de resistência e superação frente à cultura das sociedades não indígenas.

5.2.2 - Design Expositivo

5.2.2.1 - Espaço Expositivo

A exposição *As crianças Uru Eu Wau Wau: o encontro dos tocadores de taboca com o mundo dos 'brancos'* foi idealizada para compor a programação de exposições temporárias do Centro Cultural Jesco Puttkamer, que é um Núcleo Museológico vinculado ao IGPA / UCG. Atualmente, possui uma exposição de caráter semipermanente, que está estruturada em três circuitos; cujo discurso expositivo foi idealizado para contar a história da casa e de seus donos, aspectos da arqueologia, pré-história e histórico, e para mostrar a diversidade da cultura material indígena brasileira.

5.2.2.1.1 - Planta do Circuito atual do Centro Cultural Jesco Puttkamer



5.2.2.2 - Circuito Expositivo Proposto

Considerando a interdisciplinaridade do fazer expográfico, a concepção final da exposição não pode prescindir da intervenção dos saberes especializados e da ação interdisciplinar que é inerente ao processo curatorial expográfico. A concepção expográfica foi previamente compartilhada e discutida com alguns especialistas, conforme foi apresentado na metodologia deste projeto.

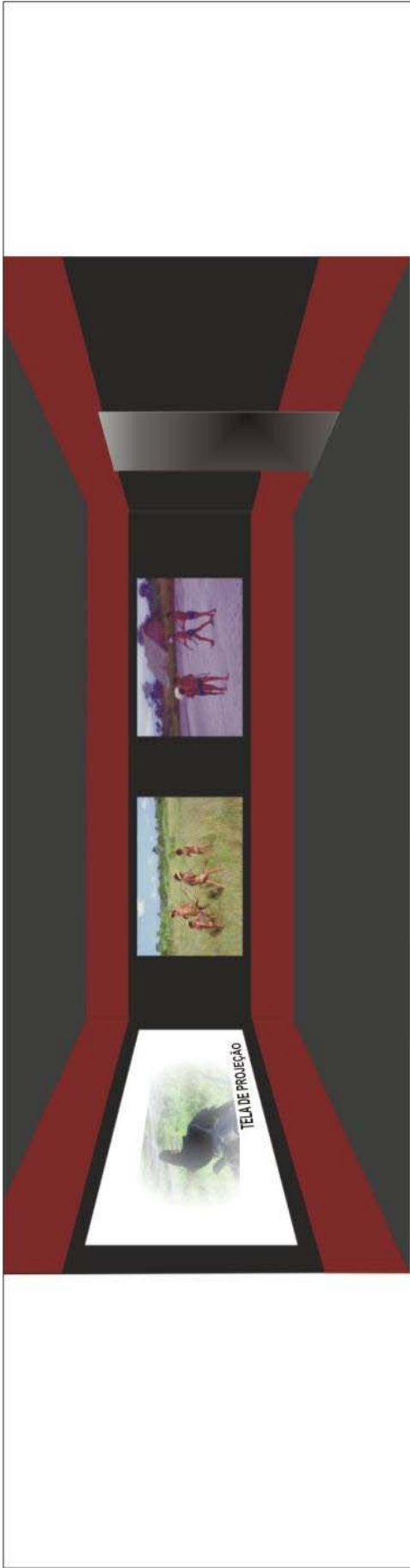
Como já foi afirmado, o circuito expositivo foi estruturado em seis ambientes expositivos, sendo uma sala reservada à apresentação de vídeo, quatro salas para exposição de fotos e objetos e um ambiente reservado às atividades educativas e lúdicas, com as seguintes temáticas: *O Mundo Branco e O Mundo Índio, Os Mutuns e As Araras, Bichos e Coisas, Brinquedos e Brincadeiras, Os Tocadores de Taboca e O Encontro*, ambiente reservado às atividades de interação que serão desenvolvidas na tenda do encontro, no pátio central.

Os ambientes da exposição foram idealizados de forma a oportunizar que os alunos e o público em geral possam proceder à observação, exploração e interação e, no final, possam construir o seu discurso sobre a experiência vivida na exposição. Para a concepção do circuito, foram considerados a especificidade do acervo, o público alvo e a ação educativa desenvolvida no Centro Cultural Jesco Puttkamer, e as limitações de seu espaço físico. A sua elaboração foi desenvolvida em conjunto com a arquiteta Valéria Oliveira e com o *designer* Flávio Fiorini. A seleção do acervo foi realizada em conjunto com a *designer* Adriana Mendonça.

5.2.2.2.1 - Planta Baixa do Circuito Expositivo Proposto

5.3. – *Layout* Expositivo

Outra forma de construção de sentido com imagem é fazer uso da montagem, isto é, dispor um conjunto de imagens fotográficas de forma que as relações entre elas, ou o seu todo produza a significação desejada. Com a montagem se tem uma maior maleabilidade para reproduzir situações narrativas, contrapondo ou encadeando imagens conforme a necessidade.
(GODOLPHIM, 1995, p. 137)



▲ Ambiente 5 (Crianças Tocadoras de Taboca)
 Parede 1 : Projeção de Slide Show
 Parede 2: Fotos

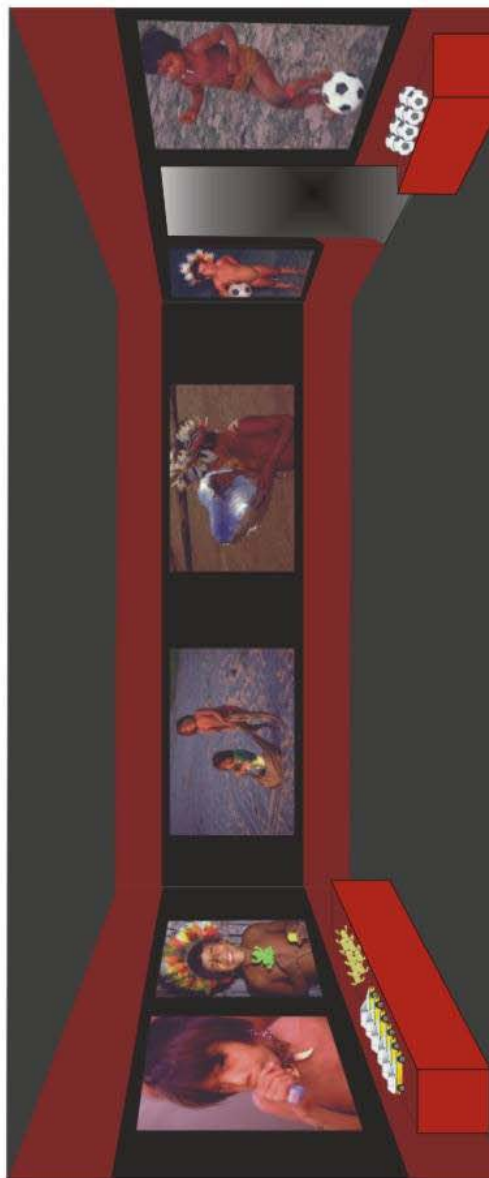
Ambiente 5 (Crianças Tocadoras de Taboca)
 Parede 3: Fotos
 Parede 1 : Projeção de Slide Show ▶

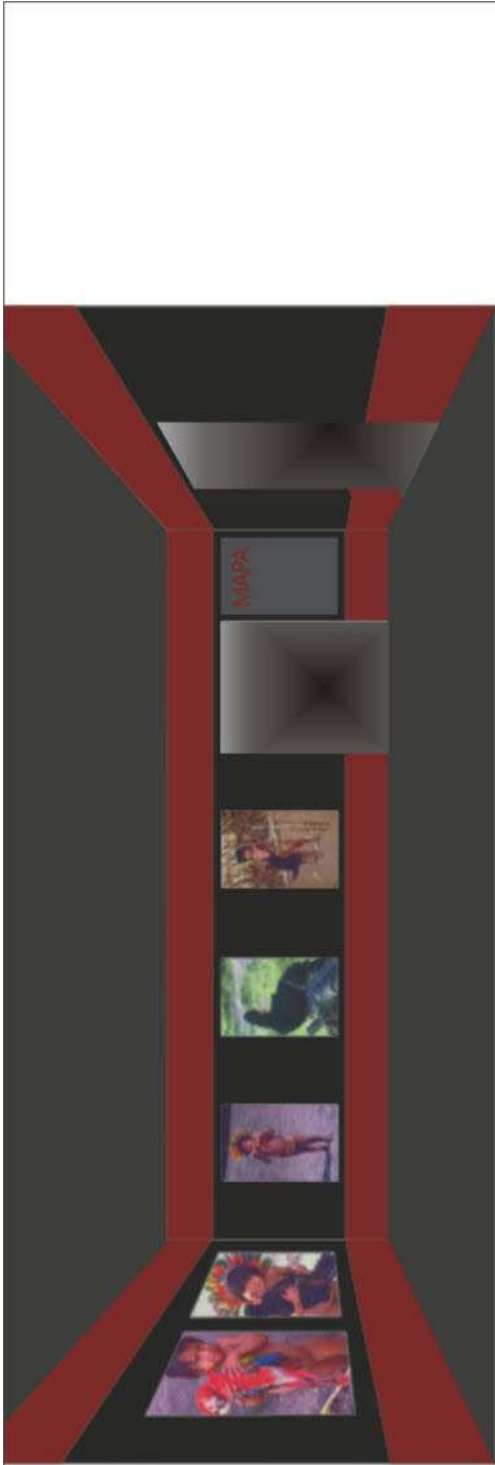




▲ Ambiente 4 (Brinquedos e Brincadeiras)
 Parede 1: Fotos e Objetos não Indígenas

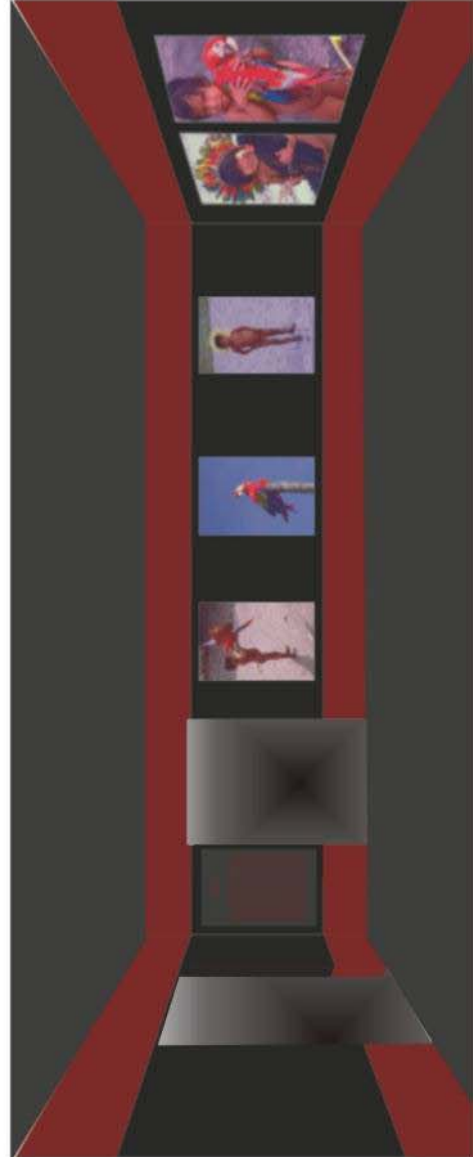
▼ Ambiente 4 (Brinquedos e Brincadeiras)
 Parede 2: Fotos e Objetos não Indígenas

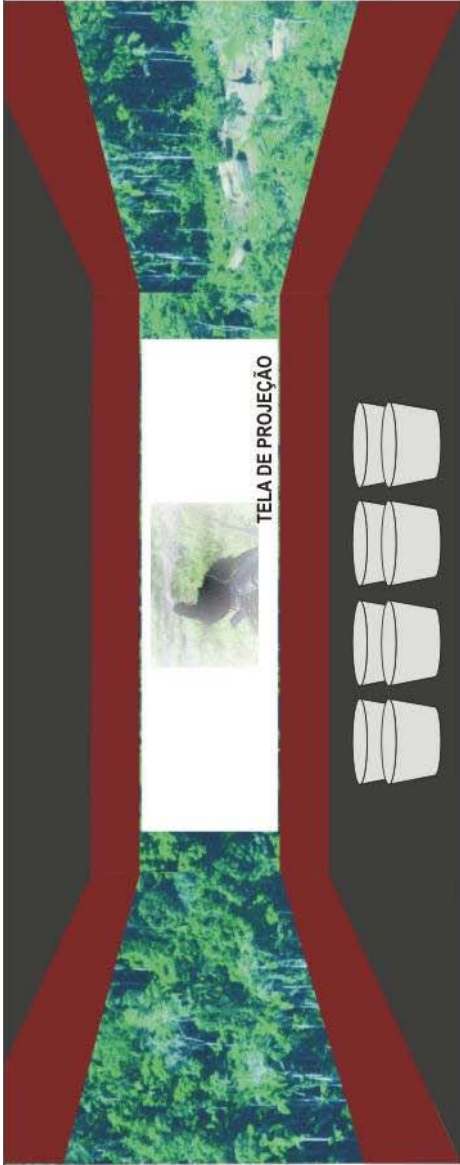




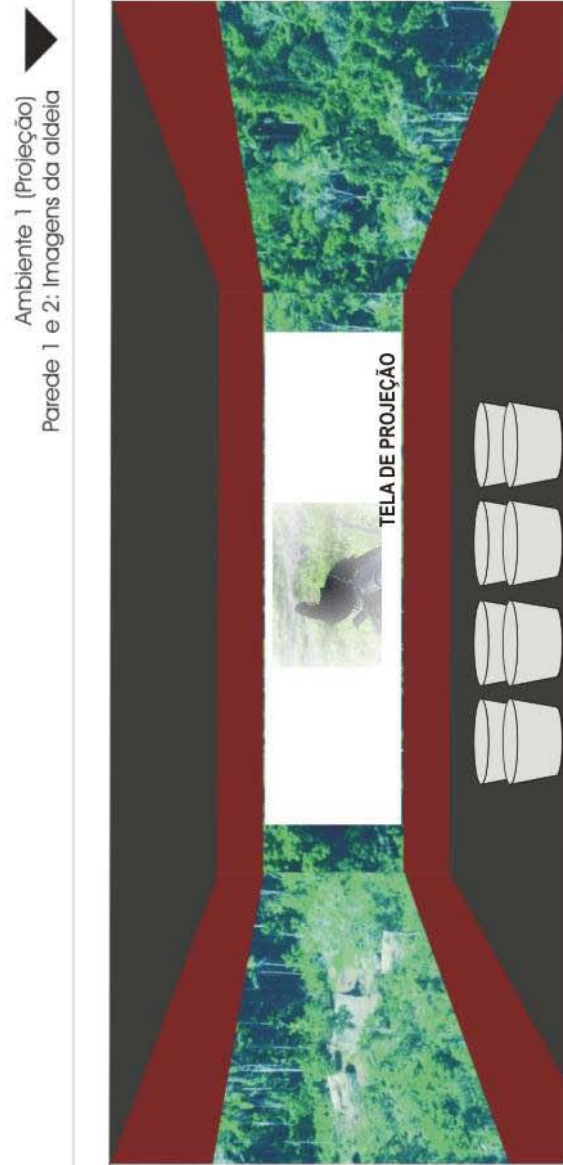
▲ Ambiente 2 (Mutum e Arara)
 Parede 1 (Mutum)

▼ Ambiente 2 (Mutum e Arara)
 Parede 2 (Arara)

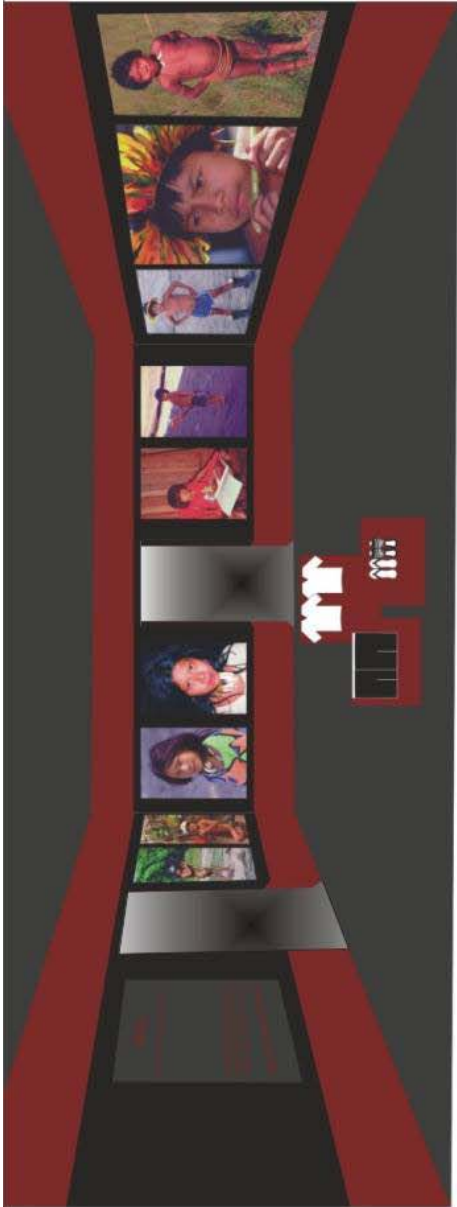




▲ Ambiente 1 (Projeção)
 Parede 2: Projeção Vídeo O contato com os Uru eu wau wau



▲ Ambiente 1 (Projeção)
 Parede 1 e 2: Imagens da aldeia



▲ Ambiente 3 (Bichos e Coisas)
Parede 1

Ambiente 3 (Bichos e Coisas)
Parede 2 ▼



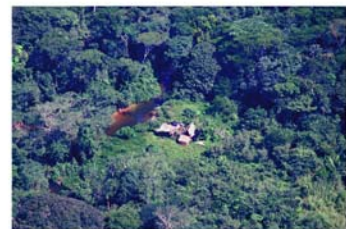
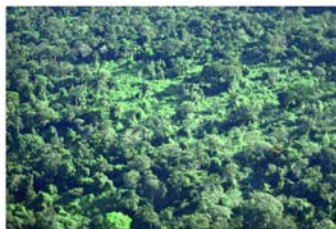
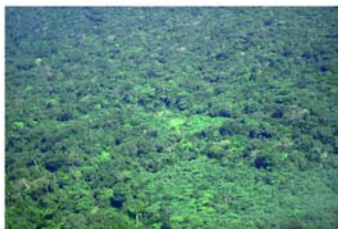
5.4 - Acervo Selecionado

A fim de se realizar a gestão curatorial para a montagem de exposição de caráter temporário utilizou-se a coleção composta de 16.577 *slides* e os documentos referentes aos registros escritos e compostos por 47 diários que possuem referências diretas sobre a expedição que manteve contato com os índios. A exposição utiliza como recurso expográfico 367 imagens das crianças e o discurso expositivo versa sobre a realidade por elas vivenciada no momento do contato.

Para melhor desenvolver o discurso expositivo, a exposição é composta por painéis fotográficos, cultura material não indígena, vídeo e *slides-show*.

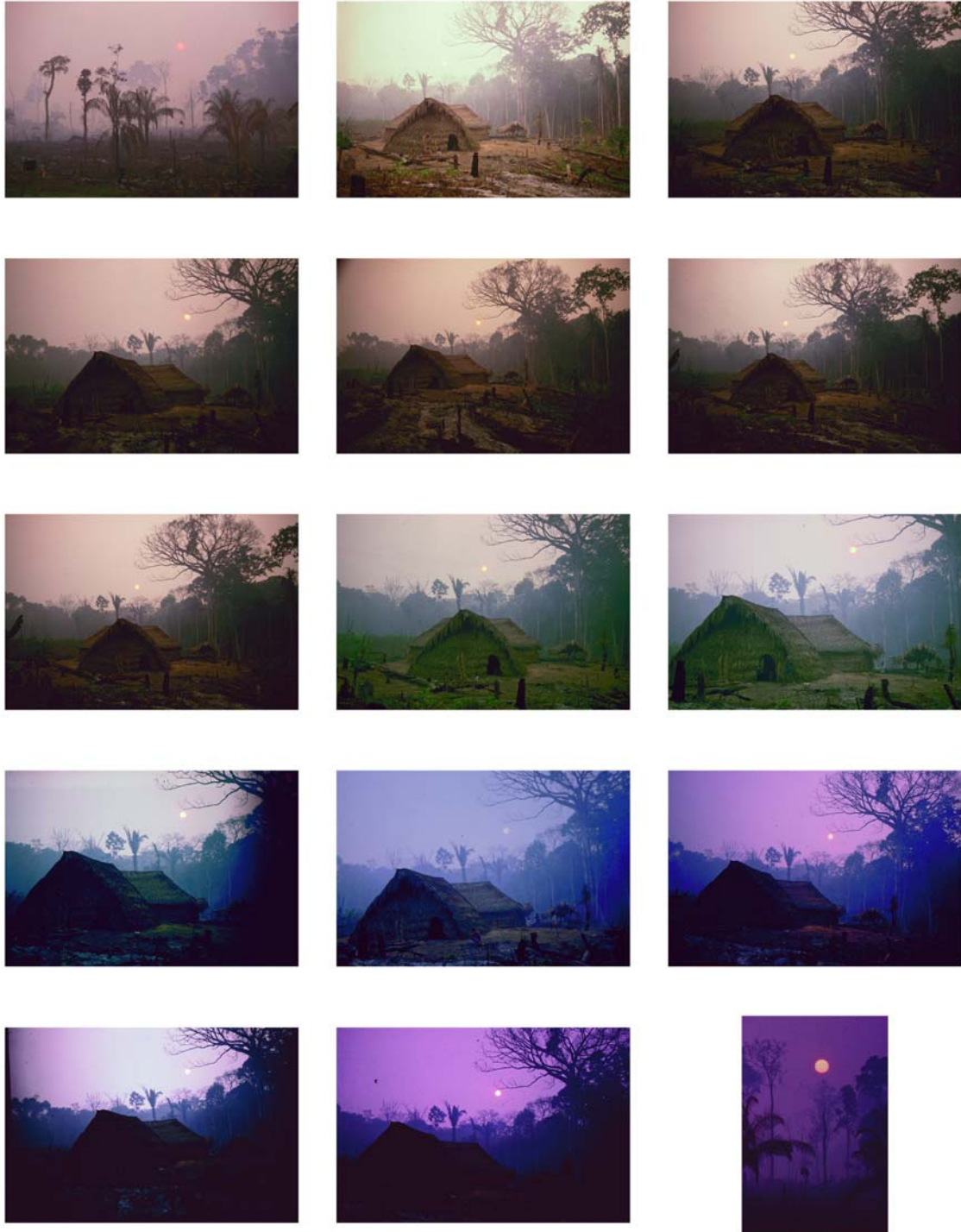
5.4.1 - Coleção de *Slides*

Para compor o discurso expositivo, a seleção dos *slides* concentrou-se nas cenas cujo foco central apresentasse o mundo da criança Uru Eu Wau Wau e as evidências das interferências ocorridas nele a partir do contato, e que conduzisse a uma compreensão do discurso expositivo proposto.



Acervo do IGPA/UCG





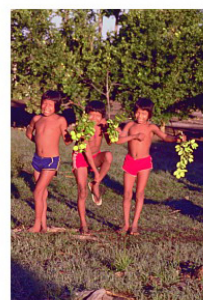
















































Tocadores de taboca



Acervo do IGPA/UCG

Relação de Slides

FOTOS DA EXPOSIÇÃO

Projeção

Uu 14157	Uu 14660	Uu 14312	Uu 14591
Uu 04822	Uu 12703	Uu 12757	Uu 13841
Uu 15805	Uu 13948	Uu 12720	Uu 15902
Uu 12246	Uu 14270	Uu 04866	Uu 13703
Uu 14159	Uu 02204	Uu 04895	Uu 04855
Uu 04896	Uu 13013	Uu 12701	Uu 12677
Uu 15109	Uu 15084	Uu 02311	Uu 14312
Uu 02334	Uu 13857	Uu 14610	Uu 04349

Ambiente

Uu 00447	Uu 00446	Uu 00011	Uu 00016
Uu 00015	Uu 00013	Uu 00004	Uu 00005
Uu 12890	Uu 06033	Uu 15367	Uu 06052
Uu 06052	Uu 06054	Uu 06033	Uu 00862
Uu 00230	Uu 15129	Uu 15130	Uu 15498

Uu 11766	Uu 11767	Uu 11769	Uu 13277
Uu 16373	Uu 16353	Uu 16350	Uu 16358
Uu 11746	Uu 11745	Uu 11744	Uu 11751
Uu 15314	Uu 11749	Uu 11748	Uu 11758
Uu 11750	Uu 11748	Uu 11758	Uu 11756

Uu 15315	Uu 15318	Uu 11757	Uu 11760
Uu 11753	Uu 11754	Uu 11755	Uu 01271
Uu 13567	Uu 01270	Uu 00752	Uu 00751
Uu 00756			

Contato

Uu 03845	Uu 03847	Uu 03850	Uu 03841
Uu 03846	Uu 03842	Uu 03843	Uu 03844
Uu 15698	Uu 15513	Uu 15445	Uu 15178
Uu 15177	Uu 15320	Uu 12139	Uu 15547
Uu 15548	Uu 12112	Uu 14589	

Crianças Uru Eu Wau Wau

Uu 12931	Uu 13941	Uu 02040	Uu 12838
Uu 14679	Uu 13861	Uu 04784	Uu 15006
Uu 12845	Uu 16426	Uu 15509	Uu 14889
Uu 14449	Uu 14751	Uu 04878	Uu 13147
Uu 13915	Uu 15344	Uu 16383	Uu 04849

Uu 14512	Uu 14592	Uu 15904	Uu 16431
Uu 13754	Uu 15124	Uu 14870	Uu 04821
Uu 14911	Uu 02189	Uu 14872	Uu 13803
Uu 13877	Uu 15449	Uu 14714	Uu 02616
Uu 16393			

Família

Uu 15221	Uu 14712	Uu 15733	Uu 14953
Uu 15132	Uu 16236	Uu 13117	Uu 15337
Uu 11961	Uu 11577	Uu 15131	Uu 15171
Uu 14954	Uu 15906	Uu 12388	Uu 16435
Uu 16381	Uu 15232	Uu 15231	Uu 15169
Uu 13778	Uu 15410		

Meninos Uru Eu Wau Wau

Uu 13865	Uu 04777	Uu 12866	Uu 02038
Uu 15525	Uu 12701		

Crianças no Cotidiano

Uu 15378	Uu 02669	Uu 00284	Uu 13955
Uu 00236	Uu 15312	Uu 13160	Uu 13862
Uu 15428	Uu 15341	Uu 14892	Uu 15809
Uu 13860	Uu 15714	Uu 14738	Uu 15133
Uu 12746	Uu 12888	Uu 16027	Uu 15014

Uu 11632	Uu 15270	Uu 14154	Uu 16537
Uu 15346	Uu 14287	Uu 14287	Uu 14800
Uu 01598	Uu 048522	Uu 14631	Uu 15480
Uu 15342	Uu 13842	Uu 15564	Uu 16116
Uu 14605	Uu 14605	Uu 15216	Uu 01022

Uu 15984	Uu 13169	Uu 13878	Uu 15010
Uu 11787	Uu 15170	Uu 14412	Uu 13694
Uu 15112			

Adornos, Ornamentos e Vestuário

Uu 14311	Uu 13432	Uu 02646	Uu 14320
Uu 12745	Uu 12922	Uu 15901	Uu 12756
Uu 15442	Uu 16429	Uu 04575	Uu 15236
Uu 00663			

Caça e Bichos

Uu 15479	Uu 01756	Uu 15024	Uu 13731
Uu 16070	Uu 15343	Uu 13926	Uu 13928
Uu 12919	Uu 01981	Uu 16432	Uu 04567
Uu 14958			

Aprendendo fazendo

Uu 04766	Uu 13698	Uu 13965	Uu 13697
Uu 04775	Uu 13931	Uu 15008	Uu 16097
Uu 04758	Uu 14268	Uu 14969	Uu 04437
Uu 04430			

Brinquedos e Brincadeiras

Uu 15536	Uu 02662	Uu 04666	Uu 11779
Uu 14654	Uu 13855	Uu 04680	Uu 03360
Uu 16115	Uu 02654	Uu 12684	Uu 15275
Uu 14746			

Araras e Mutuns

Uu 00410	Uu 02312	Uu 02314	Uu 02313
Uu 02310	Uu 03211	Uu 03212	Uu 02279
Uu 02281	Uu 16111	Uu 02282	Uu 032184
Uu 02292	Uu 02288	Uu 02279	Uu 02335
Uu 02338	Uu 02337	Uu 02336	Uu 02340
Uu 02334	Uu 02340	Uu 15734	Uu 15715
Uu 15735	Uu 1944		

Cotidiano Infantil

Uu 14151	Uu 04262	Uu 15847	Uu 04265
Uu 04263	Uu 13088	Uu 12185	Uu 12186
Uu 12187	Uu 12184	Uu 12309	Uu 12308
Uu 12183	Uu 12795	Uu 15225	Uu 15224
Uu 12807	Uu 12808	Uu 01239	Uu 01249
Uu 01242	Uu 01244	Uu 16096	

Caras e Caretas

Uu 03780	Uu 13882	Uu 03772	Uu 03774
Uu 03777	Uu 03773	Uu 03778	

Futebol

Uu 03701	Uu 03702	Uu 03703	Uu 03704
Uu 03705	Uu 03706	Uu 03707	Uu 03708
Uu 03709	Uu 03710	Uu 03711	Uu 03712
Uu 03713	Uu 03714		

Tocadores de Taboca

Uu 14391	Uu 13539	Uu 14736	Uu 14720
Uu 14717	Uu 14752	Uu 13654	Uu 16037
Uu 13932	Uu 16191	Uu 04355	Uu 15013
Uu 04354	Uu 04353	Uu 16168	Uu 13521
Uu 02619	Uu 02618	Uu 15056	Uu 04360
Uu 14610	Uu 04349	Uu 14318	Uu 12995
Uu 14917	Uu 13290		

5.4.2. Coleção de Cultura Material Não Indígena

VESTUÁRIO



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: CAMISETA

Nº: 01

ORIGEM: GOIÂNIA

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU - ROSÂNGELA BARBOSA SILVA

MEDIDA: TAMANHO-P

MATÉRIA-PRIMA: MALHA DE ALGODÃO

DADOS COMPLEMENTARES:

CAMISETA ADQUIRIDA PARA COMPOR O ACERVO DA EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA. SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS – VALOR: 10,00- LOJA-NICE CONFECÇÕES- GOINIA



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: CAMISETAS

Nº: 02

ORIGEM: GOIÂNIA

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU - ROSÂNGELA BARBOSA SILVA

MEDIDA: TAMANHO-P

MATÉRIA-PRIMA: MALHA DE ALGODÃO

DADOS COMPLEMENTARES:

CAMISETA ADQUIRIDA PARA COMPOR O ACERVO DA EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA. SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS – VALOR: 10,00- LOJA-NICE CONFECÇÕES - GOIÂNIA



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: SHORT

Nº: 03

ORIGEM: GOIÂNIA

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU

MEDIDA: TAMANHO-P

MATÉRIA-PRIMA: MALHA DE ELANCA

DADOS COMPLEMENTARES:

SHORT ADQUIRIDO PARA COMPOR O ACERVO DA EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA. SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS – VALOR: 12,00- LOJA-NICE CONFECÇÕES- GOIÂNIA



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: SHORT

Nº: 04

ORIGEM: GOIÂNIA

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU - ROSÂNGELA BARBOSA SILVA-

MEDIDA: TAMANHO- P

MATÉRIA-PRIMA: MALHA DE ELANCA

DADOS COMPLEMENTARES:

SHORT ADQUIRIDO PARA COMPOR O ACERVO DA EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA. SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS – VALOR: 12,00- LOJA-NICE CONFECÇÕES - GOIÂNIA



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: SANDÁLIA HAVAIANAS

Nº: 05

ORIGEM: GOIÂNIA

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU-ROSÂNGELA BARBOSA SILVA

MEDIDA: Nº 28

MATÉRIA-PRIMA: BORRACHA

DADOS COMPLEMENTARES:

SHORT ADQUIRIDO PARA COMPOR O ACERVO DA EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA. SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: TÊNIS

Nº: 06

ORIGEM: SÃO PAULO

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU

MEDIDA: Nº 28

MATÉRIA-PRIMA: LONA, BORRACHA E ALGODÃO

DADOS COMPLEMENTARES:

TÊNIS ADQUIRIDO PARA COMPOR O ACERVO DA EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA. SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: TÊNIS

Nº: 07

ORIGEM: SÃO PAULO

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU-ROSÂNGELA BARBOSA SILVA

MEDIDA: Nº32

MATÉRIA-PRIMA: LONA, BORRACHA E ALGODÃO

DADOS COMPLEMENTARES:

TÊNIS ADQUIRIDO PARA COMPOR O ACERVO DA EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA. SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS

BRINQUEDOS



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: AVIÃO

Nº: 08

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU-ROSÂNGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDA: 20 X 30 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJETO ADQUIRIDO NA RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO. PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: AVIÃO

Nº: 09

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU-
ROSÂNGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDA: 20 X 30 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJETO ADQUIRIDO NA RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO. PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: AVIÃO

Nº: 10

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU
- ROSÂNGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDA: 20 X 30 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJETO ADQUIRIDO NA RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA

Nº: 11

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU- ROSÂNGELA BARBOSA SILVA**

MATÉRIA-PRIMA: BORRACHA

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJETO ADQUIRIDO NA RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA

Nº: 12

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU- ROSÂNGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDA: 22 CM

MATÉRIA-PRIMA: BORRACHA

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJETO ADQUIRIDO NA RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



**FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL INDUSTRIALIZADA NÃO
INDÍGENA**

OBJETO: CARRO BETONEIRA

Nº: 13

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU - ROSÂNGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDA: 15 X 35 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJETO ADQUIRIDO NA RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: JEEP

Nº: 14

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU - ROSÂNGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDA: 15 X 35 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJETO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: TRATOR

Nº: 15

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU- ROSÂNGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDA: 15 X 35 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJETO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: TRATOR COM ARADO

Nº: 16

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU - ROSÂNGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDA: 15 X 35 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJETO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: SAPO

Nº: 17

ORIGEM: GOIÂNIA

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU - ROSÂNGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDA: 15 X 35 CM

MATÉRIA-PRIMA: BORRACHA

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJETO ADQUIRIDO NO CAMELÓDROMO DE GOIÂNIA PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO:

Nº: 18

ORIGEM: GOIÂNIA

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU - ROSÂNGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDA: 15 X 35 CM

MATÉRIA-PRIMA: BORRACHA

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJE TO ADQUIRIDO NO CAMELÓDROMO DE GOIÂNIA PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: SAPINHO

Nº: 19

ORIGEM: GOIÂNIA

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU - ROSÂNGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDA: 15 X 35 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

**DADOS COMPLEMENTARES: OBJETO ADQUIRIDO NO CAMELÓDROMO DE GOIÂNIA PARA COMPOR
A EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM
O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: SAPINHO

Nº: 20

ORIGEM: GOIÂNIA

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU - ROSÂNGELA BARBOSA SILVA

MEDIDA: 15 X 35 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES: OBJETO ADQUIRIDO NO CAMELÓDROMO DE GOIÂNIA PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: SAPINHO

Nº: 21

ORIGEM: GOIÂNIA

PROCEDÊNCIA: PROJ. GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU-

MEDIDA: 15 X 35 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES: OBJETO ADQUIRIDO NO CAMELODROMO DE GOIÂNIA PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: JEEP AZUL-

Nº: 22

ORIGEM: SÃO PAULO

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA

MEDIDA: 15 X 35 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

OBJE TO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: JEEP AMARELO-

Nº: 23

ORIGEM: SÃO PAULO

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA

MEDIDA: 15 X 35 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

OBJETO ADQUIRIDO NA RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: TRATOR COM CONDUTOR-

Nº: 24

ORIGEM: SÃO PAULO

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA

MEDIDA: 15 X 35 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

OBJETO ADQUIRIDO NA RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: TRATOR COM CONDUTOR

Nº: 25

ORIGEM: SÃO PAULO

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA

MEDIDA: 15 X 35 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

OBJETO ADQUIRIDO NA RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BETONEIRA

Nº: 26

ORIGEM: SÃO PAULO

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA

MEDIDA: 15 X 35 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

OBJETO ADQUIRIDO NA RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA MICKEY TRANSPARENTE

Nº: 27

ORIGEM: SÃO PAULO

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA

MEDIDA: 28 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

OBJETO ADQUIRIDO NA RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA MICKEY TRANSPARENT

Nº: 28

ORIGEM: SÃO PAULO

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA

MEDIDA: 28 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

OBJETO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA DE FUTEBOL

Nº: 29

ORIGEM: SÃO PAULO

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU

WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA

MEDIDAS: 30 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJE TO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA DE FUTEBOL

Nº: 30

ORIGEM: SÃO PAULO

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU

WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA

MEDIDAS: 30 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJE TO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA DE FUTEBOL

Nº: 31

ORIGEM: SÃO PAULO

PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU

WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA

MEDIDAS: 30 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJE TO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA DE FUTEBOL

Nº: 32

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDAS: 30 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJE TO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA DE FUTEBOL

Nº: 33

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDAS: 30 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJE TO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA DE FUTEBOL

Nº: 34

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDAS: 30 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJE TO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA DE FUTEBOL

Nº: 35

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDAS: 30 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJE TO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA DE FUTEBOL

Nº: 36

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDAS: 30 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJE TO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA DE FUTEBOL

Nº: 37

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDAS: 30 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJE TO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA DE FUTEBOL

Nº: 38

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDAS: 30 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJETO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**



FICHA DA COLEÇÃO DE CULTURA MATERIAL NÃO INDÍGENA

OBJETO: BOLA DE FUTEBOL

Nº: 39

ORIGEM: SÃO PAULO

**PROCEDÊNCIA: PROJETO DE GESTÃO – EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU- ROSANGELA BARBOSA SILVA**

MEDIDAS: 30 CM

MATÉRIA-PRIMA: PLÁSTICO

DADOS COMPLEMENTARES:

**OBJETO ADQUIRIDO RUA 15 MARÇO – SÃO PAULO, PARA COMPOR A EXPOSIÇÃO URU EU WAU
WAU – AS CRIANÇAS TOCADORES DE TABOCA: E SEU ENCONTRO COM O MUNDO DOS BRANCOS**

5.5- Detalhamento dos ambientes expositivos

AMBIENTES	TEMÁTICA	MATERIAL EXPOGRÁFICO	TÉCNICA DE MONTAGEM	TÉCNICA DE APRESENTAÇÃO	PROPÓSITO
I	Mundo Índio Mundo Branco	Foto-plotagem Telão p/ projeção Computador Data-show Caixa de som Banquinhos	-Plotagem de fotos da aldeia nas paredes laterais para produzir um efeito do ambiente da aldeia; -Projeção do vídeo sobre o contato com os Uru Eu Wau Wau	Projeção de vídeo	buscar envolver o público, para que este estabeleça uma relação mais próxima com a realidade vivida por essas crianças no momento do contato interetnico e, assim possam interagir e melhor dialogar com os outros aspectos apresentados nos demais ambientes da exposição.
II	Os Mutuns e As Araras	Foto-plotagem Textos Mapas interativos Computador/monitor	Suporte expositivo/painéis Fotos, textos, mapa interativo - localização e dados geográficos da área dos Uru Eu Wau Wau, Legendas, som – ambiente – reprodução de som de crianças e música	Monitoria Visita participativa e interativa- (Mapa interativo)	apresentar as imagens que levem os alunos e o público, mediante as informações obtidas na projeção, a identificar os indícios sociais que caracterizam os Uru Eu Wau Wau, em Mutuns e Araras, e identificar a sua posição geográfica no momento do contato
III	Bichos e Coisas	Fotos	-Fotos e texto-	Monitoria	apresentar: fotografias e os

		Objetos Texto Vitrines Legendas Caixas de som	plotagem em suporte expositivo/painéis -Objetos –cultura material não indígena sob vitrines, legendas-plotadas nos painéis expositivos, som – ambiente – reprodução de som de crianças, animais e música	Visita, Investigação e Observação	objetos para que os alunos e o público possam a partir da observação perceber e refletir sobre a ingerência ocorrida no universo das crianças e detectar os pontos benéficos e prejudiciais do contato interétnico, bem como o processo de aculturação e os de resistência e fortalecimento da cultura Uru Eu Wau Wau
IV	Brinquedos e Brincadeiras	Foto-plotagem Objetos Vitrines Legendas Caixas de som	-Fotos e plotagem em suporte expositivo/painéis -Objetos –cultura material não indígena sob vitrines, legendas-plotadas nos painéis expositivos, som – ambiente – reprodução de som de crianças, animais e música	Monitoria, Visita, Investigação e Observação	apresentar os novos objetos infantis e as novas formas de brincar que foram introduzidas no universo da criança Uru Eu Wau Wau, para que os alunos possam identificar e estabelecer um paralelo entre os elementos infantis da nossa sociedade e da sociedade indígena, para uma reflexão sobre as transformações ocorridas no cotidiano dessas crianças a partir do contato interétnico
V	As Crianças Tocadoras de Taboca	Fotos Telão para projeção Computador	Fotos e plotagem em suporte expositivo/painéis	Monitoria Projeção de <i>slides</i> - <i>show</i>	possibilitar que o público possa ver e ouvir as crianças tocadores de taboca

		<i>Data-show</i>	Projeção de <i>slides-show</i>		
VI	O encontro	Tenda Computador Caixas-Bacada Objetos interativos Painel expositivo Banquinhos	Ambiente reservado às atividades didáticas	Monitoria, Visita, Investigação e Observação participativa e interativa	possibilitar que o público após observações e investigações realizadas no percurso da exposição possa refletir e discutir as temáticas apresentadas e, de forma interativa, construir seu próprio discurso sobre o contato interétnico, sobre o seu contato com as crianças Uru Eu Wau Wau, sobre seus próprios encontros, refletir sobre a realidade dual das crianças Uru Eu Wau Wau a partir do contato interétnico

5.6 - Ação educativa

No mundo contemporâneo, os museus, instituições preocupadas em preservar e disponibilizar os bens patrimoniais, têm papel fundamental na recuperação da memória e na construção das identidades nacionais. Segundo Tota (2000), toda sociedade “dispõe de instituições para recordar e instituições para esquecer”. Para ela, os museus não são um lugar para esquecer. São armazéns de memórias, onde se traçam as identidades étnicas, as classificações históricas e naturais, onde se inscrevem e reescrevem o passado e o presente das nações. As colocações de Tota refletem a ampla responsabilidade dos museus e do fazer museal ante as questões sociais, visto que possuem autoridade para decidir falar ou se calar sobre certos acontecimentos. (2000, p. 123)

Como afirmado anteriormente, no diversificado universo das atividades museológicas, a exposição é a atividade que possibilita de maneira mais direta, evidenciar a postura, os propósitos da instituição museal perante as questões sociais e permite que o público em geral possa dialogar e visitar outros universos sócio-culturais, e o público escolar, mediante uma ação educativa sistematizada e as atividades lúdicas, possa completar e ampliar seus conhecimentos, como também rever seus conceitos e/ou pré-conceitos, sobre outros modos de ser e de viver.

Como uma exposição de caráter temporário, que possui por público alvo o estudante da Educação Básica (Ensinos Fundamental e Médio), a ação educativa será concebida para além das ações de monitoria, mas, principalmente, dentro da perspectiva da educação patrimonial que busca otimizar a observação, a exploração e a interação dos alunos para uma completa compreensão dos conteúdos veiculados na exposição.

Para tornar a ação educativa mais dinâmica, para que possa ser desenvolvida de forma interativa e para que a exposição possa melhor ser divulgada e compreendida pelo público, os instrumentos didáticos, informativos, catálogos, convites e *folders* destinados aos alunos e ao público em geral devem comungar com a especificidade e a potencialidade do acervo imagético. Para complementar a ação educativa, a exposição também será composta por oficinas pedagógicas, palestra e mostra de vídeos interativos.

Tanto a concepção quanto a metodologia para a realização da ação educativa serão discutidas e detalhadas em conjunto com a equipe do setor educativo do Centro Cultural Jesco Puttkamer.

5.6.1 - Instrumentos educativos e de divulgação

Visando compor a exposição, instrumentos didáticos, pedagógicos e de divulgação foram idealizados objetivando facilitar a interatividade do público com a exposição, e a sua necessária divulgação. Esses instrumentos foram discutidos e concebidos pela *Designer* Adriana Mendonça, com quem foi compartilhada a gestão do acervo, que também o utilizou como instrumento para a elaboração de Projeto de Gestão de *Design* Gráfico, que será apresentado como produto final no Mestrado Profissionalizante em Gestão do Patrimônio Cultural.

Considerando o discurso expositivo, as especificidades do acervo e o público alvo, os instrumentos para ação educativa foram concebidos de forma a agregar as metodologias dos acervos imagéticos e audiovisuais e as técnicas de *design* para proporcionar a interatividade e utilizar a potencialidade da coleção.

A gestão curatorial da coleção Uru Eu Wau Wau foi compartilhada com a *Designer* Adriana Mendonça, que desenvolverá o *design* de todos instrumentos didáticos e de divulgação, que será apresentado como trabalho final do curso. Para melhor desenvolver o discurso expositivo e para melhor interação do público, foi criado por essa profissional, um personagem inspirado nas crianças Uru Eu Wau Wau, que comporá todos os instrumentos pedagógicos, lúdicos e de divulgação, como também comporá o vídeo e o *slides show*.

Os Instrumentos serão compostos por:

Didáticos:

Vídeos Interativos
Mapas Interativos
Slides- show
Objetos interativos
Folders
Catálogo

Divulgação:

Convites
Cartazes
Vinhetas para TV
Outdoors
Propaganda nos rádios e jornais locais

5.7 - Alcance social

É notório que a imagem dos povos indígenas brasileiros tem sido construída de modo simplificado pela nossa historiografia e pelo livro didático. Esta imagem tem contribuído para que esses povos não sejam reconhecidos como atores históricos concretos e que seja perpetuado o *'preconceito'* contra eles. Uma exposição é um espaço privilegiado, onde se pode discutir e refletir sobre várias questões e conflitos que estão no bojo da sociedade. A exposição “As crianças Uru Eu Wau Wau: o encontro dos tocadores de taboca com o mundo dos brancos” oportunizará que o público conheça a história do contato interétnico e conheça outras realidades sócio-culturais, bem como possa refletir sobre a imagem e a importância dos povos indígenas na formação de nossa identidade.

Vários estudos retratam como o *'preconceito'* tem suas raízes ao longo de nossa historiografia e como isso tem contribuído para uma imagem estereotipada dos povos indígenas e como essa imagem está refletindo no entendimento que os alunos fazem desses povos. Sobre esta imagem Bandeira afirma que:

a sociedade ocidental estigmatizou os grupos indígenas como primitivos por usarem pintura corporal, adornos como botoques, cocares e brincos, alguns deles ainda andarem nus em seus ambientes e estabelecerem uma cordial relação com a natureza. (2001, p.125)

Atualmente um outro preconceito, que caminha na contramão das colocações de Bandeira (2001), é o de considerar que por esses povos não estarem nus nem usando suas indumentárias e/ou objetos tradicionais deixaram de ser ‘índios’. Isto demonstra como a sociedade desconhece e/ou não reconhece as sociedades indígenas como sociedades vivas que possuem uma cultura dinâmica e que, sobretudo, estão em contato com outros modos de vida há cinco séculos.

Certamente, a exposição “As crianças Uru Eu Wau Wau: o encontro dos tocadores de taboca com o mundo dos brancos” não dará conta de todos os *'preconceitos'* sobre as sociedades indígenas, mas terá por principal público alvo os estudantes dos Ensinos Fundamental e Médio e oportunizará, mediante atividades educativas, pedagógicas e lúdicas, que estes alunos relativizem os possíveis *'preconceitos'* e possam a partir de uma postura crítica, desconstruir os preconceitos e as distorções a respeito desses povos.

Por meio de suas atividades educativas, sistematizadas nos princípios e normas do ensino não formal, trazendo outras metodologias e novas abordagens, contribuindo com o ensino formal, sobre as questões que envolvem as crianças indígenas, a construção de cidadãos mais conscientes sobre a diversidade das sociedades indígenas brasileiras e a importância da contribuição desses povos na construção de nossa identidade.

Oportunizará, dessa forma, que as crianças Uru Eu Wau Wau sejam conhecidas por outras crianças, e que estas possam perceber as modificações e os elementos do universo infantil não indígena, que, a partir do contato, foram introduzidos no universo infantil dos Uru Eu Wau Wau, e possibilitará a recuperação do papel das sociedades indígenas na nossa formação cultural, além de uma desmistificação dos estereótipos existentes, contribuindo, assim, para a valorização e respeito a sua cultura e seu lugar na sociedade brasileira.

Promoverá, também, que a história do contato com os Uru Eu Wau Wau seja conhecida por um público maior, que poderá relativizar suas próprias posturas diante das questões indígenas.

5.8 - Avaliação de impactos e resultados sociais

Objetivando conhecer e verificar os impactos e as possíveis mudanças de mentalidade em relação às questões apresentadas e discutidas pela exposição, a avaliação será efetivada de acordo com os procedimentos e metodologias a seguir detalhados.

✓ Com o público escolar

* Verificar se os alunos perceberam os aspectos da cultura dos Uru Eu Wau Wau, mediante atividades pedagógicas e lúdicas, no âmbito do Centro Cultural Jesco Puttkamer;

* Detectar e corrigir as falhas para propor modificações, mediante acordo prévio com as escolas, a partir de uma relação para além do espaço do Centro Cultural na qual a escola compromete-se em enviar os resultados das atividades desenvolvidas pelos alunos no âmbito da escola, utilizando a exposição como instrumento didático, para que sejam analisadas pela equipe do Centro Cultural Jesco von Puttkamer.

✓ Com o público em geral

- * Possibilitar que o público possa manifestar sua opinião sobre as questões colocadas e sobre a exposição, mediante registro em livros;
- * Analisar a participação e a quantidade de público visitante;
- * Manter diálogo permanente com o público visitante.

5.9 – Programação

O Centro Cultural Jesco Puttkamer é um espaço de investigação, conservação, educação, comunicação e lazer, onde a sociedade/comunidade, através do discurso expositivo e estratégia pedagógica, estabelece um diálogo com seus traços culturais realizando uma releitura da realidade, por meio do diálogo e de ações interdisciplinares, integrando as áreas de conhecimento da Antropologia, da Arqueologia, da Documentação Audiovisual e do Meio Ambiente. Seu acervo é composto de 750 objetos, da cultura material de trinta etnias indígenas, obtidos tanto através de doações dos pesquisadores Mário Simões, Manuel Ferreira Lima Filho e Marlene Ossami, dentre outros, como através de compra, bem como coletados pelos pesquisadores do IGPA, que há mais de 30 anos se dedicam à investigação do Patrimônio Cultural brasileiro.

Sua finalidade é promover eventos culturais para divulgar o acervo do Centro Cultural Jesco Puttkamer e do Instituto de Pré-História e Antropologia/UCG, mediante exposições de caráter semipermanente, ou temporárias, sobre as culturas indígenas, popular brasileira e meio ambiente, prestando serviços filantrópicos nas áreas de ensino, pesquisa e extensão para as escolas de ensinos fundamental e médio e educação superior (municipais, estaduais, federais e particulares), de Goiânia e do interior, e público em geral, contribuindo para o exercício de uma reflexão e construção de um pensamento crítico a respeito de nossa identidade cultural e exercício da cidadania.

As exposições temporárias fazem parte de sua programação de eventos e estão divididas em quatro temáticas: Exposição Temporária do Índio, Exposição Temporária do Meio Ambiente, Exposição Temporária do Folclore e Exposição Temporária da Criança, sendo que as duas primeiras são realizadas no primeiro semestre e as outras no segundo semestre. Além dessas exposições temporárias, o Centro Cultural Jesco

Puttkamer promove eventos culturais, oficinas psicopedagógicas, palestras e mostra de vídeos.

A exposição *As crianças Uru Eu Wau Wau: o encontro dos tocadores de taboca com o mundo dos 'brancos'* participará do calendário de exposições temporárias de 2006 do CCJP/IGPA. A sua montagem obedecerá as normas e procedimentos referentes aos direitos autorais sobre a circulação de imagens das sociedades indígenas, como também as do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Universidade Católica de Goiás, o depositário legal do acervo fotográfico.

Período - Outubro de 2005 – Exposição temporária da criança

- ✓ Duração: - De 11 de outubro a 12 de novembro de 2005
- ✓ Público alvo: - Estudantes das redes pública e particular de ensino fundamental (1ª e 2ª fases) e ensino médio;
 - Professores e alunos da UCG e de outras instituições de ensino superior, públicas e particulares
 - Comunidades da terceira idade
 - Público em geral

Capacidade de Atendimento: De 3.000 a 4.000 visitantes, alunos e público em geral.

Após a realização da exposição no Centro Cultural Jesco Puttkamer, serão iniciados os procedimentos necessários para que esta exposição possa ser apresentada nas cidades do interior de Goiás e em outros estados brasileiros. Para cada localidade serão realizadas adequações e adaptações necessárias à sua montagem.

5.9.1 – Imagens: Centro Cultural Jesco Puttkamer



Fachada principal do Centro Cultural do Jesco Puttkamer
Foto: Acervo IGPA



Circuito I - História de Vida
Foto: Acervo IGPA



Circuito II – Arqueología
Foto: Acervo IGPA



Circuito III - Etnología Indígena
Foto: Acervo IGPA



Ação Educativa
Foto: Acervo IGPA



Visita Escolar
Foto: Acervo IGPA

5.10 - Cronograma

5.10.1 - Cronograma para Implantação do Projeto Expográfico

ATIVIDADES	DURAÇÃO	PERÍODO
Captação de recursos financeiros e humanos para execução do Projeto	3 meses	De janeiro a março de 2005
Elaboração e detalhamento do projeto expográfico	3 meses	De abril a junho de 2005
Aquisição e confecção de material	2 meses	De julho a agosto de 2005
Execução do Projeto Expográfico	2 meses	De setembro a outubro de 2005
Abertura	1 mês	novembro de 2005

Esta Exposição está prevista para ser efetivada em outubro de 2005, em homenagem ao mês da Criança e nas comemorações do 3º aniversário do Centro Cultural Jesco Puttkamer/IGPA/UCG

5.10.2 - Cronograma de Atividades

ESPECIFICAÇÃO	ATIVIDADE	JAN 2005	FEV 2005	MAR 2005	ABR 2005	MAI 2005	JUN 2005	JUL 2005	AGO 2005	SET 2005	OUT 2005	NOV 2005
Captação de recursos	-apresentar a proposta curatorial aos órgãos financiadores -realizar convênios e contratos (Agepel, Itaú, MinC, Petrobrás)	X	X	X								
Desenvolvimento do Projeto Expográfico	Detalhamento do Projeto Expográfico*				X	X	X					
Encontro 1					X							
Encontro 2						X						
Encontro 3							X					
Aquisição e confecção de material								X	X			
Montagem da exposição										X	X	
Abertura											X	
Realização											X	X

*ver atividades/metodologia

VI – Plano Administrativo e Financeiro

6.1 - Gestão de Recursos Humanos

6.1.1-Recursos humanos do CCJP/IGPA

ESPECIALIDADE	CARGA HORÁRIA	VALOR TOTAL
Técnico Administrativo	20	746,70;
Técnico Administrativo	20	1.021,86
Assessor Técnico	20	1.553,00
Professor	20	1.969,44
Professor	20	1.693,02
Museólogo	20	1.176,41
TOTAL		8.127,55

6.1.2-Recursos humanos externos

ESPECIALIDADE	QUANTIDADE	CARGA HORÁRIA	VALOR MENSAL	VALOR TOTAL
Monitores	08	120	350,00	2.800,00
Técnicos em montagem de exposição	04	40	400,00	1.600,00
TOTAL			750,00	4.400,00

6.1.3 - Serviços de Terceiros

ESPECIFICAÇÃO	QUANTIDADE	VALOR UNITÁRIO	VALOR TOTAL
Projeto arquitetônico	01	2.800,00	2.800,00
Projeto de Design Gráfico	01	1.500,00	1.500,00
Produção de vídeo e slide show	02	5.500,00	7.200,00
Ampliação fotográfica	35	6.300,00	7.200,00
Confecção de material interativo	50	500,00	500,00
Plotagem de textos e mapas	06	330,00	330,00
TOTAL		16.930,00	16.930,00

6.1.4 – Encargos

ESPECIFICAÇÃO	VALOR	%	VALOR TOTAL
Encargos trabalhistas		11	480,00
INSS		20	880,00
TOTAL			1.360,00

6.2 - Recursos Materiais

6.2.1 - Equipamentos

ESPECIFICAÇÃO	QUANTIDADE	VALOR UNITÁRIO	VALOR TOTAL
Computadores	02	1750,00	3.500,00
Data show 1.200 lumes	01	3759,00	3.759,00
Telão	01	920,00	920,00
TOTAL		6.429,00	8.179,00

6.2.2 - Material de Consumo

ESPECIFICAÇÃO	QUANTIDADE	VALOR UNITÁRIO	VALOR TOTAL
Resma de Papel A4	10	13,20	132,00
Lapiseiras 0,5	06	5,00	30,00
Canetas pretas	06	0,50	3,00
Canetas vermelhas	06	0,50	3,00
Canetas azuis	06	0,50	3,00
Borrachas	06	0,30	1,80
Cartucho para impressora preto	02	120,00	240,00
Cartucho para impressora colorido	020	185,00	370,00
Disquete	02 cx	6,50	13,00
CD-RW	10	2,00	20,00
TOTAL		324,00	802,80

6.3 - Plano de Divulgação

6.3.1- Divulgação na Mídia

ESPECIFICAÇÃO	QUANTIDADE	VALOR UNITÁRIO	VALOR TOTAL
Jornal	01	03	6.970,86
Rádio	04	384	8.752,64
TOTAL		387	15.723,40

A propaganda na TV e *outdoor* foram cotados, mas seu alto custo inviabilizaria o projeto (anexo 3)

6.3.2-Material Gráfico de Divulgação

ESPECIFICAÇÃO	QUANTIDADE	VALOR UNITÁRIO	VALOR TOTAL
Cartazes	500	0,76	380,00
Folders	2500	0,14	350,00
Convite	500	0,36	180,00
Catálogo	1000	1,10	1.100,00
TOTAL		2,36	2.010,00

6.4-Estruturação física

ESPECIFICAÇÃO	VALOR TOTAL
Adequação do espaço físico	2.300,00
Projeto de iluminação	1.050,00
TOTAL	3.350,00

6.5- Suportes para transportar a exposição

ESPECIFICAÇÃO	VALOR TOTAL
Embalagens para transporte da exposição	750,00
TOTAL	750,00

6.6- Contrapartida da UCG

ESPECIFICAÇÃO	VALOR
Recursos Humanos	8.127,55
Material de consumo	802,80
Adequação do espaço físico	3.350,00
Embalagens para transporte da exposição	750,00
VALOR TOTAL	13.030,00

6.7 – Itens do projeto a ser financiado

ESPECIFICAÇÃO	VALOR
Recursos Humanos	4.400,00
Serviços de Terceiros	16.930,00
Material Permanente e Equipamentos	8.179,00
Divulgação	15.723,40
Material de divulgação	2.010,00
Encargos	1.360,00
Taxa de administração	6.105,59
VALOR TOTAL	48.602,49

6.8 - Valor total do projeto

ESPECIFICAÇÃO	VALOR TOTAL
Financiamento	48.602,49
Contrapartida da UCG	13.030,00
TOTALGERAL	61.632,79

6.9 – Cronograma de Desembolso

ATIVIDADE	MAR 2005	ABR 2005	MAI 2005	JUN 2005	JUL 2005	AGO 2005	SET 2005	OUT 2005
Pagamento de pessoal		X	X	X	X	X	X	
Pagamento de terceiros					X	X	X	
Aquisição de equipamentos					X	X		
Divulgação							X	X
Material gráfico						X	X	

6.10 - Controle e Avaliação de Desempenho Financeiro

Serão realizados por um representante da Universidade Católica de Goiás e por um representante de cada órgão financiador.

VII - Referências

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia: Um Estudo de Antropologia Visual sobre Cotidiano, Lixo e Trabalho*. Porto Alegre: Tomo Editorial, Palmarica, 1997.

ALMEIDA, Adriana Mortara. *A relação do Público com o Museu do Instituto Butantan: Análise da exposição “Na Natureza Não Existe Vilões”*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1995.

ALVARENGA NUNES, Maria Eugênia Brandão (org.). *Catálogo de Acervo*. Goiânia: Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia.

BANDEIRA, Leda Teresinha da Costa. *Reencontrando Caminha: As Representações de Culturas Indígenas Entre Os Estudantes do Ensino Fundamental de Goiânia*. (Dissertação de Mestrado). Goiânia: Faculdade de Educação/Universidade Federal de Goiás, 2001.

BARBUY, Heloísa. *Curadoria e Curadores* (in Anais I Semana dos Museus da Universidade de São Paulo). São Paulo: USP, 1997.

BARROS, Patrícia Gomes de. *A História e a História Viva: “Wolf Jesco Von Puttkamer”* (Monografia). Goiânia: Departamento de História, Geografia e Ciências Sociais/UFG, 1998.

BELCHER, Michael. *Exhibitions in Museums*. In; *Museum Studies Series*. Susan Pearce: United States by Smithsonian Institution Press, 1991.

BELLAIGUE, Mathilde. O Desafio Museológico- Paris 1992. In: A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo- Documentos e Pensamentos – Org. Araújo, Marcelo Mattos & Bruno, Maria Cristina Oliveira. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM., 1995.

BEZERRA DE MENESES, Upiano. *O Objeto Material como Documento*. In: *Patrimônio Cultural: Políticas e Perspectivas*. São Paulo: IAB/CONDEPHAAT (org.), 1980.

BIANCO, Bela-Feldman & **LEITE**, Míriam L. Moreira. *Desafios da Imagem-Fotografia, Iconografia e Vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Papyrus Editora, 1998.

BRUNO, Maria Cristina. *Museologia e Museus Espaço e Patrimônio (sub-temas), Dimensão e alcance da Museologia no desenvolvimento cultural*. Quito: II Encontro Regional de ICOM-LAM-Caribe, 1993.

Museus como Espaço de Reflexão: Princípios, Argumentos e Metodologias. 1993.

Museologia: Algumas Idéias para a sua Organização Disciplinar. 1993.

Museu Hoje para Amanhã. São Paulo: Conferência Latino-Americana de Museus, 1996.

Principais campos da ação Museológica (Texto apresentado no Seminário Museus e Exposições no Século XXI: Vetores e Desafios Contemporâneos). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

BRUNO, Maria Cristina, **RIZZI**, Christina & **CURY**, Marília Xavier. *Difusão Científica, Musealização e Processo Curatorial: Uma Rede de Possibilidades e desafios para os Museus Universitários*. São Paulo: I Semana dos Museus da Universidade de São Paulo, 1997.

CERÁVOLO, Suely Moraes. *Da Palavra um Caminho para compreender Museologia* (Tese de Doutorado - Orientadora Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Gonçalves Moreira Talamo). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2004.

CHAGAS, Mário de Souza. *Novos Rumos Da Museologia* (in Cadernos de Museologia: Centro de Estudos de Sócio-Museologia). Rio de Janeiro: ULHT, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. *Grupos de estudo em curadoria* (exposições organizadas em 1998). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1990.

COHN, Clarice. *Crescendo como um Xikrin: uma análise da infância e do desenvolvimento infantil entre os Kayapó-Xikrin do Bacaja*. São Paulo: Revista de antropologia (Vol. 43, nº. 2).

COLLIER JR., John. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. (Tradução: Iara Feraz e Solange Martins Couceiro). São Paulo: EDU/Universidade de São Paulo, 1973.

DOCUMENTO - *Declaração de Caracas*. In: *A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo- Documentos e Pensamentos*. (organizado por Marcelo Mattos Araújo & Maria Cristina Oliveira Bruno). São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

A Função Educativa dos Museus - Seminário Regional de UNESCO/Rio de Janeiro (1958), In: *A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo- Documentos e Pensamento* (organizado por Marcelo Mattos Araújo & Maria Cristina Oliveira Bruno). São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

GODOLPHIM, Nuno. *A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica* (.In: horizontes Antropológicos- Antropologia Visual. Ano I nº 2). Porto Alegre: 1995.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *O Tempo e o fórum – reflexões sobre museus, antropologia e cultura*. In: *A Invenção do Patrimônio*.IPHAN, 1995.

GRINSPUM, Denise. *Discussão para uma Proposta de Política Educacional da Divisão de Ação Educativo-cultural do Museu Lasar Segall* (dissertação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

GUARNIERI, Waldísia Russio. *Conceito e Cultura e sua Inter-relação com o Patrimônio Cultural e a Preservação*. In: *Cadernos Museológicos*, 1990.
Museologia e Museus.In: *cadernos Museológicos*

HORTA, Maria de Lourdes Parreira. *Educação Patrimonia* (Comunicação apresentada na Conferência Latino-Americana sobre a preservação de Patrimônio Cultural). 1991.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas: Papirus (Coleção Ofício de Arte e Forma), 1996.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

LARAIA, Roque de Barros. *Como Opera a Cultural*. (In *Cultura: Um Conceito Antropológico*). Rio de Janeiro: Zahar, 1995. (p. 67-105)

LEITE, Miriam L. Moreira. *Retratos de família : leitura da Fotografia e Histórica* (2ª ed. ver.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

LEONEL, Mauro. *Etnodicéia Uru Eu Wau Wau: O Endocolonialismo e os Índios no Centro de Rondônia. O Direito à Diferença e à Preservação Ambiental*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Instituto de Antropologia e Meio Ambiente/Fapesp, 1995.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca em sociedades arcaicas* (In:Sociologia e antropologia). São Paulo: Edusp, 1974.

MENSCH, Peter van. *O Objeto de Estudo da Museologia.-Pretextos Museológicos I* (Centro de Ciências Humanas - Escola de Museologia – UNI-Rio). Rio de Janeiro: Museu Universitário Gama Filho, 1994.

MOUTINHO, Mário Canova. *A Declaração de Quebec de 1984* (In: A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo- Documentos e Pensamentos – Org. Araújo, Marcelo Mattos & Bruno, Maria Cristina Oliveira). São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

NABAIS, Antônio José C. Maia & **CARVALHO**, José Maria Cruz De. *O Discurso Expositivo* (In: Iniciação à Museologia, Org.: Maria Beatriz Rocha Trindade). Lisboa: Universidade Aberta. Lisboa, 1993.

NASCIMENTO, Rosana. *O objeto museal como objeto de conhecimento* (In: Caderno de Museologia n°. 3). Portugal: ULHT – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1994.

NEVES, Eduardo Góes. *Os Índios Antes De Cabral: Arqueologia e História Indígena no Brasil*. (In: A Temática Indígena Na Escola – Org. Aracy Lopes da Silva & Luís Donisete Benzi Grupioni). Brasília: MEC/MARE/UNESCO, 1995.

NUNES, Ângela. *No Tempo e No Espaço: Brincadeiras das crianças A'uwe-Xavante* (In: Crianças Indígenas Ensaio Antropológicos. Org. Aracy Lopes da Silva, Ana Vera da Silva Macedo, Ângela Nunes, 1999). São Paulo: Globo (Coleção antropologia e educação), 2002.

RIVERA, Geoges Henri, *Problem of the Museum of Cont emporay in the West Museum* (Vol. XXIV n° 1), 1972.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. *Documentação Museológica, Educação e Cidadania*. (In: Caderno de Museologia n° 3). Portugal: ULHT – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1994.

Reflexões sobre a Nova Museologia (texto apresentado no curso de especialização em Museologia/Museu de arqueologia e etnologia da USP, 1999.

Processo de Exclusão (Texto apresentado na II Semana de Museu da Universidade de São Paulo). São Paulo:USP, 1999.

SCHEINER, Tereza Cristina. *Museus e Museologia:Uma Relação Científica*. In: Ciências em Museus, 1980.

SEEGER, Anthony. *Os Índios e Nós: Estudos sobre a sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Campus LTDA, 1980.

SILVA, Aracy Lopes da. *Pequenos “xamãs”: criança indígenas, corporalidade e escolarização*.

SILVA, Aracy Lopes da & **NUNES**, Ângela. *A Contribuição da etnologia Brasileira à antropologia da criança* (In: Crianças Indígenas, Ensaio Antropológicos, Org. Aracy Lopes da Silva, Ana Vera da Silva Macedo, Ângela Nunes). São Paulo: Global (Coleção antropologia e educação), 2002.

VOLKERT, James W. *Monologue to Dialogue*. Museus Xeurs. United States,1991.

WILDER, Gabriela Suzana. *A Formação e Desenvolvimento das Coleções: Problemas e Desafios do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo* (In: Anais I Semana dos Museus da Universidade de São Paulo), 1997.



VIII - Anexos

Lista Diário de Campo

SÉRIE DIÁRIOS

1. SUB – SÉRIE FRONTEIRAS DA AMAZÔNIA

1969 – 86

- 01) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, “ Fronteiras da Amazônia ” de 1969 a 1986, com o título “ By Jesco Von Puttkamer with Apoema de Meirelles Mato Grosso – Rondônia affected by 364 hiway Mambicuara, Cinta Largas, Suruí, Uru – Eu – Wau – Wau e Amundava ”, sobre o professor Jesco Puttkamer, o sertanista Apoema de Meirelles e o impacto da construção e pavimentação da BR 364 nos índios Mambicuara, Cinta Largas, Suruí, Uru – Eu – Wau – Wau e Amundava.
- 02) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, “Fronteiras da Amazônia ”, vol. 09, de Junho de 1985, com páginas de 228 a 284, sobre a expedição aos índios Uru – Eu – Wau – Wau contendo mapas da região, sobre os filmes da série “ A Década da Destruição”, sobre o projeto Polonoroeste, sobre a denúncia de violência contra os índios feita pela União das Nações Indígenas – UNI, a proibição de pesquisas em áreas indígenas por parte da Departamento Nacional de Produção Mineral – DNPM, com fotos de uma criança Karajá e de uma criança Wasusu na BR 364.
- 03) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, “ Fronteiras da Amazônia ”, vol. 13, de Outubro de 1985, com páginas de 603 a 642, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau, com diversas fotos e sobre a invasão à delegacia da Funai em Londrina.
- 04) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, “ Fronteiras da Amazônia ”, vol. 14, outubro a novembro de 1985, com páginas de 643 a 688, sobre a

posse do novo presidente da Funai o sertanista Apoema Meirelles e sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau, com diversas fotos.

1986

- 05) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, “ Fronteiras da Amazônia ”, vol. 16, de janeiro a março de 1986, com páginas de 726 a 773, sobre o asfaltamento da BR 364 e seus efeitos sobre a colonização de Rondônia e as tribos da região, o relato de uma expedição de primeiros contatos aos índios Uru – Eu – Wau – Wau do professor Mário Arruda da Costa, sobre a política de modernização e descentralização da Funai feita pelo seu presidente Apoema Meirelles e o seu pedido de demissão depois reconsiderado, e sobre as pesquisas arqueológicas feitas pelo IGPA na cidade goiana de São Domingos, com foto do prof. Jesco com o príncipe Dom João de Orleans e Bragança em Goiás, no ano de 1950.
- 06) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, “ Fronteiras da Amazônia ”, vol. 22, junho a julho de 1986, com páginas de 1014 a 1086, sobre a expedição aos índios Uru – Eu – Wau –Wau, a série de filmes “ A Década da Destruição “ e sua repercussão, com fotos do sertanista Baiano Maia que foi atingido por flechas pelos índios Uru – Eu – Wau –Wau, e foto do Prof. Jesco com a família do sertanista Apoema Meirelles.
- 07) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, “ Fronteiras da Amazônia ”, vol. 23, junho a julho de 1986, com páginas de 1087 a 1149, sobre os índios Uru – Eu – Wau –Wau que promoveram uma grande festa em homenagem a Apoema Meirelles e o pedido feito pelo representante do estado de Rondônia de revogação do decreto 91.416/85 que ampliou a reserva dos índios Uru – Eu – Wau –Wau, com fotos de Bill e a família do Prof. Altair Salles Barbosa, foto do Prof. Jesco Puttkamer.
- 08) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, “ Fronteiras da Amazônia ”, vol. 26, de agosto a setembro de 1986, com páginas de 2027 a 2065, sobre a morte do cientista Augusto Ruschi, os ataques dos índios Uru – Eu – Wau – Wau que resultou na morte de dois colonos e o Tike – Uba substância venenosa dos mesmos índios, sobre as pesquisas do prof. Jesco Puttkamer, com fotos Jon T. Schneeberger e Loren A. MC – Intyre em visita a UCG e no escritório da Funai em Porto Velho no Estado de Rondônia, fotos dos funcionários da Funai, fotos dos índios Uru – Eu – Wau – Wau, do Professor Jesco Puttkamer com os índios Suruí.

1987

- 09) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, “ Fronteiras da Amazônia ”, vol. 36, de Maio a Junho de 1987, com páginas de 3037 a 3130, sobre a expedição aos índios Uru – Eu – Wau – Wau em Rondônia do Prof. Jesco von Puttkamer e de seu assistente Dieter Steiner, com uma participação temporária da Prof. Dulce Rios e do bolsista Orione Álvares,

na Amazônia Brasileira realizando pesquisas sobre os índios da região com ênfase nos índios Uru – Eu – Wau – Wau, sobre a invasão das terras da reserva Karipuna, com fotos do Prof. Jesco Puttkamer com os índios Uru – Eu – Wau – Wau e de seu pai o Barão Wolf Puttkamer, tem tradução (02 cópias, sendo um delas dividida em 02 volumes, está junto com a tradução do vol. 37).

- 10) Diário (Versão datilografada) do Professor Jesco Puttkamer, “ Fronteiras da Amazônia ”(The march to the village of the Uru – Eu – Wau – Wau), vol. 37, de maio a junho de 1987.
- 11) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, “ Fronteiras da Amazônia ”, vol. 39, de julho a agosto de 1987, com páginas de 3252 a 3405, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau, a situação do acervo doado pelo Prof. Jesco Puttkamer no IGPA, com fotos dos índios Uru – Eu – Wau – Wau e Suruí.

1988

- 12) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, “ Fronteiras da Amazônia ”, vol. 47, de agosto de 1988, com páginas de 4094 a 4185, sobre a denúncia de devastação no Brasil com ênfase na Amazônia nas terras dos índios Uru – Eu – Wau – Wau e no Pantanal, denuncia feita pelo Fundo Mundial para a Natureza, sobre o dinheiro que os índios deixaram de receber dos madeireiros por extração ilegal de madeiras em suas reservas, com fotos dos índios Amundáva (Uru – Eu – Wau – Wau) e do sertanista Fritz Tolvsdoff.

1989

- 13) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, “ Fronteiras da Amazônia ”, vol. 50, de março a abril de 1989, com páginas de 4358 a 4430, sobre a visita do cantor Sting em Altamira no Pará, sobre a internacionalização da Amazônia, os índios Uru – Eu – Wau – Wau incluindo informações sobre o Tike – Uba substância curativa e sobre a expedição aos índios Uru – Eu – Wau – Wau e também aos Wasusu e Amundáva, com foto de Gilberto e Dilva, de Loren A. MC – Intyre e do Prof. Jesco Puttkamer.

1991

- 14) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, “ Fronteiras da Amazônia ”, vol. 57, de janeiro a fevereiro de 1991, com páginas de 4761 a 4823, sobre o prof. Jesco Puttkamer, sobre a política indigenista do governo Collor, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau incluindo a invasão de suas terras pelos garimpeiros e o relatório de Ligia T. L. Simonian antropóloga e advogada sobre as irregularidades no P. I. Trincheira na área indígena Uru – Eu – Wau – Wau , com fotos do Prof. Jesco Puttkamer sozinho e com amigos, entre ele o Prof. Acary de Passos Oliveira com a menina Chislane.

- 15) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, “ Fronteiras da Amazônia ”, vol. 60, de abril a maio de 1991, com páginas de 4950 a 5007, sobre a expedição a Rondônia em abril de 1991, chefiada pelo sertanista Apoema Meirelles, com a participação da Prof. Dulce Rios e do Prof. Jesco Puttkamer incluindo varias informações sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau, um texto com o título “ Ainda podem ser salvos os índios de Rondônia ” dos professores Jesco Puttkamer e Dulce Rios do IGPA, sobre os irmãos Villas Boas, com fotos da expedição a Rondônia incluindo as fotos que aparecem os índios Uru – Eu – Wau – Wau ao lado do Professor Jesco Puttkamer, da Professora Dulce Rios do Fotografo Elení, do seu amigo Richard, dos irmãos Adriano e Ricardo, da Sra. Umbelina, com nota de falecimento, e da família da menina Chislane.

2. SUB – SÉRIE HUMBOLDT

1979

- 16) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. III – 1979, com páginas de 123 a 195, sobre a história dos índios Uru – Eu – Wau – Wau, tem tradução.

1980

- 17) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. IV – 1980, com páginas de 196 a 261, sobre a expedição aos índios Uru – Eu – Wau – Wau e o projeto Polonoeste, tem tradução.
- 18) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. VII – 1980, com páginas de 365 a 483, sobre as questões indígenas em Rondônia e sobre a tentativa de contato com os índios Uru – Eu – Wau – Wau, tem tradução.
- 19) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. IX – 1980, com páginas de 535 a 577, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau, Suruí e questões indígenas, tem tradução.
- 20) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. X – 1980, com páginas de 578 a 634, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau e a atuação da equipe da UCG, tem tradução.

1980 – 81

- 21) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XII – 1980/81, com páginas de 675 a 730, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau, Suruí e sobre a situação dos índios e colonos em Rondônia, tem tradução.

1981

- 22) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XIII – 1981, com páginas de 731 a 779, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau com informações sobre o diploma que o professor Jesco ganhou da Prefeitura de Goiânia por seus serviços prestados, tem tradução.
- 23) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XIV – 1981, com páginas de 780 a 845, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau, tem tradução.
- 24) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XV – 1981, com páginas de 846 a 899, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau, Suruí e sobre as estradas de Rondônia, tem tradução.
- 25) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XVI – 1981, com páginas de 900 a 976, sobre a expedição Jarú e os índios Uru – Eu – Wau – Wau, tem tradução.
- 26) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XVII – 1981, com páginas de 977 a 1013, sobre a expedição aos índios Uru – Eu – Wau – Wau e outras informações sobre questões indígenas de Rondônia, tem tradução.
- 27) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XVIII – 1981, com páginas de 1014 a 1067, sobre a expedição aos índios Uru – Eu – Wau – Wau, tem tradução.
- 28) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XIX – 1981, com páginas de 1068 a 1130, sobre a 5ª etapa da expedição aos índios Uru – Eu – Wau – Wau, tem tradução (02 cópias da tradução).
- 29) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XX – 1981, com páginas de 1131 a 1170, sobre a expedição aos índios Uru – Eu – Wau – Wau e informações sobre os índios Suruí, tem tradução.
- 30) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XXI – 1981, com páginas de 1171 a 1205, sobre a expedição aos índios Uru – Eu – Wau – Wau e informações sobre os índios Suruí, tem tradução.
- 31) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XXII – de setembro/outubro de 1981, com páginas de 1206 a 1299, sobre o contato com os índios Uru – Eu – Wau – Wau no posto de Alta Lídia, tem tradução.
- 32) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XXIV – de novembro de 1981, com páginas de 1340 a 1374, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau e outras informações sobre as invasões nas terras dos índios Suruí.

1982

- 33) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XVIII – 1982, com páginas de 1492 a 1531, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau, tem tradução.
- 34) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XX – 1982, com páginas de 1563 a 1658, sobre a expedição aos índios Uru – Eu – Wau – Wau, tem tradução.
- 35) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XXI – de Abril a Junho de 1982, com páginas de 1659 a 1691, sobre a expedição aos índios Uru – Eu – Wau – Wau, tem tradução.
- 36) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XXIII – de julho/agosto de 1982(continuação), com páginas de 1757 a 1799, com texto “ The BR – 364 The Bold March to Northwest ” publicação oficial do governo brasileiro (maio de 1982, revista Veja) e sobre as visitas dos índios Uru – Eu – Wau – Wau e sobre o a doação do acervo do professor Jesco Puttkamer ao IGPA, tem tradução.

1983

- 37) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XXVIII – de agosto de 1983, com páginas de 1954 a 2036, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau e sobre o IGPA/UCG, tem tradução.
- 38) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XXIX – 1983, com páginas de 2037 a 2057, sobre a expedição aos índios Uru – Eu – Wau – Wau, tem tradução.

1984

- 39) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XXXIII – março/abril de 1984, com páginas de 2138 a 2262, sobre a expedição ao índios Uru – Eu – Wau – Wau e o trabalho dos pesquisadores da UCG em Rondônia com destaque para o do professor Jesco Puttkamer, tem tradução.
- 40) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XXXIV – março de 1984, com páginas de 2266 a 2350, sobre a expedição ao índios Uru – Eu – Wau – Wau em Alta Lidia, tem tradução.
- 41) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt vol. XXXV – abril de 1984, com páginas de 2351 a 2361, sobre a expedição ao índios Uru – Eu – Wau – Wau em Alta Lidia, tem tradução.
- 42) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt de Junho a outubro de 1984, edição final “ Mauro e Uru – Eu – Wau – Wau ”, com páginas de 2362 a 2410, sobre os Uru – Eu – Wau – Wau, com tradução.

- 43) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt de Junho a outubro de 1984, edição final (II), com páginas de 2411 a 2440, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau e sobre o professor Jesco Puttkamer, tem tradução.
- 44) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt de Junho a outubro de 1984, edição final (III), com páginas de 2441 a 2469, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau e sobre o professor Jesco Puttkamer, tem tradução.
- 45) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt de agosto de 1984, edição final (IV) “ Rio – Goiânia – Manaus – Porto Velho – Alta Lidia – Rondônia” , com páginas de 2470 a 2500, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau e sobre o professor Jesco Puttkamer, tem tradução.
- 46) Diário original montado do Professor Jesco Puttkamer, Humboldt de agosto a outubro de 1984, edição final (V), com páginas de 2501 a 2584, sobre os índios Uru – Eu – Wau – Wau, a crise na Funai e sobre o professor Jesco Puttkamer, tem tradução.

1980 – 88

- 47) Diário original do Professor Jesco Puttkamer, “ Tike – Uba (II) “ de 1980 a 1988, sobre o veneno Tike – Uba dos índios Uru – Eu – Wau – Wau, enviados para análise nos laboratórios Merck nos EUA e Hoechst/Bayr na Alemanha, tem tradução.

Trabalho de organização de arquivo e seleção realizado por Eduardo de Souza Barros, Técnico/Arquivista do IGPA/UCG

8.2 - Anexo II

Entrevistas

8.2.1 - ENTREVISTA COM PROFESSOR MARIO ARRUDA, REALIZADA EM 17/07/2004, SOBRE A EXPEDIÇÃO PARA CONTATAR OS URU EU WAU WAU, DA QUAL ELE PARTICIPOU

Rosângela: Eu gostaria que o senhor dissesse quanto tempo foi feita essa expedição com os Wru Eu Wau Wau.

Mário Arruda: A expedição, a preparação teve início em 15/01 quando [...] a minha pessoa acompanhada de um técnico de som e de um cinegrafista nós iniciamos a nossa viagem para Rondônia e fizemos a nossa base na cidade de Ariquemes de onde deveria partir a expedição. Chegamos em Ariquemes em 18/01 e ali ficamos esperando o sertanista Zebel, o sertanista Benamu que estavam organizando a expedição em Porto Velho e depois mudaram a base para Ariquemes se juntando conosco. No dia 02/02 chegava a [...] que iria liberar a primeira entrada atrás dos Wru Eu Wau Wau. Acho que foi pelo dia 02 ou 05 de fevereiro que a expedição de fato se lançou no rio Jamari e começou a subida para o alto rio Jamari aonde os Wru Eu Wau Wau tinham massacrado a família Prestes e seqüestrado o Fabinho. Era uma expedição formada por onze índios Suruí, cinco índios Pakas Novas, um índio Parintitim, o sertanista Zebel, o sertanista [...] Meireles, o sertanista João Maia (o Baiano Maia), um cozinheiro, e três [?] ajudantes: o Hugo, o Amazonas, e o Napoleão (não sei. Depois eu me lembro o nome desse rapaz). Então era uma expedição mais ou menos de trinta pessoas que viajavam em cinco barcos motorizados subindo rio Jamari. Viajávamos o dia todo, acampávamos a noite. Saía cedo, viajava o dia todo, acampava a noite até chegar no local aonde os meninos foram massacrados e o Fabinho foi roubado. Ali nós estabelecemos um acampamento e ficamos ali uma semana preparando a subida para a cabeceira do Jamari, pois dali para frente tinha muitas cachoeiras. A expedição já tinha sofrido a perda de um barco na cachoeira Montenegro. O barco a motor rodou na cachoeira e quase matou o Apoena, o Hugo e o Zebel. E estávamos só com quatro barcos. Ficamos ali uma semana preparando a subida e depois iniciamos a subida para as cabeceiras onde perdemos mais dois barcos e finalmente chegamos a conclusão que não dava pra subir mais porque as caixas aumentaram muito e o acampamento dos Wru Eu Wau Wau que tinha servido de base para atacar os colonos do rio Jamari da nova floresta, do igarapé da nova floresta, naquele ano. Eles mataram não só a família Prestes, mas massacraram também a família Daniel um pouquinho mais pra cima. O acampamento deles que nós encontramos estava deserto. Eles tinham levado tudo. E se sabe que depois o índio ataca assim, que comete uma certa violência ele não fica no local muito tempo, pois ele vai ser atacado também. Então os sinais é que eles já tinham subido para os campos de Altamídia, nas montanhas. Mas, assim mesmo a gente ficou até começo de março, 18 de março abrimos uma pista de pouso num antigo seringal que tinha um campo de Jaraguá, um campo de capim. Abrimos uma pista de pouso lá e chamamos o primeiro avião e ali ficou [...] chefiando o posto de Jamari. Que já era o posto que iria impedir de seringueiros, garimpeiros e madeireiros subir o rio Jamari na direção dos índios.

Ficaram ali dez pessoas e os outros foram retirados de avião para Ariquemes. E começou, então o primeiro avião com Apoena e nossa equipe de filmagem descer nos campos de Altamídia com quatro elementos, prepararam uma pista improvisada e começaram a transportar o pessoal de avião para os campos de Altamídia, que era o coração do território dos Wru Eu Wau Wau. E ali que é armado o acampamento e vai esperar os índios chegar.

Rosângela: Porque que a equipe do IGPA fez parte da expedição?

Mário Arruda: Porque já era nossa intenção o professor Altair e eu de documentar um primeiro contato realizado pela equipe da Funai nos termos da gente identificar essa técnica que tinha sido criada pelo Marechal Rondon de se aproximar dos índios dando presentes, recebendo presentes, estabelecendo uma paz, de um namoro que aos poucos ia crescendo ia se aproximando e terminava sempre com o primeiro contato. A partir dali chamava-se consolidação de contato. O contato já está feito, os índios já estão chegando ai era uma questão de consolidar do contato dali para frente. Então a gente tinha a intenção de filmar um primeiro contato. E conversando com o Jesco isso ele lembrou-se que em 68 o Alejandro Hall [?] tinha acompanhado uma expedição dessa do primeiro contato, no rio Peixoto de Azevedo com o Cláudio Orlando que tentaram contatar os Panará ou os [?] como eram chamado naquele tempo. O Adriano ficou mais quase dois anos filmando, em 68, 69, 70 e o contato não aconteceu. Os índios sempre tocavam fogo nos acampamentos, nas ocas e iam pra frente. E o Cláudio chegou a ficar lá seis meses praticamente, ele com mais dois índios esperando desesperadamente pra ver se os índios vinham. E os índios não vieram aí a Funai mandou suspender a expedição em 70. E com todo esse material que o Adriano tinha o que ele pode produzir foi um filme intitulado A tribo que se escondeu dos brancos. Esse filme ganhou prêmio nos Estados Unidos, na Europa um filme muito bonito, mas tinha essa frustração de não ter sido o contato. Então ligando para o Adriano, o Adriano topou que financiaria esse filme. E agente tinha a intenção primeiramente de filmar o contato com os Cabeças Secas, e os Zoró, que eram vizinhos dos Surui e Cinta Larga. O Apoena estava armando a expedição para contatar os Zoró e a gente ia acompanhar essa expedição. De repente os índios se entregaram numa fazenda castanhal, lá perto. Os índios saem de [...] na fazenda e fizeram amizades com os trabalhadores e o contato estava feito. Estragou a nossa festa. Mas, aí como os Wru Eu Wau Wau estavam atacando no rio Jamari a gente mudou este trabalho para os Wru Eu Wau Wau.

Rosângela: Esses colonos estavam entrando nessa terra porquê?

Mário Arruda: Por que nos anos setenta o governo federal fez um grande projeto chamado Polo Noroeste que consistia em levar colonos especialmente do Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, São Paulo e do Centro-Oeste. Levar pessoas sem terra para ocupar as terras vazias da Amazônia. O primeiro grande programa de colonização agrária da selva amazônica foi desenvolvido em Rondônia a partir da cidade de ouro preto, onde tinha uma mancha boa de terra. Ouro preto e jaru, onde tinha uma mancha boa de terra dentro da Amazônia. Então, era também o princípio da tentativa de editar o nascimento do movimento dos sem terra. Era dá terra, se antecipar a eles, dando terra para eles, na Amazônia. Então, houve uma grande emigração para Rondônia no sentido do governo abrir estradas e para ali chegavam uma média de setenta mil, no final dos anos 80 estavam chegando 120 mil colonos para ocupar áreas que o INCRA loteava no mapa, de avião, marcava os lotes e distribuía lotes de [?] 55 hectares para cada família

que se inscrevessem no INCRA. Então havia um grande movimento de migração naquela direção. E quando a migração chegou no rio Jamari, apesar da Funai avisar que ali tinha índios isolados, uma tribo numerosa de índios isolados o INCRA não respeitou e entrou loteando a reserva dos índios, a área de caça dos índios. Foi onde os índios ao ver Chico Prestes derrubando a mata fizeram o ataque e massacraram a família.

Rosângela: Então não havia pelo lado do governo nenhuma preocupação com as terras indígenas?

Mário Arruda: Não. Pelo lado do governo da Funai tinha essa preocupação, pela terra dos índios, mas, o outro lado do governo que era o da colonização ele não respeitava essa coisa.

Rosângela: Quando vocês fizeram o contato com os Wru Eu Wau Wau eram quanto grupos que tinha?

Mário Arruda: Tinha vários grupos. A gente não entendia no começo porque, [...] eu andei muito na região e eu catalogava ataques, marcando o dia e a hora do ataque e as vezes acontecia ataques a cento e cinquenta quilômetros de distância. Um ataque foi no sábado outro foi domingo de manhã. Então a gente não entendia como é que esses índios se deslocam numa rapidez tão grande, numa distância tão grande. Depois que fizemos o contato foi que percebemos que o leste e o norte era vigiado pelo grupo do padre [...] e o velho careca. O oeste era vigiado pelo grupo do moagna [...] e do surubim. Parte dosul era vigiado pelo grupo pequeno Brutariki que era o guerreiro mais violento que tinha lá. O sudeste era vigiado pelo grupo dos Amondaba. Então eles se dividiam em grupos. O primeiro contato que foi feito conosco foi o grupo do velho careca. E logo depois chegou o grupo do Brutari [...] . Os Amondaba foram os últimos que chegaram lá, pra fazer o contato com a gente. E se tem notícia que um grupo, que a gente não sabe o nome do líder, nunca falaram não aceitou o contato, embora pegasse panelas e presentes que os outros índios recebiam. Esse grupo se deslocou para a reserva de pedras negras, uma reserva biológica, uma mata muito alta que fica lá perto, por sorte deles eles estão dentro de uma reserva biológica do IBAMA e a Funai não ver necessidade de contactá-los. E dizem os garimpeiros clandestinos, caçadores de onça e madeireiros que andam lá por dentro dessa reserva que o grupo de Wru Eu Wau Wau que te lá é liderado por um homem branco. Que a gente suspeita que seja o Fabinho, embora agente já tenha dado o Fabinho como morto oficialmente.

Rosângela: Qual era a sua função na expedição?

Mário Arruda: A minha função na expedição era o contato convênio que a TV Central de Londres fez com a universidade e a TV Central de Londres entraria com todo suporte de equipamento e financeiro e a universidade faria todo trabalho de desburocratização dos equipamentos, as licenças para entrar nas reservas indígenas junto a Funai , as licenças para entrar em loteamento do INCRA. A minha função na frente era além de fazer a pesquisa, fazer levantamento sobre o índio, sobre a história daquele índio, era também fazer contato com as autoridades, as vezes pedindo apoio, como avião do Estado, ou carro do Estado, ou barco do Estado, uma coisa assim. Que nós geralmente nunca pedimos porque naquele tempo tinha muito dinheiro e a gente podia bancar tudo, mas nunca recusamos a cooperação do Estado, ou da prefeitura, ou do INCRA, ou do IBAMA quando eles quiseram nos providenciar [...] .

Rosângela: Quais eram os tipos de registros, de documentos que vocês fizeram nessa expedição, desde o início?

Mário Arruda: Eu tinha um diário (o diário está por aí, ainda). Eu escrevi um diário a partir de 15 de janeiro. Acho que o Jesco aproveitou essa minha primeira parte e transcreveu em inglês, passou para o diário dele em inglês. O Adriano também fazia muitas anotações, o Vicente depois apenas filmava. E o registro era fotográfico, still e [...]. E o meu registro em caderno, que tem muitos cadernos escritos, o diário também, havia muito levantamento das histórias e as vezes, por exemplo, o Apoema nos criticava muito: vocês gastam muito dinheiro toa. A gente soube de um seringueiro que tinha capturado uma menina nos anos sessenta [...]. O Apoema disse isso é mentira já mandei verificar lá e o sertanista Serrano (já falecido). O Serrano esteve lá no rio Jaru e nunca encontrou isso. Mas nós, eu desconfiava, eu tinha o endereço certo, nós fomos até o Jaru e lá encontramos Alfredão com a [...], com a Tatu e com Wru Eu Wau Wau casados o que nos deu uma pista muito grande que depois a menina era irmã do Brutari [?]. Brutari tinha procurado muito ela na mata, pra tentar recuperar e nunca tinha achado. E isso explicava também porque Brutari seqüestrou um branco.

Rosângela: A expedição durou longo tempo.

Mário Arruda: Durou. Foi de 80 a 90. Foram dez anos de acompanhamento.

Rosângela: Quem eram os fotógrafos?

Mário Arruda: O still foi feito por Adriano e por Vicente. Mas, era pouco still que a gente tirava. A fotografia mais era da película de 16 milímetro, que na primeira fase de 80 a 82 foi feita só equipe inglesa. Uma equipe de cinegrafista e um técnico de som inglês. Sempre eu estava lá com dois ingleses, além do Adriano. Um cinegrafista e um técnico de som. A partir daí tava a do Vicente que o Adriano constatou que as imagens dele era tão boa quanto a dos ingleses. Ficava mais fácil para o Adriano ter um cinegrafista bom aqui de nível internacional do que trazer gente de lá que ficaria muito mais caro. Aí basicamente o Vicente passou a fazer o trabalho de fotografia sozinho.

Rosângela: E o Jesco ele entrou quando?

Mário Arruda: O Jesco ficava aqui em Goiânia e dava todo apoio que esses ingleses queriam e voltavam, passavam por aqui. Daqui iam para Porto Velho e depois do primeiro contato que foi em 10 de março de 1981 e depois o segundo contato em 18 [de março], o terceiro foi em quatro/sete de abril. O Jesco chegou lá em maio se não me engano.

Rosângela: Então quando o Jesco chegou já tinha sido feito o contato?

Mário Arruda: É. Faltava o contato com os Amondaba. Os Amondaba não tinha ido lá, ainda.

Rosângela: Então essa documentação fotográfica que está aqui do Jesco é após o contato

Mário Arruda: É após o primeiro contato. Eu não sei se depois o Jesco copiou. Eles sempre trocam fotografias com o Adriano. Não sei se ele copiou alguns slides do Adriano, do primeiro contato. Deve ter copiado. Por exemplo, essa fotografia aqui é do Vicente. Esta foi do primeiro contato. É uma índia se aproximando com muito medo. Foi tirada com tele-objetiva, de longe.

Rosângela: Bom, então pode haver algumas fotos que são suas, que são do Vicente.

Mário Arruda: Sim pode. Que são do Vicente que não estão aqui no acervo e do Adriano também. Todas que estão aqui são do Jesco.

Rosângela: A gente lendo os diários a gente percebe-se que o Jesco só esteve lá depois de algum tempo que vocês já estavam trabalhando.

Mário Arruda: É. O primeiro contato foi em março de 1981 e Jesco foi chegar lá em maio de 1981. De 1981 até 1990 ele participou ativamente e como ele tinha tempo as vezes ele ficava lá seis meses.

Rosângela: Você tem quantas fotos dos Wru Eu Wau Wau que são suas, que você registrou?

Mário Arruda: Tenho muito poucas porque eu carregava equipamento fotográficos de cinema, carregava maca, carregava câmara. E era um auxiliar que envolvia meu tempo e eu tinha uma maquinazinha que eu bati poucas fotos. As primeiras fotos que eu bati do primeiro contato nem saiu porque eu estava com tanto medo que as fotos nem prestaram. Porque o índio ficou me olhando muito quando eu comecei a apontar a câmara pra ele e aí eu fiquei com medo e parei.

Rosângela: O total de grupos contactado foram quatro e um que vocês não tiveram contato. Qual foi o grupo que vocês tiveram mais contato, que foi mais fotografado por vocês?

Mário Arruda: Foi o grupo do Careca e o Brupari [?]. Esses constantemente estavam no acampamento. O careca ficava na região leste e o Brupari ficava na região sul. O que foi menos fotografado pelo Jesco e pelo [...] e por todos nós foi o grupo do Amondaba.

Rosângela: Porque eles têm esses nomes tão diferentes?

Mário Arruda: Eles trocam muito de nome. Então o grupo pega o nome do cacique. Então hoje o grupo do Amondaba pode ser o grupo do Bauá. O cacique dá o nome ao grupo. Mas, todos eles se reconhecem como Wru Eu Wau Wau e quando vão fazer um ataque juntam forças, chamam gente ou então quando estão atacando mandam um mensageiro dizendo: nós já estamos na frente. E esperam outras pessoas vir atrás [...]. Então eles se juntam sempre. Os Wru Eu Wau Wau eles trocam de nome constantemente. Cada rito de passagem não só a pessoa troca o nome, mas a família, quer dizer o irmão, por exemplo, eu me casei, eu não sou mais Mário Arruda, eu sou Pedro. E aí o meu irmão mais novo fica com o nome Mário. E o mais novo fica com o dele. A cadeia todinha troca de nome. Com as mulheres é a mesma coisa. A mulher casa e as outras irmãs tudo trocam de nome. Alguém morre. O morto foi embora, alguém

pega o nome do morto, tudo troca de nome. Hoje em dia se eu chego lá cadê o Mário? O Mário já é outro. A Funai tem muito problemas com esse negócio na vacinação.

Rosângela: Então seria difícil pegar essas fotos hoje, mesmo apesar de tantos anos depois e saber que aquela criança que foi fotografada, por exemplo, quem é ele hoje adulto.

Mário Arruda: [...], mas, hoje ele não é mais [...]. E depois a coisa é tão assim que por exemplo, quando o irmão morre o outro assume o que foi do irmão, assume a mulher, os filhos, e o nome. E assume até os atos que o irmão fez. Quando nós tentamos descobrir quem foi que flechou o Vicente? Eram três índios fortes que atacaram o Vicente. E aí dois nós reconhecemos, mas um nós dizíamos: não é [...] você é baixinho. E o cara era alto. E ele dizia: mas fui eu. Fui eu, eu tava sim. E depois nós ficamos sabendo que tinha sido o irmão dele que tinha morrido mordido de cobra. Então ele assumiu o que o irmão fez.

Rosângela: Além dos diários não tinha nenhum antropólogo, na área, fazendo nenhuma pesquisa ?

Mário Arruda: Teve três anos depois do contato entrou um antropólogo americano e fez uma tese. Eu não vi esta tese ainda. Depois em 1988 uma paulista veio aqui me consultou muito, perguntou muito. Ela também fez uma tese de doutorado. Eu acho que ela fez doutorado numa universidade de Nova Iorque, sobre os Wru Eu Wau Wau. Não sei se acabou o doutorado. Esse outro como era um missionário ele deve ter feito um estudo antropológico, pra aplicar em termos religiosos e tal.

Rosângela: Qual é a importância desse acervo?

Mário Arruda: Pelo menos tem bastante fotos e também os filmes é muito importante, porque você tem pela primeira vez uma coisa assim metodicamente feita, acompanhada passo a passo, documentado passo a passo. E tudo aquilo, todas aquelas ações que a Funai fazia junto aos índios. Por exemplo, no filme: Na trilha dos Wru Eu Wau Wau o Apoema termina fazendo uma declaração muito forte que ele não entende porque se repete, [quer dizer ele entende] se sente culpado da repetição dos mesmos erros, apesar de tanta experiência, de tanto conhecimento, sobre os índios, a Funai continua cometendo os mesmo erros. Contatando os índios, deixando os índios pegar doença, perdendo a metade da população indígena e isso por falta de pessoal, por falta de recurso, porque a corrupção nos órgãos federais e na Funai é muito alta, é muito grande e não sobra recurso para salvar nenhum índio, e nem as riquezas naturais do país. Então é um depoimento forte que ele reconhece isso. E a maior importância, talvez, desse acervo, desse filme, dessas fotografias é que a partir daí a Funai mudou a postura junto aos grupos isolados. Não se faz mais contato com trocas de presentes. A Funai, agora, apenas cerca a área, protege as entradas de rios e estradas para que o branco não vá fazer o contato indiscriminando com o índio. E deixa ao índio, aquilo que o Rondon já dizia: é para deixar o índio a liberdade e a opção de fazer contato ou não fazer contato.

Rosângela: O que o senhor acha que é mais prejudicial nesse contato?

Mário Arruda: É a presença do branco. Não tem jeito. Uma vez que a gente se aproxima do índio pode ter todo cuidado de não deixar ninguém entrar lá gripado, não deixar

ninguém entrar lá doente, mas a gente já anda com o vírus da gripe, do sarampo, da catapora. E mais cedo ou mais tarde eles vão pegar. Por exemplo: o Kenakarole [?]. em 1973 quando o Glauco tentou se aproximar de novo deles. Chegou muito próximo deles. Tinha alguém gripado e alguém pegou gripe e a metade do grupo morreu e não foi assistida porque não tinham feito nem o contato ainda. Foram sobreviventes daquela [...] foi que fizeram o contato depois. Então quando o branco chega, quando ele toca no grupo isolado e puro a decadência é rápida e a morte aparece numa velocidade impressionante.

Rosângela: Pelas imagens registradas do Jesco a gente percebe, assim, que há uma facilidade de adaptação deles, de uso de roupas, de uso de utensílios domésticos muito rápido.

Mário Arruda: É. Isso é característica do grupo Tupi. O grupo Tupi se adaptam muito rápido. É muito louco pelas coisas do branco, chinelo, roupas, chapéus, calçados, rádio, relógio. Eles são muito excitados, assim, para adquirir essas coisas muito rápido. Já o grupo “ê” eles são mais resistentes. Não se adaptam assim tão rápido. Não se desfiguram tão rapidamente como o grupo Tupi. Os Wru Eu Wau Wau foi questão de ano e meio já estavam todos feitos brancos favelados, esfarrapados. Porque quando tem esse contato mudam-se os costumes e aumentam suas necessidades. Eles aumentam suas necessidades de roupas, de calçados, de remédios de brancos, de alimentação. Mudaram o sistema de alimentação, passaram a comer arroz, feijão e o que muito prejudicial nessa fase de contato que eles querem, tudo é dado para eles, em termos de alimentação, arroz, farinha, bolacha, feijão, essas coisas. E muito deles a Funai se descuida não os orienta a continuar plantando suas roças e eles ficam, as vezes, dois, três anos sem fazer nenhuma roça e quando a Funai corta todos os recursos [...] o índio fica na mão. E alguns já aprenderam a atirar com espingarda, e caçar que é bem mais fácil do que com arco e flecha. E aí não tem cartucho, não tem polva, não tem chumbo. E muitos dos índios já não sabem flechar mais. Eles perdem aquela facilidade que eles tinha para ter caça e mantimentos. Porque eles tinham um ritmo de plantar pelo menos uma roça todo ano, em vários lugares, de tal modo que quando eles giravam pelo mato, pela reserva eles tinha alimento fácil como milho, mandioca, taioba, batata-doce, algum tipo de feijão. De repente isso é quebrado quando a Funai [...]. E aí depois abre todo trabalho para fazer o índio a voltar trabalhar de novo. Então o contato tem esses dois lados: desacultura e depois tem fazer voltar para tentar a culturá-los, novamente no sistema deles. O que nunca mais volta. Isso nós colocamos bem caracterizado no filme dos Panará, “Fugindo da extinção”. Eles voltam para a terra deles, mas já não são os mesmo Panará. Eles voltam com o futebol, antena parabólica, roupas.

Rosângela: O senhor acha que é possível os índios ficarem como eles eram antigamente?

Mário Arruda: Não. Esses que fizeram o contato eles nunca mais voltam a ser o que eram. Agora esses que estão lá isolados tem duas linhas: Tem uns que acham que eles devem fazer o contato e aculturá-los e dar a eles, também, a chance de gozar da civilização. Outros acham que é melhor que eles fiquem lá na deles e morram como eles são do que entrar nessa aventura de virar branco e por fim [...]. Tem duas linhas de antropólogos, aí que discute muito isso. O Zebel, por exemplo, achava melhor fazer o contato e salvar a metade da tribo do que deixá-los morrer lutando com seringueiros e garimpeiros.

Rosângela: Para finalizar, professor, eu queria de saber qual a sua atuação profissional?

Mário Arruda: Eu sou formado em filosofia e aqui pelo IGPA eu me formei num curso de pós-graduação em antropologia visual. A primeira turma de antropologia visual que teve aqui no IGPA. E também tenho o curso completo de Teologia, mas eu atuo como filósofo e também atuo como antropólogo visual, nessa parte aí.. Mas,na verdade esses nossos filmes que nós fizemos eles tem um cunho antropológico, mas eles não são filmes antropológicos. A gente não se aprofunda nessa pesquisa antropológica [...] Pudemos fazer agora quando chegar o material. Que isso eu levantei. Quem é o deus dos Wru Eu Wau Wau [...] Como é que eles foram feitos. Vieram da arara e do mutum e a mulher veio do peixe. Todo esses estudo antropológico como é a relação de casamento. Eles são [...]

Mário Arruda: Eles são um grupo matrilocal, quer dizer, quando tem um casamento é o noivo que vai para a casa da noiva mora. E ali ele mora com a sogra, o sogro e a mulher por um ano ou dois pra depois fazer a sua oca independente. Às vezes nem faz fica lá, tem filhos lá e tudo, mas é patrilinear. A descendência é a paterna, por exemplo, sempre tem que casar um índio arara com uma índia mutum. Então ele vai morar com a família mutum que é a da mulher, mas os filhos e filhas dele vão ser arara, segue a linhagem do pai. O mutum, um homem mutum só pode casar-se com a mulher arara, não pode casar-se com uma mulher mutum. A linhagem paterna vai ser tudo mutum.

Mutum é aquele pássaro preto que eles usam as penas para por nas flechas. Eles criam o mutum com essas duas finalidades: fornecer penas para as flechas. Também como criam a arara. Então as flechas deles sempre têm penas de mutum e arara e raramente de gavião. O que me leva a suspeitar que no passado eles tiveram um grupo de gavião, mas isto eu não tenho certeza. E aí ao invés de ter duas metades havia três metades. E [...] um jeito de casamento. Uma mutum não tinha uma arara para se casar então casava-se com uma gavião. Que sobrou essas poucas flechas que eles fazem aí com penas de mutum. Então tem até um ditado lá no [Jambari]. Enquanto houver na selva mutum e arara o Wru Eu Wau Wau não se casa.

Rosângela: Então até as flechas são feitas nesse sentido também. Quem é arara faz flechas com penas de arara.

Mário Arruda: Não. Não é bem fixo assim não. As vezes trocam isso, não obedecem. Agora o que tem de anormal nas flechas dos Wru Eu Wau Wau é que eles ao ficarem guerreiros e fazer sua flecha eles criam um código colocando uma peninha pequena. Às vezes até mesmo um corte na pena grande, na pena guia, um tipo de corte. Eles criam um tipo de código que tal modo se encontram uma caça flechada, uma anta flechada na mata, o grupo olha a flecha e sabe quem foi que flechou. Se em encontra um homem morto flechado que ele não [...]a flecha, ele sabe que foi que flechou. Foi fulano e fulano. Eles têm esse código na flecha que os identifica.

Rosângela: E a cultura material deles?

Mário Arruda: Eles produzem o arco, a flecha, aquelas rodela de cipó que dá um trabalho muito grande para fazer aquilo. Os tipos de pinturas. Essas pinturas de tatuagem são muito bem feitas na mulher, que é uma tatuagem de uma serpente. No homem tem três bigodes da onça. E tem também uma tatuagem que eles fazem em forma de folha que é muito bonita. Então são pinturas que são tatuagem mesmo, além da pintura do genipapo negra e do urucum vermelha que eles usam.

Rosângela: Eles fazem um tipo de cruz no peito?

Mário Arruda: É aquele tipo de desenho no peito é a faixa do queixada. O homem usa a gargantilha do porco queixada (que você viu ontem no filme) e usa aquela pintura sendo uma faixa branca ou avermelhada que corre no pescoço do queixada. E a mulher usa a tatuagem de cobra e a gargantilha é sempre de capivara.

Rosângela: E o cinto de cipó todos homens e mulheres usam?

Mário Arruda: Não. Só o homem. Mulher não usa aquilo. Como também a gargantilha de capivara é usada só por mulher e a gargantilha de dente queixada é usada só por homem

Rosângela: Porque eles são conhecidos como índios tocadores de taboca?

Mário Arruda: Porque o Pakanovas é que pôs esse nome neles. Esse Wru Eu em Pakanovas significa grupo. E Wau Wau é o som da flauta. Eles não se chamam Wru Eu Wau Wau. Eles se denominam [Kaguahibas].

Rosângela: Mas a Funai adotou o nome?

Mário Arruda: A Funai adotou Wru Eu Wau Wau. Porque é praxe da Funai sempre adotar o nome que a tribo vizinha chama o índio. E as vezes esses nome é pejorativo. Por exemplo Karajá é macaco cabeludo que os Tupi chamavam. O Karajá se denominam de Iny – os filhos das águas. Os Thukahamãe se chama de Mekanoty e aí os [...] chamavam de Thukahamãe – os homens sem arco. E é até um insulto pra eles.

8.2.2 - ENTREVISTA COM A PROFESSORA MARIA EUGÊNIA BRANDÃO

Rosângela: Entrevista realizada nas dependências do IGPA, na sala da professora Maria Eugênia Brandão Alvarenga Nunes, no dia 16 de agosto de 2004. Professora Maria Eugênia muito obrigada por a senhora me atender. Eu estou trabalhando o acervo do Jesco, como a senhora sabe. E eu gostaria que a senhora me dissesse como o acervo do Jesco veio parar aqui. A primeira coisa que eu gostaria de saber

Eugênia: O acervo do IGPA, aqui da Universidade Católica de Goiás ele é fruto de uma doação feita pelo professor Dr. Jesco Puttkamer, que também foi professor dessa universidade e sabendo das intenções, da seriedade, do compromisso dessa universidade, do IGPA, com o trato com pequenos acervos já existentes. Os primeiros acervos daqui do IGPA, foram os acervos coletados pela arqueologia, e como estes acervo já estava começando a ter lugar próprio, vida própria. Então o professor Jesco resolveu doar parte do seu material para compor a área de etnologia do IGPA, para que os componentes dessa área fizeram uso em materiais didáticos de modo geral, em publicações e se utilizasse desse material junto com ele numa proposta de publicação em conjunto com o professor Jesco. Os primeiros lotes chegaram a partir de 1977. Em 1984 com o primeiro curso de antropologia visual sediado na Universidade Católica, no IGPA, o acervo passa a ser um dos itens principais de estudo deste curso. Foi a matéria prima, básica para os estudos. E a partir de então 1983, 1984 este acervo passa a ser regido pelos projetos que foram realizados pelos alunos desse curso de especialização para nortear os rumos deste acervo, que era um dos principais objetivos do curso. Saber o que fazer do acervo como tratar melhor. Em Goiás poucos eram poucos especialistas nesta área. Então o curso veio sanar um pouco esta questão de ter um grande acervo, ter um rico acervo e ainda não se sabia bem como que a antropologia poderia utilizar-se este acervo. E a partir do curso de antropologia, estes novos rumos que foram dados ao acervo, o professor Jesco realmente sentiu segurança de entregar a grande parte do seu acervo a universidade, ao IGPA para ser cuidado. Sendo que os últimos lotes de materiais vieram para o IGPA após a morte do professor Jesco, em 1992.

Rosângela: Nos diários que eu li, sobre a expedição dos Wru Eu Wau Wau ele deixava muito claro que esse acervo estava sendo constituído para pertencer realmente a Universidade Católica. Ele se referia a este acervo sempre como uma documentação já da Universidade Católica. Então a gente lendo os diários isto está claro que no momento da produção ele já pensava em doar este acervo.

Eugênia: Na verdade o professor Jesco quando foi para os Wru Eu Wau Wau ele era professor da Universidade, já tinha recebido o título de doutor Honoris Causa. E ele pertencia a um projeto de pesquisa do IGPA, que chamou-se projeto Wru Eu Wau Wau. Então este projeto nasceu no IGPA, e o professor Jesco se incorporou, também, na parte da documentação. Então, assim como o professor Mario participou sobre o ponto de vista da antropologia, professora Dulce da História e da antropologia. O professor Jesco participou desse projeto na documentação audiovisual dos Wru Eu Wau Wau, que foi o seu último trabalho em campo.

Rosângela: Eu gostaria que a senhora falasse dessa participação do professor Jesco nos Wru Eu Wau Wau, visto que esta seria a última participação dele em campo.

Eugênia: Bom o professor Jesco vai para os Wru Eu Wau Wau numa situação, numa circunstâncias de vida pessoal, com bastante ressalvas, com problemas. Ele já estava com uma das suas perna amputada. Teve o apoio do IGPA, todo apoio necessário para que ele pudesse ir pra campo, né. Professora Dulce praticamente esteve o tempo todo ao lado dele dando condições pra ele executar o trabalho, porque era realmente importante também. E ele foi com muita alegria e eu costumo dizer que o trabalho que o Jesco fez nos Wru Eu Wau Wau consagra a vida dele como documentarista. Que foi excelente durante toda a sua vida, mas quando a gente faz uma consulta as imagens que ele fez dos índios Wru Eu Wau Wau, a gente percebe que o trabalho estava mais amadurecido. Ele não preocupava mais só com [...] Ele quis fazer uma documentação ainda mais profunda do que era do costume dele. Ele realmente esmerou no trabalho, tanto qualitativamente quanto quantitativamente que a gente pode afirmar que é o grupo indígena do acervo do IGPA, da Universidade Católica, que tem o maior número de material registrado, tanto em slides, quanto em fotografias.

Rosângela: Nas imagens das 16 mil slides observadas por mim eu percebia, sempre que havia uma vontade nele de denúncia. Apesar que algumas pode está claramente evidenciado um clima construído para execução da foto, uma pose, tudo, mas ele tinha a preocupação, me parece que era de um registro mais sistemático, do cotidiano, do que estava acontecendo, principalmente com a criança, que foi o recorte que eu dei. Eu gostaria que a senhora pudesse falar um pouco mais sobre isso.

Eugênia: Bom o Jesco, desde os primeiros trabalhos que ele fez, os diários sobre o Parque do Xingu, ao lê-los a gente percebe essa preocupação do professor Jesco não só em retratar, não só em registrar a cultura indígena no Brasil. Ele tinha realmente uma preocupação de trazer para o povo brasileiro, para o povo, para a humanidade de um modo geral, o modo de viver desses grupos indígenas, para que a gente valorizasse, que a gente respeitasse. As denúncias que as vezes ele escrevia pra ele mesmo nos seus diários, sabendo que poucas pessoas teriam acesso aquilo tudo. Ele mesmo, esse tom de denúncia era uma indignação muito grande que ele sentia, em saber que os grupos indígenas que segundo ele tinham uma vida que era a vida que ele gostaria de ter estavam em fase de extinção, que realmente estava faltando uma política. Em todo discurso dele tinha sempre esta questão que faltava e falta no Brasil uma política com relação aos povos indígenas.

Rosângela: O que eu senti quando li os diários é que ele se indignava até pelo fato dele está fazendo a documentação. A sensação, o que dava a transparecer que sentia que aquela era a única forma de resgate dessa cultura que inevitavelmente estava se perdendo por conta das tragédias que ali estavam vivendo, das invasões de seringueiros e posseiros etc,e a própria condição do contato, como estava sendo feito o contato. Ele falava alguma coisa sobre isso especificamente?

Eugênia: O professor Jesco ele se indignava com a situação que ele estava sim que era de documentar. E ele achava que ele podia como documentarista ele poderia ter também este papel de levar esta denúncia até outras instâncias. Então sempre que possível senhor Jesco escrevia artigos para jornais, para revistas, dava depoimentos para televisões e sempre colocando a importância, a riqueza da cultura indígena brasileira,

mas também este aspecto da falta de cuidado na preservação dessas sociedades. Então ao mesmo tempo que ele registrava, que ele documentava ele se sentia comprometido com aquela sociedade, com a cultura daquela sociedade da qual ele estava registrando.

Rosângela: Isso está bem evidente nos diários. Todos os diários que eu tive oportunidade de ler ele deixa isso muito claro. Quando ele doou o acervo aqui para o IGPA, ele participou de algum arranjo, como que foi esta transferência desse acervo pra cá. Ou o acervo já estava aqui e ele só fez o ato de doação. Como é que era isso? Ou parte já estava aqui?

Eugênia: Parte do acervo do Jesco veio para a Universidade no final dos anos 70. Isso em decorrência de um laço de amizade dele com o professor Altair Sales Barbosa que era então diretor do IGPA. Porque o trabalho do Jesco, a sua relação com a Universidade Católica se inicia com os primeiros achados arqueológicos em que ele teve um contato com o então gabinete de arqueologia, atual IGPA, com o professor Altair, e assim inicia uma relação de documentação de vestígios arqueológicos, em Rondônia e o professor Altair passa a convidar o professor Jesco para os trabalhos desse gabinete de arqueologia que também estava nos seus primórdios. Então o professor Jesco começa a doar parte desse material que ele já possuía que eram documentos que seria os acervos da construção Brasília quanto então ele trabalhou como relações públicas, na Novacap, então ele fez este registro. Ele também participou da marcha para o oeste, junto com os irmãos Vilas Boas tendo então o seu primeiro contato com sociedades indígenas, que foram os Karajá da Ilha do Bananal e como ele próprio escreve nos seus diários foi aí que ele descobriu a sua verdadeira vocação, que seria trabalhar com sociedades indígenas. Esses primeiros lotes vieram pra cá e assim que foi sendo organizado um novo núcleo, uma nova área, a área de etnologia do IGPA, o professor Jesco passa a trazer, aos poucos, lotes em caixa de sapatos, como estavam guardados na casa dele esses materiais, que ele trabalhou, nos anos 50 e nos anos 60 que foram os trabalhos que ele realizou entre os povos indígenas do Parque do Xingu. O professor Jesco, inclusive, morou por nove anos no Parque presenciando cenas históricas muito importantes para os povos indígenas do Parque que seria a própria criação do Parque e a transferência dos grupos indígenas para lá. Então esses seriam os primeiros materiais. Claro que nos anos 80 foi feito um documento, um termo de doação em que a direção do IGPA, juntamente professor Jesco quer dizer eles acharam que seria necessário para fins até de perpetuação e compromisso da instituição com o material passar a guarda em definitivo para a Universidade, porque o professor Jesco entendia que o acervo dele é um bem cultural que devia estar no meio acadêmico, que deveria ser utilizado por alunos, por professores, e num Instituto de Pesquisa onde uma área de etnologia que estava se firmando com certeza, iria utilizar muito material. E após esse termo de doação. Não mudaram as relações de trabalho nem as relações entre o Jesco e a instituição, porque ele já era contratado da universidade. Mas, eu acho que a importância de termo de doação foi com o compromisso a partir de então do IGPA de ter várias trabalhando, divulgando, conservando, e preservando o acervo do professor Jesco.

Rosângela: Nos diários ele deixa claro também que ele tinha muito interesse que essas imagens fossem divulgadas não com o intuito de estar divulgando o nome dele, mas está mostrando a sociedade indígena de uma forma mais eficiente. Há várias anotações que ele faz, que ele encaminha para aos amigos. A senhora sabe quantas fotos desse grupo

foi pra fora, foram publicadas, há um controle sobre esse tipo de correspondência pra onde ele enviava estas imagens?

Eugênia: Bom, uma das características do professor Jesco era essa pessoa com um desprendimento muito grande de bens materiais que era uma característica de vida dele. Tudo que era dele era de todos, tanto é que todas as vezes que você ia até a residência dele ele te presenteava com alguma coisa que era dele, que era da residência, que fazia parte da casa dele, ou da vida dele. Então ele repartia sempre tudo e o bem maior dele, como ele bem colocava era esse resultado dos registros. Porque ele deseja tanto que isso fosse publicado, que isso fosse divulgado e que fosse denunciado, de uma certa forma, que todas as pessoas que visitavam a residência dele não saíam de lá sem uma imagem de alguma sociedade indígena. Então, como ele em vida era dono do acervo porque todos os trabalhos mesmo estando o material sobre a guarda da universidade teria que passar por ele, para decidir o futuro ou qual seria a melhor forma de divulgação do trabalho. Como isso era feito, então o professor Jesco, além de ter acesso a todo material, aqui na universidade, ele fez duplicatas de todo o seu material. Ele dizia que foi dado por exemplo para a Funai uma cópia de tudo que ele fez em campo, que ele doou para muitos chefes de Postos Indígenas e mesmo pra algumas sociedade indígenas, muitos materiais. Agora não há por parte do IGPA, um controle daquilo que foi doado porque o que foi doado foi o material e duplicado e que encontrava sobre a guarda dele e não da universidade. Aconteceram raras vezes dele solicitar material que estava aqui na universidade para ele pudesse fazer duplicata, mas ele sempre respeitou as normas e as condições que foram adotadas para o material a partir da doação que ele fez. Então, a gente sabe que esses materiais foram doados para pessoas simples visitantes, amigos, jornalistas de jornais, de revistas nacionais e estrangeiras. Então nós temos notícias de materiais esparramados por todo o Brasil, mas sobretudo em regiões próximas as áreas indígenas, onde naturalmente chegava de avião, ou ficava para comprar material. Então ele fazia ali amigos e ali ele doava materiais. Além disso a gente sabe que ele estabeleceu algumas relações de co-produções com revistas internacionais como a Nest Geográfico, com a [...] uma revista alemã e repassava para alguns amigos na Alemanha para que pudessem escrever/redigir textos a partir das imagens e pedaços dos seus diários de campo para que fossem publicados. Nos Estados Unidos nós também temos notícias de alguns parentes dele tinham parte de seu acervo, inclusive comercializando esse acervo. E também na Inglaterra ele fez uma co-produção com a BBC de Londres com o seu material filmico e também com uma livraria [...] para que fosse vendidas algumas imagens para outras revistas. Mas, podemos afirmar que esses recursos advindos dessas pequenas transações que ele fazia não eram suficientes para custear todos esses trabalhos que ele vinha fazendo, que na verdade ele utilizou-se durante toda sua vida os recursos advindos da sua própria família, do seu pai e dos trabalhos que eles faziam que seriam os resultantes de venda de lotes e de produtos da fazenda deles. E isso veio custeando ao longo do tempo os trabalhos do professor Jesco e assim que ele passou a trabalhar com a universidade, a universidade começa a ajudar na produção desses registros, mas o professor Jesco sempre foi o maior [?] os fundos vieram sempre mais de conta própria do que de outras instituições. Então as instituições, as quais ele teve recursos de cooperação ele doou cópias até porque eram artigos em revistas e publicação de diários que houve possibilidade de acontecer. Não aconteceu de fato, mas eles chegaram a ir para os Estados Unidos para uma proposta de publicação. Então realmente, tem material espalhados por vários lugares e a universidade está tentando resgatar, já que coube a ela a guarda em definitivo e os direitos autorais de todo o material do professor Jesco que teve essa doação efetivada após a morte do professor

Jesco e com esses direitos autorais repassados pela única sobrevivente da família do professor Jesco que é a irmã dele.

Rosângela: E publicações feitas pelo IGPA. Quantas publicações foram produzidas por estas imagens, dos Wru Eu Wau Wau?

Eugênia: Bom, o IGPA, só utilizou do acervo dos Wru Eu Wau Wau para produzir série de slides e para compor os filmes da década da destruição. Outras publicações a não ser relatórios técnicos, relatórios de campo não foram publicados sobre os Wru Eu Wau Wau. A única publicação que o IGPA tem conhecimento e que utilizou-se de material do professor Jesco é do Mauro Leonel e mas que não foi através do IGPA o acesso que ele teve a documentação audiovisual e os registros escritos do professor Jesco. O que significa que esse material Wru Eu Wau Wau é inédito sobre o ponto de vista da utilização dentro da Universidade Católica, publicações e mesmo no Brasil que são muito pouco os trabalhos de divulgação a respeito dos Wru Eu Wau Wau.

Rosângela: Procurando informações sobre os Wru Eu Wau Wau, eu vasculhei todas fontes possíveis, inclusive a internet e fiquei muito assustada quando vi que há uma enorme quantidade de imagens sobre os Wru Eu Wau Wau. Algumas, que eu tenho [...] porque eu olhei todo o acervo. Então, hoje eu conheço bem o acervo são do Jesco e não estão com autoria do Jesco. E outras que estão devidamente com esta autoria. E há uma série de informações que eu vi que foram também retiradas dos próprios diários e sabendo como aqui está organizado e como é o acesso eu gostaria de saber da senhora de alguém pediu autorização ao IGPA pra está utilizando estes assuntos, estas informações e estas imagens na internet?

Eugênia: Não. Nunca houve nenhum pedido de autorização, de sessão de direito de imagens para colocar na internet, a não ser o Instituto Sócio-Ambiental que teve a autorização do IGPA para colocar em suas páginas algumas imagens, mas com exceção do Instituto nós não recebemos aqui nenhum pedido. Agora provavelmente as pessoas que estão utilizando desse material são as duplicatas que o professor Jesco repassou para alguns Institutos, para algumas pessoas

Eugênia: Poder utilizar esse acervo como um documento real. Nós também podemos está utilizando dessas imagens, desses registros documentais por especialistas de todas as áreas do conhecimento. Não são só da antropologia. Então esse acervo permite olhares diferentes sobre ele desde a biologia, a zoologia, bem como os aspectos do meio ambiente e claro que o grande enfoque, o maior enfoque é o antropológico, mas ele tem interface, ele possibilita o enriquecimento de conhecimento diversos. [...]. Esse acervo pode ser utilizado, também nos próprios relatórios, nas pesquisas que estão sendo feitas hoje aqui nos instituto, como uma parte, uma reconstrução do passado, fazendo um recorte do passado nas pesquisas do tempo presente. Então ela consegue através desse congelamento no tempo, que essas imagens propiciam a gente fazer trabalhos comparativos de grupos indígenas, que hoje, inclusive, já estão extintos com outros grupos de mesmo tronco linguísticos ou que passara por processo semelhante de aculturação. Então, é possível fazer trabalhos comparativos a partir também do acervo. Fora que ele um material didáticos de excelente qualidade permitindo montagens das exposições, de séries de slides, de audio-visuais e mesmo de publicações a respeito

dessas sociedades indígenas, de um período da história deles que podem ser retratados de forma visual e também de forma escrita.

Rosângela: Na minha pesquisa eu busquei muito encontrar na teoria, tanto na parte dos teóricos da fotografia, quanto da antropologia visual uma caracterização do tipo de acervo. Então, isso foi uma busca constante na minha pesquisa bibliográfica. Eu cheguei a seguinte conclusão que ele não é considerado, dentro dos padrões do que eles consideram um acervo, por exemplo, etnográfico. E também, não é considerado um acervo fotojornalístico, apesar que ele tem uma característica muito grande de documentação, mas que ele está dentro da categoria de acervo fotodocumental que existe uma grande diferença porque ele não está na categoria de fotojornalismo da perenidade, de agilidade de uma imagem que é produzida, apenas por um consumo rápido. Ele tem um seguimento, ele seguiu ao longo do tempo, mas ele em compensação não tem a questão etnográfica, ele não traz, ele não segue o rigor etnográfico de documentação. E eu sempre tive pensando, desde o início, a idéia era fazer uma exposição sobre as imagens da criança Wru Eu Wau Waue a partir dessa pesquisa eu percebi que só poderia ter essa temática única, por exemplo, mostrar a criança Wru Eu Wau Wau se esse acervo tivesse retornado e soubesse como seria essa criança hoje. Isso seria uma possibilidade de uma leitura etnográfica partir desse acervo, mas simplesmente pela imagem congelada no tempo isso não seria possível. Existe dentro da proposta do IGPA fazer algum grupo de pesquisa que volte o olhar para esse acervo e busque outras informações além, ou complemente, ou dê seguimento a essas informações contidas nele e que faça com ele se torne cada vez mais sendo alimentado?

Eugênia: O Núcleo de Documentação Audio-visual tem uma preocupação muito grande de que o acervo não fique parado, como alguns pesquisadores dizem acervo Jesco. Inclusive, o que não corresponde a realidade, porque ele não é o único doador, mas como ele é o maior doador, então existe essa forma de se referir ao acervo como sendo acervo Jesco. Mas, o que a gente tem notado nesses últimos tempos é que o Núcleo de Documentação Audio-Visual dentre os seus vários objetivos, o trabalho da documentação das pesquisas da atualidade estão tendo uma prioridade em detrimento a essa alimentação do acervo do IGPA. Existe sim uma preocupação de que outros acervos sejam incorporados. Existe até uma procura por pessoas, pessoas comuns que fizeram suas teses de mestrado, de doutorado e que realmente não têm interesse de ficar com o material e que têm procurado o IGPA para a doação. Então pequenos [...] por parte do Núcleo de Documentação de dar continuidade esse trabalho do professor Jesco, de documentação, de realimentá-lo, de trabalhar com outros grupos que não foram trabalhados. Então os trabalhados com os grupos de Goiás, que os pesquisadores do IGPA continuam executando, esses a gente tem pedido, que na medida do possível, esses projetos venha alimentando o nosso acervo. Agora alguns grupos como os Wru Eu Wau Wau o último trabalho realizado foi o do professor Jesco e nós não temos outros registros. Mas, existe realmente essa intenção para fazer uma das propostas do acervo que é de fazer trabalhos comparativos, de utilização, como fonte de documentos, de períodos históricos que podem produzir muitos conhecimentos a partir dessas imagens.

Rosângela: Mesmo porque ele como um acervo de fotografia documental ele registrou um momento. É preciso ver o que veio depois disso. Fazer esse acompanhamento porque senão fica somente o registro pelo registro e ao longo do tempo isso vai se perdendo também. Vai ficando apenas [...]

Eugênia: Na verdade ele diminui sua capacidade como fonte de produção de conhecimento. Mas os grupos, por exemplo, no caso dos Avá Canoeiros, desde o primeiro contato até a atualidade nós temos registros. Então, esses grupos que estão mais próximos, que os pesquisadores do IGPA têm projeto de pesquisa voltados pra eles. Então estes a gente está tendo esse cuidado de fazer essa continuidade desse registro documental. Outros grupos, dos quais nós temos aqui, alguns já foram extintos e outros não foram alimentados. Essa é nossa realidade, apesar da intenção de dinamizar levando em consideração todos os aspectos de dificuldades de alimentar: recursos pra fazer pesquisas de campo, material fotográfico [...] que é bastante caro e também, depois o pessoal pra poder fazer organização sistemática, recursos humanos para dar uma organização sistemática a isso daí, que realmente o grupo é extremamente pequeno. Então, a gente conta com dificuldades de várias ordens, inclusive de espaço físico que é uma das questões que provavelmente vai amenizar ao longo do tempo com estes arquivos em CD. Claro que não vai ser eliminado os registros em suporte, mas que com o tempo a vida útil vai se encarregar devagazinho de proover esse fim. Então, de qualquer forma, isso aí poderá acontecer. Inevitavelmente vai acontecer.

Rosângela: E acaba que com a digitalização facilitará o acesso [...]. Uma coisa é você saber que existe 16 mil imagens, outra coisa é você debruçar sobre elas e pensar sobre essas imagens. Eu percebi o quanto é importante a gente dar um segmento as informações que estão ali e fazer com que elas tenha mesmo a sua função social e que elas devam está retornando como um instrumento de memória que é o que eu acho que a fotografia mais consegue ser. Um instrumento de efetivação de memória muito efetivo de tudo que eu vi. Eu acho que as imagens dos Wru Eu Wau Wau registradas pelo Jesco vai recuperar muito porque ele registrou de maneira muito efetiva o impacto causado pelo contato. Isso está muito evidente nas imagens o impacto que o contato provoca numa sociedade como a dos Wru Eu Wau Wau. Todas as transformações que são imediatas, não é daqui três anos, é imediata. Hoje aconteceu o contato, amanhã já tem uma modificação bem evidenciada.

Eugênia: Um outro aspecto que eu não levantei, mas que estou me lembrando agora sobre a importância desse acervo é a devolução desse acervo para as sociedades indígenas que estão buscando a ter uma identidade cultural, quer dizer voltando as suas raízes. Então, tem várias sociedades indígenas que tem procurado o IGPA, sabendo que aqui tem registros. Registros sonoros, de cantos, de lendas, registros lingüísticos e mesmo imagens de como se fazia pintura corporal, como se faziam diversos aspectos da vida cotidiana, os instrumentais utilizados. E estes grupos estão retornando para a reaprender as suas culturas através do acervo do IGPA. Que é um aspecto muito importante no fortalecimento das identidades culturais dessas sociedades brasileiras que estão buscando rever. Afinal de contas quem são elas e o que elas querem? Então esse acervo, também tem ajudado a nesse fortalecimento e meso no conhecimento de algumas sociedade nessa busca de suas identidade cultural.

Rosângela: Professora Maria Eugênia eu vou deixar a senhora colocar as suas considerações finais, agradecendo a sua boa vontade e todos os momentos. Agradecer a [...] o espaço, a possibilidade de ter entrado, o contato direto com esse acervo para mim foi muito valioso. Reconheço profundamente o esforço que a equipe que é tão pequena deve fazer para manter esse acervo vivo, esse acervo em boas condições pra que uma pesquisadora, como é o meu caso agora, possa ter um melhor informações.

Eugênia: Eu gostaria dizer que a nossa grande felicidade enquanto núcleo de documentação audiovisual do IGPA e como alguém que tem aproximadamente vinte anos que está trabalhando com esse material, com esse acervo é realmente esse de possibilitar a pesquisa, de viabilizar a pesquisa e que as publicações a respeito do acervo, quer dizer o volume quando a gente percebe que cada dia é maior a procura em cima desse material é uma felicidade muito grande porque realmente esse esforço do qual você se refere ele realmente ele aconteceu até para justificar a idéia da implantação desse acervo de todos os cuidados, até a manutenção dele na atualidade. Então, esse esforço realmente ele já vem de muito tempo então a alegria do núcleo é essa de poder está possibilitando as pesquisas e a gente, inclusive, acha que tem materiais além do Wru Eu Wau Wau e até já sugeri de certa forma que você utilizasse pelo caráter inédito nós podemos afirmar que do ponto de vista do conhecimento esse acervo ele ainda possibilita muitos trabalhos. Ele está totalmente (vamos dizer) intocado, ele está virgem ainda. Muitas são as pesquisas, muitos foram os pesquisadores, mas podemos dizer que poucas foram as pesquisas específicas sobre um grupo em determinados, (assim) utilizados cenas, registros em momentos diferentes. E isso é possível, visto que alguns acervos se complementam. Por exemplo: o acervo dos índios Karajá registrado nos 60 pelo professor Jesco, pelo professor Acari nos anos 70, do professor Manuel no final do anos 80, e da fotografa Lisbete nos anos 90. Então para alguns grupos isso é possível e esses trabalhos ainda não foram realizados. Então esse acervo ele garante para as pesquisas e para os pesquisadores e conhecimentos enormes e possibilidades de olhares, também, interdisciplinares que podem ser realizados, através das [?] sociedades indígenas distintas..

Rosângela: A totalidade do acervo?

Eugênia: Cento e vinte mil imagens entre slides, negativos e ampliações fotográficas, oitenta e quatro horas de gravações, [...] entrevistas, músicas, cantos, registros linguísticos e quase trezentos diários de campo, com os registros diários feitos pelo professor Jesco.

Rosângela: Professora Maria Eugênia gostaria de saber qual a sua formação

Eugênia: Eu sou graduação em geografia e fiz o curso de antropologia visual, uma especialização em antropologia visual e ao longo desses vinte anos a gente vem fazendo outros cursos menores na linha de conservação e preservação de acervos, bem como na parte também conceitual e da antropologia visual. A gente pode dizer que a nossa formação é um pouco de auto-didata nos primórdios desse acervo, visto que o IGPA não dispunha de profissionais com nenhuma especialização em museologia, em arquivologia para lidar com o material. Somente a partir do curso de especialização em antropologia visual é que a gente começou a ter uma formação mais específica na arquivologia e assim mesmo a gente vem trabalhando com outras leituras complementares e estando a par dos acontecimentos dentro arquivologia no país e fora de nosso país.

Rosângela: Então a senhora além de ser responsável de todas as atividades técnicas científicas a senhora é também uma pesquisadora?

Eugênia: Sim. Inclusive a gente já teve a oportunidade de fazer um trabalho de pesquisa com os registros fotográficos do professor Jesco, sobre Brasília, organizando então um livro, produzindo textos visuais a partir das imagens como uma proposta de releitura dos

registros visuais feitos pelo professor Jesco em 1958 a 1960 quando da construção de Brasília até sua inauguração.

Rosângela: Professora Maria Eugênia, muito obrigado. Talvez eu não tenha feito alguma pergunta esclarecedora sobre o acervo. Até pela minha falta de experiência com ele, se a senhora quiser colocar mais algumas colocações que não foram levantadas por mim.

Eugênia: Eu acredito que os pontos principais foram levantados. O único fato que eu gostaria de acrescentar durante dez desses vinte, com os quais eu trabalho com acervo tive a felicidade de trabalhar com o próprio Jesco. E muito do que eu aprendi, também, eu aprendi com ele, sobre como documentar, porque documentar, a importância da documentação. E isso possibilitou que a gente criasse até uma disciplina dentro dos cursos das licenciaturas da Universidade, de uma interdisciplinar chamada Documentação Audiovisual aplicada ao ensino. Isso foi tudo fruto desse aprendizado ao longo desse anos e muito do que ele ensinou a gente guarda com muito respeito. Porque viu nisso aprendizado, uma razão também para nossa continuidade profissional. Então hoje a documentação é pra mim motivo de objeto de estudo na minha vida profissional e até na minha vida pessoal. Então passou a ser um aprendizado que vai além da minha profissional. E isso, então, com alegria a gente diz que foi um aprendizado com o próprio Jesco, que na sua simplicidade nunca deixou de ensinar as pessoas aquilo que ele mais sabia que era documentar. Então, a gente vem também passando essa mesma idéia para os colegas que trabalham numa instituição e que já tem como método de trabalho a documentação dos registros, das pesquisas, como uma prática comum para todas as pesquisas do IGPA. Então, a gente pensa de uma forma não a mesma do professor Jesco, mas que a herança que ele deixou não foi só a herança do acervo registrado por ele, mas toda uma filosofia de documentação, da sua importância para a humanidade como uma proposta de levar o conhecimento, de preservação de conhecimento para outras gerações.

Rosângela: Professora Maria Eugênia eu quero pedi a permissão da senhora para transcrever essa fita e para posteriormente anexar ao meu trabalho que em Mestrado em Gestão do Patrimônio Cultural. Mandarei uma cópia para a senhora antes dela ser anexada para a senhora dar autorização necessária.

Eugênia: Eu concordo com todos os dados que foram colocados e autorizo a utilização nesta sua dissertação de mestrado para integrar os seus objetivos específicos de levantamentos de dados sobre o acervo audiovisual do IGPA

Rosângela: Professora Maria Eugênia eu esqueci de fazer uma pergunta que pra mim é fundamental porque como o meu recorte é nas imagens das crianças e essa não foi só um interesse particular, mas estava muito evidente até pela quantidade de imagens de crianças que tinha num asas crianças?

Eugênia: Bom, o Jesco utilizou do carisma que ele tinha com as crianças para poder chegar até os pais das crianças, para poder chegar até o grupo. Então o Jesco com seu jeito cativante e brincalhão conquistou sempre como método mesmo de trabalho as crianças para chegar até aos adultos. Ele foi chegando até devargazinho, sem causar constrangimento, participando dos primeiros contatos ou não, quer dizer o registro documental, do Jesco nunca, interferiu no trabalho daquele trabalho maior que estava

sendo realizado. Trabalho maior que eu digo se era uma frente atração, se era um primeiro contato. Ele não interferia nas relações do primeiro contato. Ele só fazia o registro quando era possível, quando isso não iria interferir de forma a produzir qualquer desgaste por umas das partes – o constrangimentos. E ele tinha uma metodologia de trabalho através das crianças levando brinquedos, levando balões para as crianças, bonequinhas, pirulitos, balinhas. Então, uma forma mais cativante. Não para utilizar-se das crianças, mas para poder chegar até elas de uma forma tranqüila. Até porque a crianças para ele foi sempre grande encantamento da vida dele porque ele colocava esses serão os homens de amanhã e neles estará todo investimento que esta cultura vai fazer. Porque vai depender se essas crianças derem ou não a continuidade a toda essa cultura se vai acontecer no futuro a continuação ou não desse grupo. Então, com muito respeito ele chegava até as crianças através de todas as suas brincadeiras, ruídos, gestos. Ele tinha um jeito muito engraçado, muito grandão, mãos muito grandes e gostava de fazer mímicas, brincadeiras e conseguia cativar facilmente essas crianças. Então, conseguia, através das crianças, permissão para ir chegando mais próximo. Então elas foram intermediárias, muitas vezes, do trabalho do próprio Jesco. E nas próprias imagens que a gente tem no acervo. Todo acervo, todas as sociedades indígenas muitas são as imagens em que o Jesco estava rodeado pelas crianças. Porque contava histórias, porque brincava, porque dava presentes, porque cantava, porque levava alguma coisa daquilo que ele era, uma grande criança o Jesco era.

Rosângela: Então mais uma vez muito obrigada. A gente vai tentar, através de uma exposição museográfica temporária, ver se a gente consegue trazer tudo isso atona. Fazer com que as pessoas percebam que estas imagens além da história dos Wru Eu Wau Wau, também tem a história de um outro personagem que está por detrás disso.

Eugênia: Certa vez, Orlando Vilas Boas disse se referindo ao Jesco, da seguinte forma: o Jesco não queria fotografar o índio em si o Jesco queria fotografar a alma do índio. Ele estava querendo dizer que a fotografia dele vai muito além da estética, da beleza. Ele queria mostrar não só os aspectos culturais, mas quem era aquele ser humano que estava sendo registrado. Quem era aquele índio que estava sendo registrado, como ele vivia, quais eram as dificuldades que ele tinha. E porque não essas pessoas continuarem a perpetuação dessa sua identidade cultura.

Rosângela: Então, muito obrigada.

8.2.3 - ENTREVISTA COM VICENTE RIOS

Rosângela: Entrevista realizada com Vicente Rios, no IGPA, no dia 15 de agosto de 2004, a respeito da sua participação na expedição de contato com os Wru Eu Wau Wau. Eu gostaria que você dissesse pra mim qual era a sua função nesta expedição.

Vicente Rios: Eu era o cinegrafista, trabalhando com [?] que era o diretor, no contato do Wru Eu Wau Wau

Rosângela: Você participou de quantas expedições?

Vicente Rios: Não. Foi a única expedição que eu participei foi essa do Wru Eu Wau Wau. Foi a primeira e única experiência com expedição. Ah, não [desculpa] agora recente, depois eu tive outras expedições, em outras regiões, ligados a outros índios.

Rosângela: Quantas viagens você fez até os Wru Eu Wau Wau?

Vicente Rios: Ah, sinceramente, impossível eu te dizer isso. Porque foram tantos anos em que a gente ia, saía e voltava. Não sei exatamente quantas vezes.

Rosângela: Porque nos relatos do Jesco, nos diários eu observei que você participa desde a primeira ida, desde o primeiro contato. Você estava no grupo do primeiro contato então você foi muitas vezes e ficou até o final da expedição, até terminar todas as filmagens. Quando você estava lá com o Jesco eu gostaria, assim, que você me dissesse da vez que o professor Jesco estava, como era efetivada a documentação audiovisual nesse momento. Como que ele tirava essas fotos, qual era a intenção, ou se vocês dialogavam, se tinha alguma relação com os filmes que vocês estavam produzindo, ou era uma documentação que ele faziam independente disso?

Vicente Rios: Não, era independente, inclusive o nosso diálogo era muito bom, porque o Jesco já era uma pessoa muito experiente. Então, ele até nos ensinava sobre comportamento, sobre como você se comportar com os índios, esses tipo de coisa, ele era uma pessoa que já tinha muita experiência nesse sentido. Então, era muito importante a presença dele, nos ajudava muito. E tinha algumas coisas sim, por exemplo, de comportamento profissional que era importante você tomar certas precauções, como por exemplo, nunca apontar uma câmara para o índio. Tentar, de alguma forma, camuflar a sua filmagem, até porque o índio tem em mente muito uma coisa que o que mira é uma arma. E a câmara de filmar e a máquina fotográfica você aponta e faz uma mira e isso na cabeça do índio pode ser interpretado como uma arma. Então, havia sempre alguns cuidados neste sentido e que o Jesco, também tinha estes cuidados.

Rosângela: Bom, o recorte que eu fiz no acervo dos slides, que são aqueles 16 mil slides, foi em cima da imagem da criança, porque eu observei que a criança foi a grande interlocutora entre este contato, entre vocês e os próprios Wru Eu Wau Wau. E a criança e nenhum momento tem sido, assim pensada lá no [eu acho que não foi, assim, nenhum filme específico só da criança, [...] só da participação da criança]. Você poderia me dizer, assim: a criança participava, realmente, porque está tão evidente nas imagens do Jesco.

Vicente Rios: É, nós não fizemos um filme específico sobre as crianças, mas a participação da criança é uma coisa comum, natural lá. Até porque depois dos ataques que os índios fizeram no acampamento, quando decidiram consolidar o contato eles levavam as crianças. E acho que até o Jesco fotografou muito as crianças porque o Jesco tinha um olhar muito da graça de perceber a beleza da criança, ele trabalhava muito bem isso, fotograficamente, ele tinha um carinho, uma forma de tratamento com as crianças. Ele conquistava ela, ele fotografava ela, e acho que isso está bem caracterizado no trabalho dele, se não me engano.

Rosângela: Bom, o meu objetivo em conversar com você, Vicente, é exatamente isso, é saber se você poderia completar algumas informações, a respeito de como essas fotos foram produzidas, em quais circunstâncias, se havia um propósito mais direcionado. Porque, para que a gente possa fazer uma leitura mais completa desse acervo.

Vicente Rios: Eu acho que o que levou [não entendi muito bem a sua pergunta], mas o que eu percebo, na convivência que eu tinha com o Jesco o que está muito claro nele, é que ele tinha, realmente, um olhar pra beleza infantil, pra beleza das mulheres, também, pra beleza do índio, e ele trabalhava isso muito bem. Você vê que, as vezes você, muito os meninos com alguns enfeites, algumas coisas que ele trabalhava um pouco isso, ele criava, as vezes, um clima pra isso. Algumas coisas ele brincando com as crianças ele criava uma situação em que as crianças se enfeitavam as suas fotos. Eu vejo muito isso e com um certo valor, porque [?].

Rosângela: Bom, Vicente, por gentileza, qual é a sua formação?

Vicente Rios: Eu trabalho com cinema desde, os 17 anos de idade. Então comecei com cinema aos 17 anos, já estou com 50 anos. Um bom tempo na estrada.

Rosângela: Eu te agradeço a sua colaboração e gostaria de te pedi permissão pra usar essa sua entrevista no meu trabalho. Por que o meu trabalho é a respeito do acervo. Então eu vou transcrever esta fita e vou anexa-la ao meu trabalho. Muito obrigada.

Vicente Rios: Claro sem problema nenhum. Ok. Perfeitamente.