

ENTREVISTA COM LÚCIA HUSSAK VAN VELTHEM*

Carla Milani Damião **

Resumo: Nesta entrevista, a antropóloga Lúcia Hussak van Velthem apresenta sua trajetória e as complexas artes e cosmologias indígenas, focando especialmente nos povos Wayana e Aparai do norte do Pará. Os artefatos são descritos como possuidores de corpos com capacidades agentivas; para o uso seguro no cotidiano, esses objetos devem apresentar corpos fragmentados — como o tipiti serpentiforme — para que sua agência seja controlada pelos humanos. Velthem detalha o sistema "mito-gráfico", onde o repertório visual originado da pele da cobra-grande Tulupele captura potências demiúrgicas por meio de um "minimalismo figurativo", identificando seres através de traços essenciais e definidores. O conhecimento técnico, chamado tuwaré, fundamenta-se na visão e na proteção dos wayanaman, entidades que habitam as pupilas e guiam a manufatura dos artesanos. Na prática museológica, a pesquisadora defende uma curadoria colaborativa que respeite o protagonismo das populações tradicionais e a pluralidade dos patrimônios. Ela enfatiza a luta diária contra o esquecimento e a necessidade de observar sensibilidades cosmológicas, como o entendimento de que objetos em reservas técnicas estariam "dormindo" e que requerem cuidados específicos, incluindo o ocultamento de itens sensíveis ou a disposição física correta conforme normas rituais. Por fim, discute a ascensão de artistas indígenas em centros urbanos como uma forma de ativismo político e crítica cultural, buscando reconhecimento além do rótulo de "artesanato".

Palavras-chave: Estética do viver; Agentividade; Mito-gráfico; Museologia colaborativa; Tuwaré

INTERVIEW WITH LÚCIA HUSSAK VAN VELTHEM

Abstract: In this interview, the anthropologist Lúcia Hussak van Velthem discusses her trajectory and the complex Indigenous arts and cosmologies of the Wayana and Aparai peoples. She proposes the concept of an "aesthetics of living," in which an object's beauty is intrinsic to its functionality and practical efficacy, challenging the Western notion of art as purely contemplative. Artifacts are described as "quasi-bodies" endowed with agentive capacities; for safe everyday use, these objects display fragmented bodies—such as the serpent-shaped tipiti—so that their agency may be controlled by humans. Velthem details the "mytho-graphic" system, in which the visual repertoire originating from the skin of the great serpent Tulupele captures ancestral powers through a "figurative minimalism," identifying beings by means of essential and defining features. Technical knowledge, known as tuwaré, is grounded in the vision and protection of the wayanaman, entities that inhabit the pupils and guide artisans in their craft. In museum practice, the researcher advocates for collaborative curatorship that respects the protagonism of traditional communities and the plurality of heritages. She emphasizes the daily struggle against forgetting and the need to attend to cosmological sensibilities—for instance, the understanding that objects kept in storage are "sleeping" and require specific care, including the concealment of sensitive items or their correct physical arrangement according to ritual norms. Finally, she discusses the rise of Indigenous artists in urban centers as a form of political activism and cultural critique, seeking recognition beyond the label of "craft."

Keywords: Aesthetics of living; Agency; Myth-graphic; Collaborative museology; Tuwaré.

* Texto recebido em 01/03/2026, aprovado em 04/03/2026.

** Professora Titular no Departamento de Filosofia da UFG. ORCID: 0000-0002-9489-2657. E-mail: cmdw16@gmail.com

Lúcia Hussak van Velthem, nascida em 1948 no Rio de Janeiro, cresceu em um ambiente multicultural que influenciou sua escolha pela Antropologia. Formou-se em Museologia na atual Unirio em 1971, onde, orientada por Edson Carneiro, voltou-se aos estudos sobre populações tradicionais. Atuou na criação do atual Museu de Folclore Edson Carneiro e, como estagiária do Museu Nacional, sob a orientação de Heloisa Fenelon Costa, pesquisou coleções de arte plumária dos Tukano, tema que marcou sua trajetória. Engajada no movimento estudantil contra a ditadura militar, após ter sido presa e torturada, mudou-se para Belém em 1973. Lúcia van Velthem tornou-se pesquisadora do Museu Paraense Emílio Goeldi em 1975, após realizar campo entre os Munduruku, acompanhando Protásio Friel. Fez mestrado e doutorado na USP sob a orientação de Lux Vidal, pesquisando os Wayana e Apalai no Rio Paru de Leste. Atuou na elaboração de relatório circunstanciado para reconhecimento da Terra Indígena Rio Paru d'Este (oficializada em 1991). Posteriormente passou a pesquisar os povos Baré, Tukano e Baniwa no Médio Rio Negro, no projeto PACTA de cooperação bilateral entre o IRD (França) e a Unicamp. Em 2010, integrou a equipe que elaborou o dossiê responsável pelo reconhecimento do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro como patrimônio cultural imaterial, pesquisa que também a levou ao alto Rio Juruá (AC), onde estudou produtores da farinha de Cruzeiro do Sul. No médio Rio Negro, redigiu o relatório circunstanciado que fundamentou a delimitação da Terra Indígena Jurubaxi-Téa, em Santa Isabel. Entre 1998 e 2002 dirigiu o Museu de Arte de Belém (MABE), onde organizou exposição de desenhos do artista indígena Feliciano Pimentel Lana (Desana). Em 2000 foi curadora do módulo “Artes Indígenas” da Mostra do Redescobrimento, em São Paulo. Em 2001 fez uma Especialização em Bp Fellowship Programme, no Museu Britânico em Londres e em 2006, o Pós-Doutorado no EREA-CNRS na França. É sócia-fundadora do Instituto Iepé de Pesquisa e Formação Indígena e atualmente é Vice-Presidente dessa ONG. Em 2016 assumiu a Curadoria da Coleção Etnográfica da Coordenação de Ciências Humanas do Museu Emílio Goeldi. Aos 70 anos, tornou-se docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Diversidade Sociocultural dessa Coordenação, na linha de Cultura e Patrimônio. Em 2022 aposentou-se e em 2025 recebeu o título de pesquisadora emérita. Permanece ativa no campo acadêmico, mas pretende dedicar-se a projetos desenvolvidos pelo Programa Tumucumaque, do Instituto Iepé.¹

¹ Informações e citações recolhidas do site do Instituto de Pesquisa e Formação Indígena (IEPE): <https://institutoiepe.org.br/2022/10/sinto-orgulho-de-ter-me-dedicado-a-delimitacao-de-duas-terras-indigenas/> e editadas pela entrevistada.

A entrevista foi realizada por Carla Milani Damião com a antropóloga Lúcia Hussak van Velthem em fevereiro de 2026. As iniciais CMD e LHVV indicarão as perguntas e respostas ao longo da entrevista.

CMD: Lucia, em sua obra, você enfatiza que as artes indígenas não compartilham da noção ocidental de “arte” como algo isolado para contemplação. Como você explicaria para um público não indígena o conceito de “estética do viver” e por que, para esses povos, a funcionalidade de um objeto (como um cesto ou uma armadilha) é inseparável de sua beleza?

LHVV: Os Wayana, povo indígena de língua Karib do norte do estado do Pará, não concebem a produção de um objeto que não venha a ter uma utilidade. Nessa cultura não há lugar para coisas inúteis, sem serventia, feitas apenas para serem contempladas, como sucede entre nós. O que ocorre, entre os Wayana, é uma apreciação valorativa/estética de certos artefatos que possuem uma única função, como é o caso do *tipiti* que espreme a massa de mandioca, do limpador de mãos da casa cerimonial, do avental de miçangas das mulheres e muitos outros objetos. Artefatos multifuncionais como os cestos cargueiros que podem trazer diferentes produtos da roça; as armadilhas que capturam diferentes pássaros, não são apreciados na mesma medida. Ainda sobre a questão do uso de um objeto é preciso destacar que este ganha valor quando é empregado para o fim a que se destina. Este é o caso de um cesto, feito para guardar algodão descaroçado, quando usado nessa tarefa. Contudo, se esse mesmo cesto comportar fios de miçangas, não é apreciado na mesma medida.

CMD: Você descreve artefatos, como o *tipiti*, como “quase-corpos” ou instrumentos que possuem capacidades agentivas de seres vivos. Como essa compreensão de que os objetos não são “coisas inertes” altera a forma como os museus deveriam curar e expor coleções etnográficas indígenas?

LHVV: Os Wayana compreendem todos os artefatos como dotados de corpos. Contudo, para a viabilidade da vida cotidiana, os artefatos que são utilizados devem apresentar corpos fragmentados. Este é o caso do *tipiti* que figura o corpo de uma grande serpente, porém sem a cabeça e a ponta do rabo, o que permite aos humanos utilizá-lo porque controlam a sua agência. A reprodução objetual de um corpo integral acarreta a sua plena agentividade, o que só é requerido nos momentos dos rituais, inclusive porque ela é expressamente requerida para alterar a equação espaço/temporal.

Uma exposição de museu constituiria um espaço neutro em que a agentividade dos objetos não pode ser percebida porque eles não são utilizados, mas apenas contemplados.

CMD: Seu trabalho com os povos Wayana e Aparai detalha como o repertório gráfico de cestarias e pinturas provém da pele do ser sobrenatural *Tulupele*. Como a reprodução desses desenhos atua como uma forma de “captura” de potências da floresta e de que maneira eles ajudam a mediar a relação entre o visível e o invisível?

LHVV: O repertório dos grafismos de *Tulupele* representam uma “forma de captura”, de ações que foram efetivadas em tempos passados, remotos, os tempos da criação. Na atualidade, reproduzir um desenho que, como narra o mito, foi copiado por um ancestral da pele dessa cobra-grande é, de alguma forma, reproduzir esse gesto de outros tempos. Entretanto, nenhum artefato deve reproduzir todo o repertório dos grafismos de *Tulupele*, porque ele seria possuído pela agentividade desse ser, um temido devorador dos Wayana, como é descrito no mito. Assim, como os objetos devem ser parcelados, o repertório gráfico também deve ser fragmentado para a efetividade da vida cotidiana.

A conexão dos grafismos com a mitologia, designei como “mito-gráfico” em um artigo escrito em 1976.

CMD: Embora seus estudos recentes foquem na cultura material móvel (cestaria, cerâmica, plumária), como você situa as pinturas rupestres dentro da história das artes indígenas no Brasil? É possível traçar uma continuidade ou um diálogo entre o “Poder Ativo” das figuras que você estuda na Amazônia e essas marcas ancestrais deixadas nos suportes rochosos por todo o país?

LHVV: Não tenho como responder à essa questão porque não me debrucei sobre a questão das pinturas rupestres e suas implicações. O meu interesse sempre se guiou pela produção de objetos e pelas interpretações dos Wayana a respeito dos grafismos que elaboram – a partir de diferentes técnicas – nos diversos tipos de suportes.

Contudo, a respeito de grafismos rupestres, destaquei em uma publicação de 2003, os comentários de dois conhecedores wayana, sobre um desenho de P. Frikel que apresenta os grafismos de uma afloração rochosa do baixo rio Paru de Leste no local conhecido como “Pedra Pintada”. Segundo esses conhecedores, “Mopoh [herói cultural] estava atarefado. Rasgava o leito do rio Paru, fazia as ilhas, os lajeiros, as corredeiras. Criava, criava. Atrás vinha sua esposa. Estava triste, lembrando dos parentes, e para que esses a pudessem seguir pintou [grafismos] no enorme lajeiro”.

CMD: Você menciona que a arte ameríndia possui um minimalismo figurativo que mais prefere “sugerir do que representar”. O que essa tensão entre o que é mostrado e o que é ocultado nos revela sobre o modo como os povos indígenas percebem a natureza e os seres

não humanos?

LHVV: Devemos compreender esse “minimalismo figurativo” através da ênfase que é conferida, nos grafismos wayana, ao que identifiquei (2003) como sendo o “traço definidor”. Trata-se de um elemento, sobretudo corporal, como é o caso da cauda de um mamífero, que permite identificar esse ser com precisão.

Ademais, deve ser destacado que os grafismos, segundo os wayana, constituem imagens porque configuram determinados seres, identificando-os. Contudo essas imagens não são unívocas, mas podem revelar outras imagens que se conectam formalmente aos grafismos primários, o que constitui uma forma de apresentação e percepção de seres não humanos e também de sobre-humanos ou sobrenaturais e, por fim, do próprio *Tulupele*.

CMD: Recentemente, temos visto um protagonismo crescente de artistas indígenas em bienais e galerias urbanas. Como você avalia o papel da arte como ferramenta de crítica cultural e ativismo político?

LHVV: Destaco, muito resumidamente, que o protagonismo dos artistas indígenas busca tanto um reconhecimento artístico que não seria conferido aos seus artefatos, que são muitas vezes ou quase sempre, identificados como “artesanato”. Esse movimento busca, ademais e através da arte, efetivar um ativismo político e identitário, que permita ampliar, sobretudo nos centros urbanos, o lugar de fala de uma pessoa indígena específica e de seu povo, atingindo diferentes espaços, extrapolando o local, o regional, para se tornar nacional, o que inclui os espaços das aldeias e dos museus, locais onde tradicionalmente a “arte índia” como a definiu Darcy Ribeiro (1986), pode ser encontrada e admirada.

CMD: No seu livro sobre a argila, você menciona que a arte de produzir vasos pintados está sendo abandonada em algumas aldeias. Qual a importância das oficinas de saberes e da produção de livros (como os que você organizou) para que esses conhecimentos técnicos e mitológicos não se percam frente à influência dos objetos industrializados?

LHVV: Fico um pouco sem jeito de me manifestar, pois sou uma grande entusiasta das oficinas de valorização cultural e elaborei e executei várias delas entre os Wayana. Essas oficinas, que reuniram pessoas de diferentes aldeias do rio Paru de Leste, permitiram a produção de livros com textos na língua indígena e de desenhos, também elaborados pelos wayana. Neste sentido foram produzidos livros sobre a arte gráfica, a cestaria e a cerâmica que desembocaram na estruturação de um dossiê sobre a Arte Gráfica dos Wayana e Aparai, entregue ao IPHAN em 2024, visando o registro como patrimônio cultural imaterial.

CMD: Em seu belo artigo “Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e

fabricação material entre os Wayana” [MANA 15(1): 213-236, 2009], você fala da importância da visão no processo de conhecimento entre os Wayana. De que maneira a visão atua como o eixo central do saber (*tuware*) entre os Wayana, e como a integridade desse sentido está vinculada ao equilíbrio entre os componentes da pessoa, a execução técnica e o cumprimento das normas sociais?

LHVV: Efetivamente, para os Wayana, as produções materiais resultam do domínio de técnicas, da obediência de regras, o que advém a socialização, de um aprendizado evolutivo. Esses saberes são compreendidos como estando alojados nas figuras invertidas, percebidas nas pupilas dos olhos de homens e mulheres, figuras essas identificadas como *wayanaman*, “como wayana/como gente” e são e, por esse motivo, os “moradores dos seus olhos” de uma pessoa. Essas entidades ao congregarem todo o saber técnico e as habilidades manufatureiras de um indivíduo guiam as suas mãos na concretização de artefatos de uso cotidiano e ritual, de canoas, de casas e de outros mais.

O saber artesanal de uma pessoa é resguardado através de ações protetivas vinculadas ao *wayanaman*. Uma delas é trabalhar apenas durante o dia, com luz clara, para evitar a perda da acuidade visual, compreendida como sendo o resultado do ataque de forças predatórias, associadas a um roedor que, neste caso, devoraria os “moradores dos olhos”.

Os conhecimentos técnicos não se restringem à manufatura de objetos e casas, mas se aplicam a muitas outras atividades e quando um homem ou uma mulher, são reconhecidos como conhecedores, pois dominam uma vasta gama de saberes, constituem um ideal a ser seguido e são constantemente consultados para tomadas de posição sobre diferentes assuntos da vida cotidiana e ritual.

CMD: Lucia, a publicação de Lux Vidal em 1992, *Grafismo Indígena*, consolidou o entendimento de que as artes visuais indígenas são “sistemas gráficos” que articulam a estrutura social e a cosmologia, funcionando quase como uma gramática da sociedade. No entanto, em seus estudos com os Wayana e Aparai, você ressalta que os *milikut/menuru* não são apenas padrões decorativos, mas “retratos” ou “fotografias” que permitem reconhecer com exatidão a essência de animais e seres sobrenaturais. Diante disso, indago se ao adotarmos o termo “grafismo” — que na gramática ocidental frequentemente remete à abstração ou ao geometrismo — não estaríamos correndo o risco de nos fechar novamente em um entendimento não indígena? Considerando que, para esses povos, não haveria abstração, uma vez que cada traço materializa a agência de um ser específico (como a pele da cobra-grande *Tulupele*) e que esses desenhos são formas de incorporar agências não

humanas em corpos e objetos, como você percebe esse limite terminológico? O termo “grafismo” ainda dá conta da concretude e da vitalidade que esses traços possuem para quem os cria?

LHVV: Eu não diria que os grafismos wayana permitem reconhecer com exatidão a essência de animais e seres sobrenaturais, mas que permitem a sua identificação individual e coletiva, neste caso, enquanto um dos componentes da estética intrínseca a um ser sobrenatural, primevo, a serpente *Tulupele*.

Para os wayana, o termo *milik* significa, em português, o que designamos como “padrão, desenho, pinta, pintura, grafismo” como mencionei em 2003. Os Wayana estabelecem uma importante diferenciação (através de um sufixo) entre aquilo que “tem um grafismo”, o que representa um estado permanente, e aquilo que “está com um grafismo”, o que indica um estado passageiro. Essa dupla conotação representa um dos pontos fulcrais da estética desse povo indígena.

Creio que, recentemente, o termo grafismo sofreu uma reavaliação e, desta forma, ele não remete apenas a uma abstração e ao geometrismo, mas revela sobretudo uma forma de demarcação de identidades das populações indígenas e tradicionais. Se consultamos o Google ele indica, logo de início, que grafismos são “elementos que possuem raízes profundas nas tradições indígenas e africanas”.

CMD: Sobre os museus e sua larga experiência em curadorias e gestão desses espaços, gostaria apenas de pedir que comentasse essa tarefa/luta pela memória nos museus, quando você diz:

Eu passei a minha vida nos museus. O campo museal é um campo dinâmico e sobretudo um campo de luta. É uma luta muda, pequena, sombria, mas é uma luta diária contra o esquecimento e a perda da memória e, também, para a conservação dos objetos. Eu e minha equipe lutamos para a conservação de objetos que existem há mais de 100 anos. (VELTHEM) ²

Poderia citar alguns exemplos dessa luta?

LHVV: Uma luta cotidiana, muda e sem trégua está relacionada com a salvaguarda dos elementos musealizados. Nesse contexto, os objetos indígenas, devido a fragilidade dos materiais constitutivos, em sua grande maioria orgânicos, requerem uma vigilância constante para que não se deteriorarem e os objetos não percam as suas características

² Cf. Instituto de Pesquisa e Formação Indígena (IEPE): <https://institutoiepe.org.br/2022/10/sinto-orgulho-de-ter-me-dedicado-a-delimitacao-de-duas-terras-indigenas/>

originais que propiciam diferentes formas de identificação e (re)apropriação.

Uma outra questão está relacionada com o protagonismo das populações tradicionais em relação aos museus e seus acervos que, durante dezenas de anos, sempre foram identificados como patrimônios institucionais. Contudo, essa percepção está sendo revista já há algum tempo porque, como indica Regina Abreu, as coleções musealizadas constituem “patrimônios plurais”, e, assim, se conectam às populações tradicionais, cujos antepassados elaboraram os componentes das coleções que são referidas como etnográficas, sem deixarem de ser patrimônios museológicos.

CMD: Em uma entrevista de 2020 ao Museu Goeldi³, você mencionou uma perspectiva indígena poderosa: a de que os objetos guardados nas reservas técnicas dos museus não estão apenas “armazenados”, mas estariam “dormindo”. Essa ideia ressoa com sua tese de que os artefatos são “quase-corpos” providos de capacidades agentivas e não simples “coisas inertes”. Recentemente, vimos Célia Tupinambá⁴ relatar a experiência de “ouvir o manto” e a importância vital de seu retorno ao Brasil.

LHVV: Quem mencionou que os objetos estavam “dormindo” na Reserva Técnica da Coleção Etnográfica do Museu Goeldi foi Aimole, um conhecedor wayana. Nessa ocasião, ele os associou, tanto a uma narrativa mítica dos tempos da criação, quanto à uma prática atual e cotidiana efetivada em uma aldeia. No mito, os artefatos dormiam quando depositados no jirau da casa de uma entidade primordial e, quando retirados desse local para serem utilizados, acordavam e se transformavam em seres que agiam de modo incessante. Essa perspectiva se reproduz na aldeia, pois um objeto armazenado está “dormindo” e só “acorda” e, assim, se movimenta, quando é utilizado.

De meu ponto de vista as questões relacionadas com o repatriamento que, no caso de serem processadas dentro do território nacional, constituem antes em uma devolução, constituem um processo ainda não perfeitamente equalizado. Há inúmeras possibilidades de devolução, de restituição, cujo primeiro patamar exige um conhecimento, por parte dos povos indígenas, dos locais de memória, a saber, das instituições que abrigam os seus patrimônios. Houve progressos no sentido de permitir a localização desses acervos, e um deles é o Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil, um projeto capitaneado pelo

³ 27 de agosto de 2020. Coleção Arqueológica e Etnográfica do Museu Paraense Emílio Goeldi: Patrimônio Cultural do Brasil, Lúcia Hussak van Velthem e Helena
https://www.youtube.com/watch?v=scjm_r13VjY&t=3229s

⁴ Célia Tupinambá, Museu Antropológico (UFG), 25 de jun. de 2025, RePatri - Códigos ocultos das iconografias Tupinambá: <https://www.youtube.com/watch?v=7trJqsv0Gb0&t=534s>, 18:13.

Comitê Patrimônio e Museus da ABA que pesquisa e reúne em uma plataforma digital as coleções etnográficas depositadas em museus de todos os estados brasileiros (colecõessetnograficas.uff.br).

CMD: Considerando o bom acabamento e/ou beleza de artefatos e não apenas sua funcionalidade, o que fica na reserva técnica e o que vai para exposição? Dito de outra forma, há artefatos que nunca teriam a chance de serem exibidos porque não correspondem a um padrão de bom acabamento? Por exemplo, pontas de flecha translúcidas e simétricas sempre terão espaço nas salas de visitação, ao passo que os objetos que não correspondem aos critérios de beleza (simetria, perfeição, proporção e harmonia) repousariam na reserva técnica para sempre.

LHVV: Creio que esse tipo de critério já foi abandonado há algum tempo. As exposições, sobretudo as que se estruturam a partir de uma curadoria compartilhada com populações tradicionais, apresentam os objetos que são por eles escolhidos porque fazem sentido de um ponto de vista identitário, cultural, histórico, memorialístico e, também, por perspectivas diferenciadas de apreciação estética e valorativa. Ademais, muitos objetos que outrora figuravam em exposições, podem ser descartados pelos curadores indígenas porque, simplesmente, eles não devem ser vistos e apreciados por qualquer pessoa, apenas pelos iniciados, em determinadas ocasiões. Essa é uma questão fundamental das exposições de artefatos indígenas na atualidade e que vem sendo bastante discutida.

CMD: Como os museus podem subverter esse olhar focado no “bom acabamento” para que o público compreenda o valor daquilo que não corresponde aos nossos padrões de perfeição visual?

LHVV: Esta questão dialoga com a anterior, contudo há uma questão relativa ao “instrumento gasto pelo uso” que, em uma perspectiva literal indica que estamos lidando com um objeto que foi utilizado e se desgastou e, portanto, pode estar deteriorado. Objetos neste estado não são geralmente expostos porque isso implica na sua disposição em uma vitrine e essa contingência pode acelerar a deterioração do objeto. Por outro lado, e agora, volto aos Wayana, para quem uma valoração material se aplica de modo específico aos objetos que foram recém confeccionados, identificados como *ijan*. Esses objetos são expostos na aldeia para serem, justamente, visualizados e apreciados pelos demais moradores, como ocorreria em um museu! Um objeto usado não é jamais exposto e contemplado, pois ele adquiriu um outro status, relacionado com os seus movimentos e a sua utilização.

CMD: O que deveria permanecer resguardado na reserva técnica, protegido do olhar do público geral por razões de segurança cosmológica ou restrição ritual? Nesse sentido, como você visualiza a possibilidade de “abrir as portas” dessas reservas para que os povos produtores exerçam o direito de visitar, “ouvir” e realizar a requalificação dessas coleções em parceria com o museu? De que maneira esse acesso restrito e qualificado pode transformar a reserva técnica de um depósito de objetos “adormecidos” em um território de autodeterminação e valorização da memória viva?

LHVV: As coleções etnográficas são geralmente vastas e diversificadas, como ocorre no Museu Goeldi. Muito dificilmente a curadoria possui o domínio sobre a identidade e os significados de todos os componentes do acervo. A “Coleção Etnográfica” do MPEG está sempre aberta para atividades de museologia colaborativa, o que já foi efetivado com representantes de povos indígenas amazônicos. Paralelamente, cuidamos para os que os artefatos que nos foram indicados como sensíveis, sejam ocultados para não serem vistos e, também, para que os que devem estar acondicionados deitados ou em pé estejam nessas posições. Estamos nos empenhando para que os objetos de povos inimigos não estejam na vizinhança dos que foram confeccionados pelos Mebengokre, como nos foi solicitado expressamente por representantes deste povo indígena do sul do Pará.