

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA, CULTURA E EDUCAÇÃO

Vitória Oliveira Machado

**Estourando a moldura: a Arte Indígena Contemporânea legitimando seu
espaço nos museus.**

São Paulo

2022

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA, CULTURA E EDUCAÇÃO

Vitória Oliveira Machado

**Estourando a moldura: a arte indígena contemporânea legitimando seu espaço
nos museus.**

Monografia apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de ESPECIALISTA em Museologia, Cultura e Educação sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Rogerio Lima Junior.

SÃO PAULO

2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Rogerio Lima Junior

Profa. Dra. Marília Bonas (PUC SP)

Profa. Me. Roberta Valin (UFAM)

Dedico este trabalho aos meus pais
Loideci e Edson e pela fonte inesgotável de apoio,
carinho e amor que sempre me proporcionaram.
Ambos são meus grandes colaboradores e
incentivadores.

Também dedico tudo que foi desenvolvido até aqui
à uma grande inspiração: Jaider Esbell. Jaider
encantou-se, mas seu trabalho e legado virou
semente e dele ainda há de surtir muitos frutos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Edson e Loideci, pelo apoio incondicional, pelo incentivo constante e por fomentar meu interesse nos estudos. Sou extremamente grata à vocês por me ensinarem que a educação é (e sempre será) um caminho frutífero e valioso.

Agradeço a parceria dos meus colegas de curso, uma vez que pudemos compartilhar um rico processo de aprendizagem ao longo de toda esta etapa. Mas, agradeço, especialmente, aos reencontros que a vida pôde me proporcionar ao cruzar novamente minha trajetória com meus amigos Leonardo e Adnam e por me presentear com pessoas tão incríveis quanto Laura e Franco. Vocês foram fundamentais para transformar essa caminhada em um processo leve e prazeroso. A museologia provoca, questiona, nos tira do eixo, mas também encanta, anima e nos faz sorrir para a vida ao lado de amigos tão queridos e especiais.

Aos meus amigos de longa data Rafaela, Guilherme e Lucas por serem tão impulsionadores do meu amor e luta pelas questões que me tocam. Vocês foram essenciais para que eu entendesse que todos os espaços são viáveis de serem ocupados por mim.

Agradeço aos meus professores do curso de especialização em Museologia, Cultura e Educação pela partilha, pela escuta e por tantas falas potentes.

Grata por todos aqueles que de alguma forma contribuíram de maneira significativa com minha pesquisa, que mais do que nunca constituiu apenas um pequeno suspiro em tempos tão sombrios. É necessário refletir cada vez mais sobre temas que nos tocam e que apresentam uma importância fundamental para aflorar a humanidade em cada um de nós.

E, por fim, agradeço imensamente ao meu orientador, Carlos Lima Junior, por ter sido tão parceiro, presente e solícito durante toda a orientação. Seu apoio foi primordial para que eu pudesse entender a relevância de tudo que tenho feito até aqui. Obrigada por todas as trocas, conversas e palavras de incentivo. Que o mundo possa retribuir toda generosidade que existe em ti. Saiba que o resultado desta monografia também tem muito de você e me orgulho verdadeiramente disso.

“Essa rua essa rua ela é minha
Eu refloresto e vou um dia retomar
Pra todo povo todo povo dessa terra
Que o genocídio não conseguiu acabar
Se tu roubou, se tu roubou em 1500
Tu roubaste, tu roubaste hoje também
Não vem dizer que tu não tem a ver com isso
Pagar em vida é melhor do que no além
Chega carnaval sou a preferida
Do samba enredo ou na avenida
Várias homenagens
Nenhuma que muda a minha vida
Cocar falso na cabeça
Na mão uma bebida
Essa rua, essa rua ela é minha
Eu refloresto e vou um dia retomar
Pra todo povo todo povo dessa terra
Que o genocídio não conseguiu acabar
Se tu roubou, se tu roubou em 1500
Tu roubaste, tu roubaste hoje também
Não vem dizer que tu não tem a ver com isso
Pagar em vida é melhor do que no além
Chega carnaval sou a preferida
Do samba enredo ou na avenida
Várias homenagens
Nenhuma que muda a minha vida
Cocar falso na cabeça
Na mão uma bebida
Não sou tua indiazinha
Nem tua Iracema
Não sou tua Pocahontas
Nenhuma das tuas lendas
Sou filha dessa terra
Pronta pra retomada
Se ficar de papo torto
Vai tomar uma flechada
Essa rua rua rua rua rua
Chega carnaval sou a preferida
Essa rua rua rua rua ela é minha
Eu refloresto e vou um dia retomar
Essa rua rua rua rua rua
Várias homagens nenhuma que muda a minha vida
Essa rua rua rua rua ela é minha
Eu refloresto e vou um dia retomar”

Kaê Guajajara – Essa Rua é Minha

RESUMO

Este trabalho de monografia visa realizar um estudo introdutório sobre a inserção da figura indígena nas dinâmicas museais, com foco principal nos processos de curadoria colaborativa. A partir de uma breve discussão acerca da formação dos gabinetes de curiosidade e do desenvolvimento da perspectiva antropológica e etnográfica que surge desses espaços durante o século XIX, o trabalho pretende ressignificar o papel designado ao indígena através de mecanismos que promovam seu protagonismo e viabilizem a construção de novas narrativas, fazendo com que histórias e memórias mais plurais possam, de fato, integrar os museus da contemporaneidade.

Instituições de grande importância no setor cultural, como o caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo, têm utilizado cada vez mais novas ferramentas curatoriais pautadas no movimento de *decolonialidade*, evidenciando que a comunicação pode ser exitosa quando inclui a participação integral de grupos marginalizados socialmente, por exemplo. Os caminhos mostram-se promissores e indicam que a formação de um espaço expositivo construído a partir da noção de pertencimento e identidade é extremamente viável.

Palavras-chave: Curadoria colaborativa; Protagonismo; Decolonialidade; Comunicação; Indígena; Espaço expositivo.

ABSTRACT

This monograph work aims to carry out an introductory study on the insertion of the indigenous figure in museum dynamics, with a main focus on collaborative curation processes. From a brief discussion about the formation of curiosity cabinets and the development of the anthropological and ethnographic perspective that emerged from these institutions during the 19th century, this study intends to reframe the role assigned to the indigenous people through mechanisms that promote their protagonism and enable construction of new narratives, making more plural stories and memories, in fact, part of contemporary museums.

Institutions of great importance in the cultural sector, such as the Pinacoteca do Estado de São Paulo, have increasingly used new curatorial tools based on the decolonial movement, showing that communication can be successful when it includes the full participation of socially marginalized groups, for example . The paths are promising and indicate that the formation of an exhibition space built from the notion of belonging and identity is extremely viable.

Keywords: Collaborative curation; Protagonism; Decoloniality; Communication; Indigenous; Exhibition space.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1** - Victor Meirelles (1832-1903). Primeira Missa no Brasil (1860). Óleo sobre tela, 268 centímetros x 356 centímetros. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.33
- Imagem 2** - Firmino Monteiro (1855-1888). Fundação do Rio de Janeiro (1887). Óleo sobre tela, Rio de Janeiro: Palácio Pedro Ernesto.33
- Imagem 3** - Benedito Calixto de Jesus (1853-1927). Fundação de São Vicente (1900). Óleo sobre tela, 192 centímetros x 385 centímetros. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.34
- Imagem 4** - Oscar Pereira da Silva (1865-1939). Fundação da Cidade de São Paulo (1909). Óleo sobre tela, 185 centímetros x 340 centímetros. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.34
- Imagem 5** - Theodor de Bry (1528-1598). Cena de canibalismo, a partir de “Americae Tertia Pars”, 1592. Gravura colorida. Service Historique de La Marine, Vincennes, France.36
- Imagem 6** - Theodor de Bry (1528-1598). Cena de canibalismo, a partir de “Americae Tertia Pars”, 1592. Gravura colorida. Service Historique de La Marine, Vincennes, France.37
- Imagem 7** - Albert Eckhout (1610-1665). Índio Tarairiu (Tapuia) (1643). Óleo sobre tela, 161,00 cm x 272,00 cm. Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca.38
- Figura 8** - Victor Meirelles (1832-1903). Moema (1866). Óleo sobre tela, 130 centímetros x 196,5 centímetros. Acervo do Museu de Arte de São Paulo.41
- Imagem 9** - Rodolfo Amoedo (1857-1941). O Último Tamoio (1883). Óleo sobre tela, 180,3 centímetros x 261,3 centímetros. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.42
- Imagem 10** - Jaider Esbell e Daiara Tukano na 34ª Bienal de São Paulo. © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.58
- Imagem 11** - Fotografia retirada no dia 2 de dezembro de 2021 após o falecimento do artista indígena Jaider Esbell. A Bienal promoveu um evento de “despedida” que contou com canções, ritos e por uma pequena peregrinação no pavilhão dentre os espaços que exibiam obras de Jaider. Na fotografia estão presentes Denilson Baniwa, Daiara Tukano, Gustavo Caboco e familiares do próprio Jaider. Crédito fotográfico Vitória Machado.59

Imagem 12 - A exposição foi organizada de maneira circular, com poucos objetos e uma grande quantidade de painéis textuais. Ao centro, uma pequena estrutura delimitava um espaço que fornecia uma sensação mais intimista, quase como se estivéssemos dentro de uma oca ou uma casa de reza. Isto porque esse núcleo contava com vídeos de lideranças espirituais mulheres apresentando questões relacionadas à conflitos, território e espiritualidade. Foram construídas armações, que ficavam presas às paredes e que intercalavam fotografias, fatos históricos e falas, criando uma cronologia entre os acontecimentos. Imagem disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/exposicoes/ser-essa-terra/>61

Imagem 13 - Fotografia retirada em uma das ações educativas encabeçadas por educadores indígenas na exposição “Resistência Já”. A exposição conta com três módulos principais onde cada educador apresenta um pouco sobre seu próprio grupo étnico. Na imagem é possível ver Gerolino José César, liderança indígena dos Terena, falando um pouco sobre o uso das penas de ema na produção de objetos ritualísticos utilizados em rituais dos Terena. Crédito fotográfico Vitória Machado.62

Imagem 14 - Foto de uma das salas expositivas de “Véxoa: Nós sabemos”. Na imagem, é possível ver obras de Daiara Tukano (à frente), de Ailton Krenak (à esquerda) e na vitrine expositiva (no meio da sala) obras do Pajé Gabriel Gentil Tukano. Fotos por Raphael Fonseca. Disponíveis em: <https://raphaelfonseca.net/Nos-sabemos-nos-aprendemos>.69

Imagem 15 - Foto de uma das salas expositivas de “Véxoa: Nós sabemos”. Na imagem, é possível ver máscaras Atujuwá produzidas pelo povo Waujá e um conjunto de cerâmicas feitas pelos Yudjá. Fotos por Raphael Fonseca. Disponíveis em: <https://raphaelfonseca.net/Nos-sabemos-nos-aprendemos>.69

Imagem 16 - Foto de uma das salas expositivas de “Véxoa: Nós sabemos”. Na imagem, é possível ver três pequenas onças de cerâmica (Nuhwã, representando a fortaleza e Kuypô e Txahab representando as guardiãs da memória) produzidas pela artista Tamikuã Txihí. As obras, acompanhadas de alguns fragmentos, correspondem à um violento ataque sofrido em uma mostra de artes plásticas em Embu das Artes (SP). Fotos por Raphael Fonseca. Disponíveis em: <https://raphaelfonseca.net/Nos-sabemos-nos-aprendemos>.70

Imagem 17 - Foto de uma das salas expositivas de “Véxoa: Nós sabemos”. Na imagem, a obra Kalamigare (que representa os grafismos indígenas para mulheres moças do povo Kura-Bakairi) de autoria da artista Kaya Agari. Imagem disponível em: <https://www.select.art.br/agenda-do-fim-do-mundo-13-a-20-1-2021/>76

Imagem 18 - Foto de uma das salas expositivas de “Véxoa: Nós sabemos”. Na imagem, um conjunto de seis obras da artista Yacunã Tuxá. As telas abordam

diferentes temas, dentre eles, a questão do gênero, cosmologia e resistência indígena. A imagem encontra-se disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-arte-funciona-como-instrumento-de-luta-para-os-indigenas-naine-terena/>.77

Imagem 19 - Foto de uma das salas expositivas de “Véxoa: Nós sabemos”. Na imagem, é possível analisar um pouco da exposição através da disposição das obras e cruzamento de salas. Na imagem, encontram-se peças de cerâmica Yudjá (ao centro), obras de Yacunã Tuxá (à esquerda) e um grande painel feito por Jaider Esbell (atrás). Imagem disponível em: <https://gpslifetime.com.br/conteudo/entretenimento/arte/80/pinacoteca-apresenta-primeira-exposicao-dedicada-a-arte-indigena>77

Imagem 20 - Denilson Baniwa (1984-atual). Re-Antropologia (2018). Acrílica, argila, óleo, puçanga e urucum sobre tela, 120 centímetros x 100 centímetros. Coleção do artista, em comodato com a Pinacoteca de São Paulo. Crédito fotográfico Vitória Machado.....79

Imagem 21 - Trabalhos em tecido e cerâmica do artista Gustavo Caboco. Destaque para o conjunto inferior ao meio onde encontram-se duas girafas das quais Caboco argumenta ser uma fusão “indígena-girafa-africana”. Imagem disponível em: <https://www.select.art.br/vexoa-nos-sabemos-ou-o-que-nao-sabemos/>82

Imagem 22 - Fotografia tirada de uma das performances de Denilson Baniwa como pajé-onça. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Paj%C3%A9_On%C3%A7a.jpg84

Imagem 23 - Ilustração de Feliciano Lana do povo Desana. A imagem retrata uma das figuras centrais dentro da cosmologia dos povos indígenas amazônidas: a cobra-canoa que transita entre diferentes regiões para constituição das chamadas “malocas”, espaços que constituem a dinâmica social do entorno e dão origem aos povos de outras etnias, como os Tukano, os Baniwa e os próprios Desana. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/o-lider-do-povo-desana-feliciano-lana-morre-em-sua-casa-no-alto-rio-negro/>86

Figura 24 - Jaider Esbell (1979-2021). Pata Ewa’n - o coração do mundo (2016). Acrílica sobre tela, 230 centímetros x 250 centímetros. Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Crédito fotográfico Vitória Machado.....87

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1: A implementação da instituição museológica e a relação a antropologia e a etnologia	21
1.1. Os museus de arte e a criação de um imaginário sobre o indígena brasileiro	28
CAPÍTULO 2: A Nova Museologia e a construção de outras perspectivas	45
CAPÍTULO 3: Exposição “Véxoa: Nós sabemos”: um exemplo de exposição em um espaço “normativo” que promove o indígena como agente de sua narrativas	66
3.1 Um breve histórico das formação da Pinacoteca de São Paulo e suas transições: Qual o percurso até a realização de “Véxoa”?	72
3.2 Arte Indígena Contemporânea: algumas considerações sobre a sua (in)definição	78
Considerações finais ou sobre um contínuo "estourar da moldura".....	89
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94

INTRODUÇÃO

O título desta monografia deriva de uma impactante fala de uma das mais importantes lideranças indígenas da contemporaneidade: Ailton Krenak¹. Krenak integrou algumas das ações promovidas entre os meses de setembro e novembro de 2021 pelo Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo como parte da programação educativa da exposição de Arte Indígena Contemporânea “*Moquém_Surarí*”. A exposição contou com obras de 34 artistas indígenas e teve como curador o artista indígena Jaider Esbell.

Tanto para Krenak quanto para Esbell, o movimento da Arte Indígena Contemporânea (AIC) tem se mostrado presente em importantes espaços de debate, alcançando a visibilidade necessária para se dialogar sobre a presença e a (re)existência dos povos indígenas na “modernidade”. Um dos aspectos indispensáveis quando pensamos na produção artística promovida pela AIC é o alargamento dos conceitos estéticos, fazendo com que as obras “estourem a moldura” conceitual que o próprio cenário da arte favorece. A obra não fica presa à sua moldura, ela extrapola a visualidade e atinge às narrativas ancestrais, as demandas por escuta e o clamor por uma política verdadeiramente democrática. O movimento da arte não europeia têm sido fundamental para que possamos ampliar nossos horizontes com relação à diversidade cultural e étnica, que de alguma forma, também pode apresentar uma comunicação efetiva através de novas ferramentas².

As reflexões feitas até aqui surgem em decorrência de uma trajetória pessoal e profissional que constantemente tem se cruzado entre a academia e a prática no espaço museal. Meu contato com a temática indígena percorre grande parte da minha vivência durante a graduação em História com a realização de projetos expográficos

¹ Ailton Alves Lacerda Krenak é um líder indígena, escritor brasileiro, ambientalista da etnia dos povos Krenak (comuns em nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso. Essa fala fez parte da apresentação da exposição *Moquém_Surarí: arte indígena contemporânea*, realizada pelo MAM/SP. Participaram Jaider Esbell, Ailton Krenak, Paula Berbert e Pedro Cesarino, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zT5q2zID2Ac>.

² AVOLESE, Claudia Mattos; MENESES, Patrícia D. (org.). ARTE NÃO EUROPEIA: conexões historiográficas a partir do Brasil. 1ª. ed. São Paulo: Estação Liberdade: Vasto, 2020. 240 p. ISBN 9788574483139.

e museológicos sob a orientação da Profa. Dra. Marília Cury Xavier e seu árduo trabalho com as comunidades indígenas do oeste paulista³.

Essa experiência também se fez presente no período em que integrei um grupo de estudos no Museu Paulista da USP, entre 2016 e 2017, sob coordenação da Profa. Dra. Maria Aparecida de Menezes Borrego. Tentávamos compreender de que maneira a cultura material produzida durante o século XVII circulava entre as cidades de São Paulo e Cuiabá e quais mecanismos e indivíduos estavam envolvidos nesta dinâmica. A principal ênfase era analisar como as canoas monóxilas (meio de transporte que emprega uma produção e uma técnica genuinamente indígena) foram adaptadas aos desejos de consumo da metrópole e a necessidade de se transitar dentro deste espaço⁴.

Logo comecei a me questionar acerca do papel desempenhado pelos indígenas nesta atividade e de que forma o sistema colonial atuava na dinâmica social destes grupos, ocasionando, em muitos casos, no processo de dispersão ou aglomeração de diferentes etnias para garantia de uma sobrevivência mínima dentro deste impetuoso cenário. Foi assim que cheguei ao embate entre os *Kaingangs* de Guarapuava, no Paraná, e os soldados que compunham as expedições militares pela região no século XVIII⁵. O desejo de resistir à política de genocídio instaurada pelas práticas coloniais, como foi o caso do conflito supracitado, acendeu em mim o interesse em entender um pouco mais sobre o protagonismo dos indígenas na produção e difusão de suas histórias. Em nenhum momento aceitei a ideia de que estes eram povos inertes à trágica realidade que os sondavam e que, de algum modo, corroboraram com o programa de extermínio que havia sido estabelecido.

³ No ano de 2015 ingressei no curso de História pela Universidade de São Paulo e em 2020 obtive as titulações do Bacharelado e da Licenciatura. Durante o processo de vivência acadêmica fui contemplada por um sistema de bolsas da própria universidade, conhecido como “Programa de Bolsas Unificadas” (PUB) e, a partir dessa oportunidade, integrei o setor educativo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (MAE/USP), onde pude desenvolver projetos e ações que foram indispensáveis para minha formação como historiadora e pesquisadora na área de museologia indígena. O primeiro projeto foi desenvolvido entre os anos de 2015 e 2016 e tinha como objetivo principal compreender a relação da instituição com seu público. Retornei mais tarde, também como bolsista, para auxiliar na coleta de história oral dos povos indígenas que conceberam a exposição “Resistência Já” ainda hoje em cartaz. Essa segunda etapa ocorreu entre os anos de 2019 e 2020, já ao final da graduação.

⁴ Pesquisadores da USP reconstróem digitalmente embarcação histórica. *Jornal da USP*, 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-exatas-e-da-terra/pesquisadores-da-usp-reconstróem-digitalmente-embarcacao-historica/>. Acesso em: 18 mar. 2022.

⁵ Para saber mais a respeito, consultar “Do contato ao confronto: a conquista de Guarapuava no século XVIII. Tradução para o francês Jacqueline Dubet F. da Silva Mougá, Lígia de Almeida Zogbi, Monique Andrei - São Paulo: BNP Paribas, 2003. 144 p. il. color.; 31 cm”.

Retornando mais recentemente ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP) e tendo minhas inquietações como companheiras, pude participar de um projeto muito transformador. Contribuí com a elaboração da exposição “Resistência Já”, que contou com a presença integral de 3 etnias indígenas ainda hoje presentes no estado de São Paulo: Guarani-Nhandewa, Terena e Kaingang. Vale endossar que todos os processos de concepção curatorial foram encabeçados por diferentes lideranças indígenas, que selecionaram desde as peças a serem expostas até os textos de parede e materiais de apoio. Novamente com auxílio da Profa. Marília Cury, pude me encontrar profissionalmente e me identificar com uma luta que deveria ser de todos.

Nesta monografia, concebida para o curso de Especialização em Museologia, Cultura e Educação da PUC-SP, procurei responder a uma série de indagações que foram surgindo aos poucos ao longo do meu percurso de aproximação com a temática, desde o tempo da graduação, dentre elas: Qual o papel das instituições museológicas e culturais na salvaguarda da memória indígena? Que tipo de museus os indígenas querem colaborar com sua narrativa? Qual a maneira mais adequada de incluir os povos indígenas nos processos curatoriais de registro, conservação, gestão e comunicação de coleções e exposições? É realmente necessário atuarmos como mediadores desses povos? Essas e muitas outras questões nascem de um contexto ocidental, de forte intervenção da cultura eurocêntrica, que ainda insiste em colocar-se em uma posição de superioridade diante dos povos indígenas, mediando ações pautadas em uma falha noção paternalista, como se os originários carecessem de algum tipo de tutela para que a sociedade capitalista não os engolisse.

Minha questão norteadora era - e ainda é - associar a ideia de uma entidade criada e gerada na concepção eurocêntrica à elaboração de uma nova perspectiva *decolonial* que efetivasse políticas de integração de grupos mais plurais. Este é o ponto mais conflituoso até então. A tentativa de elaborar possíveis respostas para estes questionamentos me moveu para realizar este trabalho. Para isto, busquei apoio na bibliografia sobre as aberturas ocasionadas pela *Nova Museologia*⁶ e de que maneira essa corrente de pensamento resulta em mudanças significativas e

⁶ O conceito de Nova Museologia surge com o objetivo de trazer novas discussões para o desenvolvimento de padrões metodológicos para transformar a estrutura dos museus que ainda apresentavam forte herança das instituições criadas durante o século XIX. Ressalto que analisaremos a definição e a aplicabilidade da Nova Museologia com maior profundidade durante o segundo capítulo.

consideráveis nas instituições museológicas, sobretudo, em termos de inclusão de outras concepções - fora do eixo homogêneo - dentro da perspectiva museológica.

A partir disso, procurei traçar uma linha de raciocínio com relação ao processo de transformação instaurado nos campos da antropologia e da etnologia vigente no século XIX para que, a partir disso, pudesse entender como a imagem do indígena é trabalhada e reproduzida nas exposições da contemporaneidade. Este é um processo importante, uma vez que, algumas instituições museológicas que articulam com diferentes conhecimentos das ciências humanas ainda hoje apresentam os povos indígenas como indivíduos estáticos, quase inanimados, sem a possibilidade de integrá-los à atualidade.

Na maioria das exposições elaboradas por equipamentos tidos como normativos, as narrativas se apresentam através de um conjunto composto, geralmente, por textos explicativos somados à exibição de objetos, ou seja, é uma comunicação que transita entre o abstrato (escrito) e o concreto (cultura material) e fornece pouca margem para que possa se inserir quaisquer outros tipos de elementos, tais como: o uso de narrativas e história oral através de mecanismos sonoros em substituição aos textos de parede e placas de identificação de objetos; criação de módulos expositivos que não seguem necessariamente uma cronologia ocidentalizada; inclusão de grupos indígenas antes, durante e após o processo de concepção curatorial de uma exposição, dentre vários outros recursos que colocam em xeque a prática museal eurocêntrica⁷.

É comum que as discussões contidas nos espaços expositivos de grandes museus sejam apresentadas de maneira imutável, consolidada, impossibilitando o exercício do questionamento e da problematização por parte do público que consome seu conteúdo. É aí que entra a relação de colaboração que a Arte Indígena Contemporânea pode proporcionar no campo da museologia.

Meu objetivo, portanto, é identificar de que modo a Arte indígena Contemporânea pode vir a “solucionar” a questão da ausência da representatividade indígena no espaço museal, sobretudo, porque é uma produção artística que busca

⁷ Para que o exemplos tornem-se mais elucidativos, sugiro a leitura do material de apoio da exposição “Resistência Já” (MAE/USP) criado e elaborado pelos grupos indígenas que fizeram parte da concepção curatorial da mesma: “Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena: resistência já! fortalecimento e união das culturas indígenas/editores: Viviane Wermelinger Guimarães, Marília Cury Xavier, Carla Gilbertoni Carneiro, Maurício André da Silva. – São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2017. 52 p., il. Color”.

desmembrar os pilares do circuito eurocêntrico da arte, visto que é uma produção pautada essencialmente no diálogo com ancestralidade, tradição e cosmologia. Elementos estes que muitas vezes não fazem parte da concepção de funcionalidade do cotidiano moderno.

São muitos os elementos contidos nas obras que compõem o movimento da Arte Indígena Contemporânea. O objetivo deste tipo de produção artística vai para além do processo de apagamento e exclusão dos povos indígenas em diferentes esferas sociais e, quando exibidas em um museu, acabam ganhando uma projeção que relaciona-se intimamente com os fenômenos da existência, coexistência e (re)existências destes povos nos dias atuais. Como afirma Regina Abreu, é preciso “musealizar para não apagar, para não esquecer”⁸ e neste caso em específico, é mais do que urgente e necessário fornecer visibilidades às demandas dos povos originários do nosso país também nos espaços expositivos. Ainda assim, vale lembrar que a musealização dos elementos da cultura imaterial e material dos povos originários não é o suficiente para reparar este grande processo violento de genocídio e exclusão que os mesmos têm sofrido há anos, mas, ainda assim, os museus constituem um importante espaço para que esses sujeitos se façam presentes e coloquem suas demandas em pauta de maneira mais ampliada.

A monografia está dividida em três capítulos principais. A ideia é traçar uma cronologia com relação ao desenvolvimento e criação dos museus no Brasil como um ambiente enciclopédico no início do século XIX, fruto da prática do colecionismo, passando pela crise institucional dessas entidades a partir da Nova Museologia (que eclode na década de 1950) e o marco da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972), apresentando um pouco das novas ferramentas museológicas ocasionadas por este cenário e, conseqüentemente, como algumas instituições normativas têm se empenhado em acrescentá-las às políticas museológicas tradicionais. Por fim, pretendo ainda concatenar todos estes aspectos à elaboração de uma exposição que consolida-se como marco, sobretudo, porque trabalha com a lógica da inserção de novas figuras no espaço expositivo mediante o uso da curadoria colaborativa, como foi o caso da mostra “*Véxoa: Nós sabemos*” elaborada pela Pinacoteca de São Paulo em 2020, sob curadoria de Naine Terena. Esta exposição se destaca das demais ao articular narrativas múltiplas, dentro de um espaço que conglomera o que o corpo

⁸ ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. n. 31, p. 118. 2005.

social entende por arte, dando visibilidade aos povos indígenas da contemporaneidade através da prática do protagonismo dentro desta instituição rija e inflexível.

No primeiro capítulo, “A implementação da instituição museológica e a relação a antropologia e a etnologia”, discutirei um pouco sobre o desenvolvimento de uma antropologia e uma etnologia que consolida-se a partir da coleta de objetos e, por consequência, na prática do colecionamento de peças de povos tidos por “exóticos”. Este período inicial torna-se fundamental para que possamos compreender de que forma os museus, mais especificamente os museus etnográficos e antropológicos, irão refletir acerca da produção iconográfica e da preservação da cultura material produzida por povos indígenas e de que maneira os objetos, derivados de coleções particulares (de antropólogos considerados figuras centrais nesse processo) e as obras produzidas por artistas alinhados ao cenário político serão expostos nestes espaços.

Outro aspecto que irei discorrer durante o primeiro capítulo é o fato de que as coleções etnográficas formadas por antropólogos vinculados à antropologia física (movimento ainda muito utilizado na virada do século XX) apresentam características um tanto quanto equivocadas, visto que, promovem uma visão pouco pluralizada sobre os povos indígenas, causando uma percepção heterogênea de cultura objetificada. Vale lembrar que os objetos coletados ao longo deste período e, posteriormente, a produção de uma iconografia repleta de elementos infundados, serviam para endossar o discurso de que os indígenas e seu modo de vida representavam um modelo de “infância civilizatória” e, por esta razão, os discursos xenofóbicos e genocidas ganhavam ainda mais espaço dentro da máquina colonial. O conjunto de todos estes elementos também interfere na construção de uma imagética em torno do indivíduo indígena que cristaliza-se no tempo e, ainda hoje, continua sendo reproduzida sem grandes reflexões acerca desses grupos e qual o papel desempenhado pela historiografia e a história da arte neste grande projeto civilizatório de moldes coloniais. Esta é uma discussão que é desenvolvida durante o subcapítulo “*Os museus de arte e a criação de um imaginário sobre o indígena imaginado*”.

Já no segundo capítulo, “*A Nova Museologia e a construção de outras perspectivas museológicas*”, busco apresentar as renovações fomentadas pela aplicação das premissas da *Nova Museologia* e como seus conceitos reverberam em

um novo cenário de práticas museológicas cada vez mais inclusivas. Com isso, chego no subcapítulo *“O uso da curadoria colaborativa como recurso alternativo”*, onde pretendo apresentar a curadoria colaborativa como um potente instrumento a ser inserido na dinâmica curatorial e expográfica dos museus, em especial, porque é uma maneira de romper com padrões eurocêntricos já tão enraizados na prática museológica. Quando a curadoria colaborativa é incorporada às políticas institucionais a promoção de ações democráticas se faz cada vez mais presente, influenciando, inclusive, outros setores, como a aquisição de obras, a reelaboração de exposições de longa duração e o fomento de novos dispositivos comunicacionais.

Por fim, o terceiro capítulo *“Exposição “Véxoa: Nós sabemos”: um exemplo de exposição em um espaço ‘normativo’ que promove o indígena como agente de sua narrativa”* desdobra as problemáticas discutidas nos capítulos anteriores. Esta é uma parte fundamental da monografia, uma vez que, apresenta o processo de transição da linguagem utilizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, que tem se colocado nos debates sobre *decolonialidade* de maneira ativa, refletindo sobre o potencial de seu acervo e viabilizando importantes questões no âmbito museal, como foi o caso da concepção de exposição *“Véxoa”*.

Considerada uma exposição “modelo” com relação à forma que foi conduzida, *“Véxoa”* é um exemplo a ser seguido quando pensamos em um arquétipo de instituição eurocêntrica que busca a desconstrução e de maneira adequado promove o protagonismo de grupos excluídos socialmente. O capítulo final também conta com os tópicos *“Um breve histórico das formação da Pinacoteca de São Paulo e suas transições: Qual o percurso até a realização de “Véxoa?”*” e *“Arte Indígena Contemporânea: (in)definição”*, que trabalham o percurso histórico até a virada temática estabelecida pela Pinacoteca nos últimos anos e como este aspecto está alinhado ao fato de que a Arte Indígena Contemporânea têm ganhado cada vez mais espaço no mercado e no circuito das artes.

Em cada um dos capítulos utilizei fontes bibliográficas diferenciadas, como textos, falas e obras de arte, buscando sempre reforçar a ideia da importância de se integrar o uso da curadoria colaborativa no desenvolvimento de uma expografia para consolidar um espaço inclusivo e democrático. Além destas fontes, usei fotografias, webinários, palestras e outros recursos midiáticos que denunciam o apagamento da diversidade cultural a partir do momento que limita a figura de um sujeito ou de um

grupo a uma somatória de características consideradas exóticas e que, por consequência, corrobora com uma visão de alteridade sobre o outro.

Assim, com a finalização desta etapa do trabalho de pesquisa, meu objetivo é fornecer ao leitor/a elementos para se pensar em novas alternativas discursivas e no emprego de ferramentas comunicacionais efetivas para garantir o sentimento de pertencimento e identificação de uma parcela significativa da população brasileira, que insiste em engessar uma imagem carregada de estigmas e preconceitos em torno das comunidades indígenas. É tempo de remodelar as instituições museais normativas, deslocando-as para um nova conjuntura que é cada vez mais urgente. Ao leitor/a ofereço minha visão permeada de dedicação e alguma paixão, posto que necessária, para que conheça e descubra uma história repleta de confrontos e disputas que ainda hoje se fazem presentes.

CAPÍTULO 1: A implementação da instituição museológica e a relação a antropologia e a etnologia

Instituição gestada na modernidade, o museu atuou na constituição da colonialidade. Seus precursores, os gabinetes de curiosidades, guardavam e exibiam uma miríade de seres e objetos coletados em viagens ultramarinas como supostas testemunhas da diferença entre colonizadores e colonizados. Assim, contribuíram na formação do discurso sobre a inferioridade das culturas Outras frente à europeia e do argumento civilizatório que justificaria sua dominação, exploração e extermínio. A subjetividade moderna, caracterizada pelo ímpeto de domínio do ser (europeu) sobre os objetos (a natureza, os mundos Outros, seus sujeitos e suas culturas) foi alicerçado no papel educador dos museus⁹.

Há muito tempo é conhecido o fato de que os museus constituem importantes espaços de referência, desempenhando uma função muito particular de enciclopédia não somente com base em seu caráter conteudista mas também pela ilustração de diferentes narrativas através da cultura material, ou seja, muitos dos discursos existentes nos museus apoiam-se, essencialmente, na exposição esvaziada de objetos descontextualizados¹⁰. A concepção de museu largamente difundida nada mais é do que uma herança colonial das instituições museológicas que foram idealizadas nos países europeus durante os séculos XVIII e XIX. Estes espaços deveriam legitimar a superioridade europeia com relação ao período das “grandes explorações” que ocorreram entre os séculos XVI e XVII.

A formação da instituição museológica, tal qual conhecemos hoje, foi construída no século XIX como um lugar de representação e legitimação da nação. Justamente por esta razão, sua utilidade rapidamente associou-se à questão do uso público, uma vez que, seria importante fazer deste espaço um lugar de sociabilidade, útil ao desenvolvimento do Estado moderno e suas demandas para com a educação da população. Algumas outras interpretações relacionam a criação dos museus ao próprio avanço dos debates em torno da produção artística vigente e, por

⁹ SIQUEIRA, Juliana. “A Educação Museal e seu papel num projeto decolonial da Museologia”. In: CASTRO, Fernanda ; SOARES, Ozias; COSTA, André (org.). Educação Museal: Conceitos, Histórias e Políticas - Museologia Social, decolonidade e educação museal & Relações entre museu e sociedade: escolas, comunidades e a diversificação de públicos, v.4. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 2020. p.19-20.

¹⁰ LÓPEZ GARCÉS, C. L.; DOS SANTOS KARIPUNA, S. P. . “Curadorias do invisível”: conhecimentos indígenas e o acervo etnográfico do Museu Paraense Emílio Goeldi . *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 101–114, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/35492>. Acesso em: 11 jun. 2021.

consequência, era necessário criar um espaço que viabilizasse a experiência visual proporcionada pelas obras produzidas naquele período¹¹. Em tese, desde o princípio, os museus podem ser considerados como locais extremamente mutáveis, que transformam-se diante das diferentes necessidades políticas e governamentais.

Os objetos ostentados nestes espaços expositivos só puderam ser partilhados, em um primeiro momento, dada a lógica vigente do colecionismo¹², prática comum na Antiguidade e na Idade Média mas, que consolida-se, no Renascimento. O ato de “coleccionar” durante muito tempo esteve relacionado à necessidade de posse e hegemonia de uma cultura sobre a outra¹³.

É preciso compreender que a sociedade, de forma geral, só consegue validar os processos históricos a partir da possibilidade de se relacionar objeto e linguagem, respectivamente. Nas coleções, os objetos acabam por constituir redes entre si e, uma de suas principais funções é submeter-se ao olhar das pessoas. Ao transformarem-se em elementos simbólicos apenas, “as coleções museológicas representam a acumulação da cultura material do passado” e sua exposição nos espaços museais é a maneira mais adequada de apresentar o passado abertamente¹⁴.

A coleta de diferentes artigos ganhou força com a instauração do pensamento colonial, onde a metrópole depositava grande parte de seus esforços na tentativa de se reconhecer novos territórios, usufruindo da coleta de materiais e demais artefatos para promoção da ideia de domínio cultural e reprodução de preconceitos¹⁵. Foi neste cenário que originaram-se os “gabinetes de curiosidade”, baseados em uma concepção simplista de “conhecimento colecionável”, ou seja, cada objeto caracterizava-se em um fato autossustentado¹⁶.

¹¹ BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Os Primórdios do Museu: da Elaboração Conceitual à Instituição Pública. Projeto História, São Paulo, (17), nov. 1998. p. 287.

¹² BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA Nº 25 - 2006.

¹³ Sobre a expansão da prática do colecionismo, vide GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. História, Memória, Patrimônio. In: OLIVEIRA, Antonio José Barbosa de. Universidade e lugares de memória. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.; GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Vendo o passado: representação e escrita da história. Anais do Museu Paulista, 15 (2), 2007.; POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: Enciclopédia Einaudi. 1. Memória-História. Porto: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 1985. p. 51-86.; POULOT, Dominique. “Museu, nação, acervo”. In: BITTENCOURT, José Neves et. al. História representada: o dilema dos museus. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

¹⁴ BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Os Primórdios do Museu: da Elaboração Conceitual à Instituição Pública. Projeto História, São Paulo, (17), nov. 1998. p. 286.

¹⁵ FRANÇOSO, Mariana de Campos. De Olinda a Holanda: O gabinete de curiosidades de Nassau. Campinas. São Paulo. Editora Unicamp, 2014. p. 288.

¹⁶ BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. An. mus. paul., São Paulo, v. 28, e1, 2020. Disponível em:

Os gabinetes¹⁷ eram encabeçados por mecenas que dispunham de recursos financeiros para manutenção destes espaços, além de estarem inseridos em consideráveis círculos de influência política, o que viabilizava o acesso e a aquisição dos objetos. É importante mencionar que uma parcela considerável dos indivíduos que administravam esses recintos se denominavam “cientistas”, o que de certa forma acabou exercendo um papel significativo no desenvolvimento de uma ciência preliminar ainda que os gabinetes de curiosidade não exercessem uma função rigorosamente científica. Ao ser substituído por instituições de cunho oficial e por coleções particulares mais sistematizadas, os gabinetes perdem força ao longo do século XIX¹⁸.

A construção dos museus modernos, ainda que pautados na promoção de novas ações de divulgação dos saberes e ampliação do acesso à outros públicos, manteve o conceito claro de ascensão ideológica com objetivo de se cristalizar o nacionalismo e o discurso de subjugação das demais sapiências ao parâmetro europeu de conhecimento humano. Dentro da economia colonial, os museus europeus da segunda metade do século XIX consolidaram-se como lugares de contemplação e que representavam muito claramente o caráter nacional desejado. Em tese, o modelo de atuação - e operação - destes museus durante este período baseava-se em uma estrutura nitidamente hegemônica e, ainda que se esforçasse na tentativa de incorporar novos papéis e políticas institucionais, pouco do discurso se alterava na prática¹⁹.

De modo geral, os museus, desde sua elaboração, estavam vinculados à uma missão civilizacional, visto que, eram consideradas “instituições políticas portadoras

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142020000100501&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 18 mai 2021.

¹⁷ Como já foi aprofundado, vide CORÁ, Janaína; BATTESTIN, Cláudia. Gabinete de Curiosidades: Um lugar de maravilhamento diante do Mundo. R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.8, n.1, p. 009 – 029 Jan.- Jun. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/23580437.2021.8.1.009-029>. Acesso em: 4 abr. 2022; GONÇALVES, M. L. C. M. R.; AMORIM, A. C. R. DE. Gabinete de curiosidades: o paradoxo das maravilhas. Educação: Teoria e Prática, v. 22, n. 40, p. 223-238, 3 ago. 2012.; BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Os primórdios do Museu: da elaboração conceitual à instituição pública. Projeto História, São Paulo, vol. 17, 1998: Trabalhos da Memória. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11178/8189>. Acesso em 30 abr 2022.; FRANÇOSO, Mariana de Campos. De Olinda a Holanda: O gabinete de curiosidades de Nassau. Campinas. São Paulo. Editora Unicamp, 2014. p. 288.

¹⁸ RAFFAINI, P. T. Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, [S. l.], n. 3, p. 159-164, 1993; FIGUEIREDO, Betania Gonçalves. Museus. Dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna. Editora Fino Traço, 2ª ed. 2013. 250 p.

¹⁹ ZAVALA, Lauro. La educación y los museos en una cultura del espectáculo. In: ENCUESTRO NACIONAL ICOM/CECA MÉXICO. La educación dentro del museo, nuestra propia educación, 2., 2001. Zacatecas. Memoria. [Zacateca]: ICOM México, CECA, [2003]. p.19-31.

de um ensinamento para populações que não possuíam instrução”²⁰. Além disso, adotou-se como prática o uso da classificação dos objetos a partir de elementos regidos pela natureza ou por conceitos recém elaborados por uma ciência em construção, ordenando aspectos considerados “exóticos” e exibindo coleções formadas a partir da conquista dos continentes. Segundo os trabalhos de Bruno Brulon,

(...) os museus modernos na Europa, desde sua criação, foram constituídos como instituições dependentes da relação de subordinação das colônias - e da ideia de um Outro congelado no tempo e nas vitrines herméticas de suas exposições - para que pudessem conformar o discurso civilizatório europeu, e, ao mesmo tempo, legitimar o projeto colonial²¹.

Um exemplo de continuação do parâmetro adotado pelos gabinetes de curiosidade nas instituições contemporâneas foram os chamados museus de etnologia e antropologia. A princípio, estes museus eram construídos a partir da existência de pequenos acervos e o objetivo principal era compartilhar - com um público ainda muito seletivo e restrito - às exotocidades encontradas fora da conjuntura colonial.

Ainda associados à pragmática do domínio sobre o outro, os acervos etnográficos pouco trabalhavam o potencial de se compreender os símbolos e significados dos objetos quando retirados de seus contextos socioculturais originais. Uma coleção etnográfica é formada pela junção de objetos que possuem uma realidade e um contexto de produção próprios, logo, o papel desempenhado pelo mesmo não pode ser reduzido à um tipo de lógica institucional regido por um sistema de classificação que baseia-se somente no que entendemos pela construção do conhecimento museográfico²².

Outro fator que dificulta bastante o trabalho e a análise das coleções etnográficas e antropológicas é a diversidade de fontes extremamente desiguais de onde esses objetos originam-se, uma vez que podem ser coletados a partir de um contexto de pesquisa antropológica, saques coloniais, troféus de guerra ou objetos

²⁰ BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *An. mus. paul.*, São Paulo, v. 28, e1, 2020. p.12.

²¹ *Idem*, p.7.

²² GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Comentário II: Um olhar antropológico sobre a curadoria: da agência dos objetos a sua artificialização. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 29, 1-15. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e27>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/LVQKs6kNRR57FryTxJyvNYk/?lang=pt>. Acesso em 22 mar. 2022

recolhidos em ocasiões de repressão trazem à tona diferentes perspectivas ideológicas²³. No caso específico de coleções que apresentam remanescentes humanos a situação é ainda mais sensível. Como argumenta Michele Agostinho (2019), algumas coleções são caracterizadas pelo uso da crueldade em seu nível mais elevado, uma vez que, promoveu-se o extermínio dos povos indígenas para que, em um momento posterior, seus corpos fossem objetificados e servissem para corroborar com o viés científico vigente²⁴.

Estas muitas matrizes colocam em xeque a relação conflituosa entre os projetos coloniais e as pesquisas antropológicas e etnográficas, sobretudo, porque uma limita o acúmulo da cultura material à questão do domínio sobre o outro, enquanto a antropologia e a etnografia tentam analisar a diversidade cultural como base na manutenção e na permanência dos povos indígenas na contemporaneidade.

Sobre a perspectiva indígena, a preocupação em poder conciliar pensamentos, percepções e sentimentos oriundos da materialidade e imaterialidade desses objetos é um processo muito recente. Pouco se sabia da relação desses povos com sua produção material, sobretudo, porque grande parte desses objetos foram retirados de seu contexto primário pautados em um cenário muito mais alarmante: incursões bélicas encobertas de um interesse de “pacificação” do gentio.

É por essa razão que “a história do contato e os consequentes processos de violência simbólica e inclusive de extermínio físico de povos indígenas, ainda que de forma velada, também está registrada nos museus e suas coleções etnográficas”²⁵. Ou seja, além destes museus solidificaram seus acervos com base em uma narrativa pautada, essencialmente, na crueldade colonial, aos poucos, também transformaram-

²³ RUSSI, Adriana; ABREU, Regina. “Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. *Horizontes Antropológicos* [online]. 2019, v. 25, n. 53, pp. 17-46. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000100002>>. Epub 25 Abr 2019. Acesso em: 15 fev. 2022.

²⁴ AGOSTINHO, Michele de Barcelos. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882: a Sala Lund e a exibição de remanescentes humanos no Museu Nacional. *Ventilando Acervos*, Florianópolis. Vol. especial, nº1. Set., 2019. p. 42. Disponível em: <https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/02/e.-03-A-Exposi%C3%A7%C3%A3o-Antropol%C3%B3gica-Brasileira-de-1882.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2022.

²⁵ LÓPEZ GARCÉS, C. L.; DOS SANTOS KARIPUNA, S. P. . “Curadorias do invisível”: conhecimentos indígenas e o acervo etnográfico do Museu Paraense Emílio Goeldi . *Museologia & Interdisciplinaridade, [S. l.]*, v. 10, n. 19, p.103.

se “em depósitos ordenados de uma cultura material fetichizada e submetida à lógica evolutiva”²⁶.

No caso brasileiro, os museus etnográficos dizem respeito à produção imagética e material de atores que encontram-se fora do bojo do prestígio social, sendo constantemente condenados ao esquecimento. As coleções etnográficas estampam a visualização de ideologias e interesses políticos e sociais que encontravam-se em voga durante sua formação e por esta razão, necessitam de um maior zelo e sensibilidade quanto ao processo de ressignificação de “novos sentidos” quando exibido sob a lógica museal²⁷.

Em todo o país temos exemplares de instituições museológicas que apresentam a temática indígena como uma de suas principais vertentes. Podemos citar alguns exemplos, sendo o Museu Goeldi (1866)²⁸ uma das iniciativas mais antigas de se expor objetos etnográficos e antropológicos sob uma nova perspectiva expográfica. A partir da década de 50 e com o próprio avanço dos estudos antropológicos no país, novos espaços dedicados à questão indígena no país são erigidos em diferentes estados: o Museu do Índio (1953)²⁹, o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (1966)³⁰, dentre outros. Cabe aqui mencionar a importância

²⁶ KOK, Glória. (2018). A fabricação da alteridade nos museus da América Latina: representações ameríndias e circulação dos objetos etnográficos do século XIX ao XXI. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 26, e06d1. p.3.

²⁷ SILVA, M. A.; CARNEIRO, C. G. . Escuta das narrativas indígenas na exposição colaborativa do MAE-USP: : desafios para o desenvolvimento de ações educativas eticamente responsáveis e engajadas nos museus. *Museologia & Interdisciplinaridade, [S. l.]*, v. 10, n. 19, p. 163–188, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34592>. Acesso em: 22 jun. 2021

²⁸ Fundado em 1866, na cidade de Belém, no Pará, o Museu Goeldi foi um marco no que diz respeito à construção de um cenário museológico no país. Em suas dependências articulam-se diferentes temáticas, dentre elas, o estudo científico dos sistemas naturais e socioculturais da Amazônia, divulgação dos conhecimentos e acervos obtidos na região. Através dos avanços proporcionados pela antropologia e etnologia vigente no século XIX, o Museu foi um dos precursores no que diz respeito à sistematização das coleções de objetos indígenas.

²⁹ O Museu do Índio, localizado no estado do Rio de Janeiro, foi concebido na década de 40 mas, finalmente, foi erigido no ano de 1953. A instituição conta com um acervo etnográfico de quase 20 mil objetos, contemplando cerca de 150 etnias indígenas distintas. Além disso, o Museu dialoga com unidades descentralizadas, que atuam no desdobramento do trabalho efetuado na sede: são o Centro Audiovisual (Goiânia-GO) e o Centro Cultural Ikuiapá (Cuiabá-MT). Por se tratar de uma iniciativa governamental, o Museu tem sofrido cada vez mais com o desmonte cultural das últimas gestões, fazendo com que o espaço oscile entre períodos de baixo funcionamento e suspensão das atividades. No momento a instituição encontra-se temporariamente fechada.

³⁰ O Museu Índia Vanuíre, localizado na cidade de Tupã, interior de São Paulo, foi concebido no ano de 1966, sob o contexto de implantação da rede dos Museus Históricos e Pedagógicos do estado de São Paulo. Tendo como foco de trabalho a manutenção, preservação e difusão do acervo etnográfico dos povos indígenas do oeste paulista, o Museu foi uma das primeiras instituições a criar diálogos colaborativos com os grupos indígenas da região, em especial, dos povos Kaingang. O nome do Museu é uma homenagem à Índia Vanuíre, considerada uma figura fundamental no processo de pacificação

das coleções do Museu Nacional do Rio de Janeiro (1818)³¹ e do Museu Paulista (1895)³² que, embora não apresentassem os povos originários e sua cultura material como grupos protagonistas de seus espaços, mantiveram um rico conjunto de objetos em seu acervo e que raramente foram expostos. O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (1964)³³ foi um desdobramento do Museu Paulista, isto porque o Museu transfere seu acervo de arqueologia e etnologia em finais da década de 80.

Ainda que algumas exposições tenham sido elaboradas com a intenção de dar visibilidade a estas coleções, e de certo modo, discursar sobre a importância de se valorizar a pluralidade cultural e étnica dos povos indígenas brasileiros, muitas questões ainda não puderam ser solucionadas neste panorama inicial provocado pelas disputas políticas e sociais ao longo de todo o século XIX e início do século XX. Isto porque estas instituições ainda permanecem no erro de expor os remanescentes da cultura material de diferentes povos sem fomentar a possibilidade de se construir um espaço que possa garantir a realização de experiências dialógicas inclusivas.

O discurso, em geral, manteve-se hegemônico, motivado pela concepção eurocêntrica do que se compreendia pelos temas de jurisdição dos museus etnográficos e antropológicos. Não houve um movimento que fosse capaz de alterar as representações sobre os “outros” para um tipo de representação construído com os “outros”³⁴. Em outras palavras, a construção de uma narrativa que pudesse ser colaborativa e que visasse romper com os estereótipos tão engessados acerca dos

com relação às violentas incursões encabeçadas por produtores de café que haviam se instaurado no interior do estado.

³¹ Como parte do projeto encabeçado por D. João VI, o Museu Nacional, criado no ano de 1818, serviu para atender aos interesses de promoção do progresso cultural e econômico do país. Com objetivo de disseminar os conhecimentos nas áreas de antropologia e ciências naturais, o Museu, durante muito tempo, foi primordial para a formação de uma burguesia científica ainda incipiente no país.

³² Inaugurado em 1822, o Museu Paulista, localizado em São Paulo, surge inicialmente, como um Museu de caráter histórico, que desempenharia papel fundamental no processo civilizatório da população paulista do período. Consolidado como marco representativo da Independência, a instituição é responsável por um acervo de mais de 125 mil itens que corresponde a um período histórico que vai do século XVI até meados do século XX.

³³ O Museu de Arqueologia e Etnologia, fundado em 1989, origina-se a partir da transferência de antigas coleções dos setores de Arqueologia e Etnologia do Museu Paulista e do antigo Museu de Arqueologia e Etnologia do Instituto de Pré-História do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. Com cerca de 1.500.000 itens, o museu abrange um extenso acervo de arqueologia brasileira, do mediterrâneo e oriente médio, pré-colombiana, africana e afro-brasileira e etnologia brasileira.

³⁴ RUSSI, Adriana; ABREU, Regina. “Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. Horizontes Antropológicos [online]. 2019, v. 25, n. 53, pp. 17-46. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000100002>>. Epub 25 Abr 2019. Acesso em: 15 fev. 2022.

povos indígenas não consolidou-se como um propósito institucional e, ainda hoje, esse tipo de iniciativa mostra-se como um obstáculo a ser superado.

1.1. Os museus de arte e a criação de um imaginário sobre o indígena brasileiro

Em contrapartida, os museus de arte gerados a partir do século XX puderam desfrutar de um novo contexto social que ainda estava em implementação no país. Ainda assim, muitas destas instituições continuaram a sustentar discursos excludentes e, ainda que elaboradas sob uma perspectiva governamental pública, ou seja, livre de restrições, durante um período considerável mantiveram-se “fechadas” ao corpo social. Em função desse histórico, acaba sendo compreensível o fato de que muitos espaços ainda não tenham tido braços para promover uma reflexão mais aprofundada sobre a formação de seus acervos, inviabilizando a possibilidade de se elaborar uma política de aquisição mais democrática e acessível quando pensamos nos sujeitos e grupos sociais que estão sendo ali representados.

Para a sociedade contemporânea capitalista, como já mencionado anteriormente, a relação com a materialidade se dá de uma maneira muito superficial, o que pode acabar gerando uma certa divergência quando deslocamos esse vínculo para a realidade de outros povos que manifestam práticas religiosas e culturais distintas entre si. É com base neste cenário que ocorre um processo de esvaziamento ainda maior do significado de um objeto em particular. Esse aspecto é ainda mais delicado - e alarmante - quando transposto aos povos indígenas.

As lacunas quanto à representatividade de grupos minoritários também se faz presente, sobretudo, quando pensamos no cenário de constituição destas instituições que estão intimamente relacionadas à uma demanda proveniente de uma elite específica que tem o “direito” de consumir - e produzir - esse tipo de cultura. Até mesmo as “ausências” dizem respeito ao tipo de posicionamento que uma entidade defende. Em decorrência disso, nos deparamos com os “fantasmas” da representatividade indígena (e de outros grupos minoritários) e, neste caso, a ausência torna-se algo tão importante e significativo quanto a própria existência³⁵.

³⁵ DERRIDA, Jacques. De la vérité en peinture. Paris: Flammarion, 1978.

É preciso entender que dentro da lógica eurocêntrica os museus - independentemente de temática que abordam - foram pensados a partir de um modelo de fruição muito restrito e, por este motivo, todo tipo de discurso promovido em seu interior acaba por caracterizar uma dialética de legitimação, que não está disponível ao debate, à indagação ou ao questionamento. Em linhas gerais, os museus consagraram-se como uma espécie de “depósito das memórias” e essa é uma concepção muito difícil de ser transgredida, principalmente porque é uma ideia difundida e sustentada pelo próprio núcleo social. Os espaços expositivos e, conseqüentemente, as instituições museais, devem possibilitar o processo de ressignificação de seus acervos através da inclusão de figuras socialmente diversas, rompendo com a pragmática de que os museus promovem o “aprisionamento de discursos e memórias”³⁶.

Muitas das obras que chegam até nós na contemporaneidade foram concebidas com base em um processo do que se entendia por desenvolvimento civilizatório. A construção dessa nova concepção era indispensável para que o cenário colonialista pudesse, de algum modo, rememorar os tempos áureos da monarquia, além de apresentar o programa colonial como responsável pelo progresso que se encaminhava no país. Os primeiros artistas a ingressarem na Academia Imperial de Belas Artes deveriam, então, empregar em suas produções um misto de elementos: técnicas artísticas européias com elementos imagéticos de procedência brasileira. Era preciso implantar um “processo de re-elaboração” para que as demandas políticas fossem atendidas sem deixar os aspectos brasílicos de lado. Conforme argumenta Jorge Coli, “a ciência e a arte, dentro de um processo intrincado, fabricavam ‘realidades’ mitológicas que tiveram, e ainda têm, vida prolongada e persistente”³⁷.

De algum modo, este cenário resultou em uma produção artística repleta de antagonismos, uma vez que, a realidade da conjuntura brasileira ainda se mostrava

³⁶ O fato dos museus (neste caso em especial os museus de arte) serem espaços fechados em si onde torna-se difícil criar diálogos mais plurais é uma das principais críticas do artista Denilson Baniwa durante o processo de concepção de sua intervenção artística “Nada que é dourado permanece” exposta na exposição *Véxoa* na Pinacoteca de São Paulo. A ideia de “aprisionamento de discursos e memórias” motivado pelas práticas museológicas eurocêntricas é um desconforto recorrente nas falas de Baniwa e pode se encontrar, inclusive, em sua fala no vídeo “Terra fértil: Véxoa e arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zztkhAsMc4>. Acesso em: 23 mar. 2022.

³⁷ COLI, Jorge. *Primeira Missa e a invenção da descoberta*. Arte Pensamento, IMS. Coleção “A descoberta do homem e do mundo”. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/primeira-missa-e-invencao-da-descoberta/>. Acesso em: 30 abr 2022.

"caótica", tendo uma especificidade muito característica que era a formação de uma nação multiétnica que não assumia suas heranças raciais e culturais primordiais. Sempre foi preferível e, mais recomendável, diga-se de passagem, apresentar um conjunto imagético que não correspondia à realidade social enfrentada pela colônia.

A Academia Imperial de Belas Artes³⁸, criada em 1816 e impulsionada, durante o reinado do monarca D. Pedro II, teve grande inspiração no movimento romântico. Logo, a produção artística apresentaria o "exótico" como definição de um símbolo local e, por consequência, a figura indígena foi exaustivamente utilizada durante esse mesmo período para reforçar o triunfo do projeto monárquico. O tipo de arte fabricado na instituição "serviu aos desígnios de uma corte mais ligada a um projeto palaciano e pouco atenta a qualquer traço mais popular"³⁹. Durante o Segundo Reinado a Academia recebe grande apoio financeiro e estímulo: a monarquia passa a distribuir bolsas para o exterior, prêmios, medalhas e insígnias das Ordens de Cristo e da Rosa aos artistas que produzissem obras de destaque⁴⁰.

O século XIX foi muito marcado pela confecção de obras históricas, inclusive, essas eram as pinturas de maior estima dentro da Academia. Os artistas que produziam esse tipo de pintura recorriam constantemente a um estilo de grande apelo visual e que beneficiava a construção de uma iconografia nacional. Foi através dessas clássicas obras que pôde se organizar uma espécie de "calendário dos fatos históricos" considerados mais importantes para a elaboração de uma memória e uma narrativa gloriosa.

No gênero histórico, portanto, o quadro deveria apresentar sempre uma única ação - de caráter sempre moralizante, realizada em um momento e cenário também únicos. Seu cumprimento ainda é um alto grau de idealização, já que as figuras retratavam cenários e heróis destacados em sua virtude moral. Cada quadro como que *narrava* uma história (uma ação) de maneira que as personagens que entrassem à esquerda indicavam o prelúdio da história e as figuras à direita o desenvolvimento da trama (...). Essa maneira exterior e pontual de conceber a pintura explica-se em função do caráter exemplar e ideal, exigido ao pintor, que não deveria se preocupar com a reprodução de uma história propriamente dita⁴¹.

³⁸ A Academia, na realidade, teria sido originada no ano de 18176 (momento da chegada da missão artística francesa no Brasil). Em 1820, a partir de um decreto, a escola é transformada em Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil. Em 1827, outro decreto é criado e a instituição recebe o nome de Academia Imperial de Belas Artes.

³⁹ SCHWARCZ, L. K. M. A Natureza como paisagem: Imagem e Representação no Segundo Reinado. USP, [S. l.], n. 58, p. 6-29, 2003. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i58p6-29. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33847>. Acesso em: 31 mar. 2022.

⁴⁰ Idem, p.20.

⁴¹ Idem, p.20

Neste primeiro momento, não havia a intenção de se construir uma conjuntura que pudesse incorporar elementos mais diversificados do ponto de vista social. Raros eram os casos de obras que retratavam figuras negras ou indígenas fora do sistema escravocrata ou da opressora dinâmica colonialista. É importante destacar que,

Para o civilizado, a presença indígena tem sido registrada no sentido positivista, isto é, do índio como primitivo, o primeiro em uma sequência linear progressiva, jamais cíclica, mas hierarquizada, na qual o civilizado aparece como modelo padrão, a ser copiado, alcançado, e o índio lá atrás, no lugar do passado a ser abandonado em prol do se civilizado. Desenvolvimento linear, excludente e evolutivo, necessário, ideologicamente, para justificar o civilizado na liderança e o indígena no passado, pois o indígena, supostamente teria que 'evoluir' de morador da mata para a urbanidade. Essa subjetividade teórica, científica ou de senso comum tem um propósito: legitimar a realidade objetiva contemporânea de exclusão, silêncio, desrespeito e preconceito no qual vivem as pessoas indígenas e garantir a supremacia do civilizado e seu sistema capitalista⁴².

Vale enfatizar que esse tipo de interpretação, que visava a exclusão total e imparcial da figura indígena como um sujeito incapaz de contribuir com o progresso rumo ao modelo de civilidade tido por ideal, acabou por consolidar a formação de um cenário utópico, onde grande parte da produção imagética do período contribuiu para a cristalização da figura de um indígena alegórico. Melhor dizendo, o indígena que fez parte (ainda que de maneira distanciada) da construção da identidade nacional diante do mundo europeu não passa de um indígena imaginado, inventado que não caracteriza um sujeito histórico atuante⁴³. Como reitera Lilia Schwarcz (2003), “na Academia a exaltação do exótico, de uma natureza modelas e do indígena romântico tornou-se uma marca na produção pictórica, que traduzia a história em termos mais idealizados do que propriamente realistas”⁴⁴.

De maneira distanciada, os povos originários são concebidos pelo imaginário europeu como sujeitos passivos, pacíficos e indiferentes às mudanças sociais e culturais que se instauravam naquela ocasião, quase como se estes corroborassem

⁴² PINHEIRO, Juliana. Op. Cit. 2014, p.62.

⁴³ KOK, Glória. A fabricação da alteridade nos museus da América Latina: representações ameríndias e circulação dos objetos etnográficos do século XIX ao XXI. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 26, e06d1. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672018v26e06d>. Acesso em: 17 nov. 2021.

⁴⁴ SCHWARCZ, L. K. M. Op. cit, 2003, p. 19.

com o processo colonial que estava sendo posto em prática⁴⁵. A idealização desta personagem pode ser facilmente encontrada em obras que retratam a “fundação”, como é o caso da “Primeira Missa no Brasil”, de Victor Meirelles (1860), “Fundação do Rio de Janeiro”, de Firmino Monteiro (1887) a “Fundação de São Vicente”, de Benedito Calixto (1892) e “Fundação de São Paulo”, de Oscar Pereira da Silva (1909).

Salienta-se, aqui, o caso de uma obra que teve grande (e ainda hoje desempenha papel fundamental na memória social no que tange ao passado) responsabilidade no processo de cristalização da figura do indígena cordial, quase diplomático: a “Primeira Missa no Brasil”, de Victor Meirelles (1860). Todas as etapas de construção do quadro exemplificam o sentimento de redescoberta do Brasil e que era tão vigente no século XIX. A “primeira missa” tornou-se ato fundador por excelência⁴⁶, sobretudo, porque apresenta os elementos de modo que todos pareçam genuinamente brasileiros, com principal ênfase nos componentes que relacionam-se à natureza.

Como apresentado por Jorge Coli (1998), Meirelles foi um dos artistas contemplados pelo “prêmio viagem”, oferecido pela Academia de Belas Artes. Instalando-se em Paris, no ano de 1853, o pintor decide, então, criar uma de suas maiores obras: “Primeira Missa no Brasil”. Seu desejo era “presentear a nação com seu instante de nascimento”⁴⁷ aliando atividades literárias (uma vez que, utiliza-se dos manuscritos de Caminha como fonte de inspiração) às artes plásticas. A obra baseia-se na tela de Horace Vernet “*Premiere Messe en Kabilie*” (1855)⁴⁸ e, longe de ser considerada uma cópia, o quadro de Meirelles seguiu uma prática muito comum de utilizar outras obras históricas para fomentar a densidade histórica e artística em busca da “cena idealizada”. Essas obras criaram um cenário ideal do que pode ser

⁴⁵ Vale aqui indicar a leitura do texto criado para as Campanhas do Bicentenário do “Memorial da Soberania”. Disponibilizado no site do atual governo (que tem uma relação extremamente conflituosa com os povos originários, diga-se de passagem) o texto apresenta as obras das fundações como pretexto para construção (e manutenção) de uma imagem equivocada e desinteressada dos indígenas quanto ao processo de colonização e os mecanismos estabelecidos pelos colonos durante a chamada “descoberta”. Essa postura interferiria, inclusive, na postura dos grupos indígenas frente à contemporaneidade. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/campanhas/bicentenario/memorial-da-soberania>. Acesso em: 31 mar. 2022.

⁴⁶ SCHWARCZ, L. K. M. Op. cit. 2003, p. 20.

⁴⁷ COLI, Jorge. “Primeira Missa e Invenção da Descoberta”; In: Adauto Novaes (org.). A Descoberta do Homem e do Mundo. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. p. 111.

⁴⁸ Idem, p.112.

considerado como “arte útil”, ou seja, uma arte que viabiliza uma mensagem e constitui, a partir da reprodução em outros suportes, um ensino moral e cívico⁴⁹.



Imagem 1 - Victor Meirelles (1832-1903). Primeira Missa no Brasil (1860). Óleo sobre tela, 268 centímetros x 356 centímetros. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.



Imagem 2 - Firmino Monteiro (1855-1888). Fundação do Rio de Janeiro (1887). Óleo sobre tela, Rio de Janeiro: Palácio Pedro Ernesto.

⁴⁹ BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Os Primórdios do Museu: da Elaboração Conceitual à Instituição Pública. Projeto História, São Paulo, (17), nov. 1998. p. 293.



Imagem 3 - Benedito Calixto de Jesus (1853-1927). Fundação de São Vicente (1900). Óleo sobre tela, 192 centímetros x 385 centímetros. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.



Imagem 4 - Oscar Pereira da Silva (1865-1939). Fundação da Cidade de São Paulo (1909). Óleo sobre tela, 185 centímetros x 340 centímetros. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

O conceito construído em torno de uma categorização do que se entende por “indígena alegórico” se dá, sobretudo, por um misto de iconografia de viagem e a tentativa constante de se potencializar os recursos dos estudos etnográficos. A partir do século XVI, quando o uso da literatura de viagem se difunde como mecanismo de

registro do que os colonizadores encontraram durante suas incursões, inicia-se um processo de produção que resulta em um extenso conjunto de ilustrações de caráter tendencioso e que, de algum modo, pretendia assegurar as barbáries avistadas em um território desconhecido até então. Esse tipo de construção visual foi capaz de solidificar a definição do que se entendia por exotismo, além de permitir a folclorização da cultura e das tradições que encontravam-se fora do contexto colonial⁵⁰.

Tendo a possibilidade de retirar essas narrativas da esfera abstrata, os artistas criavam elementos fantasiosos para compor suas obras, muitas vezes partindo de uma análise distanciada e fora de contexto. A ideia fundamental era fazer com que o projeto colonial se consolidasse como a única maneira viável de atingir a evolução humana. As expressões e práticas culturais que não faziam parte do bojo social conhecido até então eram apresentadas ao público através de ilustrações para que estes pudessem, de algum modo, deliberar a respeito dos sujeitos que viviam no Novo Mundo.

Salienta-se que o artista é guiado por sua cultura e pelas categorias geradas com base nessa conjuntura, sendo assim, o foco de interesse do que ele reproduz diz mais a respeito de sua visão etnocêntrica do que da realidade que está sendo observada. Esse fenômeno, conhecido como “lente de projeção” sugere que a iconografia, até certo ponto, pode ser entendida como um produto de um pensamento vigente e, por consequência, consolida uma interpretação do núcleo social que permeia o imaginário social. Por este motivo, optou-se por dar destaque ao aspecto da alteridade, sobretudo, porque este fator se consolida como indispensável para contribuir com uma visão política e social homogênea por parte dos colonos⁵¹.

As primeiras representações dos povos indígenas feitas por estes artistas, são resultado de um processo quase que de terceira mão, isto é, as obras são consequência do relato de um relato que mistura-se com o imaginário europeu⁵². Este conflito de interesses pode ser encontrado em obras do século XVI de autoria de

⁵⁰ JOSÉ DA SILVA, G.; ALMEIDA, S. G.; AMORAS, A. O tempo não para? Ensino de História e de antropologia, museus e povos indígenas no Amapá. In: MOLINA, A. H.; LUZ, J. A. R. da. Museus e lugares de memória. Jundiaí: Paco, 2018. p. 41-67.

⁵¹ MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei. Indígenas no Brasil. Suas imagens (1505-1955) / Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012. 688 p.: il.; 29cm.

⁵² GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Comentário II: Um olhar antropológico sobre a curadoria: da agência dos objetos a sua artificação. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 29, 1-15. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e27>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/LVQKs6kNRR57FryTxJyvNYk/?lang=pt>. Acesso em 22 mar. 2022.

artistas como o belga Theodore Dietrich De Bry (1528-1598), do alemão Hans Staden (1525-1576) ou do franciscano francês André Thevet (1502-1590), por exemplo.

Suas ilustrações pretendiam elucidar os percalços enfrentados pelos colonizadores em decorrência das expedições européias às Américas. No entanto, acabavam por subsidiar o discurso de extermínio aos povos indígenas, visto que, eram indivíduos que viviam submersos na bestialidade e praticavam o maior dos pecados: o canibalismo. O ritual antropofágico realizado, em especial, pelos tupinambá, foi incessantemente reproduzido por De Bry e facilmente imortalizado no imaginário europeu. De modo geral, o canibalismo é cravado no imaginário europeu como traço cultural abominável, servindo de argumento para incursões bélicas e ações violentas para com os povos originários. Os indígenas tornaram-se figuras historicamente condenáveis com base em um discurso incentivado pela dinâmica colonial e sendo cristalizados na figura do “mau selvagem”.



Imagem 5 - Theodor de Bry (1528-1598). Cena de canibalismo, a partir de “Americae Tertia Pars”, 1592. Gravura colorida. Service Historique de La Marine, Vincennes, France.



Imagem 6 - Theodor de Bry (1528-1598). Cena de canibalismo, a partir de “Americae Tertia Pars”, 1592. Gravura colorida. Service Historique de La Marine, Vincennes, France.

Outros viajantes também foram elementares para se entender a tipologia de produção visual que era realizada a respeito dos indígenas encontrados no território brasileiro. Artistas como Albert Eckhout (1610-1665) deram início a um movimento significativo de inclusão de novos elementos na composição de suas obras durante o século XVII. Passou-se a incorporar a representação de uma cultura material ainda insurgente nos trabalhos artísticos, com a intenção de mostrar como esses objetos estavam intimamente vinculados às práticas cotidianas dos povos indígenas. Essa foi uma primeira tentativa de associar os objetos ao estilo de vida de grupos indígenas específicos, para além da questão de identificar uma maneira de garantir a manutenção cultural destes povos⁵³.

⁵³ BAYONA, Yobenj Aucardo Chicangana. Imagens de Canibais e Selvagens do Novo Mundo. São Paulo: Editora Unicamp, 2018. 264 p.

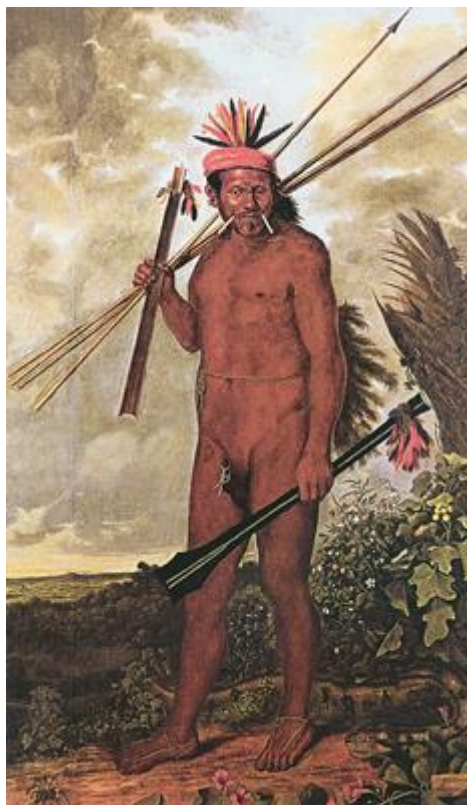


Imagem 7 - Albert Eckhout (1610-1665). Índio Tarairiu (Tapuia) (1643). Óleo sobre tela, 161,00 cm x 272,00 cm. Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca.

As produções destas primeiras obras puderam auxiliar na construção de uma alteridade que ganhava cada vez mais espaço. A questão do outro “não é considerado para si mesmo. Mal se olha para ele. Olha-se a si mesmo nele”⁵⁴. Existe uma preocupação eminente em fazer com que esse novo sujeito que está sendo incluso na dinâmica social, em um primeiro momento, esteja limitado a desempenhar um papel de objeto-pretexto para o desenvolvimento estético e para a legitimação do próprio “progresso colonial”.

Destaca-se que a ideia que se cria sob o termo “índio”⁵⁵ também é por si só problemática. Esta foi uma categoria inventada politicamente e que de algum modo acabou se estendendo para a iconografia concebida durante o projeto colonial. A intenção principal era disseminar a falta de informação com relação à pluralidade cultural e étnica desses povos, seu modo de vida, suas relações com outros indivíduos

⁵⁴ LAPLANTINE, F. Aprender Antropologia. São Paulo: Brasiliense, 1ª Edição, 2009. 206 p.

⁵⁵ O termo “índio” encontra-se em desuso na contemporaneidade. Muitos grupos e lideranças indígenas chamam a atenção quanto ao emprego do termo, dado que, fornece a ideia de que os povos originários são selvagens e/ou seres do passado. Além disso, a palavra “índio” foi cunhado pelos colonizadores, que acreditaram terem chegado às Índias e, com o passar dos anos, o termo ficou fortemente associado à figura de um sujeito primitivo, bárbaro.

e a coexistência com o próprio meio ambiente⁵⁶. A redução dos indígenas a uma única categoria foi totalmente intencional e vincula-se ao costume eurocêntrico de restringir o alcance cultural destas populações dentro de um sistema opressor como o colonial. Como cita Tzvetan Todorov (1999), a experiência da alteridade baseia-se, essencialmente, na prática do egocentrismo europeu, dado que, os colonizadores identificam suas práticas e valores culturais como únicos no mundo, sem a possibilidade de manter condutas consideradas fora deste padrão tido por ideal⁵⁷.

Ainda sob a perspectiva de fomentar registros acerca da alteridade identificada do Novo Mundo, o século XIX foi responsável por uma produção em massa de diferentes artistas, com formações distintas entre si, mas que pretendiam dar continuidade ao processo de construção de uma metáfora para o império que se encontrava cada vez mais decadente.

Artistas como Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858), foram os responsáveis por um conjunto iconográfico muito característico e que transitava entre os campos das artes, da antropologia e da própria etnografia. As aquarelas e litografias fabricadas durante este período foram capazes de ilustrar dinâmicas ainda mais diversificadas acerca da dinâmica existente na colônia portuguesa. Representando novos olhares sobre as florestas, os indígenas, as atividades agrárias, o trabalho escravo e os acontecimentos políticos e culturais, algumas obras desempenharam (e desempenham, ainda hoje) uma função de registro documental das cenas típicas do cotidiano brasileiro do século XIX. Segundo Valéria Lima (2007), Debret, à título de exemplo, foi um dos primeiros artistas a inserirem o indígena e o escravo no panorama histórico brasileiro⁵⁸. Essa iconografia ecoou ainda mais no imaginário social dada a extensa inclusão destes materiais em livros didáticos largamente utilizados em todo o país.

Tanto as obras historiográficas (de maior prestígio naquele momento) quanto às obras artísticas (que eram compostas com base em uma perspectiva antropológica) retratavam a figura indígena de maneira muito similar: uma

⁵⁶ PINHEIRO, Suzel Nimion. Posso ser o que você é sem deixar de ser o que sou: direitos humanos, educação e os indígenas. In: CURY, Marília Xavier. "Questões Indígenas e Museus: Enfoque Regional para um Debate Museológico". Brodowski: ACAM Portinari. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (SEC); São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2014. (Coleção Museu Aberto). 212 p.

⁵⁷ TODOROV, Tzvetan. A conquista da América: a questão do outro. Tradução Beatriz Perrone Moisés. 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes. 1999.

⁵⁸ LIMA, Valéria. "J.-B. Debret, historiador e pintor: viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)". Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

personagem presa ao tempo, que era engolida pelo processo civilizatório onde sua presença tornava-se dispensável.

No caso específico dos artistas que se desenvolvem em um contexto de independência do país - a partir de 1822 - que ainda precisava se consolidar publicamente, é preciso analisar os objetivos almejados pelo governo vigente quando este decide criar uma estrutura que viabilize a formação de um novo modelo de burguesia que ainda busca referências no espírito europeu. Já no Segundo Reinado, artistas como Victor Meirelles, Rodolfo Amoedo, Pedro Américo, no meio de outros, elaboram uma estética que tem como finalidade a construção de uma memória visual potente para o império.

O país estava em um processo inicial de firmar-se perante os demais estados como uma nação independente. Tornava-se urgente a implementação de um projeto que pudesse contribuir com a criação de uma identidade genuinamente nacional e, seguramente, as belas artes desempenhavam papel fundamental no que diz respeito à elaboração de um ambiente privilegiado para que a elite pudesse pensar o que era sociedade e, conseqüentemente, “inventar” uma suposta brasilidade pautada na visualidade⁵⁹. As belas artes, de maneira geral, eram instrumento obrigatório para se obter a civilização, além de ser um dos poucos mecanismos capazes de interferir na construção da realidade, logo, a difusão da arte quando vinculada ao ensino e ao progresso social consolidaram-se como um potente projeto civilizatório da nação.

Quando analisamos obras como “*Moema*” de Victor Meirelles (1866) ou “*O Último Tamoio*” (1883) de Rodolfo Amoedo, esse projeto civilizatório fica ainda mais evidente e elucidativo. Em ambas as pinturas as personagens são desenhadas na praia (o indígena dificilmente é retratado dissociado da composição da natureza, é seu local de origem e permanência) e dispostas em uma posição que dialoga muito com a necessidade de provocar um sentimento de compadecimento, visto que, o indígena é colocado quase que como uma alegoria à um passado que deve ser omitido⁶⁰.

No caso de “*Moema*”, a sensação que nos dá é que a figura feminina foi devolvida pelas águas, levando consigo toda a violência e dramaticidade ocasionada

⁵⁹ FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira. Revista 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_missa.htm>. Acesso em: 15 fev. 2022.

⁶⁰ COLI, Jorge . *Moema: os cabelos e o mar*. In: Célia Maria Borges. (Org.). *Narrativas & Imagens*. 1ª ed. Juiz de Fora: UFJF, 2006, v. , p. 51-58.

pela tragédia de seu afogamento⁶¹. Incidente este que pode, inclusive, ser transposto para a dinâmica espinhosa colocada em prática pela máquina colonial, uma vez que a indígena morreu afogada quando nadava em direção à embarcação do português Diogo Álvares. Victor Meirelles foi extremamente bem-sucedido ao criar um olhar romântico acerca da figura feminina indígena, que “concedeu o ventre para gerar os mamelucos” mas, que agora, tornara-se símbolo de um passado que não deve ser incorporado pelo futuro⁶².



Figura 8 - Victor Meirelles (1832-1903). *Moema* (1866). Óleo sobre tela, 130 centímetros x 196,5 centímetros. Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

Também em conformidade com esse contexto, a obra “*O Último Tamoio*” retrata o cadáver de Aimberê (chefe dos Tamoios⁶³) sendo encontrado na praia (utiliza-se aqui a mesma ambientação encontrada na obra “*Moema*”) pelo padre jesuíta Anchieta. A criação de Amoedo, portanto, confirma o sacrifício indígena como aspecto

⁶¹ RODRIGUES, Clarissa da Silva. O mito nu: iconografia de “Moema” entre Victor Meirelles e Claudia Andujar, 2020. 107 f., il., Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/40333>. Acesso em: 15 fev. 2022.

⁶² KOK, Glória. (2018). A fabricação da alteridade nos museus da América Latina: representações ameríndias e circulação dos objetos etnográficos do século XIX ao XXI. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 26, e06d1.

⁶³ O etnônimo “tamoio” vem de *ta’mōi*, que, em língua tupi, significa “avós”, indicando que eles eram o grupo tupi que há mais tempo se havia instalado no litoral brasileiro. Esse grupo era facilmente encontrado na região litorânea do norte paulista até o Vale do Paraíba (região dos Lagos) no Rio de Janeiro.

substancial ao marco fundador de uma nação brasileira embrionária. Como apresentado por Glória Kok (2018),

No caso, há, sim, a eliminação da diferença, a incompreensão do outros, uma crucificação arquitetada por quem se julgava amigo do indígena. Não crer no Deus branco civilizado custou a eliminação da alteridade. Os índios mortos, 'pacificados' e idealizados de Alencar, Gonçalves Dias, Meirelles e Amoedo representavam 'o bom índio Tupi-Guarani (convenientemente, um índio morto), que é símbolo da nacionalidade⁶⁴.

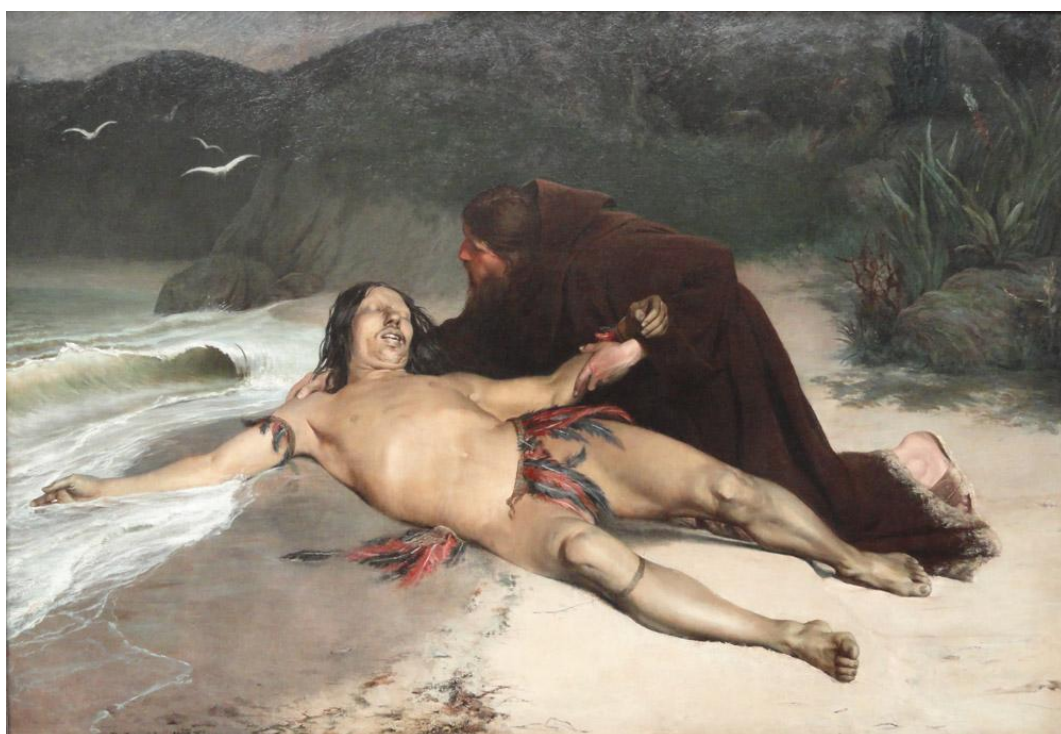


Imagem 9 - Rodolfo Amoedo (1857-1941). O Último Tamoio (1883). Óleo sobre tela, 180,3 centímetros x 261,3 centímetros. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Obras como estas, produzidas durante o século XIX mas, difundidas com cada vez mais força ao longo de todo o século XX, foram fundamentais para que a imagem dos povos indígenas se cristalizasse no imaginário popular e ficasse restrita, sobretudo, como uma personagem praticamente extinta, que não é possível de existir na modernidade. Os indígenas, a partir de então, passaram a ser associados a ideia de um povo apático, inerte ao avanço do próprio tempo e condensados a um período que já havia sido superado na história nacional, devendo ser lembrados com base, somente, nesses elementos externos.

⁶⁴ KOK, Glória. Op. Cit. 2018, p.12.

Durante um longo período, os indígenas não tiveram voz para falarem sobre si. “Durante quase cinco séculos, os indígenas foram pensados como seres efêmeros, em transição: transição para a cristandade, a civilização, a assimilação e o desaparecimento”⁶⁵.

Poucas são as imagens que retratam conflitos, processos de resistência ou a realização de rebeliões frente à lógica eurocêntrica que tende a reduzir a pluralidade étnica dos grupos a uma imagem simplista do que é considerado “ser indígena”. A construção de brasilidade que conhecemos, ainda hoje, na contemporaneidade, é descrita e produzida através da ótica do exotismo, ou seja, a idealização do que se entende por brasilidade parte de uma concepção sensacionalista que ao mesmo tempo que evoca as especificidades culturais dos povos indígenas como elemento *sui generis*, acaba também restringindo um leque de manifestações étnicas ao propor que todos grupos integram uma única categoria.

Em síntese, as instituições museológicas e, como efeito, os espaços expositivos devem mostrar-se disponíveis e abertos para viabilizar a formação de um ambiente que possa, de fato, englobar diferentes discursos, narrativas e demandas daqueles que por tanto tempo foram excluídos da lógica museal. Como local que dialoga constantemente com o passado ao fomentar a construção de uma memória (que pode ou não estar vigente), e associa à produção do conhecimento no presente, os museus sejam eles históricos, de arte, de antropologia ou etnologia devem respeitar as singularidades e garantir o empoderamento dos povos excluídos das tomadas de decisões⁶⁶.

Com relação à especificidade da temática indígena, salienta-se que é através dos museus - instituições criadas para moldar, divulgar e legitimar determinados conhecimentos - que os indígenas se fazem reconhecer como sociedades portadoras de memória e história próprias, por esse motivo torna-se fundamental que haja um movimento de abertura de portas para inclusão destes povos ao se executar uma museologia provavelmente democrática.

⁶⁵ KOK, Glória. A fabricação da alteridade nos museus da América Latina: representações ameríndias e circulação dos objetos etnográficos do século XIX ao XXI. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 26, e06d1. 2018.

⁶⁶ PINHEIRO, Suzel Nimion. Posso ser o que você é sem deixar de ser o que sou: direitos humanos, educação e os indígenas. In: CURY, Marília Xavier. “Questões Indígenas e Museus: Enfoque Regional para um Debate Museológico”. Brodowski: ACAM Portinari. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (SEC); São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2014. (Coleção Museu Aberto). 212 p.

Por tudo que foi aqui apresentado, é necessário estimular a execução de um processo de *'descolonização'*⁶⁷ dos pensamentos, corpos e memórias que encontram-se expostos nos museus. É preciso promover trabalhos em colaboração entre os povos indígenas e a equipe de profissionais dos museus e acervos etnográficos⁶⁸.

A criação de uma via que proporcione a manutenção de um diálogo efetivo com os povos indígenas não deve limitar-se, essencialmente, à promoção de novas informações para a documentação e qualificação dos acervos, mas também, oportunizar a aproximação desses objetos e das diversas representações visuais produzidas por um contexto eurocêntrico à sua conjuntura de produção e erudição original, viabilizando o reconhecimento das peças a partir da apropriação das mesmas e afirmando a construção de um espaço que viabilize a inclusão de elementos imagéticos produzidos e elaborados pelos grupos originários. Até porque, como afirma Glória Kok (2018), “somente os espíritos livres dos artefatos e as vozes indígenas são capazes de libertar os museus de seus grilhões etnocêntricos e de suas narrativas de exclusão”⁶⁹.

⁶⁷ Termo utilizado pelo artista Denilson Baniwa em uma de suas falas no documentário “Terra fértil: Vexóia e Arte Indígena Contemporânea na Pinacoteca de São Paulo”, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0zztkhAsMc4&ab_channel=PinacotecadeS%C3%A3oPauloPinacotecadeS%C3%A3oPaulo. Acesso em: 22 mar. 2022.

⁶⁸ LÓPEZ GARCÉS, C. L.; DOS SANTOS KARIPUNA, S. P. . “Curadorias do invisível”: conhecimentos indígenas e o acervo etnográfico do Museu Paraense Emílio Goeldi . *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 101–114, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/35492>. Acesso em: 11 jun. 2021.

⁶⁹ KOK, Glória. Op. cit. 2018, p. 24.

CAPÍTULO 2: A Nova Museologia e a construção de outras perspectivas

Como já mencionado anteriormente, ao longo de todo o século XIX e início do XX, os museus foram considerados importantes instituições de fomento e disseminação dos discursos defendidos pelo Estado e pela implementação de um projeto de desenvolvimento de matriz nitidamente colonial. Historicamente falando, as instituições museais tornaram-se equipamentos fundamentais para se educar a sociedade e, para isto, foi necessária a aprimoração das narrativas e dos mecanismos utilizados na concepção das exposições consumidas pelo público e na expansão das coleções destes espaços na tentativa de integrar o maior número possível de referências e documentos que faziam referência à um passado glorioso⁷⁰.

Mesmo com um importante processo de abertura institucional, como veremos com o surgimento e a efetivação do que seria conhecido por “Nova Museologia”, o que se pôde observar foi a manutenção de vários pilares eurocêntricos: exposições e acervos que tinham como objetivo a transmissão dos benefícios ocasionados pelo processo colonizador, narrativas excludentes e pouca diversidade no que tange aos demais componentes curatoriais e museológicos como um todo. Todos esses aspectos, quando somados, resultaram no afastamento de possíveis públicos em potencial, principalmente, porque uma parte significativa da população, tais como grupos indígenas, a população negra, camadas com uma grande vulnerabilidade social, dentre outros, nunca puderam sentir-se representados no espaço museal.

A responsabilidade social de um museu, ou seja, o interesse de se fazer presente dentro do âmbito da diversidade cultural e estar à serviço de um público amplo, pouco pôde ser fortalecido. À vista disso, concluiu-se a necessidade de se romper com a pragmática de que esses espaços conservaram uma estreita articulação com a formação dos Estados-nações, inviabilizando a possibilidade de praticar o auto-questionamento e autocrítica dentro da instituição museal⁷¹.

⁷⁰ BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Os Primórdios do Museu: da Elaboração Conceitual à Instituição Pública. Projeto História, São Paulo, (17), nov. 1998.

⁷¹ DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS UNIRIO. MAST - vol. 6, n.1, 2013. p.108.

É com base nessa perspectiva extremamente excludente que se propõe uma virada conceitual - e atitudinal - dentre os anos de 1960 e 1970, buscando analisar e compreender qual deveria ser a função desempenhada pelos museus na sociedade moderna. O contexto social de forte questionamento público e exigência de mudança nas estruturas políticas e hierárquicas marcou a década de 60 e constituiu-se como um grande divisor de águas para a própria museologia⁷². Nasce, então, o desejo de fazer com que a museologia passe a atuar de maneira mais coletiva, aberta e integrada com o corpo social.

À vista disso, o ICOM⁷³, em 1972, organiza a **Mesa Redonda de Santiago**⁷⁴, no Chile, com o intuito de consumir uma tomada de consciência pelos museus com relação à situação vigente naquele momento, buscando novas soluções para proporcionar a integração do espaço museal à vida em sociedade, através de uma função educativa que pudesse surtir efeito em comunidades cada vez mais múltiplas. Ainda neste encontro, surgiu o conceito de **Museu Integral**, que entende o museu como ferramenta para promoção da mudança social, ou seja, neste momento o museu começa a libertar-se das amarras coloniais, assumindo, definitivamente, uma função social de articulação com o entorno⁷⁵. Instaura-se a ideia do museu enquanto mediador das relações entre comunidade e instituição de memória e preservação do patrimônio global.

Através das discussões ocorridas na **Mesa Redonda de Santiago**, pôde-se garantir que

o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais⁷⁶.

⁷² DUARTE, Alice. Op.cit. 2013, p. 100.

⁷³ O ICOM é o Conselho Internacional de Museus, uma organização não governamental internacional, sem fins lucrativos, que se dedica à elaboração de políticas e práticas museológicas para os museus. O ICOM foi criado no ano de 1946 por Chauncey J. Hamlin e mantém relações formais com a UNESCO.

⁷⁴ Para saber mais, consultar "1972/ICOM - Mesa-Redonda de Santiago do Chile" através do link: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/3-1972-icom-mesa-redonda-de-santiago-do-chile.html>

⁷⁵ PRIMO, Judite Santos. Pensar contemporaneamente a museologia. Cadernos de Sociomuseologia, n. 16, p.5-38, 1999. p. 10.

⁷⁶ Mesa Redonda de Santiago, 1972.

Conforme apresentado por Judite Primo (1999), este é um marco definitivo na história das instituições museológicas, uma vez que, estas disputas conceituais acontecem dentro de uma perspectiva de imposição dos processos de descolonização dos países latino-americanos. A chamada **Declaração de Santiago** foi responsável por encadear setores interdisciplinares, que não dialogavam entre si até então, expondo a necessidade de trabalhar com um contexto museológico cada vez mais interdisciplinar, voltado, essencialmente, para a criação de um museu que possa ser usufruído efetivamente pela sociedade. O museu passa a ser entendido como um “instrumento e agente de transformação social”⁷⁷.

Foi com a **Declaração de Quebec**⁷⁸, em 1984, no Canadá, que os conceitos estabelecidos e garantidos pela **Declaração de Santiago** ganham cada vez mais espaço. A possibilidade de consumir uma maior reflexão crítica sobre o senso de comunidade, somado ao desenvolvimento de uma preocupação com relação às questões sociais, culturais e econômicas, derivou a criação de uma museologia de forte caráter social: a **Nova Museologia**, movimento de larga abrangência teórica e metodológica que permitiu incluir a interdisciplinaridade como aspecto fundamental para se executar o saber museológico.

Os princípios da **Nova Museologia** tiveram como sustentáculo a inserção de correntes de pensamento mais plurais, em especial, a partir das convenções e demandas latino-americanas, desenvolvendo o desejo de se estabelecer uma prática museal comprometida com a transformação social, abandonando a “herança” colonial de matriz europeia⁷⁹. Essa prática pôde garantir uma aproximação democrática de diferentes agentes coagidos pelos padrões colonialistas vigentes, consolidando uma narrativa diversificada, que visava endossar o sentimento de identidade e pertencimento dos grupos minoritários. Era primordial garantir a existência e a manutenção dos modelos alternativos de museus que surgiam ao redor de todo o

⁷⁷ PRIMO, Judite Santos. Op. cit., 1999. p. 19.

⁷⁸ Para saber mais, consultar “1984 - Declaração de Quebec” através do link: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/4894-1984-declaracao-de-quebec.html>.

⁷⁹ Vide autores como Walter Mignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Catherine Walsh, dentre muitos outros que cada vez mais ganham destaque dentro da discussão acerca das práticas propostas pela decolonialidade.

mundo: os museus comunitários, os museus de vizinhança e os ecomuseus⁸⁰. Nestes espaços, foi preciso garantir a prioridade à participação e o desenvolvimento integrado das populações por intermédio dos novos métodos de gestão e comunicação, para além do uso das curadorias coletivas (também conhecida como curadoria colaborativa)⁸¹.

De modo geral, as práticas museológicas, agora, seriam fundamentadas em ações colaborativas, que tornam-se “de certa forma um dos meios possíveis de aproximação entre os povos, do seu conhecimento próprio e mútuo, do seu desenvolvimento crítico e do seu desejo de criação fraterna de um mundo respeitador da sua riqueza intrínseca”⁸². A **Nova Museologia** e o emprego de práticas museais consideradas surpreendentemente ambiciosas, criaram um cenário dicotômico que colocou em voga as relações de uma nova museologia *versus* uma museologia vista como tradicional. As narrativas contidas no cerne do espaço expositivo museal deixaram de ser consideradas “únicas” e passaram a ser compreendidas a partir do elemento crítico.

Outras declarações também foram elaboradas no decorrer dos anos, como o caso da **Declaração de Oaxtepec**, realizada no México no ano de 1984, e a **Declaração de Caracas**, realizada na Venezuela no ano de 1992. Ambos os documentos apontam o elo indissolúvel entre território-patrimônio-comunidade, incluindo gradativamente mais o diálogo e a participação da comunidade e do entorno nas experiências museológicas. A museologia é apresentada como essencial ao desenvolvimento comunitário e propõe-se, inclusive, a capacitação das comunidades para que elas mesmas possam gerir seus apartadores culturais⁸³. A **Declaração de Caracas**, especificamente, aponta mais uma vez a importância de se pensar e refletir

⁸⁰ Segundo Dominique Poulot, o ecomuseu é um espaço capaz de refletir as demandas da população que ocupa um território específico. A memória e as relações públicas que acontecem no cerne deste espaço tornam-se o mote principal para construção deste local, fazendo com que a comunidade possa reconhecer-se diante de sua própria narrativa. Para Hugues de Varine, muitas relações se consolidam como distintas dentro de um ecomuseu: os grupos sociais desempenham muito mais um papel de protagonistas de suas histórias, atuando sobre o acervo e mediando decisões de comunicação e difusão dos mesmos. Criado na década de 1970, na França, o ecomuseu ganha adesão popular a partir do momento que inclui o corpo social nas tomadas de decisão nos processos de execução, manutenção e formulação de um museu. Para entender mais a respeito dos ecomuseus no Brasil, indica-se a leitura da monografia “Ecomuseus e Museus Comunitários no Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas” de Suzy da Silva Santos.

⁸¹ DUARTE, Alice. Op.cit., 2013. p.110.

⁸² Declaração de Quebec, 1984. Para mais informações, acessar: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/4894-1984-declaracao-de-quebec.html>.

⁸³ PRIMO, Judite Santos. Op. cit., 1999. p. 14

acerca das especificidades dos povos latino-americanos durante o processo de construção de suas narrativas particulares, dado que, a grande maioria destes países sempre é reduzido ao espectro de territórios colonizados.

Estas interpretações mais recentes acerca dos processos museológicos vigentes dão luz à uma relação historicamente conflituosa entre países colonizadores e países colonizados, colocando em xeque, até mesmo, a própria concepção de museu e de prática museológica. Em consequência disso,

(...) os processos museológicos participativos, realizados pelas comunidades com ou sem a colaboração de profissionais da Museologia, com frequência têm sido considerados como uma museologia de segunda categoria, à qual faltaria o rigor ou a relevância das grandes instituições. (...) No entanto, são eles os autênticos lugares de uma museologia decolonial, na qual as funções museológicas são integradas e atravessadas pela dimensão educativa⁸⁴.)

É por essas e por tantas outras razões que a implementação de condutas *decoloniais* têm sido indispensáveis para a criação de novos diálogos curatoriais e expográficos, garantindo a consumação de rupturas com o modelo museológico tradicional ainda vigente em algumas importantes instituições museais e culturais. De acordo com Bruno Brulon (2020), é necessário o empreendimento da “descolonização do pensamento museológico”, quer dizer, devemos iniciar um sistema de revisão da potencialidade dos museus, fazendo com que esse espaço seja disputado por um número mais e mais expressivo de atores, incluindo agentes subalternizados socialmente.

Salienta-se que a contribuição ocasionada pela construção dos museus etnográficos, arqueológicos e antropológicos foi fundamental para que, atualmente, pudéssemos criar diálogos frutíferos com a **Nova Museologia** e as atuais ferramentas utilizadas pela prática museal. Isto porque,

“Por um lado, os museus etnográficos corporizam em si mesmo uma ampliação da noção de objeto de museu, já que os artefactos com que lidam são objetos quotidianos de toda a espécie que não cabem na categoria tradicional de ‘obra de arte’. Por outro lado, o entendimento dos objetos etnográficos como destituídos de valor intrínseco, já que seu significado só pode ser compreendido pelo respectivo enquadramento sociocultural em que são produzidos e/ou utilizados, reforça a necessidade da sua contextualização, e portanto, de os situar no interior de um discurso expositivo. Num tempo ainda longínquo relativamente ao atual paradigma patrimonial que proclama a dissolução das suas dimensões material e

⁸⁴ SIQUEIRA, Juliana. Op. Cit., 2020, p.22.

imaterial, a antropologia fazia ressaltar de modo claro a impossibilidade de ser de outro modo”⁸⁵.

O saber antropológico pôde contribuir com os estudos críticos acerca dos museus e a maneira que estas instituições desenvolvem a representação e a memória do “outro”. No presente, é possível, inclusive, falar sobre a existência de uma “museologia antropológica”, dado que, a antropologia, desde a criação da instituição museológica no século XIX, manteve diálogo com os espaços museais através dos estudos sobre a cultura material, contribuindo com a interpretação de que a cultura, nada mais é, do que uma extensa teia de significados⁸⁶. Como bem sintetizou a antropóloga Alice Duarte, “a viragem interpretativa na antropologia reforça o reconhecimento de que o objeto museal é polissêmico e de que nenhuma exposição é neutra”⁸⁷.

Em decorrência disso tornou-se importante a remodelação da salvaguarda da materialidade dos povos originários, sobretudo, porque são objetos imbuídos de significados e espiritualidade. Na perspectiva tradicional, a partir do momento que um objeto integra o acervo de um museu, o mesmo encontra-se esvaziado de suas utilidades práticas, transfigurando-se em uma peça de contemplação, unicamente⁸⁸. Estes equívocos e a ausência da participação indígena na elaboração de políticas culturais são resultado da inexistência de uma legislação específica sobre o patrimônio cultural dos povos nativos⁸⁹.

Os esforços para se estabelecer uma regulamentação dessa prática em território brasileiro ainda são muito recentes, tendo surgido somente no ano de 2006, com a Política Nacional de Museus, que preconiza a participação dos povos indígenas na musealização de suas coleções e, posteriormente, com a Política de Patrimônio

⁸⁵ DUARTE, Alice, Op. Cit., 2013, p.102.

⁸⁶ Idem, p.100.

⁸⁷ Idem, p.108.

⁸⁸ Sobre a criação de um “cenário” dentro do contexto expográfico, consultar MENESES, U. T. B. de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994.

⁸⁹ Até 1970 não havia sido criado nenhum tipo de declaração ou recomendação que visasse a maneira correta de se realizar a salvaguarda do patrimônio tradicional (dentro da perspectiva indigenista - Viveiros de Castro), etnológico e/ou indígena. O primeiro registro dessa tipologia de bem cultural data de 1972, aparecendo na “Convenção Relativa às Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedades Ilícitas dos Bens Culturais” elaborado pela ONU. Aqui, entende-se por “patrimônio tradicional” todo tipo de manifestação cultural ou material produzida por povos autóctones, neste caso, os povos indígenas.

Cultural elaborada pelo IPHAN, em 2018, sugerindo a consulta dos indígenas ou o uso da gestão compartilhada na instituição⁹⁰.

Para mais, o cuidado necessário com esse tipo de acervo também envolve outros modelos de cognição que extrapolam o olhar técnico e humanístico que, na prática, inclinam-se a aplicarem apenas valor etnológico e/ou antropológico a algo.

Como vem sendo mostrado pelos estudos etnológicos (...) as diversas cosmologias indígenas consideram os objetos além da sua materialidade, tornando evidentes as transformações e complexas relações e formas de comunicação intersubjetivas entre objetos, seres humanos e não humanos, entre os diversos 'mundo visíveis e invisíveis'⁹¹.

Para os povos indígenas, os objetos dizem respeito à linguagem, aos costumes, à localização e o modelo de organização social vigente em cada etnia, explicando sua existência e reafirmando a memória coletiva cultural⁹². Torna-se relevante mencionar esses aspectos, visto que, ainda é comum a tendência de se analisar os objetos de exposições antropológicas e etnográficas com base em suas características formais, culturais e a partir de analogias pautadas na visão ocidental, raramente apoiadas na experiência de uso e produção que este material desempenha em seu meio⁹³.

Com relação ao processo específico de curadoria compartilhada (ou gestão compartilhada), a incorporação de grupos ou lideranças indígenas tende a ser extremamente fértil, principalmente, porque ao abrir espaço para a apropriação dos objetos é possível criar outros sentidos ontológicos às peças, repensando e redefinindo o significado dos objetos musealizados e o papel que os museus têm desempenhado na sociedade contemporânea ao abrir uma janela para que esse protagonismo possa se desenvolver.

⁹⁰ CARRETT DE VASCONCELOS, M. L.; GRANATO, M. . Do reconhecimento ao protagonismo: Preservação e gestão compartilhada de coleções indígenas em documentos patrimoniais e legislações referentes. *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 279–289, 2021.

⁹¹ LÓPEZ GARCÉS, C. L.; DOS SANTOS KARIPUNA, S. P. . “Curadorias do invisível”: conhecimentos indígenas e o acervo etnográfico do Museu Paraense Emílio Goeldi . *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 10, n. 19, 2021, p. 111.

⁹² LÓPEZ GARCÉS, C. L.; DOS SANTOS KARIPUNA, S. P. Op. Cit., 2021, p.108.

⁹³ SILVA, M. A.; CARNEIRO , C. G. . Escuta das narrativas indígenas na exposição colaborativa do MAE-USP: : desafios para o desenvolvimento de ações educativas eticamente responsáveis e engajadas nos museus. *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 163–188, 2021.

Ao se instaurar o processo de indigenização nos museus, novos elementos passam a integrar a lógica curatorial, expandindo as percepções acerca da museologia tradicional. Uma dessas práticas é o uso da “curadoria dos invisíveis” que, de acordo com Marília Xavier Cury (2017), é uma prática extremamente necessária para se avançar no processo de descolonização dos museus, por exemplo. Essa tipologia de curadoria faz com que os indígenas ampliem as ferramentas utilizadas no processo de curadoria e concepção das exposições, em especial, porque incluem os *encantados*⁹⁴ (personagens envoltos de ancestralidade e espiritualidade) como curadores indispensáveis, visto que, são os únicos capazes de comunicar-se com o mundo material e o mundo incorpóreo simultaneamente⁹⁵.

Mediante essa dinâmica plural, os museus devem se responsabilizar pela inclusão de indígenas em suas práticas museológicas, seja na idealização cultural, na formação de ações de cunho educativo ou até mesmo na execução de técnicas de conservação. Isso se dá, especialmente, pela adoção de uma nova ética museal, que pauta-se na responsabilidade dos princípios morais para com as comunidades presentes em seus acervos.

Informações, troca de experiência, respaldo teórico, metodológico e suporte para a publicação e divulgação de ideias e memórias orgânicas, particulares, devem ser incorporadas pelas instituições como inerentes à responsabilidade social delas, à responsabilidade para com o respeito às diferenças culturais e históricas dos grupos humanos⁹⁶.

⁹⁴ Conforme argumenta Alexandre Oliveira Gomes, os encantados constituem a “agência de sujeitos não-humanos (lugares, bichos ou coisas, por exemplo)” e possuem um papel central no cotidiano e na cosmologia de diferentes povos originários. A esfera espiritual é fundamental para garantir os processos de rememoração das práticas e da cultura indígena, visto que, é a partir deste contexto epistemológico, considerado abstrato pela visão ocidental eurocêntrica, que ocorre a “interação com estes sujeitos não-humanos que possuem um papel preponderante na forma com que estas populações se relacionam com o passado e como o significam no presente. Afinal, uma íntima relação com o passado torna-se possível por meio do contato e comunicação direta com os encantados, que se dá por meio da esfera ritualística ou no cotidiano” (p. 19). Para mais, ler GOMES, Alexandre Oliveira. “Por uma epistemologia dos museus indígenas: temas e problemas”. *Revista Antropológicas*: Ano 23, 30(2): 5-37, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/viewFile/244579/35019>. Acesso em: 23 ago 2022.

⁹⁵ CURY, Marília Xavier. Circuitos museais para a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena. *Revista Iberoamericana de Turismo- RITUR*, Penedo, Volume 7, Dossiê Número 3, dez. 2017, p. 87-113.

⁹⁶ PINHEIRO, Juliana. Op. Cit., 2014, p.65.

É preciso fazer uso de práticas que estejam constantemente preocupadas com a transparência e a responsabilidade da instituição em comunicar e transver seus acervos e, o uso da guarda e/ou curadoria compartilhada, visa ser, uma das grandes soluções possíveis à problemática de exclusão nos espaços museais.

Ademais, o surgimento de museus geridos e administrados por indígenas - conhecidos por museus comunitários - indicam a incorporação do elemento museológico como essencial para configurar espaços não somente encarregados de transmitir saberes, mas também, de manifestar o sagrado e exteriorizar demandas sensíveis vinculadas ao próprio processo de (re)existência desses povos.

O museu deve ser desvinculado da percepção tradicional de espaço contemplativo e não-representativo, cedendo espaço para narrativas onde os objetos contribuam para uma experiência mais emocional, associada aos sentimentos, compreendendo a vivência de diferentes grupos sociais. Este é um dos motivos que designa a importância do sujeito indígena na lógica museal, já que ele passa a ter controle de como suas culturas são representadas e comunicadas

“O museu é uma instituição que se transforma. É da sua gênese a transformação como mudança de forma, ou formato, subentendido que essas alterações não traçam uma linha evolutiva, como se transformar fosse uma sequência e sucessão de acúmulos. Transformar requer mudanças de paradigmas e rupturas epistemológicas. Nós, profissionais de museus, vivemos um momento de mudanças e ruptura, visão dificultada que temos desse momento, pois vivemos nele, somos sujeitos implicados que se situam tanto na práxis do museu - vivemos e fazemos a mudança - quanto na construção de conhecimento teórico - o que requer um distanciamento e entendimento crítico e analítico, metodologia e corpus conceitual”⁹⁷.

A falta de representatividade de grupos considerados minoritários em instituições museológicas e/ou culturais está fortemente relacionada à uma parcialidade da narrativa histórica que é profundamente excludente. A história que é constantemente reproduzida nestes lugares - e pela própria narrativa - é “fruto do poder” e, conseqüentemente, a produção da arte, tida como universal, é evidentemente europeia⁹⁸. É necessário compreender que o processo de negação de

⁹⁷ CURY, Marília Xavier. “Teoria do Conhecimento, Teoria da Aprendizagem e Pedagogia museal: a considerar a participação do público”. In: Questões Indígenas e museus: enfoque regional para um debate museológico. Coord. Marília Xavier Cury. Brodowski: ACAM Portinari (SEC), São Paulo – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2014 (Coleção Museu Aberto), p. 69.

⁹⁸ AMANCIO, K. A. de O. (2021). A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra. Revista Farol, 17(24), 27–38.

identidades deriva de um processo estrutural acoplado ao racismo e, os museus, como entidades que se dispõem a combater o preconceito étnico e racial, devem colocar esse conflito em xeque para que a sociedade passe a integrar essas demandas de maneira mais abrangente e democrática.

2.1 O uso da curadoria colaborativa como recurso alternativo

A curadoria é uma ferramenta considerada indispensável para se alcançar o êxito comunicacional dentro do espaço expositivo museal, sobretudo, porque diz respeito ao ciclo que “compreende a formação das coleções, estudos da cultura material, a salvaguarda (conservação e documentação) e a comunicação (exposição e educação)”⁹⁹. Durante muito tempo, houve um processo de elevação da figura do curador dentro da instituição museal, como se os desejos e anseios desta figura fossem o suficiente para a elaboração de uma expografia efetiva, onde as intenções do artista e sua arte chegassem até o público de maneira integral. Mas essa relação tem sido posta cada vez mais em xeque, principalmente após o reconhecimento da importância da produção de conhecimento de maneira comunitária, valorizando a interdisciplinaridade de experiências¹⁰⁰.

Com a Nova Museologia ganhando maior adesão, não só no campo teórico, mas também no campo prático, inicia-se um importante movimento de renovação dos mecanismos utilizados pela própria ciência museológica. E é dentro deste cenário que a curadoria também se torna um objeto a ser remodelado: a curadoria passa a ser um conceito em constante transformação que, quando aplicado ao contexto contemporâneo dos processos museológicos, passa a ganhar outras proporções com base em demandas, até então, inexistentes¹⁰¹.

Assim como o nascimento da instituição museológica, a curadoria “tem em suas raízes as experiências dos gabinetes de curiosidade e dos antiquários do renascimento e dos primeiros grandes museus europeus surgidos a partir do século

⁹⁹ CURY, M. X. Política de gestão de coleções: museu universitário, curadoria indígena e processo colaborativo. *Revista CPC*, [S. l.], v. 15, n. 30esp, p. 165-191.

¹⁰⁰ VIEIRA, M. A. do N. A inserção indígena nos museus. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, [S. l.], n. 30, p. 118-130, 2018.

¹⁰¹ BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: *Caderno de diretrizes museológicas 2*[S.l.: s.n.], 2008.

XVII¹⁰². Em função disso, o desenvolvimento das ações curatoriais, que dizem respeito ao ato de observar, tratar e guardar, para além de outras funções, durante muito tempo, estiveram fortemente vinculados à herança das expedições, onde os saques eram considerados comuns e necessários para manutenção de um sistema colonial opressor. Em suma, a curadoria e o curador, propagavam as práticas colonialistas por meio da preservação de uma cultura material que havia sido selecionada a partir da ótica da alteridade.

Deste modo, foi possível associar a figura do curador (e do conceito da curadoria) aos museus tradicionais e normativos, que tinham como objetivo principal preservar uma memória repleta de seletividade e de permanência do discurso colonial. Esta conjuntura só passou a ser questionada de maneira efetiva após a segunda metade do século XX, quando as análises críticas sobre a museologia e seus saberes passaram a ser mais discutidos. Inicia-se também, um movimento de descentralização da figura desempenhada pelo curador, incluindo a “valorização da participação comunitária no que tange aos procedimentos de salvaguarda e comunicação, estabelecendo uma nova dinâmica em relação às noções de acervo e coleções”¹⁰³.

É aí que entra uma nova discussão: a necessidade de se (re)elaborar as políticas de salvaguarda e difusão das coleções que se encontram preservadas nos acervos dos museus. Neste caso em específico, não falamos apenas dos museus de arte mas, principalmente, dos museus arqueológicos, antropológicos e etnográficos, que lidam com coleções impregnadas de uma memória de formação tão sensível. Estes objetos, coletados sob um sistema opressivo predominantemente europeu, pouco puderam apresentar a diversidade das manifestações culturais dos povos originários, isto porque, a cultura material recolhida foi rapidamente designada à corroborar com as narrativas de domínio colonial, sobretudo, quando inseridas dentro de uma proposta de comunicação que tinha como prerrogativa a Europa como modelo mais acabado de civilização.

A ausência (e integração) dos grupos indígenas neste processo de salvaguarda dos objetos nas instituições culturais gerou um fenômeno conhecido como “higienização”¹⁰⁴. Tal conceito, elaborado por Price (2016), diz respeito à remoção ou

¹⁰² Idem.

¹⁰³ BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Op. cit. 2008..

¹⁰⁴ Para saber mais a respeito, consulte “PRICE, S. Higienização da cultura: poder e produção de exposições museológicas. In: LIMA FILHO, M. F.; ABREU, R.; ATHIAS, R. Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas. Recife: Editora UFPE, 2016, p. 273-283.”

alteração de dados que deveriam ter acompanhado, de algum modo, a trajetória dos objetos. A negligência com relação à origem e, até a finalidade destes artefatos, resulta em um esvaziamento do significado original desta materialidade, favorecendo uma apresentação estética que enquadra o objeto em uma finalidade unicamente de contemplação. “A higienização opera para o silenciamento da história, provocando o apagamento de narrativas e personalidade”¹⁰⁵.

Esta perspectiva demonstra a dimensão política de um museu, que através da manifestação decolonial, somado ao legado da antropologia moderna, é capaz de promover importantes questionamentos com relação ao emprego das práticas normativas e do uso da “autoridade” dos museus para beneficiar narrativas mais múltiplas e plurais. O processo de naturalização das desigualdades, muito comum em museus etnográficos e históricos criados ao longo do século XIX, deve ser compreendido sob uma perspectiva que promova a contestação dos objetivos institucionais deste espaço. É preciso romper com o sistema vigente buscando novas maneiras de se suscitar o debate dentro do ambiente museal e, neste caso, a própria colaboração (e a curadoria compartilhada) pode ser um potente instrumento de descolonização.

a curadoria é uma aliança constante entre artista e curador onde aflora a abertura do trabalho e as diferentes maneiras de que o público pode interpretá-lo por não ser um sistema fechado, quando a exposição trata de um ‘outro’ não tão familiar ao nosso meio social, a curadoria, por muitas vezes, não se apresenta aberta de tal maneira. Por vezes é mais fácil retratar o outro do que travar diálogos com esse, entender seu ponto de vista e tentar, em conjunto, criar uma exposição a partir do diálogo. Tal prática curatorial pode ser vista com maior frequência em museus em que o ‘outro’ é a grande estrela - museus etnográficos, por exemplo -, nos quais por vezes, a disposição de obras e artefatos não respeita a simbologia dos mesmos dentro da tradição do ‘outro’ e, esse, raras vezes é consultado sobre a exposição de sua cultura¹⁰⁶.

É por estas e tantas outras razões que museus que integram grupos indígenas como orientadores e facilitadores das exposições consolidam-se como fundamentais para que projetos indígenas possam ser consumados. Estas instituições

¹⁰⁵ CURY, M. X. Política de gestão de coleções: museu universitário, curadoria indígena e processo colaborativo. *Revista CPC, [S. l.]*, v. 15, n. 30esp, p. 165-191.

¹⁰⁶ BAKER, Julia. *Curadoria participativa: o caso da exposição Dja Guata Porã no Museu de Arte do Rio (MAR)*. In: *Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p. 2601.*

desempenham um papel substancial na dinâmica social e na responsabilidade para com a diversidade cultural e étnica, sobretudo, porque apresentam-se comprometidas com “a preservação da diversidade cultural e das múltiplas formas de memória e de patrimônio cultural presentes em nossa nacionalidade”¹⁰⁷. Esta é uma função que todo museu, independentemente de seu tema de jurisdição, deveria zelar e desempenhar na sociedade.

A incorporação da memória indígena a partir dos princípios assegurados pela Nova Museologia é uma prática contemporânea e, ainda assim, têm sido continuamente questionadas por diferentes indivíduos que integram os museus quanto à sua cientificidade e rigor museológico. Ainda assim, algumas exposições e a adoção de novas condutas no âmbito curatorial devem ser mencionadas e tidos como exemplos a serem seguidos quanto ao protagonismo indígena no espaço museal.

É possível observar uma considerável movimentação no que tange à realização de exposições em espaços normativos que têm feito uso da curadoria colaborativa. Principalmente no eixo sudeste, onde essas relações podem mostrar-se um pouco mais conflituosas (jogar no texto), nota-se que desde de 2017 há um fluxo (ainda que em menor escala) da presença indígena em instituições que são referência no campo da museologia, da arte e da comunicação cultural. Alguns exemplos de exposições são: “Dja Guata Porã”¹⁰⁸ (2017 - 2018) idealizada pelo Museu de Arte do Rio; “Ser essa terra: São Paulo cidade indígena” no Memorial da Resistência de São Paulo (2018 - 2019), “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena” no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (2019 - ainda em cartaz), “Véxoa: Nós sabemos” na Pinacoteca de São Paulo (2020 - 2021)¹⁰⁹ e, por fim, “Moquém_Surarí: arte indígena

¹⁰⁷ PINHEIRO, Suzel Nimion. Posso ser o que você é sem deixar de ser o que sou: direitos humanos, educação e os indígenas. In: CURY, Marília Xavier. “Questões Indígenas e Museus: Enfoque Regional para um Debate Museológico”. Brodowski: ACAM Portinari. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (SEC); São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2014. (Coleção Museu Aberto). p. 65

¹⁰⁸ Para mais informações, acessar “Dja Guata Porã | Rio de Janeiro Indígena - Curadoria: Sandra Benites, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz” disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/>. Acesso em: 21 mai de 2022.

¹⁰⁹ A exposição “Véxoa: Nós sabemos” será analisada em maiores detalhes no capítulo 3. A exposição ganhou grande repercussão dado que apresenta a questão indígena a partir de um novo cenário, viabilizando o protagonismo destes grupos dentro de um espaço tido como canônico no campo das artes. Para além das obras com suporte em tela, foram integradas cerâmicas, fotografias, cinema e os novos meios de comunicação constituídos pela comunidade indígena, como a Rádio Yandê.

contemporânea” no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2021). Também vale destacar a 34ª Bienal de São Paulo, realizada no ano de 2021, e que contou com a presença de 9 artistas indígenas contemporâneos: Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Jaider Esbell, Uýra, Gustavo Caboco e outros 4 artistas indígenas estrangeiros. Conforme afirma Naine Terena, a curadoria deve ser entendida como um ato político e, por este motivo, a presença de um curador indígena viabiliza a luta do movimento dos povos originários através da arte, que pode - e deve - ser utilizada como instrumento de enfrentamento¹¹⁰.



Imagem 10 - Jaider Esbell e Daiara Tukano na 34ª Bienal de São Paulo. © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.

O ineditismo desta última edição da Bienal se deu pela “grande presença” de Artistas Indígenas Contemporâneos (cerca de 10% dos artistas participantes), fato este inexistente até então. Para além das obras expostas, a programação contou com uma diversidade de atividades educativas que viabilizavam o contato entre artistas indígenas e o público visitante¹¹¹. De modo quase preambular, os indígenas foram

¹¹⁰ Trecho baseado em uma das falas de Naine Terena em uma entrevista denominada “A arte funciona como instrumento de luta para os indígenas” concedida à revista “C& América Latina” em 2021. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-arte-funciona-como-instrumento-de-luta-para-os-indigenas-naine-terena/>. Acesso em: 31 ago. 2022.

¹¹¹ Foram planejadas diversas ações educativas que pretendiam gerar um espaço de discussão em torno das produções desses artistas e como os mesmos se entendiam dentro da dinâmica gerada pelo circuito das artes. A programação contemplava debates e processos de escuta com artistas como Gustavo Caboco, Daiara Tukano, Sueli Maxacali, Jaider Esbell, dentre outros, para além de promover visitas temáticas denominadas “Rasurando a perspectiva do ‘universal’” que eram organizadas e

retirados da perspectiva de indivíduos passivos, que são retratados através do olhar branco colonial e passaram a discursar como agentes de suas respectivas produções artísticas. Esse acontecimento indica que estamos testemunhando, de maneira tardia, um cenário que está se alterando. Cabe refletir se estas mudanças são realmente efetivas ou fazem parte de uma circunstância onde a linguagem empregada pela decolonialidade tem ganhado destaque dentro do setor cultural.



Imagem 11 - Fotografia retirada no dia 2 de dezembro de 2021 após o falecimento do artista indígena Jaider Esbell. A Bienal promoveu um evento de “despedida” que contou com canções, ritos e por uma pequena peregrinação no pavilhão dentre os espaços que exibiam obras de Jaider. Na fotografia estão presentes Denilson Baniwa, Daiara Tukano, Gustavo Caboco e familiares do próprio Jaider. Crédito fotográfico Vitória Machado.

Para que possamos compreender um pouco mais a respeito dos contextos de criação das exposições supracitadas, é necessário apresentar, mesmo que de maneira sucinta, quais foram os objetivos desejados com a execução destes projetos e de que maneira o protagonismo indígena foi viabilizado dentro da lógica institucional. Dois exemplos serão utilizados: a exposição “Resistência Já”, como modelo de espaço museal que deriva do sistema universitário e, por isto, é resultado de um longo estudo

desenvolvidas pautadas na perspectiva decolonial, gerando reflexões a respeito da presença de grupos marginalizados em espaços institucionalmente excludentes. Para saber mais a respeito da programação, acesse: <http://34.bienal.org.br/agenda>. Após o trágico incidente com Jaider Esbell, todo o planejamento de atividades vinculadas à promoção da arte indígena contemporânea foram suspensas.

etnográfico, museológico e antropológico, e a exposição “Ser essa terra: São Paulo cidade indígena” que põe em xeque a questão da territorialidade, da presença indígena na capital paulista e o ressurgimento destas discussões dentro de um complexo museológico “normativo” que é a Estação Pina¹¹², gerida pela Pinacoteca de São Paulo.

A exposição “Ser essa terra: São Paulo cidade indígena” exposta no “Memorial da Resistência”, no ano de 2018, foi responsável por “inaugurar” um importante movimento de discussão da presença e das questões indígenas em espaços museais tidos como modelos mais “tradicionais”. Ainda que seja um espaço que trabalhe com a perspectiva e os desdobramentos de uma memória coletiva sensível, o Memorial é gerido por uma instituição centenária de viés claramente normativo e pouco diversificado.

Com assessoria cultural do Casé Angatu Xukuru Tupinambá, a exposição contou com o uso da curadoria colaborativa. Mais de vinte representantes de diferentes etnias indígenas que ainda *(re)existem* na cidade de São Paulo fizeram parte da concepção do projeto. Esses integrantes foram os responsáveis pela elaboração dos aspectos imagéticos que compuseram os núcleos da exposição, escolha de objetos a serem expostos, além da seleção dos textos utilizados para comunicação com o público. Constituíram o corpo curatorial indígenas Fulni-ô, Guarani Mbya, Kaimbé, Kariri-Xocó, Pankararé, Pankararu, Pankarê, Tupi-Guarani, Tupinambá e Wassul-Cocal¹¹³. É importante ressaltar que os enviados para auxiliar no processo de desenvolvimento da exposição foram selecionados por suas próprias comunidades.

¹¹² “A Estação Pinacoteca oferece ao público diversos espaços expositivos, além do Gabinete de Gravura Guita e José Mindlin, casal paulista que foi grande incentivador da gravura no Brasil. São mais de 2000 gravuras pertencentes ao museu. O local onde ficavam confinados os presos no antigo prédio do DOPS (Departamento Estadual de Ordem e Política Social) deu lugar ao Memorial da Resistência, que conta com quatro celas e um totem multimídia, onde o público tem acesso ao acervo de fichas e prontuários de pessoas que passaram por lá, como Monteiro Lobato e Mario Covas. Consolidando também o papel educativo desempenhado pelo Museu, são desenvolvidas na Estação Pinacoteca atividades de capacitação de professores”.

¹¹³ SANTOS, Carlos José Ferreira dos. “Ser Essa Terra: São Paulo Cidade Indígena”: Exposição no Memorial da Resistência Trata da (Re)Existência dos Povos Originários na Capital Paulista. **Espaço Ameríndio**. Porto Alegre, v. 14, n. 1, p.121, 2020.



Imagem 12 - A exposição foi organizada de maneira circular, com poucos objetos e uma grande quantidade de painéis textuais. Ao centro, uma pequena estrutura delimitava um espaço que fornecia uma sensação mais intimista, quase como se estivéssemos dentro de uma oca ou uma casa de reza.

Isto porque esse núcleo contava com vídeos de lideranças espirituais mulheres apresentando questões relacionadas à conflitos, território e espiritualidade. Foram construídas armações, que ficavam presas às paredes e que intercalavam fotografias, fatos históricos e falas, criando uma cronologia entre os acontecimentos. Imagem disponível em:

<http://memorialdaresistencia.org.br/exposicoes/ser-essa-terra/>

O transcurso para consolidar a exposição durou cerca de três meses e teve como pilares a apresentação da cosmologia originária e os saberes indígenas como condutores do diálogo. Casé Angatu também chama a atenção ao mencionar a substituição do termo curadoria por “*curatoria*”, com a intenção de “curar, ao modo indígena, a cegueira e a surdez relativas aos povos originários na constituição da cidade”¹¹⁴. O texto de abertura da exposição, elaborado por Casé trazia uma forte mensagem ao visitante, extremamente vinculada à ideia de metamorfose do conceito de

“curatoria”,

Silêncio! Escutem os sons nativos que vem do profundo das *angas* (almas) indígenas que povoam a polifônica capital paulista que alguns dizem não ter alma. Olhem à sua volta, e enxerguem a presença indígena na multifacetada cidade de São Paulo¹¹⁵.

¹¹⁴ Ibidem, p.123.

¹¹⁵ SANTOS, Carlos José Ferreira dos. Op. Cit., 2020. p.120.

No ano seguinte, em 2019, o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) construiu um importante espaço de fala para os indígenas, uma vez que, fez uso da curadoria colaborativa, dando ênfase às narrativas de diferentes etnias que coexistem a capital paulista. Os indígenas tiveram a possibilidade de reivindicar seu local na sociedade atual, além de criar diálogos acerca de questões vinculadas ao estereótipo do sujeito indígena, a visão crítica acerca do processo de aldeamento, opiniões contra a política vigente no país, dentre outros demandas. Tudo isso foi possível através de uma ação educativa bem fundamentada, que teve a sensibilidade de reconhecer seu local de fala, incorporando os educadores indígenas ao longo de todo o processo e que, posteriormente, puderam atuar como mediadores no espaço expositivo.



Imagem 13 - Fotografia retirada em uma das ações educativas encabeçadas por educadores indígenas na exposição “Resistência Já”. A exposição conta com três módulos principais onde cada educador apresenta um pouco sobre seu próprio grupo étnico. Na imagem é possível ver Gerolino José César, liderança indígena dos Terena, falando um pouco sobre o uso das penas de ema na produção de objetos ritualísticos utilizados em rituais dos Terena. Crédito fotográfico Vitória Machado.

Vale mencionar que os indígenas também foram os responsáveis pela produção de outros materiais, como as fotos presentes no espaço expositivo, artes, cores, objetos que integraram a exposição, além de textos e instrumentos de divulgação. A exposição teve como objetivos o enfoque na ancestralidade e no “ser indígena” hoje, na responsabilidade ética dos museus com a comunidade, sobretudo, daquelas com as quais o acervo do MAE indica a presença de cultura material

correspondente e o potencial de “conectar pessoas com as experiências e existências indígenas” por meio da exposição autonarrativa colaborativa¹¹⁶.

Esse foi um projeto articulado por diferentes setores da instituição que valorizaram a prática da curadoria coletiva como principal ferramenta a partir das perspectivas da Prof. Marília Xavier Cury. Para a museóloga, a curadoria é uma prática indispensável pois é caracterizada por

um conjunto de ações interligadas em torno do objeto museológico, que envolve muitos agentes como curadores(as), como todos os profissionais de museus, pesquisadores(as), educadores(as), conservadores(as), entre outros; os(as) visitantes; agentes que possuem objetos salvaguardados no museu, como os(as) indígenas e os encantados que por meio dos pajés atuam nesse processo¹¹⁷.

Foi com base nessa premissa que a exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena” começou a ser concebida ainda em 2016. A ideia, inicialmente, era informar os grupos indígenas da existência de um grande volume de objetos existentes no museu e que foram coletados entre os séculos XIX e XX por antropólogos, etnógrafos e pesquisadores. O objetivo principal era elaborar uma requalificação das coleções a partir da interpretação dos sujeitos que produziram essa materialidade em questão¹¹⁸.

Ainda que a questão indígena se fizesse presente de algum modo em museus etnográficos, históricos e antropológicos, muito pouco foi viabilizado em termos do que hoje se entende por um “protagonismo” ainda embrionário. Como pontuado acima, o número de exposições colaborativas ou iniciativas provindas de instituições museais que propiciem um diálogo mais integrado com os povos indígenas continua sendo praticamente uma exceção. O hábito já tão enraizado de se cristalizar os povos originários como indivíduos parados no tempo, superados pelo modelo capitalista impulsionado pela sociedade contemporânea do imediatismo, também foi responsável por dificultar a comunicação e a aproximação destes grupos dentro da esfera museal.

¹¹⁶ SILVA, M. A.; CARNEIRO, C. G. Escuta das narrativas indígenas na exposição colaborativa do MAE-USP: desafios para o desenvolvimento de ações educativas eticamente responsáveis e engajadas nos museus. *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 178.

¹¹⁷ CURY, M. X. Política de gestão de coleções: museu universitário, curadoria indígena e processo colaborativo. *Revista CPC*, [S. l.], v. 15, n. 30esp, 2020, p.130.

¹¹⁸ Para mais informações acerca da exposição, acessar: https://jornal.usp.br/cultura/indigenas-contam-sua-propria-historia-em-nova-exposicao-na-usp/?fbclid=IwAR1dZnV50CTgPNv3gaamXx3WEMOESyI2I7Q4MdSmZw4nZGM_VT46e63I8.

Este afastamento extremamente significativo é produto de uma arrogância colonial que, ainda hoje, pressupõe que a lógica ocidental possa ser mais frutífera em termos de produtividade e consumo, impactando, inclusive, a dinâmica das instituições museais.

Os museus de arte também não se isentam desta problemática. No entanto, é possível identificar, nos últimos cinco anos, um considerável esforço de importantes equipamentos de arte em promover a inclusão de debates de suma relevância no que diz respeito à presença indígena no cenário artístico. Com a ascensão do que atualmente se conhece por Arte Indígena Contemporânea, movimento encabeçado por artistas como Jaider Esbell e Denilson Baniwa, muitos museus de arte abriram suas portas para que se pudesse ressignificar a ideia já tão consolidada do que compreendemos por “arte”. O Museu de Arte do Rio (MAR) foi fundamental neste quesito ao inaugurar, no segundo semestre de 2017, a exposição “Dja Guata Porã” com curadoria da indígena Sandra Benites, de etnia guarani. Como pontuado por Baker,

A exposição Dja Guata Porã travou uma discussão sobre o que entendemos como curadoria. Ela tencionou por diversas vezes a noção de uma hierarquia curatorial na qual o curador tem uma voz mais ativa. A exposição conseguiu, dentro de uma instituição, criar uma curadoria partilhada entre os chamados curadores da mostra e os participantes da mesma, se manter, assim, uma curadoria burocrática ou de *connaisseur*¹¹⁹.

Por outro lado, no cenário paulista, só seria possível conceber um projeto de tamanha magnitude e impacto social dentro de um museu de arte anos depois. Tanto o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)¹²⁰ como a Pinacoteca de

¹¹⁹ BAKER, Julia. Op. Cit., 2018. p. 2602.

¹²⁰ É importante citar que no final de 2019 o MASP decide contratar Sandra Benites como uma das curadoras responsáveis pela frente temática de arte brasileira do museu. Na época, essa foi uma notícia largamente veiculada nas redes sociais e portais virtuais dedicados à cultura, sendo visto como um passo extremamente inovador proveniente de uma instituição que ainda conserva um modelo canônico e eurocêntrico de atuação. Sandra integraria a equipe responsável por elaborar a mostra “Histórias Brasileiras”, sendo a única consultora indígena do equipamento em questão. Apesar de ter sido um grande passo em termos de decolonialidade, o MASP tornou-se foco de discussões muito recentemente ao vetar a inclusão de fotos que retratam momentos de luta de cunho social (imagens que mostravam conflitos enfrentados pelo MST e por grupos indígenas em termos de disputas com relação à demarcação territorial) na exposição “Retomada”. Após esse episódio, Sandra decide se demitir da instituição, alegando ter sido admitida no museu como parte de um discurso falho e inexistente de diversidade cultural. Para mais, acesse: <https://www.brasildefato.com.br/2022/05/20/e-dificil-lidar-com-um-sistema-que-engessa-a-gente-diz-curadora-indigena-que-deixou-o-masp>.

São Paulo se depararam com uma espécie de “corrida contra o tempo”, principalmente, a partir da efervescência dos debates em torno da questão da *decolonialidade* em instituições consideradas referências em suas áreas de jurisdição e, a partir disso, a questão indígena tornou-se um dos principais focos das agendas programáticas dos museus. É dentro deste contexto que a Pinacoteca acaba se destacando ao conceber uma das exposições mais emblemáticas dos últimos anos: “Véxoa: Nós sabemos”. O projeto expográfico e curatorial teve um impacto institucional tão grande que resultou na contratação da curadora indígena Naine Terena, para além de ter fomentado a aquisição de obras pertencentes ao movimento da Arte Indígena Contemporânea e alargado os debates ao redor do protagonismo dos povos originários em diferentes campos da esfera museal. Estes são alguns dos tópicos que serão trabalhados em maiores detalhes no terceiro capítulo.

CAPÍTULO 3: Exposição “Véxoa: Nós sabemos”: um exemplo de exposição em um espaço “normativo” que promove o indígena como agente de suas narrativas

Ainda que os museus sejam instituições que atuem baseados em uma lógica extremamente colonial, é preciso reconhecer a importância deste movimento de inclusão de outras lógicas, práticas e culturas que operem "fora da bolha" eurocêntrica para que possamos expandir nossa percepção acerca da pluralidade existente entre diversos grupos.

A inserção da esfera e das concepções indígenas, ou até mesmo do próprio perspectivismo ameríndio¹²¹, nesse espaço historicamente complexo, promove uma série de ganhos em termos de ampliação dos saberes, para além de promover a responsabilidade ética destas instituições no que diz respeito à uma tentativa, ainda que muito diminuta, de reparar o apoio dado durante a ampliação do projeto colonial em nosso país. Os reflexos da violenta incursão portuguesa, no que tange a permanência e (re)existência dos povos originários nesta terra brasílica, não só permanecem até os dias de hoje, como são mantidas pelo atual governo¹²².

A falta de comprometimento político acaba criando cada vez mais brechas para que o Estado se isente de suas obrigações éticas e diplomáticas para com os povos indígenas. Mesmo com a presença indígena em diferentes setores, o lugar a ser ocupado por estes povos, ainda na contemporaneidade, é fortemente marcado pelas concepções coloniais construídas no passado, mas “que ainda perduram, a despeito das conquistas advindas com a CF de 1988”¹²³.

¹²¹ Termo cunhado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro e que tem como objetivo articular as diversas maneiras de se conceber a realidade, rompendo com a pragmática colonial de se entender e perceber o “real” a partir de uma única perspectiva, ou seja, o perspectivismo ameríndio refere-se ao modo indígena de compreender o mundo com base na presença de outros sujeitos, agentes e pessoas para além dos seres humanos. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1996. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Mana* 2(2): 115-144. _____. 2002. “O nativo relativo”. *Mana* 8(1): 113–48.

¹²² Basta realizar uma pequena procura em sites e ferramentas de busca de notícias para se concluir que o governo bolsonarista estabeleceu um dos projetos mais cruéis de genocídio contemporâneo dos povos indígenas. O suporte dado para que houvesse a ampliação dos garimpos, o congelamento dos processos de demarcação de terras indígenas, somado à uma política que inviabiliza a presença dos povos originários dentro do contexto social garante a manutenção de um sistema violento, descomedido e que não valoriza a ancestralidade e a história de seu próprio país.

¹²³ PINHEIRO, Suzel Nimion. Posso ser o que você é sem deixar de ser o que sou: direitos humanos, educação e os indígenas. In: CURY, Marília Xavier. “Questões Indígenas e Museus: Enfoque Regional

É em razão deste cenário de negligência histórica, sobretudo em termos de garantia de execução e manutenção dos direitos dos povos indígenas, que os museus podem tornar-se equipamentos potentes ao ressignificarem seus acervos e discursos para viabilizarem um espaço efetivo de protagonismo para que os povos originários possam pleitear suas reivindicações e fazer ecoar suas vozes. A prática do pensamento decolonial concebido no âmbito museológico deve deixar de ser apenas uma simples fachada para a promoção de uma imagem institucional “desconstruída”. Os museus devem se consolidar como espaços de libertação da produção de conhecimento da episteme unicamente e exclusivamente eurocêntrica.

Isto posto, é possível constatar que a realização da exposição “Véxoa: Nós sabemos” (2020), pela Pinacoteca de São Paulo, foi um grande divisor de águas no longo processo histórico de exclusão da narrativa indígena nos espaços museais. A exposição foi fundamental para que pudéssemos repensar acerca de diversas práticas museais que continuavam reproduzindo o apagamento de grupos socialmente marginalizados na sociedade contemporânea.

“Véxoa”, de algum modo, abriu horizontes com relação aos temas trabalhados por museus que ainda hoje realizam a manutenção de posicionamentos eurocêntricos e coloniais, dando início à uma espécie de corrida contra o tempo no que tange à representação indígena no espaço expositivo e museal, sobretudo, com relação ao cenário museológico paulista.

A exposição foi composta por 24 artistas e coletivos indígenas (Ailton Krenak, Anápuàka Tupinambá, ASCURI, Vó Bernaldina, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Edgar Kanaykõ, Pajé Gabriel Gentil Tukano, Gustavo Caboco (com Camila dos Santos da Silva, Dival da Silva, Juliana Kerexu, Lucilene Wapichana, Ricardo Wera Mariano), Jaider Esbell, Kaya Agari, MAHKU (Artistas Huni Kuin), Olinda Yawar Tupinambá, Artistas Pankararu, Tamikuã Txihi, Mulheres Terena, Artistas Wauja, Yacunã Tuxá, Artistas Yudjá) e contou com a curadoria de Naine Terena. Vale destacar a participação de Fernanda Pitta¹²⁴, que atuava como uma das curadoras da

para um Debate Museológico”. Brodowski: ACAM Portinari. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (SEC); São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2014. (Coleção Museu Aberto). 212 p.

¹²⁴ Fernanda Pitta, atualmente professora no Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP) é historiadora da arte, pesquisadora e antiga curadora da Pinacoteca de São Paulo. Tem uma extensa produção que abrange grandes artistas que se localizam entre os séculos XIX e XX. Embora tenha uma formação mais “clássica” no campo da História da Arte, Fernanda tem se aproximado cada vez mais de questões relacionadas à produção de arte indígena contemporânea e o processo de concepção de exposições com temáticas indígenas com base no uso da curadoria colaborativa. Pitta participou como curadora

Pinacoteca durante este período, e que foi fundamental na concepção e articulação do projeto expográfico de “Véxoá”.

A mostra também resultou na produção de um catálogo, que tem como objetivo registrar um pouco do processo de concepção e articulação dos artistas indígenas, para além de apresentar debates recentes acerca da formação e consolidação de um cenário propício para a AIC. Além do texto de abertura da obra produzido pela curadora Naine Terena, o catálogo conta com trabalhos do escritor Daniel Munduruku, dos artistas Denilson Baniwa e Gustavo Caboco e da antropóloga Ilana Seltzer Goldstein. O compilado de textos apresenta algumas importantes discussões com relação à questão indígena dentro do circuito artístico e como esses indivíduos têm analisado esse processo de absorção da arte indígena por parte do sistema.

Rompendo com a lógica segmentada difundida pela curadoria e suas ferramentas comunicacionais, a exposição mostrou-se diferente com relação às práticas curatoriais empregadas, anteriormente, pela própria Pinacoteca, ao propor uma grande miscelânea de obras de Arte Indígena Contemporânea, não sendo organizada cronologicamente ou por regiões ocupadas por grupos indígenas específicos. A ideia foi justamente conglomerar toda produção a partir de um único movimento e aproximando-as com base em demandas muito similares entre si: todas obras apontam para o processo histórico de exclusão dos indígenas e, conseqüentemente, como as políticas de genocídio difundidas pelo governo vigente asseguram paulatinamente mais a continuação deste posicionamento.

consultora na produção da exposição “Raio que o parta” no SESC 24 de Maio e foi fundamental para que a mostra apresentasse uma perspectiva crítica e de desconstrução acerca do movimento modernista.



Imagem 14 - Foto de uma das salas expositivas de “Véxoa: Nós sabemos”. Na imagem, é possível ver obras de Daiara Tukano (à frente), de Ailton Krenak (à esquerda) e na vitrine expositiva (no meio da sala) obras do Pajé Gabriel Gentil Tukano. Fotos por Raphael Fonseca. Disponíveis em: <https://raphaelfonseca.net/Nos-sabemos-nos-aprendemos>.



Imagem 15 - Foto de uma das salas expositivas de “Véxoa: Nós sabemos”. Na imagem, é possível ver máscaras Atjuwá produzidas pelo povo Waujá e um conjunto de cerâmicas feitas pelos Yudjá. Fotos por Raphael Fonseca. Disponíveis em: <https://raphaelfonseca.net/Nos-sabemos-nos-aprendemos>.



Imagem 16 - Foto de uma das salas expositivas de “Véxoa: Nós sabemos”. Na imagem, é possível ver três pequenas onças de cerâmica (Nuhwã, representando a fortaleza e Kuypô e Txahab representando as guardiãs da memória) produzidas pela artista Tamikuã Txihi. As obras, acompanhadas de alguns fragmentos, correspondem à um violento ataque sofrido em uma mostra de artes plásticas em Embu das Artes (SP). Fotos por Raphael Fonseca. Disponíveis em: <https://raphaelfonseca.net/Nos-sabemos-nos-aprendemos>.

Outro tópico colocado em pauta (e inédito até então em exposições anteriores na Pinacoteca) foi o debate em torno da redução da produção indígena ao valor simbólico e econômico como uma simples garantia de geração de renda. Ficava evidente como os indígenas se posicionam diante desta controvérsia com a exibição da “girafa indígena” que compõem um módulo de obras produzidas por Tamikuã e Gustavo Caboclo. Ambos chamavam atenção ao garantir que estes objetos constituem um imaginário não indígena, mas que ainda assim, empregam um “modo de fazer” ancestral somado a um conglomerado de outros elementos visual característicos que são ressignificados na contemporaneidade. Isso faz parte da própria consolidação do que se entende por “Arte Indígena Contemporânea”. Sobre o processo de concepção da mostra, Naine Terena diz que a exposição é fruto de diversas angústias pessoais com relação à ausência da figura indígena fora da perspectiva colonial. De acordo com a mesma,

Há cerca de dois anos, quando participei de um seminário sobre o pensamento decolonial na Pinacoteca de São Paulo, indaguei porque a instituição não possuía uma única obra de artista indígena em seu acervo. Naquela oportunidade, disse que via ali várias representações de indígenas em obras de arte, mas nenhuma delas feita pelo próprio indígena, e que, portanto, não me sentia representada por aquilo. Meses depois fui procurada pela Pinacoteca para fazer a curadoria de uma exposição sobre a produção contemporânea de artistas indígenas. Selecionei 23 nomes de diferentes etnias e regiões do país, entre coletivos e artistas independentes, que trabalham com esculturas, objetos, vídeos, fotografias e instalações. E busquei, sobretudo, respeitar o lugar de fala e os anseios de cada um desses artistas. Como a ideia foi traçar uma linha do tempo, também olhei para o passado recente e trouxe os desenhos produzidos a partir da década de 1970 pelo Pajé Gabriel Gentil Tukano (1953-2006), que viveu no Amazonas, além de pinturas feitas na década de 1990 pelo grande pensador indígena Ailton Krenak, de Minas Gerais. Para mim foi uma surpresa descobri-lo como artista. Há também artistas jovens, como Tamikuã Txihí [*integrante da comunidade Tekoa Itakupe, Terra Indígena Jaraguá, em São Paulo*]. Ela expõe as esculturas *Áxiná (exna)*, *Apêtxiêñã* e *Krokxí*, que em 2019 foram alvo de vandalismo em uma exposição de arte indígena na cidade de Embu das Artes (SP)¹²⁵.

Para a Pinacoteca de São Paulo, foi preciso conceber “Véxoa”, tardiamente, para que se pudesse refletir acerca da negligência histórica para com os povos indígenas. Após desempenhar um papel discutível com relação à cristalização da figura indígena no imaginário social através de suas icônicas obras de arte, a entidade abriu suas portas para ressignificar a função de seu espaço através da incorporação de debates que refletem acerca do apagamento de grupos que são fundamentais para a constituição do país.

Vale ressaltar que a realização de uma única exposição não corresponde à realidade desejada por grande parte destes povos no processo de retomada em diferentes frentes e, muito menos, isenta a responsabilidade da instituição de corroborar com um violento projeto colonial, mas, de certo modo, anuncia uma importante aspiração rumo à mudança no que tange ao compromisso dos museus, centros culturais e outros espaços acerca da figura indígena como parte indispensável do cenário contemporâneo.

¹²⁵ Trecho baseado em uma das falas de Naine Terena em uma entrevista denominada “A arte funciona como instrumento de luta para os indígenas” concedida à revista “C& América Latina” em 2021. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-arte-funciona-como-instrumento-de-luta-para-os-indigenas-naine-terena/>. Acesso em: 31 ago. 2022.

3.1 Um breve histórico das formação da Pinacoteca de São Paulo e suas transições: Qual o percurso até a realização de “Véxoa”?

A Pinacoteca do Estado de São Paulo foi fundada no ano de 1905 e fazia parte de um projeto de edificação de um modelo similar ao “circuito oficial das artes”, comum em toda a Europa. Mais uma vez São Paulo tomava para si a responsabilidade de fomentar recursos para a construção de uma história “genuinamente brasileira”, mas destacando, sempre que possível, a proeminência paulista no percurso rumo à civilização.

A Pinacoteca havia sido criada para fundamentar mecanismos de instrução da população em relação ao consumo e a produção do que se entendia por belas artes. Neste momento inicial, é importante endossar que a instituição recebe um conjunto de obras artísticas que, anteriormente, faziam parte do Museu Paulista. Essa doação é enviada sob o pretexto de que os quadros já não mais contemplavam a narrativa desejada pelo museu, sobretudo, porque o equipamento estava em um momento de consolidar seu espaço como uma referência em termos de grandes feitos históricos e figuras fundamentais para amparar o discurso da existência de um “passado glorioso”¹²⁶. Obras que só exibiam elementos estéticos foram rapidamente dispensadas neste cenário de formação de um nacionalismo embrionário e a Pinacoteca de São Paulo acabou sendo o destino de grande parte delas.

Outro aspecto fez com que o acervo da Pinacoteca se tornasse tão característico: a necessidade de se instaurar uma escola de belas artes e, conseqüentemente, expandir o apreço pelas manifestações culturais em território nacional. Por esta razão, o acréscimo de obras identificado durante o período entre 1905-1912 diz respeito ao crescimento da influência da historiografia sob a produção artística e, em contrapartida, apresentava a demanda de formação de uma coleção que se tornasse referência para a nova geração de alunos¹²⁷. Esse é um dos pontos fundamentais para se compreender a tipologia da coleção da Pinacoteca, principalmente, porque o propósito para com a criação da instituição era atender os fins de uma elite tida por cosmopolita que se mostrava cada vez mais interessada pelo

¹²⁶ NERY, Pedro. **Arte, pátria e civilização**: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893-1912). 2015. p. 90.

¹²⁷ Idem, 50.

ensino das artes.

A Pinacoteca de São Paulo nasce de uma doação de 26 obras do Museu Paulista (1895), que continha pinturas dos mais diversos gêneros aclamados pelas academias européias durante todo o século XIX. De modo geral, o Museu Paulista havia sido concebido com uma finalidade muito específica de valorização da construção de um “legado paulista” para a história nacional e, estes trabalhos de cunho artístico mais abrangente, como eram o caso das obras que retratavam as naturezas-mortas e paisagens, acabaram por não desempenhar nenhuma importante finalidade nesta nova fase institucional.

Também vale mencionar que ao romper com o Liceu de Artes e Ofícios, a Pinacoteca decide elaborar um complexo planejamento para viabilizar a formação de seu próprio acervo, ou seja, uma coleção que pudesse contemplar, de fato, toda a produção artística vigente até então, mas sem abandonar o interesse pela exaltação de uma perspectiva ainda muito sudestina. Criou-se, então, o programa de Pensionato Artístico estabelecido pelo Governo de São Paulo e muito jovens artistas foram selecionados para encabeçar as primeiras etapas deste programa que era constituído, basicamente, pelo envio destes sujeitos para a Europa para que os mesmos pudessem atuar em ateliês de arte e, conseqüentemente, desenvolver um repertório artístico mais alinhado com as demandas europeias. Em contrapartida, toda a produção deste artista realizada ao longo do período de “formação profissional” era doada ao acervo, o que acabou resultando em uma ampliação demasiadamente significativa da coleção da instituição.

É evidente que a formação do acervo da Pinacoteca e a realização das exposições oscilam “entre o belo estético e uma moral social despolitizada”¹²⁸, isto porque, a representação humana se torna um dos conteúdos mais reproduzidos nas obras de arte em uma tentativa de promover a construção de uma narrativa que pudesse reconhecer diferentes indivíduos como parte da formação de uma nação que estava sendo edificada. Ainda assim, o que se consolidou foi um distanciamento abrupto entre uma burguesia que consumia e ocupava os espaços culturais e os grupos “tipificados” que ficaram responsáveis por atender uma solicitação de representatividade do que se entendia pelo exotismo, como os povos indígenas e os negros. Em linhas gerais,

¹²⁸ NERY, Pedro. Op.cit. 2015, p. 122.

A trajetória da fundação da Pinacoteca é bastante ilustrativa do tipo de circuito artístico que se construiu no mundo ocidental: a arte é, em princípio, ligada ao objetual e a demarcação do que é arte e o que são peças de valor etnográfico é evidente. Também é claro a destinação de um certo tipo de arte ao museu: aquelas que reproduzem os gêneros das belas artes europeias. De fato, esse padrão de colonização cultural segmentada pode ser observado em inúmeras instâncias ao longo da prática e estudo das artes brasileiras¹²⁹.

É por este e tantos outros motivos que a presença indígena, de algum modo, sempre se deu através do olhar do outro, a partir de uma interpretação superficial que visava corroborar com o sistema colonial e político em vigor. Por mais que a questão da diversidade cultural e étnica tivesse integrado a agenda de exposições da Pinacoteca na virada dos anos 2000, sob a extensa e contundente gestão de Emanuel Araújo, uma única mostra com a temática indígena foi à público: “The Native Born: arte aborígene da Austrália” com curadoria de Lilian Amaral e que ficou em cartaz por cerca de dois meses (entre junho e agosto de 2002). Tratava-se de uma exposição que reuniu cerca de 150 obras, pertencentes ao Museu de Arte Contemporânea de Sidney, Austrália¹³⁰, e que teve grande repercussão no cenário brasileiro. Ainda que tenha sido um marco no que concerne aos avanços dos temas trabalhados pela instituição, algo inédito até então, a exposição não criou relações com a presença e a produção da arte indígena no contexto brasileiro, limitando-se, mais uma vez, a elaborar uma ideia de arte originária advinda do exterior.

De tão naturalizada na narrativa, a ausência concreta da arte indígena nas coleções de arte – do século XIX até agora – seja à vista dos especialistas, estudantes ou público, não implicou em nenhuma mudança expressiva nos modelos narrativos da arte brasileira, que ainda se valem dessa estrutura mítica de uma narrativa de origem situada na arte indígena e frequentemente recorrem a ela, seja para procurar fonte de originalidade, elementos pretensamente autóctones da cultura nacional, ou mesmo para esboçar

¹²⁹ MASTROBUONO, Bárbara. A exposição Vêxoá e os diferentes circuitos artísticos. Editorial SP-Arte, 2020. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/a-exposicao-vexoa-e-os-diferentes-circuitos-artisticos/>. Acesso em: 01 set. 2022.

¹³⁰ Essa informação foi possível de ser obtida através de consultas realizadas na base de dados virtual da Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo. Através de pesquisas feitas com base nos catálogos específicos da instituição, foi possível gerar uma lista de exposições concebidas pela Pinacoteca e que apresentassem no filtro a temática ou a palavra “indígena”. É através desse levantamento que também se tornou compreensível a relação entre os assuntos e conteúdos das exposições elaboradas e a relação direta com a gestão vigente naquele momento. O modelo de gestão empregado e a prática curatorial estão tão alinhados que este encadeamento pode ser identificado ainda hoje na direção do alemão Jochen Volz, que está à frente da Pinacoteca desde maio de 2017.

posicionamentos críticos solidarizando-se com as questões como a demarcação de terra, a crise ambiental ou o racismo¹³¹.

A especificidade da arte indígena brasileira só se torna objetivo expográfico cerca de cem anos após a abertura da Pinacoteca de São Paulo. A exposição “Véxoa: Nós sabemos” resultou na contratação da curadora indígena Naine Terena e foi de extrema importância para que pudéssemos entender a função social de uma instituição que tem em suas mãos o poder de legitimação de discursos e cristalização das narrativas no imaginário comum.

Fruto de um trabalho duradouro, a exposição endossa a pertinência da prática colaborativa dos povos indígenas nos museus, gerando uma discussão em torno de como os equipamentos culturais pensam a respeito da história da arte no Brasil e as diversas maneiras de materializá-la através das coleções e dos acervos. Isto porque a “expografia foi pensada também no sentido de que o público veja as obras em suas dinâmicas temporais próprias, e não agrupadas por questões regionais ou regidas por dominâncias cronológicas”¹³².

Em uma entrevista dada à C& América Latina¹³³, Naine Terena aponta a importância de obras concebidas por artistas indígenas dentro de um espaço institucional de referência, dado que, essa presença fomenta debates em torno de eixos de grande relevância como a educação e a inserção do sujeito indígena dentro de dinâmicas criadas pela própria contemporaneidade.

A Pinacoteca de São Paulo, por exemplo, fundada em 1905, só incorporou obras de indígenas a seu acervo permanente em 2019, quando adquiriu trabalhos de Denilson Baniwa e Jaider Esbell. Esse é um processo que passa também pela educação, que precisa estar nos livros didáticos das crianças e também na academia¹³⁴.

¹³¹ PITTA, F. M. *A 'breve história da arte' e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje*. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 3, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8666380. p.243.

¹³² Véxoa: Nós sabemos / curadoria Naine Terena ; textos Daniel Munduruku ... [et al.]. – São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2020. p.18.

¹³³ Trecho baseado em uma das falas de Naine Terena em uma entrevista denominada “A arte funciona como instrumento de luta para os indígenas” concedida à revista “C& América Latina” em 2021. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-arte-funciona-como-instrumento-de-luta-para-os-indigenas-naine-terena/>. Acesso em: 31 ago. 2022.

¹³⁴ Idem, 2022.

A realização de “Véxoa” trouxe um respiro em termos de uma instituição historicamente colonial que tem se posicionado diante das discussões decoloniais e refletido acerca da função social desempenhada por este espaço que tende a legitimar o que é considerado “arte”. Para além do campo estético ou da busca incessante pela categorização do que é ou não arte, a mostra amplia nossos horizontes ao identificar a arte como “parte de uma cosmovisão integrada”¹³⁵, que dialoga com a realidade brasílica, originária, mas que encontra-se distante do que é valorizado pelo circuito eurocêntrico tradicional do consumo e da produção artística.



Imagem 17 - Foto de uma das salas expositivas de “Véxoa: Nós sabemos”. Na imagem, a obra Kalamigare (que representa os grafismos indígenas para mulheres moças do povo Kura-Bakairi) de autoria da artista Kaya Agari. Imagem disponível em: <https://www.select.art.br/agenda-do-fim-do-mundo-13-a-20-1-2021/>

¹³⁵ MASTROBUONO, Bárbara. A exposição Véxoa e os diferentes circuitos artísticos. Editorial SP-Arte, 2020. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/a-exposicao-vexoa-e-os-diferentes-circuitos-artisticos/>. Acesso em: 01 set. 2022.

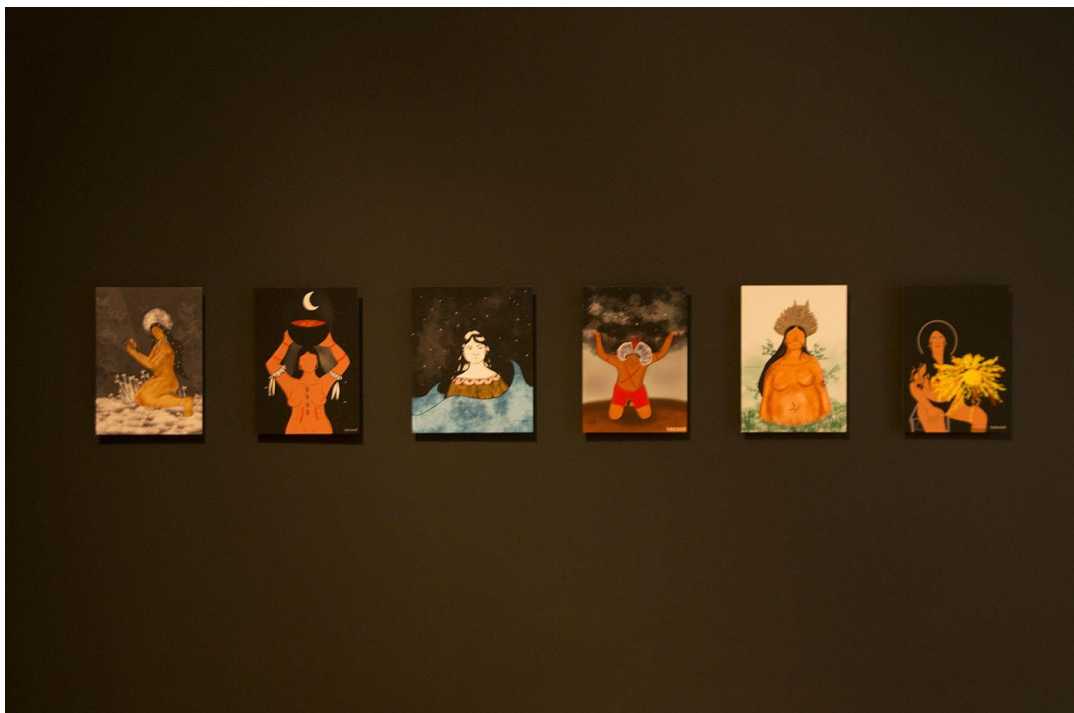


Imagem 18 - Foto de uma das salas expositivas de “Véxoa: Nós sabemos”. Na imagem, um conjunto de seis obras da artista Yacunã Tuxá. As telas abordam diferentes temas, dentre eles, a questão do gênero, cosmologia e resistência indígena. A imagem encontra-se disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-arte-funciona-como-instrumento-de-luta-para-os-indigenas-naine-terena/>.



Imagem 19 - Foto de uma das salas expositivas de “Véxoa: Nós sabemos”. Na imagem, é possível analisar um pouco da exposição através da disposição das obras e cruzamento de salas. Na imagem, encontram-se peças de cerâmica Yudjá (ao centro), obras de Yacunã Tuxá (à esquerda) e um grande painel feito por Jaider Esbell (atrás). Imagem disponível em: <https://gpslifetime.com.br/conteudo/entretenimento/arte/80/pinacoteca-apresenta-primeira-exposicao-dedicada-a-arte-indigena>

3.2 Arte Indígena Contemporânea: algumas considerações sobre a sua (in)definição

A Arte Indígena Contemporânea (também reduzida às siglas AIC) é um conceito e/ou movimento que se baseia, em linhas gerais, na produção artística idealizada por indivíduos indígenas e tudo aquilo que envolve suas experiências em meio à convivência com seus grupos no cotidiano. Além das definições de Arte Indígena Cosmopolítica ou Arte Indígena de Coalizão por Denilson Baniwa, uma vez que emprega diferentes elementos da esfera indígena (como o caso da cosmogonia) que não somente expressões visuais e/ou artísticas.

As manifestações artísticas podem fazer uso de técnicas tidas como “tradicionais” ou englobar expressões baseadas nas novas mídias de arte, como videoartes, instalações e performances. Elementos esses que caracterizam, essencialmente, o que o ocidente entende por arte contemporânea.

Ainda que possa ser compreendida através de paralelos com a Arte Contemporânea e, mais recentemente, inserida nos mais diversos debates em torno dos desdobramentos ocasionados pelas discussões em torno do Modernismo (e dos 100 anos recém “comemorados” da Semana de Arte Moderna¹³⁶) pautada em uma historiografia evidentemente europeia, e por essa razão, excludente com relação à grupos marginalizados socialmente, a Arte Indígena Contemporânea parte, sobretudo, de uma perspectiva comum aos povos indígenas: a não dissociação entre natureza, arte e, conseqüentemente, vida¹³⁷.

¹³⁶ Em 2022, eclodiram um número extremamente grandioso de exposições que tiveram como tema principal a questão do Modernismo e quais são as interferências deste movimento na prática artística da contemporaneidade. Dentro desse cenário, houve a massiva inclusão da produção de diferentes artistas indígenas ligados à AIC em espaços expositivos, museais e culturais. Um exemplo desta conturbação no mundo das artes causadas pela presença indígena no circuito artístico e pelo forte posicionamento dos mesmos com relação ao resgate da figura ancestral de Macunaíma (um dos sujeitos de maior destaque dentro do enquadramento criado pelo modernista) foi a execução da exposição “Contramemória” no Teatro Municipal de São Paulo, com curadoria de Lilia Schwarcz, Pedro Meira e Jaime Lauriano. A mostra que tinha por objetivo pensar criticamente o ambiente cultural concebido pela Semana de Arte Moderna de 1922 flertou com dois grandes artistas indígenas de destaque: Gustavo Caboco e Daiara Tukano. Toda exposição convergia para uma grandiosa tela de Caboco denominada “Kanau’Kyba: antibatismo de Makunaimi e pussanga da pedra” e apresentou uma potência gigantesca ao se opor à “construção imagética tradicional” de quem foi Macunaíma e da exclusão dos povos originários deste contexto.

¹³⁷ Essa fala fez parte da apresentação da exposição *Moquém_Surarí: arte indígena contemporânea*, realizada pelo MAM/SP em 2021. Participaram do Seminário Jaider Esbell, Ailton Krenak, Paula Berbert e Pedro Cesarino. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zT5q2zID2Ac>.

A Arte Indígena Contemporânea carrega consigo a possibilidade de questionar e problematizar a própria produção de uma história da arte tida como genuinamente brasileira. Como introduzido por Denilson Baniwa, a AIC promove a “reantropofagia” dos pilares da arte, ou seja, intenciona a (re)escrita de uma história da arte brasileira que foi construída através do olhar romantizado do não-indígena, que sempre busca o “enquadramento” de categorias e a limitação do sujeito indígena como figura inerte no tempo. Com a efervescência dos 100 anos da Semana de Arte Moderna, Baniwa esteve no centro dos holofotes com sua obra “Re-Antropofagia” e reafirmou em mais de uma ocasião que “quem tem que falar sobre antropofagia somos nós! Foi preciso cortar a cabeça do Mário de Andrade e servi-la na bandeja com temperos locais e pimenta para abrir espaços para Macunaimi”¹³⁸.



Imagem 20 - Denilson Baniwa (1984-atual). Re-Antropologia (2018). Acrílica, argila, óleo, puçanga e urucum sobre tela, 120 centímetros x 100 centímetros. Coleção do artista, em comodato com a Pinacoteca de São Paulo. Crédito fotográfico Vitória Machado.

¹³⁸ GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 68–96, 2019. p.86.

Para além disso, vale chamar a atenção para a ordem dos termos utilizados, uma vez que, a **Arte Indígena Contemporânea** (expressão defendida por Jaider Esbell, por exemplo) se contrapõe à **Arte Contemporânea Indígena**, já que esta tende a carregar certa rigidez europeia sobre o que é considerado arte contemporânea (de aspectos marcadamente conceituais e experimentais) excluindo, de certa forma, a arte tradicionalmente indígena. Deste conjunto de elementos também desabrocha uma nova estrutura igualmente conflituosa, dado que, se desenvolve uma mobilização dos “não-indígenas” no que tange à produção literária sobre a arte indígena produzida na contemporaneidade e, em consequência disso, cria-se um novo lugar em negação ao existente e ao excludente, isto porque ainda hoje há um número enxuto de autores indígenas¹³⁹.

Existem vertentes muito diferentes e bem complexas quanto ao que é considerado o “marco” do surgimento da AIC propriamente dita. Esse é um debate que tem ocupado muitos equipamentos que julgam importante atender à demanda específica da arte indígena, seja como um movimento artístico tido por genuinamente brasileiro ou como parte integrante de um sistema de produção de cultura material e imaterial que sempre esteve presente no núcleo dos povos originários e foi esbranquiçado através da implementação de um extenso projeto colonial. Isso devido ao fato de que a arte indígena por si só é uma linguagem (uma forma de garantir a comunicação e assegurar o registro de algumas práticas que são demarcadas somente pela oralidade) carregada de “intenções e de subjetividades, que desde sempre caracterizam a refinada força identitária dos povos aqui presentes”¹⁴⁰. Conforme apresentado por Naine Terena (2020), uma das curadoras da exposição de “*Véxoa: Nós sabemos*” a Arte Indígena Contemporânea

“reapresenta a sua identidade, aproximando as linguagens, utilizando, experimentando recursos e técnicas apresentadas no momento contemporâneo. Ela mantém toda sua codificação de um universo próprio e de universos apreendidos”¹⁴¹.

¹³⁹ Neste caso, os próprios artistas tornam-se escritores ao relatar os diferentes processos de concepção de suas obras. Destacamos os textos elaborados por Denilson Baniwa (para diferentes catálogos de arte), Jaider Esbell e Ailton Krenak, por exemplo. Essas produções textuais encontram-se dispersas em diferentes plataformas, por meio de entrevistas, revistas, textos curatoriais e em catálogos.

¹⁴⁰ TERENA, Naine. “Véxoa: Nós sabemos”. In: *Véxoa: Nós sabemos* / curadoria Naine Terena ; textos Daniel Munduruku ... [et al.]. – São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2020. p.15.

¹⁴¹ Idem, p.15.

Vale sublinhar que a AIC não é uma simples vertente artística, mas sim, um movimento hermético que articula um emaranhado de dinâmicas próprias que estão fortemente relacionados com a cosmologia dos povos ameríndios. É uma arte que mantém e preserva os códigos de um universo particular, envolto de ancestralidade, e que cada vez mais conglobera o imaginário coletivo composto pela sociedade contemporânea não-indígena¹⁴². A arte indígena tem sido potente o suficiente para fazer o caminho inverso: é a AIC que agora integra o mundo do “outro”, enfraquecendo a perspectiva colonial dentro de um dos principais instrumentos de propagação do discurso ocidental globalizantes, os museus.

É necessário entender, portanto, que a produção de arte, no contexto indígena, constitui uma esfera que faz parte da própria existência destes povos. Existe um encadeamento de elementos que associa as ideias de ativismo, ancestralidade, temporalidade, não temporalidade, pensantes de cosmologia e de artes, convivência entre humanos e não humanos, dentre outros componentes que são indispensáveis para a conduta ameríndia¹⁴³. Mediante a produção de arte é possível conceber “reelaborações constantes de sobrevivência física, cultural, biológica e identitária”¹⁴⁴.

Ademais, torna-se importante pontuar que a redução da produção artística indígena ao âmbito unicamente simbólico e econômico, de certo modo, já foi superada. A inserção destas obras dentro da categoria chamada de “artesanato” também é produto e reflexo das práticas concebidas pelo circuito eurocêntrico, visando condicionar o trabalho indígena à uma categoria inferior quando comparada à cultura material produzida dentro de um contexto eurocêntrico. O debate ao redor do que é “arte” e a busca desenfreada pela categorização das coisas é um dos temas desenvolvidos pelo artista Wapichana Gustavo Caboco. Essas relações complexas são discutidas de maneira irônica pelo artista, uma vez que, o mesmo afirma que

¹⁴² TERENA, Naine. Op. Cit., 2020, p.14.

¹⁴³ A produção artística do coletivo indígena MAHKU (com integrantes da etnia Huni Kuin), por exemplo, é baseada quase que integralmente na realização dos cantos “*huni meka*” que operam “como passagens e (...) instrumentos de mediação entre os mundos visível e invisível. Sua transmutação em imagens, sugiro, também gera instrumentos mediadores do entremundos, nesse caso, o mundo indígena com o não indígena, em particular com o campo artístico e seu público. Nesse sentido, arrisco dizer que os cantos “incorporam-se” às imagens, garantindo-lhes uma forma de operação análoga à dos próprios cantos: a de caminhos e agentes conectivos”. Para saber mais a respeito, consultar Daniel Dinato. “Vende tela, compra terra e outras formas de atuação política do movimento dos artistas Huni Kuin (MAHKU)”. *Arte & Ensaios* [online], 27.41 (2021): 50-73.

¹⁴⁴ TERENA, Naine. Op. Cit., 2020, p.22.

“Numa visão limitada, nossa arte foi sistematicamente trabalhada na ‘história oficial’ para ser vista no diminutivo. Por isso hoje é intuitivamente classificada enquanto artesanato ou ‘munesculturinhas’, como já ouvi por aí. ‘Quanto custa essas esculturinhas que vocês fazem?’ e o que o estudante acadêmico de(s)+colonial logo briga-classifica: ‘Não é artesanato, é arte!’”. (CABOCO, 2020, p. 153).



Imagem 21 - Trabalhos em tecido e cerâmica do artista Gustavo Caboco. Destaque para o conjunto inferior ao meio onde encontram-se duas girafas das quais Caboco argumenta ser uma fusão “indígena-girafa-africana”. Imagem disponível em: <https://www.select.art.br/vexoa-nos-sabemos-ou-o-que-nao-sabemos/>

A obra “Andando em bando no Paraná” de Gustavo Caboco é um bom exemplo desta vinculação conflituosa estabelecida entre os campos da arte, dos museus e equipamentos culturais e do próprio consumo propagado pela sociedade. A presença das girafas nesse núcleo específico apresenta o que Caboco chama de “fusão indígena-girafa-africana” e, de maneira simplista, o artista argumenta que a produção desses objetos está muito além do debate “arte ou artesanato” mas constitui uma associação hermética entre a garantia de renda para muitos povos indígenas em todo o país e a hostilidade do sistema contemporâneo que fornece pouco (ou quase nada) suporte aos grupos originários. Sendo assim, a manufatura destes animais chamados de bichos *ra’anga* (não-tradicionais) e que “extrapolam o território guarani e o território nacional” dialogam com a necessidade do indígena sempre ter que se adequar ao

mercado, ao pedido de um comprador, ao “sistema-branco-colonial”¹⁴⁵. Esta potente metáfora apresenta o efeito transformador da arte indígena.

A arte contemporânea produzida pelos povos originários é uma miscelânea de práticas culturais, iconografia e valores tidos por tradicionais mas que, hoje, já se fazem presentes nas instituições museológicas e cada vez mais no mercado e no circuitos das artes¹⁴⁶. Mesmo sendo considerados “grupos ‘despossuídos’ do mundo da arte Ocidental”, a AIC advoga por uma arte pró-indígena¹⁴⁷ que é responsável por abrir importantes portas para construção de diálogos mais construtivos, fundamentando um novo campo de atuação no que diz respeito à luta dos povos indígenas por visibilidade, tanto em termos políticos quanto em termos estéticos.

Estamos ocupando um território simbólico e hegemônico que historicamente construiu um imaginário da identidade nacional de forma excludente e discriminatória. Essa ocupação se verifica justamente pelo não reconhecimento que indígenas possam ser produtores de arte e conhecimento além do que está preestabelecido pelo imaginário da Academia e da sociedade. Os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio de seu silenciamento. Dessa forma a arte produzida por indígenas, seja ela que for (artes plásticas, cinema, teatro, fotografia etc.), nunca estará destituída de seu sentido e intenção política, mesmo que inconscientemente¹⁴⁸.

A arte indígena contemporânea é um movimento robusto, promove uma política de resistência com os recursos proporcionados pelo próprio sistema eurocêntrico e rompe, de modo perspicaz, com a leitura homogênea que a sociedade desenvolve acerca dos povos indígenas e de sua arte. Conforme argumentou Jaider Esbell, quando a arte indígena encontra o sistema de arte global, “é requerido algo emoldurável para o que nunca caberá em molduras”¹⁴⁹, isso devido ao fato que de

¹⁴⁵ CABOCO, Gustavo. “O ser humano se reconhece como ser humano?” In: Vêxoa: Nós sabemos / curadoria Naine Terena ; textos Daniel Munduruku ... [et al.]. – São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2020. pp.151-156.

¹⁴⁶ GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 68–96, 2019. p.168

¹⁴⁷ Ibidem, p.79.

¹⁴⁸ DORRICO, Julie; MACHADO, Ricardo. O ser humano como veneno do mundo. Entrevista com Denilson Baniwa. *Revista Ihu* online. Unisinos, ed. 527, 27 de agosto de 2018. Disponível em <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo> Acesso em 29 de ago. 2022.

¹⁴⁹ ESBELL, Jaider. “Arte indígena contemporânea e o grande mundo”. *Revista Select*, nº ed. 39, 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acesso em: 29 ago. 2022.

que a AIC combina vários componentes vinculados à luta de resistência dos povos indígenas com demandas específicas, dentre elas, a problematização da questão do que é ser um indígena em contexto urbano ou em processo de “retomada”¹⁵⁰, a ocupação de “um território simbólico e hegemônico” que visa perturbar o que se entende pelo conceito de identidade¹⁵¹, a forma de expressar sua cosmologia e espiritualidade, etc.

Artistas de mais destaque como Jaider Esbell e Denilson Baniwa reiteram que uma das principais frentes de atuação da AIC é a realização de uma antropofagia ao avesso no sistema das artes. As performances de Baniwa como pajé-onça, uma das entidades de maior relevância dentro da cosmologia Baniwa, visa apresentar outras maneiras de “reantropofagizar” a história da arte, curando a cidade que se encontra enferma e promovendo uma retomada territorial da arte¹⁵².



Imagem 22 - Fotografia tirada de uma das performances de Denilson Baniwa como pajé-onça. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Paj%C3%A9_On%C3%A7a.jpeg

¹⁵⁰ A retomada é um processo de luta dos povos indígenas por suas terras, cuja ocupação era originária. Para muitos povos, esse processo está relacionado à reafirmação de identidades étnicas que foram negadas devido à pressão e à violência do Estado e da colonização. Dentro da arte indígena contemporânea existe um movimento muito forte de artistas que estão em processo de retomada mas dentro de um contexto de busca e compreensão de sua ancestralidade indígena. Alguns exemplos são: Xadalu Tupã Jekupé (Guarani Mbyá), Gustavo Caboco (Wapichana), Andrey Guaianá Zignatto (Guarani), Uyrá Sodoma (Munduruku), dentre outros.

¹⁵¹ DINATO, Daniel. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte (Resenha). Revista MODOS, v.3, n.3 (2019), p. 277-284.

¹⁵² BANIWA, Denilson. “Uma Maloca-Museu para Feliciano Lana, o Filho dos Desenhos dos Sonhos”. In: Véxoa: Nós sabemos / curadoria Naine Terena ; textos Daniel Munduruku ... [et al.]. – São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2020. p.147.

De maneira geral, nota-se que existe um consenso com relação ao precursor do que hoje conhecemos por arte indígena contemporânea: Feliciano Lana, da etnia Desana¹⁵³. Como brinca Denilson Baniwa, “a importância de Feliciano Lana para as artes, para a mitologia desana e para os artistas indígenas contemporâneos é análoga à de Michelangelo para a história do cristianismo e da arte ocidental”¹⁵⁴. Lana seria o responsável por fomentar a importância de se registrar, por meio de ilustrações, os deuses e demais entidades espirituais da cosmogonia Desano no intuito de preservar essa memória, visto que, antes essa narrativa era conhecida exclusivamente pela transmissão oral dos saberes através dos pajés, “os únicos a conseguirem o trânsito livre pelos Mundos”¹⁵⁵ e, por esta razão, os únicos detentores deste conhecimento.

Feliciano Lana provinha de uma importante linhagem dos *Kehíripõrã*, também conhecidos como “Filho dos Desenhos dos Sonhos”, um dos únicos grupos considerados possuidores do talento de visualizar os elementos que encontram-se entre o mundo terreno e o espiritual. Até hoje, seus desenhos são considerados de suma relevância para compreensão da cosmologia e da espiritualidade dos povos amazonenses.

¹⁵³ Seus textos sobre a cosmologia da etnia Desana foram compilados na obra “Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã” de autoria de Firmiano Arantes Lana (Umusî Pârôkumu) e Luiz Gomes Lana (Tõrâmû Kehíri) filhos de Feliciano. A publicação do livro surge do desejo de Luiz em fazer com que as narrativas míticas de seu pai circulassem os povos originários e entrassem em contato com os jovens, para que esses saberes tivessem algum suporte para que não fossem perdidos.

¹⁵⁴ Véxoa: Nós sabemos / curadoria Naine Terena ; textos Daniel Munduruku ... [et al.]. – São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2020. p.147.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 146.



Imagem 23 - Ilustração de Feliciano Lana do povo Desana. A imagem retrata uma das figuras centrais dentro da cosmologia dos povos indígenas amazônidas: a cobra-canoa que transita entre diferentes regiões para constituição das chamadas “malocas”, espaços que constituem a dinâmica social do entorno e dão origem aos povos de outras etnias, como os Tukano, os Baniwa e os próprios Desana. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/o-lider-do-povo-desana-feliciano-lana-morre-em-sua-casa-no-alto-rio-negro/>

Aqui, vale destacar, que Lana dá início à produção de seus desenhos não para que estes fossem inseridos dentro de um contexto de circulação no campo das artes, mas sim, para que a memória de seu povo pudesse ser preservada e resguardada através de um suporte mais duradouro. Outros artistas indígenas atuam seguindo a mesma lógica, ou seja, produzem arte não apenas para demonstrar vínculo com a natureza ou registrar a expressão de um povo, mas também, para assegurar um “contraponto à ideologia dominante, ao poder do Estado e à arte mercantilizada”¹⁵⁶. A arte indígena, ainda mais especificamente a Arte Indígena Contemporânea, nasce como uma expressão própria de resistência indígena às formas do capitalismo e do colonialismo dominantes.

Para artistas como Jaider Esbell, que retratam o cotidiano, as crenças, o cuidado e o convívio dos Macuxi com a natureza, as obras fomentadas pela AIC integram um projeto que visa o desmoronamento da indústria cultural, devido ao fato de serem compilações imagéticas que não obedecem às leis mercadológicas do lucro¹⁵⁷, por mais que, no presente, essas produções já tenham sido absorvidas pelo

¹⁵⁶ NEVES, P. T. F. das; FAVRETO, E. K. A arte indígena contemporânea de Jaider Esbell e o seu contraponto à indústria cultural. Ambiente: Gestão e Desenvolvimento, 2020. p.110.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 109.

mercado artístico. A arte tem se tornado uma grande aliada da luta indígena, isso é fato. A artista guarani Tamikuã entende “as artes como instrumento de luta e de defesa dos corpos, dos territórios e do conhecimento dos povos originários. Tais instrumentos são os novos arcos e flechas que vão lançar os sonhos da humanidade ao futuro”¹⁵⁸.



Figura 24 - Jaider Esbell (1979-2021). Pata Ewa'n - o coração do mundo (2016). Acrílica sobre tela, 230 centímetros x 250 centímetros. Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Crédito fotográfico Vitória Machado.

Em linhas gerais, a Arte Indígena Contemporânea pode ser analisada como uma abordagem diversificada de manifestação política, visto que, os artistas e, conseqüentemente suas obras, “agem estrategicamente sobre os não indígenas, visando à autonomia e à soberania”¹⁵⁹. Isto posto, é indispensável que não somente a arte não-indígenas, mas, também, os espaços historicamente alinhados aos interesses coloniais e eurocêntricos, constituam outras formas de entender a “alteridade” para além de um movimento que trabalha em função dos interesses do Estado. A AIC é um movimento de características fortemente anti-etnocêntricas e que

¹⁵⁸ TERENA, Naine. “Tamikuã Txihí”. In: Véxoa: Nós sabemos / curadoria Naine Terena ; textos Daniel Munduruku ... [et al.]. – São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2020. p.102.

¹⁵⁹ Daniel Dinato. "Vende tela, compra terra: e as outras formas de atuação política do movimento dos artistas Huni Kuin (MAHKU)". Arte & Ensaios [online], 27.41 (2021), p.68.

luta contra o atual estado da arte, da política e da postura violenta da sociedade diante dos povos originários. Conforme apontado por Denilson Baniwa, entre o dilema do “produzir ou morrer” nos parece que chegou a hora de matar¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Daniel Dinato. "Vende tela, compra terra: e as outras formas de atuação política do movimento dos artistas Huni Kuin (MAHKU)". *Arte & Ensaios* [online], 27.41 (2021), p.85.

Considerações finais ou sobre um contínuo "estourar da moldura".

O protagonismo indígena têm sido um movimento cada vez mais emergente dentro dos espaços expositivos dos museus e demais equipamentos culturais. Em decorrência disto, vemos um grande movimento decolonial que tem consolidado o uso de práticas colaborativas, ressignificação de acervos e coleções, processos de repatriação de objetos, dentre outras importantes iniciativas que visam romper com a pragmática do espaço museológico como uma estrutura inerte no tempo, que deve sofrer uma revisão da produção (e reprodução) de seus discursos. A inclusão de figuras indígenas dentro dessa dinâmica de raiz evidentemente colonialista indica uma importante conquista proveniente da própria demanda da representatividade indígena.

Durante o processo de criação desta monografia, por exemplo, outras exposições com a temática indígena ou relacionadas à Arte Indígena Contemporânea foram realizadas em espaços normativos. Esse movimento também inclui a inserção de curadores indígenas dentro do circuito museológico. Vale citar a realização de exposições como “Nakoada” (2022) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, “Joseca Yanomami” (2022) no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, o lançamento das exposições individuais “Ouvir a Terra”, na Galeria Millan (2022) e “Coma Colonial”, no Centro Cultural Vergueiro, como parte do 32º Programa de Exposições CCSP (2022), ambas com obras do artista Gustavo Caboco, a criação de eixos temáticos abordando a questão indígena em exposições relacionadas ao modernismo, como foi o caso da “Raio-que-o-parta: ficções do moderno no Brasil” no SESC 24 de Maio (2022) e “Contramemória” realizada no Theatro Municipal (2022), além de outras iniciativas que encontram-se fora do eixo sudestino.

É necessário transpor esse rígido modelo de museu herdado pela visão colonizadora, onde valoriza-se as iniciativas em uma errônea abstração da “regulação racional das óticas estéticas e descritivas do mundo”¹⁶¹. Os povos originários devem se consolidar como protagonistas de suas próprias histórias, sobretudo, porque (re)existem à um processo de genocídio e perseguição que já dura mais de cinco séculos. Ao integrar esses grupos marginalizados dentro da lógica museal torna-se possível angariar outros tipos de contribuições de âmbito social e prático, sendo

¹⁶¹ BRULON, BRUNO. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 28, e1, 2020. p.17.

possível repensar as representações que ainda estão presentes nos museus e que foram concebidas a partir da visão do outro, refletindo sobre a presença indígena também na contemporaneidade.

Os museus devem ser reconhecidos como equipamentos que viabilizam a incorporação de diferentes coletividades, usufruindo de narrativas mais plurais e colaborando com o processo de representatividade e fomentando o sentimento de pertencimento a esse espaço que, durante muito tempo, permaneceu excludente. Para que isso seja possível, devemos implementar sempre que possível práticas decoloniais, que garantam a segurança destes grupos com base na elaboração de um espaço acolhedor, que trabalhe essencialmente com a escuta e a inclusão de requisições de cunho político dentro dessa estrutura privilegiada. Com relação à práxis da luta e resistência indígena, o protagonismo desses povos, pouco a pouco, têm garantido um ambiente que valoriza e incorpora as narrativas para além daquilo que historicamente cristalizou-se no imaginário social: o indígena como sujeito a ser superado pelo presente e, que de maneira alguma, é incorporado ao projeto de um futuro tecnológico e avançado. Mas, para isso, conforme Fernanda Pitta

É urgente responder à articulação sem precedentes, proveniente do campo indígena, para criar condições de visibilidade da cultura material e da produção artística de autores indígenas, individuais ou coletivos, nas instituições de arte no Brasil. Pois se o momento atual assiste a um esforço de repensar o colecionismo e musealização da cultura material dos diferentes povos indígenas nos museus de arqueologia e etnografia, debatendo questões de representação, repatriamento e modelos curatoriais, as instituições artísticas, incluindo aí o campo da história da arte, necessitam participar desse movimento, apoiando e refletindo criticamente sobre a intensa e crescente participação de artistas indígenas nos circuitos de arte contemporânea, mas também considerando de maneira crítica as formas de contar e mostrar a história da arte indígena, que tem seus critérios, temporalidades e modos próprios¹⁶².

No que tange à “abertura” tardia do sistema das artes, onde os artistas indígenas - mais especificamente aqueles que são considerados por esse sistema como integrantes de um movimento de produção artística contemporânea - é preciso entender que muitos deles ainda atuam através de pequenas brechas do modelo capitalista colonial, isto porque, em muitos casos, não existe uma compreensão mútua

¹⁶² PITTA, Fernanda. Op. Cit., 2021, p.246.

entre a comunicação e produção iconográfica originária e a linguagem ocidental. Precisamos ter cautela e entender que

a participação e inclusão de indígenas no sistema de arte não é um sinal óbvio nem de que estejam cientes e se referindo à mesma arte que nós, nem que os regimes conceituais indígenas estejam, de fato, afetando ao sistema de arte como um todo¹⁶³.

Ailton Krenak em uma de suas muitas potentes falas aponta que não há uma separação nítida entre o “viver e fazer arte” dentro do funcionamento das dinâmicas sociais dos povos indígenas. Ele afirma que práticas como a dança, o canto, a pintura, a produção dos desenhos e a escultura são consideradas “manifestações artísticas” com base na ótica ocidental de categorização destes grupos, inclusive, considerando os originários como artistas¹⁶⁴. Algo que eles sempre foram. Esse debate também implica na criação de um outro ordenamento que só faz sentido dentro da esfera eurocêntrica: o uso dos termos artesanato e artesão para denominar criações indígenas, mas, que dizem respeito, ao fomento de uma ideia de arte inferiorizada¹⁶⁵.

Faz-se imprescindível, portanto, perceber que

À medida que mais criadores e intelectuais indígenas tiverem voz e espaço na esfera pública, no sistema das artes e no sistema acadêmico brasileiros, e à medida que antropólogos e historiadores da arte intensificarem os seus diálogos (quem sabe, se ouvindo no sentido guarani), poderemos ter esperanças de uma História da Arte progressivamente mais aberta, plural, “decolonizada” ou “reantropofagizada”, como gostariam Ailton Krenak, Denilson Baniwa, Jaider Esbell, Sandra Benites, Moara Brasil, Daiara Tukano e tantos outros. Embora erros e equivocções sejam inevitáveis no processo, a boa notícia é que a arte representa uma arena privilegiada para traduções criativas e interpretações livres. Esperemos apenas que a atual escalada de violência contra as vidas indígenas seja contida e deixe espaço para isso¹⁶⁶.

¹⁶³ GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 2019. p.91.

¹⁶⁴ Idem, p.91

¹⁶⁵ Essa é uma discussão quase superada nos dias atuais, uma vez que o avanço da etnologia e da antropologia vinculadas aos novos caminhos da história da arte fornecem fomento para que a arte indígena seja equiparada às produções de artistas brancos. Para tal, ler RODRIGUES, W. Arte ou artesanato? Artes sem preconceitos em um mundo globalizado. In: Cultura Visual, n. 18, dezembro/2012, Salvador: EDUFBA, p. 85-95; GOLDSTEIN, I. S. Artes indígenas, patrimônio cultural e mercado. Proa: Revista de Antropologia e Arte, Campinas, SP, v. 5, 2014.

¹⁶⁶ GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Op. Cit., 2019, p.92.

Os indígenas constituem um grupo indispensável para que possamos pensar no futuro. Atingimos uma etapa onde o modelo civilizatório do que é considerado modernidade (e que está baseado em discursos imperialistas e colonistas) deve ser abandonado em busca de um modelo mais democrático e plural. Não é mais tolerável garantir a manutenção de uma organização social que alimente práticas de epistemicídio, que estimule a destruição de experiências e saberes considerados descartáveis para o projeto colonial. O epistemicídio “persiste enquanto política de aniquilação da diversidade, bem como em formas complexas de violência epistêmica”¹⁶⁷, intensificando a violência do apagamento através da invisibilização do outro, lhe retirando a possibilidade de auto representar-se e discursar sobre suas próprias histórias, memórias e narrativas.

Mesmo que o discurso da decolonidade tenha ecoado em um número significativo de instituições e equipamentos culturais, como pudemos acompanhar nas reflexões desta monografia, é preciso realizar uma autocrítica no sentido de analisar quais são os indivíduos que ocupam e consomem os debates proporcionados nestes espaços. O corpo social, de maneira abrangente, também se apodera desta plataforma? As conferências ao redor da temática decolonial se fazem presentes no cotidiano da sociedade não-indígena? É primordial analisar a situação por meio de outros recursos (fontes essas que também sejam pautadas no protagonismo indígena e que trabalhem com questões não-hegemônicas) para que possamos ponderar o real compromisso de um museu, seja ele de caráter antropológico, etnográfico ou de arte, com relação aos povos indígenas.

¹⁶⁷ DE MOURA, C. D. “Street Fight, Vingança e Guerra: artistas indígenas para além do produzir ou morrer”. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 14, n. 1, 2020, p. 71.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

“Apresentação da exposição Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea”. 1 vídeo (1:34:20h). Jaider Esbell, Ailton Krenak, Paula Berbert e Pedro Cesarino, 2021. Publicado pelo canal MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zT5q2zID2Ac>. Acesso em 16 de setembro de 2021.

Terra fértil: Véxoa e arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo, 2021, 1 vídeo (22:51 min). Publicado pelo canal Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0zztkhAsMc4&ab_channel=PinacotecadeS%C3%A3oPauloPinacotecadeS%C3%A3oPaulo. Acesso em: 9 jun. 2021.

Véxoa: Nós sabemos na Pinacoteca de São Paulo e a arte indígena contemporânea no Brasil. 1 vídeo (1:42:55h). Jamile Pinheiro Dias, Gustavo e Lucilene Wapichana, Lúcia Sá, Tamikuã Txihî, Ailton Krenak, Denilson Baniwa e Naine Terena. Publicado pelo canal Culturas of Antirracismo na América Latina (CARLA). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MoCW6AERCvo>. Acesso em: 23 mar. 2022.

MACHADO, Ricardo. Nem modernista, nem anti-modernista, a Arte Indígena Contemporânea (e cosmopolítica) na vanguarda de um Brasil que jamais foi moderno. Instituto Humanitas Unisinos. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/618002-nem-modernista-nem-anti-modernista-a-arte-indigena-contemporanea-e-cosmopolitica-na-vanguarda-de-um-brasil-que-jamais-foi-moderno>. Acesso em 05 mai 2022.

Esbell, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. Revista Select, n. edição 39. Publicado em: 22 jan 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acesso em: 5 mai 2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n. 31, p. 101-126, 2005. Disponível em: http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/artigos/museus_etnograficos1.pdf. Acesso em 20 jan 2022.

Amancio, K. A. de O. . (2021). A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra. **Revista Farol**, 17(24), 27–38. DOI: <https://doi.org/10.47456/rf.v17i24.36351>. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/36351/23932>. Acesso em: 10 nov. 2021.

AVOLESE, Claudia Mattos; MENESES, Patrícia D. (org.). **ARTE NÃO EUROPEIA: conexões historiográficas a partir do Brasil**. 1ª. ed. São Paulo: Estação Liberdade: Vasto, 2020. 240 p. ISBN 9788574483139.

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **An. mus. paul.**, São Paulo , v. 28, e1, 2020 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142020000100501&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 18 mai 2021.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de Curadoria: Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. Lisboa: **Ibermuseus**, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3mxVwjS>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

BAKER, Julia. Curadoria participativa: o caso da exposição Dja Guata Porã no Museu de Arte do Rio (MAR). In: Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. **Anais do 27o Encontro da Anpap**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2600-2611. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____BAKER_Julia.pdf. Acesso em: 10 nov. 2021.

BANIWA, Denilson. "O ser humano como veneno do mundo". [Entrevista concedida a] Julie Dorrico e Ricardo Machado. **IHU Online**, São Leopoldo, n. 527, 2018, s.p.. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo>>. Acesso em: 29 ago 2022.

CARRETT DE VASCONCELOS, M. L.; GRANATO, M. Do reconhecimento ao protagonismo: Preservação e gestão compartilhada de coleções indígenas em documentos patrimoniais e legislações referentes. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 279–289, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34583>. Acesso em: 22 jun. 2021.

COLI, Jorge . Moema: os cabelos e o mar. In: Célia Maria Borges. (Org.). **Narrativas & Imagens**. 1ª ed. Juiz de Fora: UFJF, 2006, v. , p. 51-58.

CURY, Marília Xavier. Circuitos museais para a visitação crítica: descoloniza o e protagonismo indígena. **Revista Iberoamericana de Turismo- RITUR**, Penedo, Volume 7, Dossiê Número 3, dez. 2017, p. 87-113. Disponível em:<http://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/article/download/4175/2997>. Acesso em 24 de mai. 2020.

CURY, Marília Xavier. "Teoria do Conhecimento, Teoria da Aprendizagem e Pedagogia museal: a considerar a participa o do público". In: **Questões Indígenas e museus: enfoque regional para um debate museológico**. Coord. Marília Xavier Cury. Brodowski: ACAM Portinari (SEC), São Paulo – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2014 (Cole o Museu Aberto), pp. 69-76
 CURY, Marília Xavier. Museologia, novas tendências. In: **Museu e Museologia**[S.l: s.n.], 2009.

CURY, Marília Xavier. Metamuseologia: Reflexividade sobre a triade musealia, musealidade e musealiza o, museus etnográficos e participa o indígena. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 9, n. 17, p. 129–146, 2020. DOI: 10.26512/museologia.v9i17.29480. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/29480>. Acesso em: 29 jun. 2021.

CURY, M. X. Política de gestão de cole es: museu universitário, curadoria indígena e processo colaborativo. **Revista CPC**, [S. l.], v. 15, n. 30esp, p. 165-191, 2020. DOI: 10.11606/issn.1980-4466.v15i30espp165-191. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/172076>. Acesso em: 2 maio. 2022.

DERRIDA, Jacques. **De la verit  en peinture**. Paris: Flammarion, 1978.

DINATO, Daniel. *ReAntropofagia: a retomada territorial da arte (Resenha)*. **Revista MODOS**, v.3, n.3 (2019), p. 277-284. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4224>. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/%20mod/article/view/4224>. Acesso em: 8 nov. 2021.

Daniel Dinato. " *Vende tela, compra terra e outras formas de atua o política dos artistas Huni Kuin (MAHKU)*". **Arte & Ensaios** [online], 27.41 (2021): 50-73.

DE MOURA, C. D. "Street Fight, Vingança e Guerra: artistas indígenas para além do produzir ou morrer". **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 68, 2020. DOI: 10.22456/1982-6524.102736. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/102736>. Acesso em: 1 set. 2022.

FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_missa.htm>. Acesso em: 15 fev. 2022.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte primitiva: o caso do Musée Branly. In: **Horizontes Antropológicos**. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - IFCH-UFRGS, v. 14, n. 29, p. 279-314, 2008.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Comentário II: Um olhar antropológico sobre a curadoria: da agência dos objetos a sua artificação. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, 29, 1-15. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e27>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/LVQKs6kNRR57FryTxJyvNYk/?lang=pt>. Acesso em 22 mar. 2022.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Políticas públicas e estratégias de fomento para as artes indígenas: o modelo australiano. **REVISTA GEARTE**, v. 6, p. 1-13, 2019.

GOLDSTEIN, I. S. ; DIMITROV, E. ; OLIVEIRA, Luisa Pessoa de . Museus e coleções etnográficas: da história à política. Entrevista com Mariana Françoso.. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, v. 1, p. s.p., 2014.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 68–96, 2019. DOI: 10.24978/mod.v3i3.4304. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663183>. Acesso em: 20 out. 2021.

JOSÉ DA SILVA, G.; ALMEIDA, S. G.; AMORAS, A. O tempo não para? Ensino de História e de antropologia, museus e povos indígenas no Amapá. In: MOLINA, A. H.; LUZ, J. A. R. da. Museus e lugares de memória. Jundiá: **Paco**, 2018. p. 41-67.

KOK, Glória. A fabricação da alteridade nos museus da América Latina: representações ameríndias e circulação dos objetos etnográficos do século XIX ao XXI. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, 26, e06d1, 2018. <https://doi.org/10.1590/1982-02672018v26e06d>. Acesso em: 17 nov. 2021.

LAPLANTINE, F. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1ª Edição, 2009. 206 p.

LIMA, Valéria. **J.-B. Debret, historiador e pintor: viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

LÓPEZ GARCÉS, C. L.; DOS SANTOS KARIPUNA, S. P. . “Curadorias do invisível”: conhecimentos indígenas e o acervo etnográfico do Museu Paraense Emílio Goeldi. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 101–114, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/35492>. Acesso em: 11 jun. 2021.

MALLMANN, K.; OLIVEIRA, A.; SOARES PEREIRA, M. Prática artística em comunidade indígena Kaingang: Por uma metodologia colaborativa. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 9, n. 18, p. 129-147, 22 nov. 2019.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, no 34, p. 287-324, 2008.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **“Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei. Indígenas no Brasil. Suas imagens (1505-1955)”** / Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012. 688 p.: il.; 29cm.

NERY, Pedro. Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893-1912). 2015. **Dissertação (Mestrado em Museologia)** - Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.103.2015.tde-29102015-120926. Acesso em: 2022-01-04.

NEVES, P. T. F. das; FAVRETO, E. K. A arte indígena contemporânea de Jaider Esbell e o seu contraponto à indústria cultural. **Ambiente: Gestão e Desenvolvimento**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 103–111, 2020. DOI: 10.24979/179. Disponível em: <https://periodicos.uerr.edu.br/index.php/ambiente/article/view/179>. Acesso em: 8 nov. 2021.

PINHEIRO, Suzel Nimion. Posso ser o que você é sem deixar de ser o que sou: direitos humanos, educação e os indígenas. In: CURY, Marília Xavier. **“Questões Indígenas e Museus: Enfoque Regional para um Debate Museológico”**. Brodowski: ACAM Portinari. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (SEC); São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2014. (Coleção Museu Aberto). 212 p.

PITTA, F. M. A ‘breve história da arte’ e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 223–257, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8666380. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666380>. Acesso em: 20 jan. 2022.

RAFFAINI, P. T. Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, [S. l.], n. 3, p. 159-164, 1993. DOI: 10.11606/issn.2448-1750.revmae.1993.109170. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109170>. Acesso em: 31 ago. 2022.

ROCHA, Marcelo Garcia. Arte Indígena Contemporânea: entrevista a Denilson Baniwa. **Revista CARTEMA**, Recife, n. 9, p. 62-71, Ago. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/>. Acesso em: 8 nov. 2021.

RODRIGUES, Clarissa da Silva. O mito nu: iconografia de “Moema” entre Victor Meirelles e Cludia Andujar, 2020. 107 f., il., **Dissertação (Mestrado em Artes**

Visuais) - Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/40333>. Acesso em: 15 fev. 2022.

RUSSI, Adriana; ABREU, Regina. “Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. **Horizontes Antropológicos** [online]. 2019, v. 25, n. 53, pp. 17-46. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000100002>>. Epub 25 Abr 2019. Acesso em: 15 fev. 2022.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. “Ser Essa Terra: São Paulo Cidade Indígena”: Exposição no Memorial da Resistência Trata da (Re)Existência dos Povos Originários na Capital Paulista. **Espaço Ameríndio**. Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 118-137, jan./jul. 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/102699/58300>. Acesso em: 29 jun. 2021.

SCHWARCZ, L. K. M. A natureza como paisagem: imagem e representação no segundo reinado.. **Revista USP**, [S. l.], n. 58, p. 6-29, 2003. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i58p6-29. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33847>. Acesso em: 31 mar. 2022

SILVA, M. A.; CARNEIRO, C. G. Escuta das narrativas indígenas na exposição colaborativa do MAE-USP: : desafios para o desenvolvimento de ações educativas eticamente responsáveis e engajadas nos museus. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 163–188, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34592>. Acesso em: 22 jun. 2021.

SIQUEIRA, Juliana. “A Educação Museal e seu papel num projeto decolonial da Museologia”. In: CASTRO, Fernanda ; SOARES, Ozias; COSTA, André (org.). Educação Museal: Conceitos, Histórias e Políticas - **Museologia Social, decolonidade e educação museal & Relações entre museu e sociedade: escolas, comunidades e a diversificação de públicos**, v.4. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 2020. p. 18-27. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=&pesq=educacao%20museal&pagfis=75858>. Acesso em: 29 jun. 2021.

SOTO, M. Dos gabinetes de curiosidade aos museus comunitários: a construção de uma concepção museal à serviço da transformação social. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 48, n. 4, 18 Abr. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.36572/csm.2014.vol.48.03>. Acesso em: 18 mai de 2021.

VIEIRA, Mariane Aparecida do Nascimento. A inserção indígena nos museus. **R. Museu Arq. Etn.**, 30: 118-130, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1996. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. **Mana 2(2)**: 115-144. _____. 2002. “O nativo relativo”. **Mana 8(1)**: 113–48.

ZAVALA, Lauro. La educación y los museos en una cultural del espectáculo. In: ENCUESTRO NACIONAL ICOM/CECA MÉXICO. La educación dentro del museo, nuestra propia educación, 2., 2001. **Zacatecas. Memoria.** [Zacateca]: ICOM México, CECA, [2003]. p.19-31.