



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Juliana Gil Bahia Knopp

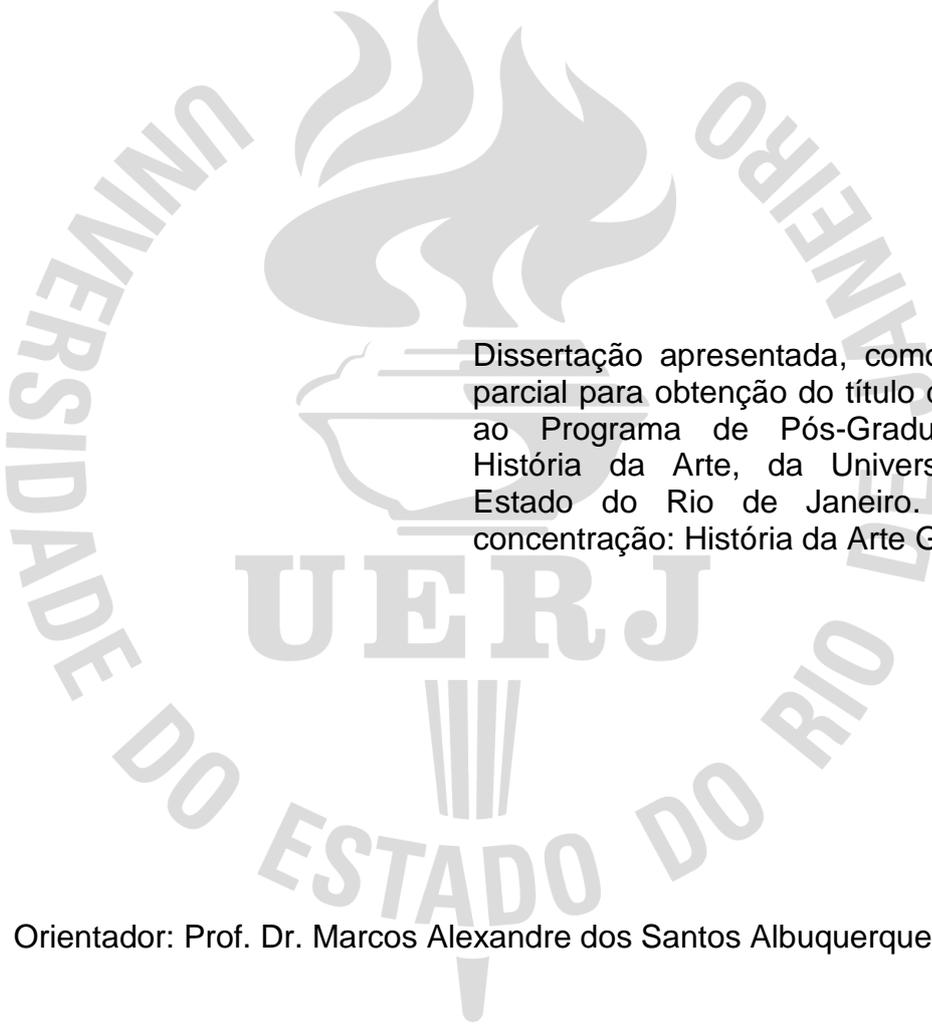
**Decolonialidade e gestão da alteridade: a prática da curadoria
compartilhada entre povos indígenas e instituições culturais no
Brasil**

Rio de Janeiro

2022

Juliana Gil Bahia Knopp

**Decolonialidade e gestão da alteridade: a prática da curadoria compartilhada
entre povos indígenas e instituições culturais no Brasil**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

K72 Knopp, Juliana Gil Bahia.
Decolonialidade e gestão da alteridade: a prática da curadoria compartilhada entre povos indígenas e instituições culturais no Brasil / Juliana Gil Bahia Knopp. – 2022.
127 f.: il.

Orientador: Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes

1. Arte indígena – Brasil - Teses. 2. Alteridade - Teses. 3. Curadoria (Artes) - Teses. 4. Instituições e sociedades culturais - Brasil – Teses. I. Albuquerque, Marcos Alexandre dos Santos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.031.3(=98):069(81)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Juliana Gil Bahia Knopp

**Decolonialidade e gestão da alteridade: a prática da curadoria compartilhada
entre povos indígenas e instituições culturais no Brasil**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Aprovada em 12 de setembro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque (Orientador)
Instituto de Ciências Sociais – UERJ

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Rita de Cássia Melo Santos
Universidade Federal da Paraíba

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Para minha Luiza.

RESUMO

KNOPP, Juliana Gil Bahia. *Decolonialidade e gestão da alteridade: a prática da curadoria compartilhada entre povos indígenas e instituições culturais no Brasil*. 2022. 127 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

No Brasil, a partir dos anos 1970, os estudos pós-coloniais passam a reverberar um interesse sobre a história dos colonizados e o espaço acadêmico começa a desenvolver pesquisas em que a dimensão estética da cultura material dos povos indígenas é amplamente analisada e, em consequência, as discussões sobre as formas de abordagem dessa materialidade pelas instituições culturais. O discurso dominante vem sendo, desde então, revisitado pela academia e também questionado por meio da articulação dos povos indígenas, que reivindicam seu direito à memória e também à existência contemporânea plena. Como participaram da construção dessa narrativa dominante, as instituições culturais vêm assumindo seu papel no que se pode chamar de tarefa decolonial. Considerando os escritos de James Clifford (1994), o qual ressalta que “o próprio status dos museus enquanto teatros da memória histórico-culturais” passou a ser questionado, ou seja, “memória de quem? Com que fins?”, tem-se ideia de quão profundas são as provocações lançadas às instituições. E, nesse contexto, campos de negociação e diálogo entre pesquisa, instituições e interlocutores indígenas se desenvolvem e, por sua vez, produzem novas modalidades de gestão da alteridade. Dentre essas novas modalidades, esta pesquisa analisa a curadoria compartilhada, ou seja, esse encontro entre colonizadores e colonizados que negociam termos e compartilham autoridade para, enfim, ocuparem o espaço institucional. Para tanto, são estudos de caso as exposições “Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena”, realizada pelo Museu de Arte do Rio de Janeiro entre maio de 2017 e março de 2018, e “Véxoa: Nós sabemos”, realizada pela Pinacoteca de São Paulo entre novembro de 2020 e março de 2021. A análise realizada considera as possibilidades e avanços que se desdobram a partir da curadoria compartilhada, como também as controvérsias e desafios que se apresentam ao longo do processo.

Palavras-chave: Gestão da alteridade. Curadoria compartilhada. Artes indígenas. Instituições culturais.

ABSTRACT

KNOPP, Juliana Gil Bahia. *Decoloniality and otherness management: the shared curatorship practice between indigenous peoples and cultural institutions in Brazil*. 2022. 127 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

In Brazil, from the 1970s onwards, post-colonial studies began to reverberate an interest about the colonized peoples history and the academic space began to develop researches in which the aesthetic dimension of the material culture of indigenous peoples was widely analyzed and, consequently, the discussions about ways of approaching this materiality by cultural institutions. Since that, the dominant discourse has been revisited by the academy and also questioned through the articulation of indigenous, who claim their right to memory and also to a full contemporary existence. As they participated in the construction of this dominant narrative, cultural institutions have been assuming their role in what can be called a decolonial task. Considering James Clifford's (1988) writings, which emphasizes that "the very status of museums as historical-cultural theaters of memory" came to be questioned, in other words, "Whose memory? For what purposes?", that gets an idea of how deep are the provocations launched at the institutions. And, in this sense, negotiation fields and dialogue between research, institutions and indigenous interlocutors develop and, in turn, produce new otherness management modalities. Among these new modalities, this research analyzes shared curating, namely, this encounter between colonizers and colonized who negotiate terms and share authority to, finally, occupy the institutional space. And, for this purpose, the exhibitions "Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena", held by Rio de Janeiro Art Museum between May 2017 and March 2018, and "Véxoa: Nós sabemos", held by Pinacoteca de São Paulo between November 2020 and March 2021, are some case studies. This analysis considers the possibilities and advances that unfold from the shared curatorship, as well as the controversies and challenges that arise throughout this process.

Keywords: Otherness management. Shared curatorship. Indigenous arts.

Cultural institutions.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Vista da Ilha de Itamaracá. Frans Post, 1637	21
Figura 2 - Vista dos Arredores de Porto Calvo. Frans Post, 1639.....	22
Figura 3 - Homem Africano. Albert Eckhout, 1641	22
Figura 4 - Mulher Mameluca. Albert Eckhout, 1641	23
Figura 5 - Retrato de Filipe Camarão. Anônimo, s./d.	25
Figura 6 - Estudo para “Batalha dos Guararapes”: Felipe Camarão, Victor Meirelles de Lima, 1874-1878.....	25
Figura 7 - Batalha dos Guararapes. Victor Meirelles, 1875-1879.....	27
Figura 8 - A Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia, Cândido Portinari, 1952	32
Figura 9 - Gabinete de Curiosidades, Museu Wormiani, 1655	40
Figura 10 - Vista da exposição “Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of Tribal and the Modern”	63
Figura 11 - Vista da exposição “Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of Tribal and the Modern”	64
Figura 12 - Vista da exposição "Les Magiciens de la Terre", 1989	65
Figura 13 - Estandartes da entrada da exposição “Índios no Brasil”, 1992	67
Figura 14 - Vista do Museu Indígena Kanindé (Aratuba, CE)	81
Figura 15 - Vista do espaço de exposição, Museu Indígena Kanindé (Aratuba, CE)	81
Figura 16 - Vista do Museu Museu Kuahí dos Povos Indígenas do Oiapoque (AP) .	82
Figura 17 - Vista do núcleo Contexto Urbano.....	96
Figura 18 - Vista do núcleo Contexto Urbano (2)	96
Figura 19 - Vista do Núcleo Pataxó.....	97
Figura 20 - Mapa da Aldeia Pataxó pirografado em madeira	98
Figura 21 - Árvore sapucaia reproduzida na exposição	99
Figura 22 - Vista do núcleo Guarani.....	100
Figura 23 - Linha do Tempo - Tempo das Retomadas.....	101
Figura 24 - Cobra Canoa.....	102
Figura 25 - Vista da Estação Arte.....	103
Figura 26 - Vista da Estação Natureza.....	104
Figura 27 - Obra de Denilson Baniwa, “Reantropofagia”, de 2019.....	107

Figura 28 - Vista da exposição “Véxoa: Nós sabemos”.....	108
Figura 29 - Vista da entrada da exposição.....	109
Figura 30 - Frame de vídeo apresentado na exposição.....	110
Figura 31 - Fotografia apresentada na exposição.....	111

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1	FALÁCIA OCIDENTAL: A CONSTITUIÇÃO DA CATEGORIA “OUTRO”	13
1.1	Gestão da materialidade do “outro”	39
1.2	Gestão da materialidade do “outro” no Brasil	46
2	A TAREFA EM ANDAMENTO: OS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS E AS INSTITUIÇÕES CULTURAIS NO BRASIL	57
2.1	Articulação dos povos indígenas no Brasil: a esfera da cultura material..	71
3	GESTÃO DA ALTERIDADE EM INSTITUIÇÕES CULTURAIS NO BRASIL: A CURADORIA COMPARTILHADA COMO ESFORÇO DECOLONIAL	85
3.1	A exposição “Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena”	90
3.2	A exposição “Véxoa: Nós sabemos”	105
3.3	Territórios em tensão: controvérsias no encontro entre as artes indígenas e as instituições culturais	112
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
	REFERÊNCIAS	120

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O primeiro contato com os temas mais específicos que atravessam esta pesquisa se deu com a participação nos encontros e leituras desenvolvidas em um núcleo de estudos em Antropologia da Arte, iniciado em 2018, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Já nessas leituras do núcleo, aconteceu o contato com parte dos textos e autores que são referenciais teóricos desta pesquisa. Além do núcleo de estudos, a participação em um curso livre de formação em Curadoria trouxe uma aproximação com o tema do ativismo curatorial, das experiências de curadorias que se pretenderam decoloniais e, conseqüentemente, com a curadoria compartilhada. A partir de então, buscando articular os campos da História da Arte, da Curadoria e da Antropologia da Arte, o objeto de estudo desta pesquisa foi delimitado, entendendo que, a partir da análise dos estudos de caso propostos, seria possível elaborar um panorama sobre as relações entre os povos indígenas e as instituições culturais no Brasil, no que diz respeito às iniciativas de curadoria compartilhada na criação de exposições. A primeira versão do projeto de pesquisa contemplava a análise de um terceiro estudo de caso envolvendo a criação do Centro de Cultura Bororo, localizado na Terra Indígena Meruri, no Mato Grosso (MT), e sua experiência de repatriação de objetos vindos do Museu Missionário Etnológico Colle Don Bosco, na Itália, por meio de uma pesquisa de campo. O contexto da pandemia de Covid-19, no entanto, foi imperativo para que esta parte da pesquisa não pudesse ser realizada, demandando uma adaptação ao projeto. Ademais, esse contexto foi bastante significativo ao longo desta pesquisa, ocasionando uma série de dificuldades que, felizmente, não condenaram por completo todo o trabalho.

Superadas as dificuldades, esclarece-se que as reflexões e análises trazidas, ao longo da pesquisa, buscam contribuir com a historiografia relacionada ao tema dos povos indígenas e suas artes em suas relações com as instituições culturais no Brasil. Uma vez que essas relações têm passado por aceleradas transformações, o seu registro em pesquisas no âmbito da academia pode contribuir de forma a preencher as lacunas que ainda se apresentem relacionadas ao tema. Outro esclarecimento pertinente diz respeito à escolha pelo uso do termo “instituições culturais” e não somente “museu”, ao longo do texto. Esta postura se dá em função

da possibilidade de que o tema possa englobar outros espaços expositivos, como as galerias de arte, por exemplo, que também têm sido ocupadas por exposições e curadores indígenas, principalmente quando se trata das artes indígenas contemporâneas. Por fim, considerando que a pesquisa se desenvolve em um programa de pós-graduação em História da Arte e que a formação inicial da pesquisadora se deu nesse mesmo campo, assume-se, na pesquisa, um diálogo entre o “ofício do historiador”, a partir do exercício de distanciamento histórico para observação de eventos que são fundantes das questões que estamos lidando na atualidade, e a análise de eventos absolutamente recentes que, logicamente, não viabiliza o distanciamento histórico.

O primeiro capítulo deste trabalho observa o processo de constituição da categoria “outro”, no âmbito da colonização promovida pelo Velho Mundo, que englobou os povos colonizados, dentre os quais os povos indígenas brasileiros — povos originários do território onde se fundou o Brasil. Assumindo o centro como o seu lugar de direito, enquanto povo civilizado, o Ocidente destinou o “outro” à periferia, baseando-se em prerrogativas de superioridade em relação a conhecimento, tecnologia, raça ou mesmo crença. A partir daí, justificou todo tipo de violência e opressão operadas no processo de colonização, homogeneizando alteridades e criando categorias universalizantes, a partir de uma autoridade civilizatória imaginada, reivindicada e, fatalmente, operacionalizada. Analisando estes primeiros passos trilhados para a constituição da categoria “outro”, o capítulo ainda observa as reconfigurações a que a categoria foi submetida a partir de diferentes contextos políticos e sociais. Por fim, no cenário de constituição dessa categoria, o capítulo analisa a forma como o ocidente se apropriou e geriu a cultura material dos povos indígenas, nos contextos internacional e nacional, ao longo do tempo, desde o período da colonização até a virada do século XX para o século XXI, quando significativas transformações começam a ser observadas na esfera das instituições culturais no que tange à gestão da cultura material dos povos indígenas.

O segundo capítulo volta-se para as décadas finais do século XX, quando os estudos pós-coloniais começam a provocar tensões e reflexões para as instituições culturais em todo o mundo no que diz respeito à sua participação no processo de construção de uma narrativa colonial e, conseqüentemente, à formação de suas coleções de cultura material de povos indígenas. A partir daí, um recorte de análise de exposições ocorridas na esfera nacional — em diálogo com os acontecimentos

internacionais — orienta a busca por compreender como as instituições culturais, considerando os desenvolvimentos teóricos produzidos nos campos da História da Arte e da Antropologia, puderam lidar com essas produções indígenas a partir dos estudos pós-coloniais. O segundo momento do capítulo analisa, por outro lado, no período que compreende o final do século XX e início do XXI, o que diz respeito à sua cultura material e ao seu direito à memória, a partir de uma ativa assimilação de códigos nacionais, não-indígenas, como ferramenta política na luta mais ampla por seus direitos, pelo reconhecimento de sua existência na contemporaneidade e pela garantia plena de sua diversidade. São observadas, portanto, as parcerias desenvolvidas entre comunidades indígenas e o Estado — por intermédio de políticas culturais que viabilizaram a criação de espaços próprios de valorização de suas culturas —, e as instituições culturais e universidades para a retomada de sua memória — e consequente elaboração de projetos de futuro — a partir do diálogo com as coleções abrigadas por essas instituições.

Considerando que a experiência da curadoria compartilhada pode ser identificada já no âmbito dessas parcerias entre os povos indígenas e as instituições culturais para projetos e exposições a partir das coleções originalmente coloniais, o terceiro capítulo analisa o desenrolar dessa curadoria compartilhada em instituições culturais que promovem mais especificamente exposições de artes, por meio do estudo de caso de duas exposições que construíram sua narrativa tanto com objetos ditos tradicionais, produzidos pelos povos indígenas na contemporaneidade, quanto com produções das artes indígenas contemporâneas. O primeiro estudo de caso trata da exposição “Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena”, realizada pelo Museu de Arte do Rio entre maio de 2017 e março de 2018, com participação de Sandra Benites no corpo curatorial; e o segundo estudo de caso é o que trata da exposição realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo entre novembro de 2020 e março de 2021, período ainda tenso em relação à pandemia de Covid-19 no país, intitulada “Véxoa: Nós Sabemos”, com curadoria geral de Naine Terena. Os estudos de caso trazem uma abordagem descritiva sobre as exposições de modo a observar as estratégias e negociações que, por sua vez, buscam promover um balanceamento nas relações de poder no encontro entre os colonizados e as instituições culturais que se propõem à tarefa decolonial por intermédio da curadoria compartilhada. Por fim, no terceiro capítulo também são observadas as controvérsias que compõem as complexas tramas as quais formam o âmbito institucional que, originalmente, não foi

pensado para abrigar diferentes narrativas e compreensões de mundo. Se as instituições culturais, por meio de suas narrativas, originalmente deram ao “outro” o lugar às margens, a não história, dos vencidos e colonizados, recentemente, quando assumem seu papel na tarefa decolonial, têm que enfrentar suas próprias cadeias de processos historicamente estruturados e disto resultam os pontos controversos desencadeados ao longo dos processos de construção das exposições analisadas e que estão demonstrados nessa parte final da pesquisa.

1 FALÁCIA OCIDENTAL: A CONSTITUIÇÃO DA CATEGORIA “OUTRO”

Quando os brancos chegaram, eles foram admitidos como mais um na diferença. E se os brancos tivessem educação, eles podiam ter continuado vivendo aqui no meio daqueles povos e produzido outro tipo de experiência. Mas eles chegaram aqui com a má intenção de assaltar essa terra e escravizar o povo que vivia aqui. E foi o que deu errado.

Ailton Krenak

A expansão marítima europeia, iniciada no final do século XV — que objetivou, inicialmente, a abertura de novas rotas para fins comerciais com o continente asiático e que, em seguida, com a chegada ao continente americano e a firmação do Tratado de Tordesilhas (1494), entre os reinos de Portugal e Espanha, desencadeou o processo de expansão territorial baseado no colonialismo — instituiu aos “povos civilizados” a “tarefa” de lidar com os diferentes povos “descobertos”. Afinal, nessa dinâmica da expansão, era necessário garantir o desenvolvimento da metrópole a partir da exploração de recursos naturais e da terra dos territórios “conquistados” no Novo Mundo e, mais tarde — com os avanços da Revolução Industrial ao longo do século XIX —, garantir novos mercados consumidores e matéria-prima a baixo custo.

Se por um lado temos registros¹ de que os colonizadores da América trataram os seus povos nativos de forma violenta, impondo-os a dominação do território e o trabalho escravo, de outro lado, também há a narrativa sobre como teria sido a recepção por parte dos povos originários, que demonstraram certa aptidão em lidar de forma pacífica (ou diplomática, como veremos adiante) com aqueles seres brancos, tão diferentes, que ali chegavam. Durante o processo de colonização dos territórios americanos, condições jurídicas criadas pelas coroas de Portugal e Espanha somaram-se aos preceitos da Igreja Católica, no contexto de uma guerra

¹ Como nos estudos realizados por Lévi-Strauss.

justa², para definir que aqueles “outros” eram selvagens, não constituídos de alma, pagãos, inimigos de Cristo, e que, portanto, careciam de salvação por meio da conversão, ou, caso se negassem a esta, poderiam ser escravizados ou mortos como forma de amenizar sua existência pecadora. Nas palavras de Albert Memmi,

Aceitar-se como colonizador, seria essencialmente, dissemos, aceitar-se como privilegiado não legítimo, quer dizer, como usurpador. O usurpador, sem dúvida, reivindica seu lugar e, se for necessário, o defenderá por todos os meios. Admite, porém, que reivindica um lugar usurpado. Isto é, no momento mesmo que triunfa, admite que triunfa dele mesmo uma imagem que condena. Sua vitória de fato, portanto, jamais o satisfará: resta-lhe inscrevê-la nas leis e na moral. [...] Daí seu encarniçamento, surpreendente por parte de um vencedor, em aparentes futilidades: esforça-se por falsificar a história, faz reescrever os textos, apagar memórias. Não importa o quê, a fim de conseguir transformar sua usurpação em legitimidade. (1977, p. 56). [...] Como? Como pode a usurpação tentar passar por legitimidade? Duas operações parecem possíveis: demonstrar os méritos eminentes do usurpador, tão eminentes que clamam por semelhante recompensa; ou insistir nos deméritos do usurpado, tão graves que não podem senão suscitar tal desgraça. (1977, p. 57).

No decorrer da história dessa Europa colonizadora, a França, que já vinha experimentando uma crescente tensão social estimulada pelo autoritarismo do rei e da nobreza, pelas profundas desigualdades sociais e pela crise política e econômica, viu culminar, em 1789, a Revolução Francesa, um marco na história da humanidade que reverberou desdobramentos para todo o continente europeu e, conseqüentemente, para suas colônias. Os ideais dessa revolução desencadearam importantes mudanças na sociedade, como a universalização dos direitos sociais e das liberdades individuais, e abriram caminho para o que hoje chamamos de democracia representativa. Nesse contexto, os ideais do Iluminismo, que já vinham se desenvolvendo desde o século XVII e que giravam em torno de uma abordagem estrita da razão aliada ao método científico, visando progredir o conhecimento e promover a criação de métodos e regras para o trabalho de pesquisa, se somaram aos ideais da Revolução. Além das transformações sociais ocasionadas a partir da Revolução Francesa, outro fato histórico relevante para a compreensão das transformações das sociedades europeias — e os conseqüentes desdobramentos para as suas colônias — é a criação da máquina a vapor, na Inglaterra do século

² Teoria que aparece, por exemplo, na *Suma Theologica* (1266-1273) de S. Tomás de Aquino, a qual trata do dever de civilizar, de pôr termo à infidelidade, ao paganismo e, maximamente, às práticas antropofágicas e idolátricas e que, durante séculos, justificou a conquista e a ocupação das terras, sendo condição prévia para a evangelização. (CRISTÓVÃO, 2012, p. 6).

XVIII, que propiciou o desenvolvimento das indústrias por toda a Inglaterra e, posteriormente, por outros países da Europa, no que é conhecido como a Revolução Industrial. Esse conjunto de transformações fomentou o desenvolvimento de estudos científicos diversos, proporcionando avanços tecnológicos, e se configurou como pano de fundo para o surgimento de estudos e teorias no campo das ciências sociais, ao longo do século XIX, que fomentaram a constituição do “outro” como uma categoria, ou seja, como algo socialmente construído, delimitado.

Mary Pratt (1999: 28), apresentando uma abordagem dialética e historicizada do relato de viajante, chamou a atenção para os mecanismos ideológicos e semânticos por meio dos quais os autores europeus (em meados do século XVIII, como o advento da história natural) criaram um novo campo discursivo e forjaram uma consciência abrangente, “planetária” como a autora denomina, sobre as sociedades coloniais e suas culturas. (SILVA, 2016, p. 97).

Como nos alerta Fabian (2013), é necessário reconhecer que toda construção do “outro” é temporal, histórica e política. Nesse sentido, quando trata do tempo, o autor identifica que, inicialmente, havia sobre ele uma percepção geográfica, justificando que aquilo que estava longe de alguma forma estava localizado no passado da história. Ou seja, essa percepção geográfica já localizava a Europa como o centro, o presente da história, e para todo “o resto” sobrava a periferia, a margem, e o passado. Originada em teorias e discursos religiosos, essa percepção também é observada nas primeiras teorias da antropologia cultural do século XIX que, inspiradas pelo evolucionismo biológico, concebiam a história da humanidade como uma linha crescente de estágios sociais evolutivos, nas quais os “povos primitivos”, distantes geograficamente da “civilização”, equivaleriam ao estágio inicial, atrasado, e as sociedades europeias, ou seja, a própria civilização, equivaleriam ao estágio final de evolução. Esta noção a respeito dos “povos primitivos” também serviu como justificativa para legitimar o avanço colonialista, uma vez que era preciso conduzir esses povos à civilização e ao progresso.

A partir da perspectiva mencionada acima, os “povos primitivos” ainda se encontravam atrasados na lógica do processo de evolução ou foram considerados remanescentes de um passado já desaparecido ou em processo de desaparecimento. Essa perspectiva também permeou os estudos e teorias antropológicas ao longo do século XIX, quando o homem branco europeu, de seu (usurpado) lugar de direito enquanto civilizado, buscou responder quem era o

“outro”, não-branco e não-europeu, que ocupava a periferia — o que é conhecido como darwinismo social e que foi identificado, mais tarde, como uma visão etnocêntrica do mundo. Ao mesmo tempo, os homens brancos definiram sua identidade — com suas observadas transformações ao longo do tempo — baseando-se em prerrogativas de superioridade em relação a conhecimento, tecnologia, raça ou mesmo crença, em relação a todos os “outros” povos. Em uma relação com o contexto colonialista, Albert Memmi afirma que esse é o “traço essencial da natureza do fato colonial: a situação colonial é relação de povo com povo.” (1977, p. 47) Uma relação, de povo com povo, desequilibrada, imposta e violenta.

A modernidade e os seus ‘Outros’: duas realidades interligadas – mas será que, por isso, eram semelhantes? Certamente que não. Grande parte da história universal fica ‘de fora’ ou pelo menos move-se a um ritmo diferente, embora não isolado, destas forças modernas. Mas, a maneira como a diferença foi vivida depois da ruptura violenta da colonização foi necessariamente distinta do modo como estas culturas se teriam desenvolvido se se tivessem mantido isoladas umas das outras. Conseqüentemente, foram forçosamente associadas – à modernidade. (HALL, 2016, p. 3).

Retomando a questão do “outro” como uma categoria constituída — no seio da modernidade e, por sua vez, uma falácia ocidental —, observamos que é algo apontado no âmbito do discurso crítico pós-colonial, que permeia estudos voltados às sociedades herdeiras do processo de colonização promovido pelos países europeus, revisitando criticamente o processo e a teoria ou conhecimento etnocêntrico produzido a partir de então, e a história mais recente dessas sociedades com as sequelas deixadas pelo processo. Esses estudos, portanto, escancaram o antagonismo colonizador/colonizado e os dispositivos de opressão intrínsecos ao tema. “Os motivos econômicos do empreendimento colonial estão, atualmente, esclarecidos por todos os historiadores da colonização: ninguém acredita mais na *missão* cultural e moral, mesmo original, do colonizador.” (MEMMI, 1977, p. 22, grifo do autor).

Considerando que o objeto de estudo desta dissertação passa pelos povos originários do território americano colonizado por Portugal, onde foi fundado o Brasil, cabe ressaltar as peculiaridades de seu processo a fim de compreender como essa constituição da categoria “outro” adquiriu os contornos que lhe são peculiares. Como afirma Melo,

A singularidade de cada experiência colonial, ao longo do tempo e do espaço, não permite que um caso possa servir de paradigma iluminador para o outro. É preciso urgentemente provincianizar os estudos pós-coloniais, isto é, compreender as reflexões críticas sobre os efeitos do colonialismo, em suas diferentes configurações históricas e políticas, como um arquivo de saberes pós-coloniais (com potencial descolonizante), que deve estar à disposição de todos, sem modelos normativos centrados em países específicos a serem seguidos — o que inevitavelmente estabeleceria uma hierarquia entre experiências coloniais —, nem tampouco devemos estimular a reprodução da divisão internacional do conhecimento, na qual ao centro compete teorizar e a periferia cabe o papel de objeto a ser teorizado. É preciso encontrar uma tensão dialógica entre os diferentes modos de pensar o pós-colonial ao redor do globo, que são a um só tempo desiguais e combinados, diferentes e familiares, singulares e conectados. (2020, p. 18-19).

A colonização de exploração — baseada na propriedade rural voltada para a exportação com a metrópole e sustentada pelo trabalho escravo —, impetrada pela coroa portuguesa nas terras a leste do meridiano instituído pelo Tratado de Tordesilhas (1494), compunha um cenário de expansão marítima, comercial, territorial e religiosa objetivados naquele período. No século XVI, a condução da colonização pela coroa portuguesa tratou de um reconhecimento do território, nomeando umas primeiras localidades no litoral, confirmando a existência de recursos favoráveis à exploração (como o pau-brasil, inicialmente) e realizando os primeiros escambos com os povos originários. Sobre o primeiro século da colonização, nas palavras de Ailton Krenak,

[...] quando os europeus chegaram aqui, eles podiam ter todos morridos de inanição, escorbuto ou qualquer uma outra pereba nesse litoral, se essa gente não tivesse recolhido eles, ensinado eles a andar aqui e dado comida para eles. [...] Eles chegaram aqui famélicos, doentes e o Darcy Ribeiro diz que eles fediam. Quer dizer, baixou uma turma na nossa praia que estava simplesmente podre. A gente podia ter matado eles afogados.³

Ainda na primeira metade do século, os colonizadores portugueses tiveram que lidar com as ameaças de invasões ao “território descoberto” por parte de outras coroas e com o enfraquecimento de seu comércio com as Índias. A descoberta de ouro na colônia espanhola, por sua vez, foi um grande motivador para que Portugal desse início a um processo de colonização propriamente dito. Portanto, os primeiros colonos chegam nessa época, em uma expedição liderada por Martim Afonso de

³ Fala de Ailton Krenak em depoimento concedido ao episódio “As Guerras da Conquista” do documentário Guerras do Brasil.doc (2019).

Sousa e que traz alguma infraestrutura para estabelecer os primeiros povoados, que foram fundados no litoral a que viria ser São Paulo, onde também foram organizadas as primeiras culturas de cana-de-açúcar.

Vai-se para a colônia porque nela as situações são garantidas, altos os ordenados, as carreiras mais rápidas e os negócios mais rendosos. Ao jovem diplomado oferece-se um posto, ao funcionário uma promoção, ao comerciante reduções substanciais de impostos, ao industrial matéria-prima e mão-de-obra a preços irrisórios. (MEMMI, 1977, p. 22). [...] Como retornar à metrópole, onde lhe seria necessário reduzir seu padrão de vida pela metade? Retornar à lentidão viscosa de sua carreira metropolitana? (MEMMI, 1977, p. 22-23).

A cana-de-açúcar já tinha um alto valor agregado no mercado europeu e a adaptação ao clima da colônia tornou o seu cultivo e o processamento do açúcar algo altamente rentável para a metrópole portuguesa. Para os primeiros engenhos de processamento de açúcar, instalados no litoral paulista e no litoral pernambucano, os colonizadores portugueses já escravizavam indígenas para que servissem de mão-de-obra. Afinal, estavam escravizando “seres selvagens”, “destituídos de alma” e “pagãos pecadores”. Ou seja, “Como não se convenceriam da excelência do sistema que os faz ser o que são? Doravante, o defenderão agressivamente; acabarão por imaginá-lo justificado.” (MEMMI, 1977, p. 53)

O primeiro sistema de gestão colonial foi o de capitanias hereditárias (1534), onde os donatários, membros da aristocracia portuguesa, funcionavam como representantes do rei na colônia, em uma relação de direitos e deveres territoriais, econômicos e jurídicos com o reino de Portugal. A partir das capitanias, vilas, povoados e cidades foram se delineando, seguindo padrões e costumes da metrópole, com as casas dos colonos, as igrejas, a sede da câmara municipal, a cadeia. Alguns núcleos urbanos ainda contavam com um forte, um colégio jesuíta, uma Santa Casa de Misericórdia e um pelourinho, de madeira ou pedra, simbolizando a autoridade e a justiça régias. O território colonial ia tomando os ares do colonizador.

Com o decorrer do processo de colonização e o desenvolvimento das capitanias, a coroa portuguesa identificou a necessidade de centralização da administração da colônia e decidiu, a partir daí, criar um Governo Geral (1548), sediado na capitania da Bahia de Todos os Santos, que se tornou, a partir de então, uma capitania da coroa. Os representantes do rei que estiveram à frente do Governo

Geral tiveram que lidar com as investidas invasoras de outros países, principalmente da França, com os embates de resistência indígena e com a oposição dos jesuítas à escravização dos indígenas. Por sua vez, entre as atribuições do governo, eles deveriam promover a catequese dos indígenas de modo a consolidar o domínio do território por meio da imposição da fé católica. Esse modelo de Governo Geral continuou existindo até a vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808.

Na segunda metade do século XVI, apesar das “oportunidades” de negócio e ascensão que se apresentavam a partir da exploração de sua colônia na América, Portugal enfrentou uma crise sucessória ao trono (1578), quando o rei D. Sebastião desapareceu durante a Batalha de Alcácer Quibir, no Marrocos. Na falta de herdeiros ao trono português, Filipe II, rei da Espanha, aciona seu parentesco com o falecido rei D. Sebastião e negocia “com os nobres lusitanos a manutenção dos privilégios e dos principais cargos na administração da corte portuguesa” (FAGUNDES, 2016, p. 12), acabando por receber o apoio da nobreza para que assumisse o cargo. Assim, invade o país com seu exército e consegue combater as poucas resistências à sua coroação como Filipe I de Portugal. A partir daí, os reinos português e espanhol ficaram subordinados ao mesmo rei durante os anos entre 1580 e 1640, ano em que Portugal se organiza para expulsar os espanhóis, retomar o controle do seu território (o que inclui as colônias) e restaurar o seu reino, coroando D. João IV da dinastia dos Bragança. Posteriormente, a união dos reinos foi chamada pelos historiadores modernos de União Ibérica.

O período em que esteve instituída a União Ibérica traz consequências não só para Portugal, como também para o Brasil colônia. Durante o período, portugueses e espanhóis transitaram pelo território colonial na América que antes era dividido pelo Tratado de Tordesilhas, questões administrativas e jurídicas da colônia foram conduzidas⁴ e inimigos da Espanha se voltaram contra a colônia, intensificando as invasões de franceses, ingleses e holandeses. Além disso, a Espanha vinha enfrentando a Revolução Holandesa (1568-1648), que lutava pela independência das Províncias Unidas dos Países Baixos e pelo fim da repressão à fé protestante. Consequentemente, Portugal e seus territórios colonizados se tornaram alvo das

⁴ Como a divisão, em 1621, do território brasileiro em: Estado do Maranhão (que englobava Maranhão, Ceará e Pará, com capital a cidade de São Luís) e Estado do Brasil (que englobava todo o restante da colônia, com a cidade de Salvador como capital). Essa divisão durou até 1774, mesmo após o fim da União Ibérica, e o território foi unificado sob o ministério do Marquês de Pombal (1750-1777).

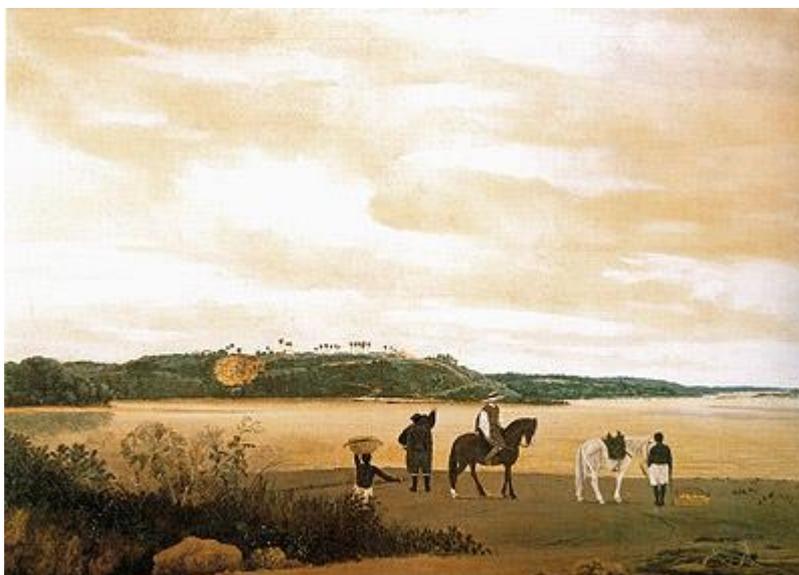
investidas holandesas e, por outro lado, a relação que havia entre Portugal e Holanda na produção do açúcar na colônia portuguesa e na sua comercialização para o mercado europeu foi encerrada pela União Ibérica. O fim desta parceria que beneficiava a Holanda desencadeou a fundação da Companhia das Índias Ocidentais, em 1621, organização comercial que objetivava descentralizar o monopólio econômico detido pela União Ibérica nas relações comerciais entre a Europa e as colônias americanas e africanas. No contexto de atuação da Companhia, os holandeses realizaram ataques e saques (1624 e 1626) a então capital da colônia, Salvador, sem terem conseguido tomar o território. Mais tarde, em 1630, uma expedição foi enviada para invadir Pernambuco, capitania que era um ponto geográfico privilegiado para a remessa de produção para a Europa e que prosperava com a produção do açúcar. Após conseguirem o domínio do território de Pernambuco, os holandeses buscaram estender seu domínio pela região Nordeste, tendo alcançado as regiões da Paraíba e do Rio Grande do Norte. Diante do sucesso do empreendimento holandês de colonização no Nordeste, em 1637, a Companhia envia Maurício de Nassau para ser seu governador-geral e administrador. Com ele vieram soldados, funcionários da Companhia, artistas e cientistas que seriam responsáveis por fazer registros sobre o Brasil em pinturas e estudos científicos. (FRANÇOZO, 2009).

Nassau, o governador-geral, confiscou e levou a leilão os engenhos abandonados pelos portugueses, incentivou a instalação de manufaturas, o plantio de mandioca para evitar uma crise de abastecimento e retomou o tráfico de escravos⁵. (SCHWARCZ; STARLING, 2015) Outras medidas foram a liberdade de culto, a nomeação de Recife como a capital de Pernambuco, a urbanização da colônia, a construção de um palácio para o governo, um jardim botânico em Recife e um observatório astronômico. Além dessas, os cientistas e artistas que vieram com Nassau em sua expedição produziram registros sobre os habitantes (colonos e colonizados), a geografia, a paisagem e a natureza da região, além de mapas,

⁵ A escravização de indígenas para o trabalho nos engenhos de açúcar vinha apresentando uma série de problemáticas que “atrapalhavam” a principal atividade econômica da colônia. Dentre as problemáticas, a resistência desses povos à escravização, a capacidade que tinham de fugir, uma vez que conheciam perfeitamente o território, o conflito com os jesuítas, que eram contrários à escravização dos indígenas e a favor de sua conversão e a crescente diminuição da população indígena por intermédio da violência dos colonizadores e das doenças trazidas de além-mar. O tráfico de escravos africanos, então, além de ser altamente lucrativo, atendia as necessidades de mão-de-obra da metrópole e da colônia.

tratados científicos⁶, observações e descobertas astronômicas. Entre os artistas, dois nomes se destacaram, sendo eles Frans Post (imagens 1 e 2) e Albert Eckhout⁷ (imagens 3 e 4). As obras, estudos e registros produzidos pelos holandeses serviriam para ilustrar uma espécie de relatório do período do governo de Nassau no Nordeste do Brasil e, segundo SCHARF (2017, p. 435), se diferenciavam dos registros e relatos fabulosos sobre o Novo Mundo que ainda circulavam pela Europa, por apresentarem um rigor científico e de representação. Outro detalhe é que Maurício de Nassau estava atualizado quanto ao “crescente interesse por essa área na Europa seiscentista, assim como na ampliação da prática colecionista e na colaboração entre artistas e cientistas no intuito de retratar as coisas da natureza com a maior fidedignidade possível.” (SCHARF, 2017, p. 429)

Figura 1 - Vista da Ilha de Itamaracá. Frans Post, 1637



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

⁶ Como o livro *Historia Naturalis Brasiliae*, publicado em 1648, que representa a primeira história natural da América do Sul.

⁷ Os artistas permaneceram no Brasil de 1637 a 1644.

Figura 2 - Vista dos Arredores de Porto Calvo. Frans Post, 1639



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 3 - Homem Africano. Albert Eckhout, 1641



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 4 - Mulher Mameluca. Albert Eckhout, 1641



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

O período que compreende a invasão holandesa no Nordeste brasileiro revela estratégias utilizadas para convencer os indígenas que viviam na região a se tornarem seus aliados. Dentre as estratégias, “proclamaram o direito dos índios à liberdade” e “procuraram investir na educação de alguns índios para que estes agissem de acordo com seus interesses”. (FAGUNDES, 2016, p. 23) A partir do governo de Nassau na região, a necessidade da aliança com os indígenas foi enfatizada e a liberdade era a “palavra de ordem” de sua gestão, pois queria “se contrapor à imagem de escravizadores que determinados grupos indígenas tinham dos portugueses.” (FAGUNDES, 2016, p. 23) Entretanto, era difícil que o governo pudesse controlar a ação de comandantes que chefiavam as aldeias dos indígenas aliados e, nesse sentido, a escravização e os maus-tratos também aconteciam na colônia holandesa, ainda que tais ações fossem formalmente reprimidas por Nassau. (FAGUNDES, 2016, p. 23)

Passados dez anos desde a invasão de Pernambuco, em 1630, a decadência do empreendimento holandês no Brasil tem início juntamente com as dificuldades

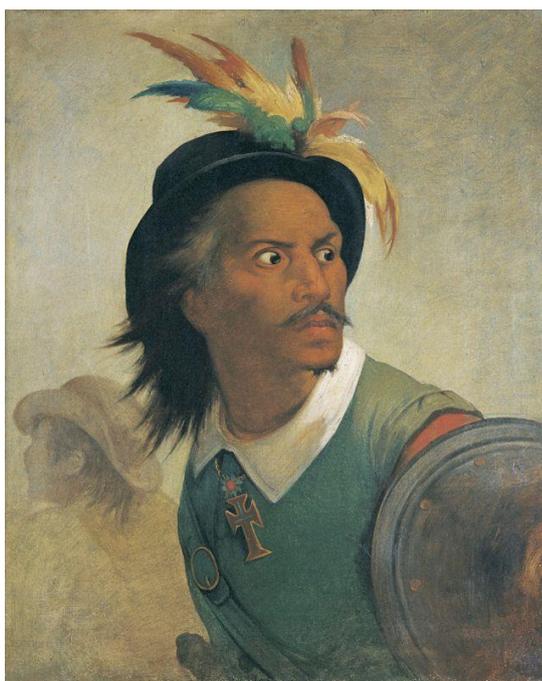
financeiras enfrentadas pela Companhia das Índias Ocidentais e com a queda dos preços do açúcar na década de 1640. (FAGUNDES, 2016, p. 39) As relações entre Nassau e a direção da Companhia na Holanda começam a apresentar ruídos e discordâncias até que, em 1643, ele é destituído de sua função de governador-geral do Brasil holandês. Maurício de Nassau retorna para a Europa levando no navio a grande coleção que havia formado no Brasil. Considerando que Portugal havia retomado sua coroa do domínio espanhol, em 1640, e a União Ibérica havia sido dissolvida, a colônia holandesa no Brasil já vinha sendo alvo das investidas portuguesas para a retomada do território. Somado a isto, os colonos portugueses demonstravam insatisfação com a intensificação da cobrança de impostos, com as dívidas contraídas em empréstimos pelos senhores de engenho com a Companhia das Índias Ocidentais (FAGUNDES, 2016, p. 39) e com os judeus e protestantes holandeses, que disputavam espaço com a fé católica. As disputas se acirraram e uma guerra propriamente dita eclodiu a partir de 1645 (Insurreição Pernambucana), com momentos de clímax, em 1648 e 1649, nas Batalhas dos Guararapes, que, segundo os registros históricos, contaram com a atuação conjunta entre os colonos portugueses — liderados por André Vidal de Negreiros, João Fernandes Vieira e Antônio Dias Cardoso —, os africanos — liderados por Henrique Dias —, e indígenas, liderados por Antônio Filipe Camarão (imagens 5 e 6), um potiguar aldeado, educado no catolicismo por uma missão jesuíta e integrado à colonização a partir de sua submissão ao rei português. (FAGUNDES, 2016, p. 9 e 11) As Batalhas dos Guararapes deixaram os holandeses extremamente enfraquecidos na disputa, ocasionando a sua saída do Nordeste brasileiro em 1654.

Figura 5 - Retrato de Filipe Camarão. Anônimo, s./d



Fonte: Museu do Estado de Pernambuco, Recife, PE.

Figura 6 - Estudo para “Batalha dos Guararapes”: Felipe Camarão, Victor Meirelles de Lima, 1874-1878



Fonte: Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC.

Os episódios das Batalhas dos Guararapes são tratados, na historiografia produzida desde o século XIX, como o momento fundante de união das três raças (indígenas, portugueses e negros) que formaria o povo brasileiro. Essa narrativa —

“mito da brasilidade⁸” — tomou forma, mais propriamente, a partir de uma série historiográfica produzida pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado em 1838. Nas Batalhas dos Guararapes estariam reunidos todos “os ingredientes do romance nacional que se tenta escrever” no século XIX. (FAGUNDES, 2016, p. 9) A fundação do IHGB esteve a serviço do governo imperial para definição de um projeto identitário nacional e, para tanto, tinha como função inventariar as figuras do passado que deveriam ser lembradas pela história. (FAGUNDES, 2016, p. 48). O Instituto também compactuava com a premissa de que os indígenas poderiam ser conduzidos à civilização. Além de ser abordada pela historiografia, a primeira das batalhas também foi representada na pintura de Victor Meirelles (Figura 7), encomendada pelo ministro do Império do Brasil, João Alfredo Correia de Oliveira. A união das raças contra o inimigo “comum” e “externo”, os holandeses. A pintura iria compor o imaginário desse projeto identitário nacional que se buscava construir.

As batalhas são consideradas, ainda, como o nascimento do Exército Brasileiro, tendo o militar Antônio Dias Cardoso como seu primeiro comandante e organizador e a data da primeira batalha, o dia 19 de abril, como a comemoração Dia do Exército. Essa relação do nascimento do exército brasileiro também está atrelada ao que é considerado o primeiro uso da palavra pátria, relacionada ao Brasil da época, no pacto selado em 1645 por dezoito líderes da Insurreição Pernambucana com o nome de “Compromisso imortal”, que diz:

Nós, abaixo assinados, nos conjuramos e prometemos, em serviço da liberdade, não faltar a todo o tempo que for necessário, com toda ajuda de fazendas e de pessoas, contra qualquer inimigo, em restauração de nossa **pátria**; para o que nos obrigamos a manter todo o segredo que nisto convém; sob pena de quem o contrário fizer será tido como rebelde e traidor e ficará sujeito ao que as leis em tal caso permitam.⁹ (Grifo nosso).

Contra o “invasor estrangeiro”, a “união das três raças” desperta um “sentimento patriótico” e, a partir daí, o heroísmo. Os registros dos “feitos heroicos” desse período chegaram à posteridade por meio dos cronistas do século XVII e XVIII e as figuras e feitos enaltecidos estiveram sempre a serviço da metrópole, do rei e

⁸ Mito pensado originalmente pelo historiador Francisco Varnhagen, ao analisar as guerras luso-flamengas. Para o historiador, a união das três raças teria fomentado um espírito público. (FAGUNDES, 2016, p. 51).

⁹ Disponível no portal do Exército Brasileiro, em <<https://shre.ink/f2h>>.

da fé católica. “Um índio brasileiro, o mais leal vassalo, que sua Majestade tem nesta América, e o mais amigo dos portugueses que todos os que até agora tem havido [...]”.¹⁰

Os indígenas e os negros de destaque são aqueles que tomaram para si os objetivos, costumes e a fé dos colonizadores, nesse clima de formação de uma nação que assimilava todo o território como sua pátria. A nação brasileira, então, seria formada por aqueles que seguissem o exemplo desses heróis nacionais. Os nomes dos luso-brasileiros envolvidos em todo o processo de resistência e de insurreição no Nordeste brasileiro foram inscritos no Livro dos Heróis da Pátria¹¹, dedicado ao “registro perpétuo do nome dos brasileiros ou de grupos de brasileiros que tenham oferecido a vida à Pátria, para sua defesa e construção, com excepcional dedicação e heroísmo.”¹²

Figura 7 - Batalha dos Guararapes. Victor Meirelles, 1875-1879



Fonte: Google Arts & Culture.

No final do século XVII, a ocupação do território brasileiro pela colonização se configurava em núcleos relativamente isolados uns dos outros, sendo as capitanias da Bahia e de Pernambuco os principais centros da economia colonial. As primeiras

¹⁰ Trecho da crônica “O Valeroso Lucideno e Triunfo da Liberdade”, da autoria de frei Manoel Calado, de 1648, a respeito de Filipe Camarão. (FAGUNDES, 2016, p. 33).

¹¹ Lei nº 12.701, de 6 de agosto de 2012.

¹² Trecho da Lei nº 11.597, de 29 de novembro de 2007.

minas de ouro haviam sido descobertas nos sertões das Minas Gerais (entre 1693 e 1695). No início do século XVIII, a região de Olinda tentava se recuperar do período de guerras entre portugueses e holandeses e começava a enfrentar uma decadência da economia do açúcar, uma vez que os holandeses haviam se retirado e começado a promover sua produção açucareira nas Ilhas Antilhas, ocasionando uma grande concorrência para a Capitania de Pernambuco. Em contrapartida, Recife vinha se desenvolvendo e prosperando desde a ocupação dos holandeses, com um comércio dominado por portugueses — chamados pejorativamente de “mascates” —, e ganhava importância desde a Insurreição Pernambucana, pois sua economia não dependia exclusivamente da produção açucareira. Para amenizar a crise, os senhores de engenho de Olinda, chamados de “nobreza da terra”, tentaram uma articulação com os comerciantes de Recife, solicitando empréstimos, o que não foi suficiente para recuperar as lavouras. Outra medida foi o aumento dos impostos promovido em Olinda, mas que acabou atingindo Recife, desagradando os comerciantes recifenses, levando-os a elevação de Recife à condição de vila e sua consequente autonomia em relação a Olinda. Por outro lado, os nobres da terra de Olinda queriam manter o controle administrativo e político sobre Recife. As tensões entre a “nobreza da terra” e os “mascates” desencadeou o conflito que ficou conhecido como “Guerra dos Mascates” (1710-1711), momento em que se identifica uma importante mudança no discurso da aristocracia açucareira da região, que começava a se delinear por uma crítica à metrópole e já dava os primeiros sinais de um anseio pela independência da colônia. (FAGUNDES, 2016, p. 46)

Em 1750, o Tratado de Madri havia sido celebrado para pôr fim às disputas entre Portugal e Espanha pelos territórios na América, anulando, assim, o Tratado de Tordesilhas firmado em 1494. O novo tratado determinava às coroas ibéricas o princípio de usucapião, em que se determina que a terra pertence àquele que a ocupa. Nesse sentido, o território português diminuiu ao Sul e aumentou ao Norte. (COELHO, 2006, p. 118) A implementação do tratado, que buscava demarcar as novas fronteiras entre as colônias portuguesa e espanhola, com base no princípio de usucapião acordado, encontrou resistência das populações que viviam nos territórios diretamente afetados, como no caso dos nativos guarani que viviam nos aldeamentos jesuítas dos Sete Povos das Missões, no Sul do Brasil (Santo Ângelo, São Borja, São João Batista, São Luiz Gonzaga, São Lourenço, São Miguel e São Nicolau). Incentivados e apoiados pelos padres jesuítas, os guarani resistiram de

1753 a 1756, período de confrontos que ficou conhecido como Guerra Guaranítica. Utilizando armas fornecidas pelos próprios jesuítas, os guarani conseguiram se impor durante esse período. Todavia, em 1756, os exércitos de Portugal e Espanha se uniram e derrotaram a resistência guarani. Ao final dos confrontos, milhares de indígenas haviam morrido e os sobreviventes acabaram por se dispersar pelas terras ao sul do continente. E, por sua vez, os padres jesuítas haviam conseguido incrementar a oposição que há muito se formava entre os colonizadores que consideravam a Missão Jesuítica como um entrave à exploração da mão-de-obra indígena.

A Companhia de Jesus era a Ordem que tinha a seu cargo o maior número de missões, calculando-se que, no ano de 1754, possuía sob a sua administração cerca de 63 aldeias. Nos territórios também missionavam religiosos de outras ordens, sendo de destacar os Carmelitas, os Franciscanos, os Mercedários, os Beneditinos e os Dominicanos (FRANCO, 2006). (FRANCO; OLIVEIRA, 2016, p. 29).

No mesmo ano de 1750, em que foi assinado o Tratado de Madri, assumia o trono português o intitulado príncipe do Brasil e duque de Bragança, D. José I. Por um longo período, desde a crise vivida após o fim da União Ibérica, em 1640, Portugal garantia uma certa estabilidade para a metrópole e para seu império colonial às custas do ouro e diamantes vindos do Brasil e da proteção da coroa inglesa decorrente de tratados e concessões comerciais. Entretanto, o cenário já não era mais de estabilidade — devido ao declínio do período do ouro e de perdas de possessões coloniais na África e na Ásia — quando da ascensão de D. José I, o que fez com que o monarca organizasse uma equipe de ministros que pudessem implementar reformas e reerguer o reino português. Dentre os ministros nomeados, estava o Marquês de Pombal, primeiro-ministro cuja atuação representou um período significativo de transformações na administração do Brasil colônia. Caracterizado por centralizar em sua figura vários poderes do Estado, “de acordo com Maxwell (1996, p. 1), Pombal, ‘para todos os efeitos governou Portugal entre 1750 e 1777’.” (FRANCO; OLIVEIRA, 2016, p. 27).

Dentre as reformas implementadas sob o comando de Pombal, estão as que delinearam a “política indigenista” do período. Inicialmente, essas legislações foram direcionadas para as povoações de indígenas do Pará e Maranhão, região recentemente delineada pelo Tratado de Madri, ainda pouco explorada, com

pequena participação na economia colonial e que dependia da assimilação dos indígenas enquanto vassallos do rei para que a premissa do usucapião tivesse validade em favor de Portugal. (COELHO, 2006, p. 119) Para tanto, em 1755, os indígenas da região foram legalmente libertos pela coroa portuguesa. Além disso, se tornava necessário regular essa liberdade concedida, civilizar e integrar os indígenas à sociedade colonial portuguesa. “E ‘civilizar’ era submeter às leis e obrigar ao trabalho.” (CUNHA, 1992, p. 142) O objetivo maior, ademais, era criar uma massa de súditos do rei, que cumprissem com os encargos régios, trabalhassem e pudessem gerar o desenvolvimento da colônia esperado pela metrópole e, assim, fortalecer o reino português diante das demais coroas europeias.

Os índios deveriam [...] prestar serviços ao governo português, pagar impostos, dízimos e tributos ao governo monárquico de Portugal e, nas vilas, os principais indígenas poderiam ocupar cargos de vereadores, juizes ordinários e oficiais da justiça (Diretório..., 1757). (SILVA, 2016, p. 172).

Para tanto, Pombal entendeu que era preciso promover a miscigenação entre portugueses e indígenas, autorizando o casamento e proibindo formas de tratamento pejorativas¹³ dirigidas aos portugueses que efetivassem um casamento interétnico ou mesmo aos descendentes dessas uniões. (SILVA, 2016, p. 171) Além da miscigenação, outras medidas mais diretas foram decretadas para que se efetivasse um verdadeiro apagamento dos costumes e práticas sociais indígenas, que não condiziam com a sociedade (colonial) civilizada que se queria construir.

[...] proibição das línguas indígenas e a obrigatoriedade da língua portuguesa; proibiu-se a nudez, a vida compartilhada com várias famílias em uma mesma maloca (os índios tinham que viver em casas nucleares, construídas no modelo arquitetônico português); coibia-se o alcoolismo; os nomes indígenas, cabendo ao índio ter nome e sobrenome escolhidos das famílias portuguesas; entre outras (Diretório..., 1757). (SILVA, 2016, p. 172)

Outra questão cara à administração de Pombal era a que dizia respeito aos aldeamentos administrados pelas Missões Jesuíticas. As relações entre a coroa portuguesa e a Companhia de Jesus foram problemáticas ao longo de toda a colonização e vinham ainda mais estremecidas desde os episódios ocorridos na implementação do Tratado de Madri. Nesse sentido, para viabilizar seu pacote de reformas, o Marquês também enfrentou a “questão jesuíta”. Para tanto, retirou dos

¹³ Como o termo caboclo.

missionários o controle temporal sobre os indígenas, “revogando o primeiro parágrafo do Regimento das Missões, que concedia à Companhia de Jesus e demais missionários o controle espiritual dos indígenas.” (SILVA, 2016, p. 171) A administração dos aldeamentos, então, ficaria sob a responsabilidade dos governadores, ministros e do líder indígena. Também foi ordenado o aldeamento dos indígenas que ainda viviam “errantes” pelo território colonial e a transformação dos aldeamentos em vilas — batizadas com nomes portugueses —, com o intuito de que esses territórios fossem, gradualmente, se integrando ao restante do território colonial.

Em 1759, Pombal impôs a expulsão dos jesuítas de Portugal e de suas colônias. Em 1763, realiza a transferência da capital do vice-reino do Brasil de Salvador para o Rio de Janeiro, o que altera o eixo político-econômico da colônia da região Nordeste para a região Sudeste. A educação passaria a ser ministrada em escolas públicas, que deveriam ser construídas em cada povoação, para as crianças aprenderem a doutrina cristã, a ler, a escrever e a contar. Segundo Pombal, deveria ser no Brasil assim como se praticava nas nações civilizadas. E todo o ensino deveria ser ministrado na “língua do príncipe”, a língua portuguesa, proibindo terminantemente o uso das línguas nativas também para o ensino. (FRANCO; OLIVEIRA, 2016, p. 31-32) A administração do Marquês de Pombal chega ao fim em 1777, quando D. José I vem a falecer e os grupos descontentes com a administração de Pombal articulam sua demissão do cargo. O Diretório dos Índios vigorava para todo o Brasil e, apesar da demissão de Pombal, permaneceu vigente até 1798¹⁴.

Na virada do século XVIII para o XIX, o contexto do governo de Napoleão Bonaparte na França causa reverberações para o Brasil colônia. Em decorrência do furo ao Bloqueio Continental (1806) decretado por Napoleão com o intuito de sufocar a economia hegemônica inglesa, Portugal estava diante do iminente ataque das tropas napoleônicas. Sempre dependente¹⁵ da coroa inglesa, a coroa portuguesa, para se proteger, se transferiria para o Brasil e decretaria a abertura dos portos da

¹⁴ O Diretório foi extinto por meio da Carta Régia de 12 de maio de 1798, de Dona Maria I.

¹⁵ “Portugal manteve, desde o século XVII [...], posição de intermediação entre o centro e a periferia da economia mundial. Nunca assumiu plenamente as características de Estado moderno dos países centrais, sobretudo as que se cristalizaram no Estado liberal a partir de meados do século XIX, e tal situação reproduziu-se em seu sistema colonial. Portugal teve uma conjunção menos direta com o capitalismo, conjunção essa exercida às vezes por delegação, ou seja, por pressão inglesa.” (GOMES, 2006, p. 2)

colônia “para as nações amigas”, o que beneficiaria os ingleses, enquanto as tropas inglesas escoltariam as embarcações portuguesas que os levariam ao Brasil e defenderiam Portugal do ataque de Napoleão (1807). A corte chega ao Brasil em janeiro de 1808 (Figura 8), desencadeando uma série de profundas mudanças na história do Brasil.

Com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, foi instalada uma estrutura administrativa e judiciária necessária para adequar o Rio de Janeiro (sede do poder monárquico) às exigências políticas, econômicas. [...] buscou-se criar instituições e processos mais abrangentes e padronizados de controle comportamental da população urbana, especialmente na cidade do Rio de Janeiro (HOLLOWAY, 2009: 253). (SILVA, 2016, p. 116 e 127)

Figura 8 - A Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia, Cândido Portinari, 1952



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

O Brasil do século XIX viveu três regimes políticos — Colônia, Império e República — e implementou duas constituições. E, nesse cenário, o “outro” continuava sendo uma “questão”. O Diretório dos Índios havia sido extinto, mas suas medidas ainda influenciavam as relações entre colonizadores, colonos e indígenas e, na prática, se mesclava com a Carta Régia de 1798, que dava providências acerca dos povos indígenas. A Carta Constitucional de 1824, por sua vez, não contemplou os debates, “não definiu a situação jurídica dos indígenas¹⁶, tampouco incluiu um capítulo específico sobre a ‘civilização dos índios bravos’, proposta defendida por alguns constituintes, entre os quais José Bonifácio de Andrada e

¹⁶ “[...] nossa primeira Constituição nem sequer menciona a existência de índios.” (CUNHA, 1992, p. 138).

Silva.” (SILVA, 2016, p. 57) Todavia, a única emenda implementada ao texto constitucional, o Ato Adicional de 1834, determinava:

Promover, cumulativamente com a Assembleia e o Governo Gerais, a organização da estatística da Província, **a catequese, e civilização dos indígenas**, e o estabelecimento de colônias. (CF., 1824, art. 11, p. 5, grifo nosso).

O Ato Adicional, portanto, ratificava a “política indigenista” que vigorava até então e aos “índios bravos” caberia aceitar o aldeamento, a catequese e a civilização ou o combate. Esse combate tinha um “alvo especial” entre os ditos “índios bravos”, que já vinham sofrendo as investidas do Estado desde a chegada da corte portuguesa em 1808. Na ocasião, o então príncipe regente, D. João, havia decretado guerra aos indígenas chamados Botocudos, o que se somou à violência, perseguição e abusos cometidos pelos fazendeiros, influentes políticos e colonos, ocasionando um fluxo de deslocamentos em fugas pelo território colonial. (SILVA, 2016, p. 17)

Que desde o momento, em que receberdes esta minha Carta Régia, deveis considerar como principiada contra estes Índios antropophagos uma guerra offensiva que continuareis sempre em todos os annos nas estações seccas e que não terá fim, senão quando tiverdes a felicidade de vos senhorear de suas habitações e de os capacitar da superioridade das minhas reaes armas de maneira tal que movidos do justo terror das mesmas, peçam a paz e sujeitando-se ao doce jugo das leis e promettendo viver em sociedade, possam vir a ser vassallos uteis, como ja o são as immensas variedades de Índios que nestes meus vastos Estados do Brazil se acham aldeados e gozam da felicidade que é consequencia necessaria do estado social [...]. (Trecho da Carta Régia de 13 de Maio de 1808).¹⁷

A violência cometida contra os povos originários é algo expressivo desde as primeiras fases da colonização. No século XIX, dentre as várias formas de buscar o fim dessa violência e de pleitear direitos, esteve a participação em revoltas, como a Cabanagem, que eclodiu no Pará, em 1830, ou a Balaiada, que se alastrou entre Maranhão, Ceará e Piauí de 1838 até 1841. (SILVA, 2016, p. 73) Além das revoltas, “alianças, resistência, diplomacia, a apropriação do catolicismo”, “construção de novas identidades” e até mesmo os “casamentos interculturais (com diferentes povos)” foram estratégias para reivindicação de direitos e, sobretudo, para garantirem seus territórios. (SILVA, 2016, p. 148)

¹⁷ Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/carreg_sn/antioresa1824/cartaregia-40169-13-maio-1808-572129-publicacaooriginal-95256-pe.html. Acesso em: 26 jan. 2022.

A breve citação na emenda constitucional à situação dos povos indígenas e dos aldeamentos deixava brechas para as instâncias administrativas do Império. “As províncias [...] se ressentem da ausência de diretrizes gerais sobre a política indigenista e legislam por conta própria: o governo do Maranhão, por exemplo, promulga em 1839 um regulamento detalhado para três missões.” (CUNHA, 1992, p. 139) E este cenário só foi “alterado” no ano de 1845, por intermédio do decreto que continha o Regulamento acerca das Missões de Catequese e Civilização dos Índios. Composto por onze artigos, o decreto buscou “estabelecer diretrizes gerais, mais administrativas, na realidade, do que políticas, para o governo dos índios aldeados.” (CUNHA, 1992, p. 138) O sistema de aldeamentos é entendido, nesse momento, como uma estratégia administrativa necessária, “uma transição para a assimilação completa dos índios.” (CUNHA, 1992, p. 139) O decreto delineava uma estrutura administrativa que deveria ser replicada em todos os aldeamentos, tendo cada uma delas um diretor a ser nomeado pelo Presidente da Província, ou seja, uma administração leiga. Entretanto, várias eram as aldeias onde os missionários acumulavam o cargo de direção. E, assim, as missões continuavam

[...] a servir de ponta de lança: quando se quer deter no Paraná os grupos guarani que durante quase todo o século XIX deambulam num movimento milenarista em busca da Terra sem Males (Nimuendaju, 1987 [1914]:10 ss.), quando se quer aldear os índios do Jauaperi na província do Amazonas, os Xambioá em Goiás, ou os Apiacá no Pará, é à Igreja que se recorre. [...] “A catequese”, escreverá Januário da Cunha Barbosa (1840:3-4), “é o meio mais eficaz, e talvez único, de trazer os índios da barbaridade de suas brenhas aos cómodos da sociabilidade.” (CUNHA, 1992, p. 141)

Além de determinar os aldeamentos e a estrutura administrativa deles, o Regimento das Missões também tratava de promover a atração dos indígenas por meio de contrapartidas “convincentes”.

Distribuir pelos Diretores das Aldeias, e pelos Missionários, que andarem nos lugares remotos, os objetos que pelo Governo Imperial forem destinados para os Índios, assim para a agricultura, ou para o uso pessoal dos mesmos, como mantimentos, roupas, medicamentos, e os que forem próprios para atrair-lhes a atenção, excitar-lhes a curiosidade, e **despertar-lhes o desejo do trato social** [...] (Decreto n. 426, de 24 de julho de 1845, art. 1º, p. 10, grifo nosso)

Outra questão, que já havia sido abordada na Carta Régia de 1798¹⁸, era o incentivo ao casamento de indígenas e não-indígenas. O Regimento das Missões, portanto, incentivava: “Empregar todos os meios lícitos, brandos, e suaves, para atrair Índios às Aldeias; e promover casamentos entre os mesmos, e entre eles, e pessoas de outra raça.” (Decreto n. 426, de 24 de julho de 1845, art. 1º, p. 19).

Na prática, o casamento entre indígenas e negros não alforriados “era uma estratégia estimulada por diversos atores, interessados em transformar índios em cativos”, uma vez que os filhos de escravas “eram de igual modo, considerados escravos” “do agenciador desse arranjo”. (OLIVEIRA, 2012, p. 1064 apud SILVA, 2016, p. 44 e 81) Uma outra prática comum, ainda sob o contexto de “conduzir o índio à civilização”, era a compra e venda, além da “adoção” (ou apadrinhamento), de crianças indígenas por famílias de colonos. (SILVA, 2016, p. 112) A realidade das crianças indígenas é apontada pela historiadora Luisa Tombini Wittmann:

Comportamentos depressivos, tristeza, melancolia, silêncios, eram atitudes comuns entre crianças retiradas de suas famílias (Wittmann, 2007). [...] A prática de adoção de jovens índios atravessará o século, conforme evidenciou Luisa Tombini Wittmann (2007), ao reconstruir algumas histórias de crianças indígenas (dos chamados Xokleng) adotadas por alemães no início do século XX no Vale de Itajaí, em Santa Catarina. (apud SILVA, 2016, p. 114 - 115)

Todavia, apesar de comum, o Regimento de 1845 — assim como os instrumentos legais anteriores —, não tratou da situação das crianças indígenas.

Outro ponto importante ao processo de “civilização dos índios” era o trabalho. Como vimos anteriormente, para ser considerado civilizado, era preciso estar submetido às leis e obrigatoriamente trabalhar. O tema também foi contemplado no decreto de 1845. Nos aldeamentos, o Diretor Geral de Índios da Província deveria “Indagar quais as produções do lugar de mais fácil cultura, e de mais proveito; esmerando-se em fazer adoptar aquele gênero de trabalho, e modo de vida, que oferece mais facilidade, e a que os Índios mais prontamente se acostumem.”¹⁹ Ao

¹⁸ “[...] Iguais os índios em direitos e obrigações com os meus outros vassallos, ainda falta facilitar-lhes alianças com os brancos, como um meio muito eficaz para a sua perfeita civilização: Portanto ordeno-vos, que cuideis muito em promover os casamentos entre índios e brancos [...] conceda a todos os brancos que casarem com índios a prerrogativa de ficarem isentos de todos os serviços públicos os seus parentes mais próximos, por um número de anos [...]” Trecho da Carta Régia de 12 de maio de 1798. Disponível em: https://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/2018-04/A_carta_regia_de_12_de_maio_de_1798B.pdf. Acesso em: 20 dez 2021.

¹⁹ Decreto n. 426, de 24 de julho de 1845, art. 1º, p. 27.

Diretor da Aldeia, caberia, então, “Nomear os Índios para as plantações, ou outros trabalhos em comum, ou para qualquer serviço público; procurando repartir o trabalho com igualdade, e ir de acordo, quanto ser possa, com o Maioral dos mesmos Índios.”²⁰

Fora do âmbito dos aldeamentos, muitos indígenas foram recrutados para os serviços militares ou para trabalhar nas obras públicas²¹. Outros muitos trabalhavam nas lavouras, nos engenhos, nos portos e nas casas de colonos e aristocratas luso-brasileiros. E a remuneração, quando existia, não fazia jus à carga de trabalho que eram obrigados a desenvolver. O governo central e seus agentes eram favoráveis e incentivadores da transformação dos índios em trabalhadores braçais. E, como se pode observar nas palavras do artista Jean-Baptiste Debret (1834, p. 16): “tornam-se excelentes trabalhadores quando civilizados e dão provas de uma inteligência perfeita onde quer que sejam empregados”. (SILVA, 2016, p. 117)

Os mecanismos de “civilização dos índios” observados até aqui confluem, inegavelmente, para o apagamento dessa alteridade. A começar pelo fato de nenhum dos instrumentos legais ter reconhecido o seu pleno direito de existência. A “raça indígena” não se enquadrava no projeto de sociedade e de nação. Como não foi possível simplesmente eliminá-los, utilizavam-se de estratégias para que se dissolvessem na sociedade branca. A “raça indígena”, portanto, era transitória e, para o bem maior do sucesso do empreendimento colonial, imperial (e republicano, podemos dizer) deveria deixar de existir. A falácia ocidental criava o “outro” para, então, destruí-lo.

Para além das estratégias legais e administrativas, o apagamento das sociedades indígenas também se desenvolveu em outros dispositivos institucionais e sociais.

[...] através dos censos ou dos discursos e documentos oficiais, o que se fazia na prática era imaginar, forjar uma realidade de pobreza, carência, extinção indígena. A partir daí, simulava-se a necessidade de criar, não políticas públicas efetivas para garantir os direitos dos povos indígenas, mas “ações” visando “proteger a sorte desses infelizes [...]” Os nativos estavam sendo aniquilados aos poucos, também, no campo do discurso. (SILVA, 2016, p. 69)

²⁰ Decreto n. 426, de 24 de julho de 1845, art. 2º, p. 5.

²¹ “[...] já que os escravos estavam todos canalizados para a lavoura do café.” (SILVA, 2016, p. 125)

Dentre as formas com que os dispositivos institucionais operavam o apagamento dos indivíduos indígenas, podemos citar a questão dos registros. Até 1888, quando foi instituído o registro civil obrigatório²², a oficialização dos indivíduos perante o Estado se dava por intermédio dos documentos paroquiais, entre eles os de nascimento, batismo, casamento e óbito. (SILVA, 2016, p. 120) O registro de batismo compunha o processo de catequização dos povos indígenas e nele se inscreviam, necessariamente, nomes “aportuguesados”.²³ Como afirma Ana Paula da Silva, “podemos compreender o batismo como uma espécie de passaporte, salvo-conduto utilizado para destituir os índios de sua condição de ‘ser índio’, estimulando a assimilação no espaço urbano.” (2016, p. 120-121) O decreto que instituiu a obrigatoriedade do registro civil, em 1888, regulamentava sobre “todo o nascimento que ocorrer no Império”, sem mencionar alguma especificidade sobre aqueles ocorridos nos aldeamentos e, entre os itens constantes do registro, estaria “nome e sobrenomes que forem ou houverem de ser postos a criança”, sem fazer qualquer menção ou concessão aos nomes indígenas. Ou seja, uma primeira etapa de assimilação já se concretizava no momento em que a existência desses indivíduos fosse oficializada, seja pelos registros paroquiais ou, mais tarde, pelo registro civil.

²² Decreto n. 9.886, de 7 de março de 1888, que regulamenta o Registro civil dos nascimentos, casamentos e óbitos. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-9886-7-marco-1888-542304-publicacaooriginal-50566-pe.html>. Acesso em: 15 jan. 2022.

²³ A prática do registro de indígenas com nomes “assimilados” se estendeu até o século XXI. O artigo 55 da Lei n. 6.015, de 31 de dezembro de 1973, determina que “o oficial de registro civil não registrará prenomes suscetíveis de expor ao ridículo os seus portadores”. Com base neste artigo, os nomes indígenas, usual e preconceituosamente, não eram aceitos por parte dos registradores. Nesse sentido, uma resolução conjunta entre o Conselho Nacional de Justiça e o Conselho Nacional do Ministério Público foi publicada (n. 3 de 19/04/2012) estabelecendo que “No assento de nascimento do indígena, **integrado ou não**, deve ser lançado, a pedido do apresentante, o nome indígena do registrando, de sua livre escolha, não sendo caso de aplicação do art. 55, parágrafo único da Lei n. 6.015/73.” (Grifo nosso) Além disso, em 2014, a Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República em parceria com a FUNAI publicou uma cartilha intitulada “Registro Civil de Nascimento para os Povos Indígenas no Brasil”, com o intuito de disseminar informações precisas às lideranças indígenas, aos gestores e registradores civis do país. A cartilha está disponível em: <https://direito.mppr.mp.br/arquivos/File/indigenas/cartilharegistracionascimento.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2022.

A publicação do decreto que regulamentava o registro civil obrigatório objetivava atender ao decreto de recenseamento da população publicado em 1870²⁴. Até então, um arrolamento populacional havia sido realizado pelo conselheiro Antônio Rodrigues Velloso de Oliveira, em 1819, onde foi estimado que “na época, viviam no Brasil três milhões e seiscentas mil almas, incluídos aí os indígenas catequizados, além de oitocentos mil ‘índios bravios ou não aldeados’”, totalizando 4.396.231 mil pessoas (Souza Silva, 1870).” (SILVA, 2016, p. 48) Como prática comum e “institucionalizada”, a classificação da população indígena no arrolamento os separou em duas categorias já conhecidas, os “civilizados” (índios mansos, domesticados, batizados, que viviam nos aldeamentos) e os “bravos” (selvagens, não domesticados, não aldeados, errantes, que ainda mantinham sua vida e seus costumes em seus próprios territórios).

De igual modo, Pacheco de Oliveira (2012: 1061) observou que a presença indígena, na época, era bastante expressiva e, por isso não poderia ser ignorada nem pela administração, nem pelo clero. Segundo o antropólogo, em um tempo de reflexões sobre o lugar do índio no processo de construção/imaginação do Estado brasileiro, os povos indígenas representavam, no recenseamento do conselheiro (1819), mais de 22 % da população total. Nesse debate político, incluiu-se, evidentemente, a exploração dos índios como mão de obra. Assim, colonizar e catequizar os indígenas se configurava em uma “estratégia essencial, superior ao tráfico negreiro e à imigração de trabalhadores livres”. (SILVA, 2016, p. 55)

Após o decreto de 1870, o primeiro recenseamento foi realizado em 1872 e carrega uma estrutura importante para compreender a postura do Estado adotada diante da população indígena. Dentre as informações solicitadas às famílias, a categoria cor contemplava as opções branca, parda, cabocla e preta. Além disso, constava no formulário uma nota que explicava que, na opção cabocla, estava incluída a “raça indígena”. (SILVA, 2016, p. 78) A conclusão do censo contabilizou que os caboclos (indígenas) representavam 4 % da população geral do Império (387.234 recenseados). (SILVA, 2016, p. 82) Conforme a pesquisa de Silva,

É difícil datar o surgimento de uma categoria, todavia, o termo caboclo surge em documentos da Companhia de Jesus no século XVII, em referência aos falantes de língua geral (Leite, 1945). Também encontramos registros em alguns manuscritos do século XVIII, como por exemplo, o Alvará de 4 de abril de 1755, de d. José I, proibindo o uso da designação

²⁴ Lei n. 1829, de 9 de setembro de 1870. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/543582/publicacao/15631205>. Acesso em 15 jan. 2022.

cabouculos, pois tratava-se de um termo bastante pejorativo, ofensivo. (SILVA, 2016, p. 78, grifo do autor).

No contexto do recenseamento de 1872, a “raça indígena” compreendida na opção cabocla estava associada ao “indígena civilizado”. (OLIVEIRA, 2012, p. 1062 apud SILVA, 2016, p. 78) Como não existem, nos decretos acerca do recenseamento, orientações quanto aos “índios bravos”, é de se supor que não tenham sido contabilizados. Ou seja, a diretriz do censo já deixava de institucionalizar a “cor indígena”, dissolvendo-a na opção cabocla. E, por sua vez, ao excluir os “índios bravos” do arrolamento, apontava a direção em que caminharia a “nação brasileira”. Outra categoria que “camuflou” os dados acerca dos indígenas, no censo de 1872, foi a dos pardos. Essa categoria foi utilizada para classificar os indígenas que haviam perdido a condição de libertos, uma vez que haviam celebrado união com negros não alforriados e também para os filhos oriundos desses casamentos. (OLIVEIRA, 2012, p. 1064 apud SILVA, 2016, p. 81)

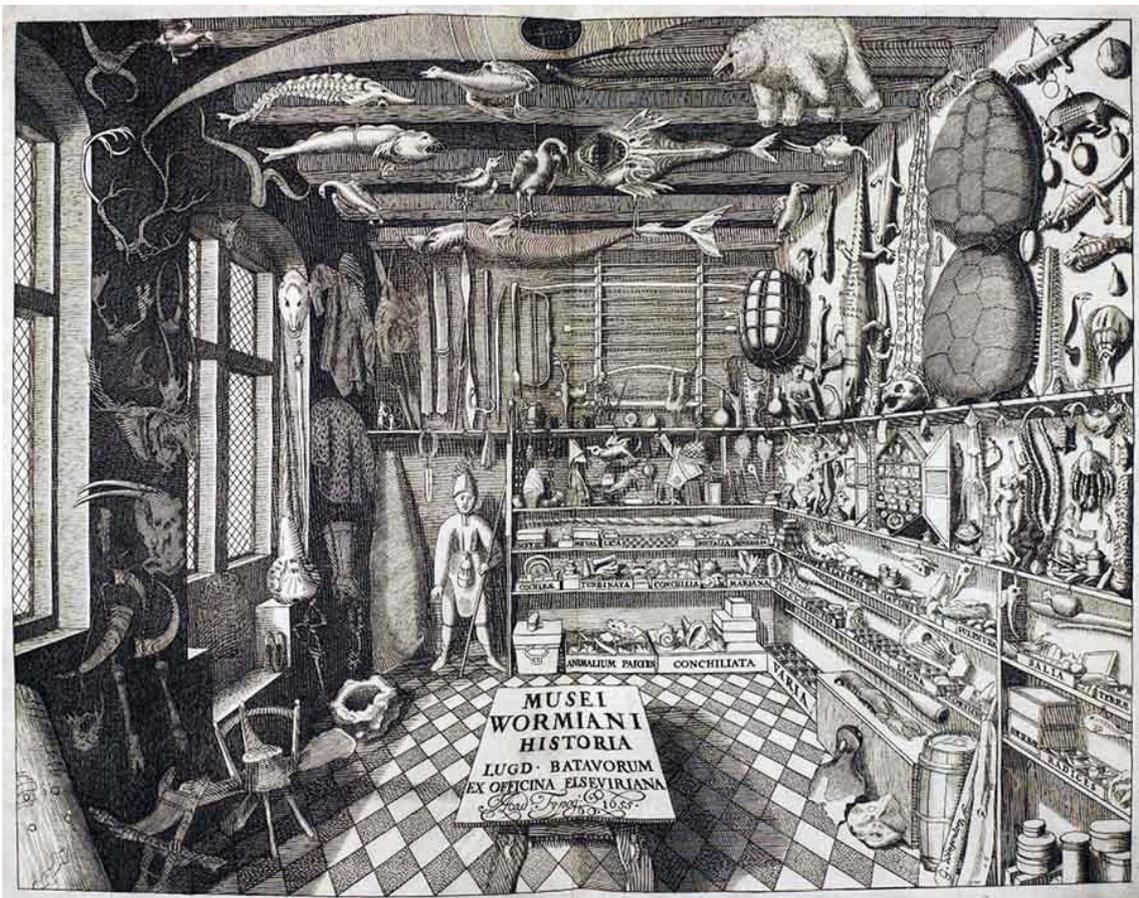
Os dados demográficos, da forma como foram levantados pelo censo, se somavam ao discurso de figuras de autoridade e intelectuais e artistas da época, que forjavam o desaparecimento dos povos indígenas, como se a missão civilizatória tivesse alcançado o devido êxito, deixando-os no passado “bárbaro” da história nacional. (OLIVEIRA, 2012, p. 1063 apud SILVA, 2016, p. 82-83) Todavia, apesar do apagamento operado por meio da categoria “cabocla”, o censo mostrou que a população indígena estava presente em todas as províncias do Brasil. (SILVA, 2016, p. 83)

Outra aspecto importante para percorrer uma análise sobre a constituição da categoria “outro” é observar a dimensão de sua cultura material. Se, por um lado, o “outro”, em sua alteridade indígena, foi subjugado pelo processo de colonização, também a sua cultura material não escapou ao processo. Considerando os aspectos analisados até aqui, para pensar a questão da materialidade em relação aos indivíduos que a produziram, podemos indagar: o que foi feito de sua cultura material? A análise desenvolvida adiante será, portanto, orientada por este questionamento.

1.1 Gestão da materialidade do “outro”

Desde o final do século XV, os objetos oriundos das culturas dos povos que viviam nas américas eram coletados e enviados para a Europa como amostras daquelas realidades “distantes e exóticas”. Quando chegavam ao território europeu, esses objetos eram destinados aos gabinetes de curiosidades, local onde eram reunidos caoticamente o “exótico”, as “curiosidades” e as “extravagâncias”. Os objetos reunidos nos gabinetes funcionavam como representantes daquelas realidades distantes que o Velho Mundo desejava conhecer para dominar. Uma ideia de como eram os gabinetes de curiosidades pode se dar por intermédio de gravuras de época que os reproduzem (Figura 9), além de ser possível ter uma visão da diversidade de objetos e da forma caótica como eram reunidos, por meio de inventários e catálogos que foram produzidos.

Figura 9 - Gabinete de Curiosidades, Museu Wormiani, 1655



Fonte: RAFFAINI, 1993, p. 161.

No que diz respeito aos gabinetes para os quais esses objetos foram levados, eles foram localizados na Inglaterra, Holanda, Praga, Uppsala, Copenhague, Bolonha e Viena. (RAFFAINI, 1993, p. 160-161). Nesses primórdios das coleções e dos gabinetes de curiosidades, não existia a intenção, por parte de seus proprietários²⁵, de expor ao público em geral aqueles objetos, servindo usualmente como símbolo de poder econômico e para o acesso de familiares, amigos e pessoas autorizadas pelos proprietários. (SUANO, 1986, p. 16 e 21). Um primeiro movimento no sentido de ampliação do acesso a essas coleções é observado no ano de 1471, na ocasião de um antiquário organizado pelo Papa Pio VI, onde o público pôde desfrutar da coleção. (SUANO, 1986, p. 22). Outro movimento a ser observado remonta às atividades das congregações religiosas fundadas na Contrarreforma, no século XVI, e seus esforços de defesa e preservação da sociedade cristã. Uma vez que essas congregações compreenderam o papel da cultura para alcançar seus objetivos, foram criadas as bibliotecas, academias de belas-Artes e museus, utilizados com fins pedagógicos. De modo que, desse contexto, deriva a ideia moderna de museu atrelado a uma função social, que celebra a ciência e a história por meio da exposição de objetos que documentam o passado e o presente. (SUANO, 1986, p. 22-23).

A partir da Revolução Francesa (1789-1799), grandes e importantes museus públicos foram inaugurados, na Europa e nos Estados Unidos, ao longo do século XVIII e primeira metade do século XIX, recebendo doações de diversas coleções. Na América do Sul, os museus mais antigos são o da então Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1815), hoje Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e o então Museu Real (1818), hoje Museu Nacional, que foram criados aos moldes do museu europeu. Outros museus importantes surgiram ao final do século XIX, como, por exemplo, o Museu Paraense Emílio Goeldi e o Museu Paulista (Museu do Ipiranga). (SUANO, 1996, p. 22-23). Nesse contexto de sistematização dos saberes e da ciência, também no século XVIII, a Etnologia surge como a especialidade científica inserida no âmbito da antropologia cultural e social para se dedicar à cultura material, aos costumes, hábitos sociais e instituições dos diferentes povos ou grupos étnicos que foram “identificados” e “relatados” por meio dos escritos etnográficos produzidos desde o século XV até então. A Etnologia testemunhou a

²⁵ Os proprietários de coleções e gabinetes de curiosidades costumavam ser membros de famílias reais, estudiosos da natureza, Papas (a Igreja). (SUANO, 1986).

expansão colonizadora da Europa para o Oriente, África, Austrália, Américas e Oceania e, neste sentido, se pôs a estudar esses povos e a ordenar em coleções os objetos de suas culturas materiais. (GRUPIONI, 2008, p. 22). Além da Antropologia, diversos campos de conhecimento, instituídos no próprio seio do Ocidente colonizador, se debruçaram a responder quem eram os “outros” e a buscar formas para geri-los.

Ao contrário das obras de arte, que valem por sua qualidade intrínseca (autonomia estética), os objetos etnográficos coletados em diferentes continentes possuíam origem funcional (utilidade prática e social) e serviam como documentos de estágios do desenvolvimento humano – em muitos casos, eram também vistos como formas embrionárias, “primitivas”, do que se compreendia como “artístico” no contexto das belas artes, algumas peças podendo ser englobadas na categoria de “artes decorativas”. (REINALDIM, 2017, p. 537).

Considerando que o Ocidente pensa o tempo de forma linear e irreversível, James Clifford ressalta que a reunião de objetos em coleções considerava aquilo que “merecia” ser “guardado, lembrado e entesourado”, de forma que pudessem ser protegidos do tempo e que pudessem resguardar a tradição daquelas culturas colecionadas que, inevitavelmente, estavam fadadas ao desaparecimento. (1994, p. 79). A respeito dessa questão, Suano observa que uma coleção, ao mesmo tempo em que retrata, em parte, o mundo a que se quer conhecer e dominar, também deixa evidente a história e a realidade da sociedade que a reuniu. Por conseguinte, fica claro que o Ocidente moderno acreditava que o passado estava se perdendo e que, de alguma forma, precisava ser preservado, justificando as práticas de colecionamento e produção de registros ainda que da forma colonial e, muitas vezes, violenta (1986, p. 12). Entretanto, Clifford adverte que o ato de “juntar, possuir, classificar e avaliar, sem dúvida, não se restringiram ao Ocidente.” Entretanto, a característica singular é que o Ocidente buscou acumular e preservar, em lugar de redistribuir e de “permitir” a decadência natural ou histórica dos objetos (1994, p. 79-80).

Observar esses processos pelos quais o Ocidente reuniu objetos em coleções torna-se fundamental para compreender “como os grupos sociais que inventaram a antropologia e a arte moderna apropriaram-se das coisas exóticas, dos fatos e significados” (CLIFFORD, 1994, p. 73). As coleções, que são resultado dessa apropriação do mundo, de forma ordenada e classificada, na opinião de Susan

Stewart (1984 apud CLIFFORD, 1994), criam a ilusão de uma adequada representação do mundo ao desconsiderar o contexto daqueles objetos, tornando-se, então, metonímia etnográfica para a cultura aos quais pertencem. A conclusão, para Clifford, com base nas discussões levantadas por Susan Stewart, é de que o colecionar e o expor, da forma como vimos apresentado, participaram de forma crucial na formação da identidade ocidental (1994, p. 72).

Considerando a discussão de Fabian (2013), trazida no início deste capítulo, se torna possível constatar que a tendência política e opressora, conseqüentemente, se estendeu para as relações das nações colonizadoras com a cultura material dos “outros” povos. A própria noção sobre cultura esteve imersa nessa dinâmica, muitas vezes sendo fundamental para determinar seus rumos. Além da noção de cultura, também a noção sobre arte atravessa as relações com a produção material do “outro”. No século XVIII, “arte significava predominantemente ‘habilidade’” e, por sua vez, cultura “designava uma tendência ao crescimento natural, e seus usos predominantemente agrícolas e culturais: tanto as plantas quanto os indivíduos humanos podiam ser ‘cultivados’”. (WILLIAMS apud CLIFFORD, 1994, p. 81). Nesse contexto, a ciência e o trabalho científico passaram a ser sistematizados e a produção material do “outro” transitou da esfera das coleções reunidas nos gabinetes de curiosidades para as universidades, por intermédio de doações ou aquisições. E, nessa lógica, os objetos passaram a ser organizados a partir de propósitos científicos e a ser apreciados pelo Ocidente por intermédio de museus, etnógrafos, romancistas, fotógrafos e de cineastas. Porquanto, o modo de ser museu e de realizar exposições sobre o “outro” apresentava culturas nativas a partir da narrativa do colonizador, de forma exótica e espetacularizada.

Já no início do século XIX, a definição de arte girava em torno de um “gênio” expressivo, dotado de um “domínio especial de criatividade, espontaneidade e pureza, um reino de sensibilidade refinada”. E o artista, nesse contexto, foi situado à parte da sociedade ou até contra ela. Alinhado a esse conceito de arte, o termo cultura se referia ao que era “mais elevado, sensível, essencial e precioso - mais incomum - na sociedade”. (CLIFFORD, 1994, p. 81) Por conseguinte, como evidenciado por Clifford, no século XIX, as duas categorias - arte e cultura - se reforçavam mutuamente, funcionando como “estratégias para reunir, marcar, proteger as melhores e mais interessantes criações do ‘Homem’”, configuradas, desta forma, como domínios do valor humano (1994, p. 81). Nesse contexto, Letícia

Julião observa que dois modelos de museus se delinearam, um deles voltado para a história e cultura nacional, símbolo de uma busca pela valorização da nação, e o outro modelo que surgiu a partir do movimento da ciência, para preservar a pré-história, a arqueologia e a etnologia. (JULIÃO, 2006, p. 22) A partir da segunda metade do século XIX, observa-se o surgimento de mais museus etnográficos, fundados nas principais capitais europeias, fomentados pelas recém-criadas Sociedades de Etnografia. (SUANO, 1986, p. 42-46) No final do século, as Exposições Universais expunham pessoas ou grupos dos diferentes povos colonizados, muitas vezes enjaulados, como se se estivesse expondo espécimes animais, tratados como objetos de estudo a ser demonstrados e apreciados pelo público europeu e norte-americano. Como podemos observar em Vieira (2019b, p. 320), “em uma revisão historiográfica, tais exposições têm sido conceituadas como zoológicos humanos, embora para os seus contemporâneos fossem denominadas de shows etnográficos, exposições antropológicas ou shows étnicos.”

Acompanhando o desenvolvimento dos saberes científicos e sociais, no início do século XX, o termo cultura adquire um aspecto menos elitista e eurocêntrico. Sua definição passa a ser plural, antropológica, e estendida a todas as populações do mundo, possuindo o mesmo valor em cada uma delas.²⁶ Nesse contexto, muitos dos objetos considerados “exóticos”, “primitivos” ou “arcaicos”, “produtos puros dos passados da humanidade” (CLIFFORD, 1994, p. 86), começam a ser encarados como “arte”, sendo “reclassificados” como “arte primitiva” a partir da perspectiva estética modernista e considerando que aqueles objetos pudessem ser expostos no espaço de museus e galerias. Artistas da vanguarda modernista já haviam visitado Exposições Universais e museus etnográficos em busca da “arte primitiva” como saída para o “esgotamento da arte ocidental”, ou seja, em busca de inspiração na cultura material de “outros” povos.

Além da estética modernista, que estreitou laços com essa “categoria de arte primitiva”, também o ímpeto colecionador do antropólogo Lévi-Strauss e de artistas surrealistas, nos anos 1940, se configuram como parte de uma luta para que essas obras-primas obtivessem status estético. (CLIFFORD, 1994, p. 85) E até meados do século, essa “atitude em relação à ‘arte primitiva’ havia sido aceita por um grande número de europeus e americanos educados.” (CLIFFORD, 1994, p. 82)

²⁶ O autor se refere à visão antropológica de autores da geração de Franz Boas.

Essa operação de “reclassificação” que “eleva” a cultura material de “outros” povos à categoria de “arte primitiva” se dá a partir dos critérios formais e estéticos próprios da arte e da história da arte ocidental, desconsiderando-se os seus contextos de criação.

Nos últimos anos do século XX, o Ocidente já tinha um amplo acesso às diversas culturas, imagens, produtos e objetos “exóticos”, por meio da televisão e do cinema e, por intermédio de viagens aéreas mais acessíveis, do ponto de vista financeiro, que encurtaram distâncias, e da globalização dos mercados, que possibilitaram a compra desses produtos. (PRICE, 2000) Os objetos produzidos por essas culturas diversas e reclassificados como arte haviam sido incorporados pelo “museu imaginário da criatividade humana” (CLIFFORD, 1994, p. 82), além de terem entrado nos museus e galerias de arte. Aliado a isto, a antropologia moderna havia reunido etnografias e teorias que construíram “imagens comparativas e sintéticas do Homem buscando imparcialmente por entre os modos de viver autênticos do mundo, conquanto estranhos na aparência ou obscuros na origem.” (CLIFFORD, 1994, p. 82) Apesar de contemplar os modos de viver autênticos do mundo, essa compreensão construída acerca das culturas “outras”, a que Clifford observa como o humanismo ocidental, ainda compreendeu a “Arte Primitiva” como produto de impulsos psicológicos, de instintos essenciais de vida, fruto de um inconsciente puro não afetado por técnicas aprendidas. Como se observa em Price, o homem civilizado — ocidental — também compartilharia desses mesmos instintos, entretanto, estes estariam soterrados sob as camadas do processo civilizatório. O que a autora também observa, por sua vez, como a fraternidade ocidental, levou o Ocidente a equiparações da “Arte Primitiva” a desenhos infantis, gerando compreensões daquela como a “infância cultural da humanidade”, e também à produção estética de loucos, perspectivas estas impregnadas por uma base racista tênue. (PRICE, 2000, p. 57) Ainda sobre essa compreensão construída pelo Ocidente a respeito do “outro”, Price traz a pertinente reflexão:

Como consequência da atribuição de um entendimento estético consciente às mentes Ocidentais, e de impulsos primevos inconscientes aos artistas Primitivos, os críticos eliminam a necessidade de se levar em consideração a reação potencial destes últimos a obras de arte provenientes de culturas diferentes da sua. O Homem Ocidental, em plena posse de seus processos mentais analíticos e conscientes, é capaz de olhar para a produção criativa dos seus irmãos menos civilizados e ganhar em discernimento. Mas em geral não se considera que o processo inverso poderia gerar *insights*

valiosos. Apesar de todos os estudos de campo nos quais indígenas de uma ou outra tribo foram convidados a classificar e comentar espécimes artísticos da sua própria área cultural, poucos pesquisadores buscaram as reações destes mesmos informantes a reproduções do *Cristo Amarelo* de Gauguin ou dos afrescos da Capela Sistina. (PRICE, 2000, p. 59).

A despeito do contexto apresentado acima, desde os anos 1950, com o surgimento das contestações relativas ao colonialismo e ao eurocentrismo, das inter-relações das populações do mundo, do desenrolar de um “mundo mutante de contradiscursos, sincretismos e reapropriações”, Clifford constata que as categorias arte e cultura se apresentavam, inegavelmente, menos estáveis (1994, p. 82). E aqui, em paralelo à análise de Clifford, pode-se retomar as mudanças identificadas por Stuart Hall, já apresentadas anteriormente, no âmbito da identidade cultural dos indivíduos, que desencadeiam no surgimento do sujeito pós-moderno, constituído de uma identidade aberta, contraditória, inacabada e fragmentada.

A partir do final do século XX, com um contexto formado pela globalização — com suas raízes na modernidade (HALL, 2005), “A modernidade é inerentemente globalizante” (GIDDENS, 1990 apud HALL, 2005, p. 68) —, pelos estudos pós-coloniais, pelas propostas de uma Antropologia da Arte e pelo advento da arte contemporânea, o movimento que buscava aproximar a arte do “outro” da arte ocidental, para então legitimá-la como arte, é posto em xeque. A premissa de que essa arte se constituiria apenas daquilo que pudesse ser coletado e exposto no espaço do museu, com base nos conceitos ocidentais até então vigentes, perde a sua força e os antropólogos passam a constatar, também em situações e práticas, um caráter estético que as gerações anteriores sequer pretendiam compreender como expressão artística. (REINALDIM, 2016, p. 535) A partir dessa conjuntura, Clifford conclui que “‘Cultura’ e ‘Arte’ não podem mais simplesmente ser **estendidas** a povos e coisas não-ocidentais. Elas podem na pior das hipóteses ser **impostas**, na melhor, **traduzidas** — operações tanto histórica quanto politicamente contingentes.” (1994, p. 83, grifos do autor). E, por fim, um conceito mais recente para a cultura seria formulado por intermédio de uma aliança desta com a arte. (CLIFFORD, 1994, p. 80)

1.2 Gestão da materialidade do “outro” no Brasil

A constituição dos museus acompanhou o movimento de constituição das diversas nações decorrido a partir do processo colonial. Nessa conjuntura, o museu esteve ao lado do censo e do mapa, estes como instituições de poder, delineando o domínio colonial ao mesmo tempo em que descreveram “a natureza dos seres humanos por ele governados, a geografia do seu território e a legitimidade do seu passado.” (ANDERSON, 2009, p. 227) A partir daí, Letícia Julião identifica dois modelos de museus que se delinearam, sendo um deles voltado para a história e cultura nacional, símbolo de uma busca pela valorização da nação, e o outro modelo, surgido a partir do movimento da ciência para preservar a pré-história, a arqueologia e a etnologia. (JULIÃO, 2006, p. 22) Também neste processo, as coleções particulares²⁷, onde estavam reunidos muitos objetos produzidos pelos “outros” povos, foram transferidas aos Estados com o intuito de “instruir a nação, difundir o civismo e a história”. (JULIÃO, 2006, p. 21) Esse segundo modelo de museu, dedicado à ciência e atribuído de pretensões enciclopédicas, passa a ser adotado em todo o mundo entre os anos 1870 e 1930 (JULIÃO, 2006, p. 22), fomentados pelas recém-criadas Sociedades de Etnografia (SUANO, 1986, p. 42-46) e abastecidos por tudo que era extraído das terras colonizadas por intermédio das expedições científicas coloniais, que pretendiam estudar os recursos naturais e os povos que lá viviam. (JULIÃO, 2006, p. 21)

[...] os museus transformaram-se aos poucos em ‘depósitos ordenados’ de uma cultura material fetichizada e submetida a uma lógica evolutiva. Comparar, classificar, concluir eram as grandes metas desses cientistas, verdadeiros ‘filósofos viajantes’ que, financiados por museus ou outras instituições europeias, vinham a terras distantes e exóticas, como o Brasil, em busca de coleções [...]. (SCHWARTZ apud ABREU, 1996, p. 52)

No Brasil, a primeira iniciativa no que diz respeito à constituição de museus partiu de D. João VI²⁸, que fundou o Museu Real - hoje Museu Nacional - em 1818, a partir de uma pequena coleção de história natural doada pelo próprio. Somente na segunda metade do século XIX, outros museus começaram a surgir, celebrando a história e se dedicando à pesquisa científica, de modo a “preservar as riquezas

²⁷ Coleções principescas, gabinetes de curiosidades e coleções científicas.

²⁸ Ao monarca também é atribuída a fundação de escolas, do Banco do Brasil, da Imprensa Régia, da Casa da Moeda, da Faculdade de Medicina, do Jardim Botânico e da Academia de Belas-Artes.

locais e nacionais, agregando a produção intelectual e a prática das chamadas ciências naturais, no Brasil, em fins do século XIX.” (JULIÃO, 2006, p. 20) Dentre estes, ao lado do Museu Nacional, esteve o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866) e o Museu Paulista (Museu do Ipiranga, 1894), que celebrava a Proclamação da Independência do Brasil. Nesse contexto de surgimento dos museus dedicados à ciência no Brasil, a teoria evolucionista havia sido interpretada para o contexto do país, norteando as pesquisas e influenciando, desta forma, o surgimento de teorias raciais, à medida em que se propunham a analisar o brasileiro. (JULIÃO, 2006, p. 22)

Essa produção intelectual considerou que os indígenas eram apenas “as cinzas de ‘raças’ do passado e já descaracterizados de sua primitiva existência.” (KODAMA, 2010, p. 258 apud SILVA, 2016, p. 32). E, apesar de cinzas de “raças do passado”, a “raça indígena” contribuía com a mestiçagem²⁹, elogiada a partir do antropólogo Roquette-Pinto — de que falaremos mais adiante —, em uma operação de adaptação do conceito de raça ao contexto brasileiro. (SANTOS, 2019, p. 289) Lembremos, ainda, sobre o discurso propagado por políticos e autoridades, com base, sobretudo, nos levantamentos demográficos realizados em 1872, sobre um suposto desaparecimento da população indígena à medida que eram forçosamente incorporados e assimilados à “sociedade brasileira” e à medida que as estratégias de apagamento eram implementadas pela “reclassificação racial” de indígenas nas categorias caboclos e pardos.

Ocupava destacada posição nesse cenário a teoria elaborada por Batista de Lacerda (que mais tarde seria inclusive Diretor do Museu Nacional), sobre a inferioridade racial do indígena. Tal fato, postulava-se, fora publicamente comprovado por estudos antropométricos e por diversos testes mecânicos realizados por ocasião da Exposição Antropológica Brasileira, no Rio de Janeiro, em 1882. (OLIVEIRA, 2007, p. 86)

As coleções etnográficas foram se constituindo no contexto das empreitadas coloniais (missionárias, militares, particulares etc.) e das expedições etnográficas, antropológicas e arqueológicas, integrando as instituições culturais, no final do século XIX e ao longo do século XX, por meio da circulação desses objetos e de doações, vendas, compras e das trocas entre museus nacionais e internacionais. Os objetos da cultura material indígena foram sendo incorporados ao acervo do Museu

²⁹ A mestiçagem era vista como degenerescência na Europa. (SANTOS, 2019, p. 289).

Nacional em um contexto de construção de uma identidade nacional brasileira e orientados a partir de uma qualidade estética ou técnica “que demonstravam o potencial de inteligência e trabalho da população indígena que poderia ser aproveitado após o processo de civilização e incorporação destes à Nação” ou, ainda, como “troféus de guerra que contavam a história da construção nacional” que “representavam de certo modo o domínio, extermínio ou pacificação das tribos pela ação do governo.” (CONSIDERA, 2015, p. 98)

Os grupos indígenas presentes no território brasileiro foram incluídos neste dispositivo, representando uma forma de alteridade interna e incorporando a herança indígena à Nação. Em outras palavras, o Museu Nacional integrava o leque e tecnologias de “nacionalização” dos outros, conforme o paradigma assimilacionista então vigente. (DE L'ESTOILE, 2011, p. 35-36 *apud* CONSIDERA, 2015, p. 98)

O incremento dessas coleções que compunham os primeiros museus se deu de diferentes formas. Como no caso da primeira expedição nacional comandada por um museu — o Museu Nacional —, com destino ao Pará, em 1882, que foi realizada em virtude da Exposição Antropológica que seria realizada naquele ano e, na ocasião, coletou diversos objetos arqueológicos e etnográficos. (CONSIDERA, 2015, p. 117) Outra iniciativa foi a promoção da Exposição nos jornais por todo o país, incentivando doações de itens que pudessem agregar ao que seria exposto. (CONSIDERA, 2015, p. 119)

Em termos de ganhos materiais para o museu, com a Exposição Antropológica de 1882 as coleções dobraram de tamanho e o conhecimento produzido pôde ser propagado por um público bem mais amplo (Nascimento, 2009, p. 200), ao mesmo tempo em que as relações de envio de objetos com fins expositivos consolidaram-se entre governos provinciais, particulares e o Museu Nacional. (SANTOS, 2019, p. 291)

Em 1883, no contexto de crescimento da malha ferroviária no país, as equipes de trabalho levavam consigo instruções do diretor no Museu Nacional, Ladislau Netto, para coleta de “artefatos indígenas e outros objetos que interessam ao estudo das ciências de que se ocupa aquele estabelecimento.”³⁰

Já observando o contexto do Museu Paulista (1894), inaugurado a partir da reunião de duas coleções particulares — o Museu Sertório e o Museu Provincial —,

³⁰ Trecho de reportagem do Jornal do Recife, Recife, p. 1, (18/01/1883). *Apud* CONSIDERA, 2015, p. 117.

havia uma tendência internacional de “expansão generalizada dos museus de todos os tipos [...]” e um “ideário cientificista difundido no Brasil, que atribuía à ciência e à educação o papel de agentes da transformação e modernização da sociedade”. (GUALTIERI, 2000, p. 84 apud CONSIDERA, 2015, p. 120) O museu recebia doações de cientistas e colecionadores profissionais e amadores (com alguma relação ao meio científico), mas também contava com recursos para a aquisição de itens específicos ou coleções, como se tem notícia, em relatório de 1898, da compra de “uma valiosa coleção de objetos etnográficos dos Índios Carajás, do Rio Tocantins, comprada ao Sr. José M. Palmeira da Silva por 2:000\$000 reis” (IHERING, 1900, p. 1-3 apud CONSIDERA, 2015, p. 124) Os objetos etnográficos eram adquiridos de coleções particulares e também coletados em expedições realizadas por funcionários do museu ou pela Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo. (CONSIDERA, 2015, p. 126) Muitos desses objetos estiveram relacionados a embates dessa comissão com os povos indígenas e, ao chegarem ao museu, representavam os povos das regiões em que se davam as expedições, mas também o “processo civilizatório pelo qual passava o Estado de São Paulo.” (CONSIDERA, 2015, p. 127)

Os museus, então, reproduziam “o modelo de coleção dos três reinos da natureza aos quais se somavam os artefatos indígenas.” (CONSIDERA, 2015, p. 103) “A tradição museal brasileira pode ser inteiramente compreendida como parte de um projeto civilizador de modernidade com raízes fincadas no solo do século XVIII.” (CHAGAS, 2009, p. 64 apud CONSIDERA, 2015, p. 65). “Os museus criam a ilusão de uma representação adequada de um mundo fragmentado. Os objetos neles contidos, retirados de seus contextos, representam nova totalidade reconstruída.” (KERSTEN; BONIN, 2007, p. 121)

No que diz respeito à sociedade em geral da época, Considera ressalta que

[...] no imaginário popular, museu significava uma coleção de objetos expostos, de preferência os mais curiosos, pouco importando a profundidade das pesquisas que haviam por trás daquelas informações. Era também um modo de educação que abrangia todas as idades e poderia ser aprendida pelo olhar, independentemente do nível de escolaridade. Em geral, os museus abriam ao público – desde que este estivesse vestido adequadamente – aos domingos, transformando-se aos poucos numa oportunidade de lazer. (2015, p. 59)

Já os povos indígenas entravam no museu como objetos representantes daquilo que seria o passado da nação que se buscava construir. Como afirma Andréa Considera, “O momento da aquisição dos objetos nos museus é, então, o tempo da musealização, que só pode ocorrer no presente.” (2015, p. 26) Todavia, o projeto civilizatório em curso naturalmente determinava que, para aquelas sociedades indígenas ali “representadas”, não haveria um futuro.

Na virada do século XIX para o século XX, no discurso de abertura das comemorações do Quarto Centenário do Brasil, realizado em maio de 1900, o prefeito do Rio de Janeiro, Paulo de Frontin, afirmou:

O Brasil não é índio. [...] Os selvícolas esparsos, ainda abundam nas nossas majestosas florestas e em nada diferem dos seus ascendentes de 400 anos atrás; não são nem podem ser considerados parte integrante da nossa nacionalidade; a esta cabe assimilá-los e, não o conseguindo, eliminá-los. (Frontin apud Bessa Freire, 2009, p. 20-21). (SILVA, 2016, p. 33)

O tom “civilizatório” radicalizado e impregnado no discurso do prefeito, de certa forma, estava em consonância com o que seria desenvolvido a partir do início do século XX no âmbito das instituições culturais. A noção de cultura havia adquirido um aspecto menos elitista e eurocêntrico e havia sido estendida a todas as populações do mundo, considerando-se um mesmo valor em cada uma delas. Por outro lado, havia uma concepção moderna da história como um processo naturalmente destrutivo e que, portanto, precisava ser preservado. (GONÇALVES, 1996, p. 22) Aliado a isto, a ideia de que as populações indígenas seriam incorporadas à “população brasileira” e, conseqüentemente, estariam fadadas ao desaparecimento. O projeto de um patrimônio cultural nacional, então, resguardaria a memória dessas populações indígenas e os museus exerceriam a tutela sobre as coleções de objetos oriundos desses povos. Observamos, então, este que é um segundo momento, marcado pelo regime de memória e pelo regime tutelar das populações indígenas, que se estende para o âmbito das instituições culturais.

As coleções ficaram órfãs de uma relevância científica que viesse a ultrapassar uma significação sociocultural específica, base bastante limitada para os ensaios de uma nova museografia. As tensões acarretadas por esses experimentos setoriais não abalaram a grande narrativa dos museus coloniais, no máximo contribuíram para moderar suas unilateralidade e triunfalismo. O preço a pagar, no entanto, foi alto, reforçando uma hierarquia e radical separação entre a atividade científica (especializada e letrada) e a

produção de saberes para o grande público. (OLIVEIRA apud ROCA, 2008, p. 14)

O Museu Nacional continuava sendo o principal ponto de desenvolvimento das pesquisas científicas no país e, àquela altura, já contava com pesquisas acerca da formação racial brasileira, combinando “a dimensão etnográfica e a busca por uma ciência prática herdeira da história natural.” (SANTOS, 2019, p. 292) Em 1905, Edgar Roquette-Pinto passava a integrar a equipe do museu, atuando como antropólogo físico e etnógrafo e iniciando seus estudos antropológicos sobre os elementos formadores da população. Neste início do século, o governo se preocupava com as extensões do território nacional que ainda não haviam sido exploradas e que se mantinham em relativo ou total isolamento em relação à capital federal, então o Rio de Janeiro. Nesse cenário, foi criada a Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas, chefiada pelo Marechal Rondon, a qual implantaria as linhas e estações telegráficas e estradas de rodagem que, por sua vez, possibilitassem a comunicação com a região onde hoje estão situados os estados de Mato Grosso, Goiás, Amazonas, Acre e Rondônia. A Comissão também objetivava promover a ocupação desses territórios, o reconhecimento de fronteiras e a “pacificação” dos grupos indígenas localizados na região.

Em 1912, Roquette-Pinto participa de uma das expedições promovidas pela Comissão Rondon, na qual reúne informações sobre os Nambiquara e os Pareci, povos indígenas que viviam na região do Mato Grosso. Nessa expedição, o antropólogo também coletou objetos da cultura material desses povos e gravações de cantos, que foram destinados ao Museu Nacional. Essas gravações “foram os primeiros registros de música indígena feitos por um brasileiro e os primeiros a ter circulação não só entre pesquisadores, mas também entre artistas e intelectuais brasileiros”. (PEREIRA; PACHECO, 2006, p. 15) Além da contribuição no que diz respeito ao incremento das coleções do Museu Nacional, a partir da sua participação na expedição de 1912, a atuação e a pesquisa de Roquette-Pinto delineavam um caminho em direção a uma crítica ideológica à questão da raça como uma categoria científica e à instrução e educação das massas “como meio para torná-las nacionais”. (SANTOS, 2019, p. 296)

Se de um lado o museu serviu como espaço de formação prática para os antropólogos, de outro

[...] a etnografia correspondeu a um processo complementar à constituição da história nacional. Ela respondia pela construção histórica sobre ‘os povos sem história’³¹ (Wolf, 1982) e foi um mecanismo fundamental na construção da narrativa sobre as populações autóctones do Brasil (Kodama, 2009; Oliveira, 2016; Veloso Júnior, 2013). (SANTOS, 2019, p. 286)

Até as décadas de 1920 e 1930, os museus enciclopédicos predominaram no mundo e no Brasil. A partir daí, com a refutação das abordagens antropológicas evolucionistas e a compreensão dos “outros” povos a partir de sua própria cultura e organização, a lógica do museu enciclopédico entrava em declínio. Contudo, podemos observar esse declínio com a inauguração, no Brasil, do Museu Histórico Nacional (MHN), em 1922, um

[...] modelo de museu consagrado à história, à pátria, destinado a formular, através da cultura material, uma representação da nacionalidade. Resultado do empenho de intelectuais, apoiados pelo Estado, e tendo à frente Gustavo Barroso, diretor do Museu de 1922 a 1959, o MHN foi organizado com o objetivo de educar o povo. Tratava-se de ensinar a população a conhecer fatos e personagens do passado, de modo a incentivar o culto à tradição e a formação cívica, vistos como fatores de coesão e progresso da nação. (ABREU apud JULIÃO, 2006, p. 22)

O Museu Histórico Nacional abrigou, de 1932 até a década de 1970, a Escola de Museologia que formou profissionais para todo o país. (ABREU, 1996, p. 55) Além disso, serviu como modelo para as demais instituições que viriam a ser criadas no país nas décadas de 1930 e 1940, com base em uma

[...] museologia comprometida com a ideia de uma memória nacional como fator de integração e coesão social, incompatível, portanto, com os conflitos, as contradições e as diferenças. A coleta de acervo privilegiava os segmentos da elite, e as exposições adotavam o tratamento factual da história, o culto à personalidade, veiculando conteúdos dogmáticos, em detrimento de uma reflexão crítica. (SANTOS apud JULIÃO, 2006, p. 22-23)

Essa tendência nacionalista era um legado dos modernistas paulistas, influenciados pelos métodos antropológicos franceses e pela tendência em constituir um patrimônio cultural por meio dos itens coletados pelas missões etnográficas, garantindo a preservação daquilo que se considerava ameaçado — pelo próprio

³¹ A ideia da inexistência da história dos povos indígenas aparece, por exemplo, no trabalho intitulado “Ethnographia indígena do Brazil: estado actual dos nossos conhecimentos” (1909, p. 1) apresentado por Roquette-Pinto no 4º Congresso Médico Latino-Americano, realizado no Rio de Janeiro em 1909. (SANTOS, 2019, p. 294)

processo colonial — a um iminente desaparecimento. A noção de patrimônio desses intelectuais brasileiros acreditava numa concepção moderna da história como um processo naturalmente destrutivo e que, portanto, precisava ser preservado. (GONÇALVES, 1996, p. 22) “Nesse sentido a nação, ou seu patrimônio cultural, é construída por oposição a seu próprio processo de destruição.” (GONÇALVES, 1996, p. 32) A entrada definitiva do Brasil na modernidade seria viabilizada a partir da independência cultural em relação à Europa e da construção de “uma identidade alicerçada em uma cultura genuinamente brasileira.” (JULIÃO, 2006, p. 23)

Dentro desta tendência de constituição de um patrimônio cultural, em 1936, o escritor Mário de Andrade, então chefe do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e membro da elite intelectual modernista, é convidado pelo então Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema³², a desenvolver o projeto responsável pela criação, já em 1937 e sob o autoritário Estado Novo de Getúlio Vargas, do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)³³. Nesse projeto, Mário de Andrade “propôs a criação de quatro grandes museus, que corresponderiam aos quatro livros de tombos a serem adotados: arqueológico e etnográfico, histórico, das belas artes e das artes aplicadas e tecnologia industrial.” (JULIÃO, 2006, p. 24)

A direção da instituição, assumida por Rodrigo Melo Franco de Andrade, formulou e implementou uma concepção de patrimônio histórico e artístico baseado na moderna identidade nacional brasileira e também no discurso do próprio intelectual, ainda marcado pelo viés evolucionista, que enxergava “populações primitivas” como aquelas que constituíram a civilização, em um processo universal de evolução, com uma lógica do mais “primitivo” até o mais “avançado”, na qual suas culturas eram vistas como remanescentes de um passado já desaparecido ou em processo de desaparecimento. Como consequência, a vida social e cultural das populações indígenas e afro-brasileiras que viviam naquela época foi ignorada. (GONÇALVES, 1996, p. 46) O pluralismo cultural, “que incluía a preservação de bens representativos da cultura popular” (JULIÃO, 2006, p. 25) e os quatro grandes museus, conforme havia sido proposto por Mário de Andrade em seu projeto, não

³² Capanema pensava um projeto de identidade nacional que passava pela cultura.

³³ Criado pela Lei nº 378, em 13 de janeiro de 1937, o patrimônio histórico e artístico nacional é descrito como constituído pelo conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

foram adotados nas práticas efetivas do SPHAN que, conseqüentemente, “oficializou um conceito de patrimônio restritivo, associado ao universo simbólico das elites, à ideia hierárquica da cultura e ao critério exclusivamente estético dos bens culturais”. (SANTOS apud JULIÃO, 2006, p. 24)

No que diz respeito à atuação do SPHAN em relação aos museus, Letícia Julião aponta que a instituição promoveu uma política para criação de museus nacionais e que também se preocupou em não permitir que os acervos saíssem do país. Por outro lado, Regina Abreu pondera que a atuação da instituição não teria sido tão significativa, lembrando que a atuação de intelectuais “especialmente preocupados em construir uma identidade nacional pelo estabelecimento de uma cultura nacional” (1996, p. 62) foi mais determinante na criação dos museus do que uma política cultural supostamente norteadada pelo SPHAN. De toda forma, as diretrizes praticadas pela direção do SPHAN estiveram ligadas à criação de uma leva de museus:

[...] o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (1937), reunindo o acervo da Academia Imperial de Belas Artes; o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (1938), com acervo referente àquele movimento, à arte barroca e à cultura material do ciclo minerador, e o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul (1940), com o objetivo de preservar a cultura das missões jesuítas. Foram criados, ainda, numa espécie de desdobramentos do Museu Histórico Nacional, de modo a contemplar a periodização tradicional da história do país, o Museu Imperial, em Petrópolis, em 1940, e o Museu da República, instalado no antigo Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, em 1960. Em Minas, além do Museu da Inconfidência, o empenho de Rodrigo Melo Franco de Andrade em preservar testemunhos da história colonial mineira resultou na criação de mais três importantes museus, o Museu do Ouro, em Sabará (1945), o Museu Regional de São João del Rei (1946) e o Museu do Diamante, em Diamantina (1954). (JULIÃO, 2006, p. 24)

Além da criação do SPHAN, também foi fundada em São Paulo, no ano de 1936, a Sociedade de Etnografia e Folclore, tendo Mário de Andrade como presidente e a etnóloga francesa Dina Lévi-Strauss como 1ª Secretária. Como destacado por Marcos Albuquerque (2011, p. 137), Dina Lévi-Strauss atuou como professora da Universidade de Paris e como assistente do Museu do Homem, o que contribuiu para a ampliação do conhecimento no Brasil sobre etnologia e museologia. No que tange à questão do Folclore, nas décadas de 1940 e 1950 o movimento folclorista, que criou a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro³⁴, em

³⁴ Segundo Regina Abreu (1996, p. 58), o movimento era bastante heterogêneo, mas o objetivo comum era o estudo da cultura popular.

1958, resultou na criação do Museu de Artes e Técnicas Populares em São Paulo, em 1961, e no Museu do Folclore, instituído em 1968, no Rio de Janeiro, em um anexo ao Palácio do Catete, sede do Museu da República. (ABREU, 1996, p. 54) Este movimento traduziu o que Regina Abreu identifica como um “modelo dicotômico da cultura nacional”, tendo de um lado a cultura erudita, representada pela história nacional que caminhava para o progresso e a evolução, traduzida nas obras das elites, e de outro lado a cultura popular, traduzida na produção do povo, representada por “reliquias de tradições primitivas, comunitárias e puras, coletadas em sua maior parte por folcloristas”. (1996, p. 61) A autora conclui que, na primeira metade do século XX, a criação e a implementação de uma política cultural para os museus brasileiros foram influenciadas pelas correntes de pensamento orientadas com base na história, uma história na qual as elites com seus objetos, símbolos e relíquias representavam os “sujeitos da nacionalidade”. (ABREU, 1996, p. 55)

Nesse mesmo período da atuação dos grupos folcloristas e da inauguração dos museus dedicados ao Folclore, uma parte da elite intelectual iniciou um movimento crítico em relação ao conceito elitizado de cultura que vinha sendo adotado pelo SPHAN. (JULIÃO, 2006, p. 25) Pelo mundo, movimentos de democratização da cultura estavam em debate. A descolonização de colônias africanas, o movimento negro pelos direitos civis nos EUA, a luta pela afirmação dos direitos das minorias, a descrença nas instituições educativas e culturais do ocidente compuseram um cenário propício para as mudanças na política cultural (JULIÃO, 2006, p. 27), que observaremos no capítulo seguinte.

2 A TAREFA EM ANDAMENTO: OS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS E AS INSTITUIÇÕES CULTURAIS NO BRASIL

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.

Walter Benjamin

Stuart Hall (2005) aponta que, desde o final do século XX, as sociedades modernas vêm lidando com questões acerca da identidade cultural. Grandes avanços observados na teoria social e nas ciências humanas, com os estudos de Lacan, Fanon, Saussure, Bourdieu, Certeau, Foucault, Althusser, Barthes, entre outros, juntamente com os movimentos sociais feminista, negro, estudantil, de contracultura e pela paz causaram um impacto na concepção até então estabelecida sobre o sujeito, de identidade única e estável. A complexidade com que as sociedades modernas se apresentavam, de mudanças rápidas, constantes e permanentes, conduziram o sujeito a um duplo deslocamento, isto é, de seu lugar no mundo social e cultural e de si mesmo. Neste cenário, Hall também identifica na globalização um complexo de forças de mudança que geram impacto nos indivíduos e em suas identidades culturais. O sujeito pós-moderno, que surge a partir de todo esse processo de mudanças, carrega consigo uma identidade aberta, contraditória, inacabada e fragmentada.

O cenário descrito por Hall engloba o surgimento dos estudos culturais, que problematizam as diversas categorias socialmente constituídas, partindo de propostas interdisciplinares, de temas da atualidade, revelando “discursos marginais, não-oficiais, ou daqueles que propriamente não têm voz.” (BAPTISTA, 2009, p. 454-455)

[...] os estudos culturais constituem um corpo de teoria construída por investigadores que olham a produção de conhecimento teórico como uma prática política. Aqui, o conhecimento não é nunca neutral ou um mero fenômeno objetivo, mas é questão de posicionamento, quer dizer, do lugar a

partir do qual cada um fala, para quem fala e com que objetivos fala. (BARKER, 2008, p. 27 apud BAPTISTA, 2009, p. 453)

E, inseridos no campo dos estudos culturais, o

[...] estudo relativo aos modos de construção política e social das 'identidades', abordando as questões da nação, raça, etnicidade, diáspora, colonialismo e pós-colonialismo, sexo e gênero, etc. têm sido das temáticas mais investigadas nos últimos anos, dando origem a uma importante massa de resultados de grande qualidade e importância fora e dentro das academias. (BAPTISTA, 2009, p. 457)

Os estudos pós-coloniais colocam em xeque as visões, narrativas e conceitos desenvolvidos a partir da perspectiva eurocêntrica colonialista. Então, o "outro" passou a ser adotado como referência para um processo de desconstrução da herança colonial do Terceiro Mundo, onde a história única é problematizada, questionada e reescrita. E a lógica colonial, com seus mecanismos opressores, vem sendo apontada, dissecada, denunciada e mesmo elaborada, como em um esforço analítico diante do trauma colonial³⁵.

Johannes Fabian (2013, p. 34) salienta que esses estudos críticos começaram a surgir, existencialmente e politicamente, a partir do escândalo de dominação e exploração de uma parte da humanidade pela outra. Entretanto, antes dessa tomada de consciência, fica claro, para o autor, que a ascensão do capitalismo e a expansão colonialista-imperialista, exatamente nessas respectivas sociedades colonizadas, é que foram responsáveis por afetar o crescimento e a diferenciação da Antropologia (2013, p. 160-161), o que elucidaria todo o histórico de teorias carregadas de teor político e opressivo.

Discussão pertinente aos estudos pós-coloniais e a que trata da noção de cultura, como pudemos observar no capítulo anterior com as reflexões trazidas por James Clifford, são importantes para pensar a reverberação desses estudos às instituições culturais. Sobre essa questão, Canclini (2005, p. 20-21) ressalta que, ao lado de Clifford, Marc Abeles, Arjun Appadurai e outros estão redefinindo a noção de cultura não mais como uma entidade ou um conjunto de características que diferenciam uma sociedade da outra, mas sim como um sistema de relações de significado que identifica "diferenças, contrastes e comparações" (APPADURAI,

³⁵ Em suas obras, Frantz Fanon trata da questão do trauma colonial, a partir da análise das interações sociais (sociogênese) dos indivíduos racializados (não-brancos).

1996, p. 12-13 apud CANCLINI, 2005), como o "veículo ou meio pelo qual se realiza a relação entre grupos" (JAMESON, 1993, p. 104 apud CANCLINI, 2005). Trata-se de se atentar para as misturas e incompreensões que unem os grupos, de compreender como se apropriam e reinterpretam os produtos materiais e simbólicos de outros grupos, mas sem desconsiderar as diferenças. (CANCLINI, 2005, p. 21) Partindo da ideia de relações interculturais, com suas diferenças e hibridações, Canclini chama atenção, também, para as camadas de desigualdade, conexão e desconexão, inclusão e exclusão que compõem essas relações. (CANCLINI, 2005, p. 21)

[...] ao questionar o multiculturalismo e a noção totalitária de "cultura", o termo interculturalidade (CANCLINI, 2005) se coloca como uma alternativa metodológica de análise, atuando como uma noção processual que questiona as noções essencialistas de autenticidade, anonimato e atemporalidade demandadas às culturas indígenas pelo modelo do "museu". (ALBUQUERQUE, 2017, p. 52)

Em todo o mundo, uma renovação da museologia se delineava desde o final da Segunda Guerra Mundial. A criação do Conselho Internacional de Museus (ICOM), em 1946, fomentou as discussões acerca dessa renovação, abordando, entre outras questões, o papel dos museus nos países em desenvolvimento. (JULIÃO, 2006, p. 26-27)

Mas é a partir da década de sessenta que as críticas aos museus se acentuaram, em meio à crescente insatisfação política e a movimentos de democratização da cultura, realidade que atingia diferentes países do mundo. [...] Os museus iniciam um processo de reformulação de suas estruturas, procurando compatibilizar suas atividades com as novas demandas da sociedade. Deixam de ser espaços consagrados exclusivamente à cultura das elites, aos fatos e personagens excepcionais da história e passam a incorporar questões da vida cotidiana das comunidades, a exemplo das lutas pela preservação do meio ambiente e da memória de grupos sociais específicos. Atuando como instrumentos de extensão cultural, desenvolvem atividades para atender a um público diversificado — crianças, jovens, idosos, deficientes físicos — e, ao mesmo tempo, estendem sua atuação para além de suas sedes, chegando às escolas, fábricas, sindicatos e periferias das cidades. (JULIÃO, 2006, p. 27)

As discussões quanto ao papel dos museus nas sociedades contemporâneas continuaram se desenvolvendo. A museologia tradicional de salvaguarda de um acervo — e de uma memória histórico-cultural — passa a dar lugar a uma museologia de função social que tem como objetivo maior o seu público, lhe configurando uma função crítica e transformadora da sociedade. Mais tarde, em

1984, essas inovações foram consolidadas no lançamento do Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM). O museu agora “deveria estar a serviço dos homens. Em vez do museu ‘de alguma coisa’, o museu ‘para alguma coisa’: para a educação, a identificação, a confrontação, a conscientização, enfim, museu para uma comunidade, função dessa mesma comunidade.” (MARTINS apud JULIÃO, 2006, p. 27) Neste novo cenário de práticas museológicas, estava sendo firmado um compromisso com a concepção antropológica da cultura, desenvolvida no início do século XX, quando adquiriu um aspecto menos elitista e eurocêntrico, e foi estendida a todas as populações do mundo, sem hierarquização.

No Brasil, a partir da década de 1970, o espaço acadêmico começa a desenvolver pesquisas em que a dimensão estética da cultura material dos povos indígenas é amplamente analisada e, da mesma forma, as discussões sobre as formas de abordagem dessa materialidade pelas instituições culturais. Nessa conjuntura, a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1975, em meio à ditadura militar, promoveu

[...] uma reflexão crítica e uma renovação conceitual no campo da preservação do patrimônio cultural, que, seguindo uma tendência internacional, resultou na ampliação da noção de patrimônio e na adoção do conceito de bens culturais, que passaram a ser concebidos como elementos importantes para o desenvolvimento autônomo do país. (JULIÃO, 2006, p. 26)

Em 1979, Aloísio Magalhães assume a direção do então nomeado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e propõe a recuperação da proposta “etnográfica generosa” de Mário de Andrade a partir do reconhecimento da diversidade cultural do Brasil e dos produtos do fazer popular também como foco de sua atuação. Um caso emblemático dessa nova postura da instituição se deu com o tombamento, já em 1984, do terreiro de candomblé Casa Branca, em Salvador. Um movimento de renovação da museologia começava a se delinear.

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, Leticia Julião identifica as iniciativas de revitalização das instituições de modo a adequá-las à Nova Museologia, na qual estiveram contemplados “reformulação de espaços físicos e de exposições, a adoção de critérios e procedimentos adequados de conservação e segurança dos acervos, e, sobretudo, a implantação de serviços educativos, referenciados no princípio da participação do público na construção de relações culturais.” (JULIÃO,

2006, p. 28) Aliados às revitalizações de ordem prática, reflexões críticas acerca da museologia, cultura, memória, patrimônio e educação foram desenvolvidas no período.

Também nos anos 1980, o movimento pela redemocratização do país, a globalização e a ampliação da noção de patrimônio corroboraram para que a própria questão do patrimônio se tornasse um campo propício à afirmação de novas identidades coletivas.

Resultado de uma crescente segmentação da sociedade, os museus se especializaram, se tornaram temáticos e biográficos, atendendo à demanda progressiva de segmentos e grupos sociais — indígenas, negros, imigrantes, ambientalistas, moradores de bairros, etc. — que reivindicavam o direito à memória. (JULIÃO, 2006, p. 28)

Retomando o cenário em que se desenvolvem os estudos culturais, verificamos, em paralelo, as discussões que também se desenvolveram, no âmbito da cultura das sociedades não-ocidentais, acerca dos conceitos de arte e artefato. Os estudos de Clifford Geertz (1926-2006), a partir de uma antropologia interpretativa — em que suas abordagens partem de uma “compreensão das compreensões diferentes da nossa” ([1983] 1997, p. 12) —, o levam a pensar a arte como um sistema cultural em que a compreensão de formas artísticas se dá a partir da análise do contexto sociocultural em que fazem sentido, ao lado de outras formas simbólicas. Mais tarde, a pesquisa produzida por Alfred Gell (1945-1997) desencadeia a proposta de uma nova Antropologia da Arte, que contemplaria os contextos de relações nos quais os objetos circulam. Seus artigos produzidos desde o início da década de 1990 já delineavam o que seria a sua teoria sobre a agência dos objetos (1998), em que Gell refuta a categoria cultura e a estética como algo universal e propõe, então, uma teoria universal para a circulação dos objetos. Em sua teoria, um objeto (material, não natural, produzido pelo homem) não poderia ser identificado *a priori*, em si mesmo, como um objeto de arte, a não ser pela análise da rede de intencionalidades complexas que o contém.

No campo da História da Arte, Hans Belting publicava, pela primeira vez (1983), seu ensaio em que tratava sobre o “fim da História da Arte”. Não do fim da disciplina, como sabemos, mas de um empasse em seguir adiante como um produto cultural da modernidade ocidental, que se pretendia universal, operando uma narrativa em que o novo se sobrepunha sobre o velho, sempre rumo ao progresso. E

que, diante das novas demandas políticas e sociais, em sua versão revisada, publicada em 2003, Belting constata, ainda, a incapacidade da disciplina em lidar tanto com a arte contemporânea quanto com a arte não-ocidental que começava a se “tornar visível” por meio das bienais de arte ocorrendo em todo o mundo. Segundo Belting, estávamos diante de um “mal-entendido segundo o qual a ciência da arte simplesmente declara como obra de arte tudo aquilo com que gostaria de lidar: tudo a princípio, desde a idade da pedra até hoje, como se a compreensão da ‘arte’ tivesse sempre existido.” (2006, p. 245) Entendendo a história da arte como uma forma de representação do fenômeno artístico e uma construção histórica e cultural e, portanto, implicada de caráter político com seus exercícios e relações de poder, Belting afirma que a disciplina já não poderia mais se manter negligente. Ou seja, seria necessário abrir um canal de diálogo entre o cânone (ocidental) da história da arte e as tradições não-ocidentais. Por outro lado, o autor também observa que, apesar da experiência colonialista e pós-colonialista e de todas as transformações ocasionadas a partir da globalização, a relação centro-periferia não havia sido tão afetada.

Ao longo das décadas de 1980 e 1990, uma série de exposições realizadas no Brasil e no exterior podem elucidar o contexto de discussões e práticas que se desenvolveram nas instituições culturais acerca da “inclusão” e das possibilidades de abordagem da cultura material dos “outros” povos em projetos expositivos. Entre as exposições realizadas, no ano seguinte à publicação do primeiro ensaio de Hans Belting sobre o “fim da história da arte”, o Museu de Arte Moderna de Nova York³⁶ inaugurava “Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of Tribal and the Modern” (Figura 10). A exposição contou com cerca de cento e cinquenta trabalhos de arte moderna e duzentos “objetos tribais” da Oceania, África e América do Norte, apresentados lado a lado a partir da aproximação formal entre ambas as produções (Figura 11). E afirmava que a produção não-ocidental ali apresentada não estava considerando o contexto cultural e de seus significados, priorizando as supostas relações de semelhança entre estas e a produção ocidental. Além disso, tentou demonstrar que não se tratava de um ato de apropriação das “outras” culturas, mas sim de criação. Antropólogos e críticos de arte demonstraram, à época, uma grande crítica à exposição e ao caráter universalizante na postura do museu. Por outro lado,

³⁶ Após a exibição no MoMA, a exposição também foi levada para o Instituto de Artes de Detroit e ao Museu de Arte de Dallas.

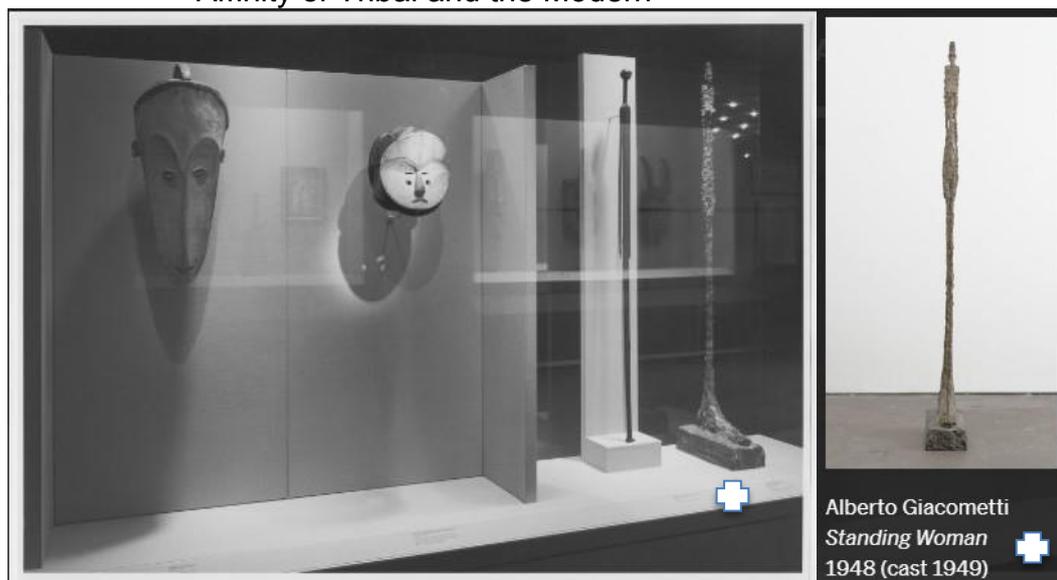
a exposição desencadeou debates acerca da “inclusão” da produção não-ocidental pelos museus e sobre o próprio conceito da arte.

Figura 10 - Vista da exposição “Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of Tribal and the Modern”



Fonte: Foto de Katherine Keller. Arquivo fotográfico do MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907/installation_images/24703. Acesso em: 10 fev. 2022.

Figura 11 - Vista da exposição “Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of Tribal and the Modern”



Legenda: Objetos “tribais” apresentados ao lado da obra de Alberto Giacometti. Em algumas das fotos do arquivo do MoMA, é possível clicar e visualizar um detalhe que mostra a obra moderna identificada na imagem, como se pode observar à direita.

Fonte: Foto de Katherine Keller. Arquivo fotográfico do MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907/installation_images/24705. Acesso em: 01 mar. 2022.

Passados cinco anos desde a inauguração da exposição realizada pelo MoMA, o Centro Pompidou de Paris inaugurava a exposição intitulada “Les Magiciens de la Terre” (1989), que se afirmava como um contraponto ao que havia sido realizado em Nova York. A mostra apresentou artistas ocidentais e “artistas do terceiro mundo”, selecionados pelo curador que viajou pelo mundo para selecionar os participantes. Essa escolha dos trabalhos do “terceiro mundo” se orientou priorizando aqueles que tivessem alguma relação ao tema do transcendental, da experiência religiosa ou mágica.

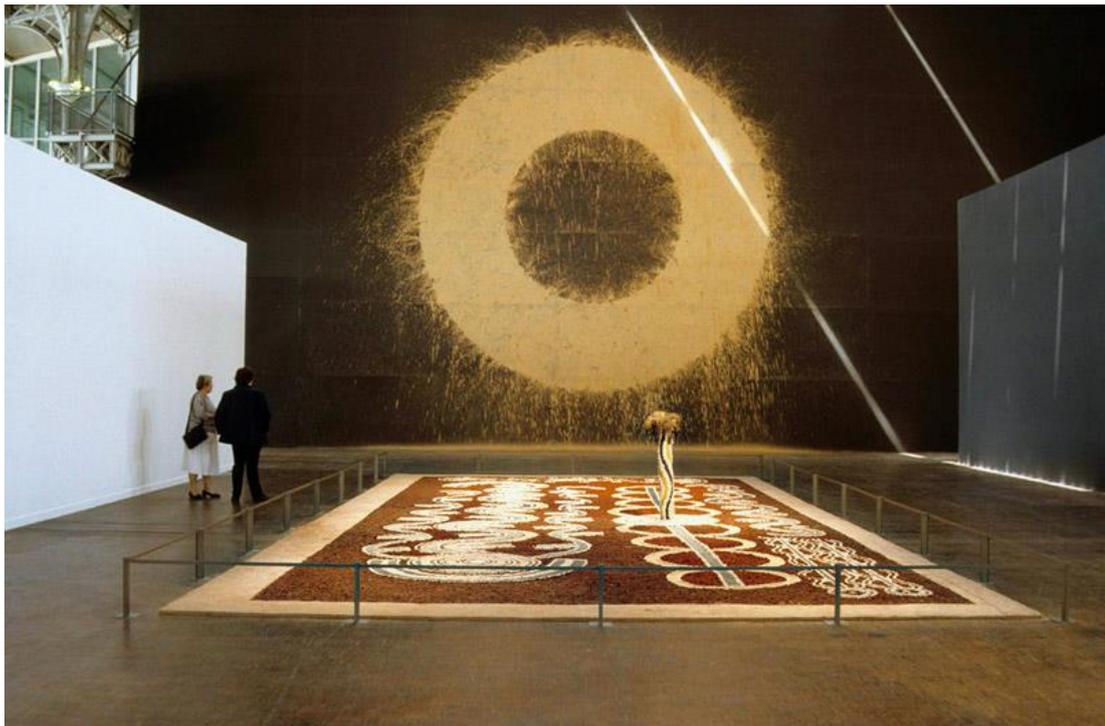
Hans Belting considerou que o curador solucionou a questão do universal e do que é arte na cultura europeia a partir do próprio título da exposição “*mágicos da terra*”, evitando assim, o conceito de arte para esses objetos dos Outros. E esta foi justamente a maior crítica feita à exposição francesa, o de folclorizar o não ocidental, buscando mais uma vez o exótico nas peças expostas. (QUEIROZ, 2011, p. 95, grifo do autor).

Em síntese, a mostra apresentou obras de artistas já reconhecidos no panorama internacional da arte ao lado de produções culturais periféricas ao circuito (Figura 12), acabando por incorrer nas já conhecidas práticas de

descontextualização, a partir de uma análise formal baseada nos aparatos conceituais hegemônicos. Ao analisar a participação dos três brasileiros selecionados para a exposição — Cildo Meireles, Mestre Didi e Ronaldo Rego —, acreditando ser possível expandir a análise do caso destes artistas para o da exposição como um todo, Roberto Conduru concluiu que

[...] *Magiciens de la Terre* propôs algo que não se cumpriu ainda, seja no Brasil, seja alhures, uma vez que questionamentos menos ou mais críticos são lançados sempre que se ensaiam misturas de Ocidente e não Ocidente, arte e religião, arte e artesanato, artistas eruditos e artistas populares. Operando em parte com essa divisão, *Magiciens de la Terre* pretendeu ultrapassá-la, romper com ela. Em seu “Préface”, Jean-Hubert Martin afirma que “desenvolver critérios e teorias de uma cultura de diálogo será a tarefa do futuro, se esta exposição atingir o seu objetivo e convencer suficientemente”. A exposição, hoje acessível por imagens, é uma referência desse desejo de ruptura com divisões e hierarquias antigas. Com sua equanimidade na apresentação dos artistas, o catálogo e o sítio eletrônico da mostra permanecem sendo lugar e momento para experimentar a junção inovadora ensaiada em *Magiciens de la Terre* para um amanhã ainda por vir. (2013, p. 234)

Figura 12 - Vista da exposição "Les Magiciens de la Terre", 1989



Legenda: Pinturas tradicionais Yuendumu (comunidade australiana) e, ao fundo, o trabalho “Red Earth Circle”, de Richard Long, 1989.

Fonte: Africanah.org.

No que tange à realização de exposições de arte, no Brasil, a Bienal de São Paulo começava a viver a “era dos curadores”, adquirindo um caráter internacionalista de tendências globalizantes. O espaço expositivo baseado no mapa geopolítico, praticado até então, foi desconstruído em favor de um mapa dividido por linguagens e técnicas. A arte moderna que nas décadas de 1950 e 1960 era vista como exemplo a ser seguido, agora servia para atrair público, patrocinadores e visibilidade internacional, sendo apresentadas em salas denominadas históricas. (QUEIROZ, 2011, p. 32) Em sua 17ª edição, realizada em 1983 sob a curadoria geral de Walter Zanini, a Bienal trazia “outras formas de manifestação artística”, apresentadas em salas especiais intituladas “Arte Incomum” e “Arte Plumária”. Esta última tratava-se de uma mostra intitulada “Arte Plumária do Brasil”, que havia sido elaborada pelo artista Norberto Nicola (1930-2007) poucos anos antes e exibida em diversas cidades no Brasil e no exterior, inaugurando “o ciclo das exposições temporárias de artefatos indígenas no país, oriundos de acervos museológicos”. (LAGROU; VELTHEM, 2018, p. 142) Para a ocasião da Bienal, a mostra passou por alterações, coordenadas pelo historiador Ulpiano Bezerra de Meneses, relacionadas à forma de apresentação das peças, conforme anunciava o texto do catálogo da exposição:

[...] o roteiro original, que basicamente distribuía as peças segundo grupos tribais, foi reorientado. A exibição, agora, se desenvolve segundo três eixos principais, destinados a explorar com mais eficiência e extensão a enorme gama de significados destes objetos. Os dois primeiros eixos são a *morfologia*, formas e tipos de artefatos, e sua *tecnologia*, matérias-primas, tratamento, modos de fabricação. O terceiro eixo, mais denso, acentua aspectos *funcionais*, fazendo circular questões como chefia e *status*, o universo mágico-religioso, conteúdos míticos, contextos de vida/morte, homem/mulher, infância/maturidade, a definição de uma identidade étnica. Também se inclui um apêndice, referente a modificações da produção tradicional em situação de aculturação. (MENESES, 1983, p. 7, grifos do autor).

A partir da década de 1990, o mercado se torna um aspecto importante na dinâmica dos museus e dos demais equipamentos culturais no Brasil. Os novos mecanismos de promoção de apoio e patrocínio pelas empresas e as leis de incentivo à cultura nos âmbitos municipal, estadual e federal direcionavam recursos de modo a viabilizar a sobrevivência e/ou a revitalização de muitos museus, bem como a realização de projetos arrojados de preservação do patrimônio cultural. Por

outro lado, as instituições precisaram se adequar à lógica do mercado, às exigências do marketing e do consumo cultural.

No ano de 1992, o pavilhão da Bienal no Parque Ibirapuera abrigou a exposição “Índios no Brasil: Alteridade, Diversidade e Diálogo Cultural” (Figura 13), que teve curadoria de Luís Donizete Benzi Grupioni e Isabelle Vidal Giannini. A mostra foi idealizada a partir do projeto "América 500 anos - Caminhos da Memória, Trilhas do Futuro", desenvolvido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O título da exposição fazia referência aos eixos teóricos que orientaram o espaço expositivo, sendo eles alteridade, diversidade e diálogo. O eixo alteridade apresentou os mecanismos por meio dos quais os brancos

[...] constroem e reconstróem essa ‘abstração’, simplesmente denominada ‘índios’, ao mesmo tempo em que recriam, mesmo que pela negação, novas concepções que contrastivamente definem um mundo de brancos, homogeneizado na teoria e tão marcado por diferenças no seu dia a dia. (SCHWARCZ, 1992, p. 196)

Figura 13 - Estandartes da entrada da exposição “Índios no Brasil”, 1992



Fonte: Foto de Luís Grupioni, 1994.

Essa operação de abstração estava presente na visão dos viajantes naturalistas do século XIX, dos românticos, nos artistas modernos e contemporâneos e na apropriação em produtos comerciais, na qual o “índio”, “talvez um personagem que destituído de sua história, permanece apenas como

idealização, símbolo de uma nacionalidade sempre fugidia.” (SCHWARCZ, 1992, p. 197) Para este núcleo da exposição, ainda, os organizadores tentaram negociar com os museus europeus a vinda dos mantos tupinambás, o que acabou não acontecendo. No lugar reservado para a exibição dos mantos, então, foi apresentado a troca de correspondências que deixava claro a negativa das instituições.

Foram contatados todos os museus europeus que possuem exemplares do manto. Alguns não responderam. Outros, negaram formalmente o pedido de empréstimo, alegando que os mantos seriam utilizados em exposições na Europa e que seus estados de conservação não permitiam o transporte. Entretanto, um desses mantos, acabava de retornar à Europa após sua apresentação numa exposição em Washington, nos Estados Unidos. Extra-oficialmente, um museu manifestou sua apreensão de que, uma vez o manto no Brasil, ele poderia ser objeto de uma reivindicação nacionalista. (GRUPIONI, 1994, p. 251)

O segundo eixo, diversidade, pretendia mostrar que os indígenas são diversos não só dos brancos como também entre si, buscando desconstruir o preconceito que transforma “o outro numa grande e monótona homogeneidade.” (SCHWARCZ, 1992, p. 197) Neste núcleo, Lilia Schwarcz comentou o que ouviu de outro visitante: “Eles não são selvagens ou bonzinhos, ferozes ou bondosos, são um pouco disso tudo, um pouco como nós.” (1992, p. 197) Por fim, o terceiro eixo da exposição apresentava o diálogo entre as culturas a partir das dinâmicas entre os povos indígenas e a sociedade e o Estado brasileiro, representados pelo trabalho de ONGs, organizações indígenas ou pelo texto constitucional e também pelo Museu Magüta, o primeiro museu indígena criado em 1991 a partir do Conselho Geral das Tribos Tikuna, que traduz a assimilação operada pelos povos indígenas “desse tipo de espaço para falar de sua visão, de sua cultura.” (SCHWARCZ, 1992, p. 198) Schwarcz conclui sua análise sobre a exposição:

[...] é preciso elogiar a ampla possibilidade de interpretações que a mostra propiciou. Apesar de carregar um modelo, revelar uma condução teórica, a exposição permitiu e recolheu essa multiplicidade de olhares. Para além de expor a diversidade, a alteridade e o diálogo, *Índios no Brasil* acabou praticando, ou melhor, fazendo com que cada um de nós, espectadores unidos apenas nessa posição, assumíssemos a tarefa de reconhecer e estranhar, familiarizar-se com o tema ao mesmo tempo em que era por vezes necessário dele se distanciar. Num momento em que mais uma vez o país tenta se descobrir enquanto nação, é sempre bom podermos oferecer um retrato dessa diversidade que sempre nos tornou tão diferentes e singulares. (1992, p. 198)

Na virada do século XX para o século XXI, o museu se aproximava novamente da antropologia e já buscava representar alteridades. (KERSTEN; BONIN, 2007, p. 122) Se os museus nacionais e etnográficos tinham como desafio grandes acervos coloniais e tudo o que foi produzido a partir deles, em termos de pesquisa e narrativa, os museus e as exposições de arte, por sua vez, carregavam uma herança da “reclassificação” dos objetos da cultura material indígena como “arte primitiva”, tendo de base os parâmetros da história da arte e da estética ocidental. Grandes questões se colocavam, a partir de então, entre elas como lidar com as coleções de cultura material do “outro” (colonizado), acumuladas ao longo de séculos, e com “a crítica da exotização e da estetização, as acusações de etnocentrismo e racismo, os pedidos de devolução e repatriamento etc.” (OLIVEIRA apud ROCA, 2008, p. 16); quem deveria “controlar a representação do significado dos outros?” (STOCKING Jr., 1995, p. 239 apud KERSTEN; BONIN, 2007, p. 121); o museu poderia ser um espaço “neutro”, “onde diferentes culturas poderiam ser representadas?” (KERSTEN; BONIN, 2007, p. 122). Uma vez que esses estudos pós-coloniais identificam os dispositivos pelos quais os museus participam da construção de uma narrativa e de um imaginário sobre os povos não ocidentais, se mostra necessário um exercício crítico visando ao futuro dessas instituições. E essa postura crítica precisa levar em consideração as consequências e sequelas arraigadas na história a partir da violência infligida aos povos indígenas.

Ao monopolizar o discurso imagético da história e se colocar como porta-voz oficial do Estado, o museu invisibiliza a violência da ocupação colonial e atualiza a violência simbólica do poder tutelar ao impor à representação do indígena e de suas tradições o duplo papel de a) anonimato; e b) neutralidade histórica e espacial (CLIFFORD, 1998, 1999; PRICE, 2000), negando assim que os povos indígenas e suas tradições estejam na história e negando a contemporaneidade, a heterogeneidade e o caráter contra-hegemônico dessas tradições.” (ALBUQUERQUE, 2017, p. 53)

Como defende Oliveira, esse imaginário construído acerca dos povos indígenas não será modificado por meio do simples abandono dos acervos que constituem os museus, ou seja, será preciso assumir essa postura crítica lidando com estes acervos, desconstruindo preconceitos, estigmas e a narrativa dominante por meio da qual se criou a história nacional. (apud ROCA, 2008, p. 16-17) E essa defesa de Oliveira se dá em razão das possibilidades que se apresentam, para os povos indígenas da atualidade, diante desses acervos. A “retomada” desses acervos

tem sido uma ferramenta política por meio da qual se opera um “processo de atualização das culturas indígenas” e a “reativação de suas memórias, narrativas, performances e projetos de futuro.” (OLIVEIRA apud ROCA, 2008, p. 17)

O acervo de instituições públicas, como os museus e arquivos históricos, pode – e deve – ser usado para celebrar e ampliar a positividade das narrativas de tradição oral. Para poder colaborar com essas iniciativas os museus precisam modificar sua postura de trabalhar com coleções como objetos étnicos, deixando de focalizá-los enquanto uma expressão naturalizada de entidades sociais, avaliados sempre em sua pressuposta autenticidade e exemplaridade. As antigas posturas tiveram uma função política (ainda que muitas vezes não manifesta nem consciente) paralisante, ao estabelecer controle sobre signos que permitiriam a elaboração de outras narrativas sobre os fatos históricos, inviabilizando a produção de contradiscursos mais fiéis à experiência dos indígenas. (OLIVEIRA, 2007, p. 95)

No que diz respeito ao direito à memória, observamos os crescentes movimentos por parte de comunidades indígenas e, por sua vez, também das instituições de salvaguarda de seus patrimônios. A ideia de que as sociedades indígenas atuais podem e devem estabelecer relações com o seu passado foi posta aos museus brasileiros. (VELTHEM, 2016) Neste sentido, é possível observar ações positivas, em um amplo contexto de proteção, articuladas ao conceito de patrimônio imaterial por meio do IPHAN.

O processo de produção da homogeneidade foi virado ao avesso e em seu lugar a diferença passou a ser um fator constitutivo fundamental. Pluralizar as narrativas museais considerando-as múltiplas do ponto de vista interno e externo tornou-se então um imperativo, e os museus coloniais passaram a ocupar o *corner* das políticas públicas de cultura. (OLIVEIRA; SANTOS, 2019, p. 10)

A colaboração entre museus, órgãos nacionais, universidades, organizações não governamentais e as próprias associações indígenas têm contribuído para o aprimoramento das estratégias de documentação dos saberes indígenas, fortalecendo e valorizando culturalmente as comunidades.

Para além de uma postura autocrítica por parte das instituições, devemos abordar o movimento que se origina a partir das populações indígenas da atualidade que, em um contexto de assimilação ativa de códigos nacionais, buscam se reapropriar de suas memórias e afirmar suas próprias narrativas. Como afirma Julie Dorrico, “Enquanto alteridade excluída do modelo normativo da modernidade, os povos indígenas agora se destacam e reafirmam esta mesma alteridade como forma

de resistência tanto estética quanto política.” (2017, p. 71) Pensando a partir dessa perspectiva indígena, podemos retomar Canclini:

Prefiero centrarme en la demanda étnico-política de los pueblos indígenas, que desean ser reconocidos en sus diferencias y vivir en condiciones menos desiguales. La pregunta, más bien, es cómo convertir en fortaleza este desencuentro entre afirmación de la diferencia e impugnaciones a la desigualdad.” (CANCLINI, 2005, p. 49)

Se, em determinado momento, a falácia ocidental incluiu e deu voz ao “outro”, recentemente, esse “outro” passa a reivindicar o lugar de fala. E essa reivindicação ocorre em um contexto em que o centro — constituído de forma violenta pelo colonialismo (KILOMBA, 2019) — e a periferia ainda seguem delineados e em tensão. Outro aspecto importante a ser considerado é que o colonialismo, responsável pela constituição das raças, que resultou em catástrofes sociais, como o genocídio de populações indígenas, a escravidão e o nazismo, pode ser detectado mesmo no capitalismo, que “estendeu as relações coloniais sobre o espaço e as formas sociais, atualizando-o como componente estrutural de seu próprio sistema”. (FERREIRA, 2014, p. 255) Nesse sistema, os indivíduos foram transformados em mercadoria e a desigualdade foi configurada como um pilar fundamental. E é esse contexto do capital que segue emanando forças responsáveis por expelir o “outro” (periférico, não-branco) para fora do centro constituído pelo colonialismo. O contexto veio sofrendo transformações, mas os desafios ainda persistem.

2.1 Articulação dos povos indígenas no Brasil: a esfera da cultura material

Partindo das questões abordadas até aqui, analisaremos, agora, os esforços de articulação dos povos indígenas com o Estado brasileiro e as instituições culturais pelo direito à memória, autorrepresentação, autonarrativa e pela criação de espaços próprios de valorização de sua cultura. Ponderando a necessidade que se apresentou aos povos indígenas de assimilarem os códigos nacionais como estratégia para conquista e manutenção de direitos, torna-se necessário observar que, apesar de não compactuarem conceitualmente com a dinâmica das instituições e do circuito da arte nacional (e internacional, por consequência), os povos

indígenas compreendem que este também é um espaço possível de atuação política no contexto geral de articulação.

No contexto apresentado anteriormente, dos questionamentos trazidos pelos estudos pós-coloniais, o movimento de articulação dos povos indígenas se desenvolveu e desencadeou demandas às instituições originalmente coloniais. Marco desse movimento, a articulação dos povos indígenas buscou garantir seus direitos no texto constitucional de 1988. Com a participação de Ailton Krenak, que protagonizou uma cena e uma fala histórica no Congresso Nacional, os povos indígenas puderam garantir, principalmente, o direito à diversidade étnica e cultural, às terras tradicionalmente ocupadas e o fim do regime de tutela, que os impedia de representar seus próprios interesses perante o Estado brasileiro.

Apesar dos direitos assegurados na Constituição de 1988, o regime tutelar que vigorou até então deixou marcas profundas e que se perpetuam até os dias atuais nas relações institucionais e no imaginário nacional — ainda que tenha sido legalmente extinto. Partindo do pressuposto de que os povos indígenas seriam incorporados ao “povo brasileiro”, o regime tutelar definiu e classificou esses povos do ponto de vista do Estado (SOUZA LIMA, 1995 apud ALBUQUERQUE, 2017, p. 76) e serviu de contexto para a criação dos “territórios indígenas”, os aldeamentos, que por sua vez, estavam diretamente ligados à questão da regularização fundiária do país.

Inclusive, Stolze (2003: 120) lembra que a Comissão de Demarcação de Terras Públicas, nos anos da década de 1870, justificava sintomaticamente os processos de esbulhos das terras indígenas usando o subterfúgio do discurso de extinção desses povos, o mesmo que é usado hoje pelos arautos do agronegócio. (SILVA, 2016, p. 79)

Aldeados em territórios restritos, com recursos escassos e privados da assistência do Estado, muitos indígenas deixaram as aldeias e foram incorporados pelo trabalho no campo ou migraram para as grandes cidades. E todo esse processo desencadeou “o preconceito estigmatizante que mantém até hoje os povos nativos presos a uma imagem de primitivos e pobres e cuja cultura não sobreviverá em outro lugar.” (ALBUQUERQUE, 2017, p. 77) Desencadeou, além disso, a deslegitimação de suas presenças e contemporaneidade, “tornando suas demandas ilegítimas do ponto de vista da história e das mudanças sociais pelas quais passaram.” (ALBUQUERQUE, 2017, p. 77)

Ainda que seja possível identificar, até os dias atuais, as sequelas oriundas do período anterior à Constituição de 1988, esta possibilitou e fomentou, principalmente, a articulação política e o surgimento de organizações indígenas.

[...] ao reconhecer o direito dos índios de se representarem juridicamente, resultou na criação de dezenas de organizações indígenas e numa mobilização política indígena sem precedentes. Como consequência da sua própria mobilização política, um número crescente de líderes indígenas está migrando para as cidades para participar do movimento indígena, e muitos jovens indígenas estão migrando para estudarem e se prepararem para enfrentar a sociedade nacional. (BAINES, 2004 apud ALBUQUERQUE, 2017, p. 79)

Como afirmado por Baines, a postura adotada pela articulação dos povos indígenas é, de fato, a de um enfrentamento da sociedade e do Estado a partir de uma tomada de consciência de que só a luta (política) poderia garantir a sua plena existência. Para tanto, assimilar códigos nacionais e ocupar as diversas esferas, principalmente a política, se tornaram estratégias chave na articulação indígena. Aqui podemos relembrar essa estratégia de assimilação de códigos adotada por indígenas ainda no período do Brasil colônia, quando, em diversas situações, se aliaram aos colonizadores portugueses (ou aos “invasores” holandeses, franceses etc.), assimilando a religião ou os costumes e práticas e buscando alguma garantia para si próprios, para um grupo ou para a aldeia. Um exemplo é o do indígena potiguar Antônio Paraupaba, quando enviou um requerimento ao governo holandês, solicitando socorro aos potiguares que ficaram à disposição da dominação portuguesa, na Capitania de Pernambuco, após a expulsão dos holandeses no contexto de retomada da Capitania. Em seu requerimento, Antônio “empregou no discurso um tom religioso muito forte, além de enfatizar a fidelidade e a lealdade dos índios para com a Igreja Reformada e o Estado.” (FAGUNDES, 2016, p. 29) Ele “exalta a Igreja Reformada e o Estado Geral, para se colocar ao lado dos holandeses” (FAGUNDES, 2016, p. 29) e obter o benefício implorado, apesar de não ter sido atendido.

A pesquisadora Ana Paula Silva (2016) aborda esse movimento como uma diplomacia, quando analisa a presença indígena na cidade do Rio de Janeiro, durante o século XIX, e encontra nos arquivos “diversos casos de lideranças indígenas que caminharam ao Rio de Janeiro, motivados por diferentes interesses pessoais ou de suas comunidades” (SILVA, 2016, p. 18), para encaminhar

requerimentos ao poder central e, inclusive, levando-os diretamente ao rei ou ao imperador. (SILVA, 2016, p. 29) Ou seja, a assimilação ativa de códigos não-indígenas é algo que foi necessariamente desenvolvido desde o momento em que os povos indígenas compreenderam, como nas palavras de Ailton Krenak, que “os brancos estavam aqui para ficar, para tomar a terra e se possível escravizar os donos da terra.”³⁷ Diante de toda sorte de violência e opressão a que foram submetidos, os indígenas mantiveram um protagonismo do ponto de vista de uma resistência, seja no combate “armado”, seja no combate político.

[...] entendendo a diplomacia indígena como “la experiencia de negociación frente a los poderes coloniales para el respeto de sus identidades – incluida su humanidad, la protección de sus tierras y territorios, y una negociación “espiritual” cuyo resultado dio lugar a los “sincretismos religiosos” (Cisneros, 2013: 199) –, para reivindicarem seus direitos e tecer alianças; desertando, enviando requerimentos e se rebelando [...] (SILVA, 2016, p. 95)

E essa diplomacia, em busca de representação em entidades públicas ou privadas tem sido aprimorada por um número cada vez maior de indígenas que frequentam as universidades. O Censo da Educação Superior, realizado anualmente pelo Inep, mostra um crescimento constante no número de indígenas matriculados nos cursos de graduação nas Instituições de Ensino Superior (IES) do país.³⁸ Esse crescimento, porém, sofreu um impacto causado pela pandemia de Covid-19, conforme os dados do Censo de 2020, o mais recente divulgado, onde 47.267 indígenas se matricularam em contraponto aos 56.257 matriculados em 2019 nas IES públicas e privadas do país. O decréscimo no número de indígenas no ensino superior poderia ser incrementado, ainda, pela evasão em decorrência da pandemia, ocasionada, principalmente, pela falta de acesso à internet que impossibilitou a muitos estudantes o acompanhamento das atividades de ensino remoto. De toda forma, se comparamos os dados dos censos mais recentes com os de 2012 — quando 10.282 indígenas se matricularam —, ano em que a lei de cotas³⁹ foi sancionada, podemos observar a importância dessa política pública na viabilização

³⁷ Fala de Ailton Krenak em depoimento concedido ao episódio “As Guerras da Conquista” do documentário Guerras do Brasil.doc (2019).

³⁸ Os dados do Censo estão disponíveis em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/pesquisas-estatisticas-e-indicadores/censo-da-educacao-superior/resultados>. Além dos números conhecidos por cor/raça, os dados apresentam números para “Não dispõe de informação” e “Não declarado”, ou seja, há de se considerar essa lacuna de informações.

³⁹ Lei n. 12.711/2012.

do acesso ao ensino superior às populações indígenas que, por sua vez, vêm buscando e usufruindo do direito garantido pela lei. Como afirma Dorrico, quando trata da literatura indígena contemporânea, existe uma

[...] autoconsciência da necessidade de utilizar as ferramentas de que se vale uma cultura dominante, no caso a escrita, como remédio-veneno (Lévi-Strauss, 1996, p. 318), para expressar-se, uma vez que é por meio dela que os ocidentais podem vir a escutá-lo e prestar mais atenção às suas palavras. (2017, p. 67)

Para além das estratégias que compõem a articulação indígena, um aspecto fundamental a ser considerado, no contexto geral, é o que diz respeito ao preconceito. Segundo Albuquerque,

O “preconceito” é experimentado como a continuidade da guerra de conquista dos povos indígenas pela política, mas não apenas na política do Estado, mas também na política do cotidiano, nas pequenas ações e gestos preconceituosos das pessoas [...]. (2017, p. 94)

O preconceito em relação aos povos indígenas está arraigado nas instituições e na sociedade e, como tal, constitui uma barreira consistente aos avanços nas pautas oriundas da articulação. Como pudemos observar nas análises realizadas anteriormente, o “índio” como parte da categoria “outro” foi algo construído e recorrentemente idealizado pela camada dominante, de forma descolada da realidade a que se constitui os diversos povos indígenas do país. Essa homogeneização na figura do “índio” serviu a diversos fins desde o processo de colonização e continua servindo em diferentes contextos, funcionando como um poder simbólico, invisível, e “exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 7-8 apud ALBUQUERQUE, 2017, p. 94). Apesar dos esforços confluentes dos diversos campos do conhecimento que buscam desconstruir esse aparato opressor, preconceituoso, em relação aos povos indígenas, ainda é possível observar, conforme afirma Albuquerque, que

[...] nas ideologias da identidade nacional (de direita e de esquerda) a imagem do “índio” se dá pela aproximação do indígena com a natureza (como quase sinônimos), ambos representados pelas imagens da autenticidade, da preservação e do distanciamento da contemporaneidade (“civilização”) como condição para sobreviver, ou, por outro lado, não propriamente de forma inversa, o “índio” é cooptado pelas imagens da

nação brasileira moderna, pelo tipo de multiculturalismo hoje em voga, que busca então sua identidade num eufemismo, a assimilação da “diferença” como valor ético-político e riqueza simbólica. (ALBUQUERQUE, 2017, p. 98)

Ou seja, também em relação ao aspecto do preconceito, os povos indígenas compreendem que precisam direcionar sua articulação como forma de garantir uma vivência de modo pleno em sua diversidade, sem serem submetidos a essa homogeneização limitante e opressora. Todavia, retomando as discussões de Canclini (2005), no que diz respeito à relação entre a diferença e a desigualdade a que são submetidos os povos indígenas, é preciso se atentar para o fato de que a diferença não está somente na condição étnica, mas também no fato de que a reestruturação neoliberal dos mercados agrava justamente a desigualdade e a exclusão a que são submetidos. E essa discriminação acaba adotando formas comuns a outras condições de vulnerabilidade:

[...] son desempleados, pobres, migrantes indocumentados, bomeless, desconectados. Para millones el problema no es mantener «campos sociales alternos», sino ser incluidos, llegar a conectarse, sin que se atropelle su diferencia ni se los condene a la desigualdad. En suma, ser ciudadanos en sentido intercultural.” (CANCLINI, 2005, p. 53)

Canclini fala, ainda, de um “movimiento de ida y vuelta” praticado pelos povos indígenas na medida em que circulam entre as matrizes culturais diversas (2005, p. 49), buscando o fim da discriminação que os atingem e de condições de equidade para viverem plenamente em sua própria diversidade. Para tanto,

Comparten, asimismo, la mezcla de recursos tradicionales y modernos para atender necesidades de salud, de comunicación local, nacional y global, incluso para las tareas más tradicionales de cultivar la tierra, o adaptarse a las ciudades, enviar remesas de dinero y mensajes de un país a otro. (CANCLINI, 2005, p. 50)

Pensando o âmbito das instituições culturais a partir desse movimento de “ida e volta” abordado por Canclini, podemos observar a dinâmica que os povos indígenas desenvolveram nos diferentes contextos políticos no Brasil. Uma vez que as instituições culturais no país são diretamente afetadas pelas políticas culturais, cabe observar como foram desenvolvidas e implementadas para, então, analisar os seus reflexos nas instituições culturais. A partir da redemocratização, o país teve, pela primeira vez, um órgão da administração governamental dedicado

exclusivamente à cultura, com a criação do Ministério da Cultura em 1985⁴⁰. Desde então, o órgão passou por algumas transformações que o rebaixaram ao *status* de secretaria ou o subordinaram a outras pastas ou à própria Presidência da República. Até o governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC), iniciado em 1995, as ações governamentais direcionadas à cultura priorizaram a criação de uma identidade cultural nacional, a criação de museus voltados à história nacional e à valorização e salvaguarda do patrimônio histórico, artístico e cultural segundo as diretrizes do órgão responsável, o IPHAN. Por sua vez, os museus dedicados às artes abrigaram a produção artística de uma elite cultural do país e a produção caracterizada como “popular” passou a constituir um folclore nacional, com a criação de espaços e Centros de Referência para abrigá-la. Já com o governo de FHC, a valorização das leis de incentivo em detrimento da elaboração de políticas públicas fez com que a iniciativa privada determinasse os rumos da cultura no país, retirando o poder de decisão do Estado. Criadas poucos anos antes do início do governo de Fernando Henrique, a Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet)⁴¹ e a Lei do Audiovisual⁴², que preveem a renúncia fiscal do governo em contrapartida ao financiamento privado de projetos culturais, foram os principais pilares de fomento à produção cultural no país durante seu governo. Nesse sentido, o Ministério da Cultura promoveu a capacitação de produtores culturais para captação de recursos no âmbito dessas leis de incentivo — um processo a saber, bastante burocrático e técnico —, o que acabou privilegiando uma parcela de produtores os quais, além de capacitação, tinham visibilidade no mercado e que circulavam pelo eixo Rio-São Paulo, principal eixo artístico-cultural do país. O orçamento governamental, por outro lado, era destinado às ações das instituições que compunham o ministério, sendo elas a Fundação Rui Barbosa, a Biblioteca Nacional, a Fundação Cultural Palmares, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a Fundação Nacional de Artes, o Fundo de Direito Autoral e o Fundo Nacional da Cultura⁴³. (SILVA, 2020, p. 53) Em seu segundo mandato, FHC destinou recursos específicos para “Proteger a integridade

⁴⁰ Decreto n. 91.144, de 15 de março de 1985.

⁴¹ Lei n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991.

⁴² Lei n. 8.685, de 20 de julho de 1993.

⁴³ O Fundo Nacional da Cultura destina recursos aos projetos culturais que não são contemplados pelas leis de incentivos fiscais, por intermédio de projetos e editais de seleção, financiando até 80 % do custo total de cada projeto. (SILVA, 2020, p. 75).

territorial e o patrimônio cultural e ambiental das sociedades indígenas”. (SILVA, 2020, p. 59).

[...] o programa ‘Território e cultura indígena’ realizou ações na área de capacitação de técnicos (R\$4.679.484), demarcação de terras (R\$11.243.600), edição e distribuição de material (R\$406.600), estudos de impacto ambiental de empreendimentos em terras indígenas (R\$1.272.280), fiscalização de terras indígenas (R\$10.165.200), funcionamento do museu do índio (R\$961.600), identificação e revisão de terras indígenas (R\$1.297.300), pesquisa sobre as sociedades indígenas (R\$415.539), preservação de acervo culturais (R\$794.812), promoção de eventos para a revitalização do patrimônio cultural indígena e educação ambiental em terras indígenas (R\$2.418.200), além de medidas referentes à regularização fundiária (R\$29.762.900), à recuperação ambiental (R\$2.389.350) e localização e proteção de índios isolados e de recente contato (R\$1.988.660) (BRASIL, 2000 apud SILVA, 2020, p. 62)

Os povos indígenas, nesse sentido, estavam “contemplados” na política cultural nacional através da “salvaguarda” de sua cultura material reunida nas coleções dos museus e de seus territórios.

Por fim, dados levantados pelo IBGE (1999) mostram que, ao longo do governo FHC, poucos municípios no país possuíam equipamentos culturais, como teatros, cinemas, bibliotecas ou museus, o que acarretava um difícil acesso às atividades culturais para a maior parte da população. (PINTO, 2010, p. 15) A política cultural de FHC pode ser resumida na “publicação mais famosa do Ministério naqueles longos oito anos [...] intitulada *Cultura é um bom negócio* (Ministério da Cultura, 1995).” (RUBIM, 2007, p. 109, grifo do autor).

Basicamente, do período de redemocratização até o início do governo de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2003, a política cultural no país passou por experimentos neoliberais (RUBIM, 2007, p. 108) e não esteve propriamente alinhada aos princípios democráticos estabelecidos na Constituição e, ainda, no que tange à participação da sociedade civil na elaboração das políticas públicas voltados ao setor da Cultura. A partir de 2003, sob o comando de Gilberto Gil, o Ministério da Cultura pretendeu ampliar o conceito de cultura, deixando de privilegiar a “cultura culta” (erudita) e abrangendo as culturas “populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientação sexuais; das periferias; da mídia audiovisual; das redes informáticas etc.” (RUBIM, 2008, p. 195) “Em alguns casos, a atuação do Ministério da Cultura passa mesmo a ser inauguradora, a exemplo da atenção e do apoio às culturas indígenas (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2006, 26).” (apud RUBIM, 2008, p. 195) O

fortalecimento do ministério pelo Sistema Nacional de Cultura (SNC) e do Plano Nacional de Cultura (PNC), em parceria com os Estados, municípios e a sociedade civil, buscavam a permanência dos programas culturais a médio e longo prazo e uma estabilidade para o campo da cultura no país.

Uma importante realização do período se traduz na criação dos Pontos de Cultura, implementados em todo o país, no âmbito do Programa Cultura Viva. Esse programa buscava fomentar de forma direta organizações comunitárias que já possuíam um histórico de atuação em suas localidades.

Não existiam modelos, ou formatos pré-estabelecidos, cada organização deveria propor um plano de ações que durasse três anos, o período de conveniamento entre as organizações sociais e o governo federal. A única certeza era que cada uma destas organizações passaria a ser chamada de Ponto de Cultura, e atuaria em conjunto com outras ações do Programa Cultura Viva (Escola Viva, Cultura Digital, Agente da Cultura Viva e Ação Griô). O Estado dava total autonomia para a escolha das atividades e a forma de organização da entidade. A proposta defendida pelo governo era de fomentar o protagonismo dos sujeitos. (LIMA, 2014, p. 3).

O Pontos de Cultura promovia o reconhecimento institucional, por meio de parceria com o Estado, a espaços ou expressões culturais da sociedade, valorizando manifestações culturais locais, sem determinar um modelo único seja para instalações, programação ou atividades, e sua gestão deveria ser compartilhada entre o poder público e a comunidade. Dentre as instâncias possíveis para implementação de um Ponto de Cultura, estavam aquelas que envolviam os povos indígenas. A partir daí, uma série de projetos desenvolvidos pelos povos indígenas foram submetidos ao programa e foram reconhecidos como Pontos de Cultura. Entre as atividades desenvolvidas nestes Pontos de Cultura Indígena, podemos citar a produção audiovisual de valorização e registro da memória indígena e documentação de práticas culturais, oficinas de capacitação, teatro, artesanato e fotografia, produção de cartilhas e revistas e pontos de leitura.

Em 2005, foi lançado o edital dos Pontos de Culturas Indígena. Entre 2005 e 2007, foram conveniados com o MinC 23 projetos, 11 propostos por organizações indígenas e 12 por organizações indigenistas (MINC, 2015, p. 103.). [...] em 2015, foram premiadas 70 iniciativas, somando aos Pontos de Cultura autodeclarados indígenas em último levantamento realizado pelo MinC, mais 32 iniciativas, totalizando 102 Pontos de Cultura Indígena (PEREIRA, 2016 apud VIEIRA NETO; PEREIRA, 2017, p. 52)

Além dos Pontos de Cultura, outra política cultural do período foi amplamente

aproveitada pelos povos indígenas em seus esforços de afirmação de sua cultura na contemporaneidade. O Programa Pontos de Memória nasceu em 2009, instituído no âmbito do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), e pretende “atender os diferentes grupos sociais do Brasil que não tiveram a oportunidade de narrar e expor suas próprias histórias, memórias e patrimônios nos museus.” Buscando “garantir que o direito à memória seja exercido de forma democrática”, o objetivo do programa é

[...] promover ações de reconhecimento e valorização da memória social, de modo que os processos museais protagonizados e desenvolvidos por coletivos culturais e entidades culturais, em seus diversos formatos e tipologias, sejam reconhecidos e valorizados como parte integrante e indispensável da memória social brasileira.⁴⁴

Dotado de autonomia financeira e jurídica, ainda que subordinado ao Ministério da Cultura, o Ibram fomentou de modo decisivo as políticas de implementação desses Pontos de Memória. Considerados dentro do universo da Museologia Social, os Pontos de Memória desenvolvidos pelos povos indígenas representam um entre os demais aspectos das denominadas “museologias afirmativas”. Em relatórios institucionais e em levantamentos realizados por meio de pesquisas acadêmicas, os Museus Indígenas (Figuras 14, 15 e 16) são relacionados entre os Ecomuseus e Museus Comunitários brasileiros. Na edição de 2020 da Coleção Museu Aberto, Suzy Santos traz os dados sobre o mapeamento desses Ecomuseus e Museus Comunitários, revelando que, do total de 196, 41⁴⁵ deles se tratava de Museus Indígenas. (2020, p. 178) Neste levantamento, a autora também menciona sobre as datas de maior criação desses Museus Indígenas, quando, de 2000 a 2010, foram criados quinze e, entre 2011 e 2017, foram criados nove museus, fato que torna possível associá-los com a criação do Ibram, da Política Nacional de Museus e dos Programas como o Ponto de Cultura e o Ponto de Memória. (2020, p. 185)

⁴⁴ As informações sobre o programa estão disponíveis no link: <https://www.gov.br/museus/pt-br/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/pontos-de-memoria>.

⁴⁵ A autora traz, em seu artigo, a relação nominal desses 41 Museus Indígenas.

Figura 14 - Vista do Museu Indígena Kanindé (Aratuba, CE)



Fonte: CEARÁ. Secretaria de Cultura. Mapa cultural.

Figura 15 - Vista do espaço de exposição, Museu Indígena Kanindé (Aratuba, CE)



Fonte: CEARÁ. Secretaria de Cultura. Mapa cultural.

Figura 16 - Vista do Museu Museu Kuahí dos Povos Indígenas do Oiapoque (AP)



Fonte: Secretaria de Cultura do Estado do Amapá.

Importante ressaltar que essas iniciativas museais comandadas pelos povos indígenas são também conceituadas pelos próprios, ou seja, como afirma Santos, “não faz sentido que museus feitos e geridos por indígenas sejam conceituados por não indígenas”. (2020, p. 179) E essas conceituações — exatamente no plural e considerando a perspectiva de cada comunidade — reúnem aspectos que passam pelo

[...] desprendimento das estruturas físicas dos edifícios e à expansão pelos territórios, à preocupação com o presente e com o futuro (debruçando-se sobre o passado), à afirmação de identidades, à valorização de memórias coletivas, dos saberes empíricos e dos detentores dos saberes como novos sujeitos dos espaços museais, que se apropriam desses espaços já consagrados no imaginário social, ao reconhecimento dos museus como instrumentos interdisciplinares de pesquisa, interpretação, educação, informação e tomada de consciência, criados para a revitalização e o desenvolvimento das comunidades, onde estas expressam seus saberes e fazeres, com base no meio ambiente natural e cultural. (SANTOS, 2020, p. 179)

Essa conceituação própria também se traduz, em alguns casos, na recusa em utilizar a palavra “museu” na nomeação das iniciativas indígenas contempladas pelos Pontos de Memória, em razão da carga simbólica (não indígena, colonial) ou, ainda, por considerarem as peculiaridades da experiência museológica que

desenvolvem, que não necessariamente são compatíveis com a experiência não indígena. De toda forma, assimilaram que usufruir de uma política cultural, se compreendendo e se apresentando como experiência museológica, é, em si, uma ferramenta útil no contexto geral das causas indígenas. (SANTOS, 2020, p. 182) Todo esse conjunto de aspectos mencionados por Santos estão, portanto, alinhados a uma militância em favor das causas indígenas, algo que pode ser identificado nos discursos de representantes dos Museus Indígenas e mesmo no cotidiano dessas iniciativas. (SANTOS, 2020, p. 181)

Quanto às atividades desenvolvidas pelos Museus Indígenas, observa-se que

[...] além de exposições, promovem ações culturais diversas, como cursos, palestras, oficinas, seminários, rodas de conversas, apresentações culturais, mostras de vídeos, rituais com pajés e outras lideranças, trilhas ecológicas pelos lugares de memórias dos territórios indígenas etc. Realizam também intercâmbio com outros povos e museus, e marcam presença em eventos desenvolvidos por outras instituições e protestos do movimento indígena. (SANTOS, 2020, p. 187)

Além disso, desenvolvem parcerias com universidades públicas e privadas e museus não-indígenas por meio de ações colaborativas e curadorias compartilhadas que contribuem com a “(re) qualificação das coleções desses museus”. (SANTOS, 2020, p. 187) E essas atividades desenvolvidas pelos Museus Indígenas são financiadas com recursos diversos provenientes de editais de fomento e premiações desenvolvidos por instituições públicas e privadas, da venda de artesanatos indígenas, rifas, financiamento coletivo (on-line). Existem, também, “aqueles museus mantidos por órgãos governamentais, onde os indígenas são profissionais contratados para o desenvolvimento das ações museológicas.” (SANTOS, 2020, p. 187)

Conforme ressaltam Oliveira e Santos, devemos nos atentar para o fato de que “museus coloniais e indígenas não são apenas atos classificatórios, lugares de exibição e de marcação da diferença”, mas sim “fatos políticos”. (2019, p. 21) Ou seja, o contexto político, as concepções de nação, a compreensão sobre a cultura e a sua instrumentalização política influenciaram e influenciam diretamente suas condições de existência e de alcance social. Portanto, qualquer dos tipos de museus “não podem ser colocados fora dessa arena. Não existe isenção, neutralidade ou visão global em sua existência.” (OLIVEIRA; SANTOS, 2019, p. 21) Por sua vez, os museus indígenas

[...] correspondem a iniciativas promissoras que almejam posições contrárias às tomadas pelos museus coloniais. Contudo, para sua constituição concreta não basta somente fazer o contrário do que os brancos fazem, de ocupar os seus lugares numa estrutura montada a partir de uma engrenagem construída para agir contra si. O protagonismo indígena não diz respeito unicamente à substituição de curadores. [...] Os novos museus precisam ser uma arma, uma ferramenta em sua luta. E é justamente este aspecto que pode permitir conferir a um museu a condição de indígena – sua capacidade de articulação às reivindicações e o seu alinhamento ao projeto político por eles construído. (OLIVEIRA; SANTOS, 2019, p. 22)

Pela observação dos aspectos analisados até aqui, podemos concluir que a articulação dos povos indígenas somada a uma vontade política e a um comprometimento social por parte das instituições culturais podem promover diálogos e parcerias de modo a viabilizar essa “tarefa decolonial” que se tenta transpor da teoria e do discurso para o cotidiano das instituições. Observar as recentes curadorias compartilhadas desenvolvidas entre os povos indígenas e as diversas instituições culturais podem elucidar como essa transposição tem se tornado realidade.

3 GESTÃO DA ALTERIDADE EM INSTITUIÇÕES CULTURAIS NO BRASIL: A CURADORIA COMPARTILHADA COMO ESFORÇO DECOLONIAL

As regras da branquitude não devem caber em nossas memórias. A reconstrução histórica da educação e das artes precisa romper a essa ideia de mostrar o que tá no top do momento ou mais perto, nas cidades. Mas eu preciso de alguma forma falar a língua do Sanhaço para ele deixar pelo menos uma goiaba no pé.

Naine Terena

A estruturação de um sistema de museus no Brasil acompanhou o processo de busca por uma identidade nacional que passava pela noção de cultura nacional baseada em um idealizado modelo binário “cultura erudita e cultura popular”, proposto a partir da elite intelectual, que não representava, de fato, a sociedade brasileira em sua diversidade. As transformações estruturais ocorridas no país, que encurtaram a distância entre a cidade e o campo e que impactaram a vida e os territórios de comunidades tradicionais indígenas, ribeirinhas e quilombolas, trazendo à tona as falhas do Estado brasileiro em lidar com sua diversidade, contribuíram para que esse modelo binário da cultura viesse a ser questionado. Além disso, esse modelo criou um abismo entre os museus e a maior parcela da população, que não compunha a elite e que não se via representada, o que impactou diretamente a memória coletiva preservada por esse sistema de museus. Lembremo-nos do questionamento de Clifford, “memória de quem? Com que fins?” (CLIFFORD, 1994, p. 89)

O mundo moderno ocidental esteve representado pelo conceito de nação que, como vemos em Stuart Hall, “não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos - *um sistema de representação cultural*” (2005, p. 49, grifo do autor) e “é isso que explica seu ‘poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade’”. (SCHWARZ apud HALL, 2005, p. 49) Hall entende o conceito de cultura nacional,

portanto, como um discurso que, por sua vez, constrói uma identidade nacional e que, por fim, é uma “comunidade imaginada”⁴⁶. Nessa comunidade imaginada, diferenças regionais e étnicas, de gênero ou classe, seriam englobadas pelo Estado-nação, no intuito de uma padronização. Porém, Hall observa que

O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele “tempo perdido”, quando a nação era “grande”; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da estória da cultura nacional. Mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas” para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os “outros” que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente. (2005, p. 56)

Essa comunidade primeiramente imaginada por uma parcela da sociedade - intelectuais e representantes do poder - carecia de uma adesão social para que a memória nacional pudesse “se consolidar como uma forte tradição coletiva”. Nesse sentido, no Brasil, Regina Abreu aponta que existiu, desde o século XIX, esse debate entre intelectuais sobre uma cultura nacional que fosse capaz de convocar uma adesão social significativa e que consolidasse o Estado-nação. Entretanto, ela constata que o país chegou ao final do século XX sem ter concretizado plenamente esse “projeto moderno”, tendo esbarrado no fato de sermos um país periférico como um elemento complicador. (1996, p. 64) E, conseqüentemente, o projeto nacional de museus, memória e patrimônio esteve inserido nesse contexto.

Considerando as vias de relações entre cultura, arte, patrimônio, história e instituições culturais, voltemos a Hall quando, ao analisar a ideia moderna de nação como uma identidade cultural unificada, conclui que “as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas.” Ou seja, questiona-se se as identidades nacionais foram, de fato, alguma vez “tão unificadas ou homogêneas quanto fazem crer as representações que delas se fazem.” (HALL, 2005, p. 65-67)

No contexto brasileiro, a modernidade “ocidental”, marcada pela noção de autenticidade, aliada a um projeto para formação da sociedade brasileira, “constituiu

⁴⁶ Ideia desenvolvida em Benedict Anderson (2009).

uma das marcas mais violentas que estão atualmente em curso estigmatizando e marginalizando os indígenas no Brasil.” Nesse sentido, como forma de lidar com essa marginalização, principalmente no que diz respeito à tomada de decisões em esferas nacionais, “os povos indígenas vêm se mobilizando e incrementando sua ação política com o investimento no domínio dos códigos nacionais e com o ingresso nos campos políticos, jurídicos, educacionais e outros.” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 15) A partir daí, observa-se o empoderamento dos povos indígenas frente às suas memórias à medida que vêm ocupando as “zonas de contato”, negociando seus termos e dialogando com pesquisadores, colecionadores e profissionais de museus. E, como vimos anteriormente, eles têm se graduado antropólogos, historiadores, curadores, têm estabelecido seus próprios museus e centros culturais e, inclusive, têm se articulado para a repatriação de objetos produzidos por seus ancestrais.

Os museus, esses símbolos do elitismo e da imobilidade solene, estão proliferando aceleradamente: das novas capitais nacionais às aldeias da Melanésia, das minas de carvão abandonadas na Inglaterra aos bairros étnicos das cidades globais. Zonas de contato locais/globais, lugares de criação de identidade e de transculturação, de contenção e excesso, essas instituições são exemplos do futuro ambíguo da diferença “cultural”. (CLIFFORD, 2016, p. 29)

Conforme observado por James Clifford, “o que está em jogo é algo mais do que a programação convencional dos museus no que concerne à educação da comunidade e ao seu ‘alcance’. A situação atual questiona o próprio *status* dos museus enquanto teatros da memória histórico-culturais.” (1994, p. 89) Ou seja, que lugar é esse que cuidadosa e autoritariamente salvaguardou, cuidou e interpretou produções culturais? (CLIFFORD, 2016, p. 5-6) Nesse contexto de questionamentos, observamos que as práticas museológicas recentes se impregnam da proposta de Clifford sobre os “museus como zonas de contato”, ou seja, “sua estrutura organizacional enquanto *coleção* se torna uma *relação* atual, política e moral concreta — um conjunto de trocas carregadas de poder, com pressões e concessões de lado a lado.” (2016, p. 5, grifos do autor) Zona de contato é um termo que o autor toma emprestado de Mary Louise Pratt⁴⁷ e que trata de encontros coloniais, de povos separados geográfica e historicamente, que negociam termos

⁴⁷ Mary Louise Pratt desenvolve pesquisas sobre literatura latino-americana, crítica e teoria literária pós-colonial, mulher e cultura na América Latina e multiculturalismos.

numa colaboração ativa e por meio do compartilhamento de autoridade, para ocuparem o museu. (CLIFFORD, 2016, p. 25)

Os desafios postos pelas práticas museais contemporâneas passam pela incorporação do “outro” como sujeito cognoscente equivalente aos demais membros dos museus. Não se trata apenas de substituir postos de trabalho, invertendo as curadorias. É preciso considerar as múltiplas narrativas elaboradas por eles e sobre eles. E ao fazê-lo, essas narrativas não podem ser apenas tomadas como elemento empírico sobre o qual se constroem elaborações teóricas. A construção plena de conhecimentos – e a mudança significativa em relação aos museus e à própria Antropologia – advirá de uma construção conjunta de proposições teóricas e, em última instância, de horizontes políticos comuns. (OLIVEIRA; SANTOS, 2019, p. 14)

Dentre as possibilidades que se descortinam a partir do museu como zona de contato, pode-se pensar nas relações e diálogos que se estabelecem como modos de gestão da alteridade, uma vez que se assume a premissa de um desequilíbrio de forças entre as instituições e os povos e narrativas até então excluídos da dinâmica institucional. E, considerando as instituições culturais, pode-se pensar, ainda, em como se desenvolve essa gestão da alteridade no que diz respeito à curadoria de exposições que propõem temáticas as quais perpassam a cultura e a história dos povos indígenas.

A curadoria surge como uma prática no âmbito institucional, no século XIX, inicialmente associada à conservação de obras de arte e à manutenção de coleções de museus. A partir do século XX, passa a elaborar formas de apresentação das coleções integrantes dos acervos, delineando a dinâmica das exposições em museus. Nessa dinâmica, a curadoria vai se desenvolvendo no sentido de uma maior pesquisa e criatividade em seus projetos, ganhando cada vez mais destaque. A partir da segunda metade do século, a figura do curador de exposições de arte se equipara em importância à figura do artista e a curadoria assume ares de mediação entre os artistas e o público. A curadoria chega, então, a ser reconhecida internacionalmente como profissão, já no século XXI, a partir da inclusão no relatório do *U.S. Bureau of Labor Statistics* 2008-2018. (TEJO, 2010, p. 150) No Brasil, a partir do ano 2000, programas de pós-graduação em Artes passam a oferecer linhas de pesquisa direcionadas para o campo da curadoria, o que contribui para o desenvolvimento do campo no país. (TEJO, 2010, p.151) Por fim, nos últimos anos, observa-se o surgimento de cursos livres para a formação do curador como um profissional, ainda que a profissão não tenha sido regulamentada no país.

Observando-se, acima, o breve histórico sobre a curadoria, constata-se o caráter institucional e autoral que se desenvolveu dentro do campo e, nesse sentido, transpor esse universo para o de uma curadoria compartilhada, por si só, já incorpora diversos desafios. Além disso, é preciso lembrar que a curadoria lidou, inicialmente, com acervos de museus que sequer contavam com obras de arte produzidas por povos originários ou, ainda, que lidou com as coleções oriundas da expansão colonizadora, que reuniu objetos da cultura material desses povos originários do Oriente, da África, Austrália, das Américas e da Oceania, aquilo que ‘mereceu’ ser “guardado, lembrado e entesourado”. (CLIFFORD, 1994, p. 79.) Se, afinal, o ocidente concluiu que esses povos estavam fadados ao desaparecimento e sua produção material foi encarada como resquício histórico dos passados da humanidade, conseqüentemente, as exposições realizadas pelas instituições culturais que envolveram esses objetos acabaram por absorver essa perspectiva e essa narrativa.

A “teoria das raças”, o “branqueamento das populações”, a “aculturação” foram aspectos que orientaram tanto as práticas dos Estados quanto as políticas de representação empreendidas pelos museus (SCHWARCZ, 1993). A morte da diferença não era apenas desejada, mas também foi amplamente celebrada por meio das artes plásticas e literárias, ao mesmo tempo em que confluíram políticas severas de retirada e diminuição das condições necessárias para a sua existência (OLIVEIRA, 2016). (apud OLIVEIRA; SANTOS, 2019, p. 7)

Desenvolvidas as discussões pós-coloniais, que colocaram em questão a narrativa dominante responsável por subalternizar populações não-ocidentais, assim como a Antropologia precisou visitar suas bases teóricas e suas práticas, a Arte, seja em seu aspecto teórico ou em seus campos de atuação e circulação, também vem desenvolvendo uma revisão crítica.

O processo de produção da homogeneidade foi virado ao avesso e em seu lugar a diferença passou a ser um fator constitutivo fundamental. Pluralizar as narrativas museais considerando-as múltiplas do ponto de vista interno e externo tornou-se então um imperativo, e os museus coloniais passaram a ocupar o corner das políticas públicas de cultura. (OLIVEIRA; SANTOS, 2019, p. 9)

Tomando a curadoria compartilhada como uma alternativa para viabilizar a pluralização das narrativas perpetuadas pelas instituições culturais, a análise dos processos de elaboração das exposições “Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena”,

realizada pelo Museu de Arte do Rio, em 2017; e “Véxoa: Nós Sabemos”, realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2020, podem demonstrar como se desenvolveu essa dinâmica do compartilhamento entre instituição e povos indígenas, assim como seus desdobramentos e controvérsias.

O ponto nevrálgico é atentar para as trocas de perspectivas e posições de poder envolvidas na criação de produtos partilhados. Não se trata de analisar as molduras que estruturam as visões de mundo de cada indivíduo, mas atentar para o que tais molduras implicam na estruturação do diálogo (STRATHERN, 2014, p. 137). Nesse sentido, o processo de construção de uma exposição com diversos agentes partindo de perspectivas étnicas e profissionais distintas não está isento de conflitos. (VIEIRA, 2019, p. 231)

Ainda que as instituições estejam exercitando uma espécie de reparação histórica aos povos indígenas, a dinâmica de ocupação do espaço institucional carrega tensões inerentes às relações entre aqueles que sempre ocuparam esses espaços e aqueles que passaram a reivindicá-los. Sendo essa dinâmica algo relativamente recente, as instituições estão constantemente desenvolvendo estratégias e práticas capazes de acolher essas tensões e, por sua vez, a curadoria adquire um aspecto socialmente engajado, de um ativismo curatorial, que combate o apagamento e o silenciamento das minorias, que busca a garantia da representatividade e que desenvolve estratégias curatoriais de resistência. Não à toa observamos um interesse cada vez maior dos povos indígenas pela curadoria e, conseqüentemente, o envolvimento e a consagração de curadores indígenas neste cenário de ativismo curatorial.

3.1 A exposição “Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena”

“Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena”, realizada pelo Museu de Arte do Rio, entre maio de 2017 e março de 2018, foi uma exposição idealizada pela equipe da instituição para que se dedicasse à presença dos povos indígenas na cidade do Rio de Janeiro, a partir de uma linguagem contemporânea que se desvencilhasse de narrativas e representações equivocadas comumente utilizadas pelas instituições. “Pela primeira vez o MAR propôs-se a realizar uma exposição inteiramente dedicada aos povos indígenas, que antes apareciam somente como temas transversais, pano

de fundo de outras narrativas.” (GUEDES; BESSA, 2020, p. 90) A exposição apresentou ao público, aproximadamente, 260 peças entre vídeos, fotografias, maquetes, objetos, instalações e desenhos. Acompanhando as obras, o público também pôde ver uma documentação e iconografia histórica sobre algumas das mais importantes questões que perpassam a história dos povos indígenas e a história da cidade do Rio de Janeiro.

A proposta para “Dja Guata Porã” encontrou inspiração nas práticas desenvolvidas pela direção do Museu do Índio, no início dos anos 2000, que estabeleceu como meta a realização de exposições que (1) questionassem a representação de um “índio brasileiro genérico”, ou seja, que valorizassem as particularidades das diversas culturas indígenas; (2) valorizassem a curadoria, que deveria ser assinada por um antropólogo pesquisador do grupo indígena específico, assumindo, de certa forma, uma perspectiva, um ponto de vista particular; (3) estimulassem a participação dos grupos indígenas representados nas exposições e o intercâmbio entre estes, os pesquisadores e também os funcionários do museu, visando a alcançar resultados também para os indígenas; e, por fim, (4) utilizassem técnicas museográficas sofisticadas, num contexto de modernização da instituição, de modo que as exposições alcançassem “o mesmo status de outras exposições em museus das chamadas ‘altas culturas’”. (LEVINHO, 2002 apud GUEDES; SOUZA; BRULON, 2019, p. 3)

Inicialmente, o projeto de exposição elaborado para o MAR recebeu o nome de “Guanabara Antes dos Cariocas”⁴⁸ e estava alinhado à missão do museu de promover “uma leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais”, unindo “dimensões históricas e contemporâneas da arte”.⁴⁹ Esse projeto inicial, sob este título, havia sido planejado para o ano de 2017 por Paulo Herkenhoff, ex-diretor cultural que também desenvolveu o programa expositivo, as linhas curatoriais e de coleção do Museu. A fim de compor uma equipe, a curadora Clarissa Diniz, que à época atuava como gerente de conteúdo do museu, fez o convite ao professor José

⁴⁸ As informações detalhadas sobre “Dja Guata Porã” foram consultadas nos artigos publicados por Mariane Aparecida do Nascimento Vieira (2019), Leandro Guedes e José Ribamar Bessa (2020) e Julia Baker (2018), que participaram da exposição como pesquisadores e, no caso de Bessa, que participou do núcleo de curadores.

⁴⁹ Trechos do texto de apresentação do Museu de Arte do Rio em seu site. Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/o-mar/o-museu/>. Acesso em 24 jan. 2020.

Ribamar Bessa Freire — que fora indicado pelo diretor do Museu do Índio, José Carlos Levinho — e ao curador espanhol Pablo Lafuente — com quem Paulo Herkenhoff já vinha mantendo contato. Por sua vez, Bessa sugeriu convidar também Sandra Benites, indígena guarani, educadora e antropóloga — que já havia organizado seminários e outras atividades em conjunto com o professor —, para que pudesse colaborar a partir de sua perspectiva étnica. Juntos, os quatro coordenaram a curadoria da exposição, no que a própria Clarissa chamou de gesto curatorial coletivo.

A partir desse núcleo de curadores, a exposição passou a ser pensada e, para tanto,

[...] foi realizado um programa dentro da Escola do Olhar onde convidávamos indígenas que trabalhavam em museus ou eram artistas e demais indivíduos que dialogavam com a interseção entre arte ocidental e arte indígena, indivíduos que problematizavam apropriações de museus ocidentais de artefatos indígenas e como as etnias estavam se colocando atualmente em relação a essas questões. (BAKER, 2018, p. 2.605)

Como o programa foi aberto ao público, participaram dos encontros, principalmente, pesquisadores indígenas e não-indígenas, profissionais de museus, indígenas ligados a movimentos sociais e funcionários do MAR. As reuniões e os encontros realizados tiveram o propósito de fomentar direcionamentos que pudessem conduzir a construção da exposição, principalmente considerando a perspectiva dos indígenas que participavam,

[...] privilegiando as discussões sobre a contemporaneidade da presença indígena, os silenciamentos e apagamentos históricos, reunindo um conjunto plural de objetos, documentações, experiências, dando atenção especial às dimensões políticas, ressaltando processos de resistência e de relações interculturais, de troca ou dominação, que fossem expostos não obedecendo o paradigma do “cubo branco” em toda a sua totalidade. (GUEDES; BESSA, 2020, p. 96)

As primeiras reuniões identificaram quatro núcleos representativos para compor a exposição:

[...] “os Guarani, enquanto povo aldeado; os Puri, que estão no processo de ressurgência; os Índios em Contexto Urbano, que representam indígenas de diferentes etnias que residem na cidade; e os Pataxó, residentes no município de Paraty que buscam demarcação da terra. (VIEIRA, 2019, p. 232)

Outra questão, surgida durante os encontros, foi a necessidade de que o museu assumisse “um compromisso em mostrar a realidade concreta e objetiva dos povos indígenas na atualidade, sua capacidade de organização e mobilização, a questão da demarcação de terras.” (GUEDES; BESSA, 2020, p. 101) Ficou bem claro, também ao longo dos encontros e reuniões com participação dos indígenas, a existência de dois grandes interesses na ocupação do museu, sendo eles a possibilidade de venda das peças produzidas pelos indígenas aldeados e, por outro lado, o museu como espaço a dar visibilidade às lutas com o poder público e às provas da existência dos indígenas em contexto urbano no Estado fluminense. (BAKER, 2018, p. 2.606)

Com as indefinições sobre como os indígenas aldeados gostariam de participar da exposição — que não fosse pela venda de peças dentro do museu, uma vez que isso não seria viável —, a equipe de curadores que conduziu o processo de construção da exposição decidiu levá-los ao museu para que lá pudessem ver as exposições em cartaz⁵⁰ e, dessa forma, pensar nas formas como gostariam de ocupar aquele espaço. Essa ida ao MAR ocorreu durante um dos encontros públicos e os indígenas representantes das aldeias de Paraty Mirim, Sapukai, Rio Pequeno (Costa Verde fluminense), Maricá e Itaipuaçu (Niterói) foram levados até lá por um ônibus disponibilizado pela instituição.

Essa dinâmica dos encontros públicos desencadeou diálogos com indígenas que, por sua vez, aceitaram o convite para compartilharem do processo de construção da exposição. A interlocução foi estabelecida com moradores da Aldeia Vertical e os Guarani aldeados, por meio de Sandra Benites; com os Puri, por intermédio do pesquisador Marcelo Lemos, que defendeu uma dissertação sobre o grupo; com os Pataxó, que vivem na Costa Verde do Rio, por meio da jornalista Thereza Dantas; com o Centro de Etnoconhecimento Sociocultural e Ambiental Caiuré (Cesac); e a Aldeia Resiste, por intermédio de Fernando Tupinambá. (VIEIRA, 2019, p. 233). A partir da criação dessa rede de interlocução, a equipe do museu realizou reuniões para dialogar com os indígenas sobre as propostas para a exposição, tanto dentro do museu como também nas próprias aldeias. As decisões foram “tomadas em conjunto e, por muitas vezes, através de ‘votações’ em que a opinião da maioria e não da curadoria era a eleita. (BAKER, 2018, p. 2.610).

⁵⁰ À época da visita, o museu exibia as exposições “Leopoldina, princesa da independência, das artes e da ciência” e “Meu mundo teu”, individual do artista Alexandre Sequeira.

Os encontros públicos receberam o nome “Dja Guata Porã” a partir de uma fala de Sandra Benites e, então, foi estendido para o título da exposição. A expressão, que em Guarani significa “caminhar bem e caminhar junto”, traduziu o processo que resultou na exposição. O título previamente criado, “Guanabara antes dos Cariocas”, já não fazia mais sentido e, portanto, “Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena” foi o título final pensado pela equipe envolvida. Dessa forma, foi definido que as duas galerias destinadas para a exposição seriam divididas igualmente em quatro espaços e cada espaço seria dedicado a um grupo (etnia) e todas as aldeias guaranis compartilhariam o mesmo espaço, conforme sugerido pelos próprios guaranis.

O Núcleo Contexto Urbano (Figuras 17 e 18) reuniu representantes da Aldeia Vertical, da Aldeia Resiste⁵¹ e de indígenas que vivem em contexto urbano em todo o Estado, principalmente nos subúrbios e favelas. A multiplicidade étnica e a origem dos indígenas — migrantes de suas aldeias ou nascidos na cidade — tornou desafiador o desenvolvimento do núcleo. Nesse sentido, por ter sido uma experiência significativa para esses indígenas em contexto urbano vivendo no Rio de Janeiro — e ainda pelas reverberações em todo o país —, o núcleo desenvolveu sua narrativa em torno da Aldeia Maracanã. Como se pode constatar na fala de Afonso

⁵¹ A Aldeia Vertical e a Aldeia Resiste são desdobramentos da Aldeia Maracanã, a qual funcionou entre 2006 e 2013 no prédio histórico localizado em frente ao estádio do Maracanã, que abrigou o Serviço de Proteção ao Índio, em 1910, e o Museu do Índio, fundado em 1953. Em 1977, o Museu do Índio mudou-se para o bairro de Botafogo e o prédio no Maracanã ficou abandonado até 2006, quando foi ocupado por indígenas, indigenistas e apoiadores da causa indígena. A Aldeia Maracanã reuniu diversas etnias e objetivou ser um espaço para valorização e divulgação da cultura indígena, de encontro de indígenas residentes na cidade, de reafirmação da existência indígena na contemporaneidade e no contexto urbano e de discussão de políticas públicas voltadas aos povos originários. Na opinião dos indígenas que participaram da ocupação na Aldeia Maracanã, um contraponto ao que é desenvolvido pelo Museu do Índio, que passou a funcionar em Botafogo, e que apresenta os indígenas num tempo passado, salvaguardado no museu. Um interesse do Estado em demolir o prédio para construir um estacionamento que atendesse ao estádio do Maracanã nos grandes eventos esportivos que seriam realizados — Copa das Confederações (2013), Copa do Mundo (2014) e Olimpíadas (2016) — motivou a disputa pelo prédio e, por fim, a remoção dos indígenas do local. Primeiro, os indígenas foram acomodados em contêineres em Curupaiti, local da antiga colônia para portadores de hanseníase em Jacarepaguá e, posteriormente, em 2015, em apartamentos em um dos prédios do conjunto habitacional Zé Kéti, construído no terreno do presídio Frei Caneca, demolido em 2010, e que ficou conhecido como Aldeia Vertical. Os planos de demolição do prédio do Maracanã foram interrompidos por pressão de ativistas e em batalhas jurídicas que discutiam o seu tombamento. Em 2013, a Secretaria de Cultura Estadual, em negociação com lideranças indígenas, garantiu que o prédio fosse destinado à criação do Centro de Referência da Cultura dos Povos Indígenas/Universidade Indígena e o prédio recebeu um tombamento provisório (13/08/2013). O projeto foi oficialmente aprovado pelo Decreto n. 44.525 de 16 de dezembro de 2013, mas ainda não foi realizado. Em 2016, uma nova ocupação do local foi feita, quando ficou conhecido como Aldeia Resiste. O processo judicial segue em andamento.

Apurinã⁵², “Eu acho que nos últimos anos foi uma história das mais importantes indígena [...] ali foi um espaço criado para defender os povos indígenas. [...] O povo daquela região [Maracanã] veio ressurgir através da gente.” (Dja Guata Porã, Construção em Diálogo: terceiro encontro, dezembro de 2016 apud VIEIRA, 2019a, p. 246)

Considerando esse contexto de narrativa em torno da Aldeia Maracanã, o núcleo apresentou vídeos e fotos que contaram a história da ocupação, das vivências, do cotidiano na aldeia e do confronto com o Estado para não serem removidos do local. Também apresentaram uma maquete, elaborada pelo Estúdio de Arquitetura MUTA, que retratou o prédio do Antigo Museu do Índio, onde se estabeleceu a Aldeia Maracanã, e seu entorno, com sua proximidade ao estádio do Maracanã. Acima da maquete, falas dos indígenas acerca dos desejos relacionados ao futuro do prédio eram reproduzidas por uma caixa de som. Para além dessa narrativa em torno da Aldeia Maracanã, o núcleo também apresentou objetos artesanais produzidos pelos Guajajara, uma mesa com referências cosmológicas e a instalação “Oca do Futuro”, produzida pela artista indígena Sallisa Rosa, onde o visitante da exposição podia deitar-se em uma rede enquanto observava um álbum com uma série de fotografias, registrados pela artista entre 2014 e 2017, de indígenas que vivem em contexto urbano no Rio de Janeiro. A instalação traz questionamentos acerca dos desafios que os indígenas enfrentam quando precisam se submeter ao contexto urbano, vivendo em moradias e construções que não contribuem e, muitas vezes, impossibilitam seus modos de organização e de vivência de suas culturas.

⁵² Afonso Apurinã foi o criador do Movimento Tamoio dos Povos Originários — para representar a aldeia nas negociações com o governo do estado — durante a ocupação na Aldeia Maracanã.

Figura 17 - Vista do núcleo Contexto Urbano



Fonte: Museu Sem Paredes, 2018.

Figura 18 - Vista do núcleo Contexto Urbano (2)

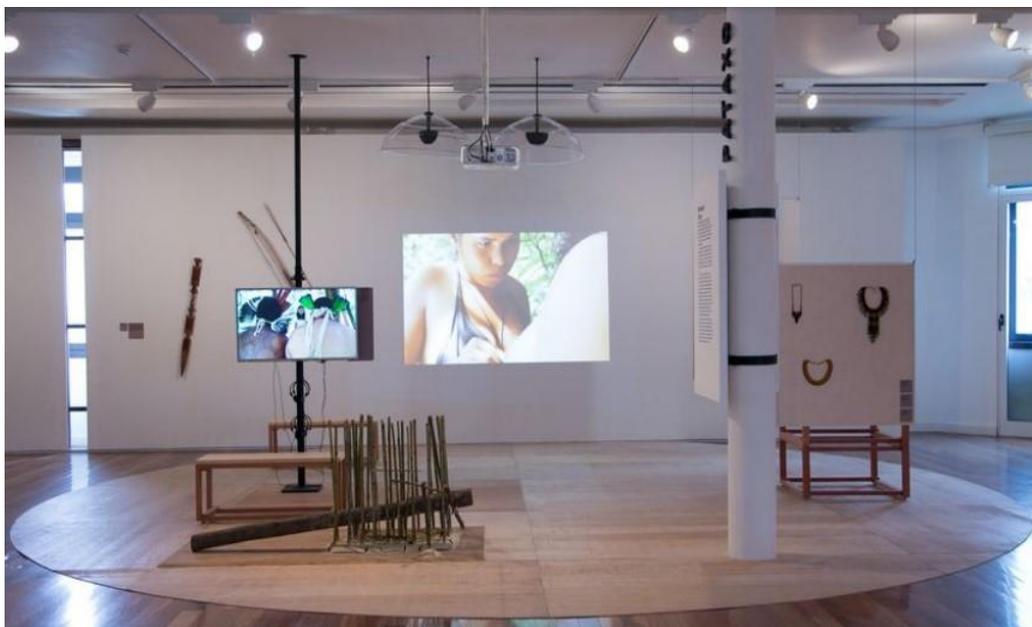


Fonte: Museu Sem Paredes, 2018.

O Núcleo Pataxó (Figura 19) tratou de indígenas da etnia que vivem, há mais de dez anos, em Paraty (Costa Verde do Estado do Rio de Janeiro) depois de terem se deslocado do sul da Bahia após a criação do Parque Nacional do Monte Pascoal, em 1961. A região do parque foi demarcada em território tradicionalmente Pataxó e

sofre constantemente com atividades ilegais de extração de recursos naturais, o que faz com que os Pataxó se desloquem para fugir das ameaças constantes. A etnia é associada às regiões que abarcam o extremo sul da Bahia e o norte de Minas Gerais e esse deslocamento a Paraty se relaciona com uma espécie de herança ancestral. Ambos os territórios — a região do Parque no sul da Bahia e a Costa Verde do Rio de Janeiro — foram ocupados, anteriormente à colonização, pelos Tupinambá, que são antepassados dos Pataxó. Ao longo dos trabalhos de elaboração da exposição, os Pataxó ressaltaram a necessidade e a importância da demarcação do território ocupado em Paraty, de modo a garantir a construção de habitações duráveis e o plantio e, com o auxílio de um procurador aposentado do Estado do Rio de Janeiro, iniciaram o diálogo com o Ministério Público nesse sentido.

Figura 19 - Vista do Núcleo Pataxó



Fonte: Museu Sem Paredes, 2018.

Para compor o seu núcleo da exposição, os Pataxó “optaram por expor objetos tanto de seu uso cotidiano quanto os produzidos para a comercialização, como colares e a armadilha para caça. O mapa da aldeia, pirografado em madeira (Figura 20), cartografou de maneira sensível o território.” (VIEIRA, 2019, p. 241) Além disso, um vídeo, intitulado “Pataxó Hã Hã Hãe” (“Índio guerreiro”, 2017) apresentou o contexto do deslocamento dos Pataxó do sul da Bahia para a Costa Verde do Rio de Janeiro, “mesclando reportagens televisivas com depoimentos dos indígenas.” (VIEIRA, 2019, p. 241).

Figura 20 - Mapa da Aldeia Pataxó pirografado em madeira



Fonte: Museu Sem Paredes, 2018.

O Núcleo Puri, composto principalmente por residentes do estado do Rio de Janeiro, propôs reafirmar a presença da etnia na contemporaneidade. Os Puri encontram-se em processo de ressurgência, uma vez que sua etnia foi considerada extinta, e se articulam por meio da internet para se conectarem com residentes de outros lugares do país e compartilhar a memória de seus antepassados. Além disso, representantes Puri também vinham participando dos movimentos de articulação na Aldeia Maracanã. Os Puri ocupavam as regiões do Vale do Paraíba, da Zona da Mata mineira e, em especial, a região da Serra da Mantiqueira. O trabalho do pesquisador Marcelo Lemos⁵³, que intermediou o primeiro contato do Museu com os indígenas, trata da expansão cafeeira no Vale do Paraíba, de seu impacto nos territórios Puri e dos processos de extermínio e apagamento histórico da etnia por intermédio da manipulação de certidões de óbito dos indígenas, passados à denominação de caboclos.

O núcleo apresentou um conteúdo histórico e artístico produzido sobre a etnia no período colonial e também produções contemporâneas de objetos utilitários e artísticos - que ajudaram a narrar o processo de colonização a partir da perspectiva

⁵³ Dissertação de mestrado intitulada “O índio virou pó de café? A resistência dos índios Coroados de Valença frente à expansão cafeeira no Vale do Paraíba (1788-1836)”, UERJ, 2004.

dos Puri. Eles também reproduziram, de forma estetizada, a árvore sapucaia, citada diversas vezes durante as conversas de construção da exposição (Figura 21). A partir da árvore, equipada com caixa de som, se ouvia músicas Puri gravadas para a exposição a partir de melodias encontradas em escritos históricos e suas músicas contemporâneas. O núcleo também apresentou frases em Puri, valorizando sua língua. Apesar dos processos de dizimação e apagamento histórico, os Puri buscaram mostrar, em “Dja Guata Porã”, sua articulação pelo direito à sua verdadeira história, sua resistência ao longo dos tempos e o movimento de reinvenção de suas tradições que reafirmam sua existência na contemporaneidade.

Figura 21 - Árvore sapucaia reproduzida na exposição



Fonte: Museu Sem Paredes, 2018.

O Núcleo Guarani (Figura 22) contemplou a presença dos indígenas da etnia que vivem no Estado do Rio de Janeiro distribuídos em sete aldeias constituídas nos municípios de Angra dos Reis, Paraty e Maricá. Diferentemente das demais etnias presentes na exposição, algumas das aldeias Guarani localizadas no Estado são legalmente registradas. A presença dos Guarani é identificada no Brasil, Argentina, Bolívia e Paraguai e eles são muito conhecidos por suas caminhadas, o que faz com

que sua noção de território ultrapasse as fronteiras sociopolíticas estabelecidas.

Para definir o que seria exposto no núcleo, os representantes Guarani de cada aldeia se reuniram para discutir propostas e levaram as ideias para serem apreciadas pelos mais velhos dos grupos. Sendo a caminhada uma característica marcante da etnia, o tema esteve presente em trabalhos expostos pelo núcleo. Outro tema para o qual deram destaque foi a religiosidade, que é ensinada pelos mais velhos por meio de relatos míticos. Esses e outros temas acerca da cultura Guarani puderam ser apreciados principalmente por vídeos produzidos para a exposição, o que se tornou destaque no núcleo. Além dos vídeos, também foram expostos objetos produzidos por todas as aldeias Guarani do Estado. Sobre a experiência da exposição, na fala de uma representante Guarani, foi de que particularmente ela estava participando “de uma forma tão espontânea [...] de mostrar o meu conhecimento, sem ter nenhuma interferência de nenhum *jurua* [...] Eu espero que isso sempre aconteça.” (VIEIRA, 2019, p. 249)

Figura 22 - Vista do núcleo Guarani



Fonte: Priscila Gonzaga, 2017.

Com o intuito de não reproduzir a narrativa opressora e recorrente sobre os povos indígenas, a exposição trabalhou com uma temporalidade inspirada na cartilha “História Indígena”, de 1996, produzida por professores indígenas Huni Kuin do Acre e do Sul do Amazonas, no âmbito de um projeto desenvolvido pela Comissão Pró-Índio do Acre. Essa cartilha narra a história desses povos indígenas a partir de uma divisão do tempo em “tempo das malocas”, “tempo das correrias”, “tempo do cativo”, “tempo dos direitos” e “tempo do governo dos índios”. Em “Dja Guata Porã”, por sua vez, curadores e pesquisadores desenvolveram a divisão do tempo em: (1) tempo da autonomia, que considera o período que precede a invasão europeia; (2) tempo da invasão, correspondente à chegada dos europeus ao território e aos primeiros movimentos de colonização durante o século XVI; (3) tempo da usurpação, que se estende da segunda metade do século XVII até o XX, passando pelas medidas de instituição da colônia até a política indigenista; e (4) tempo das retomadas (imagem 23), concentrado entre os séculos XX e XXI, que apresenta o momento de organização política dos povos indígenas.

Figura 23 - Linha do Tempo - Tempo das Retomadas



Fonte: Priscila Gonzaga, 2017.

Essa linha do tempo pensada para a exposição foi guiada pela grande cobra-canoa (Figura 24) formada por grafismos indígenas, produzida pelos artistas Denilson Baniwa e Priscilla Gonzaga nas paredes do museu. Ao longo da cobra, que é um “símbolo presente em narrativas míticas de povos indígenas amazônicos” (GUEDES; BESSA, 2020, p. 110), foram disponibilizados textos, notícias e ilustrações de jornais, fotografias, vídeos, documentos, mitos indígenas e objetos arqueológicos que contam aspectos da história dos povos indígenas desde os primeiros contatos até os dias atuais, contextualizando conceitos, períodos e acontecimentos.

Figura 24 - Cobra Canoa



Fonte: Priscila Gonzaga, 2017.

Além dos núcleos, a exposição também apresentou as chamadas Estações, que reuniram temas comuns aos povos indígenas e que foram abordados ao longo dos encontros entre a equipe do museu e os indígenas. Cada estação — Estação Natureza, Estação Educação, Estação Arte (Figura 25), Estação Comércio e Estação Mulheres — foi curada por um indígena com vivência ou especialização acadêmica relacionada ao tema da estação, sendo eles Josué Kaingang, Eliane

Potiguara, Anari Pataxó, Niara do Sol e Edson Kayapó. Destaque para a Estação Natureza (Figura 26), que extrapolou as paredes do museu sendo instalada na Praça Mauá, em frente ao museu. A responsável pela estação, Niara do Sol, desenvolveu uma horta em um dos canteiros da praça e, nesse espaço, ela plantou ervas medicinais e alimentos e promoveu vivências junto à Escola do Olhar onde explicava os benefícios das ervas que estava plantando ali. (BAKER, 2018, p. 2.608)

Figura 25 - Vista da Estação Arte



Fonte: Museu Sem Paredes, 2018.

Figura 26 - Vista da Estação Natureza



Fonte: Museu Sem Paredes, 2018.

As obras expostas foram comissionadas — produzidas pelos indígenas para a exposição a partir do recebimento de uma verba que viabilizasse sua produção — e “pressupõem o direito de propriedade intelectual daqueles que as produziram e não foram diretamente incorporadas ao acervo do MAR.” (VIEIRA, 2019, p. 235) Portanto, o museu não trabalhou especificamente com uma coleção, mas propôs uma autorreflexão no sentido de utilizar seus recursos e sua visibilidade como Instituição para fazer ver a presença indígena no estado do Rio de Janeiro e o interesse desses indígenas pelo espaço do museu. Outro fator relevante da prática do comissionamento de obras é a possibilidade de aproximação entre artistas e a narrativa curatorial e, no caso de “Dja Guata Porã”, esta iniciativa foi fundamental na medida em que os indígenas puderam não somente obter o recurso, como também o poder de decisão sobre o que criar para a exibição na exposição. Além disso, considerando que exposições anteriores, sobre temas diversos, já haviam sido contempladas com comissionamento de artistas, comissionar os indígenas artistas que expuseram em “Dja Guata Porã” tornou-se uma ação importante na horizontalização do tratamento dado a artistas indígenas e não indígenas pela instituição.

A prática do MAR equiparou os indígenas aos demais expositores, abriu a possibilidade de retirá-los do exílio simbólico ao qual foram relegados e

valorizou suas produções, contextualizando suas realidades atuais através de vídeos, fotografias e objetos, o que permitiu combater a estereotipagem e a violência simbólica que ocorrem em locais onde há desigualdades de poder (HALL, 2016). (GUEDES; BESSA, 2020, p. 91-92)

Além do comissionamento de obras, outra iniciativa importante é que o MAR estabeleceu uma política de incentivo à visitação, garantindo que toda pessoa que se declarasse indígena teria direito a entrar sem pagar a entrada enquanto a exposição estivesse em cartaz. Outra importante escolha foi a de utilizar as poucas obras de Debret originais da própria coleção do museu ao lado de reproduções de outras obras escolhidas para contextualizar a história do Brasil colônia, permitindo, assim, que a verba fosse direcionada para os projetos desenvolvidos pelos indígenas para a ocasião da exposição. (STRECKER, 2017)

Por fim, como tradição do Museu de Arte do Rio, a abertura da exposição contou com uma conversa de galeria, onde curadores e artistas se pronunciaram a respeito do processo de construção da exposição, bem como das obras expostas e as questões envolvendo a história e a luta dos povos indígenas no país. No dia da abertura, também aconteceu uma grande feira nos pilotis do museu com a presença dos indígenas guaranis, dos puris, pataxós e dos indígenas em contexto urbano.

3.2 A exposição “Véxoa: Nós sabemos”

Realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre novembro de 2020 e março de 2021, “Véxoa: Nós sabemos” foi anunciada como a primeira exposição inteiramente dedicada à produção indígena contemporânea, com curadoria de uma pesquisadora indígena, Naine Terena, e acompanhamento institucional da curadora da Pinacoteca, Fernanda Pitta. A exposição apresentou 23 artistas/coletivos de diferentes regiões do país que expuseram pinturas, esculturas, objetos, vídeos, fotografias, instalações, além de uma série de ativações. Os trabalhos dos artistas indígenas foram acomodados nas três novas salas para exposições temporárias localizadas no segundo andar da Pinacoteca. Realizada durante o período da pandemia de Covid-19, a abertura da exposição havia sido programada para ocorrer em julho de 2020, mas teve que ser adiada com o fechamento das instituições

culturais como medida de contenção ao avanço da pandemia, o que, conseqüentemente, encurtou o tempo de duração da mostra.

Segundo as palavras da curadora Naine, “A grande intenção é fazer uma mostra que não tenha uma centralização no pensamento do curador ou da instituição, mas que considere profundamente o local de fala dos artistas, os anseios”. Além de deslocar a ideia central da mostra do pensamento do curador ou da instituição para o local de fala dos artistas, Naine também procurou explorar — e extrapolar — o cubo branco, lógica expositiva constituída pelos modernistas em busca de um espaço neutro, sem ruídos ou interferências decorativas ou da arquitetura, mas que acaba gerando uma atmosfera sacralizada, que apreende as obras de arte como que separadas da vida, do mundo externo e do tempo, transformando-as em entidades autônomas, quase que objetos sagrados. Modernistas estes que são constantemente apontados pelos indígenas por terem se apropriado de sua cultura e de sua estética, na antropofagia modernista, tendo, contudo, ocasionado invisibilidade e apagamento de suas histórias. Como no exemplo de Denilson Baniwa, quando produz sua obra “Reantropofagia” (Figura 27), uma tela onde, segundo ele, “foi preciso cortar a cabeça do Mário de Andrade e servi-la na bandeja com temperos locais e pimenta para abrir espaço para Macunaimi”. (BANIWA, 2019 apud GOLDSTEIN, 2019).

Figura 27 - Obra de Denilson Baniwa, "Reantropofagia", de 2019

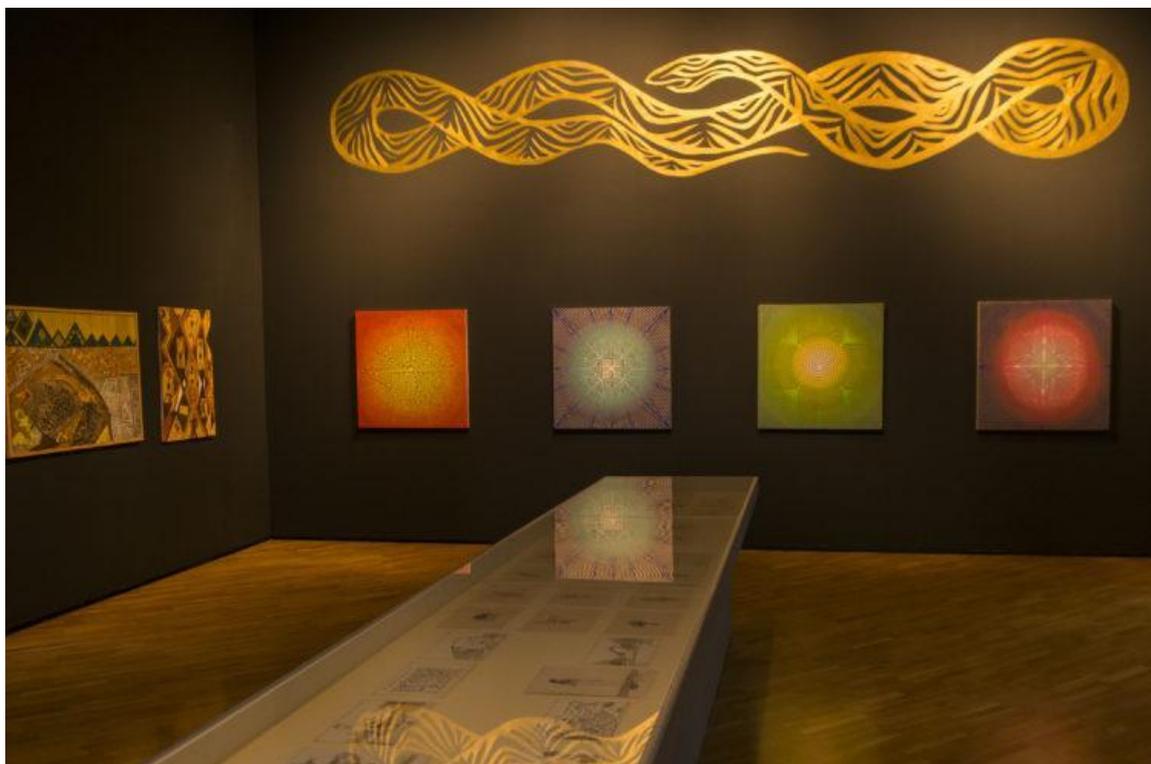


Fonte: GOLDSTEIN, 2019.

Em "Véxoa: Nós sabemos", conscientemente o cubo branco foi transformado em cubo preto (Figura 28). O abandono do cubo branco aparece como um vestígio da negociação de termos entre a curadoria indígena e a instituição, uma vez que, como na fala de Denilson Baniwa, artista que integra a exposição, "o cubo branco não é suficiente para os povos indígenas". Nesse contexto, lembremo-nos de que os aparatos conceituais estão em tensão, uma vez que não são correspondentes. Os indígenas e a instituição dialogam, então, para que a exposição possa acontecer. Outra análise possível a respeito do cubo preto adotado pela exposição é de que, no percurso de transformações das especificidades da arte e, conseqüentemente, dos espaços destinados às exposições, a "caixa preta" (cubo preto), um conceito proposto por Sonia Salcedo del Castillo, é onde "o espaço expositivo adquire flexibilidade semelhante à caixa preta do teatro" (FARIAS, 2008), ou seja, um espaço que pode se transmutar de acordo com os ideais intrínsecos à exposição que abriga, levando em consideração o contexto em que as obras que a compõem estão inseridas, permitindo uma influência mútua entre obras e espaço. Apesar de o

conceito de Castillo estar inserido no contexto de uma sociedade espetacularizada, alimentada por um consumo cultural de massa característico a partir dos anos 1950, com o mercado da arte fomentado por empresas que visam ao lucro, a ideia central da caixa preta, do espaço expositivo flexível que permite influência mútua com as obras de arte, veio se adequar aos anseios de “Véxoa”.

Figura 28 - Vista da exposição “Véxoa: Nós sabemos”



Legenda: Na vitrine, ao centro, desenhos do Pajé Gabriel Gentil e, ao fundo, da esquerda para direita, pinturas de Ailton Krenak e Daiara Tukano. Foto de Levi Fanan.
Fonte: Revista Select, 2021.

Outro fato relevante é que, mesmo anunciada como uma exposição dedicada à arte indígena contemporânea, também foram exibidos trabalhos considerados tradicionais, colocados lado a lado à produção contemporânea, sem fazer distinção, sem criar hierarquias ou categorias dentro da mostra (Figura 29). Artistas indígenas e curadora indígena assumem uma perspectiva que horizontaliza sua própria produção. Além disso, Naine Terena também optou por não criar uma cronologia para expor os trabalhos, deixando de lado, principalmente, noções de tempo tipicamente ocidentais, mas também respeitando a produção artística indígena, que não é efêmera, nem pontual, mas que se transforma no tempo, em suas diferentes temporalidades. Como afirmou Naine: “Por isso as obras ocupam espaços dialógicos

independente da sua estrutura, localidade de origem, artista ou outra classificação, como a etnográfica”.⁵⁴

Figura 29 - Vista da entrada da exposição



Legenda: Ao fundo, vestuários feitos por artistas Wauja (do Parque do Xingu). Em primeiro plano, as cerâmicas produzidas por artistas Yudjá (do Parque do Xingu) e, à esquerda, TV que reproduz um audiovisual indígena.

Fonte: FONSECA, 2020.

Artistas indígenas já conhecidos no cenário cultural trouxeram trabalhos inéditos e trabalhos já apresentados anteriormente e a exposição também recebeu novos artistas, com destaque para a produção em cinema e fotografia (Figura 30). Em muitos dos trabalhos apresentados na exposição, a relação entre arte e ativismo indígena esteve nítida, chamando atenção para esse aspecto dentre as práticas de indígenas artistas contemporâneos. Os trabalhos debateram questões como demarcação de terra, violência contra as populações indígenas, xamanismo e ancestralidade (Figura 31). A exposição também discutiu os estereótipos a respeito da arte indígena, frequentemente associada apenas ao artesanato. Durante o

⁵⁴ Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/vexoa-nos-sabemos/>. Acesso em: 16 mar. 2020.

período em que a exposição esteve em cartaz, foram realizadas ativações que exploraram o espaço externo da Pinacoteca e o público também pôde ouvir, na Rádio Véxoa, reproduzida ao longo da exposição, entrevistas, conversas sobre arte indígena brasileira e músicas das diversas etnias presentes na exposição. Essa programação de rádio desenvolvida para a exposição partiu da iniciativa da Rádio Yandê (Nós, em Tupi), que é a primeira rádio difusora indígena do Brasil na internet, um projeto de comunicação comunitária desenvolvido, em 2013, por Anápuàka Muniz Tupinambá, Denilson Baniwa e Renata Tupinambá.

Figura 30 - Frame de vídeo apresentado na exposição



Legenda: “Kaapora: o chamado das matas”, Olinda Muniz Tupinambá, 2020.

Fonte: FONSECA, 2020.

Figura 31 - Fotografia apresentada na exposição



Legenda: A fotografia integra um conjunto de Edgar Kanaykõ sobre os atos da manifestação do dia 25 de abril de 2017, quando a primeira marcha do 14º Acampamento Terra Livre foi reprimida pela polícia com gás lacrimogêneo, spray de pimenta e balas de borracha.

Fonte: FONSECA, 2020.

Considerando que as instituições culturais exercem um importante papel na história da arte, na medida em que proporcionam visibilidade e legitimação à arte que expõem ao longo dos tempos, a Pinacoteca incorpora “Véxoa” como um marco de representatividade da arte produzida por artistas indígenas, colocando em debate justamente esse aspecto da história da arte brasileira invisibilizado desde a fundação da instituição em 1905. Assim como em diversas outras instituições culturais, o acervo da Pinacoteca não contava, até 2019, com obras produzidas por artistas indígenas, o que evidencia esse outro aspecto da atuação dos museus e instituições culturais na história da arte, na medida em que tornam invisível, inexistente, aquilo que não é exposto, que fica fora desses espaços. O indígena passa, então, a ocupar as instituições como autor — artista, curador etc. — e não mais apenas como “objeto” ou motivo a ser representado.

Uma informação relevante é que “Véxoa” está inserida em um projeto de pesquisa premiado pelo Prêmio Sotheby’s 2019, tendo recebido apoio financeiro para facilitar a exposição, a programação pública e a pesquisa. O projeto OPY (Casa de Oração) é desenvolvido em colaboração entre três instituições, sendo elas a Pinacoteca, a Casa do Povo — um centro cultural independente — e a aldeia Tekoa

Kalipety, uma comunidade Guarani Mbya, que fica perto do bairro da Barragem, no sul da capital paulista. O referido projeto de pesquisa levanta questões que permearam o desenvolvimento da exposição:

Se olharmos a história da arte do ponto de vista do que não existe? Através de uma exposição de artistas indígenas contemporâneos e uma série de performances e seminários; promovendo ações fora dos limites físicos do museu; e ao criar atrito entre a coleção de museus e as práticas de arte indígena, este projeto visa destacar a ausência de arte indígena nas coleções de museus, abordar questões de preservação, transmissão de conhecimento e ensaiar um outro Brasil.⁵⁵

Além da exposição, algumas *lives* e eventos aconteceram de forma online para discutir a importância da mostra para os povos indígenas e para a história da arte brasileira. Também um catálogo com imagens das obras, textos curatoriais e ensaios de autores, como Denilson Baniwa, Gustavo Caboco e o filósofo e escritor Daniel Munduruku foi publicado, deixando um legado para além dos registros visuais da exposição.

3.3 Territórios em tensão: controvérsias no encontro entre as artes indígenas e as instituições culturais

Apesar dos avanços em todo o processo de produção das exposições analisadas, alguns detalhes demonstram as complexas tramas que constituem o âmbito institucional. Os museus, com suas cadeias de processos historicamente estruturados, não foram pensados para abrigar diferentes narrativas e compreensões de mundo. Sua origem está atrelada à noção que o Ocidente criou para si como civilização, dando aos “outros” o lugar às margens, a não história, dos vencidos, dos colonizados. A história — ou a história da arte — contada nos museus só poderia partir dessa perspectiva ocidental e vitoriosa.

Considerando que as instituições e, conseqüentemente, as exposições que realizaram, receberam os próprios indígenas para que pudessem protagonizar a construção da narrativa, conclui-se o importante exercício de inversão da ordem

⁵⁵ Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/vexoa-nos-sabemos/>. Acesso em 10 mar. 2020.

estabelecida, de rompimento, que proporciona um grau de visibilidade àquilo que esteve “estruturalmente obscurecido pela perspectiva habitual” (HALL, 2016, p. 2). Por outro lado, a narrativa protagonizada pelos indígenas nas exposições tomou forma nos idiomas padrão estabelecidos pelas instituições, ou seja, o português e o inglês. Alguns textos e áudios produzidos puderam ser apresentados em língua indígena, como no caso do texto curatorial em “Dja Guata Porã”, apresentado também em guarani⁵⁶ - além das versões em português e inglês. Ou, como no caso de “Véxoa”, que trouxe áudios em vídeos e músicas nas línguas dos povos participantes da mostra. Para as legendas das obras da exposição no MAR, também foi sugerido apresentá-las em guarani, o que não foi autorizado devido às normas do museu. (GUEDES; BESSA, 2020, p. 110) Portanto, em sua maioria, o material expográfico das exposições, apesar de ter sido definido com a participação ativa dos indígenas, foi executado e apresentado no idioma padrão estabelecido pelas instituições.

A respeito dessa importante questão que é a linguagem, a exposição “Dja Guata Porã” teve um episódio, ocorrido no terceiro encontro público, em que

A segunda parte do encontro dedicou-se aos guarani, sendo conduzida quase que integralmente em idioma guarani. Uma experiência singular para os não-indígenas envolvidos no processo expositivo, considerando que os guarani têm como segundo idioma o português. Nessa situação, a equipe envolvida experienciou a incompreensão linguística e a breve perda do protagonismo político e simbólico na arena de debate. (GUEDES; SOUZA; BRULON, 2019, p. 14)

Segundo o Instituto Socioambiental (ISA), cerca de 160 línguas indígenas existem hoje no Brasil.⁵⁷ Entre elas, cerca de 25 povos têm mais de cinco mil falantes. Nenhuma delas é considerada língua oficial no país e, conseqüentemente, não é adotada pelas instituições culturais. Por outro lado, a assimilação dos códigos nacionais por parte dos povos indígenas também passou pela questão da língua. Ou seja, o português passa a ser a segunda língua adotada, de modo a garantir, em um primeiro momento, a própria sobrevivência. Conforme Ortiz, “uma segunda língua é aprendida unicamente quando o falante estima que pode obter vantagens em utilizar

⁵⁶ O guarani foi escolhido pelo fato de ser o povo mais populoso aldeado do Estado e por ter um grande número de falantes em todo o território nacional. (GUEDES; BESSA, 2020, p. 110).

⁵⁷ Disponível em:
<https://pib.socioambiental.org/pt/L%C3%ADnguas#:~:text=Atualmente%2C%20mais%20de%20160%20%C3%ADnguas,devia%20ser%20pr%C3%B3ximo%20de%20mil>. Acesso em 10 mar. 2020.

outro idioma, cujo raio de atuação é mais amplo.” (2004, p. 7) Com a redemocratização do país, após o período da ditadura militar (1964-1985) e a promulgação da Constituição de 1988, dominar a língua do colonizador passou a ser questão de luta, resistência e garantia de direitos. Desta forma, ocupar o espaço institucional utilizando-se da língua do colonizador parece o único cenário possível, porém, algo contraditório, se considerarmos que a proposta de uma narrativa a partir da perspectiva indígena precisou se submeter ao idioma padrão, que não a contempla.

Desde a formação do Estado-nação, no qual o monopólio da língua foi um dos traços definitivos no processo de integração nacional, a exigência de uma referência generalizada a todos tem o intuito de se contrapor às outras falas existentes. (ORTIZ, 2004, p. 6)

Outro ponto controverso a ser considerado é o que se refere à produção de catálogos de exposição, uma publicação instituída como auxiliar para um evento ocorrido no universo da arte (SILVEIRA, 2004, p. 1) e, mais recentemente, figurando como “obras de referência completa, deixando de apenas secundar uma exposição.” (SILVEIRA, 2004, p. 4) Dentre as funções desta publicação hoje, o catálogo, “por sua identidade mais aberta, é um poderoso espaço alternativo. Atende às instituições, apresenta um canal para o ensaísta, oferece um suporte diferenciado para o artista e informa (ou diverte) o público.” (SILVEIRA, 2004, p. 7) No Brasil, inclusive, alguns catálogos figuram entre referências fundamentais para a teoria da arte, não sendo substituídos por quaisquer outros livros teóricos. Além disso, pensando na exposição como algo com data de início e de fim pré-estabelecido, o catálogo seria capaz de lhe conferir uma permanência e um registro geral em “uma história da arte que tem a obra como objeto central”. (SILVEIRA, 2004, p. 3)

Tendo observado brevemente a função de um catálogo de exposição, devemos citar que “Dja Guata Porã” não foi contemplada com esta publicação. (VIEIRA, 2019, p. 252) Tomemos, então, o questionamento de Mannarino, “O termo ‘arte’ é tão elástico a ponto de resistir a uma mostra em que predomina a exposição de documentos e documentários?” (2019, p. 461) Como afirma Julia Baker, a instituição demonstrava incertezas com relação ao projeto da exposição, pois a própria arte foi encarada como controversa, uma vez que, além dos documentos e documentários citados por Mannarino, “artefatos indígenas” estavam entrando no

museu de arte e sendo exibidos como obras de arte. (2018, p. 2.609) Paralelamente, a exposição fugia do lugar comum de apresentação estereotipada dos povos indígenas, Ou seja, qual era o lugar de “Dja Guata Porã” no Museu de Arte do Rio? As obras expostas não atenderam aos requisitos para figurarem em um catálogo? As discussões em torno das obras e das questões sensíveis aos povos indígenas abordadas pela exposição não deveriam incorporar uma referência teórica para a arte?

Colocadas as questões acima e voltando o olhar para “Véxoa: Nós sabemos”, devemos citar que o catálogo foi produzido, em edições em português e inglês, e é vendido na loja da Pinacoteca. Se, por um lado, podemos vislumbrar a possibilidade de que o catálogo circule e proporcione visibilidade às obras e escritos dos indígenas envolvidos na exposição, por outro, lembremos novamente da imposição das regras institucionais no que diz respeito ao “idioma padrão”. Todavia, comparando com o contexto ocorrido no Museu de Arte do Rio com a exposição “Dja Guata Porã”, conclui-se que obtivemos um avanço e abrimos um precedente para que as futuras exposições de arte indígena também contemplem a publicação do catálogo, permitindo, assim, a permanência desses eventos e a incorporação destes como referencial teórico para a arte.

É muito importante garantir o lugar da diversidade, e isso significa assegurar que mesmo uma pequena tribo ou uma pequena aldeia guarani, que está aqui, perto de vocês, no Rio de Janeiro, na serra do Mar, tenha a mesma oportunidade de ocupar esses espaços culturais, fazendo exposição da sua arte, mostrando sua criação e pensamento, mesmo que essa arte, essa criação e esse pensamento não coincidam com a sua ideia de obra de arte contemporânea, de obra de arte acabada, diante da sua visão estética, porque senão você vai achar bonito só o que você faz ou o que você enxerga. (KRENAK, 1999, p. 29)

Como afirma Stuart Hall (2016, p. 2), “É possível que, numa época mais conservadora, com uma maior instrumentalização da educação e do saber, a maré comece a virar-se contra esta corrente crítica.” Ou seja, essa virada crítica observada nos esforços do Museu de Arte do Rio e na Pinacoteca de São Paulo na realização das exposições analisadas ainda não pode ser considerada como algo permanente. E isto se deve, principalmente, às correntes políticas que ocupam os cargos de poder, sejam os cargos políticos do país ou os cargos de poder dentro das instituições culturais. “A cultura indígena e seus indivíduos não estão, de todo modo, submetidos aí também ao aval de instâncias dominantes do museu e da cultura

ocidental?” (MANNARINO, 2019, p. 461) Nas palavras de Naine Terena, “Os povos indígenas não querem mais ser um puxadinho dos museus e instituições de arte” (RIBEIRO; TUPINAMBÁ, 2021, p. 2), um puxadinho que a qualquer momento pode sofrer uma reintegração de posse, poderíamos complementar.

Diante da análise desenvolvida, até aqui, torna-se fundamental retomar as relações de poder envolvidas na prática da curadoria compartilhada. Na proposta apresentada por Clifford dos museus como zonas de contato, que norteia as análises desta pesquisa, essas relações precisam ser equilibradas dentro do espaço institucional, mas é importante, pensando no contexto brasileiro, não permitir que as diferenças nessas relações sejam camufladas pelo produto compartilhado.

Importa pensar em que medida os esquemas de representação aparentemente colaborativos não esclarecem as disputas de classe, as diferenças jurídicas, as hierarquias discursivas e linguísticas, as assimetrias decisórias, enfim, os esquemas político-burocráticos que envolvem necessariamente a existência e manutenção de uma Instituição. (GUEDES; SOUZA; BRULON, 2019, p. 17)

Importante também refletir sobre as contrapartidas aos povos indígenas a partir desses eventos produzidos sobre, por e com eles dentro das instituições culturais, mas, sobretudo, a contrapartida ao processo crítico pelo qual as ciências humanas têm passado. Nesse sentido, no que tange ao campo da arte, segundo Mignolo e Gomez,

[...] a arte e a estética foram instrumentos de colonização das subjetividades contribuindo na expansão da matriz colonial da Modernidade em seus modos de representação, em seus corpos discursivos, em suas instituições, em seus modos de distinguir e produzir sujeitos e subjetividades (2012, p. 15 apud GUEDES; SOUZA; BRULON, 2019, p. 17)

Portanto, os museus como lugar de perpetuação do conceito estético ocidental, devem assumir um compromisso com a “libertação da subjetividade latino-americana” (MIGNOLO & PABLO GOMEZ, 2012 apud GUEDES; SOUZA; BRULON, 2019, p. 17), o que inclui os diversos povos indígenas do Brasil. A subjetividade, como também o aparato conceitual do “outro”, precisam ser acolhidos em sua totalidade para que, de dentro para fora, essa libertação possa se efetivar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para alguma coisa serve a infelicidade: a existência do colonialista está por demais ligada à do colonizado, jamais poderá superar essa dialética. Precisa negar, com todas suas forças, o colonizado e, ao mesmo tempo, a existência de sua vítima lhe é indispensável para continuar a ser o que é.

Albert Memmi

Publicadas na década de 1970, as palavras de Albert Memmi que inauguram a conclusão deste trabalho podem nos servir para um exercício reflexivo aplicado a todo o contexto envolvendo os povos indígenas e as instituições culturais, que compuseram o corpo desta pesquisa. Podemos compreender, a partir delas, a profundidade e a complexidade da tarefa decolonial que se busca implementar na atualidade. Uma vez que a própria existência do colonizador — viabilizada por um exercício de poder e apoiada por toda uma estrutura política e social — depende da existência do colonizado, podemos pensar na própria existência das instituições culturais como dependentes da narrativa colonial que produziram. Nesse sentido, a revisão crítica pela qual passam os diversos campos de conhecimento e as instituições culturais, provocada pelos estudos que contestam a modernidade ocidental com seu inerente cunho opressor, universalizante, violento e discriminatório, buscam formas de desconstrução dessas amarras coloniais que insistem e se fazem presentes de modo atualizado. Um fato incontestável e urgente é que, enquanto existir, o centro continuará normatizando. Diante deste fato, podemos evocar, novamente, a autora Grada Kilomba, que propõe a ocupação deste centro pelos periféricos ou, ainda, Frantz Fanon, que propõe que ele seja ocupado e, então, transformado a partir dele mesmo. De uma forma ou de outra, a revolução só poderá, então, ser periférica — preta, indígena, feminista e LGBTQIAP+. Haverá um papel para a arte nesse contexto? Como nos lembra Marcelo Campos (2018, p. 5), “Didi-Hubberman nos ensina que ao artista caberá a

revolta, não a revolução.” Então, que nos ocupemos dessa revolta.

Pensar a curadoria compartilhada como um projeto político é uma das possibilidades de nos ocuparmos dessa revolta de que fala Didi-Hubberman. Desta forma, as experiências apreciadas nesta pesquisa abrem precedentes fundamentais às instituições culturais do país, invertendo a lógica de narrativas pré-concebidas sobre a história e as artes dos povos indígenas. Capaz de produzir resultados significativos e de se afirmarem como pontos de referência e reflexão para outras iniciativas e instituições culturais, a curadoria é uma prática viva e tenta responder às questões e desafios que lhe são contemporâneos, tendo de exercer seu papel em dinâmicas e tempos cada vez mais acelerados. As crises humanitárias e os movimentos sociais protagonizados pelas minorias impactam diretamente e cada vez mais a prática curatorial e as instituições culturais. Por sua vez, as práticas e os atos coloniais que ainda persistem não passam despercebidos e as instituições têm sido cobradas a dar explicações. Avançamos, mas o estado de alerta se mostra necessário. Seriam, então, os curadores aquele camponês da piada galega, contada pela mãe de Gerardo Mosquera, e a curadoria compartilhada a ponte desconjuntada pela qual ele atravessa? O pacto com o Diabo ainda é suficiente para atravessar a ponte ou será preciso transformar-se no próprio “coisa ruim”? A fala de Naine Terena, trazida na abertura do terceiro capítulo, talvez nos dê uma pista: “eu preciso de alguma forma falar a língua do Sanhaço para ele deixar pelo menos uma goiaba no pé.”⁵⁸

Hans Belting atestou a incapacidade da História da Arte em lidar com as artes contemporânea e não-ocidental, como uma consequência do alargamento de fronteiras decorrente da constatação de que tanto a disciplina quanto o conceito de arte funcionam de modo restrito a uma conjuntura histórica e cultural delimitada. Por conseguinte, o diálogo que se estabelece entre essas artes, na contemporaneidade, vem oportunizando a revisão crítica dos equívocos produzidos pela modernidade. Por outro lado, os conceitos de artesanato, artefato ou arte menor ainda pairam sobre as artes indígenas — até mesmo no âmbito das exposições que foram analisadas neste trabalho —, o que denuncia a obstinada tendência moderna ocidental de garantir para si o centro, mantendo o “outro” na periferia. Mas, como

⁵⁸ O trecho da fala de Naine Terena, aqui citado, foi retirado de uma publicação feita pela própria, em 12 de agosto de 2022, em uma rede social. Disponível em: https://www.instagram.com/p/ChJ3hSWuOGv/?utm_source=ig_web_copy_link.

nos assegura Denilson Baniwa, “em 2021 ficamos discutindo se é artesanato ou arte, é uma bobagem” (ROCHA, 2021, p. 65) afinal, a arte hoje se consolida mais na ação do que na representação. As artes indígenas vêm explorando amplamente essa ação e as possibilidades que dela surgem, em seus mais diversos suportes, materialidades, abordagens e campos de circulação.

No intervalo de quatro anos entre a realização das duas exposições, “Dja Guata Porã” e “Véxoa”, o contexto político e social no Brasil se aproximou novamente de uma corrente conservadora, provocando uma série de retrocessos. A pandemia de Covid-19, também ocorrida nesse intervalo, causou impactos generalizados ao país, em seus mais diversos segmentos e, principalmente, atingindo em cheio as camadas mais vulneráveis da sociedade e, conseqüentemente, os povos indígenas. As manifestações sociais, no primeiro momento em que o isolamento social foi determinado pela pandemia, não puderam ir às ruas e ganharam as redes sociais, assim como os eventos culturais. As instituições culturais, por sua vez, tiveram que buscar novas formas de aproximação com o seu público. Nesse cenário, também os povos indígenas, que já vinham usufruindo da internet como meio de difusão de suas ações, pautas e de sua arte, se consolidaram nas redes sociais. Inúmeros eventos, *lives*, conversas e publicações possibilitaram a um público mais amplo o contato com a narrativa indígena. Considerando que o projeto e o início da pesquisa para esta dissertação foram iniciados no semestre imediatamente anterior ao início da pandemia de Covid-19, os episódios e a dinâmica ocorridos ao longo do isolamento não foram contemplados. Ponderando a relevância desse período para a história dos povos indígenas e mesmo para os temas que atravessam esta dissertação, fica a sugestão de pesquisas futuras.

A natureza deste trabalho não supunha resultados ou conclusões. As recentes tensões e possibilidades apresentadas, envolvendo as relações entre os povos indígenas e as instituições culturais do país, continuam e continuarão acontecendo. A única certeza, portanto, é de que ainda há muitos termos a serem negociados para que a alteridade possa habitar as instituições de modo horizontalizado.

REFERÊNCIAS

ABREU, R. M. R. M. Síndrome de museus? **Série Encontros e Estudos**, Rio de Janeiro, v. 2, n.1, p. 51-68, 1996.

A chegada da família real portuguesa à Bahia (painel). *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1977/a-chegada-da-familia-real-portuguesa-a-bahia-painel>. Acesso em: 17 maio 2022. Verbetes da Enciclopédia.

ALBUQUERQUE, M. A. dos S. **O regime imagético Pankararu**: performance e arte indígena na cidade de São Paulo. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

ALBUQUERQUE, M. A. dos S. **O regime imagético Pankararu** (tradução intercultural na cidade de São Paulo). 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ATHIAS, R.; GOMES, A. **Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos**. Recife: Editora UFPE, 2016.

BAKER, J. Curadoria participativa: o caso da exposição Dja Guata Porã no Museu de Arte do Rio (MAR). *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27., 2018, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2018. p. 2600-2611.

BAPTISTA, M. M. Estudos culturais: o quê e o como da investigação. **Carnets**, [S.l.], n. 1, p. 451-461, 1 jun. 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4000/carnets.4382>. Acesso em: 05 jun. 2022.

BELTING, H. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BITTENCOURT, J. N. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 28, p. 7-20, 1996.

BRAGA, G. B.; CARVALHO, A.; SILVA, D. L. de O. Perspectivas recentes para curadoria de Coleções Etnográficas. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 14, p. 279-289, 2004.

CAMPOS, M. A devolução do outro. **Ao Largo**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 48-56, 2018.

CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguales y desconectados**: mapas de la interculturalidad. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.

CEARÁ. Secretaria de Cultura. **Mapa cultural**. Disponível em:

<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/8797/>. Acesso em: 5 jun. 2022.

CLIFFORD, J. Colecionando arte e cultura. **Revista do IPHAN**, Brasília, n. 23, p. 69-89, 1994.

CLIFFORD, J. Museus como zonas de contato. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza e Valquíria Prates. **Periódico Permanente**, São Paulo, v. 4, n. 6, p. 1-37, 2016.

COELHO, M. C. O Diretório dos Índios e as Chefias Indígenas: Uma inflexão. **Campos - Revista de Antropologia**, [S.l.], p. 117-134, jul. 2006. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/5444>. Acesso em: 22 mar. 2022.

CONDURU, R. Brasil: terra de mágicos? *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 33., 2013, Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2013. p. 227-234.

CONSIDERA, A. F. **Uma história dos fazeres museais no Brasil entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX**: Museu Nacional, Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Paranaense e Museu Paulista. 2015. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

COUTO, M. de F. M. Tupy or not tupy: a antropofagia hoje. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 29., 2009, Vitória. **Anais ...** Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009. p. 340-348.

CRISTÓVÃO, F. **Da “boa-fé” colonizadora à “má-fé” colonialista e racista**. Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2012.

CUNHA, M. C. da. Política indigenista no século XIX. *In*: CUNHA, Manuela Carneiro (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 133-154.

DORRICO, J. Alteridade indígena: voz-práxis via literatura em *A queda do céu: palavras de um Xamã Yanomami*. **Revista Opinião Filosófica**, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 59-72, 2017.

FABIAN, J. **O tempo e o outro**: como a antropologia estabelece seu objeto. Petrópolis: Vozes, 2013.

FAGUNDES, I. P. **A história do índio Antônio Felipe (Poti) Camarão**. 2016. Dissertação (Mestrado profissional em Ensino de História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

FARIAS, A. Do cubo branco à caixa preta. [Introdução]. *In*: CASTILLO, S. S. del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins Editora Livraria, 2008.

FARIA, T. B. **Artes indígenas e a escola não indígena**: a retomada da cultura entre os Pataxó e os Xakriabá. 2020. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

FERREIRA, A. C. Colonialismo, capitalismo e segmentaridade: nacionalismo e internacionalismo na teoria e política anticolonial e pós-colonial. **Revista Sociedade e Estado**, v. 29, n. 1., p. 255-288, jan./abr. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922014000100013>. Acesso em: 1 jun. 2022.

FONSECA, R. Nós sabemos, nós aprendemos. **Portfólio online**. Disponível em: https://raphaelfonseca.net/Nos-sabemos-nos-aprendemos#_ftnref1. Acesso em: 15 dez. 2021.

FRANCO, J. E.; OLIVEIRA, L. E. O Marquês de Pombal e a Invenção do Brasil: Coordenadas Históricas. **Revista de Estudos de Cultura**, n. 4, p. 25-36, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.32748/revec.v0i0.5446>. Acesso em: 1 jun. 2022.

FRANÇOZO, M. de C. **De Olinda a Olanda**: Johan Maurits van Nassau e a circulação de objetos e saberes no Atlântico holandês (século XVII). 2009. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

FRANÇOZO, M. de C. **De Olinda a Holanda**: o gabinete de curiosidades de Nassau. Campinas: Ed. da Unicamp, 2014.

GEERTZ, C. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.

GELL, A. **Arte e agência**: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 1998.

GOLDSTEIN, I. S. Artes indígenas, patrimônio cultural e mercado. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, [S. l.], v. 1, n. 5, 2014. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/issue/view/138>. Acesso em: 3 jun. 2022.

GOLDSTEIN, I. S. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **MODOS - Revista de História da Arte**, Campinas, v. 3, n. 3, p.68-96, set. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4304>. Acesso em: 15 dez. 2021.

GOMES, H. T. Crítica pós-colonial em questão. **Revista Z Cultural do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ**, Rio de Janeiro, ano 3, v. 1, p. 1-12, 2006. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/critica-pos-colonial-em-questao-de-heloisa-toller-gomes/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

GONÇALVES, J. R. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, MinC-IPHAN, 1996.

GONZAGA, P. **Portfólio online**. Disponível em: <https://priscilagonzaga.myportfolio.com/dja-guata-pora>. Acesso em: 15 dez. 2021.

GRUPIONI, L. D. B. (org.). **Índios no Brasil**. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994.

GRUPIONI, L. D. B. Os museus etnográficos, os povos indígenas e a antropologia: reflexões sobre a trajetória de um campo de relações. *In*: Museu, Identidades e Patrimônio Cultural, **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, Supl. 7, 2008. p. 21-33.

GUEDES, L.; BESSA, J. R. Curadorias compartilhadas em exposições indígenas: o caso de “Dja Guata Porã” no Museu de Arte do Rio. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 89-117, jan./jul. 2020.

GUEDES, L.; SOUZA, L.; BRULON, B. Dja Guata Porã: construção em diálogos. **III Sebramus** (2017), Brasil, jul. 2019. Disponível em: <http://www.sebramusrepositorio.unb.br/index.php/3sebramus/3Sebramus/paper/view/744>. Acesso em: 15 dez. 2021.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, S. A Modernidade e os seus outros: três ‘momentos’ na história das artes na Diáspora Negra do Pós-Guerra. **ArtAfrica**, 2016. Disponível em: <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714dfd93b64c.pdf>. Acesso em: 31 dez. 2021.

HOMEM Mestiço. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24487/homem-mestico>. Acesso em: 29 jun. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

JULIÃO, L. Apontamentos sobre a história do museu. *In*: NASCIMENTO, S. *et al.* (org.). **Caderno de diretrizes museológicas**. 2. ed. Brasília: MinC, Iphan, Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, Superintendência de Museus, 2006. p. 17-30.

KERSTEN, M. S. A.; BONIN, A. A. Para pensar os museus, ou “Quem deve controlar a representação do significado dos outros?”. **MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 3, p. 117-127, 2007.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, A. O eterno retorno do encontro. *In*: NOVAES, A. (org.). **A outra margem do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 23-31.

LAGROU, E. **Arte indígena no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LAGROU, E.; VELTHEM, L. H. V. As artes indígenas: olhares cruzados. **BIB**, São Paulo, v. 3, n. 87, p. 133-156, dez. 2018.

LIMA, D. R. Programa Cultura Viva – 10 anos: continuidades e rupturas. **Desigualdade & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 14, p. 92-126, jan./jun. 2014.

LIMA FILHO, M. F. Coleção William Lipkind do Museu Nacional: trilhas antropológicas Brasil-Estados Unidos. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 23, n.3, p. 473-509, 2017.

LOPES, D. B. O direito dos índios no Brasil: a trajetória dos grupos indígenas nas constituições do país. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 83-108, jan./jun. 2014.

MANNARINO, A. G. Dja Guata Porã: o outro ocupa o museu. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. **Anais... Arte & Erotismo: prazer e transgressão na História da Arte**. Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2019. p. 460-473.

MAYA, Paulo. Uma câmera na mão e um maracá na outra. **Revista Transas**, 2018. Disponível em: https://www.revistatransas.com/2018/10/25/uma_camera_um_maraca/. Acesso em: 31 dez. 2021.

MELO, A. C. Crítica da razão nacional-ocidentalista: por uma nova abordagem pós-colonial nos estudos brasileiros. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 22/2, p. 17-40, maio/ago. 2020.

MEMMI, A. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MENESES, U. T. B. de. Introdução. *In*: BIENAL DE SÃO PAULO, 17., 1983, São Paulo. **Arte plumária do Brasil**: catálogo da exposição. São Paulo: [s.n.], 1983.

MOSQUERA, G. Contra a arte latino-americana. **Calibán**, Montevideo, v. 10, n. 1, p. 145-153, 2012.

MÜLLER, R. P. As artes indígenas na mostra do redescobrimento: povos. **RUA**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 143-152, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8640725>. Acesso em: 3 jun. 2022.

OLIVEIRA, R. P. de. A antropofagia como crítica política da cultura contemporânea. *In*: CUNHA, A.; FERREIRA, C. (org.). **Mundopoética**: geopolíticas do literário. Porto Alegre: Bestiário; Class, 2020. p. 237-247.

OLIVEIRA, J. P. de. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. **Tempo** [online], v. 12, n. 23, p. 73-99, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000200006>. Acesso em: 3 jun. 2022.

OLIVEIRA, J. P. de; SANTOS, R. de C. M. **De acervos coloniais aos museus indígenas**: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa: Editora UFPB, 2019.

ORTIZ, R. As ciências sociais e o inglês. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 19, n. 54, p. 5-23, 2004.

PAIVA, A. S. A hora e a vez do decolonialismo na arte brasileira. **Revista Visuais**, Campinas, v. 7, n. 1, p. 1-17, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15657>. Acesso em: 31 dez. 2021.

PEREIRA, E; PACHECO, G. **Rondônia 1912**: gravações históricas de Roquette-Pinto. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2006. (Coleção Documentos Sonoros). CD-ROM.

PINTO, V. C. **De Fernando Henrique Cardoso a Lula**: uma análise das políticas públicas de cultura no Brasil. 2010. Monografia (Especialização em Gestão de Processos Culturais e Organização de Eventos) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PRICE, S. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

QUEIROZ, H. P. de. **Antropofagia ou multiculturalismo?** Oswald de Andrade na 24. Bienal de São Paulo. 2011. Dissertação (Mestrado em Interunidades em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RAFFAINI, P. T. Museu contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 3, p. 159-164, 1993.

REINALDIM, I. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: a problemática do deslocamento/descolamento. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 36., 2016, Campinas. **Anais... Arte em Ação**. [Campinas]: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2017. p. 530-539.

RIBEIRO, L.; TUPINAMBÁ, M. Vexoa: nós sabemos (ou o que não sabemos). **Revista Select**, ano 10, n. 49, jan./mar. 2021. Disponível em: <https://www.select.art.br/vexoa-nos-sabemos-ou-o-que-nao-sabemos/>. Acesso em: 31 abr. 2021.

ROCA, A. C. M. **Objetos alheios, histórias compartilhadas**: os usos do tempo em um museu etnográfico. Rio de Janeiro: MinC, IPHAN, DEMU, 2008.

ROCHA, M. G. 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: 01 jul. 2022.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 31, n.1, p. 183-203, jan./jun. 2008.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

SANTOS, R. de C. M. Um antropólogo no museu: Edgar Roquette-Pinto e o exercício da antropologia no Brasil nas primeiras décadas do século XX. **Horizontes Antropológicos** [Online], Porto Alegre, n. 53, p. 283-315, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/horizontes/3007>. Acesso em: 9 mai. 2022.

SANTOS, S. Museus indígenas e a construção de museologias afirmativas. In: CURY, M. X. (org.). **Museus etnográficos e indígenas**: aprofundando questões, reformulando ações. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo; Museu Índia Vanuíre, 2020. p. 174-190.

SANTOS, V. M. Notas desobedientes: decolonialidade e a contribuição para a crítica feminista à ciência. **Psicologia & Sociedade** [online], Recife, v. 30, p. 1-11, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2018v30200112>. Acesso em: 13 jul. 2022.

SCHARF, C. P. Ilustração científica no Brasil holandês: a natureza retratada nos desenhos, pinturas e gravuras dos viajantes no séc. 17. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 37., 2017, Campinas. **Anais...** [Campinas]: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2017.

SCHWARCZ, L. K. M. Índios do Brasil: alteridade, diversidade e diálogo cultural. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 196-198, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/40319>. Acesso em: 1 jun. 2022.

SCHWARCZ, L. K. M.; STARLING, H. M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, A. P. da. **O Rio de Janeiro continua índio**: território do protagonismo e da diplomacia indígena no século XIX. 2016. Tese (Doutorado em Memória Social) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SILVA, B. P. da. **A política cultural no governo Fernando Henrique Cardoso**: entre a democratização da cultura e a democracia cultural. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Administração Pública) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Fluminense, Volta Redonda, 2020.

SILVA, J. M. R. **Do museu como espaço ao museu como lugar de múltiplas interlocuções**: os museus universitários e as coleções do povo bororo. 2013. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVEIRA, P. A. Identidades e poderes do catálogo de exposição. *In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, 24., 2004, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004.

STRECKER, M. Mar indígena. **Revista Select**, 29 nov. 2017. Disponível em: <https://www.select.art.br/marindigena/>. Acesso em: 17 maio 2021.

SUANO, M. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TEJO, C. Não se nasce curador, torna-se curador. *In: RAMOS, A. D. (org.). Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

VELTHEM, L. H. van. Prefácio. *In: ATHIAS, R.; GOMES, A. Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos*. Recife: Editora UFPE, 2016.

VÉXOA: Nós sabemos. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento647336/vexoa-nos-sabemos>. Acesso em: 28 dez. 2021. Verbete da Enciclopédia.

VIEIRA, M. A. do N. Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 227-256, jan./abr. 2019a.

VIEIRA, M. C. A exposição antropológica brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, a. 25, n. 53, p. 317-357, jan./abr. 2019b.

VIEIRA NETO, J. P.; PEREIRA, E. Povos indígenas no Brasil, museus e memória: questões emergentes. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, n. 5, p. 50-60, set. 2017.

VISTA dos Arredores de Porto Calvo. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24409/vista-dos-arredores-de-porto-calvo>. Acesso em: 29 jun. 2022. Verbete da Enciclopédia.

VISTA da Ilha de Itamaracá. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24406/vista-da-ilha-de-itamaraca>. Acesso em: 29 jun. 2022. Verbete da Enciclopédia.