

Dja Guata Porã: O Outro Ocupa o Museu

Ana Mannarino, Escola de Belas Artes / UFRJ

A exposição Dja Guata Porã (Museu de Arte do Rio, 2017) propõe um outro olhar sobre a indígena brasileira, a partir da revisão de categorias já estabelecidas nas narrativas, da história da arte e dos museus, sobre a arte desses povos. A identificação entre estética e política é promovida na mostra, que atribui à arte um sentido de resistência. A dicotomia entre sujeito e objeto é problematizada e a exposição se apresenta como um encontro entre culturas. Contradições e tensões em torno do papel da arte, da instituição e seus agentes na sociedade atual contudo permanecem, levantando o questionamento sobre a possibilidade de uma revisão efetiva das categorias ligadas à arte, história da arte e museus.

Palavras-chave: Dja Guata Porã. Arte e alteridade. Arte indígena brasileira. Decolonização. Exposições.

*

Abstract: The exhibition Dja Guata Porã (Museu de Arte do Rio, 2017) presents a new perception of Brazilian Indigenous Art, proposing the review of categories already established in art history and museum narratives about the art of these peoples. The exhibition promotes the identification between aesthetics and politics, and attributes to art a sense of resistance. The dichotomy between subject and object is problematized, and the exhibition proposes itself as an interface between two cultures. Tensions and contradictions concerning the role of art, institutions and its agents in society still take place, throwing into question the possibilities of an effective review of categories related to art, history of art and museums.

Keywords: Dja Guata Porã. Art and alterity. Indigenous Brazilian Art. Decolonization. Exhibitions.

Esta comunicação irá discutir a exposição Dja Guata Porã (Museu de Arte do Rio, 2017) e o modo como ela apresentou a arte indígena brasileira, com a finalidade de pensarmos as práticas da história da arte e da museologia, de um modo geral, e, sobretudo, no que diz respeito ao caso específico brasileiro. A história da arte é uma disciplina que, tradicionalmente, desde sua consolidação em fins do século XVIII e ao longo do século XIX, se apropria de outras culturas, sejam as de outros grupos étnicos, sejam as culturas populares, marginais. Nessa apropriação, há um desejo de possuir e subjugar, controlar e dominar. Na exposição em questão, uma outra narrativa sobre arte indígena é proposta, e com ela é feita uma revisão de uma série de categorias, entre elas a da própria arte, mas também de práticas museológicas, aspectos históricos, políticos, étnicos e de gênero. Estética e política convergem na leitura que é feita, pois a história de genocídio e resistência subjaz em todos os momentos da exposição. À arte e à cultura é atribuído um sentido de resistência à dominação e ao aniquilamento das sociedades autóctones. Destacamos o esforço da mostra em se problematizar a tradicional dicotomia promovida pela história da arte e pelos museus entre sujeito e objeto. É feita a proposta de um encontro entre culturas, mas que se dá de um modo distinto daquele como tradicionalmente a cultura ocidental objetifica a cultura do Outro. Aos indígenas é concedido lugar ativo, e eles se convertem também em sujeitos da exposição (destacamos aqui a curadora indígena Sandra Benites). Tensões e contradições aparecem nesse exercício: pode o museu apresentar culturas não-ocidentais sem que elas sejam deturpadas? 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? O termo “arte” é tão elástico a ponto resistir a uma mostra em que predomina a exposição de documentos e documentários? Outras contradições aparecem quando pensamos o museu como instituição de um modo mais amplo, fora do campo da arte, para pensar o seu papel social. A exposição dá ênfase à ocupação indígena Aldeia Maracanã, movimento de destaque nas manifestações populares de 2013, que, dentre as demandas por representatividade e diminuição da exclusão, adquiriram também um sentido crítico com relação aos megaeventos esportivos sediados no Rio de Janeiro. Por outro lado, o museu que abriga a exposição fez parte desse mesmo projeto de gentrificação da cidade em torno dos megaeventos, promovido por grupos de interesses opostos àqueles da ocupação. A exposição nos faz refletir sobre a possibilidade de que haja uma revisão epistemológica da história da arte como disciplina e dos museus, ou se ambos estão mais uma vez provando a sua capacidade de se adaptar, de se apropriar e de subjugar; se ele absorve e neutraliza a crítica ou se é um espaço para que ela aconteça de fato.

Dja Guata Porã (“caminhar bem junto”, em Guarani) faz parte de um conjunto de iniciativas mais recentes de instituições culturais e artísticas que promoveram exposições sobre a arte e cultura indígenas brasileiras e que sugerem uma transformação da percepção dessa cultura e seu lugar na história da arte brasileira. Destaco aqui a exposição de longa duração Oreretama (“nossa casa” em Tupi), no Museu Histórico Nacional, desde 2006, e “Adornos do Brasil

Indígena: resistências contemporâneas”, que aconteceu no Sesc-São Paulo, em 2016. As três mostras revelam uma transformação em curso na apresentação da cultura artística indígena, como um diálogo que gradativamente conta com uma participação mais ativa das comunidades indígenas em exposições e projetos artísticos. Essa mudança também reflete uma transformação no modo de se compreender a arte indígena, uma vez que esta se converte em um signo de resistência e um modo de tornar as demandas indígenas visíveis, assumindo uma outra significação na esfera sócio-cultural. Outras aproximações metodológicas em relação à arte indígena são assim necessárias, assim como uma revisão das grandes narrativas artísticas, levando a uma nova apreciação não apenas das arte indígena mas também dos museus.

Exposições de arte, ao apresentarem objetos exemplares de uma cultura, constituem modos de representá-la que, necessariamente, constroem sobre essa cultura uma narrativa cujo sentido evoca e contribui para a construção de sentidos narrativos mais amplos. Como observa Donald Preziosi, a museologia e a história da arte são instrumentos ideológicos fundamentais para a fabricação e manutenção do mundo moderno. Nas suas palavras, “Sendo uma entidade imaginária, o estado-nação moderno dependeu de um aparato de poderosas ficções culturais (...) para sua manutenção e existência.”¹ A linguagem dos museus e das exposições constituem uma retórica poderosa cuja ficção se apoia em objetos que adquirem o status de provas materiais, mas que carregam, no modo como são dispostos, na lógica que os organiza e na posição que esses objetos adquirem em relação a outros – seja na mesma exposição, no mesmo museu, ou no vasto museu imaginário que constitui a história da arte – um novo sentido e uma posição relativa. Os objetos, mais do que uma realidade em si, são representações que significam realidades sociais, contribuindo para sua constituição e difusão, por meio da seleção dos objetos e também do modo como devem ser lidos. As três exposições em questão produzem, a partir da cultura indígena brasileira, diferentes narrativas, conferindo-lhe um papel e uma posição determinada na história brasileira, e que indicam diferentes versões de uma ideia de presente que se quer construir.

Desde o século XIX, no Brasil, há uma prática de aproximação da cultura indígena cujo propósito extrapola a simples compreensão dessa cultura, e que serve à construção de uma certa identidade nacional. Os interesses que orientaram a valorização e a aproximação da cultura e arte indígenas estiveram desde então ligados a um esforço de se garantir a originalidade da cultura brasileira com relação às culturas de outras nações, sobretudo as europeias, servindo de lastro para assegurar a autonomia da nação recém-independente com relação à antiga metrópole portuguesa, do ponto de vista cultural, mas também político. Após 1822, o Brasil também integra o conjunto de estados-nação cuja identidade se forma em torno, dentre outros instrumentos culturais, da criação de uma arte que a simboliza, assim como de uma história da

¹ PRESIOZI, 2009, p.489. Tradução nossa.

arte, que procura fundar uma tradição própria, original e singular. O movimento indianista oitocentista na literatura e nas artes visuais idealizou a figura do indígena como um herói, conferindo-lhe uma função fundamental no mito das origens nacionais, no qual desempenhou o papel do elemento cujo sacrifício foi necessário para a formação da nação. Ao mesmo tempo, o tipo de leitura que se promoveu do papel da cultura e das sociedades indígenas, sobretudo a partir do século XX, visava construir a autoimagem de um país cujos conflitos sociais e tensões resultantes da invasão e colonização do território fizessem parte de um tempo já superado, sendo a cultura indígena parte de um passado originário compartilhado por todos. Sobretudo a partir da década de 1930, a figura do indígena integra o mito das três raças formadoras da nação brasileira, cujas diferenças e singularidades teriam sido resolvidas em uma espécie de síntese imaginária, livre de tensões sociais, segundo visão explicitada pelo antropólogo Roberto DaMatta². Em ambos os casos há uma apropriação da cultura indígena, suprimindo desses povos seu papel de sujeito e omitindo a sua presença e resistência como cultura e organizações sociais independentes na atualidade. As três exposições, todas recentes, lidam de modos distintos com essa prática historiográfica, que está intrinsecamente ligada à constituição dos museus e da história da arte brasileira, que são também, entre outros, instrumentos de construção dessa mitologia cujo telos é a cultura e a sociedade brasileiras atuais.

A primeira delas, Oreretama, desde 2006, encontra-se no tradicional Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, fundado em 1922 como parte da Exposição Internacional Comemorativa da Independência do Brasil³. É um exemplo de museu projetado para a educação social e política da população. Sua exposição permanente atualiza e reforça a narrativa da tríplice constituição étnica da população brasileira, sugerindo assim, ainda, a síntese superadora de conflitos. Embora Oreretama problematize a visão eurocêntrica com que a cultura indígena foi tratada no passado, assim como o acultramento, a violência e o genocídio que marcam a sua história, e chame atenção em textos para as culturas indígenas como parte do presente do país assim como para a condição social problemática enfrentada por esses grupos, a ênfase da exposição está nos aspectos dessa cultura existentes anteriormente à chegada dos portugueses. Há a tendência, pelo modo como os objetos são dispostos, a se uniformizar em um todo as diversas culturas e etnias que constituem e constituíram a população indígena brasileira, em uma oposição binária entre ocidentais (europeus portugueses) e não-ocidentais (indígenas nativos). A exposição está subdividida em setores temáticos que representam as práticas das sociedades indígenas como um conjunto: arte, guerra, trabalho, rituais. E a representação se dá sobretudo por meio de uma seleção de objetos, entendidos como capazes de evocar o todo de uma cultura e seus integrantes. A mostra é marcada por um esforço de compensar a retirada dos objetos e práticas de seus locais e contextos de origem, contando com informação detalhada sobre cada um dos objetos, procurando

² DAMATTA, 2000.

³ Disponível em: <http://mhn.museus.gov.br/index.php/o-museu/>. Acesso em: 31 ago. 2018.

evitar o risco da apreciação puramente estética dos mesmos que a falta de referências poderia sugerir.



Figura 1: Vitrine da exposição Oreretama, Museu Histórico Nacional, 2017.

A montagem reforça, ainda que não de modo explícito, a cultura indígena como parte de um passado superado, uma vez que a sala que corresponde a ela é antecedida pela sala dedicada a ocupações pré-históricas do território brasileiro e sucedida por outra que trata da expansão marítima portuguesa, sua chegada à América e o Brasil colonial. A seguir, a exposição se desdobra em uma sequência cronológica, que vai da independência ao final do século XX, com obras de arte, objetos e documentos que retratam o império, a cultura afro-brasileira, a escravidão dos negros, a república, a ditadura, a reabertura democrática. Desse modo, à disposição espacial está atrelada a uma narrativa cronológica e teleológica, condizente com a tradição que forjou a mitologia em torno das origens e da identidade da nação brasileira moderna. A arte e cultura indígenas aparecem portanto no museu como parte inicial de uma grande narrativa cujo fim é o momento presente. Tal propósito transparece também no discurso textual que acompanha a exposição Oreretama, que visa:

transmitir aos diversos segmentos da sociedade, informações que possibilitem uma profunda reflexão sobre as nossas raízes, auxiliem na compreensão de nosso presente e contribuam para a formação de um futuro melhor.
(...)

A preservação dos bens culturais indígenas proporciona, assim, uma base física para estudarmos o processo de formação da identidade cultural, aqui concebida como um processo de reconhecimento de nossa própria nacionalidade.⁴

Mais recentemente, porém, os problemas em torno dessas narrativas são a cada vez mais prementes. As populações indígenas que resistiram e até hoje resistem em território brasileiro lutam por direitos básicos de sobrevivência, procurando garantir respeito a sua cultura e território, luta que ganhou destaque com a abertura democrática e a constituição de 1988, mas sem que tenha havido contudo uma diminuição das tensões que põem em risco a sua existência. Especialmente depois de 2013, após as “jornadas de junho”, que aglutinaram insatisfações variadas e um clamor por maior participação social, as reivindicações de distintos grupos sociais se tornaram mais visíveis e urgentes, como foi o caso da luta indígena por direitos. As exposições “Adornos do Brasil indígena: resistências contemporâneas”, de 2016, e Dja Guata Porã, de 2017, estão em consonância com essas demandas.

Em 2016, no Sesc São Paulo, a exposição temporária “Adornos do Brasil Indígena: resistências contemporâneas”, foi uma colaboração entre o crítico de arte contemporânea Moacir dos Anjos e o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Apresentou uma outra abordagem da arte indígena, que foi proposta como um símbolo de resistência desses povos, apesar da violência com que foram por séculos, e ainda são, reprimidos e dizimados. A narrativa que essa mostra constrói diz respeito a uma arte do presente, e não do passado, e que é colocada lado a lado com aquela de artistas contemporâneos brasileiros que dialogam com a cultura indígena, tratando da sua presença na sociedade brasileira, com teor predominantemente político e de resistência. Há assim um esforço de valorização da cultura indígena, equiparando-a à produção cultural de artistas brasileiros de grande projeção, sem hierarquias cronológicas ou um sentido teleológico explícito, embora acabe por sugerir também a uma certa arte contemporânea brasileira um sentido singular ou autêntico, pela aproximação com a arte e temáticas autóctones. Apresentou artefatos os mais variados: arte plumária, máscaras, urnas, tradicionalmente valorizados em exposições etnográficas, mas também desenhos de artistas indígenas. Há destaque para o vídeo do ambientalista e líder indígena Ailton Krenak, em que ele, então membro da Assembléia Nacional Constituinte em 1987, discursa pelos direitos indígenas enquanto aos poucos pinta o rosto de negro, um ritual que para o seu povo expressa o luto. Seu discurso e a performance que acaba por realizar sintetizam o sentido da exposição: a identificação entre estética e política. Assim, objetos ligados aos mais variados usos na cultura indígena adquirem uma nova significação, e uma nova narrativa se constrói sobre essa cultura e a transforma. Os objetos aparecem sem nenhuma informação que os

⁴ Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=23519>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

contextualize, que os situe no tempo ou explique os usos para os quais foram pensados. Embora essas informações apareçam no catálogo – em fotografias dos objetos em seus contextos originais, assim como em textos sobre as diferentes etnias que participam da exposição – a mostra em si favorece uma aproximação estética dos objetos. Eles acabam impregnados por um conceito ocidentalizante de arte, que separa conteúdo e forma, arte e cultura. E o caráter de resistência política se dá de um modo um pouco simplificado, em função da sobrevivência de sua forma e sua beleza até os dias de hoje.



Figura 2: Ailton Krenak na Assembleia Nacional Constituinte, 1987. Vídeo, 3'42”.

A terceira exposição, Dja Guata Porã, em cartaz no Museu de Arte do Rio, também propõe uma nova representação da cultura indígena, em que predomina também um sentido político. Ela procura no entanto recuperar o propósito da exposição como uma representação mais completa dessa cultura, um espaço de educação social e político da população, extrapolando o sentido estético, embora essa representação difira completamente daquela tradicional. Sua proposta faz parte de um projeto mais amplo do museu de criar uma nova representação para a cultura brasileira, a partir da cidade do Rio de Janeiro. Dja Guata Porã é parte de uma série de exposições de longa duração que têm como objeto a cidade, tratando de temas que vão da cultura afro-brasileira no passado e no presente, o Rio de Janeiro Setecentista e o século XIX a partir da figura histórica feminina da Princesa Leopoldina. Em conjunto, podemos ver essas exposições como uma atualização da proposta do Museu Histórico Nacional, de dar conta da cultura brasileira, embora de modo mais fragmentado e menos explícito, evitando-se a

hierarquização tradicional entre culturas e etnias e questionando as narrativas dominantes.



Figura 3: Exposição Dja Guata Porã, 2017.

A premissa que orienta essa exposição é o de desempenhar o papel de interface, fronteira entre duas culturas. É uma negociação de significados, que tem membros de comunidades indígenas como protagonistas na concepção da mostra, em colaboração com os curadores do museu, aproximando-se de uma autorrepresentação da cultura indígena. Preserva assim o papel de construir uma narrativa, de representar um significado essencialista por meio de imagens e objetos, privilegiando a visão, e o papel de educar, de construir identidades – todas essas, práticas da cultura ocidental. No entanto, usa as estratégias da instituição para transformar o sentido tradicional que se dá à representação das comunidades e identidades indígenas de um modo radical. Em lugar de o museu partir das práticas tradicionais da cultura ocidental que exprimem o desejo de objetificar e assim controlar, dominar o outro, aproxima-se da “abertura ao outro” que, segundo Levi Strauss, é próprio da cultura ameríndia⁵. Em “O mármore e a murta”, Viveiros de Castro (2002) trata do tema, de como para as sociedades indígenas, o (in)fundamento é a relação com o outro. E, citando Clifford, diz:

As narrativas de contato e mudança cultural têm sido estruturadas por uma dicotomia onipresente: absorção pelo outro ou resistência ao outro.

⁵ LÉVI-STRAUSS 1988, apud. VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 195.

[...] Mas, e se a identidade for concebida, não como uma fronteira a ser defendida, e sim como umnexo de relações e transações no qual o sujeito está ativamente comprometido? A narrativa ou narrativas da interação devem, nesse caso, tornar-se mais complexas, menos lineares e teleológicas. O que muda quando o sujeito da “história” não é mais ocidental? Como se apresentam as narrativas de contato, resistência ou assimilação do ponto de vista de grupos para os quais é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado?⁶

Parece-nos que a estratégia adotada pela mostra parte dos caminhos indicados por essas perguntas, indo ao encontro da ideia de inconstância atribuída ao pensamento e cultura indígenas. Opta por assumir que o que se vê é uma representação, e não uma verdade sobre o outro. Propõe transformar a visão que a história e a história da arte costumam impor às culturas indígenas, usando os próprios meios ocidentais – o museu, a museografia, a expografia, as narrativas teleológicas. Para esse fim, parte de uma estratégia metalinguística. O processo de criação da mostra é apresentado em um vídeo introdutório. Totens e instalações espalhados pela exposição trazem textos e vídeos cujo tema são problemas epistemológicos e sem fácil solução que dizem respeito à interface entre cultura indígena e ocidental, como por exemplo a impossibilidade de tradução, nas diferentes culturas indígenas, para o termo ‘arte’.

No vídeo introdutório, a curadora Guarani Sandra Benites explica o significado do nome da exposição – “Dja guata” quer dizer “caminhar junto” em guarani; “porã” quer dizer “bem, bonito”: caminhar bem juntos. Aparece a interação entre a equipe curatorial do museu e curadores indígenas, mostrando as trocas entre o museu e uma das aldeias. A fala de uma das curadoras da equipe do museu, Clarissa Diniz, explicita um dos aspectos importantes propostos na mostra: “Vamos pensar a cultura indígena, mas vamos pensar o museu também. Que tipo de objeto ele deve apresentar? Não necessariamente artefatos.” Sandra Benites, por sua vez, informa que alguns objetos indígenas ritualísticos que costumam ser apresentados em museus foram excluídos da exposição: “pois entendemos que não faz sentido expô-los”. Outros integrantes indígenas da concepção da mostra aparecem no vídeo comentando, em visita prévia que fizeram ao museu: “nossa, mas é muita parede, é muita porta. A gente fica preso aqui!”⁷. Cabe observar que uma parte da exposição ficou destinada à praça externa ao museu, onde foi feita uma horta.

A exposição foi estruturada a partir de quatro núcleos centrais que têm como tema grupos indígenas presentes na atualidade no Rio de Janeiro, (Pataxós, Puris, Guaranis e Indígenas em contexto urbano), intermeados por setores que apresentam temas gerais aos quatro núcleos – o termo arte, a escola indígena, o artesanato indígena como meio de subsistência, e mulheres indígenas. Toda a produção exposta é muito recente, a maioria datada de 2017. É uma premissa

⁶ CLIFFORD 1998, apud. VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 195-196.

⁷ Falas extraídas do vídeo introdutório da exposição.

fundamental da curadoria tratar da cultura indígena no presente – e assim escapar das armadilhas que sugerem uma produção presa ao passado ou fora do tempo e diluída na cultura brasileira. Cada um desses núcleos apresenta alguns artefatos, objetos para serem vistos, mas dentre o material exposto predominam as fotografias, textos e, principalmente, os vídeos. São os vídeos que retêm a maior parte da atenção do visitante, e neles têm destaque os temas centrais da curadoria: cultura, identidade, conflitos, opressão, resistência e luta por direitos. A narrativa não-linear sugerida pelos núcleos é entremeada ainda por uma outra narrativa, esta linear e sucessiva, embora não exatamente cronológica, mas temática, que contorna a exposição. Como uma espécie de linha do tempo, ela trata da história das relações entre povos indígenas e não-indígenas no hoje território brasileiro – a partir de temas como o recrutamento da força de trabalho, os grandes empreendimentos, os casamentos inter-étnicos, a exotização, o apagamento e o silenciamento, a luta pela terra, a retomada de direitos – primeiro com os colonizadores, a coroa portuguesa e os jesuítas, depois com o estado brasileiro, passando pelos primeiros órgãos oficiais de políticas indígenas, a ditadura militar, a constituição de 1988, a luta por direitos e os conflitos e desafios atuais. O que permeia toda a exposição, na forma dessa narrativa circundante, é uma história de conflitos, opressão, dominação, genocídio e resistência. Ela dá o tom político da mostra, reforçado pontualmente nos núcleos, mas sobretudo naquele relativo aos índios em contexto urbano. Todo ele é dedicado à “Aldeia Maracanã”, uma ocupação urbana indígena que aconteceu entre 2006 e 2013 no prédio abandonado do antigo museu do índio. O edifício, vizinho do estádio do Maracanã, seria demolido por ocasião das obras do jogos pan-americanos em 2007, mas a ocupação o impediu. Tornou-se um movimento indígena mais amplo, um centro de referência urbana para diversas etnias do país e durou 7 anos, até ser violentamente removida pelo estado, não sem antes resistir e repercutir na opinião pública e nas manifestações populares de 2013, contemporâneas à remoção. O motivo para a expulsão da aldeia era o processo de gentrificação do entorno do estádio do Maracanã, para a construção no terreno de um estacionamento e um shopping center por ocasião da Copa do Mundo de 2014. E, claro, a motivação menos explícita era a de acabar com um movimento de ocupação e resistência popular e indígena. O núcleo “Aldeia Maracanã” da exposição conta a história do desabrochar do movimento, sua luta, resistência, expulsão e conquistas, assim como os planos para o futuro. Embora a aldeia tenha sido temporariamente removida, os indígenas conquistaram a posse do edifício, impediram a sua demolição, e têm o projeto de ali construir “Não um museu, porque não estamos mortos. Mas um centro de referência e cultura indígena”. Recentemente o espaço foi reocupado e agora lutam por recursos para realizar o projeto. Essa parte da exposição não traz nenhum artefato, mas registros fotográficos da ocupação e documentários relatando sua história. Torna-se o clímax da narrativa da mostra, que tem como mote o encontro entre distintas culturas. Tanto pelo espaço que ocupa, mas sobretudo pelo que representa: um momento de enfrentamento entre indígenas e o poder estabelecido, uma interface entre culturas que não é livre de tensões, com muita repressão e resistência. Uma história ainda em curso, cujo desfecho final não

conhecemos, próxima no espaço e no tempo, que se deu em um dos corações da cidade e foi parte de uma série de eventos marcantes para a história social recente da cidade e do país.



Figura 4: Sandra Benites, vídeo introdutório da exposição Dja Guata Porã, 2017.



Figura 5: Núcleo Guarani da exposição Dja Guata Porã, 2017.

Há nessa mostra um evidente esforço de se construírem novas narrativas a partir da arte e de sua história, que produzam uma crítica social, histórica, cultural. Não apenas a arte e cultura indígenas são reelaboradas, mas a própria noção de arte, os espaços do museu, suas possibilidades e limites. Muitos desafios e riscos são inerentes ao movimento de trazer a arte e cultura indígenas para o museu, e eles foram enfrentados e, embora não tenham sido resolvidos – e nem poderia sê-los – eles são explicitados e trazidos para o visitante como ponto de partida para a reflexão. Essa reflexão diz respeito à cultura indígena, mas também ao encontro entre culturas que constitui a nossa sociedade, problematizando o presente mais do que resolvendo-o. As esferas estética e política acabam assim por se fundirem e as ideias tradicionais de arte ligada a forma e beleza e a de museu como uma coleção de objetos que metonimicamente representa a essência de uma cultura são postas em xeque. Museus e a história da arte são historicamente instrumentos de dominação étnica e cultural. O que as mostras acabam por propor é uma possibilidade, uma brecha para que esse instrumento ideológico não seja usado a favor do dominador, propondo reflexões acerca de temas sociais e políticos.

A mostra propõe assim uma série de revisões, cujas possibilidades efetivas de renovar o modo de se pensar a história da arte são ainda uma pergunta. Se evidenciar os conflitos irá a médio ou longo prazo favorecer uma mudança ou transformação, é muito difícil estimar. Há sempre o risco de que a crítica seja assimilada e neutralizada, colaborando para que as instituições e museus oficiais tenham uma imagem progressista, e também mais poderosa, contribuindo assim para o inverso do que é proposto: a manutenção do status quo. É importante ressaltar que o Museu de Arte do Rio foi criado justamente como parte do plano de gentrificação da região portuária do rio de janeiro, nas polêmicas obras para receber os Jogos Olímpicos de 2016 e a Copa do Mundo de 2014 – obras que estiveram no centro dos escândalos envolvendo o governo do Estado do Rio de Janeiro e sua relação promíscua com as grandes empreiteiras, mesmos interesses que se opuseram às comunidades envolvidas com a Aldeia Maracanã. O museu é controlado pela prefeitura da cidade e pela Fundação Roberto Marinho, ligada à Rede Globo de televisão, cuja orientação política é tradicionalmente a favor dos detentores do poder econômico e da ordem vigente. No entanto, o museu tem agido com bastante independência nos temas sociais e políticos e sua relação, por vezes carregada de tensões, com a arte e sua história. É preciso contudo pensar se uma conciliação, se o “caminhar junto” levantado pela mostra, é mesmo possível.



Figura 6: Núcleo Aldeia Maracanã da exposição Dja Guata Porã, 2017.

Uma primeira versão deste texto foi concluído em 31 de agosto de 2018. Dois dias depois, a tragédia do incêndio do Museu Nacional força-nos a uma reflexão mais severa sobre as questões aqui levantadas. Objetos, registros sonoros e fotográficos, documentos, referências de culturas ameríndias do território brasileiro, coletadas desde o século XVI, única documentação de várias culturas já extintas, que compunham o acervo etnológico e arqueológico deste museu – que representava a identidade da nação, a gênese do país, com todos os problemas que tal representação carrega – foram inteiramente consumidas pelo fogo. Repensar tal representação, parece-nos um problema secundário, sobretudo quando lembramos que a tragédia foi causada pela falta de investimentos, que não foram escassos contudo para obras que originaram o próprio Museu de Arte do Rio, museu em que a construção do edifício precedeu existência de um acervo. Ou talvez repensar tal representação seja mais que nunca urgente, para que uma nova nação, em que outras prioridades, dinâmicas e políticas sociais possam ser projetadas no futuro.

Referências bibliográficas

ANJOS, M. Adorno e luta. In: Adornos do Brasil Indígena: resistências contemporâneas. São Paulo: Sesc, 2016.

BRUNO, M. C. O., Sociedades indígenas, museus e adornos: distanciamentos e cumplicidades. In: Adornos do Brasil Indígena: resistências contemporâneas. São Paulo: Sesc, 2016.

DAMATTA, Roberto. O que faz o brasil, Brasil? Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DUNCAN, C. The art museum as ritual. In: PREZIOSI, D. The art of art history. Nova York: Oxford University Press, 2009.

FARAGO, Claire. Silent moves: on excluding the ethnographic subject from the discourse of art history. In: PREZIOSI, D. The art of art history. Nova York: Oxford University Press, 2009.

MARICATO, E. et. al. Cidades rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram conta do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

MITCHELL, T. Orientalism and the exhibitionary order. In: PREZIOSI, D. The art of art history. Nova York: Oxford University Press, 2009.

PREZIOSI, D. The art of art history. Nova York: Oxford University Press, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, E. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: A inconstância da alma selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2002.