



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados

(parte II – Dja Guata Porã e Exposição Antropológica Brasileira)

Ivair Reinaldim, Universidade Federal do Rio de Janeiro

<https://orcid.org/0000-0002-0415-7422>

ivair.reinaldim@eba.ufrj.br

Resumo

Este artigo apresenta uma abordagem comparativa entre duas mostras, produzidas em diferentes temporalidades: “Dja Guata Porã - Rio de Janeiro Indígena”, realizada no Museu de Arte do Rio, no Rio de Janeiro, em 2017-2018, e a “Exposição Antropológica Brasileira”, realizada no Museu Nacional, também no Rio de Janeiro, em 1882. Ao colocar-se em tensão dialética essas duas temporalidades – um agora, de um passado mais ou menos recente, e um outrora, mais ou menos longínquo –, pretende-se refletir sobre as transformações (estéticas, sociais, políticas etc.) ocorridas ou não no país, no que se refere às ideologias acerca da organização de mostras indígenas e suas transformações no regime de exibição de objetos e imagens, assim como da presença de corpos indígenas nos contextos expográficos.

Palavras-chave: Artes indígenas. Exposições. Arte e antropologia. Dja Guata Porã. Exposição Antropológica Brasileira.

Abstract

This article presents a comparative approach between two exhibitions, produced in different temporalities: “Dja Guata Porã - Rio de Janeiro Indígena”, held at the Rio Art Museum, in Rio de Janeiro, in 2017-2018, and the “Brazilian Anthropological Exhibition”, which took place at the National Museum, also in Rio de Janeiro, in 1882. By placing these two temporalities in dialectical tension – one now, from a more or less recent past, and one formerly, more or less distant –, it is intended to reflect on the transformations (aesthetic, social, political, etc.) that have taken place or not in the country, with regard to ideologies about the organization of indigenous exhibitions and their transformations in the regime of exhibition of objects and images, as well as about the presence of indigenous bodies in expographic contexts.

Keywords: Indigenous Arts. Exhibitions. Art and Anthropology. Dja Guata Porã. Brazilian Anthropological Exhibition.

Com o objetivo de dar continuidade à investigação desenvolvida em ensaios anteriores (REINALDIM, 2016, 2017, 2019), sobretudo em relação à análise de exposições orientadas para a produção cultural dos povos indígenas, procurou-se desenvolver aqui uma reflexão que articulasse revisão historiográfica, pesquisa documental e análise de diferentes concepções sobre as artes indígenas no Brasil¹. Desse modo, como segundo momento dessa iniciativa, este artigo apresenta uma abordagem comparativa entre duas mostras, produzidas em diferentes temporalidades: “Dja Guata Porã - Rio de Janeiro Indígena”, realizada no Museu de Arte do Rio, no Rio de Janeiro, entre 16 de maio de 2017 e 25 de março de 2018, e a “Exposição Antropológica Brasileira”, realizada no Museu Nacional, também no Rio de Janeiro, entre 29 de junho e 29 de outubro de 1882. Em virtude da ampla fortuna crítica da exposição mais recente, em parte produzida por pesquisadores(as) atuantes na sua organização (GUEDES, SOUZA e BRULON, 2017; BAKER, 2018; BENITES e LAFUENTE, 2018, 2019; VIEIRA, 2019; GUEDES e BESSA, 2020), em parte por pesquisadoras que a analisaram com distanciamento (MARTINS, 2018; MANNARINO, 2019; KNOPP, 2019)², optou-se pela comparação com outra mostra, cuja fortuna crítica também é considerável (ANDERMANN, 2004; AGOSTINHO, 2016, 2017a, 2017b, 2019; VIEIRA, 2019), entretanto, pouco conhecida no contexto da história da arte. Ao colocar-se em tensão dialética essas duas temporalidades – um agora, de um passado mais ou menos recente, e um outrora, mais ou menos longínquo –, pretende-se refletir sobre as transformações (estéticas, sociais, políticas etc.) ocorridas ou não no país, no que se refere às ideologias acerca da organização de mostras indígenas e suas transformações no regime de exibição de objetos e imagens, assim como da presença de corpos indígenas nos contextos expográficos.

“Caminhar bem e caminhar junto”

Desde sua inauguração, em março de 2013, o Museu de Arte do Rio organiza uma série de exposições de longa duração tendo como enfoque a história da cidade do Rio de Janeiro. Programa idealizado por Paulo Herkenhoff, diretor cultural do museu até 2016, as exposições que compõem esse núcleo curatorial articulam peças do acervo, empréstimos de outras instituições e de coleções

¹ O presente ensaio apresenta-se como continuidade de uma reflexão iniciada a partir das aulas por mim ministradas na disciplina *História da Arte no Brasil 1*, da graduação em História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ, entre 2015 e 2018. Aos estudantes de graduação que frequentaram as aulas naquele período, agradeço o estímulo para algumas das reflexões iniciais sobre o conteúdo aqui desenvolvido. Com enfoque direcionado às exposições referentes aos povos indígenas brasileiros, este texto é uma continuidade do ensaio “Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte I – Alegria de Viver, Alegria de Criar)” e se insere no âmbito do projeto Estudos curatoriais: perspectivas históricas e atuais. Sugere-se a leitura do ensaio anterior, assinalado nas referências.

² As três autoras analisam Dja Guata Porã em aproximação com outras exposições coetâneas: Tatiana da Costa Martins, com a mostra Wenu Pelon, realizada no Museo Arqueológico de Santiago (MAS), contendo peças do Museo Chileno de Arte Precolombino, em exibição desde 2005; Ana Mannarino, com a exposição de longa duração Oreretama, no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, desde 2006, e a mostra temporária Adornos do Brasil Indígena: resistências contemporâneas, realizada no Sesc-São Paulo, unidade Pinheiros, em 2016; Juliana Knopp aborda a exposição Karajás: plumária e etnografia, realizada no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em 2012.

particulares, e incluem trabalhos comissionados, de modo a apresentar um panorama, a partir de um conjunto de narrativas que constroem o recorte (temático, temporal, geográfico etc.) sobre alguma faceta da produção artística e cultural da cidade e do país. Além disso, essas mostras procuram questionar separações entre arte, cultura visual e cultura material, divisões hierárquicas que reforçam graus de valoração, reforçando o papel da ação pedagógica junto ao público em geral e de escolas públicas e privadas, por meio de projetos da Escola do Olhar, vinculada ao museu. Desse modo, as múltiplas narrativas apresentadas pretendem fornecer diferentes pontos de vista para a arte, a cultura e a história do Rio de Janeiro.³

No contexto desse programa amplo, uma exposição sobre a presença de indígenas na região do Rio de Janeiro começou a ser planejada por Paulo Herkenhoff, sendo nomeada “Guanabara antes dos cariocas”. Como costuma ocorrer nessas mostras, Herkenhoff convidou especialistas para compartilhar a curadoria, entrando em contato com José Ribamar Bessa Freire, professor do curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e da Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e com Pablo Lafuente, um dos curadores na 31ª Bienal de São Paulo (2014), que havia desenvolvido vínculo com um grupo da etnia Pataxó, no sul da Bahia, onde viveu algum tempo. Por sua vez, Bessa Freire indicou Sandra Benites, indígena da etnia Guarani Nhandeva, que realizava seu mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional/UFRJ, instituição onde atualmente é doutoranda, e que já havia organizado seminários em parceria com Bessa. Somou-se ao grupo, Clarissa Diniz, gerente de conteúdo do museu, mas cuja atuação poderia ser efetivamente entendida como a de curadora adjunta nos anos em que esteve vinculada à instituição (2013-2018).

Importante salientar que a princípio a mostra seguiria o formato das demais exposições daquele núcleo curatorial, partindo de uma proposta de “revisão historiográfica de representações dos indígenas na arte brasileira até o momento atual”, por meio da seleção de um “conjunto de artefatos indígenas presentes na coleção do Museu, assim como de outros objetos de instituições parceiras”,

³ “O Museu de Arte do Rio promove uma leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais. Suas exposições unem dimensões históricas e contemporâneas da arte por meio de mostras de longa e curta duração, de âmbito nacional e internacional. O museu surge também com a missão de inscrever a arte no ensino público, por meio da Escola do Olhar.” Disponível em: <https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar>. Até o momento, neste núcleo curatorial, já foram realizadas as seguintes exposições: Rio de imagens: uma paisagem em construção (01/03/2013 a 04/08/2013, curadoria de Carlos Martins e Rafael Cardoso), imaginárioRio (06/08/2013 a 13/04/2014, desdobramento da mostra anterior), Do Valongo à favela: imaginário e periferia (27/05/2014 a 10/05/2015, curadoria de Rafael Cardoso e Clarissa Diniz), Rio setecentista, quando o Rio virou capital (07/07/2015 a 08/05/2016, curadoria de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho, Margareth da Silva Pereira e Paulo Herkenhoff), Leopoldina, princesa da Independência, das artes e das ciências (12/07/2016 a 26/03/2017, curadoria de Luis Carlos Antonelli, Paulo Herkenhoff, Solange Godoy e Pieter Tjabbes), Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena (16/05/2017 a 25/03/2018, curadoria de Sandra Benites, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz), O Rio do samba: resistência e reinvenção (28/04/2018 a 28/04/2019, curadoria de Nei Lopes, Evandro Salles, Clarissa Diniz e Marcelo Campos), O Rio dos navegantes (25/05/2019 a 01/03/2020, curadoria de Fernanda Terra, Marcelo Campos e Pollyana Quintela), Casa carioca (22/09/2020 a 01/08/2021, curadoria de Marcelo Campos e Joice Berth) e Crônicas cariocas (25/09/2021 a 31/07/2022, curadoria de Marcelo Campos, Amanda Bonan, Luiz Antônio Simas e Conceição Evaristo).

provavelmente agregando ao conjunto “algumas obras comissionadas por artistas contemporâneos que tratassem de questões relacionadas a cultura indígena”⁴. Na fase inicial de pesquisa e planejamento da mostra, no entanto, Herkenhoff se desligou da direção cultural do museu, ocorrendo um lapso temporal até que essa função fosse assumida por Evandro Salles. Nesse momento, o grupo que seguia na organização da mostra compreendeu que o formato inicialmente proposto não poderia ser levado adiante. Para eles, não se tratava mais de falar do Outro ou pelo Outro, ou mesmo apenas dar voz e deixar o Outro falar de si mesmo, mas também permitir que o Outro estivesse junto em todos os processos de decisão. Essa mudança no direcionamento da mostra pode ser percebida na alteração de seu título, que passou a ser *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*, expressão em guarani que significa “caminhar bem e caminhar junto”, assumida a partir de uma fala de Sandra Benites⁵. Mas como essas mudanças ocorreram na prática, para além da troca de título?

Por um lado, na fase de planejamento da mostra, isso se evidencia na constituição de uma curadoria participativa ou compartilhada e no entendimento institucional das práticas de comissionamento. Por outro, na exposição propriamente dita, na compreensão daquilo que seria exposto – e de que modos cada item poderia ser exposto –, e na participação de indígenas na ativação de certas propostas durante a vigência da mostra.

Curadoria participativa ou compartilhada são expressões usadas para descrever a condução colaborativa desta função em *Dja Guata Porã*, não exercida por uma única pessoa e não centrada em um pequeno grupo, algo que Sonia Benites e Pablo Lafuente nomearam “fazer juntos”. Logo nas primeiras reuniões da equipe curatorial com outros setores do museu (educação, pesquisa, museologia e conservação), optou-se pela realização de quatro seminários abertos ao público, privilegiando falas de convidados externos ao museu, com a participação de indígenas e não indígenas, de modo a promover diálogos, mas, sobretudo, situações de escuta. Desse modo, profissionais de museus tiveram uma proximidade maior com representantes de povos indígenas, alguns deles ligados a movimentos sociais, em conversas que reforçavam muitos dos conflitos acerca dos paradigmas ocidentais operantes no museu: termos como arte, artista, obra, curadoria, exposição e público tornam-se problemáticos quando pretendem abarcar práticas indígenas, evidenciando-se que precisariam ser enfrentados e reelaborados pela instituição, pelo menos no âmbito daquela exposição. Segundo Sandra Benites e Pablo Lafuente,

Os encontros foram construídos em torno de temas gerais e específicos (como visões indígenas do que poderíamos chamar de

⁴ BAKER, 2018, p. 2604.

⁵ Algumas narrativas bastante detalhadas sobre o processo de concepção da exposição encontram-se publicadas, a partir de relatos de agentes que participaram da curadoria e da pesquisa. Para maiores informações, ver: GUEDES, SOUZA e BRULON, 2017; BAKER, 2018; BENITES e LAFUENTE, 2018, 2019; VIEIRA, 2019; GUEDES e BESSA, 2020.

arte ou os papéis das mulheres indígenas atualmente, dentro e fora de suas comunidades) e reuniram cerca de 30 a 40 pessoas, indígenas e não indígenas, para conversar sobre o processo temático ou os aspectos estruturais que dariam forma à exposição. Tudo baseado na convicção única de que o museu não pode tratar questões, culturas ou povos e grupos indígenas da mesma forma que trata as noções ocidentais de arte, artista ou público. Para isso, optamos por um formato que nos parecia óbvio: nos encontramos para conversar sobre o que poderia e deveria acontecer; pensar em grupo, de diferentes posições, sobre o que fazer juntos. Tudo isso depois de decidir se *fazer juntos* faria sentido porque a necessidade – ou talvez simplesmente a conveniência – dessa presença não deveria e não poderia ser decidida antes de começar⁶.

Além dos seminários, quando grupos indígenas aldeados e não aldeados foram até o museu, o grupo que organizava a mostra visitou algumas aldeias em Paraty, promovendo o percurso inverso, fazendo com que a instituição (ou parte dela) também se deslocasse. Como mencionado, a equipe manteve contato ainda com indígenas vivendo no contexto urbano do Rio de Janeiro, que se congregaram em torno da resistência junto à Aldeia Maracanã durante as obras para a realização da Copa do Mundo e da Olimpíada no Rio de Janeiro, e que formavam dois grupos diferentes: a Aldeia Vertical e a Aldeia Resiste. Outro grupo, com características próprias, foi o da etnia Puri, que se encontrava em processo de ressurgência. Constituindo um panorama diverso, a participação das diferentes representações indígenas nessa etapa contribuiu para dar forma aos quatro núcleos expositivos principais: os Pataxó, como povo em diáspora, os Puri, em processo de reconhecimento, os Guarani, como povo aldeado, e Indígenas em Contexto Urbano, coletivo multiétnico, por si só heterogêneo. Como ponto comum, no entanto, entre esses grupos havia a compreensão de que a participação deles na exposição propiciava mais que a apresentação de suas peças em uma instituição museológica; tratava-se de um local de visibilidade para suas lutas junto ao poder e à opinião pública.

Na etapa seguinte, ocorreram as negociações para identificar os modos pelos quais cada grupo gostaria de se fazer representar, formal e conceitualmente, na exposição. A comissão de curadoria compreendera de antemão que não fazia sentido para aquela proposta o empréstimo e a exibição de peças de acervos etnográficos e históricos, nem o convite para que artistas contemporâneos não

⁶ Tradução livre: “The encounters were built around general and specific topics (such as indigenous visions of what we might call art or the roles of indigenous women currently inside and outside their communities) and brought together approximately 30 to 40 people, indigenous and non-indigenous, to talk about the thematic process or the structural aspects that would give shape to the exhibition. All based on the single conviction that the museum cannot treat issues, cultures, or indigenous people and groups the same way that it treats Western notions of art, the artist, or the public. For this, we opted for a format that seemed obvious to us: to meet up to talk about what could and should happen; to think in a group, from different positions, about what to do together. All of this after deciding whether doing-together would make sense because the need—or perhaps simply the convenience—of that presence should not and could not be decided before it began.” BENITES e LAFUENTE, 2019, s.p.

indígenas expusessem junto aos indígenas. Assim, o comissionamento seria a principal iniciativa para a viabilização daquilo que seria exibido, modificando os pressupostos da instituição, uma vez que grande parte da produção realizada para a exposição não era feita por artistas reconhecidos pelo sistema de arte, mas por indígenas que se dedicariam a produzir conteúdo específico para a mostra, vistos como colaboradores e colaboradoras. Desse modo, boa parte do orçamento do projeto foi direcionado para o comissionamento de objetos, fotografias, vídeos etc., por meio de quantias acordadas entre as partes, respeitando-se o direito de propriedade intelectual, sem que aquilo que fosse exposto acabasse diretamente incorporado ao acervo do museu, como costuma acontecer em outros casos.

Nesse processo, a comissão de curadoria assumiu uma dupla negociação: por um lado, acompanhando as decisões dos grupos indígenas de cada núcleo da exposição, respeitando suas decisões ou avaliando as adaptações que se fizessem necessárias; de outro, em contato direto com setores administrativos e jurídicos do museu, para viabilizar aquilo que havia sido acordado com as representações indígenas, verificando até que ponto certas resistências poderiam ser empurradas ou transpostas⁷. BENITES e LAFUENTE novamente contribuem para uma percepção dessa dinâmica:

Várias explicações foram necessárias de ambos os lados: com os membros das aldeias, isso envolveu a comunicação de detalhes e lógica do museu: econômica, simbólica e operacional. Com a instituição e as equipes não indígenas, implicou introduzir outros modos de ser, modos de abordagem, outras temporalidades possíveis, visões e economias. Nesse processo, houve desentendimentos e também desespero diante da obrigação de responder frequentemente a demandas complexas e de não resolver conflitos entre pensamentos (porque isso seria impossível), mas de tomar decisões coletivamente. Para isso, era importante considerar diferentes formas de ver as coisas, sem eliminar ou rejeitar a percepção individual, mas sim compartilhar ideias e acordos coletivos. Apesar disso, ou talvez por isso mesmo, foi um desafio. Entendemos que sempre será assim: considerar e respeitar os ritmos, formatos, formas de troca em cada um dos encontros, dar forma aos diferentes caminhos e modos de caminhar, e questionar sempre as estruturas que confrontam nossas diferenças⁸.

⁷ Mariane Aparecida do Nascimento Vieira, em seu artigo sobre Dja Guata Porã (2019), utiliza o termo “zona de contato”, conceito desenvolvido por Mary Louise Pratt (*Arts of the Contact Zone*, 1991) e articulado pelo antropólogo James Clifford no âmbito das mostras de peças etnográficas em museus (*Museus como zonas de contato*, 1997) para caracterizar essa negociação. Optou-se aqui por privilegiar a fala de Sandra Benites e Pablo Lafuente e apenas indicar a leitura do texto de James Clifford.

⁸ Tradução livre: “Several explanations were needed from both sides: with members of the villages, this involved communicating details and logic of the museum: economic, symbolic, and operational. With the non-indigenous institution and teams, it involved introducing other ways of being, ways of approaching, other possible temporalities, visions, and economies. In this process, there were misunderstandings and also desperation when faced with the obligation to frequently respond to complex demands and not to resolve conflicts between thoughts (because that would be impossible), but to make decisions collectively. For this, it was important to consider different ways of seeing things,

Na mostra propriamente dita, a curadoria se caracterizou por uma apresentação em simultâneo de três diferentes recortes conceituais, entrelaçados como em uma espécie de trança metafórica, uma vez que essas partes eram assinaladas no espaço expositivo apenas pela identidade visual, sem divisões dadas por paredes cenográficas, fazendo com que de fato se misturassem na apreensão do público. Uma primeira divisão, já mencionada, se deu em relação aos quatro núcleos formados pelos diferentes grupos indígenas: na primeira sala, os Pataxó e os Puri; na segunda, os Guarani e os Indígenas em Contexto Urbano. Como cada grupo decidiu o que seria exposto em seu respectivo núcleo, a apresentação era bastante heterogênea, mas ao mesmo tempo possibilitava a aproximação visual e conceitual por semelhanças e afinidades. Objetos foram expostos em bases de diferentes alturas, sem redomas de vidro, e em muitos momentos, as fotografias e os vídeos predominavam. A diversidade de linguagens e de soluções expositivas, assim como o enfoque mais político do material em exibição, tornava ambígua a apreensão do conjunto, muito distante do imaginário tradicional das mostras de artes indígenas em museus etnográficos, históricos e de arte. A ausência ou a predominância de peças que atestassem este imaginário gerou críticas e mesmo impasses internos no museu, pois tratava-se de uma exposição que não correspondia aos padrões de “beleza” (sobretudo formal) da arte plumária, da cerâmica e grafismos indígenas. Nesse sentido, Dja Guata Porã confrontava conservadorismos e visões cristalizadas (por parte de não indígenas) sobre o que se entende por arte e cultura dessas etnias, mesmo no museu que a abrigou.

Um segundo recorte curatorial se definiu pela apresentação de cinco Estações, espécie de totens espalhados pela exposição (e fora dela), que traziam temas comuns e atuais, abrangidos por perspectivas indígenas, sem corresponder a um grupo ou a outro do primeiro núcleo. Cada estação ficou sobre a responsabilidade de um ou uma indígena, com liberdade para escolha do seu formato e dos conteúdos a serem apresentados; desse modo, na Estação Arte, Edson Kayapó destacou um tesouro indígena, com significações do termo arte para diferentes etnias e a dificuldade de apreensão de um sentido único; a Estação Comércio, organizada por Josué Kaingang, tratava da diferença de grafismos e conteúdos em objetos para venda e para uso da tribo, trazendo uma bancada com alguns objetos produzidos por Kaingangues; a Estação Educação, sob responsabilidade da professora Pataxó Anari Braz Bomfim, abordava a educação indígena e trazia livros escritos em diversas línguas; a Estação Mulheres, sob responsabilidade de Eliane Potiguara, trazia o depoimento em vídeo de cinco mulheres indígenas, com relatos de suas trajetórias até o Rio de Janeiro; por fim, a Estação Natureza, deslocada do espaço expositivo, encontrava-se instalada na

without eliminating or rejecting individual perception, but rather to share ideas and collective agreements. Despite that, or maybe for that very reason, it was a challenge. We understand that it will always be like this: to consider and respect the rhythms, formats, ways of exchanging in each of the meetings, give shape to different paths and ways of walking, and to always question the structures that confront our differences.” BENITES e LAFUENTE, 2019, s.p.

Praça Mauá, em frente ao museu, sendo proposta e organizada por Niara do Sol. Diferentemente das demais estações, tratava-se de um canteiro comunitário, onde eram cultivadas plantas comestíveis, medicinais e ornamentais. Além do cuidado e manutenção durante a exposição, o que exigia sua presença constante junto à estação, Niara do Sol realizou conversas e debates com o público, ativando aquele local de formas distintas do restante da exposição.

Havia ainda o recorte histórico, incluído na mostra por meio da representação da grande serpente-canoa, intervenção pictórica produzida pelo artista Denilson Baniwa, que percorria todo o perímetro da parede do circuito expositivo. A serpente, símbolo importante para diversas etnias, tornava-se uma linha do tempo, composta por quatro diferentes temporalidades, apresentadas em ordem cronológica, demarcando um ponto de vista indígena para a história do Brasil: *tempo da autonomia*, que abordava o período anterior à chegada dos europeus; *tempo da invasão*, representando a tomada do território e o primeiro século da colonização; *tempo da usurpação*, abrangendo o período do século XVII ao XX, até a criação de políticas indigenistas; e *tempo da retomada*, concentrado nos séculos XX e XXI e que apresentava o momento de organização política dos povos indígenas. Sobre a serpente-canoa, era disposta uma grande quantidade de documentos textuais e visuais, de modo a contextualizar questões históricas, trazendo múltiplas perspectivas em tensão, indígenas e não indígenas. Esse panorama extrapolava a conjuntura imediata do Rio de Janeiro, por meio de cosmogonias de povos de outras regiões do país e de acontecimentos gerais. Assim, o Rio de Janeiro Indígena era também, em pressuposto e intenção, o Brasil Indígena.

A complexidade dessas narrativas entrelaçadas, abordando questões históricas e atuais, perspectivas indígenas e não indígenas, e a grande quantidade de material exposto, de natureza diversa – objetos, instalações, fotografias, vídeos e textos – colocava em questão os limites da exposição como espaço de exibição e como espécie de catálogo espacializado, uma vez que era impossível sua apreensão em uma única visita. É provável que parte do conteúdo exibido, idealmente, fosse mais bem apreendido em um formato de leitura sobre papel ou tela – e não sobre parede. A ausência de um catálogo/livro condizente com os conteúdos expostos em Dja Guata Porã, que operasse como memória e possibilidade de extensão da mostra para além do espaço físico da instituição, talvez seja a principal falha do museu na sua responsabilidade histórica e social. A fortuna crítica, com grande quantidade de relatos, não só reforça a repercussão da mostra, mas surge como uma saída parcial e incompleta para essa lacuna.

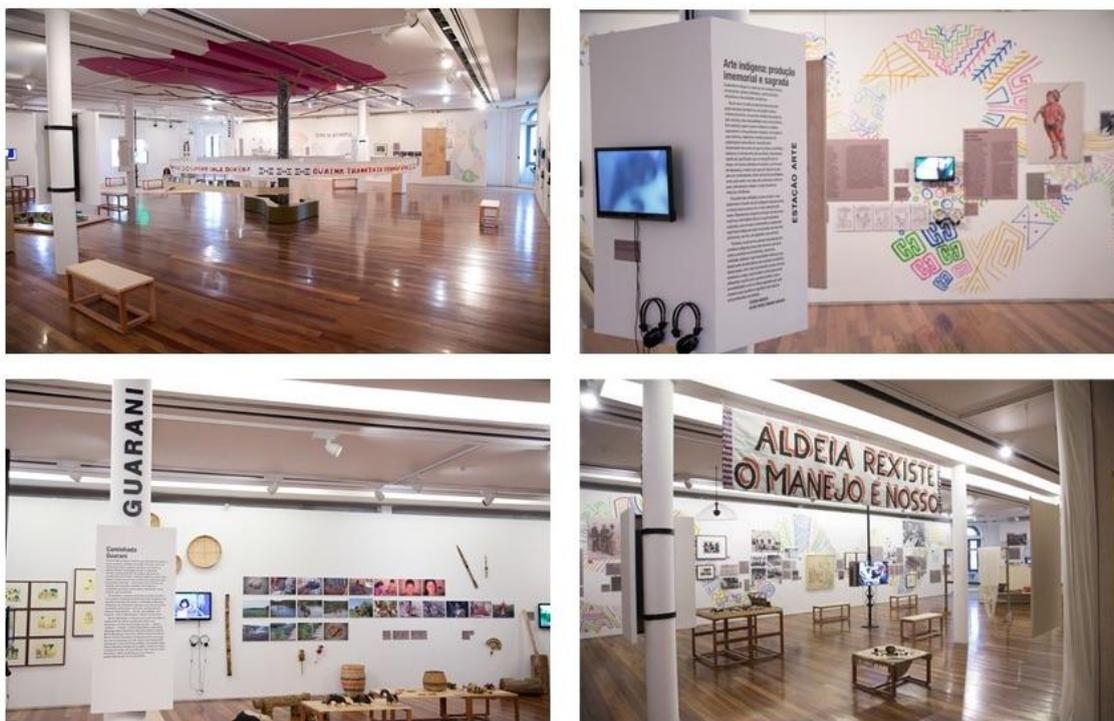


Figura 1. Conjunto de registros fotográficos da expografia de Dja Guata Porã. Imagens de divulgação, sem identificação de autoria, retiradas de diferentes fontes na internet.



Figura 2. Conjunto de registros fotográficos da Estação Natureza, em frente ao Museu de Arte do Rio, sob responsabilidade de Niara do Sol. Imagens de divulgação, sem identificação de autoria, retiradas da comunidade “Dja Guata Porã - Troca de Saberes”. Fonte: https://www.facebook.com/djaguatapora/?ref=page_internal

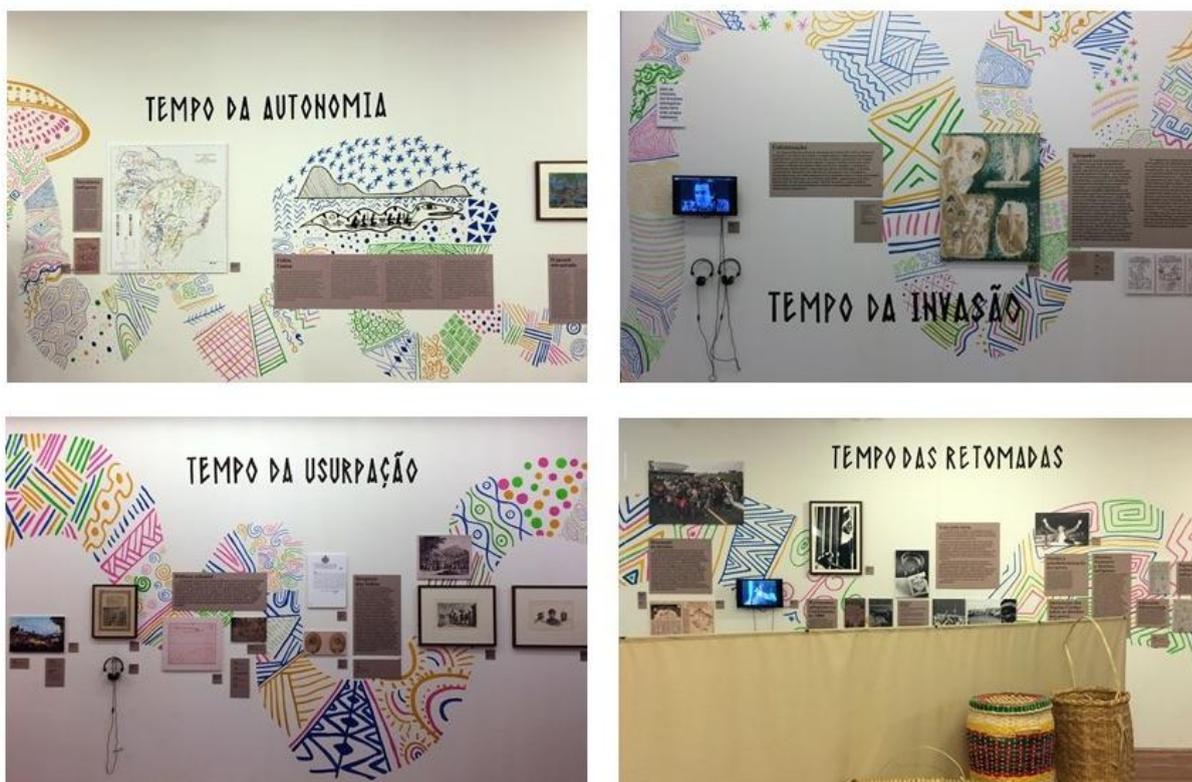


Figura 3. Conjunto de registros fotográficos da serpente-canoa, produzida por Denilson Baniwa, destacando as quatro diferentes divisões que estruturavam a linha do tempo. Imagens de divulgação, sem identificação de autoria, retiradas de diferentes fontes na internet.

“O grande júbilo da Antropologia Brasileira”

Cinco meses após o término de Dja Guata Porã no Museu de Arte do Rio, um incêndio no prédio do Museu Nacional, localizado na Quinta da Boa Vista, também no Rio de Janeiro, consumiu um dos maiores acervos científicos do país⁹. Enquanto Dja Guata Porã voltava-se para a apreensão da produção indígena em uma perspectiva mais ampla e recente, que extrapolava até mesmo imaginários cristalizados sobre o que estaria compreendido na chave “artes indígenas”, o Museu Nacional apresentava exposições permanentes de diversos setores, entre eles o de Arqueologia e Etnografia. Mais do que confrontar essas visões coetâneas em dois museus bastante diversos, considerando-se que Dja Guata Porã era uma exposição temporária, propõe-se um salto temporal, em direção a outra mostra também temporária organizada pelo Museu Nacional, porém no século XIX, quando a instituição se localizava no Campo de Santana, no edifício que hoje abriga o Arquivo Nacional.

⁹ O incêndio no Museu Nacional ocorreu na noite de 2 de setembro de 2018 e destruiu quase a totalidade dos acervos que a instituição mantinha sob sua guarda ao longo de duzentos anos de existência, além de ocasionar danos à estrutura do prédio, antiga residência oficial dos imperadores do Brasil.

Após o sucesso da *Exposição de História do Brasil*, realizada na Biblioteca Nacional em 1881, Ladislau de Souza e Mello Netto, então diretor do Museu Nacional e responsável pela reforma que deu origem à Seção de Geologia, à Seção de Antropologia e ao Laboratório de Fisiologia Experimental, começou a idealizar a Exposição Antropológica Brasileira, com o “verdadeiro e nobre intento” de não “simplesmente expor os artefatos e os documentos etnográficos relativos aos nossos indígenas, mas reuni-los em um só repositório público” e, “como prezadas relíquias”, assim “oferecê-las ao culto da Ciência”¹⁰. Não se tratava de entender esses “artefatos” como arte, mas como espécimes a serem estudados e compreendidos a partir de uma atitude científica, também esta atrelada às narrativas sobre a história da Nação, e que deveriam, por isso, estar concentradas em um único lugar, na então capital do país¹¹.

Ainda em 1881, o diretor do museu fez pedidos para que contribuições fossem feitas para a viabilização da mostra, culminando em um documento oficial do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, publicado em diversos periódicos do país. A exposição englobaria seções de arqueologia, etnografia e antropologia e as peças enviadas ao museu seriam devolvidas após seu término ou então arquivadas com o nome do(a) doador(a), caso permanecessem na instituição. Além da chamada, o diretor percorreu o norte do país, com o intuito de coletar peças a serem expostas. Em resposta ao pedido, particulares e instituições das mais variadas regiões enviaram à capital objetos recolhidos sob as mais variadas circunstâncias. Entre esse conjunto de objetos, o presidente da província do Espírito Santo ofertou a vinda de uma família de sete indígenas¹² do aldeamento Mutum, na região do Rio Doce, da etnia Nak-Nanuk, chamados “botocudos”, termo usado genericamente pelos colonizadores portugueses para denominar etnias indígenas do grupo linguístico Macro-Jê, que utilizavam “botoques” (discos de madeira) como alargamentos labiais ou auriculares. Segundo a pesquisadora Marina Cavalcante Vieira,

Os índios botocudos desempenhavam um papel central no pensamento indigenista da época, figuravam como representantes dos Tapuia, apresentados como selvagens, bárbaros, grotescos e estúpidos, de tronco linguístico distinto do Tupi-Guarani. O antagonismo entre os Tupi e Tapuia ocorreu desde o processo de colonização e catequese, sendo os Tupi descritos como dóceis à colonização portuguesa. Partindo da distinção entre bons e maus selvagens, compreende-se o frenesi causado pela presença de índios considerados “bravios” na corte. Os Botocudos, além de muitas vezes

¹⁰ Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, s.p.

¹¹ Para uma análise mais aprofundada dessa relação, recomenda-se a leitura do ensaio *Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional* (1988), de Manoel Luís Salgado Guimarães.

¹² Nos textos de Marina Cavalcante Vieira (2019) e de Michele de Barcelos Agostinho (2019) há descrição detalhada sobre a vinda do grupo ao Rio de Janeiro, assim como sobre a repercussão junto à imprensa e ao público da Corte, havendo uma discordância nos nomes dos sete indígenas. Devido a isso, optou-se por não explicitar tal informação aqui.

citados como antropófagos, eram ainda mais importantes para a antropologia física praticada no Museu Nacional nas últimas décadas do século XIX. Em um momento em que se procurava o “elo perdido” entre homem e macaco, os pesquisadores do museu afirmavam que os Botocudos seriam o grupo primitivo mais inferior na escala evolutiva¹³.

Mesmo que a Exposição congregasse diferentes setores do museu, é a alcunha “Antropológica” que prevaleceu em seu título, enunciando os discursos que a sustentavam. As práticas científicas relacionadas ao Laboratório de Fisiologia Experimental, no qual atuavam João Batista de Lacerda e José Rodrigues Peixoto, tinham grande importância no modo como o Museu Nacional pretendia ser visto e reconhecido. Nesse sentido, a oferta de “espécimes vivos” para a exposição permitia à antropologia, como entendida naquele momento, atestar sua proeminência no cenário científico nacional. Além do grupo de “botocudos” proveniente do aldeamento Mutum, quatro indígenas da etnia Xerente, vindos da província de Goiás, e que representariam o contraponto “Tupi”, participariam indiretamente da Exposição Antropológica. O grupo formado por três homens e uma mulher chegou ao Rio de Janeiro em dezembro de 1881, objetivando solicitar audiência com o ministro da Justiça e pedir providências contra as violências que vinham sofrendo em suas terras. No entanto, foram conduzidos ao Museu Nacional, onde cientistas retiraram suas medidas antropométricas e registraram suas cantigas e vocabulário. Na ocasião, o escultor Léon Despres de Cluny – também atuante como comerciante de arte e moldagens – produziu moldes a partir de seus corpos, para a posterior confecção de esculturas em gesso e papel machê, que seriam incluídas na Exposição Antropológica Brasileira. Pelo menos as duas esculturas listadas no Guia da Exposição, dos indígenas José e Zeferino, continuariam em exibição no Museu Nacional até o incêndio ocorrido em 2018.

Os chamados “botocudos”, por sua vez, chegaram à Corte no dia 6 de julho de 1882, cerca de três semanas antes da inauguração da exposição, queixando-se de terem sido enganados, pois foram informados que seriam conduzidos ao aldeamento (e não ao Rio de Janeiro). A chegada do grupo e sua instalação em um acampamento no Campo de Santana, em frente ao museu, causou grande alvoroço, fazendo com que fossem transferidos para o quartel do corpo de bombeiros, nas proximidades do museu. Permaneceram no Rio de Janeiro até 30 de agosto de 1882, constituindo a “grande atração” do primeiro mês da exposição. Independentemente daqueles indígenas provirem de um aldeamento, ou seja, estarem sob tutela do Estado, “foram lidos pelos habitantes da corte como se estivessem tendo seu primeiro contato com os brancos naquele momento”¹⁴ e embora não haja nenhum registro fotográfico da presença desses corpos no museu, há inúmeros relatos e ilustrações na imprensa sobre o espetáculo oferecido

¹³ VIEIRA, Marina Cavalcante, 2019, pp. 323-324.

¹⁴ VIEIRA, Marina Cavalcante, 2019, p. 336.

ao público. Mesmo quando o objetivo desse conteúdo era tecer críticas à mostra ou ao Império, textos e imagens que circularam nos jornais não deixariam de entrever comentários preconceituosos em relação aos indígenas exibidos como “espécimes vivos”¹⁵.

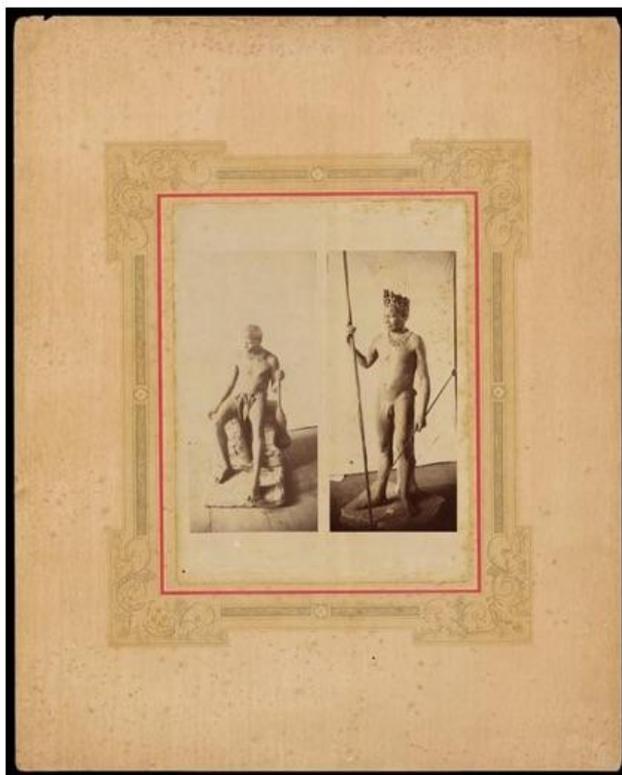


Figura 4. Estátuas de indígenas Xerente da Exposição Antropológica Brasileira (Zeferino e José). Imagem da esquerda: autoria de Léon Despres de Cluny, 1882, gesso e papel machê. Museu Nacional/UFRJ (destruídas). Registro fotográfico de autoria desconhecida. Fonte: Wikimedia Commons. Imagem da direita: autoria de Marc Ferrez, 1882, papel albuminado, PB, 16x21cm a 23x19cm. Biblioteca Nacional.

A Exposição Antropológica Brasileira objetivava ser uma mostra científica que comprovasse visualmente as teses que se consolidavam no Museu Nacional, em contraposição à visão romântica que predominava tanto na literatura e artes visuais quanto na historiografia do país. Para isso, a antropologia física dedicava-se à medição de crânios, com o objetivo de comprovar que os botocudos seriam remanescentes vivos da raça humana mais primitiva que habitou o Brasil, reforçando o imaginário construído desde os tempos da colonização. Ao optarem pela exibição de moldagens dos corpos do grupo Xerente, procuravam atestar o argumento de que aqueles representavam grupos pacíficos – os Tupis; já em relação à exibição dos próprios corpos “botocudos”, procuravam oferecer ao público

¹⁵ Ensaios de ANDERMANN (2004), AGOSTINHO (2016 e 2017) e VIEIRA (2019) trazem pormenores da vinda e exposição pública do grupo de indígenas e dos relatos textuais e visuais que circularam na imprensa do Rio de Janeiro.

a possibilidade de encontro face a face com grupos “selvagens”, “violentos”, “primitivos”, alimentando mais e mais o imaginário que a ciência supostamente estava tentando questionar (do indianismo) e ao mesmo tempo reforçar (primitivismo).

Como apontado por ANDERMANN (2004) e VIEIRA (2019), por meio de evidências materiais, a exposição pretendia apresentar uma perspectiva imparcial e objetiva da realidade dos povos indígenas no Brasil, que confrontasse a visão idealizada instituída pelo movimento indianista e pelo pensamento alegórico sobre a Nação brasileira. No entanto, o discurso da ciência recaía, em primeira instância, na mesma dicotomia entre bons e maus selvagens, e em uma análise mais ampla, operava a continuidade do discurso sobre o Outro. Se o argumento literário forneceu ao Estado monárquico e às elites letradas as bases para um imaginário idealizado e distante da realidade social do país, na qual povos indígenas eram dizimados – produzindo um mito de origem para a Nação do Trópicos –, é, ao mesmo tempo, esse movimento anterior que alicerça as bases para a virada arqueológica e antropológica que pretendia contradizê-lo.

Na abertura da exposição, Ladislau de Souza e Mello Netto proclamou:

Este é o certame mais nacional que as ciências e as letras poderiam, congratuladas, imaginar e realizar no fito de soerguer o Império do Brasil ao nível de intelectualidade universal, na máxima altura a que pôde ela atingir, além do Atlântico e nas extremas luminosas, ao norte do continente americano. (...) E esse grandioso remate de nossos trabalhos, e esse almejado fim de nossas aspirações, e consenso público, o apoio das sociedades sábias e a mal contida surpresa de quantos aqui se acham, estão a testificar ser o grande júbilo da Antropologia Brasileira, que hoje se inaugura neste Museu. (...) Este certame é uma simples tentativa ou, melhor, é o primeiro ensaio de um empreendimento, para o qual vejo que se dilatam amplos e atrativos horizontes, donde novas e mais largas conquistas nos estão convidando a mais seguidos e porventura a mais arriscados cometimentos¹⁶.

Como esses pressupostos embasavam a organização da exposição propriamente dita? A mostra contava com 8 diferentes salas, especialmente redecoradas para o evento, cujos nomes homenageavam personalidades da história do Brasil, todos estrangeiros. Segundo o Guia da Exposição Antropológica Brasileira, assim estavam distribuídos os núcleos da exposição: Sala Vaz de Caminha – em homenagem ao cronista português Pero Vaz de Caminha (1450-1500) – assinalada como *etnográfica*, na qual estavam incluídas 40 peças listadas¹⁷; Sala Rodrigues Ferreira – naturalista português Alexandre Rodrigues

¹⁶ GAZETA DE NOTÍCIAS, 30 de julho de 1882.

¹⁷ “Nesta sala acham-se arcos, flechas, lanças, remos, sararácas, ralos & c. de diferentes tribos do Brasil”, sendo “expressamente proibido tocar nos objetos expostos, ainda sob o pretexto de pô-los em ordem; tanto mais quanto

Ferreira (1756-1815) – também *etnográfica*, com 113 peças¹⁸; Sala Lery – missionário protestante francês Jean de Léry (1534-1613) – assinalada como *arqueológica*, com 39 peças¹⁹; Sala Hartt – naturalista canadense Charles Frederick Hartt (1840-1878) – também *arqueológica*, com 207 peças²⁰; Sala Lund – naturalista dinamarquês Peter Wilhelm Lund (1801-1880) – também *antropológica*, com 115 peças²¹; Sala Martius – naturalista alemão Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) – assinalada como *antropológica e arqueológica*, com 29 peças²²; Sala Gabriel Soares – português Gabriel Soares de Sousa (1540-1590), autor do “Tratado descritivo do Brasil” (1587) – também *antropológica e arqueológica*, com 170 peças²³; e Sala Anchieta – padre jesuíta espanhol José de Anchieta (1534-1597) – *etnográfica*, com 67 peças²⁴. Importante destacar que a Sala Anchieta trazia representações pictóricas produzidas por Aurélio de Figueiredo e Melo e Décio Villares, além de fotografias e aquarelas documentando a tradição indianista, produzidas em algumas expedições.

Os registros fotográficos produzidos por Marc Ferrez estão entre as poucas imagens da exposição, permitindo ter-se uma noção parcial daquilo que foi exposto e de como o foi. Por um lado, há um conjunto de imagens que registram coleções de objetos, em visão frontal, aproximados e classificados por função e forma, reforçando uma taxonomia. Por outro, imagens panorâmicas de algumas salas, destacando no primeiro plano as cenas tridimensionais organizadas para representarem o cotidiano das populações indígenas e sua interação com alguns

convém advertir que alguns dos referidos objetos estão envenenados.” Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 7.

¹⁸ “As coleções desta sala, compostas de instrumentos de guerra, de caça, de pesca e de música, são constituídas não só pelos artefatos destas diversas naturezas, pertencentes ao Museu Nacional, mas também por muitos de propriedade particular, sendo a mais bela e a maior parte deles do gabinete do S. M. o Imperador.” Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 11.

¹⁹ “Esta sala contém boa parte de fragmentos de louça antiga do Amazonas exumadas pelos srs. Dr. Ladislau Netto, Derby, Ferreira Penna e Rhome, e dos sambaquis do sul, retirados pelo professor Hartt, engenheiro Freitas e dr. Galvão e outros exploradores.” Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 21.

²⁰ “Esta sala exclusivamente ocupada por produtos cerâmicos antigos, encerra as coleções ultimamente organizadas pelos srs. Ladislau Netto, Derby, engenheiro Gonçalves Tocantins e especialmente pelo digno correspondente do Museu Nacional Domingos Soares Ferreira Penna, além de alguns vasos exumados pelo dr. José Lustosa da Cunha Paranaguá, e de outros expostos pelos Museus Paraense e Paranaense e pelo Instituto Arqueológico Alagoano.” Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 25.

²¹ “Esta sala contém esqueletos e crânios de indígenas Tembés e Turiuaras, exumados pelo dr. Ladislau Netto nas antigas muiracãueras das margens do rio Capim, província do Pará; três esqueletos expostos pelo dr. Duarte Paranhos Schutel; grande número de crânios de diversas tribos de Botocudos; muitos ossos retirados dos sambaquis da província de Santa Catarina; e fotografias de Botocudos tiradas pela Comissão Geológica dirigida pelo professor.” Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 39.

²² “Nesta sala estão algumas belíssimas esteiras, jamachis ou uaturás, pacarás, pñacarys, urupembas e alguns produtos cerâmicos modernos do Amazonas, do Rio Francisco (Alagoas) e do Paraná, e as coleções cerâmicas do Peru e da Guiana Holandesa, de propriedade estas do S. M. o Imperador.” Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 47.

²³ “Nesta sala acham-se expostos muitos produtos da arte plumária brasileira, adornos, tecidos e vestes de muitas tribos do Brasil. Nela estão igualmente as coleções arqueológicas do Museu Nacional, da sra. D. Amélia Machado Cavalcanti de Albuquerque e dos srs. cons. Caminhoá, João Barbosa Rodrigues e Tommaso G. Bezzi.” Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 51.

²⁴ “Encontram-se nesta sala as obras relativas à língua tupi ou guarani, expostas na sua quase totalidade pela Biblioteca Nacional; livros sobre etnografia americana; quadros a óleo representando tipos de diversas tribos do Brasil; fotografias, gravuras a buril, cromolitografias, litografias, aquarelas & pertencentes a S. M. o Imperador, ao Museu Nacional e à Biblioteca Nacional.” Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 63.

dos objetos expostos nas vitrines, numa espécie de encenação dramatizada dos objetos.



Figura 5. Registros fotográficos da Exposição Antropológica Brasileira, Marc Ferrez, 1882, papel albuminado, PB, 16x21cm a 23x19cm. Biblioteca Nacional.

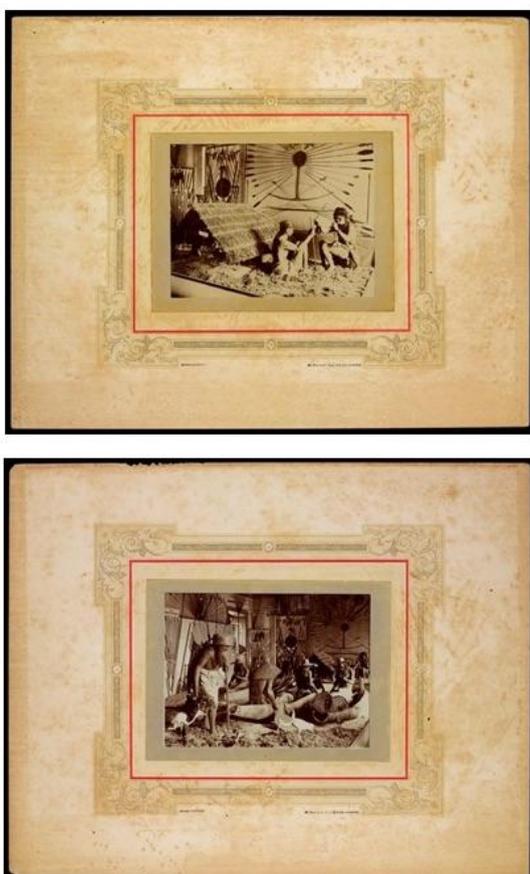


Figura 6. Registros fotográficos da Exposição Antropológica Brasileira, Marc Ferrez, 1882, papel albuminado, PB, 16x21cm a 23x19cm. Biblioteca Nacional.

Na maior das salas, a Rodrigues Ferreira, dedicada à etnografia, foram representadas as margens de um rio e incluídas as esculturas moldadas por Léon Depres de Cluny, ilustrando situações cotidianas em aldeias, instantes congelados que, segundo Jens Andermann, constituíam uma “encenação da ficção etnográfica do ‘campo’ enquanto espaço autônomo e não afetado pela presença do observador”, promovendo uma espécie de “iniciação” e, ao mesmo tempo, um “cenário de fantasia” para o público.

Estas exposições in-situ, embora bastante comuns nos gabinetes de cera e outras atrações populares nas cidades europeias, haviam apenas se tornado uma expressão regular nas exposições dos Outros coloniais, seguindo o uso extensivo de cenas da vida cotidiana expostas nas feiras mundiais, assim como nas grandes lojas de departamentos na segunda metade do século XIX, com o objetivo de simular o exótico e de estimular o desejo consumista pelas últimas tendências da moda²⁵.

As violências evidenciadas tanto em relação ao grupo Xerente quanto ao grupo Nak-Nanuk, a partir da presença de corpos indígenas exibidos como “espécimes” para o estudo da ciência e como entretenimento para um amplo público, embora ressoem de modo mais contundente, não são exceções. A Sala Lund, dedicada à antropologia, trazia restos mortais exumados de cemitérios nativos, desenterrados pelo próprio diretor da instituição, e outras amostras de esqueletos e crânios pertencentes ao laboratório do museu. Além disso, uma análise da procedência dos “artefatos” expostos, sobretudo daqueles mantidos sob posse de particulares, pertencentes ao Imperador e a pessoas ligadas ao exército e à Corte, como a realizada por AGOSTINHO (2017), permite vislumbrar o contexto em que muitas dessas peças podem ter sido adquiridas. Tais “artefatos”, expostos como índices científicos, são também testemunhos silenciosos de inúmeras violências sofridas pelos povos indígenas. Na medida em que esses discursos científicos se modificaram, esses objetos foram submetidos a novas leituras e interpretações, e a história de sua incorporação às coleções vai sendo soterrada.

De cá para lá, de lá para cá: fluxos e refluxos

Em que sentidos uma análise comparativa entre as duas exposições pode trazer contribuições tanto para a história da arte como para a história das exposições? O que mudou de um momento a outro? E o que não mudou? Exposições, de curta ou longa duração, apresentam, não sem contradições, um conjunto de ideologias (percepções, visões de mundo, imaginários sociais etc.) das pessoas que as concebem e das instituições que as promovem; são atravessadas

²⁵ ANDERMANN, 2004, pp. 142-143.

por concepções políticas e debates estéticos. Dja Guata Porã ocorreu em um museu de arte, mas não se restringiu a uma concepção estrita das “artes indígenas”, levantando questões sobre essa natureza transdisciplinar e plural que a constituiu; a Exposição Antropológica Brasileira foi concebida por um museu científico, sem que a noção de arte fosse atrelada aos objetos expostos, embora sua expografia denote preocupações tipológicas e estéticas e que algumas soluções expositivas que apresentou sejam ainda recorrentes. Ao aproximá-las, guardadas suas especificidades, é possível destacar aproximações e diferenças, continuidades e descontinuidades.

Dja Guata Porã ressaltou novos modos e abordagens curatoriais frente ao agenciamento das práticas artísticas e políticas identitárias no circuito de arte, em um momento conturbado, após o impeachment de Dilma Rousseff e as crescentes ameaças às populações indígenas e à cultura, de modo geral. Pode-se destacar tanto a curadoria compartilhada da mostra quanto a criação de novas dinâmicas de comissionamento de trabalhos a serem expostos, fazendo com que a exibição se distanciasse de um recurso recorrente quando se leva em conta a produção cultural dos povos indígenas: o empréstimo e a exibição de peças pertencentes a acervos etnográficos e históricos. A presença de indígenas nas diversas etapas, do planejamento à exposição propriamente dita, ocorreu por meio de negociações, em processos de escuta e diálogo. Nisso, termos como “arte” e “artista” foram colocados em suspensão e o contexto museológico precisou enfrentar os dilemas daí decorrentes. Na Exposição Antropológica Brasileira, além de um conjunto expressivo de peças provenientes de diferentes partes do país, indígenas foram exibidos, para um amplo público, como “espécimes” vivos, representantes de um modo de vida considerado oposto ao da civilização, inseridos na exposição para embasar o discurso científico que se desenvolvia naquele momento. Amparada pelo Império, constituía uma visão sobre a Nação, a partir do Rio de Janeiro capital, guardando relações com o movimento romântico, embora procurasse, ao mesmo tempo, negá-lo.

Já bem distantes da Exposição Antropológica Brasileira, pode-se ainda indagar como a presença de corpos indígenas em espaços museológicos reitera o caráter colonial do discurso sobre o Outro, ou se efetivamente é possível vislumbrar um “fazer juntos”. Como observa MANNARINO (2019),

A exposição [Dja Guata Porã] 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 subjuguar (...) ²⁶

Não há uma resposta pronta e definitiva para essa questão. E nem se pretende respondê-la aqui. Mais importante é que, entre as muitas respostas possíveis, estejam as de vozes indígenas – na curadoria, na mediação, na produção artística,

²⁶ MANNARINO, 2019, p. 461.

no debate crítico. Com caráter artístico, histórico ou antropológico, exposições são modos de organizar, visual e conceitualmente, percepções de mundo, colocá-las em confronto com outras mais, aproximar materialidades, visualidades e narrativas. Tensões entre práticas indígenas e dispositivos institucionais, tais como o museu e a história da arte, sempre existiram e continuarão existindo. O que deve se transformar, de fato, é a compreensão social de que essas tensões devem ocorrer com o respeito e o reconhecimento de que as presenças não se dão somente como representações, mas como existências.

Referências

AGOSTINHO, Michele de Barcelos. A exibição humana na Exposição Antropológica Brasileira de 1882: os indígenas do Brasil sob o olhar cientificista no Museu Nacional. *Anais do 15º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*, Florianópolis, 2016. Disponível em:

https://www.15snhct.sbhc.org.br/resources/anais/12/1473258060_ARQUIVO_AExibicaoHumanaExposicaoAntropologicaBrasileira.pdf

_____. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882: práticas de colecionamento e circulação de indígenas no Museu Nacional. *Anais do 41º Encontro Anual da Anpocs*, Caxambu. São Paulo: Anpocs, 2017. Disponível em:

<https://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro-2/gt-30/gt04-20/10622-a-exposicao-antropologica-brasileira-de-1882-praticas-de-coleccionamento-e-circulacao-de-indigenas-no-museu-nacional/file>

_____. A exibição humana na Exposição Antropológica Brasileira de 1882: ciência, entretenimento e a invenção do selvagem. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História. Contra os preconceitos: história e democracia*. Brasília: Anpuh, 2017. Disponível em:

https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1491185011_ARQUIVO_AExibicaoHumanaExposicaoAntropologicaBrasileira.pdf

_____. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882: a Sala Lund e a exibição de remanescentes humanos no Museu Nacional. *Ventilando Acervos*, vol. especial, n. 1, Florianópolis, pp. 36-48, set. 2019. Disponível em:

<https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/02/e.-03-A-Exposicao-Antropologica-Brasileira-de-1882.pdf>

ANDERMANN, Jens. Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882. *Topoi*, v. 5, n. 9, pp. 129-170, 2004. Disponível em:

http://professor.ufop.br/sites/default/files/mas/files/espetaculo_diferenca_resenha.pdf

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

BENITES, Sandra; LAFUENTE, Pablo. A Way of Working Together: On Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena. *South As a State of Mind*, tenth issue, pp. 74-79, summer / fall 2018. Disponível em:

<https://southasastateofmind.com/article/a-way-of-working-together-on-dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/>

_____. Caminar hacia el protagonismo indígena: sobre el proceso de trabajo en “Dja Guata Porã: Río de Janeiro Indígena”. *Terremoto: Contemporary Art in the Americas*, Issue 14: Mira quién habla, March 4 - May 27, 2019. Disponível em:

<https://terremoto.mx/article/caminar-hacia-el-protagonismo-indigena-sobre-el-proceso-de-trabajo-en-dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/>

CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. *Periódico Permanente* [online], n. 6, fev. 2016. Disponível em:

<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford>

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1882. Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pagfis=4038

GUEDES, Leandro; SOUZA, Luciana; BRULON, Bruno. Dja Guata Porã: construção em diálogos. *Anais do 3º SEBRAMUS*, Belém, 2017. Disponível em:

<http://sebramusrepositorio.unb.br/index.php/3sebramus/3Sebramus/paper/viewFile/744/298>

GUEDES, Leandro; BESSA, José Ribamar. 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, pp. 89-117, jan./jul. 2020. Disponível em:

<https://www.museusemparedes.com/wp-content/uploads/2021/05/102817-441425-1-PB.pdf>

GUIA da Exposição Antropológica Brasileira realizada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia de G. Leuzinger & Filhos, 1882. Disponível em:

<https://archive.org/details/guiaaexposioan00bragoog/page/n5/mode/2up?view=theater>

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, pp. 5-27, 1988. Disponível em:

<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1935>

KNOPP, Juliana Gil Bahia. Transformações na gestão da alteridade: curadoria compartilhada no Brasil. *Anais do XIV Encontro de História da Arte*. N. 14. Campinas: UNICAMP, 2019, pp. 687-697. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3397/3328>

MANNARINO, Ana. Dja Guata Porã: o Outro ocupa o museu. *Anais do XXXVIII Colóquio do CBHA: Arte & erotismo: prazer e transgressão na história da arte*. Florianópolis: CBHA, 2018, pp. 460-473. Disponível em:

<http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/04%20Ana%20Mannarino.pdf>

MARTINS, Tatiana da Costa. Ativações e comissionamentos: modos de apresentação da arte contemporânea em Dja Guata Porã e Wenu Pelon. *Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte: Arte Além da Arte*. Porto Alegre: UFRGS, 2018., pp. 276-286.

REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: a problemática do deslocamento/descolamento. *Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação*. Campinas. CBHA, 2016, pp. 530-539. Disponível em:

http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/3_Ivair%20Reinaldim.pdf

_____. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. *MODOS, Revista de História da Arte*, Campinas, v. 1, n. 1, pp. 25-39, jan. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/727>

_____. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte I – Alegria de Viver, Alegria de Criar). *MODOS, Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 3, pp. 135-151, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663184>

Revista da Exposição Antropológica Brasileira. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro & Cia, 1882. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6882>

VIEIRA, Mariane Aparecida do Nascimento. Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 25, n. 53, pp. 227-256, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/Xyv3GKqMNZqcF9cn7zgBrrm/?lang=pt>

VIEIRA, Marina Cavalcanti. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 25, n. 53, pp. 317-357, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/Kyt7B78FryqpJ4pnDyJ8pqt/abstract/?lang=pt>

Como citar:

REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 731-751, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.058>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>