

Yara Guasque (Yara Rondon Guasque Araujo)\*

# MACHADOS de pedra! A quem pertencem?



São Paulo, 1956. Vive e trabalha em Florianópolis.

**Yara Guasque** é Artista e pesquisadora independente. Professora associada inativa do programa de pós-graduação em Artes Visuais, PPGAV, Ceart, UDESC. Editora do Journal for Artistic Research, JAR.

Graduada em Licenciatura plena em artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, 1979; Mestre em Literatura, pela UFSC, 1985; Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUCSP, 2003; Pós-doutorado realizado no departamento de Estética e comunicação da Universidade de Aarhus, Dinamarca.

Autora de Telepresença: Interação e interfaces. São Paulo: EDUC, 2005.

[Yaraguasque@gmail.com](mailto:Yaraguasque@gmail.com)

ORCID 0000-0003-2051-110X

**Resumo** Este texto aborda diferentes experiências de guarda compartilhada de objetos indígenas em instituições museológicas fora e dentro do Brasil. Discute como a responsabilidade de preservar objetos indígenas se transforma também na responsabilidade de coletar narrativas de participantes indígenas sobre o uso de tais objetos. A ausência de um protocolo indígena mais disseminado no Brasil é já uma realidade em países como os Estados Unidos, Canadá, Austrália e Nova Zelândia. Seguindo os recentes andamentos deste debate, procurei refletir como a busca identitária e autodeterminação dos povos ancestrais colocam um novo marco no contexto da arte indígena contemporânea lançando alguns artistas ao protagonismo.

**Palavras Chave** Arte, Museu, Amarras coloniais, Protocolos indígenas

### **Stone AXE! To whom do they belong?**

**Abstract** *This text approaches different experiences concerning the shared custody of indigenous artifacts in museums abroad and in Brazil. Discusses how the responsibility to preserve indigenous artifacts is transformed in the responsibility of collecting indigenous participants stories about the use of those objects. The lack of a more disseminate indigenous protocols in Brazil are already a reality in countries as the USA, Canada, Australia, and New Zealand. Following the recent developments of this debate, I tried to reflect on how the search for auto identity and auto-determination of ancestors folks posits within the indigenous contemporary art a new stake for placing some artists in the protagonism.*

**Keywords** *Art, Museum, Colonial bonds, Indigenous protocols.*

### **¡HACHAS de piedra! ¿A quién pertenecen?**

**Resumen** *Este texto aborda diferentes experiencias de custodia compartida de objetos indígenas en instituciones museísticas fuera y dentro de Brasil. Discute cómo la responsabilidad de preservar los objetos indígenas también se transforma en la responsabilidad de recopilar las narrativas de los participantes indígenas sobre el uso de dichos objetos. La ausencia de un protocolo indígena más difundido en Brasil ya es una realidad en países como Estados Unidos, Canadá, Australia y Nueva Zelanda. Siguiendo los desarrollos recientes de este debate, traté de reflexionar sobre cómo la búsqueda de la identidad y la autodeterminación de los pueblos ancestrales colocan un nuevo hito en el contexto del arte indígena contemporáneo, lanzando a algunos artistas al protagonismo.*

**Palabras clave:** *Arte, Museo, Amarres Coloniales, Protocolos Indígenas*

## Introdução

Este texto, e a leitura que o tornou possível, surgiu de uma necessidade pessoal de obter uma resposta: a quem pertencem os objetos datados, provavelmente, de antes do Brasil ser ocupado pelos portugueses? Perguntei a um autor palestrante de uma mesa de antropologia que, com sua atenção dividida, se despedia de seus admiradores. Sua resposta de forma sucinta foi: ao governo. Um de seus livros, o último exemplar exposto, antes pousado na mesa de autógrafos, já tinha desaparecido. Repeti a pergunta a outro palestrante. Quando não há verba de pesquisa, ou instituições que dêem alicerces, indivíduos sem conhecimento especializado que acharem objetos arqueológicos deveriam, na medida do possível, documentar o local do achado e guardar o objeto o mais próximo possível do local. Para angariar mais conhecimento sobre a questão e me sentir mais respaldada refiz, como uma estrangeira, uma itinerância de leituras em outros campos que não o da arte.

Figura 1 O que os arquivos  
testemunham  
Fonte da autora 2021



### Instituições coloniais e guardas compartilhadas

Museus coloniais e seus acervos representam o conceito de humanidade e de nação (OLIVEIRA; SANTOS, p. 398) e por muitos anos foram o local onde buscar conhecimento. Foram criados como meio de expansão global do projeto de ocidentalização, visando, sobretudo especialistas e pesquisadores e menos as comunidades indígenas ali representadas. Questionar os pressupostos de ilusão museal é uma boa aprendizagem transcultural, ainda mais em tempos de assimilação das culturas indígenas. Não apenas para

averiguar se na ‘guarda compartilhada’ os museus acolhem ou não a visão indígena e se preservam suas manifestações culturais mas, para também, pensar com as comunidades implicadas o empreendimento. Na tarefa de decodificar práticas passadas, o benefício pode ser equitativamente melhor distribuído para ambos lados. Ações positivas como o repatriamento e a preservação de restos mortais e objetos, o compartilhamento de arquivos imagéticos e a transferência do conhecimento do passado para as novas gerações de indígenas impulsionam a discussão endógena sobre identidade e a ancestralidade histórica de membros, objetos e rituais. Na recente migração urbana, os museus como no caso da Nova Zelândia, são locais onde as novas gerações procuram uma mediação, ou mesmo assistência, da condição de marginalizados das grandes cidades (Tapsell, Paul, in PEERS, 2003, pp. 242-251). Mas os museus também poderiam compartilhar o lucro de bilheteria, da entrada e da venda de produtos que utilizem retratos ou imagens de objetos que lhes pertencem.

Arquivo e história são termos coadjuvantes. Mas os museus etnográficos falam mais do que a história da cultura indígena. Oliveira e Santos indagam como estas coleções se formaram em sua introdução do livro *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. Os autores partem da constatação do que é sabido: que nas tais Guerras Justas grande parte da população nativa foi escravizada ou morta e que, até a bula papal de 1539 que declarou ter os indígenas alma, o extermínio era realizado sem remorso. As coleções, portanto, via de regra mostram séculos de bens indígenas sequestrados. Desterritorializados de suas áreas originais, após o Regimento das Missões de 1580, os índios passaram a conviver entre os missionários jesuítas e os colonos. Quando as missões ficaram em ruínas, novos aldeamentos aconteceram entre os séculos XVII e XIX, quase sempre em torno de uma igreja que demarcava o espaço. Com o marco da Lei de Terras de 1850, os aldeamentos anteriores também foram extintos (OLIVEIRA; SANTOS, p. 419).

A memória implica também em ativação do patrimônio imaterial. Até os dias de hoje o que experienciamos foi a confiscação involuntária do patrimônio material de povos originários, ou indígenas, e o depósito deste patrimônio em instituições e coleções que acumulam estes objetos e ao mesmo tempo capitalizam o conhecimento.

O que a decolonização poderia nos ensinar quanto ao ímpeto museal? Claramente os museus etnográficos estão em questão.

Em alguns países a discussão do patrimônio indígena é mais amadurecida. Nos EUA, por exemplo, existe a lei de repatriação de objetos indígenas, que é de 1990, *Native American Graves Protection and Repatriation Act*, NAGPRA, (ATHIAS, p. 338). Também neste país as instituições museológicas se preocupam com a listagem dos objetos a serem repatriados aos povos originários. Só o Museu Peabody de Harvard encontrou 8 milhões de artefatos dentre os objetos sob sua custódia que deveriam ser devolvidos.

A discussão sobre o repatriamento dos objetos de povos originários foi acolhida também no Canadá, que pensa na implementação de lei similar

aos dos EUA (ATHIAS, p.339). No Brasil museus reconhecidos por suas coleções etnográficas eram o Museu Nacional do Rio de Janeiro, que infelizmente sofreu em 2018 um grande dano com o incêndio que deixou em cinzas grande parte de sua coleção, e o Museu Paraense Emílio Goeldi.

O Museu virtual da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira, CECEO, do Museu do Estado de Pernambuco, no Brasil, criou uma coleção virtual de objetos etnográficos indígenas com o propósito de fazer chegar aos indígenas imagens de suas culturas. A digitalização das peças exige um empreendimento de todos para a contextualização das mesmas, e atribuição de seus diferentes significados, desde seu uso como objetos ritualísticos, ou como instrumentos do cotidiano, até seu uso como objetos estéticos altamente valorizados como peças museológicas etnográficas. A CECEO abriu espaço em 2012 para a implementação de um diagnóstico museológico participativo nas Terras Indígenas do estado de Pernambuco, através do apoio da Pró-reitoria de Extensão da universidade (PROEXC/UPPE), e propiciou em 2013, em Pernambuco, a criação dos Encontros de Museus Indígenas.

Em seu artigo Coleções etnográficas, povos indígenas e repatriação virtual: novas questões para um velho debate, Renato Athias conta como surgiu a ideia de reunir peças virtuais. Foi a partir do fato de ter visto, em 1982, a famosa máscara dos Jurupari, dos índios do alto Rio Negro, em um museu. A máscara, que hoje se encontra no Museu Pirogini, havia sido levada para a Europa pelo franciscano Illuminato Copi. A mesma, segundo membros dos grupos Uaupés, Papuri e Japu, deveria ser repatriada e destruída. De 2010 em diante, Athias intensificou a pesquisa de objetos indígenas em museus europeus. É também de 2010 a exposição que curou com os objetos da CECEO, Mitos, danças e rituais indígenas no Museu do Estado de Pernambuco. Na exposição, além das fotografias de Curt Nimuendajú estava exposta a documentação dos rituais dos Fulni-ô, um grupo do Sertão de Pernambuco que ainda preservam sua língua o Ia-tê, e seus instrumentos musicais denominados búzios dos Fulni-ô, que foram atualizados já que a deterioração foi constatada (tais como um par de trompetes de madeira oca).

A repatriação de objetos visa devolver aos povos originários parte de sua história e cultura, ativando-os na atualidade para as gerações mais recentes. A repatriação coloca a importância de contextualizar social e politicamente os objetos que foram trasladados da cultura original. Através dos objetos procura-se reavivar os rituais e buscar um sentido atualizado.

Estas iniciativas e muitas outras no âmbito internacional almejam a revitalização cultural. Projetos como o da curadoria do Welt Museum Wien, de Viena, através da antropóloga Cláudia Augustat, incluem participantes indígenas no processo de documentação. Só com a participação de indígenas pode o museu desvendar todas as implicações sobre o cultivo do guaraná e a negociação de sentido em seus rituais místicos em torno da espécie. Transitar através das normas de comércio e de cultura ocidental é uma tarefa a ser negociada. A revitalização cultural, e a interpretação religiosa e mística do puratĩg, em alguns casos veio do sucesso da coleta e da distribui-

ção do guaraná. O Waraná (Guaraná) dos Sateré-Mawé é um caso exemplar. Comercializado pelo Consórcio dos Produtores Sateré-Mawé, uma empresa fair-trade, que alcançou ampla distribuição na Europa na onda do slow-food obtendo, assim, o selo de “Denominação de Origem Controlada”.

As coleções não falam apenas dos objetos e de seus povos. Falam também da maneira pela qual a coleção se constituiu. (MACHADO, P. 257) O Museu de antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica, da cidade de Vancouver, é citado como outro bom exemplo por manter o debate ativo junto à participação das comunidades do noroeste do Canadá que representa (MACHADO, P. 263).

A publicação *Museums and source communities* de Laura Peers, de 2003, abriu a discussão sobre a responsabilidade, propriedade e destino do patrimônio cultural indígena. Os museus aos poucos passaram a entender seu novo papel de “administradores” de uma herança cultural de povos nem sempre “extintos” e, muito menos, emudecidos. Também acolheram a ideia de que as populações indígenas possuem conhecimentos específicos sobre os objetos, conhecimentos que somam aos que os museus em sua metodologia comparativa acumularam.

O patrimônio cultural indígena é importante para seus remanescentes. É um crédito que gradativamente suas culturas incorporam, apesar de os indígenas não serem reconhecidos como culturas acumulativas, no sentido de Latour. Suas culturas não se beneficiaram com a capitalização do conhecimento, até então, detido pelas instituições museológicas.

Qual o lugar dos objetos indígenas? Se a repatriação de objetos aos povos originários já é polêmica, o que dirá da repatriação de objetos arqueológicos. Envolve, além das questões como direito autoral e cultural, quem detém a custódia do patrimônio. Atualmente, atravessar as fronteiras do Brasil com peças arqueológicas é crime. Seria considerado evasão de bens culturais. As peças deveriam pertencer à união. Caberia à união o destino final das peças. É e continuará a ser uma decisão problemática. Pois os detentores pouco fazem para preservar as histórias dos povos originários. Por isso a criação de protocolos indígenas se faz necessário e urgente. O INBRAPI – Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual, foi criado por Daniel Munduruku junto a advogados indígenas em 2003, justamente para proteger o conhecimento dos povos ancestrais no caso brasileiro. Há muita discussão quando a autoria de um canto por exemplo, não é de um único indivíduo. A quem seria atribuída a autoria no caso de textos míticos, sagrados, resultante das tradições orais e que são formulados coletivamente? O papel protagonista da cultura indígena, defendido por Daniel Munduruku, resultou no documento conhecido como A carta da Kari-Ora, endereçado a editoras e escritores sobre como divulgar o conhecimento ancestral e respeitar os créditos autorais dos povos indígenas (MUDURUKU, 2018, p. 64-65). Daniel Munduruku é grande defensor de publicações que tenham como autores indígenas e esta militância para a promoção da literatura indígena parte do instituto criado por ele, UKA, que promove encontros de escritores e artistas indígenas .

Entendimentos e atitudes opostas podem ser encontradas dependendo da etnia. Se na ocasião o comentário entre membros dos grupos que habitam o Alto rio Negro, Uaupés, Papuri e Japu é que a máscara, que se encontra no Museu Pirogini, deveria ser repatriada e destruída, em outra, os Kanindé, que habitam o estado do Ceará, exigiram o número de tombo da peça confeccionada com penas que ofertavam ao diretor do Museu do Índio do Rio de Janeiro. A proposta de Athias é que a modelagem 3d e a impressão dos objetos possa resolver este impasse: ficando os museus com os objetos concretos e as comunidades com as reproduções 3D.

Para Michael Ames, autor de *Cannibal Tours and Glass Boxes* de 1992 (Apud MACHADO, pp. 262-265), os museus deveriam educar os visitantes a conceber uma visão mais igualitária, evitando sistemas de classificação hegemônicos que expressem relações de poder:

Não é demais lembrar os impasses e a busca de regras legais para a devolução de patrimônios às suas sociedades ou comunidades de origem, especialmente quando estão na posse dos museus, como tem sido a experiência do próprio Museu de Antropologia da Universidade de Colúmbia Britânica em relação aos totens que foram extraídos do seu povo ao longo do processo histórico de colonização.

Impasse semelhante parece ter ocorrido com o caso do manto sagrado dos Tupinambá. O manto foi reivindicado depois de integrantes o terem visto na Mostra do Redescobrimento, que fez parte da exposição Brasil + 500. Mostra do Redescobrimento, que aconteceu em São Paulo, no ano 2000, para celebrar os 500 anos da chegada dos Europeus no Brasil. O manto, atualmente, continua sob custódia do National Museet, Museu de Copenhagen, Dinamarca. Na mesma instituição há outros na reserva técnica não expostos. Sobre a referida reivindicação, a Dinamarca alega nunca ter recebido pedido formal de repatriação. Recentemente tentativas de reconstruí-lo não foram em vão. Daiara Tukano viu o manto em Bruxelas no Museu Real de Arte e História e fez uma cerimônia dois anos atrás em torno da vestimenta. Para a 34a bienal resolveu cosê-lo à sua maneira. Glicéria Tupinambá diferentemente resgatou a técnica dos antepassados e refez dois mantos. Um deles está exposto na Kwá Yapé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá/Essa É a Grande Volta do Manto Tupinambá, exposição premiada pelo Funarte Artes Visuais, que segue na Casa da Lenha em Porto Seguro.

Em “Cannibal Tours”, “Glass Boxes” e a política de interpretação, Michael Ames fala sobre os estereótipos, que segundo Doxtator (Apud AMES, p. 55), muitas vezes asseguram a alguns o direito a certos benefícios quando excluem outros dos mesmos direitos. As coleções e museus trataram os indígenas como ‘cultura morta’ ao deter o poder de os exibir sem suas participações e sem sequer distribuir o lucro das exposições (AMES, p. 59). Os museus participam de uma arena sociopolítica maior, que conceitua e reconceitualiza os objetos. Contribuíram para a perpe-

tuação do colonialismo. O que os indígenas exigem agora é um controle compartilhado sobre os objetos.

São também problemáticos para Ames (p.52) a museificação, que congela em categorias acadêmicas as populações indígenas, tratadas nos museus, e a noção mítica de ‘presente etnográfico’ do tempo. Na política de interpretação, os interpretados deveriam possuir o direito a seus pertences e representações.

Segundo, Ames (p. 62),

Museus de antropologia e de história controlam as histórias indígenas, incluindo em suas coleções e em suas exposições heranças patrimoniais que eles classificam como ‘artefatos’ ou ‘espécimes’; já museus de arte e galerias controlam mais por exclusão, não recolhendo ou exibindo a arte indígena, exceto aquelas que caem no domínio hegemônico da teoria estética ocidental (BLUNDELL, 1989), o que é chamado por Appadurai (1988, p. 28) de ‘estética da descontextualização’.

Mesmo sem discernir entre os estudos antropológicos, que se utilizam de modos comparativos, e os etnográficos, para os quais os exemplos são específicos, singulares, tanto o museu teve de amadurecer seu papel de guardião dos objetos de culturas ainda vivas, quanto constatar a pouca representatividade de grupos que não se adequam à ideia quase sempre romantizada dos indígenas. O enquadramento dado aos indígenas é tratado no artigo O Museu Rondon e os povos indígenas em Mato Grosso, de Maria de Fátima Roberto Machado. Talvez por não reforçar a ideia de selvagem a coleção de objetos dos índios Paresi, que trabalharam nas frentes da linha telegráfica de Rondon, acabaram por ter pouca receptividade. São peças como isoladores porcelana, braçadeiras, fixadores de postes, que eram de ferro e tinham inscrito a palavra London, de onde provinham, que foram doadas por Laudelino Enoré dos Paresi. Seu pai, Maximiano Enoré, telegrafista da Comissão Rondon, ensinou o código Morse a outros haliti, como são tratados internamente os Paresi. Em uma exposição de 2004 para a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, SBPC, na Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT, Laudelino organizou uma exposição com acréscimo de objetos emprestados, que incluíram inclusive um equipamento de Morse, através do qual ele simulou enviar mensagens para os visitantes.

As Casas da Memória Indígena talvez sejam um modelo interessante para pensar a ativação da cultura indígena, que por sua proximidade com a aldeia podem salvaguardar os objetos ainda permitindo seu uso e práticas ritualísticas.

A recente exposição que integra a 34a Bienal de São Paulo, Moquém\_Surari: arte indígena contemporânea, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM, curada principalmente pelo artista Jaider Esbell, artista indígena do povo da Terra Indígena Raposa Serra do Sol em Roraima, que atuava em ativismo e que recentemente nos deixou, apresenta 34 artistas

indígenas. Vale destacar que apenas em 2021, pela primeira vez, inúmeros artistas indígenas expõem seus trabalhos nesta que é reconhecida como a maior mostra de arte contemporânea da América do Sul e, não mais, em coleções etnográficas ou antropológicas. Em 2020 a Pinacoteca do Estado de São Paulo havia exposto *Véxoa, Nós sabemos*, de curadoria de Naine Terena, quebrando os 115 anos da instituição sem nunca ter exibido artistas indígenas. Os espaços da arte como o MAM e o prédio da Bienal, e a Pinacoteca do Estado, sob um viés rápido, podem oferecer aos artistas uma visibilidade maior enquanto sujeitos. Entretanto, são lugares discursivos de disputa, que exigem certa cautela.

Estetização da alteridade, estética da descontextualização ou alteridades mitificadas?

Para L'Estoile, a discussão da negociação de imagem indígena vai além. A 'alteridade mitificada' também é um empecilho para atualizar as negociações de sentido e de direitos. Para o antropólogo os Yanomami endossando um papel num determinado repertório constituído, escolheram a 'estetização da alteridade' como estratégia. O que foi muito bem sucedida na exposição Yanomami, o espírito da floresta de 2003, na Fundação Cartier em Paris, que fez os Yanomami existirem num cenário internacional. A exposição foi realizada em parceria entre a Fondation Cartier pour l'Art Contemporain com a colaboração da Survival International da França e a ONG Comissão Pró-Yanomami, CCPY.

O preço que os Yanomami devem pagar para garantir seu território seria o de fazer o papel de 'selvagem romântico', de 'povo da natureza', de antepassado contemporâneo a fim de satisfazer a nostalgia da inocência perdida das classes médias urbanas? Para ter um certo 'direito à palavra', os Yanomami seriam obrigados a ceder seu direito de imagem aos artistas e expectadores ocidentais? (DE L'Estoile, p. 95).

A controvérsia está na mobilização da mídia que abre caminhos para lutas legítimas como a demarcação da terra destas tribos, principalmente agora no Brasil, no fervor do debate dos prós e contras do que é conhecido como Marco Temporal. Mas o apoio pode se esvaír quando a mídia propaga interesses dos indígenas que não condizem com a imagem do 'bom índio', da 'alteridade mitificada', para a qual contribuem apaixonados e também antropólogos, segundo L'Estoile. Como é o caso dos Kayapó, com a recente exploração de madeiras nobres e extração de minérios em suas terras. No passado recente os Kayapó conseguiram atingir a imprensa internacional, através do cantor Sting e sua fundação, Rainforest Foundation, o que os auxiliou para a delimitação de suas terras. Para L'Estoile o capital simbólico atribuído aos indígenas como habitantes das florestas é destituído assim que a imagem deles não corresponde à ideia de preservação, o que seria de esperar dos 'povos da natureza'. Existe um alerta para o autor na dissimetria construída entre os espectadores ativos e um objeto passivo, que como objeto passivo para os visitantes e observadores tem de se manter inerte,

sem alteração no tempo. O risco é de uma ‘alteridade congelada’ no tempo. Também é fato, segundo o autor, que os museus antropológicos não consigam fugir da equação assimétrica e mítica da relação entre colonizadores e colonizados, que implica em apropriação e dominação. Desvendar estas relações é o que nos cabe.

### Amarras coloniais

A fala Kurrwa (stone axe/axehead) to Kartak (billycan, pannikin, tin cup): hand-made/held-ground da artista australiana descendente dos Povos Originários, Brenda L. Croft, trouxe questões sobre o procedimento de classificação racial na Austrália à baila. Descendente por linhagem materna de alemães, ingleses, irlandeses e chineses e, paterna, de três povos originários, Gurindji, Mudburra, e Malngin, a artista trabalha uma autoetnografia. Ouvindo sua apresentação, constato que Brenda L. Croft trabalha com arquivos que incluem rótulos e métodos de classificação abstratos, típicos das amarras coloniais. Seu trabalho intitulado FULL BLOOD, toca no que foi conhecido como Aboriginal by Law. Em muitos de seus trabalhos, ela se auto representa nas fotografias como tendo ancestral aborígene. Há uma variação de autorretratos que derivam de classificações conhecidas como HALF CASTE, MIXED BLOOD, FULL BLOOD. Em seu autorretrato ela se mostra com a pele escurecida para evidenciar seus traços ancestrais de seu povo originário. Também trabalha com retratos ilustrativos de doenças tropicais dos compêndios medicinais, sendo um dos retratos, que ela achou em um destes compêndios, o de sua avó paterna.

Ao expor tais práticas no tocante ao colour-bar, como os retratos de indivíduos que eram classificados pelo percentual de sangue aborígene quanto a origem racial, a artista revolve o fundo da discussão sobre as metodologias de classificação racial, e acende um alerta no observador quanto a estes métodos. Independentemente do percentual de sangue aborígene, todos os indivíduos com um mínimo de percentual aborígene eram no passado assim considerados. No sistema de classificação que ficou conhecido como One Drop Rule, de 1950, do sudeste australiano, da região de New South Wales, e diante da dificuldade de distinguir os “mixed-blood” dentre os demais, bastava ter um ascendente aborígene para ser considerado “negro” em oposição à população australiana considerada branca (BOSA). A princípio esta classificação visava o controle do consumo de álcool em populações originárias, no que foi conhecido como NSW Liquor Act (de 1898). Também restringia a circulação destes indivíduos através do conjunto de leis governamentais, Aboriginal Protection Act - APA de 1909, que estabelecia políticas educacionais para facilitar a integração à sociedade branca, o que autorizava o governo a separar crianças aborígenes de suas famílias. Depois a classificação racial se baseou não mais no percentual de sangue dos povos originários, que podia ser confuso atribuindo a pessoas de pele clara a classificação de branca, mesmo tendo 3/8 de sangue aborígene, quando outras

de pele escura com o mesmo percentual seriam consideradas “negras”. A classificação passou a considerar mais o modo de vida do indivíduo em suas interações sociais, baseando-se no fato deste receber ou não algum tipo de assistencialismo governamental. Este auxílio era oferecido pelo Aboriginal Protection Board, criado em 1883, a indivíduos que residiam nas reservas ou que recebiam a cota de ração de comida. O que de fato uniu estes povos todos originários da Austrália, e arquipélagos próximos, foi a experiência de despossessão e segregação, desvantagens sociais e econômicas. Depois, na reforma administrativa da metade do século XIX, nos registros civis não eram mais identificados se as pessoas tinham ou não um ascendente aborígine. Esta identificação tinha de partir do próprio indivíduo. E com a mudança de nomes para outros mais ocidentais, dentro de uma perspectiva administrativa, ficou indiscernível a identificação da ascendência aborígine. Se a aparência não traísse inequivocamente a origem, e a reputação pessoal validasse o indivíduo como branco, quando aparência e reputação pessoal passaram a valer como critérios, a avaliação pessoal das vantagens de ser ou não considerado um aborígine seria o último critério. FULL BLOOD, HALF CASTE, MIXED BLOOD, são todos termos pejorativos. A transposição da fronteira conhecida como “passing”, isto é, passar de uma categoria de identificação a outra menos estigmatizada, permitiria maior deslocamento e outras permissões, como ser servido em bares. O processo de migração racial, quando a passagem era de caráter permanente e não provisória, era acompanhado de sofrimento e isolamento, já que os traços da vida passada comunitária teriam de ser apagados. O que também é assimilado nos trabalhos da artista, que além propicia ao observador reviver a lacuna de tais modos identitários.

A artista caminha em direção contrária à dissimulação do passado carregado de disputas raciais e sociais. Mostra uma consciência do movimento indígena pela autoidentificação e autodeterminação, o que implica nesta girada de ter os indígenas como protagonistas de sua própria história. Também mostra plena consciência quanto ao patrimônio material e a posse de objetos considerados antropológicos, da avidez da acumulação museal do patrimônio colonial. É o caso da pedra lascada [Kurrwa,stone axe/axehead] que a artista recolheu em uma de suas caminhadas. A peça, como ela afirma, pertence à comunidade aborígine local. Em suas exposições ela mostra a réplica da pedra, ao invés, da original. As práticas de discriminação e enquadramento em categorias de objetos e indivíduos são conhecidas como práticas coloniais. Coletar, diagnosticar e interpretar que, enquanto, práticas são usuais nos centros de pesquisa e laboratórios. Quando a artista seleciona dentre os objetos dos aborígenes canecas de metal ou panelas [Kartak, billycan, pannikin, tin cup] e os expõe lado a lado ou, quando, usa imagens dos arquivos de assentamentos ou, ainda, livros medicinais que ilustram com fotografias diagnósticos e moléstias expondo indivíduos de maneira discriminatória, como o fizeram os estudos de frenologia do passado, ela reflete sobre as práticas da ciência que enquadraram seus ancestrais. Brenda L. Croft possui doutoramento em artes pela UNSW e

é professora na Universidade Nacional de Canberra, atuando também como artista e curadora. Arquivos e classificações são tópicos modernistas, usuais enquanto procedimentos nos museus antropológicos, que trazem não raro um lado discriminatório. E o trabalho de Croft expõe a discriminação que os povos originários sofreram.

‘Sources communities’, que aparece no título da publicação de Laura Peers 2003, é um termo usado quando os indígenas nas novas práticas de colecionismo museal são consultados, quando não atuando muitas vezes como efetivos participantes de equipes de pesquisa. O termo referencia a fonte, mas não assegura se as relações entre as comunidades indígenas e diretores de museus serão simétricas quanto a negociação dos objetos em custódia em instituições museais. O debate é mais maduro em instituições da Austrália, Estados Unidos e Canadá. Na observação de Laura Peers (2003, p. 15) as mais profundas mudanças nas relações entre museu e membros indígenas ocorrem em países, nos quais, colonos contemporaneamente convivem com comunidades indígenas. Em um país como o Brasil, onde a guarda compartilhada apenas se inicia, artistas indígenas de 18 etnias participam da Bienal através da exposição Moqué<sup>u</sup> Surar<sup>u</sup>: arte indígena contemporânea, curada por Jaider Esbell.

Se é a internacionalização que procuram, a escolha do MAM como espaço expositivo pode ter sido certa. Expor num evento expositivo global como a Bienal de São Paulo, mesmo que em um prédio paralelo, certamente é um marco que mudará as relações endógenas e exógenas dos artistas expostos. O prédio também desenhado por Niemeyer, o arquiteto modernista brasileiro, acolheu simultaneamente a exposição de modernistas que era obrigatoriamente visitada antes de ser possível ver Moqué<sup>u</sup> Surar<sup>u</sup>. Entretanto, o espaço talvez não seja o mais adequado para proposições que fujam dos cânones ocidentais. Mesmo sendo um espaço aberto ao jardim, que o rodeia, não se caracteriza com um espaço de ação em meio à natureza, e o formato expositivo, conclui-se, é constituído de paredes/painéis. De qualquer maneira, a ideia mesma de exposição tem um ranço colonialista. No século XIX (1881) no Jardim Zoologique d’Acclimatation, em Paris, na busca por preencher o ‘vazio etnográfico’ os habitantes da Terra do Fogo foram expostos como “primitivos”. O mesmo aconteceu no Museu Nacional do Rio de Janeiro que expôs uma família indígena em 1882, “ilustrando” os brasileiros selvagens ao lado de espécimes da fauna e da flora<sup>i</sup>.

A exposição, de agora, no MAM, não trata da recontextualização de objetos indígenas de acordo com valores da cultura ocidental. Almeja, antes, um lugar de protagonismo da arte indígena contemporânea, que vai além de uma estetização de elementos da cultura indígena. E isto injeta no circuito de arte relativa energia que pode revigorar os usuais parâmetros. Sem abandonar a alcunha de indígena, a exposição de arte indígena contemporânea, com artistas de 18 etnias que lá exibem seus trabalhos, traz resistência política e ativismo. A bienal seria “um lugar onde os índios precisariam estar”, diz Jaider Esbell. Chamar a todos de índio — palavra que denomina aquele indivíduo/coletivo que foi considerado desnecessário para

o progresso, e que agora é reivindicado como o “salvador” da floresta — denota um tom irônico vindo de Jaider Esbell. Ressoando o voto do ministro Fachin contra o Marco Temporal podemos dizer que há uma nova sensibilidade: “dizer que Raposa Serra do Sol é um precedente para toda a questão indígena é inviabilizar as demais etnias indígenas. [...] É dizer que a solução dada para os Macuxi é a mesma dada para Guaranis. Para os Xokleng, seria a mesma para os Pataxó. Só faz essa ordem de compreensão, com todo o respeito, quem chama todos de ‘índios’, esquecendo das mais de 270 línguas que formam a cultura brasileira” (Conjur, 2021).

O que seria “Arte indígena contemporânea”? “Armadilha para levar bons curiosos para um lugar de reflexões profundas”, responde Jaider Esbell, que se queixou em entrevista não ter a exposição recebido crítica. Não seria o crítico mais um dos ventríloquos alinhados aos antropólogos, padres, e políticos do passado, que Jaider reclamava terem sido sempre os que os interpretaram? Não recairia este especialista da crítica de arte no erro de enquadrar sua produção como objetos conforme parâmetros estranhos à cultura indígena? Na ocupação de um lugar disputado das artes, o que está em jogo é o lugar de protagonistas e como tal poderem revelar os ditames de suas culturas, estabelecendo um corte com a classificação que os abarcava como pertencentes unicamente às manifestações culturais do folclore, aquilo que não é apreendido como conhecimento.

Na fala do vídeo da 34ª Bienal de São Paulo, *Faz escuro mas eu canto*, na entrevista com Jaider Esbell, a questão a ser colocada é se existe “arte” entre os índios, como manifestação mais individualizada, além das já aceitas modalidades das arte aplicada e arte da cura, que como manifestações coletivas são amplamente assimiladas.

Jaider Esbell enquanto artista evitava o uso indiscriminado do design indígena — que incorreria na propriedade autoral de um coletivo — procurando realizar um trabalho mais autoral. As comunidades indígenas no Brasil, e já muito antes na Austrália e Nova Zelândia, estão mais cientes do valor de preservar o patrimônio material e imaterial, motivos e formas de trançar das cestarias, tecelagens e outros adornos e, sobre o quanto contemporaneamente o design indígena é usado, muitas vezes sem a atribuição autoral. Caberiam ações legais quanto ao direito de uso de imagem, quase sempre uma questão judicializada que as comunidades indígenas têm de enfrentar e aprender negociar.

O trabalho autoral de Jaider foi em sua curta trajetória consagrado por instituições artísticas dentre as mais célebres: Centro Pompidou, Bienal de São Paulo, MAM, e se tudo se confirmasse, a Bienal de Veneza onde Jaider nos iria representar. Mas para pontuar o que nos interessa aqui neste artigo, além da curadoria no MAM como estratégia de trazer a produção artística indígena como relevante para o cenário da arte contemporânea, destaque seu livro *Makunaimã. O mito através do tempo*. O livro de 2019 é uma peça de teatro e nos mostra a ruptura narrativa da cosmovisão indígena na passagem de três gerações, o que o subtítulo parece querer indicar. O mito do herói, sem nenhum caráter, através do tempo e dos espaços, de Ro-

raima a São Paulo. Primeiramente Makunaimã foi um evento em comemoração aos noventa anos do livro *Macunaíma*, performado na Casa Mário de Andrade em 2018, e que como projeto foi o vencedor do edital Centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, o que viabilizou a publicação do livro.

Jaider atribui a autoria do livro a Taurepang et all, numa referência direta às várias vozes dos povos pemon, taurepang, wapichana e macuxi, que segundo Cristino Wapichana, são os herdeiros legítimos de Makunaimã. Como recentemente veio a público a conscientização, textos coletivos resultantes de tradições orais não podem ter a autoria atribuída a uma única pessoa. No caso das narrativas indígenas este é um ponto a ser respeitado por lei. Neste exemplo, vale também por envolver muitas pessoas que participaram ao longo de todo evento. Mas a autoria também é parcialmente creditada a Mário de Andrade e antes dele, a Akuli Taurepang (do povo Taurepang) o narrador de Koch-Grünberg. Versões narrativas mais recentes são acrescentadas à fonte original do livro de *Macunaíma* de Mário de Andrade. Sabe-se que a criação do livro de Mario de Andrade, *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter de 1928, bebeu na narrativa de Akuli Taurepang, da década de 1920, que foi transcrita por Theodor Koch-Grünberg em forma de livro: *Vom Roraima zum Orinoco*, em alemão.

Makunaimã, é uma peça de narrativa que passa por três gerações: Akuli Tauperang, o avô, Akuli-mumu, o pai, e e Akuli-pa, o filho. Também nota-se diferenciados registros de captura das narrações e marcadamente distintas cosmovisões: Akuli Taurepang, o pagé, avô, teve sua narrativa colocada em palavras no livro de Koch-Grünberg; Akuli-mumu, o pai, cuja narrativa foi gravada em áudio pelo antropólogo Geraldo, em 1990, aceitou o evangelho, nos anos 50, adotando a doutrina da igreja adventista após ter estudado a bíblia; e Akuli-pa, filho, da comunidade da ilha do Bananal, nascido adventista, que é presente na peça. O interdito da cosmologia indígena, como vemos, se dá na geração de Akuli-mumu. Provavelmente Akuli Taurepang, o avô, viveu em territórios sem fronteiras que atendiam o ir e vir respondendo à necessidade de caça e pesca e da sobrevivência das famílias, mas ainda em terras não demarcadas. O SPI, Serviço de Proteção aos Índios, data da primeira década do século XX e ao que parece, Akuli-mumu, cresceu com a fronteira oeste sendo delimitada, numa realidade de uma sociedade que viu como necessário fixá-los em territórios e protegê-los através do serviço de proteção aos índios. E Akuli-pa é já fruto de aldeamento.

Apesar de indiretamente poder influenciar uma melhoria de vida para seus conterrâneos e uma nova sensibilidade quanto ao Marco Temporal, tão debatido nestes dias, enquanto curador da mostra *Moquém\_Surarî*, Jaider não participa como um profissional indígena treinado que atua em colaboração com um museu de antropologia, como é a prática nas instituições americanas, canadenses e australianas. Não propõe políticas e protocolos de uso e, ética<sup>ii</sup>, em relação a exposição de objetos indígenas espelhados nas experiências dos museus da costa do Pacífico, Austrália, Nova Zelândia, Canadá e Estados Unidos.

Curadorias de artistas que pesquisam e trabalham com causas indígenas não foram poucas. A queda do céu, baseada no livro maestral de Davi Kopenawa, curada por Moacir dos Anjos, no Paço da Artes, em 2015, e depois em 2019, na Caixa Cultural de Brasília. No IMS de São Paulo, Cláudia Andujar, a luta Yanomami, de 2018/2019 e suas quase 300 fotografias expostas realizadas junto aos Yanomamis. Sobre “arte” indígena, a Oca, no Ibirapuera no ano de 2000, na exposição Brasil + 500. Mostra do Redescobrimto que exibiu a destreza e o refinamento estético da arte plumária, sem sombra de dúvida, muito mais próxima do conceito de coleção etnográfica e longe do conceito ocidental de “arte” como uma expressão individualizada. O MASP alega ter abrigado várias ao longo dos anos: Exposição de arte indígena (1949), Alguns índios (1983), Arte karajá (1984), Índios Yanomami (1985) e Arte indígena kaxinawa (1987). Histórias Indígenas, Indigenous Histories, é o terceiro seminário no MASP a abarcar a temática. O primeiro aconteceu em junho de 2017, o segundo em julho de 2019. O terceiro seminário aconteceu em julho de 2020 online, promovido pelo MASP, e curado por Sandra Benites, doutoranda de Antropologia Social da UFRJ e remanescente da tribo Guarani Nhandewa. Sandra Benites é também a curadora da exposição Histórias Indígenas, Indigenous Histories, tão aguardada, que deve acontecer em 2023. Algumas dessas exposições foram visitadas por indígenas. Mas poucas apresentaram artistas indígenas como protagonistas.

De indivíduos expostos como espécimes, a participantes de curadorias de exposições etnográficas, e antropológicas, enquanto ‘source communities’, a protagonistas de exposições internacionais de arte, os indígenas são agora o eixo das narrativas contemporâneas que recontam como os povos originários vêem a colonização e a ameaça de seus universos.

A instituição da arte. O que sonhar?

Saindo do âmbito do etnográfico ou antropológico, logo nos deparamos com muitas mais outras questões. Modernismo, globalização, colecionismo, mercado de arte. Ainda, os conceitos de contemporaneidade e de arte que deveriam ser questionados à priori. Há práticas artísticas ainda por serem nomeadas, principalmente num momento de etnogênese, quando alguns povos ressurgem e trazem novas identidades étnicas e culturais. Além de que a recente migração indígena para os grandes centros urbanos abala a percepção de si na procura pela autodeterminação identitária e cultural. Outro estranhamento é a recepção das obras na experiência do visitante. Evidentemente o público alvo do MAM dentro da Bienal é o usual, como de conhecimento de todos, o especialista de arte contemporânea das grandes mostras internacionais. Em um vídeo Davi Kopenawa, acompanhado de outros indígenas, visitando o espaço dedicado para as fotografias da artista Cláudia Andujar no espaço de arte contemporânea, Inhotim, em Minas Gerais, comenta que não era certo a exibição de fotografias de pessoas mortas. Os ‘mortos’ deveriam ser respeitados, disse Kopenawa. Diante da

fatalidade, da passagem do curador e artista, o MAM em respeito ao luto resolveu por alguns dias ocultar as telas.

A instituição do museu ainda, como dito, re-interpreta os objetos e força relações. Apesar do grande interesse por novas narrativas e protagonistas, o que é legítimo, há aí um atalho, eu me atrevera a dizer, que toca o quesito da ansiedade do mercado de arte por absorver novos trabalhos alinhados com a mitificação da alteridade. Os ‘brancos’, segundo Davi Kopenawa, são os sujeitos das mercadorias que não sabem sonhar e quando adormecem, sonham com mercadorias que desejam comprar. No momento em que justamente os sonhos viram arte como uma mercadoria, a instituição do sonho, como Ailton Krenak chama, se quebra. E o artista indígena passa a ser um ‘branco’ cuja capacidade de sonhar não é mais tão poderosa. A arte, também como outras mercadorias, exala “fumaça de epidemia”. Os xawarari, os seres de epidemia, se libertam (KOPENAWA, 2015, p. 245).

No início deste texto eu me perguntava se independentemente das armadilhas do campo da arte contemporânea serem ou não totalmente compreendidas pelos indígenas, se uma exposição com artistas indígenas seria salutar para eles próprios. Por que não seria? Há na maneira de Pedro de Niemeyer Cesarino ver — quem atuou como consultor dividindo o trabalho de curadoria de Moquém\_Surarî com Jaider Esbell e com Paula Berbert a assistente de curadoria — uma diferença sensível entre Arte Contemporânea Indígena e Arte Indígena Contemporânea. Segundo ele ocorre muito frequentemente a ‘equivocidade de tradução’ quando tentamos aplicar conceitos que não são validados pelos indígenas. Como acontece com os conceitos de ‘ARTE’ e ‘CULTURA’. Não fossem tantos fatores, e fatalidades no percurso como a morte súbita do principal artista e curador, a defesa da exposição Moquém\_Surarî: arte indígena contemporânea como manifestação artística dos descendentes dos povos originários, caracterizando uma praxis curatorial contemporânea, seria uma excepcional oportunidade para reflexões mais positivas.

Na Austrália onde a colaboração entre indígenas e museus já tem uma longa trajetória, um novo código de ética foi criado para ser respeitado no tocante a curadorias, publicações, produções e pesquisas que abordem os indivíduos dos povos originários ou sua cultura. Chama-se AIATSIS.

Mesmo que Daniel Munduruku tenha formalizado um protocolo indígena conhecido como A carta do Kari-Ora, normatizando critérios a serem seguidos por autores e editoras que pretendem divulgar o conhecimento ancestral, e que o mesmo atue através do INBRAPI — Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual — para defender os direitos indígenas, desconheço o quanto este código de ética e de direito autoral é respeitado no Brasil.

Pode-se, pelo exposto, antever o quanto é problemática a relação entre artista indígena e mercado de arte. Além de que teria de existir uma ação integrada entre as normativas e os órgãos de fiscalização para conter as evasões alfandegárias — num país onde a antropologia desconhece as coleções etnográficas, ou pouco se interessa por elas, e onde a museologia

desconhece os índios, como disse Aristóteles Barcelos Neto, em sua fala no seminário do MASP, em 2017.

Fundamentos do modernismo foram entre outros, estabelecer e demarcar fronteiras territoriais e, a imposição de uma única língua oficial. As fronteiras, no entanto, podem ser raciais ou territoriais. Como dito por Bosa as fronteiras, no caso australiano, no passado estabeleciam várias formas de exclusão e limitação de desenvolvimento pessoal: segregação geográfica, que limitava os aborígenes às periferias das cidades ou às reservas; exclusão da vida social, que os impedia de frequentar bares, piscinas e cinemas; limitação de acesso a posições melhores de trabalho, a serviços educacionais de ponta como escolas e universidades, e de saúde, obrigando-os a reduzidas possibilidades de hospitais.

Os habitantes naturais em suas várias etnias representam multi nações e estabelecer fronteiras se correlaciona à ideia de uma única nação. O Brasil desde sua ocupação foi um território colonialista e que, ainda, continua sendo em sua ocupação territorial. Foi para as fronteiras do oeste que os povos indígenas foram atraídos, ou melhor, empurrados pela rápida urbanização litorânea. Seus territórios não coincidem com as demarcações estabelecidas pelo estado brasileiro. Os indígenas foram usados propositalmente, ou não, como cinturão humano, escudo, a proteger sabidas reservas minerais e a ocupar as novas fronteiras do Estado brasileiro. Nações nômades à princípio, mas que em um determinado momento foram impedidas de ir e vir. A ideia de Rondon, quando da criação do SPI, era preservar os indígenas em seus habitat, respeitando crenças e maneira de viver. Segundo Naine Terena, o<sup>iii</sup> momento da história brasileira dos indígenas seria o de integração dos povos indígenas, ao qual Rondon deve ter pertencido. Após o primeiro embate que foi de extermínio, o segundo foi, entretanto, marcado pelo apagamento de suas culturas. Rondon acreditava que era possível integrar os indígenas através do trabalho. Apesar das fotografias dos indígenas enfileirados usando uniformes nas instituições Salesianas, acreditei que justamente por não terem se integrado como força de trabalho, e ferramenta disciplinada da engrenagem de produção contemporânea, os indígenas no Brasil tinham se poupado à exploração capitalista. Mas os relatos do trabalho escravo na coleta dos seringais da Amazônia, na fronteira entre Brasil, Perú e Colômbia, põe por terra essa ingênua dedução (MITCHELL, 2016).

A lei 11.645, de 2008, que impõe a obrigatoriedade nas instituições educacionais do ensino de História e Cultura Afro Brasileira e Indígena desde sua criação expandiu a possibilidade de publicações de autores indígenas. Não é desvinculada da lei a aparição cada vez mais frequente de autores indígenas cujas temáticas são direcionadas para o público infante juvenil. Dentre eles Kaká Werá, Cristino Wapichana, Roni Wasiry. Também contribuiu para a formação de professores cuja incumbência é a divulgação da temática e do conhecimento indígena. Apoiada por personalidades como Daniel Munduruku, a lei entretanto não deixa de ser discriminatória. Categorizar a população nativa como “indígena”, mesmo diferenciando

as várias etnias, é cristalizar um tipo de classificação colonialista cheia de constrangimentos. Se por um lado a obrigatoriedade da disciplina projeta uma atenção a indivíduos até recentemente sem visibilidade, e favorece a venda de livros cujos autores são indígenas porém, por outro, implica também a imposição de um tipo de racialização nas relações interpessoais, pois os coloca, nativos e negros, em uma disciplina secundária em contraposição a outras nas quais descendentes europeus fazem a história escrita com H maiúsculo.

O que em comum teriam estes indivíduos aglomerados em dois grupos do que uma história de exploração, despossessão e segregação? Se nos utilizamos das classificações raciais como a de ‘negros’ e ‘indígenas’ e nem respeitamos as diferenças entre os vários grupos! Como relata Jaider Esbell: “Fui criado indo à igreja católica, participando do movimento de base. Falando uma língua que não é a de meu povo. Tive que fazer um trabalho espiritual xamanístico para imaginar o que era ser Macuxi antes da colonização. Para poder ser um índio de verdade. Não apenas um artista que, por acaso, é de origem indígena” (Taurepang, 2019, p.57).

Uma palavra que me intrigou no livro *Escravidão* de Laurentino Gomes foi o significado que o autor atribui a anacronismo. Anacrônico é atribuir aos indivíduos do passado uma consciência que só alcançamos agora. Ou julgarmos os personagens do passado com os valores que temos hoje (GOMES, 2019, p. 155). Miscegenações, propositadamente desejadas ou arduamente combatidas, delinearam a história e cultura brasileiras. Frente aos anacronismos todos e julgando ser necessário evitar a ideia de “pureza” como aceitar a ideia de que somos nações plurais atemporâneas?

A linguagem e a arte são também instituições que pertencem à essa ilusão de civilização Eurocêntrica, do mesmo universo das pontes, naves espaciais, escolas, universidades e outras, mais perversas, que não conseguimos frear. Precisamos ainda mais de construções espetaculares como pontes, escolas e universidades que pregam suas universalidades de ranço colonial? Machados de metal e facões que deixam rastros nocivos na natureza. Se nem a arte pode sonhar, seria possível um encontro dessas civilizações que não deitasse o encanto das coisas que ele toca?

O sonho maior de Jaider Esbell foi romper com a instituição museal e com o enquadramento etnográfico e antropológico, que os instituiu como povos do passado, e como tal, para sempre emudecidos só podendo falar quando interrogados, ou como informantes.

Pensar os machados de pedra, e a pertença destes objetos, reconhecendo as tecnologias da pré-modernidade de nossos mais de 521 anos me situou quanto nossa história.

**Notas**

1 O ano de 1882 foi o ano de morte de Charles Darwin. Na época Fritz Müller, o cientista que viveu em Santa Catarina, colaborador assíduo de Charles Darwin, atuava ainda como pesquisador do Museu Nacional do Rio de Janeiro, apesar de não sabermos se Fritz Müller participou ou não dos preparativos desta exposição. Em sua trajetória não se encontra uma linha sequer sobre o genocídio indígena. Apesar de em sua casa, hoje Museu Fritz Müller, ser exibido cartazes sobre os bruceiros, que caçavam os indígenas. Seu amigo e colega como pesquisador do Museu Nacional, Von Ihering, publicamente em âmbito internacional defendeu que o extermínio dos indígenas era inevitável para o avanço do progresso.

2 Como Daniel Munduruku fez.

3 O terceiro seria o da Constituição de 1988, quando foram citados em artigos de lei, e o quarto reuniria as 3 fases anteriores, mas é reconhecido marcadamente pelo movimento indigenista de auto-determinação e resistência que utiliza as mídias audiovisuais e espaços sociais ganhando visibilidade por serem protagonistas como cineastas, artistas, fotógrafos e curadores.

## Referências

AIATSIS. **AIATSIS**. Disponível em <https://aiatsis.gov.au/research/research-publications>  
Acesso em 03 Nov. de 2021.

AMES, M. **“Cannibal Tours”, “Glass Boxes” e a política de interpretação**. In OLIVEIRA, J. P. de; SANTOS, R. de C. M. (Orgs.) De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa, PA: Editora UFPB, 2019, pp. 51-68. Disponível em <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/view/597/670/3228-1>  
Acesso em 03 Set. de 2021.

ANU. Brenda L Croft. **Australian National University, ANU, at Canberra**. Disponível em <https://researchers.anu.edu.au/researchers/croft-b>.  
Acesso em 08 de Out de 2021.

ATHIAS, R. **Coleções etnográficas, povos indígenas e repatriação virtual: novas questões para um velho debate**. In OLIVEIRA, J. P. de; SANTOS, R. de C. M. (Orgs.) De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa, PA: Editora UFPB, 2019, pp.337- 364. Disponível em <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/view/597/670/3228-1>  
Acesso em 03 Set. de 2021.

ATHIAS, R.; Porto, N. **Ethnographic Objects, Amerindians and Museums**. In CASCA/IUA-ES2017.  
Disponível em <https://nomadit.co.uk/cascauaes2017/suite/panels.php5?PanelID=5116>  
Acesso em 03 Set. de 2021.

AUGUSTAT, C.; GARCIA, O. B.; KAPFHAMMER, W.; OLIVEIRA, R. de. **Uma visita à casa do imperador: sobre o trabalho de cooperação entre museus e source communities**. In OLIVEIRA, J. P. de; SANTOS, R. de C. M. (Orgs.) De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa, PA: Editora UFPB, 2019, 313-336. Disponível em <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/view/597/670/3228-1>  
Acesso em 03 Set. de 2021.

BOSA, B. **O que é um aborígene? Modos de categorização racial no sudeste da Austrália**. MANA, Estudos de antropologia social. 15 (1). 7-29, 2009. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, PPGAS- Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-93132009000100001>. Acesso em 26 Mai. de 2021.

CONJUR. **Terras indígenas. Fachin vota contra tese do marco temporal; STF retoma julgamento na próxima quarta-feira**. Conjur. 09 de setembro de 2021. Disponível em <https://www.conjur.com.br/2021-set-09/fachin-vota-tese-marco-temporal>.  
Acesso em 20 Dez. de 2021.

DE L'ESTOILE, B. **Dos “selvagens românticos” aos “povos primeiros”. A herança primitivista nos museus e na antropologia.** In OLIVEIRA, J. P. de; SANTOS, R. de C. M. (Orgs.) De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa, PA: Editora UFPB, 2019, 71-102. Disponível em <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/view/597/670/3228-1>  
Acesso em 03 Set. de 2021.

ESBELL, J. **Jaider Esbell indigenous artist and curator of Moquéem\_Surarî: arte indígena contemporânea.** Disponível em <http://34.bienal.org.br/artistas/7339>. Acesso em 08 Out. de 2021.

GOMES, L. **Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares**, volume I. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GOMES, L. **Escravidão: da corrida do ouro em Minas Gerais até a chegada da corte de dom João ao Brasil.** Volume 2. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.

IMS. **Cláudia Andujar, a luta Yanomami.** Disponível em <https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-paulista/>. Acesso em 20 Out. de 2021.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, A. **A vida não é útil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MACHADO, M. de F. R. **O museu Rondon e os povos indígenas em Mato Grosso.** In OLIVEIRA, J. P. de; SANTOS, R. de C. M. (Orgs.) De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa, PA: Editora UFPB, 2019, pp. 255-286. Disponível em <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/view/597/670/3228-1>  
Acesso em 03 Set. de 2021.

MAM. Moquéem\_Surarî: arte indígena contemporânea  
Disponível em [https://mam.org.br/exposicao/moquem\\_surari-arte-indigena-contemporanea/](https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/) Acesso em 08 Out. de 2021.

MASP. **Histórias Indígenas.** Primeiro seminário 22 e 23 de junho de 2017 Edson Kayapó, Aristóteles Barcelos Neto, Pedro de Niemeyer Cesarino.  
<https://www.youtube.com/watch?v=FAvbsOOokug>  
Acesso em 03 Nov. de 2021.

MASP. **Histórias Indígenas.** Segundo seminário.  
<https://www.youtube.com/watch?v=AHrMoT3sOPQ>  
Acesso em 03 Nov. de 2021.

MASP. **Histórias Indígenas**. Terceiro Seminário. Julho de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=nEyHkh5Yl1o>

Ariel Kuaray Ortega, Rosaura Andazabal, Carlos Fausto, Sebastião Calfuqueo Aliste.

Acesso em 03 Nov. de 2021.

MITCHELL, A. (Ed.). IZARRA, L. P. Z.; BOLFARINE, M.. (Orgs.). **Diário da Amazônia de Roger Casement**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Edusp, 2016.

MUNDURUKU, D. **Daniel Munduruku**. Coleção Tembete. Kaká Werá (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial Ltda, 2018.

OLIVEIRA, J. P. de; SANTOS, R. de C. M. **Descolonizando a ilusão museal – Etnografia de uma proposta expositiva**. In OLIVEIRA, J. P. de; SANTOS, R. de C. M. (Orgs.) De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa, PA: Editora UFPB, 2019, pp. 397-434. Disponível em <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/view/597/670/3228-1>

Acesso em 03 Set. de 2021.

OLIVEIRA, J. P. de; SANTOS, R. de C. M. (Orgs.) **De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal**. João Pessoa, PA: Editora UFPB, 2019. Disponível em <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/view/597/670/3228-1>

Acesso em 03 Set. de 2021.

PEERS, L.; BROWN, A.. (Eds.). **Museums and Source Communities**. London and New York: Routledge, 2003.

Disponível em [https://www.academia.edu/30003926/Museums\\_and\\_Source\\_Communities\\_A\\_Routledge\\_Reader\\_all\\_pdf](https://www.academia.edu/30003926/Museums_and_Source_Communities_A_Routledge_Reader_all_pdf).

Acesso em 17 Out. de 2021.

ROXO, E. Longe de casa. **O fascínio, a dor e os equívocos em torno dos mantos tupinambás**. Piauí. Edição 182, Novembro de 2021.

Disponível em [https://piaui.folha.uol.com.br/materia/longe=-de-casa2-/?fbclid=IwAR1Kx8UIKD71-JiTHDnbkxf4E4j7HVsdlnfCOcrM8AQ3C2o\\_fLcQDCQ1TBw](https://piaui.folha.uol.com.br/materia/longe=-de-casa2-/?fbclid=IwAR1Kx8UIKD71-JiTHDnbkxf4E4j7HVsdlnfCOcrM8AQ3C2o_fLcQDCQ1TBw)

Acesso em 15 Nov. de 2021.

SIRENA, M. **Arte indígena, contemporânea desde sempre**. 10 de dezembro de 2020. Disponível em <https://www.ufrgs.br/tramasdearte/arte-indigena-contemporanea-desde-sempre/>

Acesso em 03 Nov. de 2021.

TAVARES, A. **O que são 70 anos diante de 521, meu querido?** Entrevista a Jaider Esbell. Por Artur Tavares. 3 de out 2021. Elástica.

Disponível em <https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>

Acesso em 03 Nov. de 2021.

TAUREPANG; et all. **Makunaimã. O mito através do tempo**. São Paulo: Elefante, 2019.

TERENA, N. **Lentes ativistas e a arte indígena**. 3 de dezembro de 2019. ZUM. Revista de fotografia. Instituto Moreia Salles.

Disponível em <https://revistazum.com.br/radar/arte-indigena/>

Acesso em 20 Dez. de 2021

**Recebido:** 06 de janeiro de 2022

**Aprovado:** 11 de fevereiro de 2022