

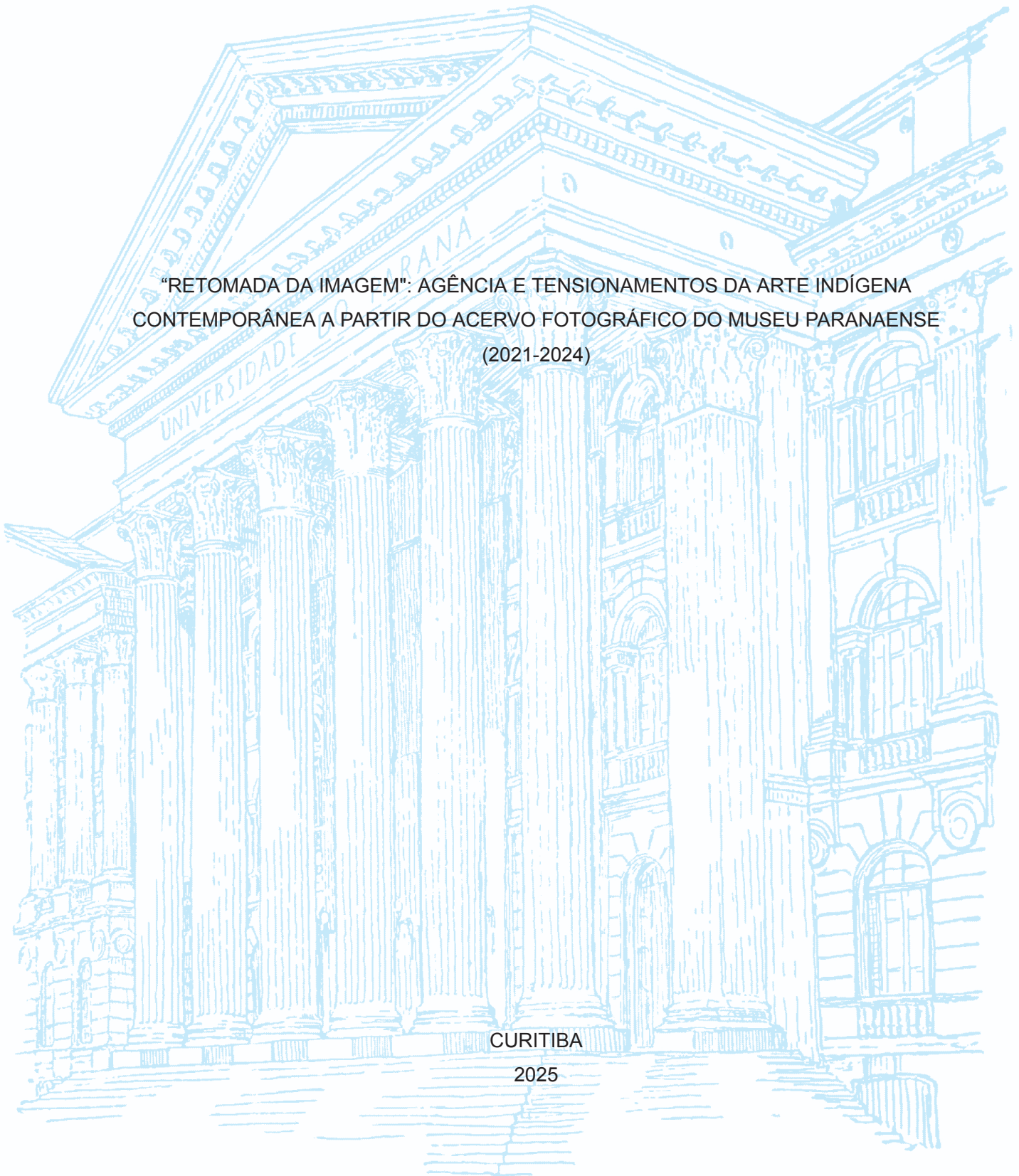
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FERNANDA MALDONADO MOCELIN

“RETOMADA DA IMAGEM”: AGÊNCIA E TENSIONAMENTOS DA ARTE INDÍGENA
CONTEMPORÂNEA A PARTIR DO ACERVO FOTOGRÁFICO DO MUSEU PARANAENSE
(2021-2024)

CURITIBA

2025



FERNANDA MALDONADO MOCELIN

“RETOMADA DA IMAGEM”: AGÊNCIA E TENSIONAMENTOS DA ARTE INDÍGENA
CONTEMPORÂNEA SOBRE ACERVO FOTOGRÁFICO DO MUSEU
PARANAENSE (2021-2024)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Artur Freitas.

Curitiba

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Mocelin, Fernanda Maldonado

“Retomada da imagem”: agência e tensionamentos da arte indígena contemporânea a partir do acervo fotográfico do Museu Paranaense (2021-2024). / Fernanda Maldonado Mocelin. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História.

Orientador: Prof. Dr. Artur Freitas.

1. Fotografia - Exposição. 2. Museu Paranaense. 3. Arte indígena. 4. Ativismo. I. Freitas, Artur, 1975-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **FERNANDA MALDONADO MOCELIN**, intitulada: "**Retomada da Imagem**": **agência e tensionamentos da Arte Indígena Contemporânea a partir do acervo fotográfico do Museu Paranaense (2021-2024)**, sob orientação do Prof. Dr. ARTUR CORREIA DE FREITAS, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 29 de Agosto de 2025.

Assinatura Eletrônica

29/08/2025 15:08:27.0

ARTUR CORREIA DE FREITAS

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

01/09/2025 08:10:02.0

MILENA COSTA DE SOUZA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

31/08/2025 11:10:33.0

FÁBIO FRANCISCO FELTRIN DE SOUZA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Entrar no Programa de Pós-Graduação em História da Federal do Paraná e ser acolhida pela linha de Arte, Memória e Narrativa, a nossa AMENA (que de “amena” só leva o nome e os grandes laços, os quais seguramente vou carregar comigo daqui para toda a vida) foi um sonho e um desafio igualmente enormes para mim. Como jornalista de formação, e diga-se de passagem, de uma formação acadêmica não muito ortodoxa, a experiência do mestrado foi revolucionária sobre a minha visão de mundo e também para o meu encontro pessoal com a pesquisa científica. Foi particularmente difícil não apenas pelas novas formas de fazer pesquisa e pelo meu descobrimento sobre como pode ou deve se articular uma pesquisa com rigores historiográficos, mas difícil pela curta distância com meus objetos de estudo, já que essa dissertação se propõe a analisar, em grande parte, a história do tempo presente, dialogando com atores sociais vivos. Foi desafiadora também no âmbito pessoal: fazer pesquisa acadêmica atravessando jornadas muito intensas de trabalho diário e, simultaneamente, atravessando mudanças significativas no momento de vida nunca é algo psicologicamente simples, pelo contrário: uma tarefa extremamente pesada do começo ao final.

Este trabalho não é o mesmo que imaginei no início — e nisso reside parte de sua força. Ele carrega os deslocamentos, as revisões de rota e as descobertas que só o processo é capaz de produzir. Se cheguei até aqui, foi porque nunca estive sozinha. Meus pais, minha irmã; meus amigos (ou amores, como dizia Pedro Lemebel ao afirmar “não tenho amigos, tenho amores”), minha a família em campo estendido; meus colegas de trabalho, também (e por sorte) grandes amigos que me apoiaram substancialmente em dezenas de momentos; meus colegas de pesquisa; meus mestres, todos eles; acima de tudo meu orientador, Prof. Artur: o melhor, mais assertivo, mais organizado que poderia ter. E com certeza, o mais paciente com todas as minhas quebras de prazos e de protocolos. Obrigada, Artur!

A vida é sempre sobre colocar as coisas, todas elas, em perspectiva. A vida é, também, sobre atuar constantemente em redes de afeto, de suporte, de incentivo e de coragem. Sobre escolher batalhas, sobre errar e sobre ter humildade para aprender. Eternamente grata a todos e à todas vocês.

*"The world changes according
to the way people see it, and if
you alter, even by a millimeter,
the way people look at reality,
then you can change it."*

James Baldwin

*"toda representação nos trai
nenhum nome nos alcança
também para nós é mistério."*

Francisco Mallmann

RESUMO

Esta pesquisa investiga o projeto “Retomada da Imagem: investigações indígenas a partir do acervo fotográfico do MUPA (2021–2024)”, realizado no Museu Paranaense, como estudo de caso para refletir sobre as possibilidades e os limites da atuação da Arte Indígena Contemporânea (AIC) no tensionamento de acervos coloniais. O problema central consiste em compreender como artistas indígenas contemporâneos, ao atuarem como agentes críticos dentro de museus, produzem deslocamentos nos regimes de representação e visibilidade institucionalizados. O recorte temporal se justifica por abranger todas as fases do projeto — residência artística, exposição e publicação — e seus desdobramentos institucionais. O contexto é o de uma instituição pública fundada em 1873, no Sul Global, que passa por um processo recente de revisão crítica de sua história e de suas práticas. A pesquisa mobiliza aportes teóricos da história do tempo presente, dos estudos da imagem, da crítica institucional e dos estudos decoloniais, com base em autores como Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Saidiya Hartman, Susan Sontag, Marie-José Mondzain, Françoise Vergès e Jaider Esbell. As estratégias metodológicas adotadas incluem análise crítica de fontes diversas (catálogos, entrevistas, registros audiovisuais, materiais institucionais e redes sociais), além do diálogo com os artistas Gustavo Caboco e Denilson Baniwa. A partir da análise do processo criativo e curatorial da Retomada da Imagem, compreende-se como a AIC opera formas de autorrepresentação e fabulação política que questionam a neutralidade dos arquivos museológicos e propõem outras formas de imaginar a memória e a história.

Palavras-chave: Retomada da Imagem; Museu Paranaense; Arte Indígena Contemporânea; ativismo institucional; decolonialidade.

ABSTRACT

This research investigates the project *Retomada da Imagem: Indigenous investigations based on the photographic collection of the MUPA (2021–2024)*, carried out at the Museu Paranaense, as a case study to reflect on the possibilities and limits of Contemporary Indigenous Art (CIA) in challenging colonial archives. The central problem is to understand how Indigenous contemporary artists, when acting as critical agents within museums, produce shifts in institutionalized regimes of representation and visibility. The chosen timeframe is justified by its coverage of all phases of the project — artistic residency, exhibition, and publication — as well as its institutional ramifications. The research is situated in the context of a public institution founded in 1873 in the Global South, currently undergoing a critical revision of its history and practices. The study draws on theoretical contributions from contemporary history, image studies, institutional critique, and decolonial thought, with reference to authors such as Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Saidiya Hartman, Susan Sontag, Marie-José Mondzain, Françoise Vergès, and Jaider Esbell. The methodological strategies adopted include critical analysis of diverse sources (catalogs, interviews, audiovisual records, institutional materials, and social media), along with direct dialogue with the artists Gustavo Caboco and Denilson Baniwa. Through the analysis of the creative and curatorial processes of *Retomada da Imagem*, it becomes clear how CIA mobilizes forms of self-representation and political fabulation that question the neutrality of museological archives and propose alternative ways of imagining memory and history.

Keywords: *Retomada da Imagem*; Museu Paranaense; Contemporary Indigenous Art; institutional activism; decoloniality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. MUPA: ACERVO E ATIVISMO INSTITUCIONAL

1.1. Definir o museu é uma tarefa política: a evolução do conceito e as novas propostas para o século XXI

1.2. Museu Paranaense: um museu moderno/colonial em transformação no Sul Global

1.3. Ativismo institucional no MUPA

2. RETOMADA DA IMAGEM

2.1. O projeto Retomada da Imagem

2.2. Etapa “Museu Ateliê”: residência artística como zona de fricção

2.3. Etapa Expositiva: estratégias curatoriais contra discursivas

3. IMAGENS EM DISPUTA

3.1. Arte Indígena Contemporânea: autonarrativa como contra-narrativa

3.2. A não-inocência das imagens: representação, auto representação e identidade

3.3. Imaginação radical

3.4. Retomamos, e agora?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUÇÃO

A motivação desta pesquisa emergiu de um encontro. Em novembro de 2021, entrevistei os artistas visuais indígenas Denilson Baniwa (do povo Baniwa, Amazonas) e Gustavo Caboco (do povo Wapichana, Roraima) no Museu Paranaense (MUPA), em Curitiba. A conversa ocorreu no contexto do projeto “Retomada da Imagem: investigações indígenas a partir do acervo fotográfico do MUPA”. Inédito na história da instituição, o projeto partiu de um convite do museu aos artistas para dialogarem criticamente com imagens de povos indígenas pertencentes ao seu acervo fotográfico histórico. Estas imagens, em sua maioria, foram produzidas entre os séculos XIX e XX por olhares não indígenas de colecionadores, naturalistas, missionários, cientistas e fotógrafos que estavam, de certa maneira, vinculados à lógica colonial de documentação e controle. O projeto questiona-se, portanto, a tensionar esse acervo por meio da escuta e da criação, embasadas em propostas provocadas pela poética da chamada Arte Indígena Contemporânea¹. Colocou em questão as violências contidas na produção e arquivamento dessas imagens e buscou reverter o vetor de observação, promovendo uma experiência de investigação horizontalizada, em que os sujeitos historicamente retratados como “outros” voltam seus olhares sobre as imagens que os representam. Essa inversão de perspectiva, que mobiliza práticas artísticas, poéticas e políticas, é o ponto de partida empírico desta dissertação. O Museu Paranaense, fundado em 1873, é o terceiro museu mais antigo do Brasil e tem raízes fincadas na ciência positivista e nos paradigmas eurocêntricos do século XIX. Criado por e para a elite branca do Paraná, sua trajetória está marcada por práticas de coleta, classificação e exposição que naturalizam a desigualdade epistêmica entre os saberes indígenas e os saberes considerados “científicos”. A partir de 2019,

¹ A chamada Arte Indígena Contemporânea refere-se à produção artística realizada por sujeitos indígenas inseridos no circuito da arte atual, marcada pela articulação entre ancestralidade, política e experimentação estética. Trata-se de uma prática que rompe com estereótipos etnográficos e se afirma como espaço de autorrepresentação, agência e crítica aos regimes coloniais de visibilidade. Não se trata de uma simples atualização da “arte indígena tradicional”, mas de um campo de criação que tensiona os limites da arte ocidental, do museu e da história da arte. Artistas como Jaider Esbell, Daiara Tukano, Gustavo Caboco, Denilson Baniwa e Glicéria Tupinambá têm contribuído para consolidar esse campo como espaço de insurgência estética e política. Sobre o tema, ver: ESBELL, Jaider. “A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas.” In: Artes Indígenas Contemporâneas: Perspectivas e Movimentos. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2021.

com a gestão de Gabriela Bettega, o museu passou a investir em uma reestruturação curatorial e institucional pautada em princípios de diversidade, representatividade e revisão crítica de seu acervo. O projeto “Retomada da Imagem” insere-se neste contexto, e representa uma inflexão significativa, ainda que cheia de tensões e contradições, em direção a práticas que vêm sendo chamadas de decoloniais. Esta dissertação tem como objeto de estudo o projeto “Retomada da Imagem” e como problema central investigar de que maneira a Arte Indígena Contemporânea (AIC), quando mobilizada em contextos institucionais como o MUPA, agencia deslocamentos nos regimes de visibilidade e representação hegemônicos. Como a AIC, nesse caso, tensiona a lógica de arquivo e desafia os modos como os museus narram a história dos povos indígenas? Quais disputas emergem quando artistas indígenas assumem o papel de investigadores de um acervo que os representou, por séculos, sem escuta nem consentimento? O recorte temporal da pesquisa abrange o período de 2021 a 2024: entre a concepção e execução do projeto e a publicação de seu catálogo impresso. Esse intervalo é relevante por abarcar tanto os momentos de criação artística e ativação do acervo (residência, exposição e publicação digital), quanto os desdobramentos institucionais e editoriais posteriores, revelando as políticas de continuidade (ou de encerramento) de experiências como essa. A justificativa da pesquisa está ancorada em três eixos principais: a crescente centralidade da Arte Indígena Contemporânea no debate sobre memória e museus no Brasil; o processo de revisão crítica dos acervos etnográficos em instituições culturais; e a urgência de se pensar formas mais éticas e plurais de produção de narrativas sobre os povos indígenas. Ao propor uma análise centrada nas dinâmicas de agência e resistência nas relações entre arte, imagem e museu, esta dissertação busca contribuir com esse campo em expansão, oferecendo um estudo de caso situado, mas cujos desdobramentos dialogam com questões mais amplas da crítica decolonial. As fontes da pesquisa são diversas e abarcam: documentos institucionais do MUPA; catálogos e registros da exposição; textos críticos e entrevistas publicadas com os artistas; registros audiovisuais da residência; matérias de imprensa; postagens nas redes sociais do museu e dos artistas; além de entrevistas que realizei com os dois artistas participantes. A análise dessas fontes foi orientada por um olhar metodológico transdisciplinar, que articula a história do tempo presente, os estudos da imagem, a crítica institucional e os estudos indígenas, com base em autores como Georges

Didi-Huberman, Saidiya Hartman, Marie-José Mondzain, Susan Sontag, Walter Benjamin, André Mesquita. Em termos metodológicos, adoto como princípio norteador a escuta ativa das fontes, uma escuta que considera os tempos e modos de fala dos artistas indígenas e reconhece a dimensão subjetiva e política dos arquivos com os quais eles dialogam. A análise é conduzida a partir da observação de montagens poéticas (no sentido benjaminiano) operadas pelos artistas: uma forma de remontar o arquivo, produzindo fricções entre o passado e o presente, entre a imagem e a ausência, entre a representação e a autoinscrição. Também é importante mencionar que esta pesquisa foi sendo construída em diálogo com os próprios artistas, não como objeto, mas como interlocutores críticos, o que implica em uma ética da co-presença, ainda que mediada pelas temporalidades da pesquisa acadêmica. A pesquisa está organizada em três capítulos, que articulam uma reflexão teórica, histórica e analítica sobre o projeto Retomada da Imagem e seus desdobramentos estéticos, políticos e institucionais. No Capítulo 1, reconstruo o percurso histórico e discursivo do Museu Paranaense, destacando suas raízes na lógica moderna/colonial e os deslocamentos mais recentes em direção a uma atuação pautada por princípios de revisão crítica. O capítulo inicia com uma discussão sobre a evolução do conceito de museu no século XXI, abordando os impasses entre as definições clássicas e as proposições emergentes que reivindicam o museu como território de escuta e transformação. Em seguida, examino o processo de transformação institucional do MUPA, contextualizando-o dentro do Sul Global e das disputas contemporâneas por memória e representação. Por fim, analiso as práticas de ativismo institucional adotadas pela instituição, com foco na incorporação de agentes, discursos e práticas oriundas de sujeitos historicamente marginalizados. O Capítulo 2 se dedica ao estudo do projeto homônimo, objeto desta pesquisa. A partir de fontes como entrevistas, registros institucionais, materiais de divulgação, obras e publicações, investigo suas diferentes fases. A primeira seção apresenta o projeto em sua concepção e objetivos. A segunda aborda a etapa intitulada “Museu Ateliê”, que consistiu na residência artística de Denilson Baniwa e Gustavo Caboco no MUPA, entendida aqui como zona de fricção entre práticas artísticas, disputas curatoriais e dinâmicas institucionais. A terceira seção analisa a etapa expositiva, enfocando as estratégias curatoriais contra-discursivas empregadas pelos artistas para tensionar as lógicas de visibilidade e representação operadas pelo museu. O Capítulo 3 aprofunda os

embates simbólicos e políticos envolvidos na relação entre os artistas indígenas contemporâneos e o acervo fotográfico do MUPA. A primeira seção discute o conceito de autonarrativa como contra-narrativa, evidenciando como a Arte Indígena Contemporânea agencia práticas de autorrepresentação que contestam as estruturas coloniais da história da arte e dos acervos museológicos. A segunda seção propõe uma análise crítica da imagem como campo de disputa, explorando as relações entre representação, auto representação e identidade, a partir de interlocuções com autores como Susan Sontag, Marie-José Mondzain, Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin. Ao longo da dissertação, a proposta é não apenas compreender a experiência da “Retomada da Imagem”, mas também pensá-la como gesto de reescrita, de deslocamento e de fabulação crítica sobre o papel das imagens, das instituições e da arte na disputa pela história. Neste campo de forças, a AIC não apenas tensiona o arquivo, mas propõe outras formas de lembrar, de narrar e de imaginar o comum.

1. MUPA: ACERVO E ATIVISMO INSTITUCIONAL

1.1. Definir o museu é uma tarefa política: a evolução do conceito e as novas propostas para o século XXI

Há muitas formas de iniciar um texto que se propõe a problematizar os museus. Opta-se aqui por partir do pressuposto de que toda definição de museu é, antes de tudo, um gesto político. Longe de serem espaços neutros ou meramente dedicados à preservação da memória, os museus constituem dispositivos históricos e culturais que participam ativamente da produção de narrativas sobre o mundo — sobre quem pertence a ele, quem o representa e quem é representado. Inseridos em um ecossistema institucional complexo, os museus operam como agentes da construção de identidades, da seleção de memórias e do apagamento de outras. Suas dinâmicas internas e externas, muitas vezes opacas, outras vezes evidentes, revelam camadas de disputas simbólicas e materiais que atravessam estruturas de poder, colonialidade e resistência.

Em 16 de novembro de 1945, logo após findada a Segunda Guerra Mundial e em meio a um evidente contexto de traumas causados pelas sucessivas guerras no ocidente, nascia a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) como uma espécie de pronta-resposta aos experimentos de nacionalismo extremo, racismo e totalitarismo que culminaram nos conflitos bélicos e no Holocausto. A premissa era que, por meio da educação e do intercâmbio cultural, diferentes povos poderiam compreender melhor uns aos outros, diminuir preconceitos e prevenir conflitos. Essa missão também incluía a preservação do patrimônio cultural mundial e o desenvolvimento de ferramentas para promover a alfabetização e o acesso à educação em todo o mundo. Desde sua fundação no pós-guerra, a UNESCO promove a ideia de que certos valores, como os direitos humanos e a liberdade de expressão, são *universais*.

Amartya Sen (1999), filósofo e economista indiano, aborda a questão da universalidade dos direitos humanos e do desenvolvimento e, embora defenda que certos valores ditos universais, como a liberdade e a igualdade, são fundamentais, ele também reconhece a importância de respeitar as especificidades culturais e

contextos locais no desenvolvimento de políticas globais. Sen critica tanto o relativismo extremo quanto a imposição rígida de valores universais. Já para o filósofo ganês-britânico Kwame Anthony Appiah (2006) que trabalha a ideia do cosmopolitismo, embora existam valores comuns que podem ser compartilhados globalmente, o olhar para as diferenças culturais é fundamental. Ele desafia a dicotomia entre universalismo e relativismo, propondo uma abordagem intermediária que reconheça tanto a universalidade de certos princípios morais quanto a importância das identidades culturais locais. Clifford Geertz, um dos principais nomes do campo da antropologia interpretativa, propõe, por sua vez, que as culturas devem ser compreendidas a partir de seus próprios contextos e símbolos, e não com base em categorias externas. Ele critica a noção de que existem valores universais aplicáveis a todas as sociedades, sugerindo que o significado das ações e crenças varia entre os diferentes contextos culturais (Geertz, 1973). Propostas teóricas como as citadas embasam uma noção de que, em detrimento de normas ocidentais hegemônicas, a UNESCO e todas as grandes organizações propensas ao universalismo atropelam realidades culturais e políticas locais.

Passado um ano da fundação da UNESCO, em 1946 vemos o surgimento do ICOM (Conselho Internacional de Museus), organização filiada com status consultivo junto a ela. O ICOM foi oficialmente fundado em novembro de 1946, em Paris, França, durante uma reunião internacional de museólogos e especialistas culturais de 14 países. Por ordem alfabética: Austrália, Bélgica, Brasil, Canadá, Dinamarca, Estados Unidos, França (anfitriã), Itália, México, Noruega, Países Baixos, Reino Unido, Suécia e Suíça, que tiveram um papel ativo na reconstrução e na formação de uma comunidade internacional dedicada ao patrimônio cultural. A conferência de novembro de 1946 foi organizada como uma extensão das iniciativas da UNESCO e teve o objetivo de reunir profissionais de museus de várias partes do mundo para trocar experiências, discutir os desafios enfrentados pelos museus e criar uma organização que pudesse articular uma resposta global a essas questões.

Da segunda metade da década de 1940 até o presente momento, o ICOM criou balizas referenciais para o trabalho da museologia contemporânea aplicadas em grande parte do planeta. Ao longo deste período, foram estabelecidas sete definições do conceito de "museu" aprovadas pelo Conselho, refletindo a transformação do papel e do posicionamento estratégico sociopolítico dos museus na sociedade, as mudanças nas expectativas e responsabilidades dessas

instituições ao longo do tempo. Abaixo, uma rápida análise sobre cada uma das definições² em suas linhas gerais e principais enfoques:

- **1946 – definição inicial:** a primeira definição adotada pelo ICOM logo após sua fundação em 1946 refletia uma visão mais tradicional de museu, centrada na coleção e preservação de objetos de valor histórico, artístico, e científico. O foco era essencialmente na conservação e exibição de artefatos para fins educacionais.
- **1951 – aprofundamento no papel educacional:** em 1951, o ICOM ajustou a definição para incluir uma maior ênfase no papel educacional dos museus, destacando que a missão do museu era também informar o público e contribuir para o avanço do conhecimento.
- **1961 – museus como instituições culturais:** em 1961, a definição foi ampliada para reconhecer os museus como instituições culturais que tinham um papel social mais amplo, além da preservação e da educação, refletindo as mudanças no entendimento sobre o valor das culturas diversas.
- **1974 – museus e o desenvolvimento social:** a definição de 1974 incluiu o conceito de desenvolvimento social, destacando que os museus deviam ter uma função ativa na promoção de um melhor entendimento entre as culturas e no apoio ao progresso social e econômico, particularmente em países em desenvolvimento.
- **1989 – museus como organizações permanentes:** a definição de 1989 enfatizou que os museus eram organizações permanentes, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade. Essa definição trouxe uma formalização mais clara das funções dos museus em termos de preservação, pesquisa e comunicação, além de sublinhar seu papel educacional.

² ICOM. Museum definition. Disponível em: <<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>>. Acesso em: 11 set. 2024.

- **2007 – museus a serviço da sociedade:** em 2007, o ICOM atualizou a definição para incluir explicitamente que os museus são organizações ao serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. Essa versão destacou que os museus devem ser acessíveis ao público e promover a participação e o engajamento das comunidades.
- **2022 – definição vigente na atualidade:** a definição mais recente foi adotada em 2022, após longos debates e consultas globais. Esta versão reflete uma visão mais contemporânea e inclusiva dos museus, focada em valores como diversidade, sustentabilidade, acessibilidade e inclusão. O museu é descrito como "uma instituição sem fins lucrativos, permanente, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, preserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Aberto ao público, acessível e inclusivo, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Operam e comunicam de forma ética e profissional, oferecendo experiências variadas para educação, deleite, reflexão e partilha de conhecimento." ³

De acordo com Bruno Brulon Soares (2021, p.448), as definições de "museu" do ICOM estabelecem os limites entre os sujeitos que têm o direito à memória e os meios para criar museus, e aqueles que atualmente estão privados deles. Para ele, os debates internacionais sobre uma definição global do termo museu estão no centro da museologia normativa e podem comprovar a pretensão universal no ethos de organizações transnacionais, como o próprio Conselho Internacional de Museus, enfatizando a fundamental conexão deste campo com os Estados-Nação, garantindo a manutenção e permanência de determinadas configurações de poder.

Quem define, portanto, o que é e o que pode ser um museu? Com base em quais percepções, prerrogativas, urgências, necessidades e propósitos essas definições são feitas e transformadas ao longo das décadas? Considerando "o museu como um campo de batalha", conforme define Françoise Vergès (2023, p. 31), quais são as lutas travadas ali e quem está nos embates? Ao investigar experiências comunitárias que se situam na periferia das definições de museu para

³ (ICOM – International Council of Museums. Museum Definition. ICOM, 2022. Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>. Acesso em: 18 ago. 2024).

o ICOM, Bruno Brulon Soares sugere que ao definir o museu, há na verdade um reforço de assimetrias por meio de uma imposição essencialmente (ainda) universalista que em uma experiência concreta e cotidiana não pode ser aplicada em todos os contextos.

Quem pode efetivamente criar um museu nos termos definidos pelos Estatutos do ICOM e, conseqüentemente, por alguns Estados-nação representados nesta organização? Quem ainda está excluído deste "fórum", mesmo após sua autoproclamada descolonização com os movimentos da Nova Museologia e da Museologia Social? (Soares, 2021, p. 441).

Francisco Sá Barreto dos Santos e Tatiana Coelho da Paz (2018, p. 149) apontam que a noção de comunidade é um elemento chave em um possível cenário contra-hegemônico e funciona como dispositivo para, em primeiro lugar, motivar a elaboração de programas museológicos que tenham uma política do acesso como ponto de partida. A ideia de comunidade transforma-se em ponto de referência para um tipo novo do fazer museu, elevado a objeto de discurso do diferente, e aqui acrescento também: do ausente, do não-referenciado, não-ouvido, do subjugado, do excluído e do oprimido. Segundo Santos e Paz (2018, p. 146):

Fundamentalmente a partir dos anos 1970, muitos dos grandes eventos de área de reflexão em Museologia passaram a dedicar-se ao tema do imperativo de uma revisão sobre as estruturas tradicionais da instituição museal e da necessidade de construção daquilo que poderia ser chamado de uma nova política do "fazer museu". De um lado, essas demandas deveriam representar o ponto de partida para, em um primeiro estágio, a requalificação dos espaços do museu tradicional a fim de orientá-los a um conjunto de exigências que não estavam restritas somente ao campo do patrimônio e das memórias traduzidas como tal; em um segundo estágio, os empreendimentos de reconstrução do conceito tradicional de museus submeteriam a curioso processo de atualização uma lógica espacial ainda em forte conexão com uma política de museus intensamente colecionista e tradutora dos já antigos gabinetes de curiosidades.

Neste contexto, Brulon Soares (2021, p. 440-441) aponta que existe uma grave dificuldade demonstrada pelo ICOM, bem como pela UNESCO, na aplicação das demandas do âmbito comunitário das sociedades:

O ICOM, assim como a UNESCO, demonstrou, ao longo do tempo, uma dificuldade na aplicação da "participação das comunidades" em seus debates internos, o que possivelmente está relacionado aos processos de tomada de decisão "fortemente governamentais" dessas organizações (Blake, 2013, p.104), que tendem a promover narrativas nacionais que reforçam o controle dos estados sobre grupos minoritários e comunidades (Bortolotto, 2015). Como resultado desse paradoxo central que marcou a governança do ICOM ao longo de sua história, os museus podem ser percebidos como dispositivos de poder baseados em estratégias globais que frequentemente levam à adoção de "táticas locais de dominação" (Foucault, 2019 [1997], p.39).

Santos e Paz (2018) também chamam atenção ao fato de que as propositivas contemporâneas para novos programas museológicos, desenvolvidos a partir da renovação do desafio de introduzir em espaços tradicionais um novo projeto de se "fazer museu", abraçam uma mobilização de sentidos de representação identitária (do Eu e do Outro) por meio de complexos elementos democráticos. Eles apontam, aqui, uma possível nova lógica do "fazer museu":

Novos binarismos foram construídos para dar conta dessas demandas, tais como museus e alteridade, museus e democracia, museus e diferença, museus e comunidades etc. Em todos os casos, o mote transformado em desafio central para tal empreendimento pode bem ser resumido na questão-problema que segue: pode o museu funcionar como dispositivo de reconstrução contemporânea da experiência democrática? Os aparelhos museológicos traduzem a necessidade de construção de aparatos para uma Cultura Participativa? (Santos e Paz, 2018, p.147-148).

Outro ponto interessante na análise de Santos e Paz é pensar a cultura como recurso, ao afirmarem que:

(...) os aparelhos culturais traduzem a cultura como recurso à medida que compreendemos a noção de recurso enquanto dispositivo de gestão estatal. Como política de governo, o elemento cultural precisaria ser materializado em aparelhos que transformassem a indisposição para lidar com o Outro em memoriais, centros culturais, monumentos dedicados à memória de um tempo que não deveria ser esquecido. Como Huyssen (2014) destacou, a emergência de uma cultura do passado-presente está intimamente ligada a uma força disciplinar que ordena funcionamentos políticos a partir da gestão de memória e arquivos do social. O resultado desse empreendimento é diverso. (Santos e Paz, 2018, p.148).

As colocações até aqui evidenciam o caminho pelo qual as abordagens decoloniais tem ganhado uma enorme força no campo museológico — bem como em dezenas de outros campos de debate e produção de conhecimento — e são incorporadas, pouco a pouco, às diretrizes oficiais de instituições, também em conexão com propostas da Nova Museologia e da Museologia Social, por exemplo.⁴ Para Renata Silva Almendra (2016), estamos presenciando um claro alargamento do conceito de museu, especialmente a partir da Museologia Social, "que foi pensado e gestado a partir da mesa redonda de Santiago do Chile (1972), da Declaração de Caracas (1992) e da criação do Centro de Estudos em Sociomuseologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em Portugal (1993)". Podemos dizer que na segunda década do nosso século, os museus estão preocupados com o seu ethos e com sua manutenção de propósito a médio e longo prazo, seja por uma possível legítima e ética preocupação, seja por uma atenção às exigências sociais por mudança, respeito, representatividade, justiça. Abro um parênteses para evidenciar este ponto de diferenças na postura de mudanças institucionais, que é complexo, interessante e merece análise caso a caso, já que, como bem pontuou Vergès, "a decolonização não será um jantar de gala". É preciso deter atenção aos propósitos, porque nesse debate estamos constantemente falando em embates de poder.

⁴ A Nova Museologia e a Museologia Social são correntes que redefiniram o papel dos museus e sua relação com a sociedade. A Nova Museologia surgiu nas décadas de 1970 e 1980, com foco em museus que não são apenas espaços de preservação de objetos, mas instituições que promovem a participação comunitária e a inclusão social. A Museologia Social, por sua vez, expande essa ideia, focando em museus como agentes de transformação social. Dentre os principais teóricos da Nova Museologia, podemos citar Hugues de Varine, Georges-Henri Rivière, Pierre Mayrand. Já a Museologia Social tem como expoentes Mario Chagas, Tereza Scheiner e Waldisa Rússio Camargo Guarnieri.

O pensamento decolonial ⁵ emerge neste cenário contemporâneo como instrumento de provocação, questionamento, mudança. Entretanto, em crítica à uma abordagem essencialmente instrumentalista da decolonização, Achille Mbembe ressalta:

"A descolonização não se trata de design, de mexer nas margens. Trata-se de remodelar, de transformar os seres humanos novamente em artesãos e artesãs que, ao remodelar matérias e formas, não precisam olhar para os modelos preexistentes e nem usá-los como paradigmas" (Mbembe, 2015, apud Soares, 2018, p. 441).

Voltando à referência das proposições de Françoise Vergès em *Descolonizar o museu: programa de desordem absoluta*, dos museus universais e suas origens no período moderno/colonial às novas propostas da museologia contemporânea, seja no Norte ou no Sul Global, a decolonização do museu ocidental é possível? Vergès é categórica e responde que não.

O problema da decolonização desses espaços de arena social, de representação e, acima de tudo, de poder é central em minha pesquisa, pois aqui me proponho a refletir sobre quais pilares ainda se mantêm intocados com o passar dos anos, desde a origem moderna/colonial do modelo de museu universal até como estão se dando algumas transformações dessas balizas conceituais e normativas — com especial atenção à história do tempo presente e recentes experimentos de revisionismo/ativismos institucional, reformas, proposições, preocupações,

⁵ A noção de decolonização refere-se a um conjunto de práticas críticas e epistemológicas voltadas à superação das estruturas de poder, saber e ser herdadas da colonização europeia e ainda operantes nas instituições modernas, como os museus, as universidades e os sistemas de conhecimento. Mais do que um processo político-jurídico de independência formal, a decolonização é compreendida, segundo Walter Dignolo (2008), como um projeto epistemológico que visa desobedecer às lógicas do pensamento ocidental hegemônico e abrir espaço para a emergência de outras epistemologias, como as dos povos indígenas, africanos e afro-diaspóricos. Aníbal Quijano (2005) introduz o conceito de colonialidade do poder para descrever como as hierarquias raciais, culturais e epistêmicas criadas no período colonial persistem nas estruturas do mundo moderno. No campo da museologia, autores como Clémentine Deliss (2020) e Ciraj Rassool (2015) têm defendido uma descolonização radical das instituições patrimoniais, que implique não apenas a revisão crítica de acervos e narrativas, mas também a reconfiguração das relações de poder entre curadores, comunidades e objetos, com ênfase em processos de restituição, escuta e agência compartilhada. Importa ainda destacar que, embora os termos descolonização e decolonização sejam muitas vezes usados como sinônimos, há distinções conceituais relevantes. A descolonização remete mais diretamente ao processo político de independência formal das colônias em relação às metrópoles, ou à retirada de estruturas coloniais explícitas (FANON, 1961). Já a decolonização (em sua grafia mais frequente em espanhol e inglês como decolonialidad ou decoloniality) pode ser lida como um conceito filosófico e epistemológico que propõe a desobediência ao pensamento moderno-ocidental e à colonialidade como lógica que organiza o mundo (MIGNOLO; WALSH, 2018). Assim, enquanto a descolonização pode ser compreendida como um momento histórico-político, a decolonização envolve um processo contínuo de reexistência e recriação de horizontes de vida para além do colonialismo.

exigências sociais *versus* exigências mercadológicas que impactam direta e indiretamente na configuração formal dos museus hoje. Por isso, e novamente, se o museu é campo de batalha, definir um museu e seus papéis no tempo presente é uma tarefa puramente política, a antítese da neutralidade.

A seguir, trago três exemplos de museus com diferentes origens e especificidades, não visando uma comparação entre eles nem tampouco uma comparação direta entre os exemplos e o meu objeto de pesquisa, o Museu Paranaense, que será aprofundado no próximo tópico da pesquisa. A ideia, em última instância, é traçar um pequeno recorte para observar distintas maneiras como instituições de impacto local e internacional estão se propondo a repensar seus programas, acervos e narrativas a partir de demandas da sociedade civil organizada e do próprio ecossistema museológico atual. I) Museu Britânico, de Londres, Inglaterra, como exemplo de um modelo clássico de museu ocidental, moderno/colonial; II) MASP, de São Paulo; como caso de museu privado de arte moderna e contemporânea ⁶; III) Museo de la Plata, de La Plata, Argentina, representando um par latinoamericano um pouco mais próximo ao Museu Paranaense, considerando o período de fundação (Museo de La Plata foi fundado em 1888; Museu Paranaense foi fundado em 1876) e seu modelo de museu científico, com setores de Antropologia, Geologia, Zoologia, Paleontologia e Botânica.

I) Museu Britânico (British Museum), Londres – crise de legitimidade do museu colonial moderno

⁶ Embora o MASP seja um museu de arte e, portanto, de natureza distinta do Museu Britânico e do Museo de La Plata, sua inclusão se justifica não por equivalência tipológica, mas por sua relevância no debate museológico contemporâneo. A instituição tem apresentado revisões curatoriais, recontextualizações de acervo e tensionamentos críticos das narrativas canônicas, respondendo a demandas por maior pluralização de vozes, revisão de heranças coloniais e reposicionamento do museu como espaço de disputa simbólica — movimento que atravessa diferentes modelos institucionais e também incide sobre museus históricos e científicos. Trata-se, ainda, de um caminho de diálogo e de análise para pensar o caso do Museu Paranaense, de cerne científico, mas com interlocuções e aberturas à arte contemporânea.

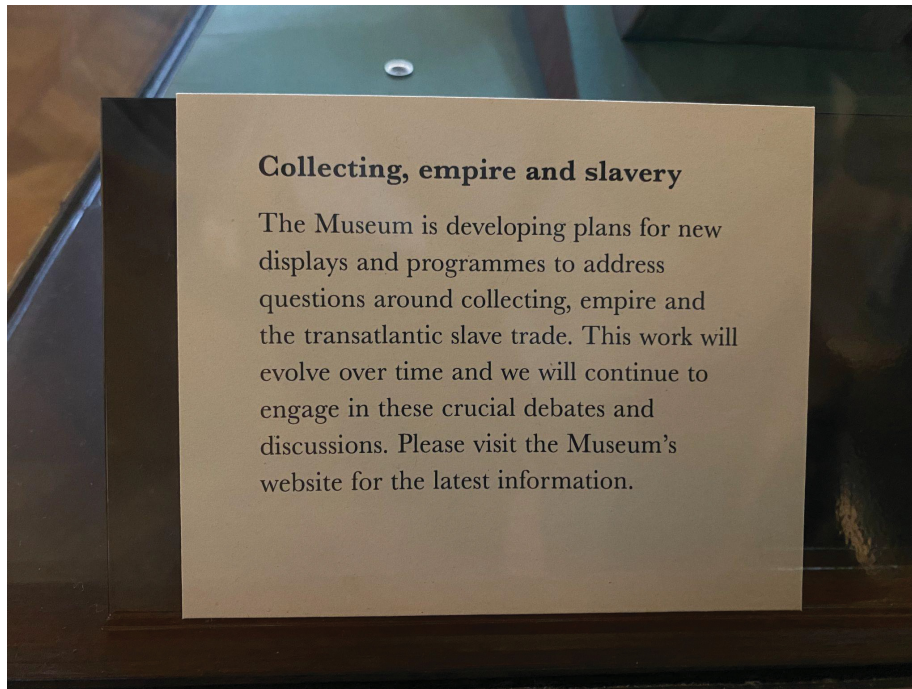


Figura 1: Sinalização em uma das salas do Museu Britânico, que afirma: "O Museu está desenvolvendo planos para novas exposições e programas que abordem questões sobre colecionismo, império e o tráfico transatlântico de escravos. Este trabalho irá evoluir com o tempo e continuaremos a nos envolver nesses debates e discussões cruciais. Por favor, visite o site do Museu para obter as informações mais recentes". Foto: A Autora (2024).

Fundado em 1753, o Museu Britânico é frequentemente citado como o arquétipo da instituição museológica moderna/colonial do Ocidente, construído a partir da coleta de artefatos oriundos das mais diversas partes do mundo, muitas vezes por meio de processos coloniais e violentos de apropriação e pilhagem. Com mais de oito milhões de objetos em seu acervo, o museu tem sido alvo de críticas constantes no que tange à proveniência de suas coleções, especialmente em relação a peças como os Mármores de Elgin (do Partenon grego), as esculturas em bronze de Benin (Nigéria) ⁷ e objetos sagrados de culturas africanas, asiáticas e indígenas de diversas partes do mundo. Nos últimos anos, o museu vem enfrentando pressões crescentes por parte de governos, ativistas, artistas e comunidades de origem, que exigem a restituição de bens culturais e a revisão crítica das narrativas eurocêntricas que ainda moldam suas exposições. Em 2023, por exemplo, uma série de protestos organizados por coletivos de ativismo cultural

⁷ HICKS, Dan. *The British Museum: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. London: Pluto Press, 2020.

na Europa reacenderam o debate sobre a restituição e a transparência na gestão do acervo. Embora o Museu Britânico tenha realizado algumas exposições com curadorias colaborativas e reconheça, ainda que de forma limitada, a necessidade de contextualizar historicamente seus objetos, suas ações institucionais permanecem majoritariamente ancoradas em uma lógica conservadora, de manutenção do status quo, em crise de legitimidade.

II) Museu de Arte de São Paulo (MASP) – reestruturação curatorial, contra-narrativas na arte, polêmicas ideológicas

Criado em 1947, o MASP consolidou-se como uma das mais importantes instituições artísticas da América Latina, com um acervo formado majoritariamente por obras da tradição ocidental europeia. Nas últimas décadas, no entanto, o museu tem empreendido um amplo processo de revisão crítica de sua programação e curadoria, buscando tensionar o cânone da história da arte e abrir espaço para narrativas historicamente excluídas. A partir de 2015, sob a direção de Adriano Pedrosa, o MASP passou a organizar ciclos curatoriais anuais temáticos que promovem exposições voltadas à arte afro-atlântica, indígena, queer e de mulheres, além de investir na incorporação de obras de artistas racializados e do Sul Global em seu acervo permanente. Um dos marcos dessa virada foi a exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), que abordou as consequências da diáspora africana na arte, desafiando a centralidade europeia e conectando produções artísticas em contextos de violência colonial. Em meio ao movimento de revisionismo e reposicionamento, houve um caso de polêmica institucional quando o MASP vetou, em maio de 2022, seis fotografias do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), programadas para a exposição *Histórias Brasileiras*. O veto reverberou amplamente dentro e fora do museu. O núcleo temático “Retomadas”, liderado pelas curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites ⁸, foi então desmontado. As curadoras afirmaram em carta oficial que a decisão comprometeu a integridade histórica do núcleo e, em consequência, renunciaram:

⁸ Sandra Benites (Mato Grosso do Sul, 1975). Professora, pesquisadora e curadora. É descendente do povo Guarani Nhandeva. Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/65151-sandra-benites>. Acesso em: 15 mar. 2025.

Em 2019, foi nomeada curadora adjunta de arte brasileira do Museu de Arte de São Paulo (MASP), representando um marco na história dos museus e da curadoria no Brasil por ser a primeira indígena a integrar a equipe curatorial de um museu de arte no país.

(...) É com muito pesar e, ao mesmo tempo, indignação, que nós, Sandra Benites e Clarissa Diniz – respectivamente, curadoras adjunta e convidada do MASP –, cocuradoras da mostra Histórias Brasileiras e proponentes de um de seus núcleos, o Retomadas, escrevemos esta mensagem para contextualizar o cancelamento do referido recorte curatorial e, portanto, de nossa participação em Histórias Brasileiras. A dolorosa decisão, tomada pouco mais de 60 dias antes da inauguração da exposição, vem pela impossibilidade de incluir, no Retomadas, a completa representação das retomadas que o intitulam, a saber: o conjunto de cartazes/documentos do Movimento Sem Terra e as fotografias de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykõ. Além de suas obras documentarem a luta pela reforma agrária e pela demarcação dos territórios indígenas, o MST e os mencionados fotógrafos são pessoas com as quais temos dialogado ao longo dos últimos meses, abrindo arquivos, gavetas, HDs, escolhendo imagens, elaborando uma forma de representação coletiva por entre reuniões, conversas, e-mails. Nos meses em que estivemos trabalhando na instituição, atuamos proativa e dedicadamente, atendendo todas demandas que nos foram informadas, a despeito da inexistência de um cronograma indicado para guiar nossas atividades curatoriais. Apesar do cuidadoso trabalho realizado, para a nossa surpresa, o MASP não concordou com a integral inclusão da representação das retomadas pelo suposto descumprimento de um prazo que não nos foi informado pela produção ou pela curadoria do Museu. Impedidas de levar adiante nosso acordo com o Movimento Sem Terra, seus fotógrafos e Edgar Kanaykõ como sanção a um erro que sabemos não ter cometido, sentimos-nos desrespeitadas, injustiçadas e instadas, em consequência de tal decisão, a trair a confiança deste que não é só o maior movimento social do Brasil, como também é a coluna vertebral do Retomadas. Aceitar a exclusão das imagens das retomadas em nome da permanência do núcleo nos levaria a ser desleais com os sujeitos e movimentos envolvidos na nossa curadoria – contradição que não estamos dispostas a negociar por não concordar com tamanha irresponsabilidade. O Retomadas é sobre a urgência de revermos as éticas e políticas coloniais de nossos territórios, línguas, corpos, representações e museus. Do nosso ponto de vista, mantê-lo à revelia da representação das próprias retomadas que lhe dão título, argumento e sentido social nos levaria a ser anti-éticas em nome da ética, excludentes em nome da inclusão, não-representativas em nome da representatividade, expropriadoras em nome da não-apropriação, silenciadoras em nome da voz. Nos levaria, por fim, a praticar a colonialidade contra a qual o núcleo se insurge (Basta MASP. In: seLecT, São Paulo, 3 dez. [s.d.]. Disponível em: <https://select.art.br/basta-masp/>. Acesso em: 15 mar. 2025).

André Vilaron, um dos fotógrafos com obra selecionada, denunciou a postura do museu como uma contradição inaceitável com seu discurso de crítica social. Em

matéria⁹ publicada no portal The Intercept Brasil, a jornalista Fabiana Moraes expôs a crítica de que o MASP estaria usando apenas uma “capa decolonial”.

Em 2023, a mostra coletiva *Histórias Afro-Indígenas* apresentou diferentes perspectivas sobre as histórias indígenas da América do Sul, América do Norte, Oceania e Escandinávia, por meio da arte e da cultura visual, com a curadoria de artistas e pesquisadores indígenas ou de ascendência indígena, reunindo obras de várias mídias e tipologias, origens e períodos, desde o período anterior à colonização europeia até o presente. A mostra foi realizada, entretanto, em colaboração com o Kode Bergen Art Museum, da Noruega.

III) Museo de La Plata (Argentina) – revisões de acervo e o enfrentamento das narrativas científicas coloniais

Inaugurado em 1888, o Museo de La Plata representa um modelo clássico de museu científico latino-americano, ligado inicialmente aos projetos positivistas e evolucionistas da modernidade oitocentista. Com forte atuação nos campos da Antropologia, Zoologia, Botânica e Geologia, o museu organizou seu acervo a partir de expedições e coletas realizadas no território argentino, muitas delas marcadas por violência, expropriação e racismo científico. Durante décadas, o museu expôs restos humanos de povos originários como parte de seus dioramas e coleções antropológicas, perpetuando visões colonialistas e desumanizantes. A partir dos anos 2000, diante de mobilizações do movimento indígena argentino e de críticas acadêmicas e institucionais, o Museo de La Plata iniciou um processo gradual de revisão de suas práticas museológicas. Entre as ações de maior impacto estão a retirada de restos mortais de indígenas das exposições, a repatriação de corpos e objetos sagrados a comunidades originárias e a reescrita das narrativas expositivas com base em escutas e diálogos interculturais. O caso do cacique Inakayal — cujo corpo foi exibido no museu após sua morte sob custódia do Estado argentino, em 1888 — tornou-se um símbolo contundente da violência epistêmica e biopolítica operada por instituições científicas e museológicas da modernidade. Sua repatriação, realizada apenas em 1994, após intensa pressão de comunidades

⁹ MORAES, Fabiana. Masp usa capa decolonial, mas veta fotos do MST e trabalho de curadora indígena. The Intercept Brasil, São Paulo, 17 maio 2022. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2022/05/17/masp-capa-decolonial-veta-fotos-mst-trabalho-curadora-indigena/> . Acesso em: 15 mar. 2025.

mapuche-tehuelche e setores críticos da universidade, marcou o início de uma inflexão ética na atuação do museu, que desde então tem buscado, ainda que de forma gradual e tensionada, reformular suas práticas a partir de um paradigma de justiça histórica, restituição simbólica e abertura ao protagonismo indígena nos processos de curadoria, pesquisa e salvaguarda patrimonial.

Se por um lado podemos observar as relações de poder por meio de gestões institucionais de museus enquanto espaços propagadores de ideias e narrativas que de forma direta ou indireta, funcionando como uma engrenagem na manutenção dos interesses de uma determinada construção social, por outro lado, também observamos instituições museológicas, em especial nas periferias globais, que sofrem continuamente com o desinteresse do poder público, desmantelamento de estruturas por falta de recursos financeiros e investimentos públicos e privados, tentativas de censura, sucateamento e silenciamento. Essas duas faces da moeda demonstram como o debate acerca do papel social, histórico e político dos museus na contemporaneidade é um desafio complexo, muitas vezes paradoxal, e quase nunca passível de um olhar dicotômico.

Posto isso, ressalto que essa dissertação se propõe a pensar o museu como um lugar tanto material quanto imaginário, com ambiguidades e camadas que podem mudar muito de um contexto a outro, aqui pensando geográfica e estruturalmente. Dentre todas as diferenças possíveis entre instituições de um mesmo campo, existe algo que é inerente a todos os museus: são espaços produtores e propagadores de perspectivas, de visões de mundo; refletem crises identitárias do passado e do tempo presente, são trampolins imaginativos para futuros possíveis, trabalham com métodos e narrativas bastante diversas, e ao abordarem as diferentes experiências da vida humana — sendo museus artísticos, históricos, etnográficos e antropológicos, científicos de diferentes segmentos, transdisciplinares, enfim — são carregados de posturas que podem igualmente libertar ou oprimir, a depender do seu *modus operandi* e de suas diretrizes de gestão e administração.

1.2. Museu Paranaense: um museu moderno/colonial em transformação no Sul Global

Após apresentadas as transformações de seus conceitos e papéis a partir do pós-guerra, em 1945, atravessando a segunda metade do século XX até a contemporaneidade, trago aqui o caso do Museu Paranaense (MUPA), para apresentar um fragmento de seu contexto histórico e da atual gestão, que iniciou em 2019, visando discorrer, no capítulo subsequente, sobre o meu objeto de pesquisa - o projeto “Retomada da Imagem”.

Localizado em Curitiba (Paraná), o Museu Paranaense é o terceiro museu mais antigo do Brasil e se inscreve na tradição temporal da época de sua fundação, em 26 de setembro de 1876, por iniciativa pessoal de Agostinho Ermelino de Leão, que foi presidente da província do Paraná, e João Cândido da Silva Muricy, médico, militar e político.¹⁰ Foi criado como um museu científico, fundamentado principalmente nas disciplinas de Arqueologia, Antropologia e História - frentes que definiram o escopo do museu desde seu princípio até a contemporaneidade.

Para compreender melhor o cenário, a tabela abaixo apresenta mais claramente alguns momentos-chave ao longo de quase um século e meio de existência do Museu Paranaense:

LINHA TABELADA DO TEMPO ¹¹

ANO	ACONTECIMENTO	DESCRIÇÃO DO ACONTECIMENTO
1876	Fundação do museu	O Museu Paranaense foi criado em 25 de setembro de 1876 por iniciativa privada de Agostinho Ermelino de Leão e João Cândido da Silva Muricy. Sua primeira sede foi na atual Praça Zacarias, em Curitiba.
1876-1922	Exposições Nacionais e Internacionais	Com objetivos positivistas, o Museu Paranaense participou ativamente de exposições nacionais e internacionais. Dentre elas se destacam Filadélfia (1876), Amsterdã (1883), Paris (1889) e Rio de Janeiro (1908, 1922).
1882	Unidade pública	Em dezembro de 1882, foi publicado o Decreto Nº 393, que tornou o Museu Paranaense uma

¹⁰ Informações extraídas do site oficial do Museu Paranaense, disponíveis em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Apresentacao>

¹¹Ibid.

		unidade pública. Nesta altura o Museu era o principal atrativo cultural do Paraná e dava início a expedições científicas.
1900	Segunda sede do Museu Paranaense	O Museu Paranaense, em nova sede na Rua Dr. Murici, deu início a um pequeno zoológico e realizou sua primeira publicação, o “Guia do Museu Paranaense”, com informações sobre seu acervo e espaço expositivo.
1902	Início da direção de Romário Martins	Ao assumir a direção, mantém as seções de mineralogia, numismática, curiosidades e zoologia. Contudo, realiza mobilizações para o incremento da Pinacoteca e cria a Seção de Antropologia.
1913	Terceira sede do Museu Paranaense	Ainda comandado por Romário Martins, o Museu Paranaense passa a sua terceira sede, agora na Rua São Francisco.
1928	Quarta sede do Museu Paranaense	Após 25 anos à frente do Museu, Romário Martins se retira para assumir a Secretaria de Agricultura. Meses após, a instituição passa a sua quarta sede, na Rua Buenos Aires.
1931	Intervenção federal no Paraná	O auxiliar técnico João Tenius é nomeado diretor-interventor do Museu Paranaense, ampliando o acervo da instituição durante os primeiros anos da gestão do Governador-interventor Manoel Ribas.
1936	Início da direção de José Loureiro Fernandes	Ao assumir a direção, José Loureiro Fernandes transformou um Museu de “curiosidades” em um espaço de produção científica. Foi criada a seção de História, efetuados diversos trabalhos de campo e a recepção de pesquisadores nacionais e internacionais.
1941	Tombamento federal do acervo e criação do Arquivos do Museu Paranaense	Foi nesse momento que a gestão de José Loureiro Fernandes obteve o tombamento do acervo da instituição, junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). No mesmo ano surgia o importante periódico Arquivos do Museu Paranaense.
1963	Início da direção de Marília Duarte Nunes	Marília Nunes foi a primeira mulher a assumir a direção do Museu Paranaense, após uma crise administrativa vivida ao longo dos anos 1950.
1965	Quinta sede do Museu Paranaense	Ainda com dificuldades, o Museu Paranaense foi transferido para sua quinta sede, na Rua 13 de Maio.
1973	Sexta sede do Museu Paranaense	Desde 1967 sob a direção de Oldemar Blasi, a instituição foi novamente transferida para a antiga

		sede da Municipalidade de Curitiba, Paço da Liberdade. Se iniciam pesquisas na área de arqueologia e os acervos, como o botânico, zoológico e entomológico, são transferidos.
1976	Centenário do Museu Paranaense	Com nova sede, mais espaçosa, o Museu Paranaense comemorou seus cem anos com destaque às novas instalações e o crescimento do acervo, que na época já superava cem mil peças.
1982	Parque Histórico do Mate	A propriedade ervateira concebida por Carlos José de Oliveira e Souza, no século XIX, em Campo Largo, foi transformada em unidade cultural pública, ficando atrelada ao Museu Paranaense.
1990	Sistema Estadual de Museus do Paraná	Pela Lei Nº 9375/1990 foi criado o Sistema Estadual de Museus, que objetivava a promoção e articulação dos museus estaduais, prestando orientação e auxílio. O Museu Paranaense foi integrado ao quadro de instituições.
1995	Espaço de encontros	Sob a direção de Jayme Cardoso, o Museu Paranaense aprofundou seus laços sociais junto à comunidade paranaense e iniciou os planejamentos para a ampliação do Museu com uma nova sede.
2002	Sétima sede do Museu Paranaense	Com o esgotamento do espaço útil da sede anterior, o Museu Paranaense é novamente transferido, para sua sétima e atual sede, em frente para a Praça João Cândido. Foi instalado no Palácio São Francisco, que além de residência particular, sediou o Governo do Paraná, Tribunal Regional Eleitoral e Museu de Arte do Paraná.
2003	Sociedade de Amigos do Museu Paranaense	Formando na gestão de Eliane Moro Réboli, a Sociedade de Amigos do Museu Paranaense surgiu como entidade sem fins lucrativos, com a missão de auxiliar o Museu Paranaense em suas ações de manutenção e preservação do acervo, pesquisa, divulgação e desenvolvimento de atividades.
2004	Acervo David Carneiro	Foi incorporado o espólio do antigo Museu Cel. David Carneiro, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sendo umas das principais coleções do Museu Paranaense.
2017	Acervo Vladimir Kozák	Certificação pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, junto ao Programa Memória Mundo, de parte da Coleção Vladimir Kozák, produzido entre 1948 e 1978, sobre as populações indígenas do Brasil.

2019	Início da primeira gestão de Gabriela Bettega	Gabriela Bettega, arquiteta e cenógrafa especialista na construção de narrativas visuais, assume a direção em 2019 com o desafio de transformar o olhar do visitante.
2021	Curadorias colaborativas	Início de um movimento de engajamento comunitário por meio de curadorias compartilhadas, a fim de promover a democratização do espaço museal, a proliferação de ideias junto às demandas sociais, e fortalecer a instituição como uma plataforma pública de formação cidadã. Destacam-se projetos como a Retomada da Imagem, Mejtore: histórias recontadas e Ante Ecos e Ocos.
2022	Criação do Programa Público	O I Programa Público intitulado Se enfiasse os pés na terra: relações entre humanos e plantas, reafirmou o compromisso cultural e social do Museu, ao aliar atividades culturais, acadêmicas, participativas e artísticas que promoveram novas experiências entre o Museu Paranaense e a sociedade.

No âmbito acadêmico, há uma quantidade considerável de estudos feitos sobre o Museu Paranaense, a exemplo da pesquisa de Cíntia Braga Carneiro (2001), que destacou Romário Martins ¹², diretor do museu no início do século XX; Maria Regina Furtado (2006), apresentou a trajetória de outro diretor do museu, José Loureiro Fernandes – 1936 a 1943 e 1945 a 1946 –, com novas contribuições para a história do museu; Ricardo Carvalho Rodrigues (2018) trabalhou com foco na

¹² Romário Martins (8 de dezembro de 1874 – 10 de setembro de 1948) foi jornalista, historiador e político brasileiro, reconhecido como o primeiro diretor da fase científica do Museu Paranaense em Curitiba. Nomeado por decreto em 25 de abril de 1902, aos 27 anos, permaneceu no cargo por 26 anos, até fevereiro de 1928, sendo responsável pela reorganização sistemática do acervo, introdução de coleções arqueológicas, paleontológicas e zoológicas e pela fundamentação do museu como “laboratório” para a construção de uma identidade regional paranista.

Conforme aponta Fontanela (2024), o Manifesto Paranista foi redigido em 1927 por Romário Martins para ser lido na inauguração do Centro Paranista. O texto reunia os principais ideais fomentados por ele e todo o grupo ao seu entorno ao longo dos anos que antecederam a concretização desse espaço. Foi, então, usado a partir de sua publicização como ferramenta para atrair mais “paranistas”, nele a definição de quem seria o verdadeiro paranista foi assim descrita: “Paranista é aquele que em terras do Paraná lavrou um campo, vadeou uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma máquina, dirigiu uma fábrica, compoz uma estrofe, pintou um quadro, esculpiu uma estatua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore. Paranismo é o espírito novo, de elance e exaltação, idealizador de um Paraná maior e melhor pelo trabalho, pela ordem, pelo progresso, pela bondade, pela justiça, pela cultura, pela civilização. É o ambiente de paz e de solidariedade, o brilho e a altura dos ideais, as realizações superiores da inteligência e dos sentimentos” (MARTINS, s/d, s/p apud Fontanela, 2024).

análise das ações museais a partir de um recorte de três períodos diferentes de gestão: 1874 a 1902 – gestão de Agostinho Ermelino de Leão –, 1902 a 1928 – gestão de Romário Martins – e 2011 a 2017 – gestão de Renato Augusto Carneiro Junior, refletindo sobre quais foram as práticas, as relações com a sociedade local e as contribuições do museu para o desenvolvimento comunitário do Paraná e Curitiba. Também podemos destacar diversas publicações institucionais que refletiram seus tempos, como as publicações comemorativas pelos 80, 100 e 130 anos do Museu Paranaense que compõem o acervo institucional.

Segundo aponta Ricardo Carvalho Rodrigues (2018) em seu recorte analítico de três períodos distinto de gestões do Museu Paranaense:

Se, nos séculos XIX e XX, o Museu Paranaense tinha um forte papel no desenvolvimento social, econômico e cultural, atendendo a uma elite rural paranaense, na contemporaneidade, há uma maior diversidade da comunidade envolvida. É importante entender que a elite paranaense, seja ela econômica, intelectual ou social, ainda é o foco das ações museológicas na atualidade, mas, de forma conjunta, há preocupação com o atendimento de uma maior diversidade social, passando pelos movimentos sociais, grupos étnicos locais, portadores de deficiências, diversidade de gênero e raça. Estudando as atividades relatadas neste capítulo, fica visível a montagem de programação voltada para debates, cursos, palestras e exposições, com focos específicos – cultura indígena, cultura negra, questões de gênero –, sem que seja perdida a aproximação de grupos empresariais, políticos e imigrantes que participaram da formação social do Paraná. Em que pese a abertura da diversidade do público atendido, uma análise mais próxima de algumas dessas ações, inclusive refletida na entrevista com a direção e Departamento Científico, apresenta certa passividade do museu, como agente de transformação social. Em geral, a participação da comunidade acontece de forma natural, com iniciativas surgidas da própria comunidade. Não se encontram muitos movimentos do museu no sentido de levá-la para dentro do museu.

A pesquisadora Noemia Paula Santos Fontanela analisa a história do Museu Paranaense com precisão e traça um comparativo muito claro dos dois únicos planos museológicos no segundo capítulo de sua tese de doutorado¹³, defendida em

¹³ A tese “Revolvendo o acervo fotográfico do Museu Paranaense em busca do retrato da família indígena”, de Noemia Paula Santos Fontanela, é uma grande referência desta dissertação. Fontanela faz um recorte de análise da imagética, narrativas e apagamentos da família indígena no acervo fotográfico do museu e a partir desta lente, também analisa o projeto “Retomada da Imagem” como objeto de estudo. Mas diferentemente do recorte temático da referida tese, nesta pesquisa me dedico a pensar o “Retomada da Imagem” por meio da lente da arte, especificamente através das perspectivas da emergente Arte Indígena Contemporânea como ferramenta de reivindicação das representações indígenas e das narrativas coloniais sobre histórias indígenas. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/94489>

2024, trabalho com o qual estabeleço diversos paralelos e diálogos pelo caráter de intersecção dos nossos objetos de estudo. Conforme explica Fontanela (2024, p.24-26):

“O Plano Museológico é um documento elaborado pelos museus visando servir de ferramenta para a sua administração. Nesse plano devem constar a missão, a visão, os valores e objetivos da instituição museal, apresentando um planejamento que servirá como fio condutor do gestor ao longo de sua gestão. Esse documento surge formalmente com a Lei no 11.904 de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus, regulamentado posteriormente pelo Decreto 8.124/2013 (...) Em sendo assim, até o momento o Museu Paranaense elaborou apenas dois planos: o primeiro abrangendo o período de 2014-2018 e, o segundo, o período de 2023-2027 (destaque-se a troca de gestão e o advento da pandemia resultaram no atraso da concretização do segundo plano, finalizado apenas em 2023).”

Segundo apura Fontanela (2024, p. 29-34), o Plano Museológico de 2014-2018, estabelecido na gestão de Renato Augusto Carneiro Júnior, tem como principais apontamentos: a indicação da necessidade de mais investimento por parte do Estado, assim como valorização da museologia, da pesquisa, da preservação e divulgação da memória paranaense. O plano estabelece um novo organograma a indicação da divisão em departamentos e a especificação dos três setores base, correspondentes aos departamentos científicos do Museu (antropologia, arqueologia e história). Para este plano a missão proposta foi: “Ampliar o acesso ao patrimônio científico e cultural por meio de pesquisa, preservação e comunicação de acervos e coleções, representantes da herança e memória paranaense” (2014, p. 6). Fontanela (2024, p. 27) evidencia que ao longo de todo o texto fica nítida a preocupação com a conservação de documentos e instrumentos que constituem fontes e objetos patrimoniais indispensáveis à memória local, regional, estadual, nacional e internacional; o acervo online do Museu Paranaense começou a ser delineado no ano anterior a elaboração deste plano museológico, utilizando para isso o sistema chamado Pergamum (software desenvolvido pela Secretaria do Estado da Cultura e PUC-PR e que passou a ser utilizado também por todas as instituições museais do Estado). Em síntese, a ênfase no acervo online e a preocupação com produção científica a partir do acervo e publicação destas pesquisas podem ser consideradas as características principais da gestão.

Diferentemente do plano anterior, que foi assinado pela museóloga Sílvia Marize Marchioratto, o Plano Museológico de 2023-2027, desenvolvido na atual gestão de Gabriela Bettega ¹⁴, não foi assinado por um(a) museólogo(a), constando apenas a indicação de que é resultado da consultoria desenvolvida para elaboração do Plano Museológico do Museu Paranaense. Na apresentação do documento, afirma-se que desde o último plano e da gestão anterior “muita coisa aconteceu”, “foram organizadas numerosas exposições, eventos e outras atividades, apesar do fechamento das portas da instituição em março de 2020 a maio de 2021 devido a pandemia de Covid-19”.

O problema institucional central diagnosticado neste documento é o quadro de funcionários, que “sofre com lacunas e inadequações”, e aponta que o “objetivo estratégico principal do Museu para os próximos anos” é mudar as “condições de seu vínculo com o governo do Estado” (idem, p. 19). Outro ponto é o fortalecimento das frentes científicas tradicionais do Museu – Arqueologia, Antropologia e História – e ampliação dos limites da pesquisa para encontrar relações inesperadas e narrativas que se sobrepõem a partir das conexões entre as ciências e as artes, a arquitetura e o design”. Também há registro do desejo de alcance de um público mais plural e diverso, com revisão de narrativas e questionamento sobre a identidade paranaense, em uma aparente preocupação de incluir identidades múltiplas do Estado:

O incentivo à participação de um público diverso também é evidente quando o Museu propõe a revisão de narrativas sobre o que é ser paranaense, de forma a considerar as identidades múltiplas representadas no Estado. Esse esforço está alinhado com a valorização da presença e participação de diferentes públicos, principalmente a partir do diálogo com pensadores indígenas e negros. Esse diálogo aproxima o acervo dos protagonistas diretos das histórias que os objetos carregam, os traz para refletir o que o museu deve contar e como as suas histórias devem ser narradas, por meio de projetos que utilizam metodologias compartilhadas ou colaborativas. (idem, p. 22).

¹⁴ Gabriela Bettega é graduada em Arquitetura pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1996) e em Cenografia pela Accademia di Belle Arti di Brera (2004) de Milão – Itália, de acordo com perfil publicado no site do MUPA (<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Biba-Bettega-um-novo-olhar-sobre-o-Museu-Paranaense>). Acesso em: 10 mar. 2025). Foi nomeada para o cargo de Diretora, conforme publicado no Diário Oficial do Estado do Paraná de 24 de janeiro de 2019.

Chamo atenção aqui à diretriz de gestão de Gabriela Bettega de eleger a arte contemporânea como ferramenta de aproximação com o público, por meio da qual o museu estabelece novos convites à reflexão e questionamentos, uma “porta de entrada através do sensível”, conforme descrito no plano, desaguando em novas conexões com seu acervo histórico e científico. Essa diretriz passa a fundamentar uma significativa fatia dos projetos, programas, eventos e exposições idealizados e promovidos no museu a partir de 2019 e configura a transformação mais evidente da atuação pública do espaço, que não deixa de ser um museu histórico-científico, mas que a partir de 2019 se abre claramente às artes e às discussões da contemporaneidade, estabelecendo caminhos reflexivos e conectivos entre passado e presente, com novas provocações para pensar seu acervo e novos critérios para ampliar a coleção¹⁵.

Ainda sobre a questão da aproximação do público, o plano reconhece que “o alcance do Museu aumentou no meio virtual, inicialmente como resposta às necessidades e limitações trazidas pela pandemia”, indicado como o responsável pelo aumento no número de visitantes. Sobre os recursos financeiros, o plano museológico registra que a Sociedade de Amigos do Museu Paranaense, sociedade sem fins lucrativos, criada em 2003 e com Estatuto aprovado em 2017, é a responsável por captar mais recursos para a instituição, recursos estes que são utilizados para contratação de pessoal, serviços, equipamentos e produção de publicações.

Nesta dissertação, trabalho com um recorte temporal analítico das minhas fontes voltado à história do tempo presente, partindo especificamente de 2019 — ano um dos primeiros esboços de “giro decolonial” da instituição (conceito emprestado de Nelson Maldonado-Torres, que cunhou o termo em 2005), em que o museu passou a incorporar, em suas ações internas e públicas, táticas e estratégias de revisionismo e reposicionamento que podem ser lidas como primeiros exercícios de decolonização ou ao menos de posicionamento frente às demandas sociais e comunitárias exógenas à instituição, às quais os museus têm sido cobrados a responder. Vamos observar, a partir de informações levantadas em pesquisa no acervo institucional e trabalhos de pesquisadores que se dedicaram a estudar o histórico do Museu Paranaense, que a partir de 2019 passou a expandir seu caráter

¹⁵ Até o fim desta pesquisa, o Museu Paranaense registrou um acervo de mais de 500 mil peças, provenientes de todo o território brasileiro.

científico ao abrir espaço para novos agentes e linguagens. Isso porque, além dos tradicionais Núcleos Científicos (Núcleo de Antropologia, Arqueologia e História), que sustentam a instituição desde seu primeiro ano, outras frentes do conhecimento - nem todas inseridas no “rigor científico” - , incluindo saberes e vivências de comunidades tradicionais, por exemplo, passaram a ser incorporadas à programática, em especial o campo da arte contemporânea. Mais à frente compreenderemos de que forma isso vem acontecendo, quais os impactos já constatados e quais são as possíveis problemáticas neste novo processo.

No Museu Paranaense, foram necessários 143 anos após sua fundação para que a instituição se deparasse com a necessidade de assumir e compreender as narrativas coloniais e suas conseqüentes violências, presentes de maneira implícita e explícita tanto nos itens do acervo quanto nos conceitos das mostras públicas produzidas no espaço até então. Nesse contexto, como pensar o papel de um museu fundado no século XIX, em um país colonizado por europeus, e que hoje é convocado a atender demandas por justiça social e representatividade? Como este museu está respondendo? Seria possível não responder? Quais são suas ferramentas, propostas, narrativas, saídas epistemológicas, táticas e estratégias? Há de fato interesse, ou que tipo de interesses podem guiar as mudanças? Como um museu pode assumir políticas de ativismo institucionalizado, se é possível propor isso, e se comportar como um dispositivo que acione uma ativa participação social?



Figura 02: Museu Paranaense em sua atual sede, a sétima desde sua fundação, no Palácio São Francisco, localizado na região do centro histórico de Curitiba. Foto: Eduardo Macarios.

1.3. Ativismo institucional no MUPA

A gestão de Gabriela Bettega passou, portanto, a esboçar algumas primeiras iniciativas que podem ser lidas sob uma ótica decolonial durante o período ao qual essa pesquisa se dedica a analisar (2019 - 2024) . Neste tópico, apresento um pouco mais detalhadamente alguns exemplos de ações do Museu Paranaense pós-2019 em comparação ao trabalho desenvolvido na instituição antes desse período. Em seguida, no capítulo 2, faço estudo de caso de um projeto específico realizado dentro deste recorte temporal, chamado "Retomada da Imagem". O projeto, como objeto de estudo central desta pesquisa, apresenta especificidades e particularidades em comparação a outras iniciativas do próprio Museu Paranaense e também de outras instituições com objetivos semelhantes Brasil afora, agregando contribuições ao debate acerca das problemáticas e experiências de decolonização museal e ativismo institucional.

Fazendo uma leitura da comunicação ampla e pública da instituição, trago excerto de texto publicado no site do Museu Paranaense que compila as principais linhas do plano museológico de 2023-2027:

Atualmente, o Museu Paranaense passa tanto por um processo de resgate de sua própria história quanto busca se fortalecer enquanto instituição museológica, abrindo caminho para novas narrativas expositivas e perspectivas metodológicas de pesquisa, além da reformulação de sua identidade e comunicação institucional. Nesse momento, o MUPA se orienta pela vontade de fazer da instituição um agente cultural de destaque no cenário paranaense e brasileiro. Para isso, em conformidade com os propósitos da Secretaria da Cultura, propôs uma movimentação profunda para se consolidar como uma plataforma de engajamento, pública e plural, dedicada ao diálogo de diferentes perspectivas, criação de imaginários e narrativas nas quais linguagem e forma se imbricam. Deste modo, suas diretrizes contemporâneas derivam da vontade de promover um espaço de relações, alargando a escuta e incorporando as diferenças. O movimento atual de expansão do MUPA se expressa no incentivo e execução de pesquisas e ações transdisciplinares, criando conexões entre os núcleos tradicionais de pesquisa do museu - Arqueologia, Antropologia e História - e o campo das artes, que se direcionam para práticas e dinâmicas sociais contemporâneas, possibilitando diferentes leituras e ativações sobre os acervos. A coexistência da arte contemporânea com objetos centenários é uma escolha da gestão, que considera a potência da arte para uma reflexão necessária de decolonizar o pensamento, de construir novos saberes e olhar para o futuro. Essas ações se manifestam a partir de quatro eixos norteadores que guiam a programação cultural e as escolhas

curatoriais: Identidades múltiplas; Ecologia - Sustentabilidade; Memória; e Cosmovisões. Ao realizar a revisão crítica e constante de sua própria história, o MUPA se fortalece enquanto instituição museológica e abre caminho para perspectivas metodológicas atuais na criação de narrativas expositivas, identidade e comunicação institucional, como a criação de um programa público, o desenvolvimento de curadorias compartilhadas e a abertura dos espaços expositivos para propostas de ocupação. Por compreender seu lugar de guarda de patrimônio e de experimentação nas artes, o MUPA investe na expansão de suas atividades, no engajamento coletivo, e cria pontes entre a instituição e a sociedade. (Museu Paranaense. Apresentação. Disponível em: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Apresentacao>>. Acesso em: 20 ago. 2024.)

No texto, é possível observar os seguintes pilares desta gestão: 1) novas propostas narrativas e expositivas, alterando formatos de mediação e exibição pública dos acervos; 2) posicionamento institucional ativo e integrado aos debates contemporâneos; 3) desejo de abertura ao diálogo e à uma maior pluralidade de vozes, na tentativa de transformar o museu em um espaço vivo de relações e vivências; 4) a inserção da arte contemporânea como ferramenta transdisciplinar que oferece novas leituras e ativações dos acervos. Além disso, o texto institucional menciona a necessidade de "decolonizar o pensamento" e elenca linhas-guia para sua programática cultural, sendo elas a) Identidades Múltiplas; b) Ecologia - Sustentabilidade; c) Memória; d) Cosmovisões. O material pontua ainda a ação para além da retórica por meio da criação de narrativas expositivas, identidade e comunicação institucional, citando a criação de um programa público, desenvolvimento de curadorias compartilhadas e a abertura para propostas de ocupação.

Como ler criticamente um discurso institucional que postula suas próprias fragilidades e define a si mesmo como decolonial? Por sua práxis. Se Françoise Vergès defende a impossibilidade de se decolonizar o museu já que esta é essencialmente uma instituição filha da modernidade/colonialidade, o museu só pode ser um pós-museu ¹⁶ (ou algo como um museu decolonial) a medida em que

¹⁶ Vergès (2023) propõe a ideia de imaginar um pós-museu diante do seu argumento da impossibilidade da decolonização. Para ela, o pós-museu seria baseado na ruptura com a própria lógica como dispositivo de poder, de controle e de classificação, reestruturação dos alicerces epistemológicos, administrativos e simbólicos. A proposta dela é projetiva: o pós-museu deve ser um lugar de escuta, cuidado e restituição, tanto material quanto simbólica. Isso inclui políticas de repatriação de acervos; reparação histórica com povos cujas memórias e cosmologias foram violentadas; e, essencialmente, um olhar para suas estruturas administrativas, buscando valorizar

promove acolhimentos comunitários em um ambiente que convida ao respeito do diferente, em experimentos que trabalhem muito mais pela via da horizontalidade e da troca e muito menos pelo determinismo, pela verticalidade e pelo poder hegemônico. Além disso, considero fundamental observar se as estruturas internas de um museu são também condizentes com seu discurso e sua comunicação pública. Caso um museu postule publicamente seus valores ditos decoloniais, ou plurais, ou diversos, ou inclusivos e o que quer que seja nesse sentido, mas não aplique minimamente estes mesmos valores no âmbito interno, temos o exemplo de uma situação esvaziada.

Disponho aqui um exemplo para ilustrar melhor estas afirmações, que se dá pela comparação contrastante entre o Circuito Expositivo de Longa Duração, que ocupava o espaço anexo do museu até, e a exposição chamada Objeto Sujeito, que a atual gestão produziu e inaugurou em 2024 para substituí-lo.

O Circuito consistia em apresentar recortes do acervo histórico, antropológico e arqueológico do museu em percursos pela sala expositiva do anexo, orientados por painéis e vitrines que traçavam narrativas para os visitantes, seguindo um formato expográfico e discursivo bastante tradicional, conforme observamos abaixo:



Figuras 03 e 04: Vistas da exposição do Circuito de Longa Duração em xx (ano a confirmar, antes de 2019). Acervo do Setor de Antropologia do Museu Paranaense.

efetivamente as condições de trabalho daquele/daquelas que limpam, vigiam, cozinham, pesquisam, administram ou produzem, questionando hierarquias de gênero, classe, raça e religião.

Importante destacar que as reflexões acerca de um pós-museu estão conectadas com a experiência concreta de Vergès na estruturação de um Museu Histórico da Ilha de Reunião, departamento Ultramarino francês no oceano Índico. A experiência é relatada no Capítulo 5 da obra *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. Intitulado no livro como “Um Museu Sem Objetos”, o capítulo merece leitura e também pode ser acessado em uma versão sintetizada em formato de ensaio no site da Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/o-museu-sem-objetos/>.



Figuras 05 e 06: Vistas da exposição do Circuito de Longa Duração em cartaz até 2019. Acervo do Setor de Antropologia do Museu Paranaense.



Figura 07: Detalhe de réplicas de caravelas portuguesas posicionadas na expografia do Circuito de Longa Duração do Museu Paranaense (Acervo Museu Paranaense).

A mostra Objeto Sujeito reformula a proposta anterior, pois apresenta recortes do acervo do museu em uma incursão profunda na história do Paraná e também do próprio Museu Paranaense, mas utilizando uma série de reformulações que foram desde a estética da comunicação visual, passando pela expografia/cenografia do local e a ativação da arte contemporânea como ferramenta para estabelecer novas

conexões e interlocuções com eventos e personagens históricos, na tentativa de proporcionar ao público e ao próprio museu novas camadas interpretativas no tempo presente. No total, foram incluídas 12 obras de arte contemporânea de diferentes linguagens, em sua maioria inéditas e comissionadas, que passaram a integrar o acervo do museu — em um movimento inédito de abertura para a arte contemporânea, apesar de ser fundamentalmente um museu científico-histórico — todas elas postas em relação com mais de 140 itens do acervo. Sob curadoria assinada por um coletivo formado por Pollyana Quintella (curadora convidada), Felipe Vilas Bôas e Richard Romanini (equipe do MUPA), trabalhos de Arthur Palhano, Clara Moreira, C. L. Salvaro, Érica Storer, Frederico Filippi, Gustavo Magalhães, Gustavo Caboco, Isis Gasparini, Josi Souza, Laryssa Machada, Pedro França e Willian Santos integram a exposição. Dentre as linguagens, há fotografia, pintura, escultura e vídeo, mobilizando, a partir do acervo, temas como a instituição museal, a transformação da paisagem, a literatura simbolista, a exploração ambiental, o esporte e a política. Em texto ¹⁷, os curadores citam Waly Salomão – “a memória é uma ilha de edição” – afirmando que “passado e futuro são vetores que se entrecruzam e se transformam continuamente [...] campos de batalhas que não cessam, cujo espaço de significação simbólica se dá no próprio presente”. Sobre a expografia de Objeto Sujeito, a curadora convidada Pollyana Quintella afirmou em entrevista à revista Arte!Brasileiros:

"[Por meio da expografia] a gente escolhe discutir a história não apenas a partir do ponto de vista temático, mas a partir de uma perspectiva estrutural, na medida em que as obras não estão todas expostas nas paredes, lado a lado, conduzindo o visitante num percurso linear. Ao contrário, o que a gente tem aqui são ilhas de alumínio e concreto que embaralham o que é frente e verso, esquerda e direita, início e fim de determinado assunto, buscando inflamar nos visitantes a dúvida sobre qual o percurso que eles vão fazer. Que tipo de história eles vão costurar?" ¹⁸

¹⁷QUINTELLA, Pollyana; BÔAS, Felipe Vilas. Objeto sujeito. In: Objeto Sujeito. Museu Paranaense, Curitiba, dez. 2023. Folder de exposição. Disponível em: <https://issuu.com/museuparanaense/docs/mupa_objeto_sujeito>. Acesso em: 10 set. 2024.

¹⁸. ARTE!BRASILEIROS. Museu Paranaense de Curitiba consolida-se como referência de gestão museológica. Arte!Brasileiros, 30 ago. 2023. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/instituicao/museu-paranaense-de-curitiba-consolida-se-como-referencia-de-gestao-museologica/>>. Acesso em: 10 set. 2024.



Figuras 08 e 09: Vistas da exposição de longa duração Objeto Sujeito do Museu Paranaense, inaugurada em 2024. Fotos: Kraw Penas.



Figura 10: Vista da exposição Objeto Sujeito, na qual é possível observar um pouco melhor os detalhes expográficos.

Além da reformulação desta mostra de acervo de longa duração que ocupa o espaço anexo do Museu Paranaense, outra proposta que merece ser mencionada é a inserção das chamadas curadorias compartilhadas na programática da gestão iniciada em 2019, incorporadas mais especificamente a partir do ano de 2021. Este

é um modelo que tem sido aplicado por diferentes museus do Brasil e do mundo, e se trata de uma construção sustentada na colaboração bilateral entre instituição e grupos ou comunidades que são convidados para participar ativamente da criação, concepção e execução de exposições. Projetos como a Retomada da Imagem, Mejtete: histórias recontadas e Ante Ecos e Ocos propuseram uma revisitação ao acervo do MUPA sob questionamento das narrativas historicamente legitimadas por sujeitos e espaços de memória, como o próprio museu fez ativamente durante todos os anos anteriores de sua existência no cenário público. As curadorias compartilhadas do MUPA, de acordo com o site oficial do museu, "refletem sobre as subjetividades negras, indígenas e de representantes de comunidades tradicionais, oferecendo espaço para que possam (re)contar suas histórias".¹⁹

Abaixo apresento duas figuras de exposições de diferentes momentos do Museu Paranaense a título de análise comparativa. A primeira, do Circuito Expositivo de Longa Duração. A segunda, da exposição Ante Ecos e Ocos (2022), resultante de uma curadoria compartilhada entre o museu e um grupo interdisciplinar²⁰ convidado pela instituição e formado por pesquisadores e artistas que identificaram diálogos possíveis entre os interesses acadêmico, museal, artístico e representativo dos afro-paranaenses. O convite é um elemento importante para pensarmos que, mesmo com uma pretensão de descentralizar o poder decisório que tradicionalmente fica concentrado nas mãos dos curadores e/ou figuras vinculadas oficialmente aos museus, e esta descentralização é, em si, importante para a construção de uma curadoria mais democrática, inclusiva e horizontal, produzindo inclusive possíveis embates no trajeto desta construção, ainda assim há a permanência do poder institucional, pois mesmo um projeto de curadoria compartilhada inicia com uma escolha institucional sobre quem interessa à instituição convidar ou não. Posto isso, de qualquer forma os projetos de curadoria compartilhada podem ser considerados modelos que fomentam o questionamento e o diálogo onde até então não existiam dessa maneira, já que de alguma forma abrem espaço para que os próprios sujeitos das histórias ou temáticas retratadas

¹⁹ Museu Paranaense. Curadorias compartilhadas. Disponível em: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Curadorias-compartilhadas>>. Acesso em: 11 set. 2024.

²⁰ A exposição Ante Ecos e Ocos foi idealizada por Bruna Reis, Diogo Duda, Emanuel Monteiro, Fernanda Santiago e Geslline Giovana Braga, acompanhada pela equipe do Museu Paranaense, formada por Richard Romanini, Josiéli Spenassatto e Felipe Vilas Bôas.

tenham alguma voz ativa dentro de narrativas institucionalizadas, seja no campo da história, das ciências, da arte, da cultura.



Figura 11: Vista da exposição do Circuito de Longa Duração em xx (ano a confirmar, antes de 2019), com recorte para apresentação do acervo relativo às comunidades negras do Paraná (Acervo do Museu Paranaense).



Figura 12: Detalhe expográfico da mostra Ante Ecos e Ocos, do Museu Paranaense.
Foto: Roberto Dziura.



Figuras 13 e 14: À esquerda, o artista e integrante da equipe de curadoria compartilhada da mostra Ante Ecos e Ocos, Diogo Duda. À direita, registros do público visitante. Fotos: Roberto Dziura.

2. RETOMADA DA IMAGEM

2.1. O projeto “Retomada da Imagem”

O conceito de *retomada* tem sido amplamente mobilizado em debates contemporâneos sobre memória, reparação histórica e autonomia dos povos originários. Na dimensão material, a ideia de retomada conecta-se diretamente com a mobilização de povos indígenas de todo o Brasil pelo direito às suas terras, alvos de disputas históricas no país. Um debate complexo que pautou a agenda política federal do Brasil nos últimos anos, muito em razão da tese do marco temporal.²¹ Diante do cenário de precariedade da efetivação dos direitos às suas terras, povos indígenas de todo o Brasil organizam as chamadas retomadas, partindo do entendimento do intenso processo de expropriação de seus territórios, da violência sistematicamente empreendida para retirar indígenas de suas terras e do acesso aos seus modos de produção e reprodução da vida.

Na dimensão simbólica, a ideia de retomada está profundamente vinculada à memória ancestral, à autonomia dos modos de existir e, principalmente, de

²¹ A tese do marco temporal defende que os povos indígenas só teriam direito à demarcação de terras que estivessem sob sua posse física no dia 5 de outubro de 1988, data da promulgação da Constituição Federal. Segundo essa interpretação, comunidades que não estavam em suas terras nesse dia, ainda que tenham sido expulsas anteriormente por violência ou outras formas de expropriação, não teriam direito à demarcação. Essa interpretação restringe severamente os direitos territoriais indígenas, ignorando contextos de remoções forçadas, massacres e deslocamentos arbitrários ocorridos antes da Constituição. SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL (Brasil). STF julga inconstitucional tese do marco temporal para demarcação de terras indígenas. Portal STF, Brasília, DF, 21 set. 2023. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=514552&ori=> Acesso em: 05 jun 2025.

Em resposta ao STF, em outubro de 2023 o Congresso Nacional aprovou o PL 2.903/2023, que insere a tese do marco temporal na legislação ordinária. Mesmo com o veto parcial do presidente Lula, o Congresso derruba os vetos em dezembro de 2023 e transforma o projeto na Lei nº 14.701/2023, recriando o marco temporal por meio legislativo. BRASIL. Lei nº 14.701, de 20 de outubro de 2023. Dispõe sobre o reconhecimento, a delimitação, a demarcação e o uso das terras indígenas. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 23 out. 2023. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/14701.htm . Acesso em: 05 jun 2025.

Em 2024, após sua promulgação, a Lei nº 14.701/2023 é alvo de ações de inconstitucionalidade (ADIs), sendo questionada no STF por contrariar a Constituição de 1988 e decisões anteriores da Corte. SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL (Brasil). Entidade indígena e partidos pedem que STF invalide lei do marco temporal. Portal STF, Brasília, DF, 25 out. 2023. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=523553&ori=17583> . Acesso em: 05 jun. 2025.

narrar-se. Trata-se de deslocar o lugar do indígena como “objeto de estudo”, marca do olhar colonial, para uma posição de sujeito de sua própria história e agente ativo no presente. É sob essa lente conceitual que despontaram ações no campo das artes como a de Glicéria Tupinambá²² e a retomada do manto tupinambá, episódio incontornável na historiografia recente. O manto é uma vestimenta cerimonial ancestral, confeccionada principalmente com penas de guará; eram criados entre os séculos XVI e XVII. De acordo com Glicéria²³, existem 11 exemplares preservados e todos encontravam-se fora do Brasil. A partir de 2006, a artista iniciou um processo coletivo de recriação dos mantos em sua comunidade, mobilizando saberes tradicionais, memória ancestral e práticas artísticas como forma de afirmação identitária e resistência ao apagamento colonial. Sua atuação resultou não apenas na revitalização cultural da indumentária, mas também impulsionou debates nacionais e internacionais sobre repatriação de bens indígenas, culminando na devolução, em 2024, de um exemplar original do manto que estava no Museu Nacional da Dinamarca ao Brasil e que foi recebido pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro.²⁴

²² Glicéria Tupinambá (1982), também conhecida como Célia Tupinambá, é artista, cineasta, curadora, professora e liderança indígena da aldeia Serra do Padeiro, na Terra Indígena Tupinambá de Olivença (BA), envolvida em educação intercultural, direitos das mulheres e fortalecimento da cultura Tupinambá.

²³ A revista Zum publicou um texto de Glicéria Tupinambá relatando todo o processo de recriação do manto tupinambá e o seu reencontro com o exemplar original, de 1555, que estava na reserva técnica de um museu francês (Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>. Acesso em: 05 jun. 2025). O manto desenvolvido por ela fez parte da exposição “Essa é a grande volta do manto tupinambá”, na Funarte, em Brasília, entre 16 de setembro e 17 de outubro de 2021 (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4BrX-A4Wmu0>. Acesso em: 05 jun. 2025).

²⁴ A volta do manto tupinambá. revista piauí, 27 jun. 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/>. Acesso em: 06 jun. 2025.



Figura 15: Frente e verso do manto tupinambá que a Dinamarca devolveu ao Brasil.
Fonte: Museu Nacional da Dinamarca.



Figura 16: Célia Tupinambá durante a confecção de um dos seus mantos. Fonte: Fernanda Liberti/Revista Zum.

De forma semelhante, o artista e educador Nei Xakriabá, do povo Xakriabá de Minas Gerais, articula suas práticas artísticas como formas de retomada estética e arqueológica. Em projetos como Retomando a Cerâmica Xakriabá, ele buscou reativar técnicas tradicionais de produção de cerâmica que haviam sido interrompidas pelo processo colonial, criando um elo entre o fazer ancestral e as demandas políticas contemporâneas.²⁵ Ao trabalhar com peças musealizadas, antes classificadas como “artefatos indígenas”, reivindica a re-autoria de sua comunidade

²⁵ Nei Leite Xakriabá é ceramista e liderança indígena do povo Xakriabá (MG); professor e pesquisador de arte cerâmica, tem desenvolvido projetos de valorização cultural e territorial, atuando em espaços acadêmicos e comunitários. ‘Nei Leite Xakriabá: “A arte é essencial para mostrar que a gente existe”’. Estado de Minas, Belo Horizonte, 4 out. 2023. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2023/10/04/interna_gerais,1571276/nei-leite-xakriaba-a-arte-e-essencial-para-mostrar-que-a-gente-existe.shtml. Acesso em: 06 jun. 2025.

sobre esses objetos, questionando os regimes de propriedade, autoria e curadoria vigentes nos museus.

Esses dois casos exemplificam o modo como a retomada, enquanto conceito e prática, extrapola o domínio jurídico ou territorial e se insere como projeto estético e político. Nessa perspectiva, a retomada não é um retorno ao passado, mas uma afirmação de presença e de futuro.

Em 2021, o Museu Paranaense deu início ao seu primeiro projeto de curadoria compartilhada ²⁶, partindo fundamentalmente deste conceito. O projeto, objeto de estudo central desta pesquisa, foi chamado de “Retomada da Imagem: investigações indígenas a partir do acervo fotográfico do MUPA”, e tinha como objetivo inicial mobilizar uma parte do acervo fotográfico/etnográfico do museu que retrata pessoas, territórios e práticas de diferentes grupos indígenas brasileiros. Havia uma intenção institucional de provocar ou colocar em xeque as violências praticadas direta ou indiretamente na produção das imagens, feitas entre os séculos XIX e XX. Para tanto, e já considerado uma intersecção com arte contemporânea, especificamente com Arte Indígena Contemporânea, a instituição convidou os artistas indígenas Denilson Baniwa e Gustavo Caboco para serem os parceiros no desenvolvimento do projeto. Antes de adentrarmos mais a fundo no projeto e seus desdobramentos, apresento rapidamente, nos parágrafos abaixo, cada um dos artistas:

²⁶ Curadoria compartilhada é uma prática museológica e expositiva na qual o processo curatorial, tradicionalmente desenvolvido por especialistas e instituições, é realizado de forma colaborativa com outros sujeitos, como comunidades, artistas, movimentos sociais ou grupos e indivíduos historicamente marginalizados. Essa abordagem rompe com a lógica vertical e autoritária da curadoria tradicional, propondo um modelo horizontal, dialógico e participativo, em que diferentes formas de conhecimento (científico, comunitário, ancestral, sensível) são consideradas igualmente válidas na construção das narrativas expositivas. (Ferrez, 2016).



Figura 17: Gustavo Caboco e Denilson Baniwa no início da residência do projeto Retomada da Imagem no Museu Paranaense, novembro de 2021. Foto: Marco Novak/Museu Paranaense.

Denilson Baniwa (1981) nasceu em Mariuá, no Rio Negro, Amazonas, e sua trajetória como artista começou ainda na infância, a partir das referências culturais da nação Baniwa. De acordo com seu site oficial, “tem como base de trabalho a pesquisa sobre aparecimentos e desaparecimentos de indígenas na História Oficial do Brasil, ao mesmo tempo em que busca nas cosmologias indígenas e suas representações artísticas um possível método de compartilhar conhecimentos ancestrais e ao mesmo tempo criar um banco de dados com essas cosmologias como modo de salvaguardá-las.”²⁷ Denilson é um artista com densa trajetória, conhecido pela revisão crítica da construção da imagem indígena por artistas, intelectuais e instituições não-indígenas, incluindo o Estado Nacional.

²⁷ Disponível em: <https://www.behance.net/denilsonbaniwa> . Acesso em 06 jun. 2025.



Figura 18: Obra “ReAntropofagia”, 2018. Acrílica, argila, óleo, puçanga e urucum sobre tela 1x1,2 m. Fonte: Behance Denilson Baniwa.

Gustavo Caboco (1989) costuma apontar em sua biografia ²⁸ que é nascido em Curitiba, Roraima, uma subversão que evidencia sua busca pelo retorno à terra de origem de sua família, da etnia Wapichana. De acordo com publicação do Itaú Cultural ²⁹, ele se conectou com a sua identidade indígena através de sua mãe, Lucilene Wapichana, que foi desterrada de sua comunidade da terra indígena Canaunim, em Roraima, aos 10 anos. Em 2001, Caboco acompanhou sua mãe em seu primeiro retorno, estabelecendo vínculos com a cosmovisão e a história de luta

²⁸ Disponível em: <http://caboco.tv/> . Acesso em 06 jun. 2025.

²⁹ Disponível em:

https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2022/04/Ita%C3%BA-Cultural_Conhe%C3%A7a-os-artistas-ind%C3%ADgenas-que-participam-da-34%C2%AA-Bienal-de-SP-Gustavo-Caboco.pdf . Acesso em 06 jun. 2025.

de seu povo. Sua produção evidencia temáticas de memória e dos deslocamentos dos corpos indígenas. Trabalha constantemente com pesquisas em acervos museológicos do Brasil e do mundo.

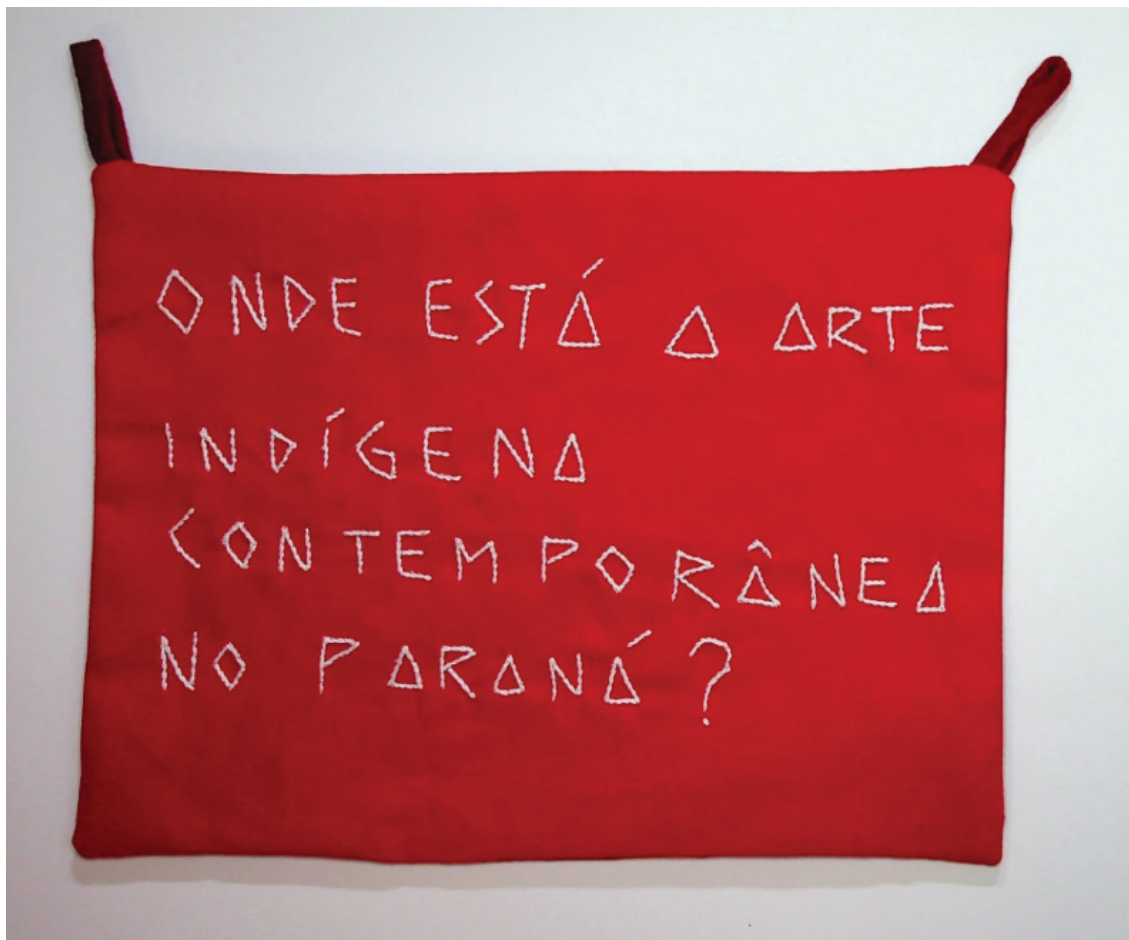


Figura 19: “Coma colonial”, 2020. Têxtil, fios de algodão e bordado sobre brim. 26x20cm. Fonte: Acervo Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Em 2021, ambos já eram consideravelmente conhecidos nacionalmente, pois estavam inseridos no circuito artístico brasileiro e também internacional: citando duas balizas significativas, os dois foram indicados ao Prêmio Pipa³⁰, a premiação mais importante da arte contemporânea brasileira, e foram nomes de destaque na programação da 34^a Bienal de São Paulo (2020-2021), edição que ficou conhecida

³⁰ Gustavo Caboco foi indicado ao Prêmio PIPA em 2022 e 2023, mas ainda não venceu — ele participou como artista selecionado nessas edições. Já Denilson Baniwa conquistou o PIPA Online em 2019, foi indicado ao prêmio principal em 2019 e 2021, e foi selecionado como artista finalista na edição de 2021. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/>. Acesso em: 07 jun. 2025.

pelo público e crítica como a “Bienal dos Indígenas”³¹ pela participação histórica de artistas indígenas na exposição.³²

Gustavo e Denilson relataram, em 12 de outubro de 2024³³, que receberam o convite do Museu Paranaense para o projeto “Retomada da Imagem” com surpresa, já que no acervo da instituição não havia objetos ou registros dos povos Baniwa ou Wapichana. Também não havia nenhum roteiro pré-estabelecido pela instituição. Apenas três prerrogativas: I) trabalhar com o acervo fotográfico, II) com um recurso financeiro delimitado, financiado pelo museu, III) que o resultado do que quer que fosse produzido pudesse ser compartilhado com o público de maneira ampla. Da parte do MUPA, participaram da coordenação, acompanhamento e pesquisas Giselle de Moraes, responsável pela gestão de conteúdos, Josiéli Spenassatto, antropóloga, e Richard Romanini, diretor artístico.

Entre agosto e novembro de 2021, ainda por conta do contexto da pandemia de Covid-19, foram realizadas dezenas de reuniões virtuais entre os atores envolvidos no projeto, para delinear metodologias. A equipe do museu selecionou livremente imagens do acervo indígena e compartilhou com os artistas, fornecendo um leque amplo a partir do qual os artistas foram, pouco a pouco, delimitando interesses e recortes a partir do contato com as imagens.

Desde os primeiros encontros foram se delineando alguns interesses por parte dos artistas, sendo o principal deles a vontade de criar uma historiografia indígena sobre as imagens, mas sem a rigidez do fazer historiográfico ocidental. A ação seria, pelo contrário, embasada na poética artística, com o acionamento da Arte Indígena Contemporânea como ferramenta que possibilitasse uma outra forma de agenciamento e tensionamento das narrativas das imagens. O acervo imagético que foi objeto desse projeto inclui cerca de mil fotografias, diapositivos, negativos fotográficos e em vidro, fotopinturas e outras representações. Uma considerável parte do conjunto fotográfico eleito pelos artistas é oriundo da Coleção Vladimir Kozák do Museu Paranaense, que integra o programa Memória do Mundo da

³¹

³² Discorro mais detalhadamente a respeito da 34ª Bienal de São Paulo no Capítulo 3, tópico 3.1. desta dissertação.

³³ O Museu Paranaense lançou o catálogo "Retomada da Imagem" no sábado, 12 de outubro, em evento público com a presença de Gustavo Caboco, Denilson Baniwa e Lucilene Wapichana para uma roda de conversa mediada pela antropóloga do Museu Paranaense, Josiéli Spenassatto. O evento marcou a etapa final do projeto iniciado em 2021. A gravação pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=hSIUt0rezFk&t=1254s>.

UNESCO - Brasil. Conforme pontuado no prefácio do catálogo “Retomada da Imagem”:

“Os artistas também refletiam sobre as possíveis inspirações dos produtores das imagens. Pinturas cristãs ou a imagética do velho oeste norte-americano, por exemplo, eram certamente padrões que contribuíram na formação de um repertório visual dos fotógrafos e que influenciaram na composição das imagens como um todo, desde a escolha da posição do sujeito retratado até a composição do fundo. Pesquisas antropológicas demonstraram que eram frequentes os pedidos para que as pessoas posassem simulando posturas e situações que supostamente representariam o passado daqueles grupos: desnudas ou com ornamentação corporal exagerada, segurando arcos e flechas em postura de ataque, entre outras ‘encenações’” (Retomada da Imagem, 2024, p. 9).

Denilson Baniwa e Gustavo Caboco optaram, então, por um recorte temporal que possibilitasse o estabelecimento de diálogos com pessoas que tivessem alguma relação direta com os retratados, e portanto aprofundaram-se sobretudo nas fotografias realizadas a partir de 1950. O ponto principal levantado pelos artistas a partir deste recorte temporal é que haviam pessoas retratadas que poderiam ainda estar vivas, ou então a possibilidade de parentes muito próximos dos retratados, como filhos e netos, por exemplo, encontrarem essas imagens acervadas. Considerando que suas origens Baniwa e Wapichana não estavam representadas no acervo, eles estabeleceram então a estratégia de acionar, mais à frente, indígenas de origem Xetá, Kanhgág e Mbyá-Guarani, povos presentes no Paraná e em muitas das fotografias selecionadas do acervo para o desenvolvimento do projeto que se desenhava coletivamente, aos poucos. Indicava-se o desejo de colocar em contato acervos e pessoas.

Ainda a partir da ideia de retomada, Gustavo Caboco levanta questões que provocam a concepção do que se desenhava com o projeto:

Na palavra “retomada” está implícita a ideia de roubo. Retomada. É necessário localizar nossa conversa num cenário de desordem, de luta, de conflito num sentido amplo. Retomada. Nossas vidas, terras, saberes e também nossas imagens, as indígenas, sistematicamente foram tomadas pelo “outro”. Retomada. Autoestima, da saúde, da nossa presença. Retomada. Retomada. Nosso corpo, nosso espírito e vozes. Retomada. Tratando-se de registros fotográficos: uma imagem tirada, roubada ou simplesmente capturada — nos pertence? Em que contexto uma imagem indígena chega até um arquivo ou um acervo? Que tipo de relação foi feita para uma foto ser registrada? Em que tipo de encontro, político ou de pesquisa, esta

foto foi realizada? Catalogada? Por que nossos nomes foram apagados? Renomeados? Por que na história da arte, na história antropológica ou na história arqueológica ocupamos o campo de “objeto de estudo”? Interlocução? Por que nossas imagens fazem parte da coleção que leva nome de um pesquisador “não-índio” e não somos nós os agentes fundadores de um arquivo, coautores, ou mesmo participantes da leitura desse arquivo–acervo? Por que não participamos desses processos históricos? (CABOCO, Gustavo. Retomada da imagem. Curitiba: Museu Paranaense, 2024. p. 26)



Figura 20: MP.1903.01.04. Tandó. Autoria desconhecida, 1905. Fotopintura. Acervo Museu Paranaense.

A imagem acima, por exemplo, despertou muitas reflexões nos artistas. Uma moça indígena vestindo camisa e saia de fibra vegetal, em pé com os braços cruzados e o rosto voltado levemente para a esquerda. Aos fundos, as folhas de uma planta ornamental formam uma espécie de cocar atrás da moça que está centralizada em frente a ela. De acordo com pesquisa no Pergamum³⁴, sistema que concentra o acervo digitalizado dos museus do Paraná, a fotografia possivelmente foi tirada em Curitiba, no próprio Museu Paranaense, em ocasião da vinda e acolhimento de um grupo de indígenas do Toldo das Lontras pela instituição.

³⁴ Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/209679> . Acesso em 03 jun. 2025.

Exemplifica o que Denilson Baniwa e Gustavo Caboco apontaram como um “Photoshop” do século XIX (e início do XX). Em 1903, Romário Martins registrou em suas notas:

Tandó
de Tan, chuva
dó, raio = arco-íris
Dei-lhe o nome de Candida
Candida Tandó
Aceitou mas não quis batizar-se, 1903.
(apud, notas de Romário Martins. Arquivo Museu Paranaense)

O encontro crítico com o acervo imagético passou a despontar questões como a necessidade de evidenciar os “dados invisíveis” e as múltiplas temporalidades que as fotografias carregavam. Mensagens e notas escritas nas bordas ou versos do papel fotográfico acrescentam camadas de informação frequentemente não evidenciadas, pois carregam possíveis interpretações dos produtores dessas imagens ou de agentes vinculados ao museu, dando pistas da objetificação à qual os retratados estavam sujeitos. As lacunas de informação também foram apontadas: era recorrente encontrar imagens de pessoas indígenas não-nominadas. Durante mesa de conversa no Museu Paranaense em outubro de 2024 ³⁵, Denilson Baniwa afirmou que todas as vezes que ele se encontra com acervos de imagem colonial de indígenas em diferentes espaços e instituições, as mesmas questões voltam: identificação, arquivamento, legendas das imagens, lacunas, a ideia de que essas imagens representam um passado distante e que não pertence ao presente ou que esses acervos se distanciam muito da comunidade que está ao redor desses museus.

É importante destacar também a clareza pontuada por Caboco na sua descrença sobre a ideia de que seria possível decolonizar um museu:

Se museus são aparelhos coloniais, como torná-los territórios indígenas? Entre a re-captura e o amansamento desses arquivos. Um arquivo de fotografias indígenas apenas com referências bibliográficas de pesquisadores não-índios seria um arquivo-morto? Ou mora aqui uma possibilidade de retomada à vida? Das relações, quero dizer. O acesso à essa memória viva está ligado à nossa proposta política de demarcação de terras e subjetividades. Retomar

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hSIUt0rezFk&t=1254s>. Acesso em 04 jun. 2025.

nossas histórias dentro de museus é retomar uma parte das nossas terras (“Retomada da Imagem”, p. 31)

Para ele, museus são de fato aparelhos coloniais e portanto, suas lutas são, fundamentalmente, pela *autonomia* indígena. Se há impossibilidade de decolonizar uma instituição porque ela é constituída por princípios, estruturações de pensamento e da práxis moderna/colonial, quais são as saídas possíveis? Essas são algumas das provocações iniciais que conduziram o agenciamento estratégico que desponta então através da arte, especificamente da Arte Indígena Contemporânea, conforme observa-se no desenvolvimento da experiência do projeto.

2.2. “Museu Ateliê”: residência artística como zona de fricção



Figura 21: Denilson e Caboco manuseando fotografias do acervo do Museu Paranaense para a etapa Museu-Ateliê, do Retomada da Imagem. Fotos: Kraw Penas/Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.



Figura 22: Denilson e Caboco manuseando fotografias do acervo do Museu Paranaense para a etapa Museu-Ateliê, do Retomada da Imagem. Fotos: Kraw Penas/Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.

Cerca de mil fotografias, a maior parte delas oriundas da Coleção Vladimir Kozák, negativos fotográficos e em vidro, fotopinturas, recortes de jornal e alguns objetos tridimensionais: definido o recorte do acervo que seria utilizado no projeto ao longo dessa primeira etapa nas reuniões on-line entre os artistas e a equipe do museu, entre julho e novembro de 2021. Denilson e Gustavo propuseram então uma segunda etapa de trabalho, a qual chamaram Museu-Ateliê. Entre os dias 1 e 15 de novembro de 2021, eles passaram a ocupar a Sala Lange de Morretes, sala expositiva dedicada às mostras temporárias no Museu Paranaense que neste período ficou totalmente dedicada ao projeto “Retomada da Imagem” e à residência artística que ali se montava.

Colocando em prática a ideia de convocar outros atores sociais para estabelecer contato direto entre o acervo público e indígenas, os encontros contaram com a participação de Camila dos Santos e Thais Krig, do povo Kanhgág, Indiamara e Nycolas André Paraná Pereira, do povo Xetá, Juliana Kerexu, Ricardo Werá, Flávio Karai, Elida Benites e Roseane Mariano, do povo Mbyá-Guarani, e Lucilene Wapichana, do povo Wapichana, além de Caboco e Baniwa, que, em certa

medida, neste momento também estavam atuando como mediadores daquele recorte específico de acervo. Nem todas as pessoas convidadas para a residência se reconhecem como artistas, mas, de acordo com Gustavo Caboco, houve uma apropriação proposital dessa designação sobre o grupo de trabalho para estabelecer novas relações de diálogo e possibilidades de acesso ao acervo. Isso fica mais claro em sua fala pública, no dia 12 de outubro de 2021, no Museu Paranaense ³⁶:

Existiam diálogos que eram com o museu e diálogos que eram com os artistas. Mas nem todas as pessoas que participaram se reconhecem como artistas; a gente se apropria da palavra por essa relação. Porque como acontece a relação das pessoas com os museus e seus acervos? Sempre tem uma intermediação. Ou você tem que estar em uma universidade, ter autorizações... Essa estratégia de transformar o museu em ateliê assusta por mexer com a sistemática museológica, ao inserir elementos que podem confrontar esse ambiente. (Vídeo do lançamento do catálogo Retomada da Imagem, em 12/10/2024, no Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hSIUt0rezFk&t=1254s>).

Ainda na mesma ocasião, outra fala de Caboco que evidencia as estratégias da etapa Museu-Ateliê na retomada das narrativas indígenas foi:

(...) transformar o museu em ateliê foi uma das coisas que mais agoniou o museu, porque no momento em que a gente se fez ateliê nesse espaço, a gente colocou várias questões, ainda em reunião, e não eram ameaças, não eram para constranger esses profissionais; mas era um preparo, porque a gente colocou questões assim: 'mas pessoal, pode ser que alguém vai chegar no museu, vai querer colocar a foto no bolso e levar pra casa, vocês estão dispostos a esse tipo de situação? Pode ter alguém que vê uma fotografia e vai querer destruir essa fotografia porque, não sei, vai que tinha alguma fofoca lá na aldeia e não quer... que nem você rasga uma foto. A gente passou a ver várias dessas imagens como um álbum de família, porque conforme as pessoas foram chegando essa era uma relação que tava posta. (Vídeo do lançamento do catálogo Retomada da Imagem, em 12/10/2024, no Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hSIUt0rezFk&t=1254s>).

Observamos, então, estratégias iniciais bastante claras: I) agência da arte como modo de intervir no agora, não para mudar o passado, mas para ativar o

³⁶ Os trechos citados foram transcritos do registro em vídeo do lançamento do catálogo Retomada da Imagem, em 12/10/2024, no Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hSIUt0rezFk&t=1254s>.

presente; II) reconhecer que cada pessoa tem seu arquivo pessoal e convidá-las para trazer seus arquivos para o ateliê; III) colocar em contato o acervo público e os arquivos pessoais;

Seguindo o fluxo da primeira parte do projeto, o Museu-Ateliê também foi construído durante o seu existir, tornando-se a zona de fricção máxima entre os tempos congelados do acervo e os tempos em movimento provocados pela Arte Indígena Contemporânea. Antes de detalhar esse estudo de caso e seus principais desdobramentos, ponto central dessa pesquisa, trago abaixo informações gerais sobre cada um dos convidados participantes:

Camila dos Santos é uma das lideranças da aldeia Kakané Porã (Paraná) e pertence ao povo Kaingáng. Graduanda no curso de ciências sociais na Universidade Federal do Paraná (UFPR), é também pesquisadora no projeto Ecologia de Saberes, artista e uma das colaboradoras da Mídia Índia Oficial. Atualmente vem se descobrindo como artista participando de projetos com outros indígenas no Brasil.

Elida Benites é uma jovem liderança do povo Mbyá-Guarani. Atua como artesã e como fotógrafa e comunicadora da Comissão Guarani Yvyrupa. É defensora dos direitos dos povos indígenas e agitadora da arte e cultura Mbyá.

Flavio Karai Papa Timóteo é do povo Mbyá-Guarani e atua como vice-cacique da Aldeia Tekoa Takuty na Ilha da Cotinga, no município de Paranaguá/PR, também como artista e artesão. Natural de Tenente Portela/RS, foi pequeno para a Aldeia Ka'aguy Porã na cidade de Andresito, região de Misiones, Argentina. Voltou para o Brasil aos 24 anos, e desde então participa dos movimentos de luta em defesa dos direitos dos povos originários. Já trabalhou na aldeia do Morro dos Cavalos/SC como tradutor indígena, e atua em prol da proteção do território e o meio ambiente, sendo considerado um Xondaro (Guerreiro).

Indiamara Luiz Paraná Pereira é do povo Xetá, filha de duas lideranças que lutaram pelas causas indígenas: Belarmina Luiz Paraná e Tuca Namba José Paraná. Ela faz parte da comissão da aldeia Kakané Porã, primeira aldeia urbana do Sul do país, situada na cidade de Curitiba.

Juliana Kerecu é Mbyá-Guarani e chefia a aldeia Tekoa Takuty, situada na Ilha da Cotinga, no município de Paranaguá, litoral paranaense. É defensora dos saberes tradicionais, da cultura, da arte indígena, bem como do direito das

mulheres. É conhecida por lutar por uma maior visibilidade das mulheres indígenas no sul do Brasil.

Lucilene Wapichana é cientista social e filha de Maria Luiza Cadete, da comunidade do Canauanim (RR). Aos 10 anos de idade, iniciou o projeto Pororoça Wapichana e, em 2001, realizou o “retorno à terra”, com seus dois filhos. A extensão Wapichana e as colaborações com seu filho Gustavo estão bordadas nos atorbos Manto da terra (2016) e Fronteira Wapichana (2019). Em 2020, participou de performance do circuito de galerias da 14ª Bienal de Curitiba, intitulados Fronteiras em aberto e Fios de ancestralidade, além da exposição Netos de Makunaimã, no Museu de arte da UFPR (MusA).

Nycolas André Paraná Pereira é filho de Indiamara.

Ricardo Werá Mariano desenha, esculpe em madeira, canta, faz parte do coral Nhe'ê Porã, da aldeia Tekoa Takuty, na Ilha da Cotinga, em Paranaguá (PR). Filho mais velho de uma mulher que luta pela proteção da cultura Mbyá-Guarani, pelo espaço e pela voz das mulheres indígenas, foi artista convidado na exposição Netos de Makunaimã, no MusA (2020).

Roseane Kerecu Mirim Mariano é filha de Juliana e Flávio.

Thais Krüg é filha de Camila.



Figura 23: Registro da etapa Museu-Ateliê. Kraw Penas. Fonte: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.



Figura 24: Registro da etapa Museu-Ateliê. Kraw Penas. Fonte: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.



Figura 25: Registro da etapa Museu-Ateliê. Kraw Penas. Fonte: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.



Figura 26: Registro da etapa Museu-Ateliê. Kraw Penas. Fonte: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.



Figura 27: Registro da etapa Museu-Ateliê. Kraw Penas. Fonte: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.



Figura 28: Registro da etapa Museu-Ateliê. Kraw Penas. Fonte: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.



Figura 29: Registro da etapa Museu-Ateliê. Kraw Penas. Fonte: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.

As Figuras 23 a 29 ilustram como foi a ocupação da Sala Lange de Morretes pelo grupo, totalmente transformada em espaço de residência artística: foram posicionadas mesas de trabalho, nas quais os diversos materiais disponíveis — tesouras, papéis, colas, tintas, canetas, lápis, câmeras fotográficas, projetor, telas — encontravam slides fotográficos, fotografias originais do acervo e reproduções, cópias, ampliações, xerox de páginas de jornais, fotopinturas e os próprios arquivos pessoais dos envolvidos naquele momento do projeto. O Museu-Ateliê foi uma etapa de encontro coletivo para o cruzamento de memórias e na investigação das lacunas de informação, que o grupo apontou como sendo, nesses termos, os “dados invisíveis” das fotografias: o que faltava nas imagens ou no conjunto de informações que as acompanham? O que essas visualidades e textualidades dizem ou deixam de dizer? Quais são as camadas dessas informações? Sob quais circunstâncias elas foram produzidas? Quais nomes? Quais datas e locais? A partir de quais acordos tácitos foram feitas? O que estava de fora da imagem?

Chamo atenção para duas situações ocorridas no Museu-Ateliê que são bastante emblemáticas, pois provam uma hipótese levantada por Denilson Baniwa e Gustavo Caboco ainda na primeira etapa do projeto, durante as reuniões virtuais com a equipe do Museu Paranaense para delimitação do recorte do acervo que seria futuramente a base do projeto de pesquisa e de poética. A hipótese era, conforme descrito anteriormente, de que ao trabalharem com fotografias feitas a partir da década de 1950 e acionarem no projeto atores indígenas com as mesmas origens de grande parte dos indígenas que foram retratados (Xetá, Kanhgág, Mbyá-Guarani), era bastante possível ocorrer o reconhecimento de parentes. De fato, aconteceu, conforme registrado no catálogo do projeto (RETOMADA da imagem. Textos de Gustavo Caboco, Denilson Baniwa, Josiéli Andréa Spenassatto [et al.]. Curitiba: Museu Paranaense, 2024). Juliana Kerecu identificou sua avó em uma das fotografias do acervo. Indiamara Xetá encontrou registros de seu pai, Tucanambá José Paraná, Tuca Xetá ³⁷, em diversos momentos da sua vida. Fotografias, matérias de jornal e objetos pessoais. Em depoimento registrado no

³⁷ Tuca Xetá (Tucanambá José Paraná, 1946–2007) foi um dos oito sobreviventes do massacre sistemático do povo Xetá na Serra dos Dourados (Paraná); foi sequestrado ainda criança por trabalhadores do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), criado na cultura não-indígena, mas manteve sua língua e identidade Xetá. Atuou como intérprete e guia em expedições antropológicas do final dos anos 1950 e início dos 1960, liderou seu povo na mobilização pela demarcação de território e visibilidade pública. Faleceu em Curitiba em 11 de junho de 2007, aos 61 anos.

catálogo do projeto “Retomada da Imagem” (p.31), Indiamara relata: “Meu pai tinha um tembetá ³⁸ e agora está aqui, no museu. Será que foi ele que doou ou tiraram dele?”



Figura 30: Tuca Xetá e Vladimir Kozák, 1950. [MP.KO.7188]. Acervo Museu Paranaense.

³⁸ O tembetá é um ornamento labial tradicional utilizado por diversos povos indígenas da América do Sul, especialmente na região do Brasil, Bolívia, Paraguai e Argentina. Trata-se, geralmente, de uma peça cilíndrica feita de pedra, osso, madeira ou metal, inserida horizontalmente no lábio inferior, atravessando-o de um lado ao outro.



Figura 31: Fotocópia de recorte de jornal do arquivo pessoal Indiamara Xetá. Arquivos Museu Paranaense, CX32A - Retomada da Imagem.



Figura 32: Fotocópia de fotografia de Tuca Xetá, arquivo pessoal Indiamara Xetá, com intervenções feitas com caneta durante a residência no Museu-Ateliê. Arquivos Museu Paranaense, CX32A - Retomada da Imagem.



Figura 33: Fotocópia de fotografia de Tuca Xetá presente no acervo do Museu Paranaense utilizada na etapa Museu-Ateliê. Arquivo Museu Paranaense, CX32A - Retomada da Imagem.

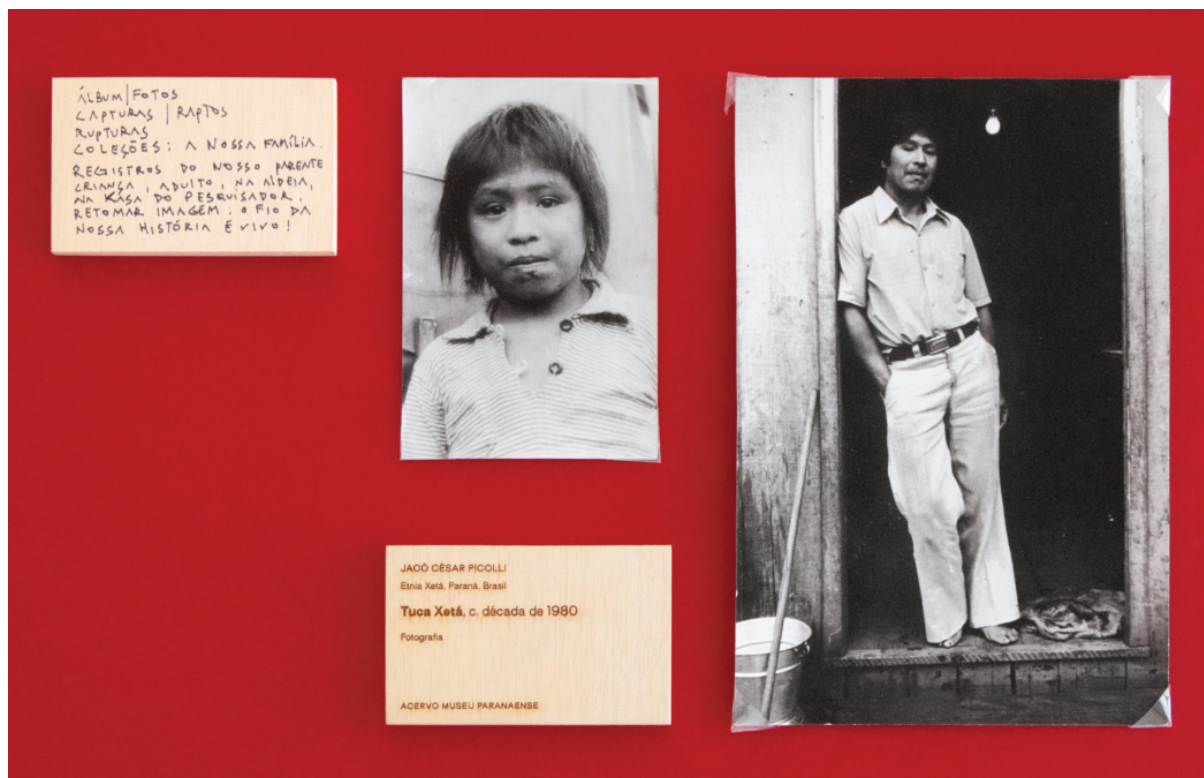


Figura 34: Detalhe de instalação feita após a etapa da residência, já na mostra Retomada da Imagem. Organização Indiamara Xetá e Nycolas André Paraná Pereira.

As figuras apresentadas acima ilustram o caso do encontro de Indiamara Xetá com a memória imagética e material de seu pai, Tuca Xetá, e o percurso emocional, simbólico, reflexivo provocado por este encontro entre o particular ou privado e o arquivo público de um museu estatal, evidenciando a noção de “álbum de família”. Os termos “álbum” e “família” aparecem, inclusive, em muitos momentos do projeto, seja nos depoimentos dos participantes, seja nas fichas técnicas reescritas ou mesmo como inserções nas obras produzidas durante a residência, destacando valores afetivos dentro do contexto de um acervo imagético público.

Para Fontanela (2024), que se dedicou a pensar o retrato da família indígena no acervo do Museu Paranaense, este acervo em questão reflete também uma visualidade influenciada pelo movimento paranista, que buscava forjar uma identidade para o Estado do Paraná. Muitas dessas produções tinham, desde sua concepção, valor de documentos e, portanto, visavam o registro do “real”. Os “dados

invisíveis" das fotografias, como as mensagens escritas no verso ou nas bordas eram também objeto de atenção dos artistas, pois traziam outras camadas de informação da imagem, como no exemplo abaixo:

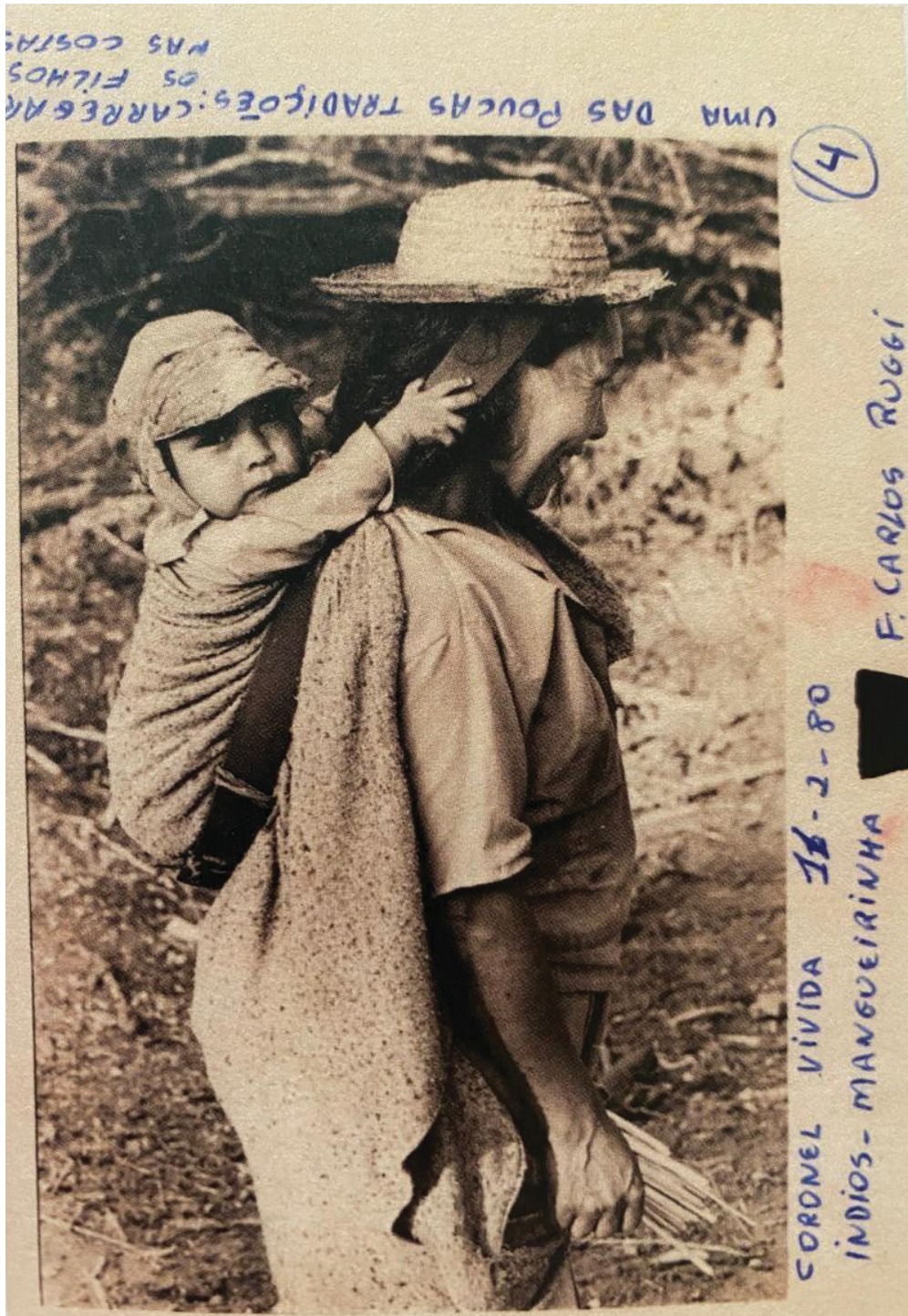


Figura 35: Mulher carregando uma criança, década de 1980. Autoria desconhecida. Povo Kahngág (Kaigang), Paraná. Na borda da imagem consta o seguinte texto escrito à mão: “uma das poucas tradições: carregar os filhos nas costas. Coronel Vivida, 11-2-1980 Índios - Mangueirinha”. Acervo Museu Paranaense.

Tais camadas indicam, entre outras coisas, como as imagens foram interpretadas pelo autor ou por outros agentes no contexto museológico; no caso desses dois exemplos, indicam como as pessoas foram objetificadas. Mas, além das reflexões sobre o contexto e lugar racial, de classe, intelectual, produtivo e político ocupado por aqueles que registravam no passado os corpos indígenas, havia muitos impulsos de Baniwa e Caboco para os questionamentos direcionados ao futuro, como registrado no catálogo do projeto: "E nós? O que nós vamos fazer? Em qual atmosfera vamos criar? Com quem, como? O que não queremos fazer?" O seguinte trecho da fala de Denilson Baniwa, também registrada no catálogo, demonstra isso:

É o que estamos fazendo agora também? Tentando reconstruir? Reconstruir é reproduzir os mesmos métodos do passado? Ou vamos criar coisas novas? Que tipo de imagem vamos criar agora, Gustavo, juntos? Por estarmos chamando pra conversar, para sentar numa espécie de fogueira... estamos criando um tempo (chuvoso, calor, ameno, tropical), estamos tentando criar um clima de coexistência entre mundos: os nossos, o do museu, o dos antigos e o do presente dos indígenas também (Fonte: acervo documental Museu Paranaense).

Em "História Potencial: Desaprender o Imperialismo", Ariella Aïsha Azoulay (2024) propõe uma crítica contundente à maneira como a história moderna, tal como foi instituída pelos Estados imperiais, organiza os arquivos e acervos como instrumentos de dominação. Para a autora, é preciso "desaprender o imperialismo" como forma de romper com a lógica que transforma os vestígios materiais de populações colonizadas (como corpos, artefatos, imagens e narrativas) em objetos passivos de estudo, alheios à sua própria agência. Um dos conceitos centrais da obra é o de "roubo de imagens", que designa o processo pelo qual povos colonizados tiveram seus registros visuais extraídos, deslocados e reconfigurados sob a autoridade do olhar imperial, sem consentimento, contexto ou controle sobre sua circulação. Nesse sentido, Azoulay defende a noção de "história potencial": uma história que ainda não foi escrita, mas que pode emergir a partir da reapropriação crítica desses materiais por aqueles a quem pertencem. Essa perspectiva se conecta diretamente com os movimentos analisados nesta dissertação, especialmente no projeto Retomada da Imagem, em que artistas indígenas

contemporâneos reagem à presença de fotografias coloniais em acervos museológicos, não apenas como objetos de crítica, mas como territórios simbólicos a serem retomados e reinscritos por meio da arte. Ao propor um deslocamento do lugar da imagem — de relíquia etnográfica para campo de disputa histórica —, a ação do Museu-Ateliê encarna precisamente essa história ainda por fazer, ativa, insurgente e comprometida com outras formas de narrar o passado e o presente. Assim como propõe Azoulay, trata-se de abrir o arquivo não para contemplação, mas para sua reconfiguração ética e política em diálogo com os sujeitos que dele foram expropriados.

Além das muitas lacunas, portanto, também foram identificadas pelo grupo as diversas camadas de informação, como apontado alguns parágrafos atrás: muitas fotografias tinham anotações nas bordas e nos versos, imprimindo interpretações e reflexões dos produtores das imagens. É muito interessante notar, portanto, que as produções que começavam a ser desenvolvidas na Sala Lange de Morretes ao passar dos dias eram, sobretudo, resultado de um trabalho de *montagem e remontagem*, com a inclusão de novas camadas de informação que vinham por grandes choques, tanto de perspectivas quanto de temporalidades. O processo de fazer conviver imagens díspares, tempos históricos distintos e narrativas por vezes contraditórias, se alinha diretamente ao pensamento de Georges Didi-Huberman. Em sua obra destacam-se, de maneira geral, três importantes questões da imagem. A primeira: saber ver mais, olhar e olhar mais, ver e ver de novo; atravessar o esgotamento do olho cansado da mesma imagem. A segunda: entender a imagem não como uma solução ou uma resposta, mas com uma problemática. A terceira: colocar as imagens em relação, e aqui podemos entender que, para Didi-Huberman (2020), a montagem não é apenas um recurso formal ou estético, mas um gesto crítico e político. Para ele, é colocar imagens em relação de modo a provocar tensão, fricção, descontinuidade; interromper a linearidade histórica, reabrindo o passado ao presente. A remontagem, por sua vez, é a atualização dessas relações; um reposicionamento contínuo do olhar e da memória, que se torna ainda mais potente quando surgem camadas sobrepostas de sentidos: os escritos nas bordas, os gestos do agora sobre imagens do antes, a leitura contra a direção da história oficial (contra-história, contra-narrativa).

Assim, o trabalho coletivo realizado a partir do acervo fotográfico e etnográfico do Museu Paranaense que retrata povos originários não reorganiza

imagens, mas acima de tudo, as coloca em relação com processos de montagem e remontagem, fazendo emergir novos sentidos nos quais as lacunas não são apagadas, mas ativadas como campos de interpelação. Nesse contexto, como propõe Didi-Huberman (2020), as imagens não ilustram a história, elas a desafiam. Para Peter Bürger, “a montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra” (Burger 2012, p. 134 apud Fontanela p. 94).

O que começava a se esboçar ao longo dos encontros com os arquivos só era possível porque existiam repertórios pessoais e bastante distintos entre si, pois o grupo era heterogêneo: havia ali pessoas de origens (étnicas e geográficas), idades e trajetórias diferentes. Conforme as imagens eram apropriadas, colocadas em outras mídias, usadas em grandes colagens narrativas, as histórias dos indivíduos eram evidenciadas — retomadas. Reconhecer pessoas, renomear. “Ver a imagem dentro”, como apontou Gustavo Caboco (Vídeo do lançamento do catálogo Retomada da Imagem, em 12/10/2024, no Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hSIUt0rezFk&t=1254s>).

A Arte Indígena Contemporânea, não só tensiona os limites formais da produção artística, mas também intervém diretamente na escrita da história e nas políticas de memória. O que Saidiya Hartman (2022) denominou “fabulação crítica” pode ser uma outra lente para a leitura do que se gerou na etapa Museu-Ateliê e, de forma mais ampla, do que a Arte Indígena Contemporânea vem provocando: uma estratégia narrativa que não busca preencher lacunas do arquivo com “fatos”, mas recuperar histórias silenciadas a partir da imaginação política e ética. Hartman desenvolve a chamada fabulação crítica como método de pesquisa e escrita que combina rigor histórico com imaginação criativa, visando justamente explorar lacunas e apagamentos no caso dos arquivos da escravidão e do período pós-emancipação. Para Hartman (2022), fabular não é inventar arbitrariamente, mas insistir na presença daqueles cujas vidas foram apagadas, omitidas ou representadas apenas por meio da violência colonial. É dar corpo, voz e gesto àqueles que só aparecem no arquivo como ausência ou distorção. Saidiya questiona como devemos proceder diante dos arquivos produzidos por relações de poder e propõe uma nova forma de nos relacionarmos com os arquivos. De acordo com Duarte (2024), Saidiya defende a fabulação crítica como um método que pretende ir além de uma prática de “escovar a história a contrapelo” de Walter Benjamin (LÖWY, 2005), pensando a historicidade a partir dos vestígios, do residual, daquilo que

escapa ao grandiloquente ou de uma mera interpretação de documentos. Para ela, este método atua dentro de epistemes coloniais, questionando as formas de conhecimento, poder e as práticas disciplinares, inovando no campo das ideias a partir de análises dos arquivos.

No campo das artes visuais ou mesmo da performance, a Arte Indígena Contemporânea, com seus próprios métodos, não se limita a representar a identidade ou a memória de seus povos, mas realiza um gesto mais profundo: ela reinscreve presenças no tempo histórico, desloca a autoridade do arquivo colonial e cria novos regimes de visibilidade para corpos, territórios e cosmologias que foram negados ou subjugados. Por isso, considero que a fabulação também pode estar presente nos exercícios e nas materialidades desenvolvidas neste grande guarda-chuva da AIC não apenas como um exercício estético, mas fundamentalmente como prática de resistência, reexistência, ou, trazendo novamente o termo, de retomada. As obras convocam o passado para mobilizá-lo contra o apagamento e a permanência da colonialidade. Trata-se de uma reconfiguração do tempo histórico, em que o passado não está morto, mas atua como potência de transformação do presente. Ao fabular com imagens, símbolos, performances e narrativas, os artistas indígenas expõem os limites do arquivo e sugerem novas formas de narrar, lembrar e habitar o tempo. Nas figuras abaixo, observamos exemplos de algumas das obras produzidas coletivamente em residência a partir de fotografias do acervo, em processos claros de montagem e remontagem.



Figura 36: Fotografia sem título da Coleção Vladimir Kozák que retrata homem do povo Ka'apor, do Maranhão, com uma câmera fotográfica. 1958/1959. Acervo Museu Paranaense.



Figura 37: Obra de Gustavo Caboco e Denilson Baniwa feita no Museu-Ateliê. *Re-encontros: Como o povo Ka'apor veio parar no Paraná?* 2021. Acrílica e colagem sobre tela.

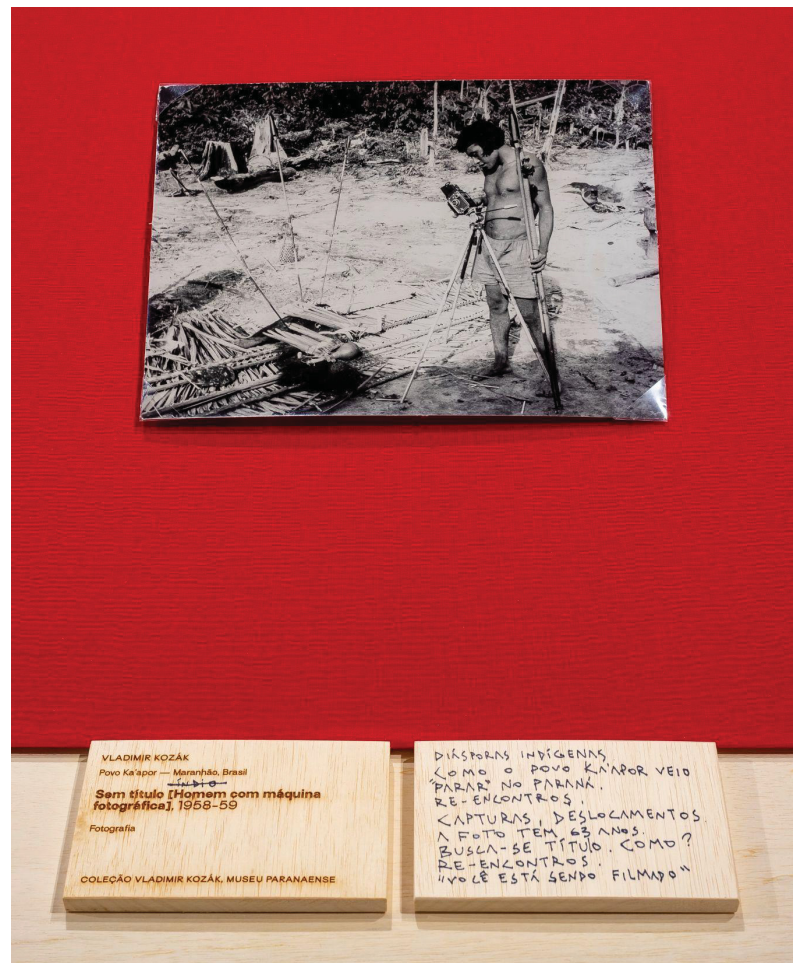


Figura 38: Exemplo de composição apresentada na exposição "Retomada da Imagem". Une fotografia do acervo do Museu Paranaense, ficha técnica da imagem com intervenção à esquerda e ficha técnica reescrita à mão do lado direito (Acervo Museu Paranaense).

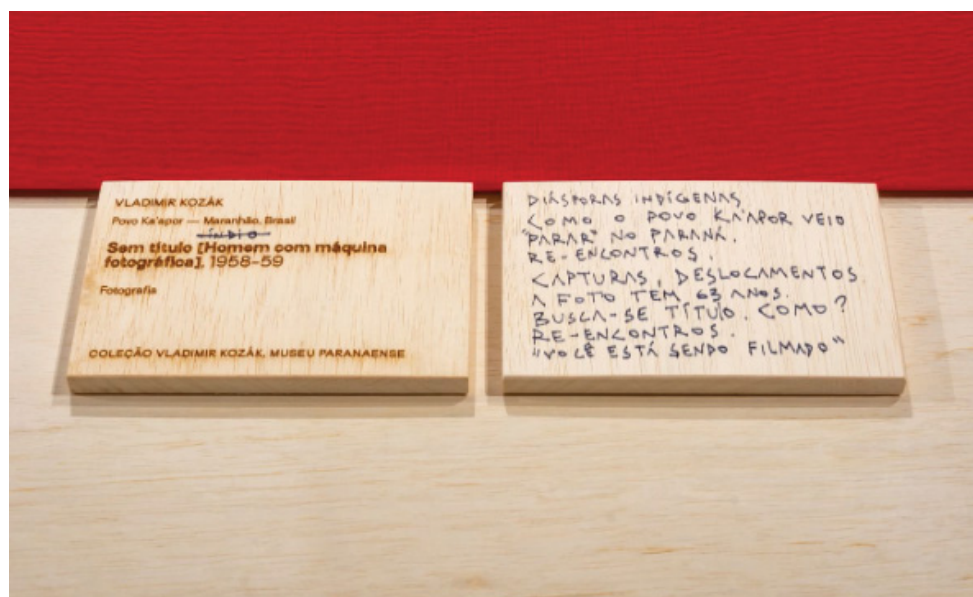


Figura 39: Detalhe das fichas técnicas apresentadas na Figura XX (Acervo Museu Paranaense).



Figura 40: Mauro Giller. Povo Mbyá-Guarani - Tekoa Pindoty, Ilha da Coringa, Paranaguá, Paraná, 1989. Arquivo Museu Paranaense, CX32A - Retomada da Imagem.

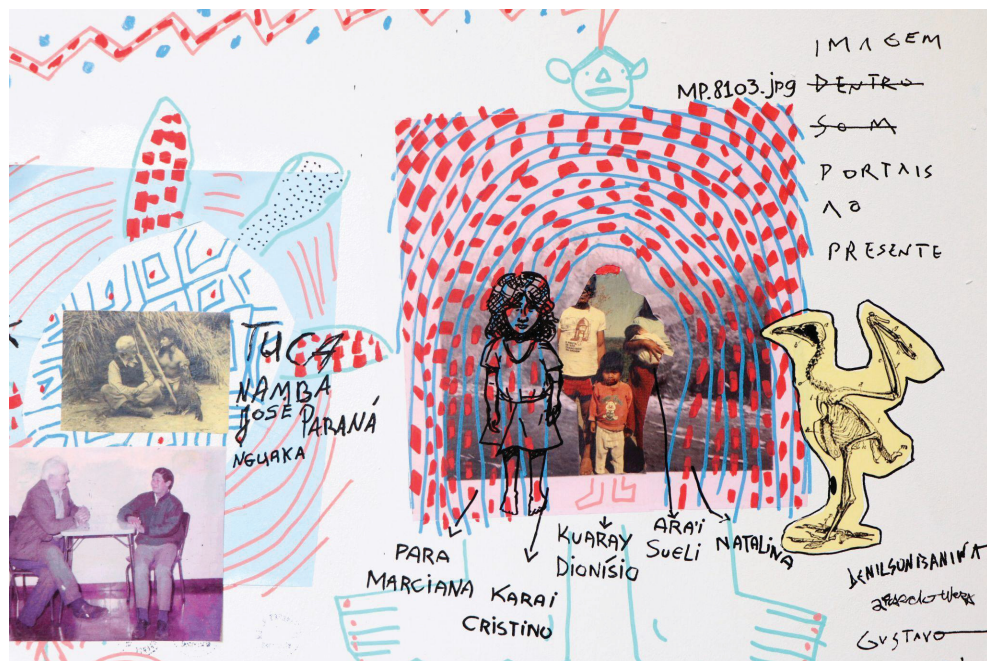


Figura 41: Obra de Denilson Baniwa, Gustavo Caboco, Camila dos Santos, Thais Krig, Indiamara Paraná, Nycolas André Paraná Pereira, Juliana Kerexu, Elida Benites, Ricardo Werá, Flavio Karai, Roseane Kerexu, Mirim Mariano, Lucilene Wapichana feita na etapa Museu-Ateliê. *Imagens dentro: portais ao presente / re-encontros Guarani, Xetá e Kaigang, 2021. Técnica mista. Detalhe.*

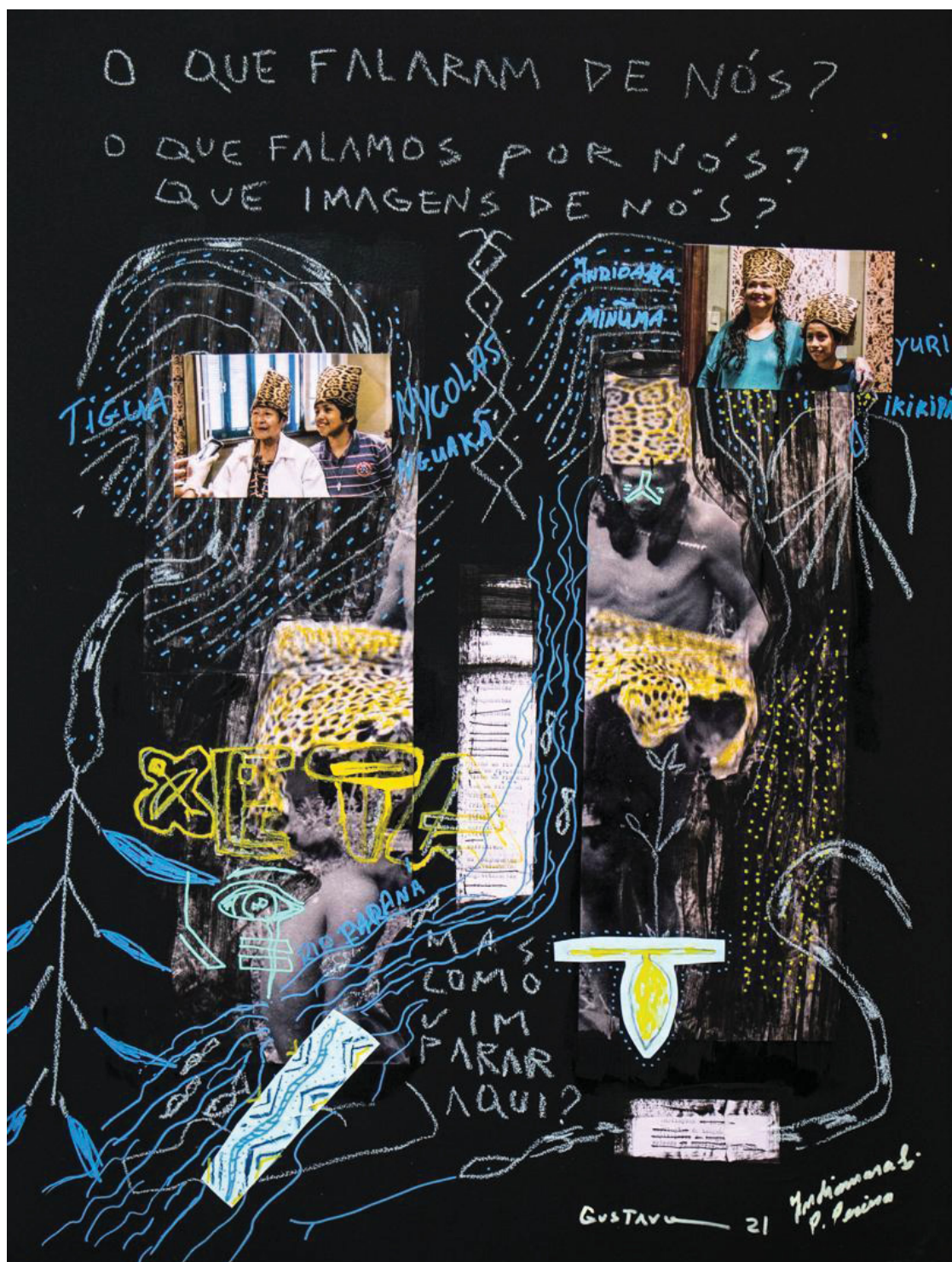


Figura 41: Obra de Denilson Baniwa, Gustavo Caboco, Camila dos Santos, Thais Krig, Indiamara Paraná, Nycolas André Paraná Pereira, Juliana Kerexu, Elida Benites, Ricardo Werá, Flavio Karai, Roseane Kerexu, Mirim Mariano, Lucilene Wapichana feita na etapa Museu-Ateliê. *O que falaram de nós? O que falamos por nós?* Técnica mista.

Na ocasião do lançamento do catálogo do projeto, Denilson Baniwa relatou que ele e Gustavo Caboco tiveram outros trabalhos nos quais puderam acessar acervos de museus, conversar com curadores, propor ideias para remexer esses acervos, ideias de como recuperar essas imagens para suas comunidades, afirmando ainda que eles puderam atualizar e inclusive reformular algumas ideias que, para eles, já não faziam mais sentido. Chamo atenção a essa fala de Denilson, principalmente a afirmação da mudança de pensamento, para destacar que quando passamos a analisar mobilizações de grupos dissidentes e historicamente subalternizados ou invisibilizados, como é o caso dos povos indígenas, em direção a ações práticas de revisionismo de narrativas, nós estamos falando de e com atores vivos, com todas as suas transformações, mudanças de perspectivas, opiniões, posturas, com suas complexidades, com suas contradições. Essa pesquisa, portanto, assume os riscos e particularidades cabíveis à uma análise do tempo presente.

Vale ressaltar também a visão de Denilson Baniwa sobre o projeto Retomada da Imagem na ocasião de seu encerramento, durante o lançamento do catálogo, evidenciando um caráter que pode ser lido como singular na experiência promovida pelo Museu Paranaense e refletindo sobre consequências e reverberações posteriores à sua realização:

(...) de fato na época a gente tinha observado que não tinha nada parecido no Brasil, de ter pessoas indígenas trabalhando com os acervos fotográficos dos museus e propondo provocações a partir deste acervo, e é legal ver hoje que se tornou até uma certa escola, uma micro escola por aí, e o projeto é citado em muitos lugares, em outros museus que viram esse projeto acontecer aqui, ser realizado aqui no MUPA, ou que visitaram a exposição ou que ficaram sabendo pelas notícias e pelas redes sociais. É legal ver uma ideia que foi gestada nesse museu e que foi parida acabou criando vários filhotes por aí (...) com muita alegria ver que isso reverberou. E às vezes até pensando que Curitiba é, enfim, uma grande cidade, mas tá muito distante dos centros onde tradicionalmente as pessoas reconhecem essas ideias acontecerem. (Vídeo do lançamento do catálogo Retomada da Imagem, em 12/10/2024, no Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hSIUt0rezFk&t=1254s>).

2.3. Etapa Expositiva: estratégias curatoriais contra discursivas

A exposição “Retomada da Imagem”, terceira etapa do projeto, foi uma montagem temporária de exatamente um mês na Sala Lange de Morretes, de 16 de dezembro de 2021 a 16 de janeiro de 2022. Durou apenas um mês por conta da programação subsequente do museu, já fechada antes da definição dessa mostra, que seria apresentada publicamente como forma de ampliar o acesso do público em geral aos trabalhos que nasceram durante as pesquisas de acervo e principalmente na etapa da residência Museu-Ateliê. A mostra contou com uma tipologia bastante variada de produções dos artistas e convidados: obras em painéis de madeira, colagens, instalação de fotografias instantâneas produzidas na residência, atribuição de novas legendas ou intervenção nas legendas de fotografias do acervo, cartas e outras inscrições feitas diretamente nas paredes do museu, além da criação de duas obras feitas a partir de letreiros de filmes pertencentes a coleção Vladimir Kozák e uma instalação que reúne tridimensionais emblemáticos da coleção relacionada ao povo indígena Xetá.

As fotografias do acervo foram utilizadas de distintas maneiras. Algumas originais foram posicionadas sobre um mobiliário localizado no centro da sala expositiva, acompanhadas por pequenas placas de madeira de caxeta gravadas a laser com as fichas técnicas “oficiais” do museu: título, ano, autor, técnica; e outra placa “alternativa” com legendas feitas pelos indígenas convidados, à caneta, à giz e outros materiais. As fichas técnicas gravadas à laser em madeira de caxeta foram idealizadas pela equipe expográfica do museu, conduzida pelo diretor-artístico do MUPA Richard Romanini, que relatou oralmente, em conversa para essa pesquisa, que a escolha do material estava conectada à proposta de uma unidade estética da expografia, e que a ideia de apresentar uma ficha técnica dentro do padrão museológico ao lado de uma plaqueta com ficha técnica reescrita pelos artistas indígenas, dentro de suas perspectivas lógicas e provocações sobre o cânone, surgiu coletivamente entre a equipe do museu e o grupo de artistas indígenas durante a preparação cenográfica da exposição. Também aconteceram intervenções dos artistas sobre as plaquetas das fichas técnicas museológicas, diretamente, como vemos nas figuras abaixo:

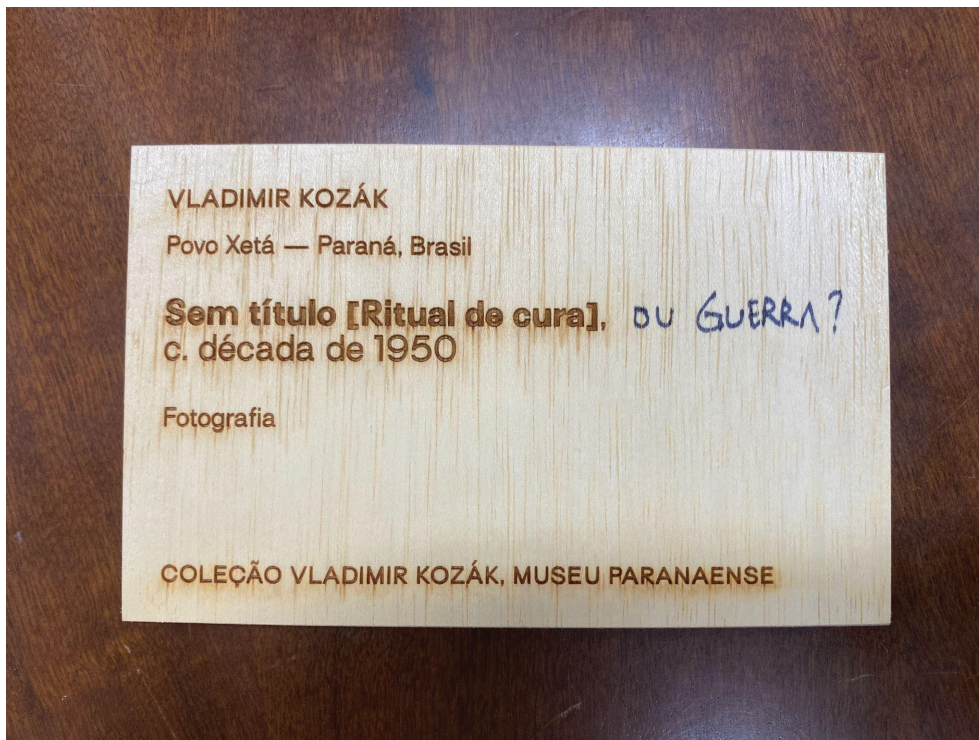


Figura 43: Ficha técnica utilizada na exposição Retomada da Imagem com intervenção. Arquivo Museu Paranaense, CX32A - Retomada da Imagem.

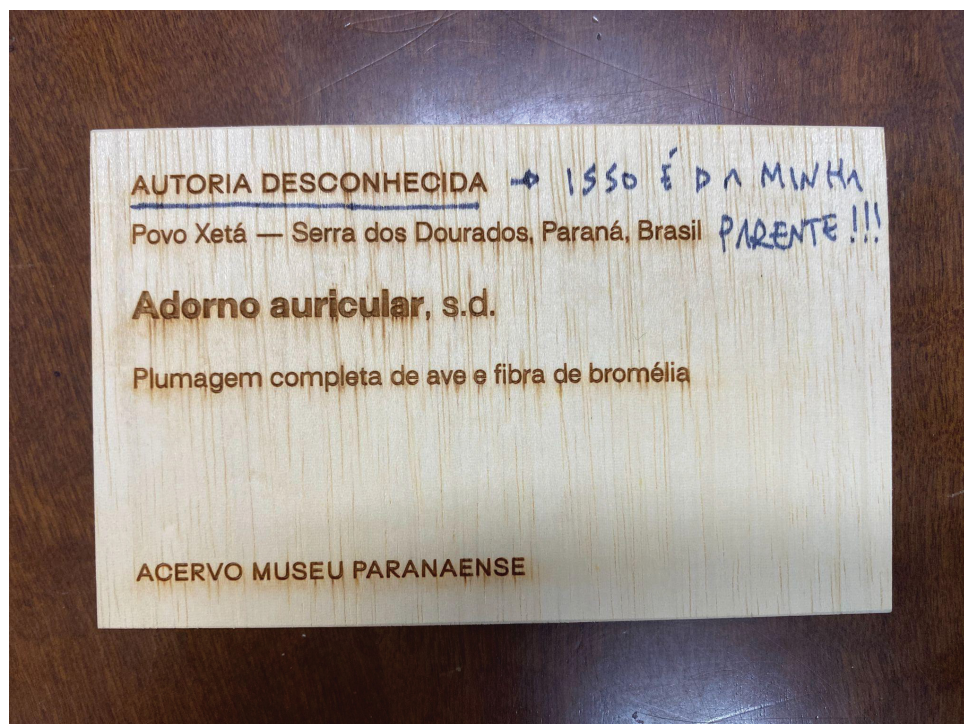


Figura 44: Ficha técnica dentro do padrão museológico com intervenção, utilizada na exposição Retomada da Imagem. Arquivo Museu Paranaense, CX32A - Retomada da Imagem.

Essa proposta de “relegendagem”, como chamou Fontanela (2024), é possivelmente o elemento mais forte de ação direta desenvolvida na etapa da residência e aplicada na etapa expositiva. Alguns exemplos abaixo:

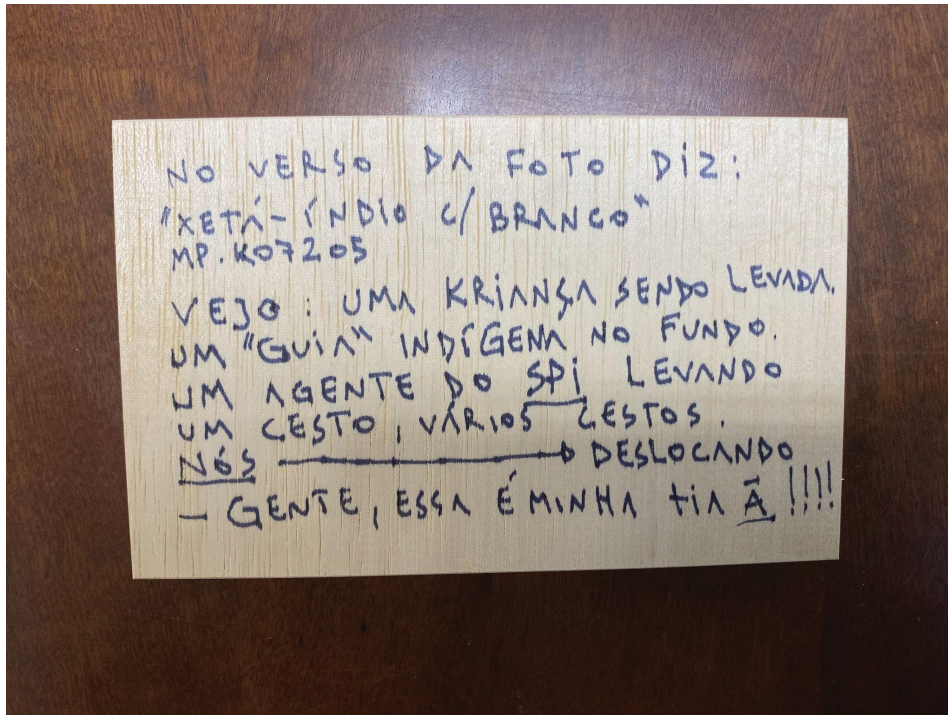


Figura 45: Ficha técnica produzida na etapa Museu-Ateliê utilizada na exposição Retomada da Imagem. Arquivo Museu Paranaense, CX32A - Retomada da Imagem.

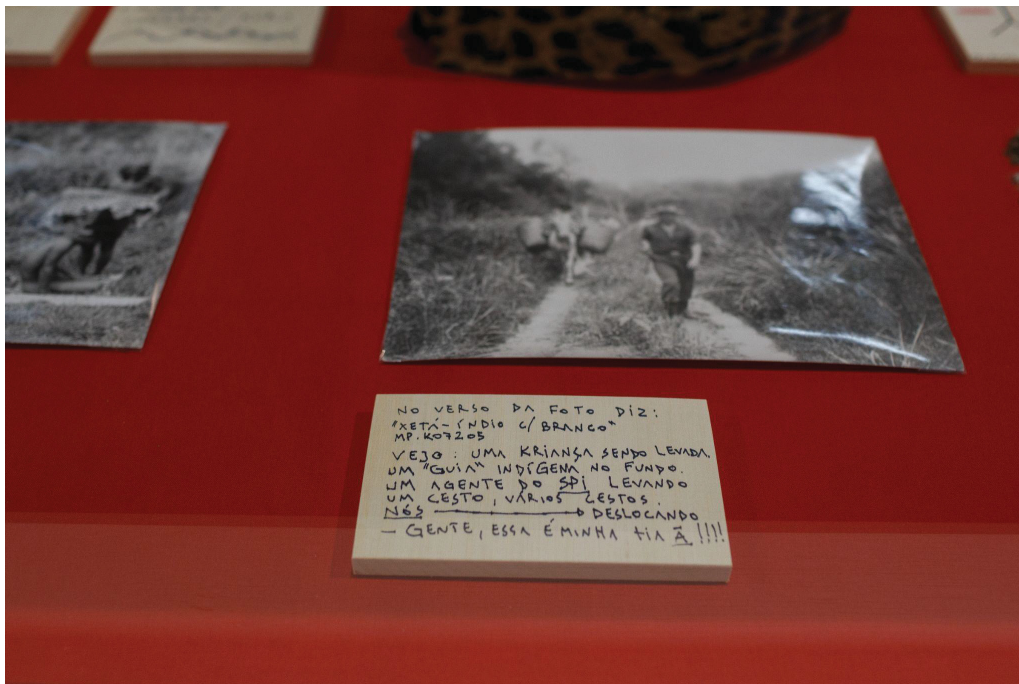


Figura 46: Ficha técnica detalhada na Figura 45, aqui posicionada em exposição. Foto: Mariana Alves.

Nestas fichas desenvolvidas pelo grupo indígena em residência durante a etapa Museu-Ateliê, é possível notar grandes esforços de explicitar a semiótica das fotografias e dos atores representados nas imagens; contraposições entre o que está no perímetro do retrato e o que pode ter sido propositalmente excluído da representação; muitas denúncias de apagamentos; alertas sobre representação ou apropriação indevidas. Em suma, as legendas criadas pelos indígenas são verdadeiros pontos de atenção sobre os já ditos dados invisíveis da imagem, provocando novas maneiras de leitura das imagens documentais do acervo do museu, provocando bilateralmente e ao mesmo tempo tanto a instituição e como também o público visitante.

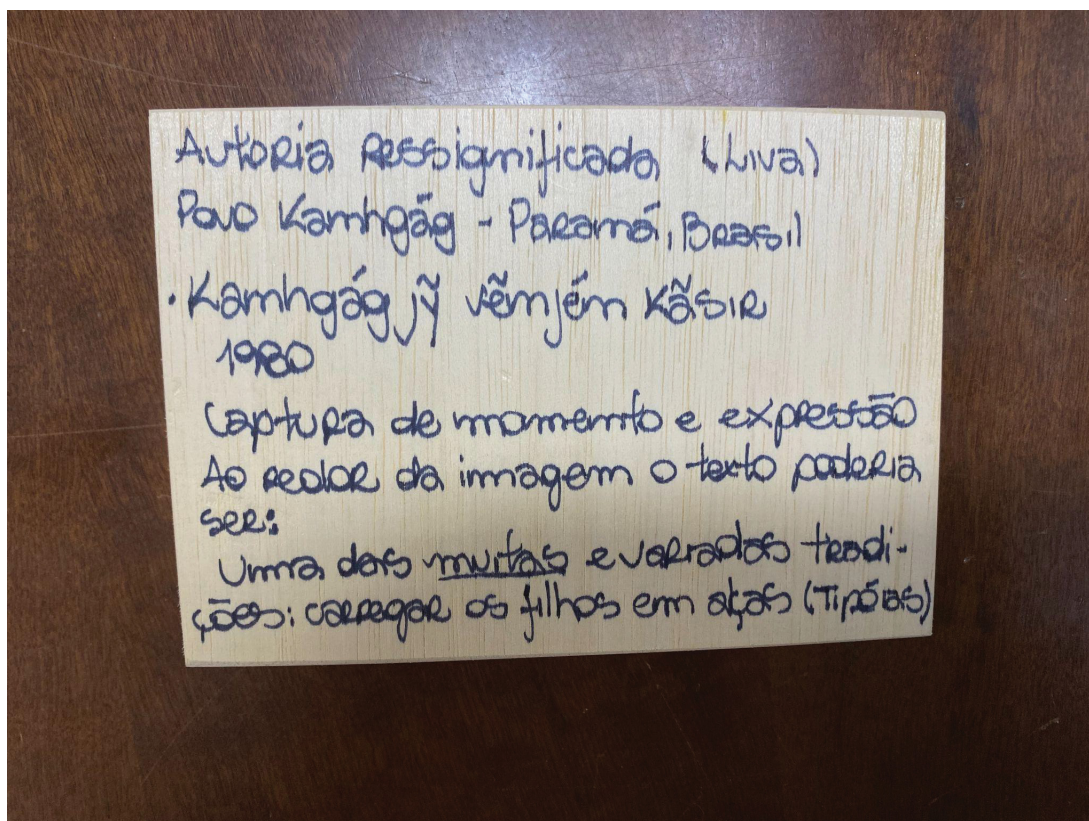


Figura 47: Ficha técnica produzida na etapa Museu-Ateliê utilizada na exposição Retomada da Imagem. Arquivo Museu Paranaense, CX32A - Retomada da Imagem.

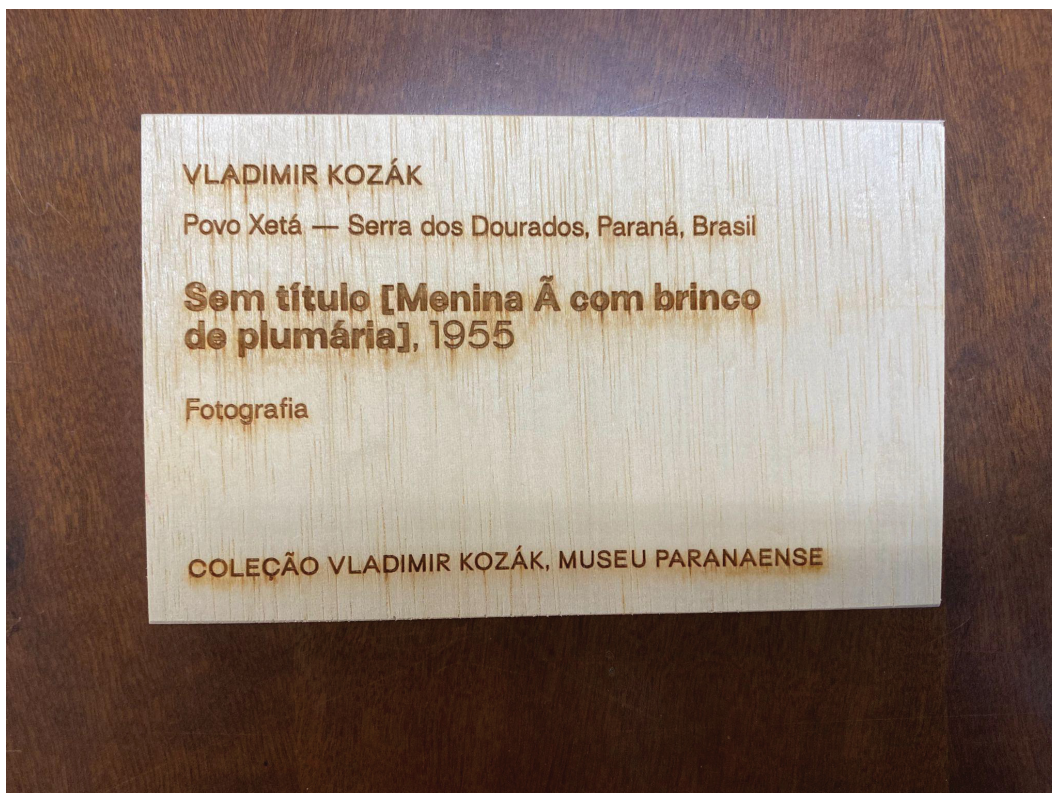


Figura 48: Exemplo de ficha técnica dentro do padrão museológico, sem interferência, utilizada na exposição Retomada da Imagem. Arquivo Museu Paranaense, CX32A - Retomada da Imagem.

Ainda sobre a expografia, criou-se um mobiliário específico para a exposição que foi desenvolvido em um curto período de tempo, a partir de uma solução proposta pelo diretor artístico Richard Romanini, que se inspirou em um dos projetos livres do artista italiano e designer de móveis Enzo Mari. A ideia foi produzir um mobiliário simples, de baixo custo, que pudesse integrar a proposta de montagem das obras + acervo + intervenções dos artistas, dando destaque para a reescrita e a intervenção nas fichas técnicas. Neste mobiliário foram posicionadas boa parte das fotografias originais do acervo, alguns objetos tridimensionais e as fichas técnicas em plaquetas de caxeta, em caráter de evidência.

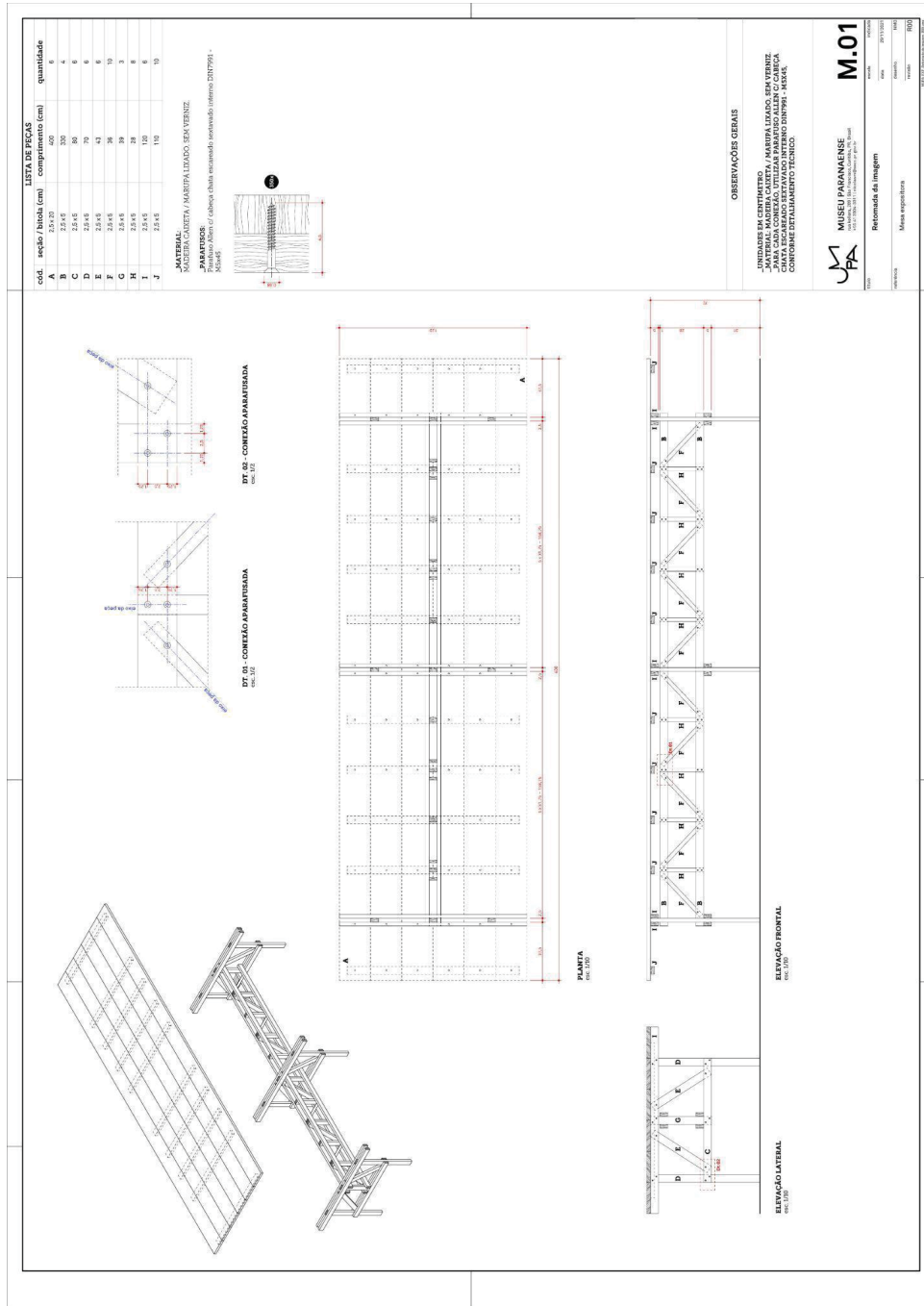


Figura 50: Projeto da mesa central. Arquivo Museu Paranaense, CX32A - Retomada da Imagem.



Figura 51: vista da exposição com mesa no centro.



Figura 52: detalhe da mesa.



Figura 53: mesa no centro da exposição já inaugurada.



Figura 54: Detalhe de uma das montagens desenvolvidas pelos artistas e pela equipe do museu, compondo a expografia da exposição, posicionada no mobiliário desenvolvido para a mostra.

Além do destaque para a proposta de três tipos de fichas técnicas (aquelas dentro do padrão museológico, as dentro do padrão com interferências e as fichas técnicas desenvolvidas pelos artistas indígenas) e o mobiliário desenvolvido para evidenciar essa ideia, outra proposição criativa para a mostra foram obras *site-specific*, através do intenso uso das fotografias do acervo de maneira indireta. Arquivos digitais foram reproduzidos em papel, impressos ou fotocopiados, e em seguida fixados com fita adesiva diretamente sobre as paredes do local. Imagens impressas do acervo foram coladas em painéis de MDF, interagindo ali com intervenções feitas com tintas, giz e tecidos. O uso indireto de acervo fotográfico também aconteceu com a técnica da projeção e desenho de fotos sobre as superfícies de painéis e paredes, como é possível ver nos registros abaixo:



Figura 55: Denilson Baniwa, ainda na etapa Museu-Ateliê, produzindo mural na Sala Lange de Morretes utilizando projeção de imagens do acervo do Museu Paranaense. Acervo Museu Paranaense.



Figura 56: resultado de uma das paredes montadas durante a residência para a etapa expositiva.

Uma grande problemática do projeto é o fato de que as obras criadas durante a residência artística não foram acervadas na coleção oficial do Museu Paranaense. Estão salvaguardadas pelo museu, mas aguardam destino: há intenção não formalizada pela gestão do museu de adquirir as obras ou ao menos uma parte delas; por outro lado, havia pretensão dos artistas de promover um leilão para venda das obras e o dinheiro arrecadado seria revertido como ajuda financeira aos participantes do Museu-Ateliê. O que ficou do projeto foi, portanto, a experiência, os registros, o documentário e a publicação, que está disponível online, mas são resquícios que parecem restritos ao público que acessou o projeto ao longo de sua realização apenas. Um projeto com um grande impacto, porém localizado e temporário, se considerarmos que não houve acervamento das obras criadas na residência ou a instauração de estruturas institucionais mais sólidas ou permanentes, como por exemplo conselhos consultivos e deliberativos, novos cargos, ou mesmo o desenvolvimento de políticas públicas de cultura que garantam uma maior solidez para as iniciativas de atualização narrativa, revisionismo histórico, políticas de memória e acervo — evitando que estes movimentos, que respondem demandas da sociedade civil organizada, movimentos sociais, grupos minoritários,

subalternizados, invisibilizados, sejam perdidos conforme as mudanças de gestão do Museu Paranaense, um museu público cujos cargos mais altos de diretoria são indicações políticas do Governo do Estado do Paraná e da Secretaria de Estado da Cultura.

3. IMAGENS EM DISPUTA

3.1. Arte Indígena Contemporânea: autonarrativa como contra-narrativa

Apesar de ter sido abordada desde o começo da pesquisa, dedico este subtópico a discorrer de forma um pouco mais específica sobre a emergência, nos últimos anos, da Arte Indígena Contemporânea (AIC). Mais do que uma manifestação estética, a AIC pode ser lida como um campo de atuação política, cosmológica e epistemológica que se inscreve nas disputas narrativas do tempo presente. Trata-se de um campo insurgente, em que a arte se torna ferramenta de reexistência, ou seja, de afirmação das existências indígenas em sua pluralidade e potência, por meio da autonarrativa ou da apropriação fora dos enquadramentos coloniais, resistindo às tentativas históricas de silenciamento, apagamento e apropriação.

A emergência e consolidação da AIC não são apenas frutos de um deslocamento estético, mas de uma reorganização de sentidos: o indígena não mais como tema da arte, mas como autor, crítico, curador, educador, articulador de seu próprio pensamento artístico e político. É neste sentido que a AIC opera como contra-narrativa — porque resiste aos paradigmas da arte ocidental moderna, que historicamente excluiu as epistemes originárias de seus cânones, enquanto ao mesmo tempo apropriava-se de seus signos em nome de uma suposta universalidade.

O termo “Arte Indígena Contemporânea” foi proposto pelo artista, curador e ativista macuxi Jaider Esbell, que, ao fundar a Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea em 2013, criou um espaço autônomo em Boa Vista (RR) voltado à produção, exposição e circulação de obras indígenas. A galeria abrigava não apenas um acervo artístico, mas também um acervo intelectual e afetivo — biblioteca, materiais de pesquisa, encontros, trocas — que formavam um território de criação coletiva. A proposta de Esbell, conforme a artista e comunicadora Daiara Tukano, foi “uma provocação” à lógica do sistema da arte, ancorado na colonialidade do saber, da estética e do mercado. Como enfatiza a artista, “esses paralelismos foram colocados pelos pesquisadores, galeristas, que tentam nos empurrar essas comparações com o que foi o Modernismo no Brasil” (Machado, 2022).

Contudo, como destaca Denilson Baniwa, o problema não está apenas na terminologia, mas na tentativa recorrente de acomodar a produção indígena em molduras conceituais ocidentais. Em diálogo com Esbell e Krenak, ele propõe que o “C” da AIC poderia ser, antes, de “cosmopolítica” — termo cunhado por Isabelle Stengers (2003) para nomear uma forma de coexistência entre mundos sem apagamentos — e que, nas mãos dos artistas indígenas, ganha novos contornos: um fazer artístico que conecta política, espiritualidade, território, ancestralidade, práticas comunitárias e agências de cura. A arte, neste sentido, é também um instrumento de recomposição de mundos em ruína, atravessados por séculos de colonialismo, genocídio e epistemicídio.

Um dos fundamentos da AIC está na pluralidade de temporalidades que convoca. Enquanto o sistema ocidental da arte é estruturado por noções de vanguarda, ruptura, sucessão e progresso linear, as cosmologias indígenas frequentemente se organizam segundo lógicas de tempo espiralar — uma temporalidade em que o passado, o presente e o futuro coexistem, em constante interação e circulação. Essa concepção está presente em diversas culturas indígenas, como entre os povos Krenak, Tupinambá, Wapichana e Yanomami, e pode ser compreendida, conforme explica Ailton Krenak (2019), como uma dimensão cíclica e não-linear da vida.

O tempo espiralar opera por meio da presença contínua dos ancestrais e da atualização constante das memórias. Ele escapa à cronologia colonial que organiza o tempo como uma linha reta rumo ao progresso, e propõe, em seu lugar, uma relação de simultaneidade e repetição transformadora. Assim, a obra de arte não é um objeto novo por oposição ao antigo, mas uma manifestação situada em uma rede de vínculos ancestrais. As bordadeiras, os pintores corporais, os escultores, os performers, os muralistas indígenas não criam para romper com o passado, mas para mobilizá-lo no agora e projetar a continuidade da vida coletiva.

Gustavo Caboco (Wapichana), por exemplo, afirma que a AIC é um lugar de encontros entre mundos: entre a roça e o museu, entre a casa da avó e a galeria, entre a escola indígena e o centro cultural urbano. A obra, para ele, é um meio de conexão: “Mais que isso, um ponto de articulação e caminhos da autonomia: a nossa sobrevivência.” Esse lugar simbólico e material da AIC é marcado por deslocamentos e traduções constantes entre diferentes formas de temporalidade e

espacialidade — e justamente por isso, exige outra escuta, outra curadoria, outro vocabulário crítico.

Nesse contexto, a AIC não apenas tensiona as instituições artísticas, mas também as práticas historiográficas. Historicamente, a história da arte no Brasil foi construída a partir da exclusão dos saberes indígenas, que figuravam como “fonte de inspiração” ou “referência exótica”, mas nunca como produtores legítimos de arte. Como destaca Denilson Baniwa, durante a Semana de Arte Moderna de 1922, o pensamento indígena sequer teve a chance de existir publicamente como pensamento. A apropriação de grafismos, mitos e imaginários indígenas por artistas como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e outros modernistas não foi acompanhada da escuta de vozes indígenas. O resultado foi uma estetização da diferença, sem sua incorporação política ou epistemológica.

O pesquisador Marcelo Garcia Rocha (2021) propõe uma periodização que ajuda a compreender o lugar de ruptura representado pela AIC. Segundo ele, nas últimas décadas pode-se identificar três momentos distintos: (1) a arte pró-indígena, feita por artistas não indígenas a partir de temáticas indígenas; (2) a arte colaborativa, que envolve processos dialógicos entre indígenas e não indígenas; e (3) a AIC propriamente dita, centrada no protagonismo indígena radical, com agenciamento pleno das narrativas, representações e curadorias. A diferença crucial reside no lugar de enunciação: o indígena deixa de ser tema e torna-se autor, produtor, crítico e guardião de sua própria arte.

A arte indígena, portanto, não se define por um conjunto de técnicas ou suportes, mas por uma ética de relação. É nesse sentido que a pesquisadora e educadora indígena Naine Terena (2019) afirma: “Num momento em que a questão indígena é tecida por diferentes discursos, observa-se como tendência cada vez mais dominante o agenciamento dos próprios indígenas de suas ações e falas”. Tal agenciamento é indissociável das lutas por território, língua, espiritualidade, saúde, educação — e da reconfiguração do próprio tempo. Ao propor uma arte situada nas cosmologias indígenas, a AIC desloca o eixo da modernidade e propõe outras formas de viver, de narrar e de imaginar o mundo.

Em suas reflexões, Jaider Esbell enfatizava que “a arte é uma batalha de se manter estrategicamente rebelde”, porque as autonarrativas ainda são um privilégio negado à maioria. Para ele, penetrar a epistemologia dominante com uma narrativa

própria era em si uma prática decolonial. A arte, assim, torna-se não apenas uma forma de expressão, mas uma forma de luta, de cura e de retomada.

No limite, a AIC exige que a história da arte e a crítica se descolonizem para que possam acolher temporalidades e epistemologias outras. Ela interpela os museus, os currículos escolares, as bienais, os editais públicos, exigindo escuta, redistribuição de poder e novas formas de institucionalidade. Em um país como o Brasil — onde o genocídio físico e simbólico dos povos indígenas segue em curso —, reconhecer a AIC como uma força histórica é também um ato ético e político. É assumir que a história do presente passa, necessariamente, pela escuta dos povos originários e pela reparação de suas ausências e silenciamentos no passado.

3.2. A não-inocência das imagens: representação, auto representação e identidade

Durante o processo de residência no projeto Retomada da Imagem, no Museu Paranaense, entrevistei os artistas Denilson Baniwa e Gustavo Caboco. A conversa com Denilson, em especial, revelou um pensamento profundamente articulado sobre a produção, circulação e disputas em torno das imagens de povos indígenas, abordando tensões que atravessam os campos da representação, da autoria e da identidade. Suas falas, mais que testemunhos, funcionam como enunciados críticos que questionam o lugar colonial da fotografia enquanto instrumento de poder, dominação e apagamento, ao mesmo tempo em que reivindicam a construção de novas narrativas visuais a partir de uma perspectiva indígena.

Eu sou Denilson. Sou uma pessoa indígena do povo Baniwa, nascido em Mariuá, no interior do Amazonas, numa região que tem 23 povos. Sou artista visual. Tento trabalhar com imagem, né? Vim de uma região que foi bastante fotografada por antropólogos, etnólogos, historiadores, fotógrafos diversos, inclusive fotógrafos comerciais. Desse lugar de ser retratado, de ter a imagem capturada, é que eu me coloco no projeto Retomada da Imagem.

Eu venho trabalhando com essas imagens e a construção de uma imagética, não sei se representativa, mas uma imagética que traga outras histórias. (Denilson Baniwa; Entrevista concedida à Fernanda Maldonado Mocelin em 12/11/2021).

Denilson insiste no papel ativo da imagem na constituição das identidades ao afirmar:

Aqui no MUPA a gente está nesse projeto, eu e o Gustavo, tentando trazer outros jovens indígenas para pensar essa imagética construída de outros corpos. Por quem está detrás das lentes, digamos. (Denilson Baniwa; Entrevista concedida à Fernanda Maldonado Mocelin em 12/11/2021).

Essa inversão de papéis, ou seja, deixar de ser objeto para se tornar sujeito da lente, é essencial para compreender o projeto Retomada da Imagem. A imagem deixa de ser algo feito “sobre” e passa a ser algo feito “com” ou “por”. Essa mudança de posição não é apenas simbólica. Ela diz respeito ao exercício de poder, à autoria da narrativa, à possibilidade de disputar os significados atribuídos à imagem do corpo indígena. Como afirma Roger Chartier, a representação implica tanto a presença quanto a visibilidade: “tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença enquanto imagem” (Chartier, 2003, p. 165). Nesse primeiro trecho da entrevista, já se percebe o ponto de partida crítico de Denilson: sua experiência como sujeito historicamente representado por olhares externos, com interesses científicos, documentais, comerciais ou exotizantes, que transforma-se em motivação e combustível para intervir, reapresentar, reimaginar. A relação que ele estabelece entre “ser retratado” e “ter a imagem capturada” pressupõe um desequilíbrio de poder, pois evidencia que, historicamente, a imagem dos povos indígenas foi construída sem a mediação de sua própria agência. A fotografia, nesse caso, foi menos um instrumento de memória e mais uma técnica de controle.

Essa crítica encontra ressonância na obra de Susan Sontag, que em seu ensaio “A Caverna de Platão” afirma: “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (2004, p. 14). Ao associar o ato de fotografar com o conceito de apropriação, Sontag expõe a face violenta da imagem técnica, que congela, recorta e captura um instante, deslocando-o de seu contexto e submetendo-o à interpretação e circulação alheias. Como ela pontua, fotografar é “pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento — e, portanto, ao poder” (2004, p. 14). Assim, o que Denilson descreve não é apenas uma

experiência pessoal, mas o testemunho de um sistema visual de dominação colonial, que opera pela imagem e pela narrativa.

Ao falar em “imagética”, Denilson desloca o foco da representação objetiva para a construção simbólica e narrativa. Ao afirmar que não sabe se a imagem que busca é “representativa”, ele tensiona o próprio conceito de representação e propõe pensar imagens como abertura para outras histórias, múltiplas, sobrepostas, muitas vezes apagadas. Essa proposição encontra afinidade com o pensamento de Mondzain, que afirma: “É preciso encarar a imagem na sua realidade sensível e nas suas operações ficcionais” (2019, p. 12). Para Mondzain, toda imagem carrega em si a tensão entre verdade e invenção, realidade e ficção, e é nesse espaço ambíguo que ela produz seus efeitos de sentido. Mais à frente da entrevista, Denilson Baniwa ecoa uma metáfora bastante conhecida sobre o ato de fotografar, que é comparação entre câmeras e armas. “Apontar” e “disparar” (“to shoot”, em inglês) são dois verbos que remetem tanto ao ato fotográfico quanto ao ato bélico; funcionam em ambas as construções, diferenciados apenas por seus contextos.

Tem uma coisa interessante nesse processo fotográfico que é o termo para a fotografia do que a gente chama de clique - é o *shot*, que é o disparo. Esse clique captura um momento e te mata naquele momento. Porque depois do clique o que acontece é uma outra vida. O seu instante está morto, representado, congelado. Como uma múmia, estática,, por tanto tempo que passar. Eu fico observando, por exemplo, que aqui a gente está encontrando fotografias de lideranças indígenas que foram importantes para a construção do que é o movimento indígena , do que é a cultura indígena dentro do meio social; outras pessoas que a gente desconhece quem são, de que tempo ou de que comunidade são. Mas o que está aqui é essa múmia. Essa múmia guardada dentro de envelopes, dentro do acervo. O nosso trabalho aqui, de certa maneira, é pegar esse ponto, do morto fotográfico, e transformar para hoje. Que tipo de vida pode ser transformada a partir de uma imagem? Ou que tipo de história pode ser contada a partir de uma imagem? (Denilson Baniwa; Entrevista concedida à Fernanda Maldonado Mocelin em 12/11/2021).

Aqui podemos novamente conectar o pensamento de Susan Sontag (2004), quando a autora afirma que:

Tal qual um carro, uma câmera é vendida como arma predatória — o mais automatizada possível, pronta para disparar. O gosto popular espera uma tecnologia fácil e invisível. Os fabricantes garantem a

seus clientes que tirar fotos não requer nenhuma habilidade ou conhecimento especializado, que a máquina já sabe tudo e obedece à mais leve pressão da vontade. É tão simples como virar a chave de ignição ou puxar o gatilho. Como armas e carros, as câmeras são máquinas de fantasia cujo uso é viciante. Porém, apesar das extravagâncias da linguagem comum e da publicidade, não são letais. Na hipérbole que vende carros como se fossem armas, existe pelo menos esta parcela de verdade: exceto em tempo de guerra, os carros matam mais pessoas do que as armas. A câmera/arma não mata, portanto a metáfora agourenta parece não passar de um blefe — como a fantasia masculina de ter uma arma, uma faca ou uma ferramenta entre as pernas. Ainda assim, existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado (...). (Sontag, 2004, p. 24-25)

Mas para além das diferenças óbvias, gostaria de chamar atenção para esta: enquanto a arma potencialmente aniquila, a câmera, através da foto, potencialmente se apropria. Já no final do ensaio "A Caverna de Platão", Susan Sontag indica que o conhecimento adquirido por meio de fotos é uma espécie de sentimentalismo de caráter cínico ou humanista. "Há de ser um conhecimento barateado - uma aparência de conhecimento, uma aparência de sabedoria; assim como o ato de tirar fotos é uma aparência de apropriação (...)." (Sontag, 2004, p. 34). A fotografia recorta, congela, preserva, apreende, toma posse, se apodera de uma cena, de um objeto, de uma pessoa. A materialização (ou digitalização) deste recorte de uma realidade é, por si só, um simulacro, porque instantes captados na fotografia - no tempo e na forma como foram captados - já não podem mais existir no instante seguinte ao clique (ou ao disparo).

A ideia do "instante morto" proposto por Denilson é uma outra metáfora potente para pensar os efeitos da fotografia no imaginário coletivo. As imagens dos acervos etnográficos, que registraram corpos e rostos indígenas em situações cotidianas ou cerimoniais, tornaram-se fragmentos congelados, deslocados de suas histórias, de suas falas, de seus contextos. São "múmias guardadas dentro de envelopes", como ele descreve, fechados no tempo, sem direito à atualização. Como afirma Sontag, "tirar uma foto é ter um interesse pelas coisas como elas são [...], é estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante e digno de ser fotografado — até mesmo com a dor e a desgraça de outra pessoa"

(2004, p. 22-23). O olhar fotográfico pode, portanto, cristalizar e silenciar, mesmo quando bem-intencionado.

Seguindo a análise das reflexões de Denilson durante a entrevista, o artista questionou:

Que tipo de construção imagética pode ser construída a partir de um “tiro” dado num determinado momento? Para além de revisar o acervo, olhar fotografias e tentar trabalhar a partir delas, a gente também tem uma ideia de trazer jovens indígenas da região para conversar sobre essa construção de imagens, sobre o que é fotografia, o que é a imagem do outro e o que é registrar o outro. Como é olhar o outro e olhar a si mesmo como objetos de registro? Pensando nisso, a gente quer tentar, por exemplo, entender que tipo de relação a gente quer ter com as nossas imagens a partir de agora. Eu não sei se essas pessoas retratadas tiveram alguma opção; se foram pagas, se pediram para posar ou se simplesmente estavam fazendo atividades do seu cotidiano e foram fotografadas à revelia, como se vai num zoológico e tira fotos de animais, prisioneiros assim. Não sei como é que foi o processo dessas fotografias. Mas eu sei que, a partir de agora, a gente está no processo de ver pessoalmente essas imagens que já tínhamos visto on-line, pensar essas histórias e pensar como apresentar de novo. Porque essas imagens já foram apresentadas em algum momento, alguns anos atrás, algumas em outros lugares, enfim mas como que a gente quer apresentar de novo agora. Contando essas novas histórias que a gente vai criar a partir dessa residência, dessa oficina. (Denilson Baniwa; Entrevista concedida à Fernanda Maldonado Mocelin em 12/11/2021).

É nesse ponto que a crítica se transforma em proposição. A imagem não é apenas um fim, mas um meio: meio de transformação, de reexistência, de reescrita da história. O gesto de Denilson e dos artistas do projeto de olhar, tocar, comentar, reinscrever essas imagens é um gesto político de reinscrição do presente sobre o passado. Em 2021, estive em cartaz no SESC Pompeia, em São Paulo, uma exposição individual do artista chileno Alfredo Jaar chamada "O lamento das imagens". Sob a curadoria de Moacir dos Anjos, a mostra, realizada dentro do âmbito da 31ª Bienal de São Paulo, colocou a fotografia no epicentro de um debate frutífero e, de certa forma, doloroso. A poética de Jaar é bastante ocupada pela problemática a respeito da produção e circulação de imagens que nos envolvem em uma avalanche diária com uma intensidade de fluxos acentuada pela mídia e pela internet. Mas a grande questão pontuada pelo artista nessa mostra é o problema da

contextualização dessas imagens - ou da ausência de contextualização. Na obra "Você não tira uma fotografia. Você faz uma fotografia", criada a partir de uma frase atribuída ao fotógrafo estadunidense Ansel Adams (1902–1984), nota-se o caráter filosófico de Jaar. Quem visitava a exposição era convidado a perceber como uma imagem pode ser muito mais uma construção do que um ato simplesmente documental, no sentido de espontâneo, ingênuo, inocente, acidental, cru ou não-manipulado. De acordo com o curador Moacir dos Anjos no texto do catálogo da exposição:

A frase chama atenção para o protagonismo e a responsabilidade implícitos no ato de fotografar. Afinal, conceder que fotografias são tiradas significaria assentir que as gentes e os fatos apresentados ao mundo através do dispositivo fotográfico já existiam, tal e qual, antes de serem fixados como imagem. Significaria entender a fotografia como decalque neutro da realidade. Afirmar, contrariamente, que fotografias são feitas, implica assumi-las como produções (e não meros registros) de realidades, em que inclusões e exclusões de sujeitos e situações são inevitáveis. Pressupõe tomá-las como recortes ou abstrações sensíveis do mundo a partir da posição singular que seu ator ocupa em um contexto dado. Fotografias, portanto, como equivalentes visuais de realidades que nunca podem ser inteiramente representadas como imagem (LAMENTO DAS IMAGENS, 2021, p. 60. Catálogo online. Editora SESC, 2021. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/alfredo_jaar_-_lamento_das_imagens. Acesso em: 11 de janeiro de 2024).

Como Alfredo Jaar propõe em sua obra, é preciso reconhecer o caráter ativo, construtivo e situado da produção imagética. Não se trata de decalcar a realidade, mas de construí-la a partir de uma posição ética e política.

Seguindo a análise da entrevista, Denilson Baniwa relatou:

Eu, particularmente, estou pensando que esse processo todo é um entendimento de novas narrativas que a gente pode construir mesmo, sabe? Eu estou num lugar, agora, de conhecer as tecnologias e essas ferramentas. Enquanto você estava aqui entrevistando o Gustavo, eu te fotografei e coleí na parede. Eu tenho a capacidade agora não só de ser fotografado, mas de fotografar o outro. É uma palavra horrível, mas é uma troca de tiros (shot), de flashes. Eu te capturo, você me captura. que tipo de negociação com

essas imagens a gente vai ter a partir de agora? Você, enquanto jornalista, vai publicar essa foto em um site. Você, como jornalista, vai escrever algo e eu não tenho controle sobre o que você vai escrever. Mas por outro lado eu também posso publicar no meu Instagram a foto que eu tirei de você. Então a gente tá numa relação agora de negociar como as nossas imagens aparecem. Acho que esse é o sentido da nossa residência: entender formação de imagens, construção da narrativa imagética e domínio das ferramentas. (Denilson Baniwa; Entrevista concedida à Fernanda Maldonado Mocelin em 12/11/2021).

Considero o trecho acima o ponto mais importante da entrevista, pois aqui Denilson explicita uma ideia de negociação imagética. A troca de olhares, de capturas, de registros, é uma nova forma de relação, em que não há mais unilateralidade. Ele nomeia essa troca como “tiros”, resgatando novamente a associação entre fotografia e arma, metáfora comum na linguagem e que Sontag analisa com rigor, como dito anteriormente. No entanto, Denilson propõe que esse “tiro” agora pode ser devolvido. Ele também captura. Ele também publica. Ele também narra. Esse deslocamento de lugar é fundamental para pensar as lutas contemporâneas por autorrepresentação. Não se trata apenas de contar outras histórias, mas de disputar os meios pelos quais essas histórias ganham visibilidade. Como afirma Chartier (2003, p. 169), as representações “exibem uma maneira própria de estar no mundo, significam simbolicamente um estatuto, uma ordem, um poder”.

O movimento indígena contemporâneo, em especial através da agência da Arte Indígena Contemporânea ao reivindicar a autoria de suas imagens, está claramente reivindicando o poder de representar a si mesmo, de se fazer visível segundo suas próprias referências e cosmologias. A fotografia, nesse sentido, deixa de ser um registro passivo e se torna uma tecnologia disputada, operada, criticada, ressignificada. O que está em jogo não é apenas a imagem em si, mas a estrutura simbólica que a legitima. A “retomada da imagem” é, assim, uma retomada do olhar, da memória, da narrativa e da presença. Não se trata de negar a história registrada nas imagens de arquivo, mas de reapropriá-la criticamente, reinscrevê-la a partir de perguntas que não foram feitas antes, de vozes que não foram ouvidas antes.

Cito aqui o trabalho do Coletivo Lakapoy, documentado na revista ZUM³⁹ e apresentado na exposição Paiter Suruí, Gente de Verdade no IMS Paulista, pois apresenta uma forte correspondência prática com as reflexões trazidas por Denilson Baniwa. Assim como Denilson questiona as imagens congeladas dos acervos coloniais (“múmias” de representação que aprisionam vidas e narrativas), o coletivo Paiter Suruí recolhe, digitaliza e reinscreve imagens históricas produzidas pelas próprias famílias indígenas desde os anos 1970, ressignificando a memória visual do seu povo e colocando em circulação uma narrativa construída “por nós mesmos”. Nesse gesto, não apenas se resgata um arquivo visual: constrói-se uma estratégia de poder simbólico, uma afirmação da identidade e um modo de disputar o sentido das imagens a partir de dentro, ressoando com a lógica de autorrepresentação crítica presente tanto na fala de Denilson quanto na teoria de Chartier e Mondzain. Essa convergência entre Retomada da Imagem e o projeto Gente de Verdade evidencia que a construção de novas narrativas visuais, não como risco de se impor sobre o passado, mas como forma de reinterpretá-lo, é um passo decisivo para afirmar identidade, autonomia e presença cultural. Ao transformar ferramentas coloniais em armas de preservação, resistência e auto representação, tanto Denilson quanto o Coletivo Lakapoy desafiam compreensões convencionais de arquivo, registro e representação (Sontag, Mondzain, Jaar, Chartier). O que antes delineava corpos como objetos de observação unilateral se torna agora um álbum de família (Fontanela, 2024) expandido, um diálogo ativo entre gerações, agentes e temporalidades. Nesse sentido, a retomada da imagem indígena é também uma retomada do olhar sobre si: uma forma de trazer corpos, histórias e futuros para o centro das narrativas que sempre buscaram excluí-las.

O projeto conduzido por Denilson Baniwa e Gustavo Caboco no Museu Paranaense, ao interpelar o acervo fotográfico a partir de uma perspectiva indígena contemporânea, revela o quanto a fotografia é, ao mesmo tempo, vestígio e

³⁹ O Coletivo Lakapoy é formado por Ubiratan Suruí, Txai Suruí e Gabriel Uchida, comunicadores do povo Paiter Suruí da Terra Indígena Sete de Setembro, em Rondônia. Após as lutas pela demarcação do território, os jovens passaram a ser capacitados para utilizar novas tecnologias a fim de desenvolver e documentar suas narrativas, visando preservar e fortalecer a cultura Paiter Suruí. Gente de Verdade dá continuidade a um projeto que investiga a relação do povo Paiter Suruí com a imagem através da construção de um arquivo visual feito de fotografias guardadas pelos próprios indígenas, desde o momento em que começaram a utilizar câmeras, há pouco mais de 50 anos. O projeto também prevê a criação de retratos atuais feitos por Ubiratan Suruí, o primeiro fotógrafo profissional de seu povo, e a construção de um site que disponibilizará o acervo para os Paiter Suruí. (Disponível em: <https://revistazum.com.br/coletivo-lakapoy/> Acesso em 22 jul. 2025).

possibilidade, e mostra que, mesmo imagens mortas ou congeladas no tempo, podem ser reanimadas, desde que se escute quem, por tanto tempo, foi retratado em silêncio.



Figura 57: Registro do momento da entrevista que fiz com Gustavo Caboco enquanto Denilson Baniwa também fotografava, do outro lado da sala, com uma câmera instantânea.
Foto: Kraw Penas.



Figura 58: A fotografia instantânea feita por Denilson Baniwa no instante mostrado na Figura XX, colada em uma das paredes da sala do Museu Paranaense onde os artistas realizaram sua residência e, posteriormente, onde foi apresentada a exposição homônima ao projeto. Foto: A Autora.



Figura 59: Detalhe da composição de polaroids que se transformou na instalação “Indiários Processuais”, na exposição Retomada da Imagem.

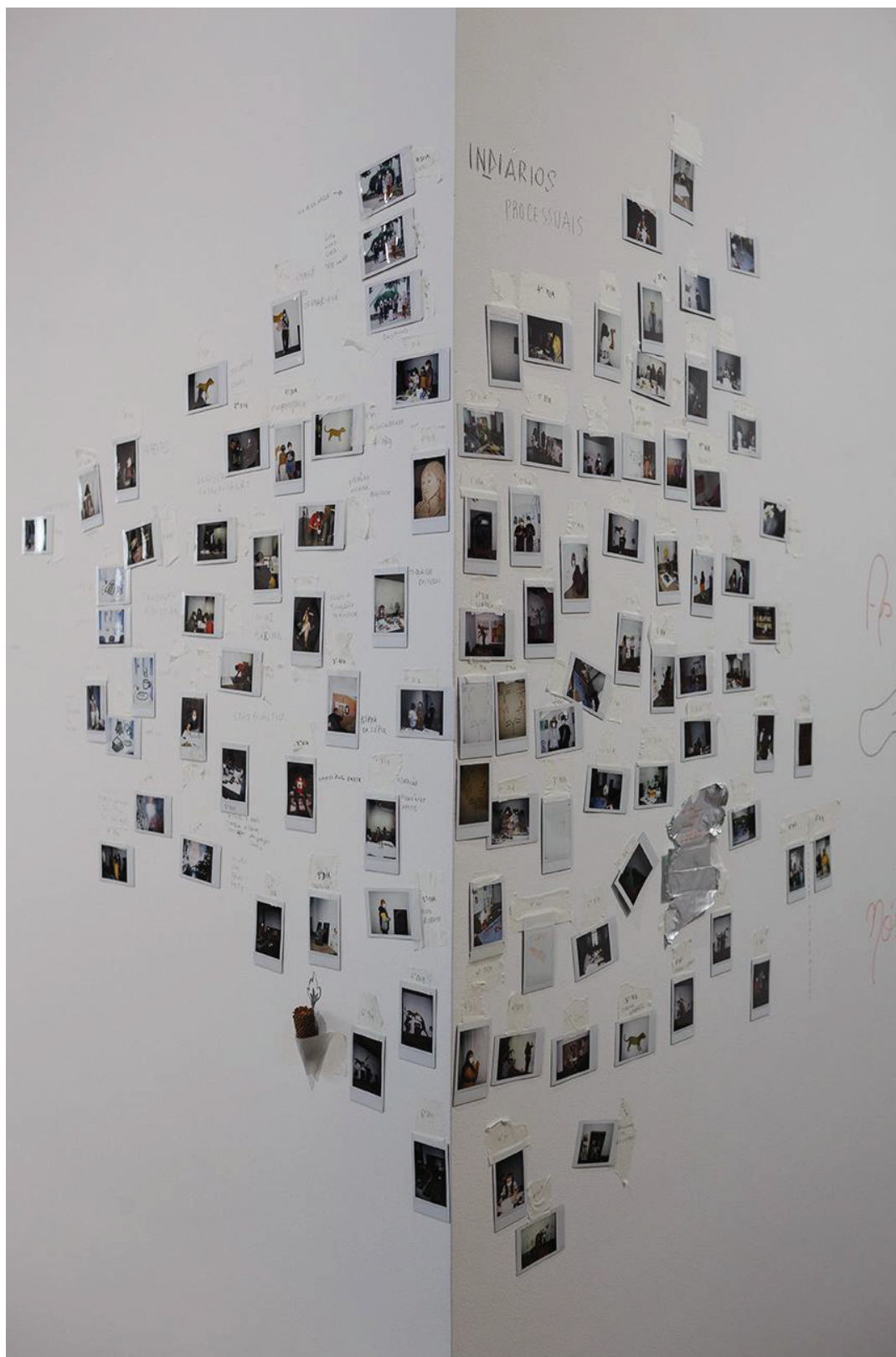


Figura 60: Instalação “Indiários Processuais”, presente na exposição Retomada da Imagem.

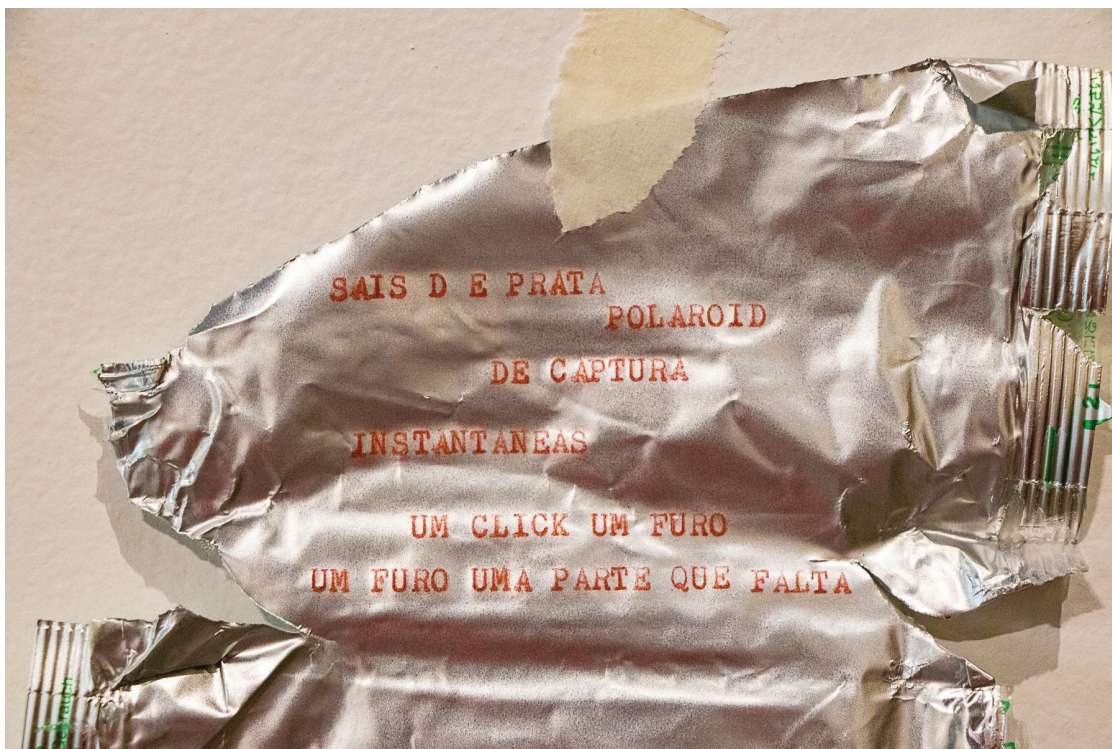


Figura 61: Detalhe de intervenção sobre embalagem dos filmes fotográficos instantâneos usados pelos artistas durante o Museu-Ateliê com intervenção feita em máquina de escrever. Arquivo Museu Paranaense, CX32A - Retomada da Imagem.



Figura 62: Dinâmicas de registros fotográficos entre participantes durante a etapa Museu-Ateliê. Foto: Kraw Penas/Museu Paranaense.

3.3. Imaginação radical

A noção de imaginação radical, evidenciada por André Mesquita (2021), expressa a capacidade coletiva de criar e vivenciar mundos outros, não como utopias inalcançáveis, mas como gestos insurgentes no tempo presente, capazes de tensionar e desestabilizar ordens estabelecidas. Em um cenário contemporâneo marcado pela normalização da catástrofe — incluindo o apagamento histórico de grupos marginalizados, a destruição ambiental e o esvaziamento do futuro como projeto comum —, a imaginação radical é ao mesmo tempo uma prática política e estética, uma resistência ativa contra a suspensão do tempo histórico que produz a estagnação social. Mark Fisher alerta que “o desaparecimento do espaço caminha junto com o desaparecimento do tempo: há não-tempos, assim como não-espacos” (FISHER, 2014), evidenciando a urgência de reinstaurar um tempo de transformação, onde seja possível pensar e agir para além da reprodução do status quo.

No contexto da Arte Indígena Contemporânea (AIC), a imaginação radical toma forma em práticas que articulam a retomada — de territórios, narrativas, imagens e acervos — como gestos simultaneamente materiais e simbólicos. O projeto Retomada da Imagem é exemplo emblemático dessa prática, ao colocar artistas indígenas contemporâneos em diálogo direto com um acervo fotográfico produzido no âmbito colonial, cujos sujeitos originais foram historicamente objetificados e subjugados. A reinserção desses sujeitos enquanto agentes ativos e produtores de sentido desloca os regimes de representação e visibilidade, transformando o arquivo museológico em um espaço de luta por memória, identidade e reconhecimento. Tal processo, longe de ser um simples ato de restituição, é um processo de reinscrição e fabulação política, que desafia a neutralidade aparente dos acervos e seus discursos hegemônicos.

Esses deslocamentos de sentido e autoria são fundamentais para compreender a AIC não apenas como uma expressão artística, mas como uma forma de ativismo cultural que tensiona diretamente as estruturas institucionais coloniais. Como destacou Georges Didi-Huberman, a montagem e remontagem das imagens históricas, proposta pelo projeto, gera “choques produtivos” que

desestabilizam significados fixados e abrem espaço para outras narrativas e temporalidades (Didi-Huberman, 2015). Essa desmontagem crítica do arquivo — que pode ser pensada como um gesto de “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1994) — permite ativar as lacunas e silenciamentos das memórias oficiais, abrindo um campo político e poético de reexistência indígena.

No âmbito do museu, instituição que historicamente representou o espaço da imposição de paradigmas eurocêntricos e colonialistas, o projeto evidencia como a imaginação radical atua também como um ativismo institucional. A aproximação do Museu Paranaense com artistas indígenas vivos e suas práticas em constante reinvenção provoca tensões, disputas de sentidos e resistências, que denunciam os limites e contradições da própria descolonização museal. Conforme discutido em capítulos anteriores, a decolonialidade museal não é um processo linear nem isento de conflitos, mas uma experiência histórica em curso, que envolve abertura metodológica, ética e política (VERGÈS, 2023). Assim, o museu deixa de ser um mero repositório para tornar-se um território de disputa simbólica, onde a imaginação radical pode ser catalisada.

A dimensão simbólica da retomada, enquanto gesto político, articula-se à proposta de Mondzain (2022) de uma “outra radicalidade” — que restitui a energia política à palavra, à imagem e ao tempo, ameaçados pela “confiscação” colonial e capitalista. A devolução da palavra e da agência para os povos indígenas por meio da AIC não representa um retorno ao passado, mas a invenção de novas possibilidades de existência e pertencimento, em diálogo com o presente. Nessa perspectiva, a arte torna-se uma forma potente de fabulação política, uma prática que conecta memória, identidade e futuro.

André Mesquita (2021) enfatiza que “as histórias que essas manifestações e movimentos contam e provocam, com suas narrativas e imagens estruturando novas realidades, expressam um desejo recorrente de mudança através da arte” (p. 36). Essa capacidade da AIC de estruturar realidades alternativas e emergentes é o núcleo da imaginação radical, que se manifesta como um processo coletivo de resistência e reinvenção. Em diálogo com autores como Alex Khasnabish e Max Haiven (2014), a imaginação radical se configura como a capacidade de prefigurar novos mundos e instituições, criando novas formas de solidariedade, sociabilidade e luta contra a opressão. É um processo coletivo e dialógico, onde o compartilhamento de linguagens, histórias e teorias ativa processos de participação e reflexão crítica.

No caso específico do projeto Retomada da Imagem, as etapas de residência artística, exposição e publicação funcionam como zonas de fricção e experimentação onde esses processos são materializados. A residência na Sala Lange, convertida em museu-ateliê, foi um espaço privilegiado para a escavação arquivística, para a criação artística e para o desenvolvimento da contra-narrativa, que tensiona diretamente a visualidade colonial e seus dispositivos de poder. A exposição e a publicação subsequentes ampliaram essa atuação, tornando público o diálogo entre passado e presente, entre imagens e suas reinscrições indígenas, evidenciando a capacidade da AIC de atuar como ferramenta de ativismo e transformação institucional.

Por fim, esse capítulo reafirma que a imaginação radical, tal como manifestada na Arte Indígena Contemporânea, não é apenas um conceito teórico abstrato, mas um efeito real e potente no presente, capaz de reconfigurar as relações entre imagem, memória, identidade e poder. O gesto de retomada, longe de ser um ato isolado ou simbólico, instaura políticas de continuidade e permanência que desafiam o colonialismo epistemológico e visual, apontando para futuros plurais, descoloniais e emancipatórios.

3.4. Retomamos, e agora?

A retomada, um dos conceitos centrais nesta pesquisa, não se limita a um ato simbólico ou a uma simples devolução de imagens e narrativas. Trata-se de um gesto político e estético profundamente enraizado na imaginação radical, que propõe não apenas recuperar territórios e memórias, mas também reconfigurar as relações de poder que atravessam esses processos. No caso do projeto Retomada da Imagem, esse gesto manifesta-se na ação dos artistas indígenas que atuam como sujeitos ativos dentro do Museu Paranaense — uma instituição cujo acervo foi, por décadas, construído sob um olhar colonial, que objetificou povos indígenas e os relegou à condição de imagens a serem consumidas e estudadas.

Ao devolver o acervo aos povos originários, o MUPA cria uma “devolução simbólica” que não encerra o ciclo colonial, mas provoca fissuras e fraturas nessas estruturas hegemônicas. Essas rachaduras são espaços onde emerge a potência da contra-história, uma história narrada desde as margens e que desafia as versões

oficiais. Como destaca André Mesquita (2021), a arte torna-se aqui um vetor de mudança, um dispositivo capaz de construir “novas realidades” através da narrativa e da imagem, operando como resistência-existência. Nesse processo, práticas como o “anarquivar” e o “desesquecer”, ideias que surgem em artigo da Revista Select (2023), ganham importância. São estratégias que rompem com a lógica da memória seletiva e do arquivo colonial, ativando a imagem e o arquivo como territórios de disputa simbólica e política. A imagem deixa de ser instrumento de controle e exotização para ser reativada como campo de invenção e afirmação identitária. Essa dinâmica é exemplar no projeto Retratistas do Morro, que busca “reordenar o cânone visual” e ampliar a diversidade das narrativas visuais que compõem a história brasileira.

A restituição da palavra, da autoria e da agência dos povos indígenas, como propondo Mondzain (2022), constitui uma radicalidade que não se expressa pela violência, mas pela devolução da energia política à imagem, ao tempo e à linguagem. A retomada, assim, é também um ato de imaginação radical que restabelece a possibilidade de imaginar futuros plurais, descoloniais e emancipatórios. É, acima de tudo, um gesto coletivo que fortalece os processos de solidariedade, de sociabilidade e de luta contra as estruturas opressoras.

Entretanto, a experiência do projeto Retomada da Imagem também revela os limites e contradições da decolonização museal. A aproximação do Museu Paranaense com a Arte Indígena Contemporânea não está isenta de tensões, disputas de sentido e desafios institucionais. O museu, ainda marcado por seu passado eurocêntrico e colonial, permanece um campo de conflitos onde a imaginação radical deve negociar espaço e legitimidade. Como alerta Françoise Vergès (2023), a decolonização não é um processo linear ou desprovido de dificuldades — “não será um jantar de gala”. A convivência entre diferentes temporalidades, epistemologias e práticas exige abertura ética e política constante. A pergunta que emerge, portanto, é: o que vem depois da retomada? Como garantir a continuidade e a permanência das políticas de mudança iniciadas por projetos como este? A resposta implica reconhecer que a imaginação radical não se esgota na exposição ou na publicação, mas deve se institucionalizar como processo permanente de escuta, reinvenção e ativismo. Essa perspectiva abre caminho para repensar o museu não apenas como guardião do passado, mas como ator vivo na construção de futuros possíveis.

Nesse sentido, o projeto Retomada da Imagem e as práticas da Arte Indígena Contemporânea indicam um caminho para uma museologia e historiografia críticas, que abraçam o risco da contranarrativa e da fabulação, como apontado por Saidiya Hartman (2008). A arte torna-se, assim, ferramenta essencial para ativar a agência dos povos indígenas e ampliar os horizontes do possível, devolvendo ao museu o papel de espaço aberto ao diálogo e à transformação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um aspecto importante a ser registrado, que permanece em aberto no momento de conclusão desta pesquisa, diz respeito ao destino das obras, documentos e registros de performance produzidos no âmbito do projeto Retomada da Imagem, no Museu Paranaense. Até a data de finalização deste trabalho, esse conjunto não havia sido formalmente incorporado ao acervo institucional.

Longe de ser apenas um dado administrativo, essa condição evidencia uma questão central do campo museológico contemporâneo: a relação entre práticas artísticas processuais, colaborativas e situadas, especialmente aquelas vinculadas a demandas políticas e comunitárias, e os regimes tradicionais de aquisição, patrimonialização e preservação museal. A não incorporação imediata dessas produções coloca em evidência as tensões entre temporalidade do evento, permanência institucional e reconhecimento patrimonial, ao mesmo tempo em que revela como os museus ainda estão em processo de reelaboração de seus instrumentos para lidar com obras que operam entre arte, documento, ação e memória viva.

Segundo informações obtidas junto à direção do museu, estavam em discussão possibilidades como a aquisição institucional das obras, sua caracterização como trabalhos comissionados ou, ainda, a destinação por meio de leilão para geração de recursos ao grupo de artistas indígenas participantes do projeto. Contudo, até o momento da escrita, tais encaminhamentos não haviam sido formalizados, mantendo o conjunto em uma condição provisória na instituição.

Essa situação não reduz a relevância do projeto; ao contrário, explicita um nó crítico: a renovação de acervos e de políticas de documentação não é apenas um gesto curatorial, mas um campo de disputa que envolve critérios de valor, legitimidade, responsabilidade institucional e reconhecimento de outras formas de produção de memória. A permanência — ou não — dessas imagens nos arquivos institucionais é parte da própria disputa simbólica que a Arte Indígena Contemporânea instaura. O que está em jogo não é apenas a preservação de objetos, mas a definição de quais presenças e narrativas se tornam duráveis na história.

A Arte Indígena Contemporânea nos desafia a abandonar os caminhos previsíveis das categorias consolidadas, dos discursos domesticados e das formas cristalizadas de legitimação institucional. Ela não busca caber em marcos teóricos ou estéticos pré-existentes, mas sim os tensiona. Ao se recusar a ser enquadrada sob os rótulos da crítica ocidental ou a se adaptar às expectativas de um sistema de arte ainda profundamente marcado por lógicas coloniais, essa produção convoca outros modos de pensar, ver e estar no mundo. Mais do que ilustrar conceitos como decolonialidade, ela nos obriga a reconhecer quando esses próprios conceitos se tornam fórmulas esvaziadas, repetidas sem a escuta do que verdadeiramente emerge dos territórios indígenas.

Questionar ou, por vezes até recusar a retórica da decolonialidade, como fazem alguns artistas indígenas, não significa ignorar os efeitos históricos do colonialismo, mas, muitas vezes, recusar os limites do discurso acadêmico que tenta, com frequência, capturar práticas vivas em categorias abstratas. A arte, neste contexto, não opera como ilustração da teoria, mas como experiência, ação e gesto político. Trata-se de uma recusa que também é criação. Uma forma de existir que não solicita autorização para acontecer e que, por isso mesmo, escapa às mediações tradicionais do saber. O risco é que a própria crítica se torne um lugar de conforto, um modo de neutralizar o desconforto e a força do que não se compreende totalmente.

A potência está em sua capacidade de deslocar estruturas. Ela não reivindica apenas espaço nos museus ou instituições, mas transforma esses espaços em territórios de disputa. A crítica não se dirige somente ao conteúdo das imagens, mas às condições em que essas imagens são produzidas, exibidas e arquivadas. É nesse sentido que se inscreve uma crítica radical dos regimes de visibilidade e dos dispositivos de poder que historicamente configuraram o olhar sobre os povos indígenas. Não se trata apenas de inserir novas narrativas, mas de alterar as formas pelas quais as narrativas ganham valor, autoridade e legitimidade.

A retomada da imagem indígena enquanto um movimento político e a Retomada da Imagem enquanto projeto institucional realizado no Museu Paranaense conforme apresentado ao longo desta pesquisa, tal como praticada por diferentes artistas e coletivos indígenas, não é um simples retorno ao passado. É uma reativação de memórias a partir do presente, um deslocamento de temporalidades com implicações profundas sobre os modos de narrar, arquivar e

imaginar. Quando artistas indígenas reconhecem, reorganizam e produzem imagens de seus acervos familiares, como na etapa Museu-Ateliê do projeto Retomada da Imagem ou como as práticas do Coletivo Lakapoy, eles não estão apenas preservando documentos históricos. Estão acionando outras temporalidades, estabelecendo vínculos entre gerações e afirmando a continuidade de suas presenças no mundo. A fotografia, nesse contexto, deixa de ser testemunho do “outro” e passa a ser parte de um álbum de família. Uma forma de dizer que sempre estiveram aqui e estão “olhando de volta”.

Essa transformação não se resume ao gesto de “mostrar” imagens indígenas, mas implica reconfigurar as condições que sustentam o olhar. O que se reivindica é um outro modo de presença no espaço expositivo, uma outra ética do ver, um outro pacto com o tempo. A Arte Indígena Contemporânea, quando lida em sua densidade política e ontológica, rompe com as dicotomias entre tradição e contemporaneidade, entre política e estética, entre documento e imaginação. Ela nos obriga a deslocar nossas ferramentas críticas e a reconhecer que há mundos de pensamento e de criação que não se deixam traduzir completamente.

Finalizar esta pesquisa é também aceitar que nenhuma análise será de fato suficiente para dar conta das múltiplas agências estabelecidas pela Arte Indígena Contemporânea. Seu movimento é contínuo, há necessidade de reconhecimento de sua instabilidade e heterogeneidade, permeada por se tratar de um movimento formado, essencialmente, por vários movimentos propostos por diferentes etnias indígenas, com diferentes cosmovisões, mas que se encontram na recusa a serem capturadas pelo pensamento colonial ou neocolonial. Importante registrar também que o gesto de estudar essa produção exige não apenas rigor teórico, mas também humildade e escuta. Requer reconhecer os limites das categorias que nos formaram e a abertura para aprender com aquilo que nos escapa. A questão já não é como incluir artistas indígenas no circuito institucional, mas como permitir que suas práticas o reconfigurem desde dentro. A Arte Indígena Contemporânea não pede espaço. Ela ocupa. Não se oferece como solução, mas como pergunta. E é talvez justamente aí que reside seu maior poder: na capacidade de reabrir questões que pensávamos encerradas, de deslocar sentidos que julgávamos estáveis, de fazer do encontro com a imagem um exercício contínuo de desaprendizagem. Reconhecer esse gesto é, também, um exercício de decolonização de nós mesmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Moacir dos. Cães sem plumas: os despossuídos na arte contemporânea brasileira. *Lua Nova*, n. 96, p. 163-175, 2015.

_____. Arte índia. *Zoom – Revista de Fotografia*, coluna de junho de 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/arte-india/>. Acesso em: 22 jul. 2019.

_____. A arte brasileira e a crise da representação. *Zoom – Revista de Fotografia*, coluna de 7 jul. 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/crise-de-representacao/>. Acesso em: 22 jul. 2019.

APPIAH, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York: W.W. Norton & Company, 2006.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. *Revista Museologia e Patrimônio*, v. 5, n. 2, 2012.

AZOULAY, Ariella Aïsha. *História potencial: desaprender o imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, Brasília, maio-ago. 2013, p. 89-117.

BANIWA, Denilson; CABOCO, Gustavo; SPENASSATO, Josiéli Andrea. *Retomada da imagem*. Curitiba: Museu Paranaense, 2024.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: as artes de fazer. Vol. 1. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. À beira da falésia. Porto Alegre: EdUFRGS, 2003.

CLIFFORD, James. The Predicament of Culture. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.

COLWELL, C. Collaboration is only a tool to decolonize the museum. Trajectory, 2020. Disponível em: https://trajectory.minpaku.ac.jp/articles/2020/vol01/01_4.html. Acesso em: 31 maio 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DOROTA, Folga-Januszewska. History of the Museum Concept and Contemporary Challenges: Introduction into the Debate on the New ICOM Museum Definition. [S.l.: s.n.], [data desconhecida].

DUSSEL, Enrique. 1492, El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad". La Paz: Plural Editores; Faculdade de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA, 1992.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. Revista seLecT, 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo-2/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FERREZ, Maria de Fátima Costa. Curadoria compartilhada: entre a escuta e a mediação. In: CHAGAS, Mário de Souza; GONDRA, José Gonçalves (org.). Museus,

territórios e comunidades: perspectivas contemporâneas. Rio de Janeiro: E-papers, 2016. p. 85–100.

FONTANELA, Noemia Paula Santos. Revolvendo o acervo fotográfico do Museu Paranaense em busca do retrato da família indígena. 2024. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. A arte como sistema cultural. In: O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

GHODSEE, Kristen. Muslim Lives in Eastern Europe: Gender, Ethnicity and the Transformation of Islam in Postsocialist Bulgaria. Princeton: Princeton University Press, 2009.

GLISSANT, Édouard. For opacity. In: Poetics of relation. Michigan: University of Michigan Press, 2007.

GOLDSTEIN, I. S. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. MODOS. Revista de História da Arte, Campinas, v. 3, n. 3, p. 68-96, set. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4304>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4304>.

HARTMAN, Saidiya. Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. Tradução Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022.

HICKS, Dan. The British Museum: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution. Londres: Pluto Press, 2021.

ICOM – International Council of Museums. Museum definition. ICOM, 2022. Disponível em:

<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>. Acesso em: 21 set. 2024.

LAGROU, Els. Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2013.

LAMENTO DAS IMAGENS. Catálogo online. São Paulo: Editora SESC, 2021. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/alfredo_jaar_-_lamento_das_imagens. Acesso em: 11 jan. 2024.

MEDEIROS, M.; CASTRO, T. O que é a cultura visual? Revista de Comunicação e Linguagem, n. 47, 2017, p. 1-6.

MESQUITA, André; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will (org.). Arte e ativismo: antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; Edições Sesc São Paulo, 2

MONDZAIN, Marie-José. A imagem pode matar? Lisboa: Nova Vega, 2009.

_____. Confiscação das palavras, das imagens e do tempo: por uma outra radicalidade. Tradução de Pedro Corgozinho. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

MUSEU PARANAENSE. Resistências e afetos dão o tom de exposição que reescreve antigas fotografias indígenas. Curitiba, 14 dez. 2021. Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Resistencias-e-afetos-dao-o-tom-de-exposicao-que-reescreve-antigas-fotografias-indigenas>. Acesso em: 10 jan. 2024.

PAIVA, Alessandra Simões. A hora e a vez do “decolonialismo” na arte brasileira. Revista Visuais, v. 7, p. 1-17, 2021.

PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. Histórias afro-atlânticas. Vol. 2. Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; MASP, 2018. 624 p. Com a colaboração de Artur Santoro, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

REIS, Marco Aurélio dos. Arte contemporânea indígena e seus efeitos. Revista da Associação Brasileira de Antropologia, v. 2, n. 2, p. 45-59, 2019.

ROBINSON, C. J. Capitalismo racial. El carácter no objetivo del desarrollo capitalista. In: Marxismo negro. La formación de la tradición radical negra. Madrid: Traficantes de Sueños, 2021, p. 51-82.

ROCHA, Marcelo Garcia. Arte indígena contemporânea por Denilson Baniwa: Contemporary indigenous art by Denilson Baniwa. Rotura – Revista De Comunicação, Cultura E Artes, n. 2, p. 93-97, 2021. DOI: <https://doi.org/10.34623/c4gg-0795>.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. Acerca do conceito de representação. Revista de Teoria da História, ano 3, n. 6, dez. 2011. Universidade Federal de Goiás.

SANTOS, Francisco Sá Barreto dos; BEZERRA, Tatiana Coelho da Paz. Museus e políticas de ativismo: pode o museu comportar dispositivos para uma cultura participativa? Revista CPC, São Paulo, v. 13, n. 25, p. 89-114, 2018. DOI: <https://doi.org/10.51359/2317-5427.2018.243408>.

SCARPARO, Amanda. Para abrir mundos. Tucum Brasil, 5 nov. 2021. Disponível em: <https://site.tucumbrasil.com/para-abrir-mundos-especial-jaidier-esbell/>. Acesso em: 29 set. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: GERALDO, Sheila Cabo (org.). Fronteiras: arte, imagem e história. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014.

SEN, Amartya. Development as freedom. New York: Alfred A. Knopf, 1999.

SOARES, Bruno Brulon. Decolonising the museum? Community experiences in the periphery of the ICOM museum definition. Curator: The Museum Journal, v. 64, n. 3, p. 423-441, 2021.

SONTAG, Susan. Sobre a fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TERENA, Naine. Lentes ativistas e a arte indígena. Revista Zum, 3 dez. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/arte-indigena/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.