

Do silenciamento ao ativismo: a presença indígena nos museus de história


 **Brenda Coelho Fonseca**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, RJ – BRASIL
lattes.cnpq.br/0077678796037559
brenda.culturario@gmail.com

 orcid.org/0000-0001-6864-6076

 **Márcia Regina Romeiro Chuva**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, RJ – BRASIL
lattes.cnpq.br/9613240921309900
marciachuva@gmail.com

 orcid.org/0000-0003-4942-6881

 /tempoeargumento

 @tempoeargumento

 @tempoeargumento


Editores Responsáveis (Convidados):

Janice Gonçalves

Universidade do Estado de Santa Catarina
orcid.org/0000-0002-1791-3688

Luís Alegria Licuime

Universidad de Valparaíso
orcid.org/0000-0002-4584-9249

 <http://dx.doi.org/10.5965/2175180316422024e0102>

Recebido: 31/12/2023

Aprovado: 08/08/2024

Do silenciamento ao ativismo: a presença indígena nos museus de história¹

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre a presença indígena nos museus de história no tempo presente, analisando especialmente as exposições sobre indígenas no Brasil, inauguradas e inseridas no circuito de longa duração de dois museus na cidade do Rio de Janeiro: o Museu Histórico Nacional e o Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, em 2023 e 2022, respectivamente. As duas experiências contaram com a curadoria compartilhada do artista indígena Denilson Baniwa. O foco nos museus de história tomou como referência a concepção de Ulpiano Bezerra de Meneses, para quem os objetos de museu devem ser tomados como documentos históricos, e o museu compreendido como parte constituinte da vida social. O artigo contextualiza os dois museus para, em seguida, analisar aspectos das referidas exposições, interrogando sobre uma possível virada decolonial nessas experiências, que se confrontam com a história dessas instituições, bem como com a narrativa hegemônica do restante das suas exposições de longa duração.

Palavras-chave: museu de história; Museu Histórico Nacional; Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro; arte indígena contemporânea; Denilson Baniwa.

From silencing to activism: the indigenous presence in history museums

Abstract

This article proposes a reflection on the indigenous presence in history museums in the present time, analyzing especially the exhibitions about indigenous people in Brazil, opened and inserted in the long-term circuit of two museums in the city of Rio de Janeiro: the National Historical Museum and the Historical Museum of the City of Rio de Janeiro, in 2023 and 2022, respectively. The both experiences were jointly curated by indigenous artist Denilson Baniwa. The focus on history museums took as a reference the conception of Ulpiano Bezerra de Meneses, for whom museum objects should be taken as historical documents, and the museum perceived as a constituent part of social life. The article contextualizes the two museums to then analyze aspects of the aforementioned exhibitions, questioning a possible decolonial turn in these experiences, which confront the history of these institutions, as well as the hegemonic narrative of the rest of their long-term exhibitions.

Keywords: history museum; National Historical Museum; Historical Museum of the City of Rio de Janeiro; contemporary indigenous art; Denilson Baniwa.

¹ Essa pesquisa conta com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq e da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ.

Como visitante na 33ª Bienal de Artes de São Paulo, em 2018, Denilson Baniwa² realizou uma performance circulando pelo espaço expositivo com máscara e manto de onça e fez um discurso-manifesto desnudando a colonialidade do evento. Sua crítica recaiu sobre as diferentes formas de apresentação dos indígenas presentes na Bienal, nenhuma delas realizada pelos próprios. Em 2023, Denilson Baniwa adentra a 35ª Bienal de Artes de São Paulo³ como artista convidado. Essa instigante virada de posição conquistada pelo artista resultou do seu ativismo⁴, capaz de expor a branquitude (Bento, 2022), que ignorava a presença indígena no campo das artes. Trata-se do silenciamento produzido não pelo confronto, mas por tornar impensável o protagonismo indígena nesse *metier* de especialistas cultivados (Trouillot, 2016).

A insurgência de Denilson Baniwa levou sua arte engajada para dentro de **museus de história**, no Rio de Janeiro, provocando também fissuras nessas instituições tradicionais, ao propor um confronto sobre a percepção do tempo. Numa crítica à linearidade moderna ocidental, Baniwa objetiva, com sua arte, “tensionar e fragilizar o tempo acelerado da conquista e da colonização e fazer emergir o tempo da reflexão, da espera e da escuta (Menezes, 2023).”

De modo recorrente, os **museus de história** instrumentalizam memórias do processo de formação da nação desde o século XIX, que vão sendo reativadas em

² Denilson Monteiro Baniwa nasceu na aldeia Darí, Barcelos, Amazonas, em 1984, onde viveu até seus 20 anos, quando se mudou para Manaus. Em 1993, muda-se para o Rio de Janeiro. É artista visual e curador, publicitário e defensor dos direitos indígenas. No site do Instituto Itaú Cultural se lê: “Compõe sua obra trespassando linguagens visuais da tradição ocidental com as de seu povo, utilizando performance, pintura, projeções a laser, imagens digitais. Ativista, aborda a questão dos direitos dos povos originários; o impacto do sistema colonial e a valorização da cultura indígena, propondo também reflexões sobre a condição atual do indígena.” Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa628975/denilson-baniwa>. Acesso em: 27 dez. 2023.

³ A 35ª Bienal de SP contou com a curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel. Com o título “Coreografias do Impossível”, a Bienal trouxe em 2023 a concepção sobre a noção de tempo em espiral, provocando o debate sobre o movimento, e, também, sobre as relações entre passado, presente e futuro.

⁴ Como apresentado por Paulo Raposo, “ativismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. [...] consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística” (Raposo, 2015, p. 5).

diferentes temporalidades, por meio da reconstrução de um passado unívoco de exaltação das memórias nacionais (Brefe, 2007; Meneses, 1994) e da valorização de uma história única (Adichie, 2019). Tendo em vista que se trata de uma escrita fundamentada e sustentada em problemáticas do seu próprio tempo, uma análise sobre tais museus⁵ deve evidenciar as hierarquias e as disputas que atravessam essas instituições marcadas pela colonialidade, que subordina social, cultural e racialmente conhecimentos e pessoas à perspectiva eurocentrada, tal como tratado por Walter Mignolo (2011). Nessa perspectiva, autores têm refletido sobre as possibilidades de descolonização de museus, considerando a potência transformadora dessa instituição (Brulon, 2012, 2020; Cury, 2017a, 2017b; Oliveira; Santos, 2016; Oliveira, 2007). De modo amplo, Marília Xavier Cury refere-se à necessidade de descolonização do pensamento museológico, “modificando a sua rotina e metodologias, revendo as relações hierárquicas e disciplinares e reaplicando suas técnicas em prol da descolonização” (Cury, 2017b, p. 190). Por meio da revisão das gramáticas museais, novos atores são incluídos na disputa sobre os museus e o patrimônio. Embora a autora se refira aos museus etnográficos, este artigo pretende contribuir para a extensão dessas reflexões sobre os museus de História.

Cury (2017b) ainda nos inspira, ao se posicionar contra o pensamento que levou à dessacralização dos museus, baseado em um projeto civilizador, sustentado por um sentido de tempo linear. Para a autora, é preciso apostar na sua ressacralização como uma pauta nova, já que “os indígenas se comunicam com o mundo espiritual no museu” (Cury, 2017b, p. 205).

Metodologicamente, a história do tempo presente convoca a nossa atenção para as demandas sociais, incorporando a crítica à linearidade temporal, a partir do questionamento das fronteiras entre passado e presente. Ao problematizar

⁵ No presente artigo, estamos trabalhando com museus públicos. Mas vale dizer que, na atualidade, há imensa diversidade de instituições que recebem a denominação de museu, bem como intensa disputa em torno dessa categoria, vide o processo de construção da definição de museu capitaneado pelo International Council of Museums (ICOM). A nova definição, aprovada em 24 de agosto de 2022, durante a Conferência Geral do ICOM, em Praga, pode ser conhecida em:

https://www.icom.org.br/?page_id=2776#:~:text=Abertos%20ao%20p%C3%BAblico%2C%20aces s%C3%ADveis%20e.reflex%C3%A3o%20e%20partilha%20de%20conhecimentos%E2%80%9D.

Acesso em 27 dez. 2023.

essas divisões temporais nas interpretações históricas, Walderez Ramalho assinala que a história do tempo presente “pode *tematizar* as fronteiras temporais como objeto de investigação, produzindo estudos sobre como os atores sociais estabelecem significados para o seu presente na relação com outros sujeitos e outros tempos (passados e futuros)” (Ramalho, 2023, p. 17). O presente histórico deixa de ser pensado como uma unidade homogênea e passa a ser analisado com base na policronia das experiências temporais e nas suas múltiplas historicidades (Ramalho, 2023).

A relação temporal é constituinte das experiências de museus indígenas e de curadorias compartilhadas com indígenas e curadorias de indígenas em instituições museológicas marcadas pela história colonial.⁶ A conexão ancestral das culturas indígenas torna a relação entre passado, presente e futuro e o entrelaçamento das diferentes temporalidades centrais para esses espaços museais. Leda Maria Martins (2021), ao analisar a noção de tempo-ancestralidade pautada em saberes africanos, propõe uma reflexão sobre experiências de tempo espiral, presentes também nas tradições indígenas. É um tempo com curvas, dobras, gestos, sonoridades, vocalidades e ritmos, que provoca o debate sobre o movimento e, também, sobre as relações entre passado, presente e futuro. Para a autora:

O tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um *páthos* inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma *sophya*, que não é inerte ou paralisante (Martins, 2021, p. 206).

Com isso em mente, propomos neste artigo uma reflexão sobre museus públicos de história, focando especialmente em dois museus do Rio de Janeiro: o Museu Histórico Nacional (MHN) e o Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro (MHCRJ), com o objetivo de compreender ações recentes empreendidas em ambos ao criarem salas expositivas, no corpo de suas exposições de longa

⁶ Sobre museus indígenas no Brasil, ver: Oliveira, 2012; Abreu, 2012 e; Santos, 2016. Para algumas experiências de curadorias compartilhadas e curadorias indígenas em museus etnográficos e de arte, ver: Cury, 2020; Milanez *et al.*, 2024; Goldstein; Souza; Barcelos Neto, 2024 e; Jesus da Silva, 2024.

duração, sobre os indígenas no Brasil, que tiveram a curadoria compartilhada de Denilson Baniwa. Essas experiências são parte de um movimento mais amplo de instituições museais no Brasil e em outros países, nas quais as populações indígenas foram historicamente representadas sob a tutela colonialista, que passaram a incorporar em suas agendas as demandas e lutas protagonizadas por grupos indígenas (Cury, 2017a, 2021; Oliveira; Santos, 2016; Roca, 2015; Tupinambá, G.; Tupinambá, J.; Pavelic, 2024).

Considerando que a exposição é o principal canal de veiculação de suas ideias e comunicação com o público, este artigo, inicialmente, contextualiza os dois museus de história para, em seguida, analisar aspectos das referidas exposições, interrogando sobre uma possível virada decolonial nessas experiências,⁷ que se confrontam com a história dessas instituições, bem como com a narrativa hegemônica do restante das suas exposições de longa duração.

Museus de história ou “todo museu é museu de história”

No Brasil, o projeto de constituição das identidades nacionais no século XIX esteve ligado aos museus de história natural⁸. Pautadas por uma concepção de natureza como síntese e paradigma (Meneses, 2007), são essas instituições museais que, inicialmente, incorporam as narrativas nacionais em suas coleções e exposições. Na experiência brasileira, essa incumbência coube especialmente ao Museu Nacional fundado no Rio de Janeiro, em 1818⁹. Embora adequado ao modelo de museus universais, que busca representar todas as civilizações imaginadas, não deixa de ter um viés histórico, pois institui uma narrativa para a nação, forjada nos Oitocentos, no contexto de uma independência tutelada por Portugal, da escravidão silenciada e da expansão territorial sobre os povos indígenas, constituindo um importante acervo etnográfico e arqueológico recolhido em território brasileiro.

⁷ Bruno Brulon refere-se a uma virada decolonial na Museologia desde a Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada pela Unesco, em 1972, como resultado de dois movimentos: o desenvolvimento dos ecomuseus na França e as experiências de “museologias subalternas” em ex-colônias (Brulon, 2020).

⁸ Diferente das trajetórias dos museus de história natural em alguns países europeus, como França, Inglaterra, Alemanha e Itália, por exemplo (Meneses, 2007).

⁹ Meneses (2007) menciona ainda outros três museus de história natural criados no século XIX: o Museu Paraense Emílio Goeldi, o Museu Paulista e o Museu Paraense.

Todo museu é museu de história. Essa máxima de Ulpiano Bezerra de Meneses é um norte em nossas reflexões. A partir dela, entendemos as distinções entre tipologias de museus que o autor propõe e a centralidade da dimensão tempo-espaço operada pelas exposições. Segundo Meneses (1994; 2007), no Brasil, somente na década de 20 do século XX se constitui um museu de história como uma categoria diferente dos museus de caráter enciclopédico criados no século XIX. É sobre esse museu de história que estamos tratando aqui. Nesses casos, mais do que a materialidade de telas artísticas que constituem seu acervo, as temáticas de tais telas é que determinam o seu valor no acervo.

Nesse sentido, os museus de história se constituíram na oposição aos museus de arte, embora houvesse grande ambiguidade na definição dos objetos que deveriam compor um ou outro acervo. Esse debate atravessa os dois museus em análise neste artigo: o Museu Histórico Nacional e o Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, criados em 1922 e 1934, respectivamente. Os objetos ali reunidos são apropriados por serem capazes de portar sentidos, os semióforos de Pomian, como lembra Meneses (1994). Eles funcionam como fetiches, com significados que são percebidos como imanentes.

O mais importante a ser aqui destacado da análise proposta por Meneses (1994) é a relação do museu de história com as problemáticas do tempo presente: “Relíquia, semióforo, objetos históricos: seus compromissos são essencialmente com o presente, pois é no presente que eles são produzidos ou reproduzidos como categoria de objeto e é às necessidades do presente que eles respondem” (Meneses, 1994, p. 11).

Se por um lado, o objeto histórico – guardado em museus de história – pode servir para produção de conhecimento sobre o contexto do qual o objeto advém, por outro, e mais significativamente, ele serve para refletirmos sobre a sociedade que o produziu e reproduziu como um “objeto de museu”, preservado em um museu de história (Knauss; Magalhães; Bezerra, 2019). Para Meneses (1994), portanto, o museu histórico tradicional opera com objetos históricos, sem, contudo, tratá-los como “documentos históricos”, que permitem deduções sobre a dinâmica da sociedade a qual comunica. Na concepção do autor, com a qual trabalhamos nesta análise, o museu de história deve ser compreendido como

parte constituinte da vida social, tendo em vista que “não compete mais ao museu produzir e cultivar memórias e sim analisá-las” (Meneses, 1994, p. 40). Nessa perspectiva, o museu de história deveria coletar, preservar, estudar e comunicar documentos históricos e, desse modo, operar com problemas históricos, que dizem respeito à vida em sociedade. Essa seria a principal finalidade dos museus de história e, por conseguinte, de todo museu.

Contextualizando o Museu Histórico Nacional e o Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro

O Museu Histórico Nacional (MHN) foi criado em 1922, nas comemorações dos 100 anos da independência, no governo de Epitácio Pessoa, nos moldes de um museu tradicional de história. Localiza-se, desde sua origem, na área da antiga Fortaleza de Santiago e da prisão do Calabouço, hoje no complexo arquitetônico do Calabouço, no Centro do Rio de Janeiro. Segundo a antropóloga Regina Abreu (1996), grande parte do acervo em museus históricos é constituída por doações de representantes de uma elite política brasileira, nos termos da autora, que desejam o prestígio da posteridade ou do seu não esquecimento. É o caso da coleção Miguel Calmon, doada pela viúva Alice da Porciúncula Calmon du Pin e Almeida, ao Museu Histórico Nacional, em 1936, após a morte de Miguel Calmon, estudada pela autora, em seu livro *A Fabricação do Imortal* (Abreu, 1996). Abreu trabalha com a associação entre os interesses dessa elite em perpetuar a sua memória advinda dos tempos imperiais, com os interesses do primeiro diretor do MHN, Gustavo Barroso, em criar meios de conciliação da república com a monarquia, produzindo uma narrativa histórica brasileira nostálgica e saudosista do Império.

A partir dos anos 1980, ocorreu uma renovação importante no MHN, com a direção de Solange Godoy, em tempos de redemocratização brasileira. Nessa gestão, se deu a abertura do módulo “Colonização e dependência”, no circuito expositivo de longa duração (Carvalho; Marins; Lima, 2021)¹⁰. Renovando os modos de exhibir, propunha escapar da perspectiva personalista da história do Brasil. Hoje,

¹⁰ Desde os anos 1990, o MHN passou por renovações em diferentes setores, como as políticas de aquisição, que procuravam corrigir distorções herdadas da narrativa implementada por Gustavo Barroso. No âmbito da investigação, investiram na criação de instrumentos de pesquisa em seus acervos documentais, bibliográficos e reserva técnica (Araújo, 2014; Knauss; Magalhães; Bezerra, 2019).

encontram-se em exibição seis exposições – quatro delas evidenciando uma sequência cronológica linear criticável, porque ignora outras concepções de tempo, ao naturalizar uma perspectiva temporal movida pela ideia de evolução e progresso, concebida na Europa moderna e disseminada no Ocidente.¹¹

Embora tenham ocorrido reformulações, ainda predominam no circuito principal do MHN, as marcas saudosistas do Império, com objetos-metonímia¹², acerca do enaltecimento do Imperador D. Pedro II, uma grande sala dedicada à Guerra do Paraguai, e outras muitas referências àquela nostalgia imperial. Uma virada conceitual voltada para uma exposição de objetos históricos como “documentos históricos”, como diria Meneses (1994), não ocorreu no MHN, embora, como veremos adiante, em situações específicas essa orientação possa ser verificada.

No Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro (MHCRJ) observamos um movimento análogo ao do Museu Histórico Nacional. Embora seja um museu de cidade, acreditamos que o fato de a instituição estar sediada na antiga capital federal e sob a administração da Prefeitura do Distrito Federal até a transferência da capital federal para Brasília em 1960¹³, pesou para a adoção de um modelo marcadamente nacional de formação do seu acervo e das exposições principais. Soma-se a isso a atuação direta do diretor do MHN Gustavo Barroso na criação dos regulamentos do Museu Histórico da Cidade e na organização das exposições na década de 1940. De acordo com Rangel (2011, p. 307), “Barroso propôs uma cronologia histórica que abrangesse desde a fundação da cidade, no século XVI, até a República no século XX”.

¹¹ Não é intenção deste artigo apresentar a história das exposições do circuito de longa duração do MHN. As seis exposições hoje existentes são, no segundo andar: Índé: aqui estávamos, aqui estamos; Portugueses no mundo: 1415-1822; A construção do Estado 1822-1889; Cidadania 1889 até a atualidade; Farmácia Homeopática Teixeira Novaes. No andar térreo: Do móvel ao automóvel.

¹² Meneses (1994) classifica os modos de tratar os objetos em exposições como figuras de linguagem, tais como objetos metonímicos ou metafóricos. Nesse caso, o objeto é a parte tomada pelo todo, isto é, objetos representando o Imperador, o Imperador representando a saudosa Monarquia.

¹³ De 1960 a 1975, a gestão do MHCRJ ficou sob a responsabilidade do estado da Guanabara. Com a fusão dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, em 1975, o museu passou a integrar a estrutura da Fundação Estadual de Museus, depois Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro – FUNARJ. De 1984 a 1994, durante as obras de reforma e restauração, fica fechado à visitação. Até que em 1994, com a conclusão das obras, passa à municipalidade do Rio de Janeiro por meio de um convênio com o governo do estado (Rangel, 2000). Atualmente, o MHCRJ segue sendo administrado pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro.

O MHCRJ foi criado em 1934, durante a administração do prefeito Pedro Ernesto, à frente da Prefeitura do Distrito Federal. Inicialmente, funcionou junto ao Museu Central Escolar, localizado no Paço Municipal, antiga sede da prefeitura na região central da cidade demolida na década de 1940 para as obras de abertura da Avenida Presidente Vargas. Em 1941, foi transferido para o Parque da Cidade na Gávea, permanecendo nesse edifício até o início das obras do prédio principal do parque em 1943. Nesse período, toda a estrutura do museu foi deslocada para o prédio da prefeitura na Praça Cardeal Arcoverde, em Copacabana, quando permaneceu fechado ao público até o seu retorno definitivo para o Parque da Cidade em 1948. (Rangel, 2011).

Alguns autores (Rangel, 2011; Silva, 2020) destacam a ausência de uma política de aquisição que norteasse a formação das coleções no MHCRJ. Nesse processo de constituição do acervo são visíveis as tensões entre as escalas nacional e local que nascem com o museu. Ao lado da Coleção Guilherme Guinle, último proprietário do palacete onde está sediado o museu, coexistem na reserva técnica os acervos de prefeitos do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Pedro Ernesto, Carlos Sampaio e César Maia; a extensa coleção de fotografias de Augusto Malta e Marc Ferrez; as aquarelas de Thomas Ender e Adalberto da Prússia; e as gravuras e litogravuras de Maria Graham, Eugène Cicéri, Friedrich Hagedorn, Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas. Ao mesmo tempo, a constituição do acervo está associada às inúmeras transformações urbanas na cidade do Rio de Janeiro. Segundo Rangel (2011, p. 306), “elementos que a nova ordem urbana descartou da vida cotidiana da cidade passaram a compor o acervo do museu”. São objetos como telhas, pedras de encanamentos, bicas de fontes, placas de ruas, letreiros, esculturas de praças e chafarizes que passam a integrar o acervo do museu a partir dos contextos de intervenções urbanas.

Ainda que possuam suas particularidades e trajetórias singulares, é possível afirmar que ambos os museus em tela têm suas histórias associadas à glorificação de memórias nacionais que se tornaram hegemônicas. No jogo de disputas entre diferentes projetos de poder, esses museus viabilizaram certas narrativas históricas e silenciaram outras (Trouillot, 2016). Neles, o objeto histórico

tende a ser apresentado não como documento histórico, mas como objeto metafórico das representações que impõem sobre a história.

As recentes intervenções realizadas nas exposições principais do Museu Histórico Nacional e do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro evidenciam o questionamento dessa lógica dominante. Além disso, explicitam o compromisso assumido pelas duas instituições na construção de narrativas históricas mais plurais, posicionando, ainda que parcialmente, o museu de história na perspectiva acima apontada. Representações de sujeitos e grupos historicamente silenciados, que antes não cabiam nas estruturas apaziguadoras e conciliatórias desses museus (Chuva *et al.*, 2022), passam agora a compor os seus circuitos de longa duração, como será visto adiante.

Nesse contexto, ainda que persistam limitações nos modos de exibir nos circuitos expositivos como um todo, observamos em ambos os museus espaços de mudança na leitura do objeto histórico como documento histórico. Destacam-se, nessas exposições, processos similares de enfrentamento de questões prementes do tempo presente e de lutas históricas dos grupos indígenas no Brasil antes relegadas ao completo silenciamento.

Em 2022, foi inaugurada a exposição “Rio de Janeiro: terra indígena” como parte do circuito principal do Museu Histórico da Cidade, que contou com a curadoria e obras de Denilson Baniwa. Segundo o curador, “muito mais do que o gentílico e os topônimos, é preciso reconhecer que essa cidade, inclusive esse museu, foi construído sobre um território indígena e que essa presença ainda hoje é viva” (Baniwa, 2022). No Museu Histórico Nacional, a exposição “Íandé: aqui estávamos, aqui estamos”, aberta em 2023, que dá início ao circuito expositivo de longa duração, também contou com Denilson Baniwa na curadoria, suas obras e dos artistas Jaime Diakara Desana, Mayra Karvalho e Tapixi Guajajara¹⁴.

Não se trata da comparação entre os dois museus, que diferem profundamente em relação à estrutura, posição no campo museológico e investimentos em pesquisa ao longo de sua existência. Nosso interesse é problematizar as limitações dos acervos e das pesquisas nos museus de história

¹⁴<https://dasartes.com.br/agenda/iande-aqui-estavamos-aqui-estamos-museu-historico-nacional/>. Acesso em 27 dez. 2023.

e inseri-las dentro da própria trajetória dos museus históricos no Brasil e da concepção de história forjada nesses processos. A presença indígena foi silenciada na história nacional contada dentro dos museus de história. Silenciamento que foi, em grande medida, reforçado pela historiografia brasileira (Almeida, 2010, 2017; Santos, 2017).

Veremos, a seguir, mais de perto essas duas situações, com a intenção de verificar a explicitação de algum desconforto em relação à narrativa colonial hegemônica e, em especial, se o próprio Museu é colocado na berlinda operando, assim, com problemas históricos, que dizem respeito à vida em sociedade.

Do silenciamento ao ativismo: arte indígena contemporânea no museu de história

A relação com a arte indígena contemporânea é central nas exposições inauguradas nos dois museus, com obras e curadoria do mesmo artista indígena, Denilson Baniwa.¹⁵ Compreendemos essa inserção nas exposições de longa duração a partir de dois movimentos: o primeiro, relacionado ao engajamento do Museu Histórico Nacional e do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro com uma leitura crítica sobre o presente e com as lutas desse mesmo tempo. O segundo, pode ser lido como estratégia desses museus em lidarem com os limites postos pelos seus acervos e pelas pesquisas nesses acervos. A esse respeito, assinalamos o total silenciamento de objetos indígenas no acervo do MHCRJ¹⁶. Já o MHN recebe sua primeira e única coleção etnográfica em 1985. São cerca de 300 objetos doados por Luiz Filipe de Figueiredo Cipré. Os dois objetos

¹⁵ É preciso registrar aqui que as duas exposições foram patrocinadas pelo Instituto Cultural Vale através da Lei Federal de Incentivo à Cultura. Embora este artigo não tenha a pretensão de entrar na complexa discussão sobre recursos e financiamento das instituições públicas de cultura, este é, sem dúvida, um ponto crucial na discussão sobre a decolonização de museus. Na perspectiva radical de Françoise Vergès (2023), nenhuma decolonização será possível sem uma transformação estrutural das linhas de financiamento dos museus, a partir de uma profunda reflexão sobre as contradições das redes imbricadas no sistema.

¹⁶ Segundo Márcio Rangel (2000), na primeira década de existência do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, os objetos documentados adquiridos para seu acervo estão quase que exclusivamente associados a figuras consideradas ilustres da história do Brasil. A exceção é uma vestimenta indígena doada em 1934 por Agostinho Dias Nunes, pertencente ao acervo do Museu Central Escolar, que funcionava em uma pequena sala dentro do museu (no Paço Municipal) com cunho educativo. Não há referências no MHCRJ sobre o destino da pequena coleção que compunha o extinto Museu Central Escolar.

pertencentes ao acervo do MHN anteriores a essa doação são o Tacape de Tibiriçá, doado entre 1922-1924, e a Boneca Karajá da Coleção Sophia Jobim, doada em 1968.

O lugar dos indígenas no Museu Histórico Nacional e no Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro era, até esse momento, o do indígena no passado, que compunha a nação formada pelas três raças, cujo predomínio do português apagara a presença indígena por meio da civilização, favorecida pela miscigenação. De um lugar de silenciamento, ou de um não-lugar, observamos uma importante inflexão nesses museus com a entrada de artistas indígenas como curadores e como produtores de obras artísticas em exibição no circuito principal, algumas adquiridas pelos museus para integrar seus acervos, colocando em evidência o entrelaçamento de diferentes temporalidades.

De acordo com Jaider Esbell (2020, p. 127), “não há como falar de arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar do direito à terra e à vida”. Arte indígena contemporânea é entendida, portanto, como arena de lutas dos povos indígenas para suas lutas pelas demarcações de terras e pela ampliação de direitos. Desse modo, compreendemos que os objetos de arte, para se tornarem documentos dentro do museu, precisam estar explicitamente dentro das lutas atuais. Assim, serão capazes de extrapolar as galerias, vitrines e as reservas técnicas com o intuito de promoverem abalos nas estruturas dos museus e da sociedade.

Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro - *Rio de Janeiro: terra indígena*

A exposição principal do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, inaugurada em outubro de 2022, resultou do esforço de reformulação da exposição aberta pela instituição no ano anterior. Naquela ocasião, o museu reabria suas portas ao público após dez anos fechado para obras de reforma e restauração. “Perspectivas Históricas e Culturais de uma Cidade” era o título da exposição que passou a ocupar os dois andares do palacete oitocentista no Parque da Cidade, na Gávea, até setembro de 2022. A curadoria foi assinada pela Equipe da Gerência de Museus da Secretaria de Cultura do Município do Rio de Janeiro e o projeto expográfico era de Felipe Carvalho.

No texto de abertura da exposição, o escritor e jornalista Marcelo Moutinho evocava a fala do cronista carioca Marques Rebelo na tentativa de traduzir a proposta da nova exposição: “o Rio de Janeiro é uma cidade com muitas cidades dentro” (Rebelo apud Moutinho, 2022). Quando adentrávamos as salas do museu, no entanto, pouco víamos dessa diversidade, e dos conflitos e tensões que marcam a história da cidade. “O Rio ‘antes do Rio’, ainda habitado pelos povos originários, a sede da Colônia e do Império sob o comando dos invasores portugueses. [...] o território onde vicejou a arte dos negros trazidos da África, sob uma lógica de escravidão nunca superada de todo” tal como aparecia na abertura escrita por Moutinho (2022), eram naquele momento representados de forma marginal. O destaque estava nos objetos do período imperial e nas representações de D. João VI e D. Pedro II que protagonizavam o primeiro andar do edifício. No segundo andar, éramos surpreendidos com ambientações e cenários que reproduziam o quarto de Pereira Passos, prefeito da cidade à época da primeira grande intervenção urbana no início do século XX; um escritório de um representante da política brasileira; uma sala de jantar do final do século XIX e princípios do XX.

Ficava visível, portanto, o descompasso entre as formas de expor os objetos museológicos e os textos produzidos por Marcelo Moutinho na abertura e pela curadoria nos painéis dispostos nas salas do circuito principal do museu. Ao lado da reprodução de um expografia conservadora, inclusive com o uso de cordões que impediam o acesso dos visitantes a alguns dos ambientes, já notávamos a tentativa da equipe curatorial de romper com silenciamentos de décadas por meio de narrativas históricas mais críticas.

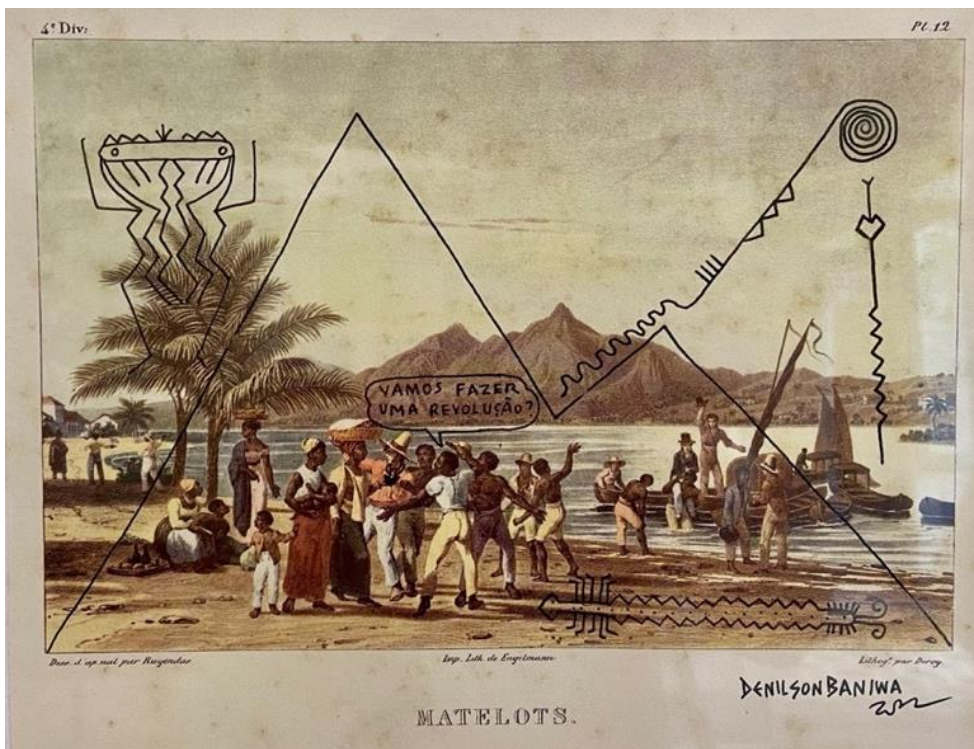
Em pouco mais de um ano em exibição, o Museu Histórico da Cidade decide fechar o seu prédio principal para realizar modificações no circuito expositivo¹⁷. Contando com a consultoria do curador Marcelo Campos e dos historiadores Paulo Knauss e Luiz Antônio Simas, uma série de alterações foi efetuada, o que resultou na incorporação de novas narrativas sobre o Rio de Janeiro. É visível, nesse sentido, o esforço de integração de narrativas mais plurais e dissonantes. As mudanças feitas, concentradas, em grande medida, em vídeos e nos textos dos painéis, ainda

¹⁷ Nesse período, o museu permaneceu em funcionamento com as exposições temporárias no edifício anexo e com atividades em sua área externa.

que não sejam estruturais e não tenham abrangido todo o circuito, mostram o compromisso do museu em tensionar sua própria história e, por conseguinte, a história da cidade.

O exemplo mais evidente desse deslocamento ao qual o museu se propõe é a primeira sala dedicada às culturas dos povos originários, cuja curadoria é assinada por Denilson Baniwa. À frente de um texto de sua autoria, escrito em guarani, português e inglês, reproduzido em um grande painel, está exposta a série do artista intitulada “Entidades cariocas: rasuras históricas”. Nela, Baniwa apresenta reproduções de quatro litografias do alemão Johann Moritz Rugendas com intervenções sobrepostas em nanquim (Figuras 1 e 2). São grafismos, símbolos da cultura baniwa, referenciais cosmológicos e frases provocativas que rabiscam as paisagens cariocas desenhadas pelo artista europeu no século XIX. Essas imagens que mostram as representações do cotidiano de negras e negros na cidade do Rio de Janeiro foram responsáveis, juntamente com iconografias de outros viajantes europeus, pela formação da visualidade sobre a escravidão brasileira.

Figura 1: Intervenção de Denilson Baniwa sobre gravura de Rugendas, *Matelots*. 2022.



Fonte: Foto de Brenda Fonseca, 2023.

Figura 2: Intervenção de Denilson Baniwa sobre gravura de Rugendas, *Marché sur la praia dos mineros*. 2022.



Fonte: Foto de Brenda Fonseca, 2023.

A série de Baniwa exibida dentro do Museu Histórico da Cidade nos remete à intencionalidade¹⁸ do artista na produção das obras, desde a escolha de litografias que compõem o acervo do próprio museu¹⁹ até a representação de pessoas negras escravizadas. A provável ausência de gravuras do Rio de Janeiro com representações de indígenas, não levou o artista a intervir em iconografias de paisagens idílicas da cidade. Baniwa escolhe imagens que foram naturalizadas, ancoradas nas narrativas visuais de artistas europeus do século retrasado, e ainda hoje reproduzidas. Lança luz sobre a violência da escravidão negra, dessa visualidade que foi perpetuada sem questionamentos. Ao rabiscar as imagens que compõem as narrativas visuais da história da cidade e do museu, o artista transborda as molduras da sua obra na intenção de provocar fissuras na estrutura da instituição museal e na história da arte.

¹⁸ Conforme Baxandall (2006), toda obra de arte é um objeto histórico e, portanto, investigá-la requer a identificação das intenções que envolveram a sua produção. Essa intencionalidade tem a ver com a relação entre o contexto social da obra e as condições em que ela foi produzida.

¹⁹ O Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro possui em seu acervo uma coleção de litografias de Johann Moritz Rugendas com paisagens da cidade do Rio de Janeiro.

Com isso, observamos que os indígenas antes colocados exclusivamente em representações pretéritas que remetem aos seus papéis como colaboradores dos portugueses na fundação da cidade do Rio de Janeiro, passam a ocupar o lugar na produção de discursos dentro do museu no tempo presente. A produção artística indígena tampouco entra pela primeira vez nesse museu como objeto etnográfico a partir de uma narrativa sobre o exótico de um povo em extinção. As obras de Denilson Baniwa passam a compor o acervo e a exposição principal do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro como documentos históricos, como parte das lutas desses grupos na contemporaneidade.

Esse tensionamento é, sem dúvida, inédito na trajetória do Museu Histórico da Cidade. Isso explica as dificuldades do museu no tratamento dos objetos históricos de seu acervo e as contradições na disposição desses objetos na sala que trata da presença indígena e na sala ao lado que aborda a fundação da cidade. Com exceção da série de Denilson Baniwa e uma televisão com o vídeo “Bairros do Rio” concebido pela Paella Filmes²⁰, os objetos das duas primeiras salas são os mesmos que compuseram a exposição anterior. Na reorganização dos objetos, antes concentrados em uma única sala, a partir da curadoria compartilhada de Baniwa e da equipe do museu, é nítida a opção pela separação das temáticas: em uma sala, a presença indígena; na outra a fundação da cidade. Encontra-se na primeira sala a maquete “Aldeamento Tupinambá” produzida pelo Ateliê IV, em 1996, que traz a representação de aldeias tupinambás às margens do rio Carioca no século XVI. Já na outra sala, a maquete “Aspecto do Rio de Janeiro na época de sua fundação”, do mesmo ano e autoria, mostra as caravelas portuguesas na entrada da baía de Guanabara com território totalmente deserto. O mesmo ocorre com o tríptico, de 1934, de Antônio Parreiras que é separado e distribuído pelas duas salas: de um lado a representação dos indígenas como aliados dos portugueses, no momento da trasladação da cidade, e enfrentamento dos tupinambás; de outro, os portugueses fundadores da cidade.

As limitações do acervo do Museu Histórico da Cidade são visíveis e isso se reflete na sua organização no espaço museológico e na narrativa construída. É

²⁰ O vídeo produzido em 2022 apresenta palavras indígenas que nomeiam alguns bairros do Rio de Janeiro, como Taquara, Ipanema, Catete e Jacarepaguá.

importante assinalar que as intervenções de Denilson Baniwa coexistem com questões ainda estruturais no museu, no que se refere às dificuldades de interpretações sobre os objetos pertencentes ao acervo institucional formado a partir dos anos 1930. O grande desafio posto, nesse sentido, permanece sendo como trabalhar as representações e os modos de exibição desses objetos, afastando-se da reprodução das narrativas hegemônicas para que o lugar do documento histórico não fique exclusivamente isolado na arte contemporânea, levando à problemática ideia de excepcionalidade da questão indígena.

Museu Histórico Nacional - *Îandé: aqui estávamos, aqui estamos*

A exposição “Îandé: aqui estávamos, aqui estamos”, inaugurada no Museu Histórico Nacional, em fevereiro de 2023, foi delineada a partir do comprometimento institucional assumido no ano anterior em ocasião das comemorações de seu centenário. Com o tema “Escuta, conexões e outras histórias”, foram reafirmados, naquele momento, os compromissos com “a escuta, a diversidade e o protagonismo de novas histórias que foram invisibilizadas ao longo da construção de uma ‘história oficial’” (MHN, 2023d). Desse modo, o museu dá ênfase à impossibilidade de representar as histórias dos indígenas sem sua presença e protagonismo. A crítica é direcionada à exposição “Oreretama – a terra do índio” que ocupava o circuito principal do museu desde 2006 até sua desmontagem em 2022.

O movimento de revisão conceitual e expográfica, bastante debatido no âmbito do centenário, é, contudo, anterior a esse período dentro do MHN. Isso é explicitado nos últimos anos mediante os projetos de pesquisa e de extensão coordenados por pesquisadores do museu, pelas ações do setor educativo, publicações, seminários e intervenções realizadas no circuito expositivo principal. Insere-se nesse contexto, a exposição “Brasil Decolonial: outras histórias”, inaugurada no MHN em maio de 2022, cujo objetivo foi intervir na exposição de longa duração montada pela instituição em 2009, apontando os silenciamentos promovidos pelo próprio museu a respeito da diáspora africana e da escravidão no Brasil. A curadoria coletiva de pesquisadoras do Museu Histórico Nacional e da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), partiu de aprofundada

pesquisa no acervo museológico e arquivístico do museu, além de levantamento em jornais e da documentação pertencente a outras instituições, para repensar aqueles objetos expostos, os modos de exibir e as narrativas que integram a exposição. A curadoria da exposição "Brasil Decolonial: outras histórias" foi formada pelas historiadoras Brenda Coelho Fonseca, Keila Grinberg, Leila Bianchi Aguiar e Márcia Chuva, da UNIRIO e Aline Montenegro Magalhães e Fernanda Castro, do MHN.

Îandé está dividida em dois eixos temáticos: o primeiro, dedicado à arqueologia – “aqui estávamos”; o segundo, aos povos originários – “aqui estamos”. O projeto museológico e museográfico foi organizado em três galerias do museu, sendo a terceira grande sala dividida por módulos de madeira, na tentativa de compor diferentes ambientes.

Quando ingressamos na primeira sala da exposição, entramos em contato com reproduções de pinturas rupestres e objetos retirados de sítios arqueológicos no Brasil, como vestígios e legados dos povos originários. A grande maioria dos objetos pertence ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP). Na sala seguinte, os Povos de Luzia são o tema principal com a exibição de uma reprodução em 3D da reconstrução facial de Luzia, dando ênfase ao sítio arqueológico de Lagoa Santa, em Minas Gerais²¹. Peças que compõem coleções arqueológicas do MAE-USP estão dispostas em diferentes vitrines divididas por categorias. Estão referenciados os sítios arqueológicos de Santa Elina no Mato Grosso, Serra da Capivara no Piauí, Lagoa Santa em Minas Gerais, Sítio Toca da Braúna na Bahia, entre outros.

Num salto no tempo, o museu nos transporta dos vestígios arqueológicos milenares para o presente, e, enfim, adentramos à terceira e última sala. Ainda na saída da segunda galeria, olhamos à frente e vemos uma vitrine em madeira com fundo pintado em verde fluorescente escrito na parte superior: “Povos originários hoje” (Figura 3). Na vitrine, destaca-se um cocar com plumas brancas contendo a inscrição “Nike” em tinta vinílica azul, com a famosa vírgula da empresa

²¹ Foi nesse local que o crânio com cerca de 11.500 anos foi encontrado, em 1970 e nomeado de Luzia. A peça, que faz parte do acervo do Museu Nacional, foi encontrada nos destroços do incêndio ocorrido em 2018.

americana. Trata-se da obra “Akangatara Nike” de Denilson Baniwa, de 2022, que partilha a vitrine com outra obra do artista, ao lado de uma urna funerária marajoara de cerâmica do Pará, datada de 400-1400, e um Toucado Kaiapó do Pará, dos anos 1970.

Figura 3: Vitrine da exposição “Íandé: aqui estávamos, aqui estamos”.



Fonte: Foto de Brenda Fonseca, 2023.

“Akangatara Nike” traz uma estética provocativa e pode suscitar no visitante o questionamento de concepções conservadoras sobre as culturas indígenas e os lugares ocupados pelos indígenas no Brasil na atualidade. Assim como ocorre no Museu Histórico da Cidade, Denilson Baniwa se apropria do espaço museal e ressacraliza objetos, deslocando o olhar para sua cosmogonia e os sentidos das lutas indígenas. Contudo, o MHN perde o foco ao exibir na mesma vitrine a urna marajoara, datada do período anterior à ocupação portuguesa, medida essa claudicante, que provoca ambiguidades. Afinal, trata-se de um objeto sensível, relativo aos modos de morrer de antepassados, que se encontra descontextualizado numa vitrine com objetos contemporâneos.

Além de integrar a exposição do MHN com sua produção artística, Baniwa entra no museu como curador do módulo intitulado por ele como “Waapówa: nosso caminho, nossa história”. Duas obras, uma de Mayra Karvalho e Tapixi Guajajara, e outra de Jaime Diakara Desana, compõem a mostra ao lado de um texto do curador que destaca a cosmovisão e a cosmogonia indígena e reafirma o lugar da arte indígena contemporânea nas lutas políticas. Baniwa (2023) lembra, também, do silenciamento histórico imposto aos indígenas pela “história oficial”:

O Brasil é um país que reúne muitas diversidades. Porém, apesar dessa pluralidade, a história oficial sempre teve apenas uma perspectiva, a dos colonizadores. O que conhecemos foi formado em nossas memórias a partir de códigos europeus. Aos muitos povos indígenas, coube apenas o lugar do ser romântico exótico estereotipado que haveria de ser domesticado ou extinguido para que se acomodasse um Brasil moderno. O Brasil chega aos mais de 522 anos e, apesar das muitas violências, povos e pessoas indígenas resistem com suas culturas vivas e ocupam lugares importantes em universidades, no parlamento, na arte, entre outros.

No eixo “Aqui estamos” há, portanto, um comprometimento do museu com a questão indígena no presente, como se pode verificar nos textos gerais que se encontram nessa sala. Há referências à luta dos indígenas pela retomada de suas terras, usurpadas ao longo de mais de 500 anos, que são reivindicadas pelos indígenas hoje: “O protagonismo indígena, na resistência à tomada de terras, à perseguição, à escravização e ao genocídio, tem sido o motor da mudança e perspectiva quanto ao lugar dos povos originários na sociedade brasileira” (MHN, 2023c).

Há um local na sala destinado a amplificar essas lutas com a proposta de montagem de pequenas exposições temporárias. Atualmente, o “Espaço da meia-lua” conta com a mostra que, além de homenagear os Yanomami, traz uma denúncia contundente aos ataques e à permissividade dos governos brasileiros, nos últimos anos, às invasões de 20 mil garimpeiros em terras indígenas demarcadas desde 1992. A legenda assinala que:

Os invasores queimam aldeias e plantações, poluem os rios com as técnicas ilegais do garimpo, além de perseguir, matar e estuprar indígenas. Apostam, assim, na desarticulação social e cultural e mesmo na aniquilação física das comunidades. Os objetos destacados são de origem Yanomami, povo constituído por 40 mil pessoas no norte do Brasil e na Venezuela. Que todos, indígenas e

não indígenas nos indignemos e exijamos a garantia dos direitos dos Yanomami e de outros povos indígenas no Brasil. Viva os Yanomami! (MHN, 2023a).

Outro módulo desse segundo eixo, propõe uma espécie de “museu dentro do museu”, que também pretende ser temporária. A ideia é que museus indígenas sejam convidados pelo MHN para compor o espaço museológico com objetos de seus próprios acervos a partir da curadoria dos indígenas. A primeira parceria realizada foi com o Museu Kanindé, localizado na aldeia Fernandes, no município de Aratuba, no Ceará. Encontram-se expostos cinco objetos vindos do museu indígena compondo a exposição com textos reproduzidos em três grandes painéis de autoria de Suzenilson Kanindé, Antonia Kanindé e Alexandre Gomes.

Ao percorrermos a mesma grande sala, nos deparamos com módulos em madeira com fotografias de autoria de indígenas, a exemplo de Andre Cohneh 'tyhc Guajajara, Kauê Terena, Kaiti Topramre e Totore Gavião. Além de uma vitrine intitulada “Cultura material indígena”, onde estão exibidos cinco objetos da coleção etnográfica Luís Felipe Figueiredo Cipré. Os objetos e textos contextualizam a trajetória da coleção desde a sua entrada no MHN nos anos de 1980.

Chegando ao final da sala, vemos a vitrine “Representações indígenas no MHN” que trata dos processos de aquisição de objetos e sobre as representações dos povos indígenas nos acervos do MHN. É nesse momento que o museu se coloca em análise, como veremos a seguir.

Trajetória dos objetos e a história dos museus: o tacape de Tibiriçá

Em 2006, foi inaugurada pela primeira vez na história do Museu Histórico Nacional, uma sala de exposição dedicada exclusivamente aos indígenas, denominada “Oreretama – a terra do índio”. Nela, um objeto se destaca, isolado em uma grande vitrine: o Tacape de Tibiriçá. Na sua legenda encontrava-se o seguinte texto:

Consta ter pertencido a Tibiriçá (-1562), chefe dos índios guaianases que lutou ao lado dos portugueses contra os chefes indígenas que se reuniram na Confederação dos Tamoios (1554-1567). O principal motivo da Confederação foi a revolta ante a ação violenta dos portugueses imposta aos tupinambás (Bezerra, 2022, p. 46).

O tacape aparece isolado e a legenda individualizada, referindo-se ao Tibiriçá, como analisou Rafael Zamorano Bezerra (2022) no livro *História do Brasil: 100 objetos do MHN (1922-2022)*. O autor afirma ser essa a única cena na sala em que se dá uma relação direta entre um objeto e um personagem histórico em particular. Na legenda, não há referências à entrada do objeto no Museu. Tornar-se-ia, assim, uma relíquia de tempos remotos, um objeto-metáfora, de um indígena mítico que haveria lutado com os portugueses contra indígenas que resistiram ao violento domínio colonial na Confederação dos Tamoios. A sua exibição numa vitrine isolada dá ao objeto uma sacralidade típica de objetos de grande valor, na linguagem expográfica tradicional, que merecem ao mesmo tempo destaque dos demais, chamando para si a atenção do público. Como um ícone da sala dedicada aos indígenas, dava-se protagonismo ao indígena que liderou uma batalha contra outros indígenas, na ocupação e tomada das terras na região de São Paulo, momento de fundação da cidade, no século XVI.

Na exposição de longa duração, inaugurada em 2009, a sala Oreretama permaneceu, localizando-se no início do circuito, que condizia também com um início cronológico da história do Brasil, e os indígenas ali referidos faziam parte dos tempos coloniais. O indígena desaparece nas demais salas do circuito principal, tampouco está presente antes da invasão dos portugueses. Esse silêncio pode sugerir que foram civilizados ou exterminados. Essa exclusão da história do Brasil contada nas salas seguintes, promove o silenciamento do protagonismo e de toda resistência indígena, que manteve essa população sobrevivente até os dias de hoje, resistência essa que permaneceu como o impensável, tal como tratado por Trouillot (2016), na narrativa acerca da história do Brasil nas salas do museu.

Segundo Bezerra (2022), outra aparição do tacape de Tibiriçá no MHN serviu para celebrar a fundação de São Paulo, em 1991, numa exposição temporária chamada a *Vitrine do Mês*. O autor afirma que, diversamente, a legenda evidenciava uma preocupação de caráter historiográfico, pois apontava dúvidas se a peça havia mesmo pertencido ao chefe indígena Tibiriçá, antes de pertencer a D. Pedro II, tendo em vista que a falta de documentação tornava inconsistente tal afirmativa. Ao mesmo tempo, o bom estado de conservação da peça gerava

suspeitas sobre sua antiguidade, sendo duvidosa a sobrevivência em tão boas condições de uma peça de madeira e palha do século XVI.

O que salta aos olhos, em ambas as exposições, é não somente a ambiguidade desse personagem, que reafirma o silenciamento dos indígenas e a impossibilidade do seu protagonismo, como, principalmente, o fato de estarem referidos a um passado remoto.

Analisando o primeiro catálogo geral do MHN, datado de 1924²², Bezerra verifica tratar-se da primeira e única peça indígena do acervo na ocasião, o que parece ser indício do desinteresse pelo tema, tendo em vista que o museu já dispunha de milhares de peças. Gustavo Barroso, que dirigiu o museu por mais de 30 anos, não escondia sua predileção pelos tempos imperiais, aos quais se refere grande parte do acervo que colecionou. Tampouco escondia sua filiação à historiografia que enaltecia a história dos descobrimentos portugueses e o predomínio da herança portuguesa na formação social brasileira. Uma especial reverência a D. Pedro II era declarada pelo então diretor, que deixou marcas no museu de sua nostalgia imperial (Magalhães, 2004). Parece evidente que o fato de o tacape ter pertencido ao imperador foi o motivo principal da sua aquisição e/ou valorização no museu de Gustavo Barroso.²³

Em 2023, a exposição “Oreretama – a terra do índio” deu lugar à exposição “Índé: aqui estávamos, aqui estamos”, que traz mudanças significativas, entre as quais dois pontos merecem destaque: o primeiro deles refere-se à curadoria da sala, como já referido anteriormente, feita em parceria com representantes indígenas, que participaram da construção das narrativas histórica, expográfica e museológica. O segundo ponto diz respeito ao fato de os indígenas serem abordados como assunto do momento presente, aspecto que vimos destacando ao longo do artigo como chave para um projeto de descolonização. Nessa exposição, o tacape de Tibiriçá se encontra em nova configuração museográfica.

²² Catálogo Geral: 1ª Seção Arqueologia e História. Organizado por Gustavo Barroso. Museu Histórico Nacional, 1924. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Catalogos%20de%20Exposicoes%20e%20outras%20publicacoes%20do%20MHN\Catalogo%20geral%201%BA%20secao:%20arqueologia%20e%20historia&pesq=&pagfis=24851>. Acesso em: 27 dez. 2023.

²³ O tacape foi doado pelo Imperador ao general José Vieira Couto de Magalhães, em seguida doado a José Vieira Costa Valente que, por fim, o doou ao Museu Histórico Nacional (Bezerra, 2022).

Não mais isolado numa vitrine de destaque, mas numa vitrine em que se encontram mais quatro objetos indígenas que fazem parte do acervo do Museu: o tronco do Quarup, o colar Yauanawá, a Máscara Kalapalo e a Boneca Karajá – Ritxoko (Figura 4).

A legenda relativa ao Tacape de Tibiriçá diz:

O tacape foi o primeiro objeto indígena a compor o acervo do Museu Histórico Nacional, e esteve presente em seu catálogo geral de 1924. A história do tacape até sua chegada ao museu nos permite refletir sobre os modos de mobilizar os povos indígenas na história brasileira.

Desde as primeiras exposições, essa peça recebeu destaque por, supostamente, ter pertencido a Tibiriçá, líder do povo Tupiniquim, no século XVI. Tal valorização se relacionava principalmente ao papel de Tibiriçá na fundação da cidade de São Paulo, como aliado dos portugueses. Também era realçado o fato de ter pertencido a D. Pedro II no século XIX (MHN, 2023b).

A principal diferença em relação à legenda desse objeto na Sala Oreretama está no fato de se referir aos modos como o objeto foi exposto pelo museu, ao longo de sua vida dentro da instituição, permitindo-nos compreender não somente “[...] os modos de mobilizar os povos indígenas na história brasileira” (MHN, 2023b), mas, especialmente, as concepções do Museu Histórico Nacional acerca dessa história, tendo em vista seu papel de peso na disseminação de uma história do Brasil.

Figura 4: Vitrine da exposição “Íandé: aqui estávamos, aqui estamos”.



Fonte: Foto de Brenda Fonseca, 2023.

Nesse sentido, quando a nova exposição *Íandé* traz à tona informações sobre a trajetória da peça no museu – ainda que de modo tímido e sucinto – é possível verificar uma virada decolonial na nova narrativa. Entenda-se por decolonial aqui uma tomada de posição que expõe o museu em sua história, mesmo que para isso seja necessário enfrentar certo desconforto (Oliveira, 2007; Vergès, 2023).

O museu está na legenda, tornando-se, ele também, um objeto em exposição, cuja trajetória não deve mais ser ignorada. A ponte com o tempo presente é induzida pelo texto, que, com uma pergunta, convida o público a uma reflexão. Na narrativa que apresenta os quatro objetos, se lê:

[...] aqui reunimos peças cujos processos de entrada em nosso acervo revelam diferentes perspectivas e olhares sobre a presença indígena na história e no museu. Do tacape que teria pertencido ao líder indígena Tibiriçá no século XVI ao colar usado em rituais contemporâneos dos Yawanawá: o que nos dizem estes objetos sobre a contemporaneidade e a história dos povos indígenas no Brasil? (MHN, 2023b).

Cada objeto nessa vitrine tem uma história singular de produção, circulação, aquisição e de existência como um “objeto de museu” (Knauss; Magalhães; Bezerra, 2019). Mas reuni-los em uma mesma vitrine produz sentidos que vão além de cada individualidade. Essa vitrine agrega diferentes temporalidades e faz uma longa travessia no tempo histórico: do suposto século XVI do Tacape de Tibiriçá aos tempos atuais em que foi produzido o colar Yawanawá. Desse modo, confere profundidade histórica e atualiza a presença indígena na história do Brasil e também na história do Museu, sem hierarquizar as peças por valores de ancianidade, ou da nobreza do doador, elas se encontram lado a lado, revelando uma história que não acabou e da qual o Museu faz parte.

Considerações finais

Refletir sobre museus públicos de história é um imenso desafio para o qual este artigo buscou contribuir, propondo-se à análise de experiências recentes muito específicas dos dois museus do Rio de Janeiro – o Museu Histórico Nacional e o Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro –, sem a pretensão de

analisar de modo exaustivo as referidas exposições sobre os indígenas no Brasil, que foram montadas para integrar os dois circuitos expositivos de longa duração. Buscamos lançar luz para uma reflexão que está por ser feita acerca da premência de renovação dos museus de história. Estes, invariavelmente, recaem na reprodução de uma narrativa hegemônica da história do Brasil, bem aos moldes do que Trouillot (2016) apontou acerca do impensável na historiografia. Queremos afirmar com isso o papel que os museus de história podem ter na virada decolonial tão necessária para que sejam rompidas práticas cotidianas de subordinação colonial, que mantêm o indígena num passado remoto e ignoram seu protagonismo na luta pela sua existência há mais de 500 anos, no confronto com a colonialidade. Conforme Bruno Brulon, “descolonizar o pensamento sobre os museus e a museologia implica reimaginar os sujeitos dos museus, bem como os corpos passíveis à musealização” (Brulon, 2020, p. 26).

Analisar exposições nos pareceu relevante, por serem elas o principal canal de veiculação de ideias e comunicação com o público, contudo, isso não deve reduzir o Museu aos seus modos de exibição. Por isso mesmo, compreendemos que as histórias dessas instituições precisam ser escritas e problematizadas, e os próprios museus precisam ser objetos na sala de exposição como documento histórico. Como tratou Marília Cury, o museu está em um processo de transição, “considerando a descolonização do pensamento e da práxis e a participação no museu, por meio de ações colaborativas, curadorias compartilhadas, requalificação e repatriamento de coleções, inserindo no espaço museal a multivocalidade, a polissemia, a autonarrativa e outras formas de apropriação do museu por distintos grupos culturais” (Cury, 2017b, p. 187).

Buscamos analisar as citadas exposições sobre os indígenas no Brasil com base nas concepções de museu de história de Ulpiano Meneses (1994), para quem o objeto histórico no museu deve ser um documento histórico, capaz de provocar análises das memórias em vez de sacralizá-las. Parece óbvio afirmar que o museu de história é parte constituinte da vida social, mas, concretamente, o modo como se apresenta revela um desejo de estar alheio, imóvel, referente a um tempo passado.

A exposição *Îandé* no MHN trouxe isso à tona, ao criar um espaço físico próprio para comunicação, pelos indígenas, de suas lutas na atualidade. Nesse sentido, promoveu uma virada decolonial ao aceitar o protagonismo dos indígenas, oferecendo-lhes condições de ocupar um espaço sacralizado dentro do Museu – a sala de exposição.

Dessacralizar objetos metafóricos para ressacralizá-los conforme os sentidos atribuídos pelos indígenas também foi uma atitude decolonial, como vimos acontecer com o tacape de Tibiriçá no MHN e as intervenções de Denilson Baniwa nas gravuras de Rugendas, que constituem acervo do próprio MHCRJ. Nos dois casos, de modo mais ou menos explícito, os museus foram colocados na berlinda e, desse modo, demonstraram claramente que o Museu opera com problemas históricos e é parte constituinte da vida social: dela faz parte e nela tem que lidar com passados presentes tornados sensíveis.

A inserção da arte indígena contemporânea no Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro e no Museu Histórico Nacional desloca ambos os museus para o presente histórico e compromete essas instituições com as lutas atuais. O tempo presente compreendido aqui a partir de uma perspectiva policrônica, relacional e integrada por múltiplas historicidades, como observou Ramalho (2023). A entrada dos indígenas nos espaços museológicos, como protagonistas da produção artística e da construção de discursos, confronta as visualidades que se tornaram hegemônicas nos museus de história, àquelas presas a um tempo remoto, nas quais pessoas indígenas e negras eram silenciadas. Ao incorporarem dentro dos museus suas cosmovisões e percepções de tempo (Krenak, 2020) – um tempo espiral que se contrapõe à concepção linear e evolutiva –, esses artistas confrontam as narrativas dominantes contadas pelos museus de história e reafirmam seus lugares nessa história.

Referências

- ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ABREU, Regina. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Tikuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi Marworno e Galibi Kali'na. *In*: FAULHABER, Priscila *et al.* (org.). **Ciências e fronteiras**. Rio de Janeiro: Mast, 2012. p. 285-312.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. A atuação dos indígenas na História do Brasil: revisões historiográficas. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 37, n. 75, p. 17-38, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/b7Z47VbMMmvPQwWhbHfdkpr/?lang=pt>. Acesso em: 20 dez. 2023.
- ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. **Os índios na história do Brasil**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.
- ARAUJO, Vivian Greco Cavalcanti de. **O século XXI coletado**: um estudo sobre a política de aquisição de acervo do Museu Histórico Nacional, seu uso, seus critérios e sua aplicação. 2014. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- BANIWA, Denilson. **Apresentação da exposição “Rio de Janeiro: terra indígena”**. [Rio de Janeiro], 2022. Disponível em: <https://museudacidadedorio.com.br/pt/exposicao-principal/c/rio-de-janeiro-terra-indigena>. Acesso em: 20 dez. 2023.
- BANIWA, Denilson. **Waapówa**: nosso caminho, nossa história. Rio de Janeiro: MHN, 2023. (Texto da exposição “Íandé: aqui estávamos, aqui estamos” no Museu Histórico Nacional).
- BARROSO, Gustavo (org.). **Catálogo geral**: 1ª seção archeologia e história. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1924.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Cia. das Letras, 2022.
- BEZERRA, Rafael Zamorano. Tacape de Tibiriçá. *In*: MAGALHÃES, Aline; BOTELHO, André; LENZI, Maria Isabel; BEZERRA, Rafael (orgs.). **100 objetos do Museu Histórico Nacional (1922-2022)**: histórias do Brasil. Rio de Janeiro: MHN, 2022. p. 45-47.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Museu, imagem e temporalidade: comentário I. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 31-36, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5464>. Acesso em: 20 dez. 2023.

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 28, p. 1-30, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/155323>. Acesso em: 12 ago. 2024.

BRULON, Bruno. **Máscaras guardadas**: musealização e descolonização. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

CARVALHO, Vania Carneiro de; MARINS, Paulo Cesar Garcez; LIMA, Solange Ferraz de. Curadoria em museus de história. **Anais do Museu Paulista, São Paulo**, v. 29, p. 1-24, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/189321>. Acesso em: 20 dez. 2023.

CHUVA, Márcia *et al.* Sobre sonhos que sonhamos juntos... parte 2: Brasil decolonial: outras histórias. *In*: EXPORVISÕES, [S. l.], 2022. Disponível em: <https://exporvisoes.com.br/2022/05/27/sobre-sonhos-que-sonhamos-juntos-parte-2-brasil-decolonial-outras-historias/>. Acesso em: 28 dez. 2023.

CURY, Marília Xavier. Circuitos museais para a visita crítica: descolonização e protagonismo indígena. **Revista Iberoamericana de Turismo - RITUR**, Penedo, v. 7, n. 3, p. 87-113, dez. 2017a. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/article/view/4175>. Acesso em: 15 ago. 2024.

CURY, Marília Xavier. Lições Indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão. **Cadernos CIMEAC**, Uberaba, v. 7, n. 1, p. 184-211, 2017b. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/cimeac/article/view/2199>. Acesso em: 15 ago. 2024.

CURY, Marília Xavier (org.). **Museus etnográficos e indígenas**: aprofundando questões, reformulando ações. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuïre, 2020.

CURY, Marília Xavier. O protagonismo indígena e museu: abordagens e metodologias. **Museologia e Interdisciplinaridade**, [s. l.], v. 10, n. 19, p. 14-21, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/38267>. Acesso em: 15 ago. 2024.

ESBELL, Jaider. **Arte indígena contemporânea e o grande mundo**. In: JAIDER ESBELL. Lisboa: Oca Editorial, 2020. p. 127-132.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer; SOUZA, Arissana Braz Bonfim de; BARCELOS NETO, Aristoteles. Processos curatoriais e exposições de artes indígenas na/da América Latina. **Modos: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 8, n. 2, p. 260-292, maio 2024. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8676991>. Acesso em: 20 ago. 2024.

JESUS DA SILVA, Glicéria. O voo do Manto e o Pouso do Manto: uma jornada pela memória Tupinambá. **Modos: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 8, n. 2, p. 294-333, maio 2024. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675041>. Acesso em: 20 ago. 2024.

KNAUSS, Paulo; MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. Do culto cívico ao colecionismo colaborativo: coleções museológicas no MHN. **Revista Tom: Cultura, Arte, Reflexão**, Curitiba, v. 5, n. 9, p.77-86, 2019.

KRENAK, Ailton. O mundo está sendo parido o tempo inteiro. In: SELVAGEM: CICLO DE ESTUDOS SOBRE A VIDA, [S. l.], 2020. Disponível em: https://selvagemiclo.com.br/2023/wp-content/uploads/2023/05/CADERNO68_AILTONKRENAK_ALVAROTUKANO_DAIARATUKANO_FRANCYFONTES_IDJAHUREKADIWEL.pdf. Acesso em: 20 dez. 2023.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. **Colecionando relíquias... um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937)**. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5289>. Acesso em: 20 dez. 2023.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Visões, visualizações e usos do passado - Comentário XII. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 117-123, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/5475>. Acesso em: 20 dez. 2023.

MENEZES, Renato. Denilson Baniwa. In: 35ª BIENAL DE SÃO PAULO: participante Denilson Baniwa. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/denilson-baniwa/>. Acesso em: 27 dez. 2023.

- MHN – Museu Histórico Nacional. **Objetos Yanomami**. [Texto da exposição “Íandé: aqui estávamos, aqui estamos”]. Rio de Janeiro: MHN, 2023a.
- MHN – Museu Histórico Nacional. **Tacape do Tibiriçá**. [Legenda da exposição “Íandé: aqui estávamos, aqui estamos”]. Rio de Janeiro: MHN, 2023b.
- MHN – Museu Histórico Nacional. [Texto da vitrine “Representações indígenas no MHN”]. Exposição “Íandé: aqui estávamos, aqui estamos”. Rio de Janeiro: MHN, 2023c.
- MHN – Museu Histórico Nacional. [Texto de abertura da exposição “Íandé: aqui estávamos, aqui estamos”]. Rio de Janeiro: MHN, 2023d.
- MIGNOLO, Walter. **The darker side of Western modernity: global futures, decolonial options**. Durham: Duke University press, 2011.
- MILANEZ, Felipe *et al.* O fazer coletivo como método curatorial: arte indígena, re-ocupações e disputas contra o imaginário colonial. **Modos: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 8, n. 2, p. 664-704, maio 2024. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674997>. Acesso em: 18 ago. 2024.
- MOUTINHO, Marcelo. **Perspectivas Históricas e Culturais de uma Cidade**. Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro (MHCRJ). Rio de Janeiro: MHCRJ, 2022. (Texto de abertura da exposição).
- OLIVEIRA, João Pacheco de. A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena. *In*: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (org.). **Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. p. 201-218.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. **Revista Tempo**, Niterói, n. 23, p. 73-99, 2007.
- OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia Melo. Descolonizando a ilusão museal – etnografia de uma proposta expositiva. *In*: LIMA FILHO, Manuel; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato (orgs.). **Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas**. Recife: UFPE: ABA, 2016. p. 17-55.
- RAMALHO, Walderez. Sobre os limites do tempo: história do tempo presente, policronia e performatividade. **História**, São Paulo, v. 42, p. 1-22, 2023.
- RANGEL, Marcio Ferreira. A cidade, o museu e a coleção. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 301-310, mar. 2011. Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/3301>. Acesso em: 20 dez. 2023.
- RANGEL, Marcio Ferreira. **A formação do acervo do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro: caos e memória**. 2000. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando Insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 1-11, 2015.

ROCA, Andrea. Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e nos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. **Revista de Antropologia**, São Paulo: USP, v. 58, p. 117-142, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/108515>. Acesso em: 20 ago. 2024.

SANTOS, Maria Cristina dos. Caminhos historiográficos na construção da história indígena. **História Unisinos**, São Leopoldo, v. 21, n. 3, p. 337-350, 2017. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2017.213.04>. Acesso em: 20 dez. 2023.

SANTOS, Suzenaldo da Silva. Os Kanindé no Ceará: o museu indígena como uma experiência em museologia social. *In*: CURY, Marília Xavier (org.). **Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate**. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016. p. 156-160.

SILVA, Dayane Vieira da. **Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro: sua dimensão educativa, o patrimônio cultural e a cidade**. Dissertação (Mestrado em Educação) – PUC-RJ. Rio de Janeiro, 2020.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado: poder e a produção da história**. Curitiba: huya, 2016.

TUPINAMBÁ, Glicéria; TUPINAMBÁ, Jéssica; PAVELIC, Nathalie. “Mais do que objetos”: duas lideranças e pesquisadoras Tupinambá em busca dos seus “ancestrais” na França. **Argumentos - Revista do Departamento de Ciências Sociais da Unimontes**, Montes Claros, v. 21, n. 1, p. 250-278, 2024. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/argumentos/article/view/7550>. Acesso em: 20 ago. 2024.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.