

## **CURADORIA PARTICIPATIVA: O CASO DA EXPOSIÇÃO DJA GUATA PORÃ NO MUSEU DE ARTE DO RIO (MAR)**

### ***PARTICIPATORY CURATORSHIP: THE CASE OF DJA GUATA PORÃ EXHIBITION AT THE MUSEUM OF ART OF RIO (MAR)***

Julia Baker

#### **RESUMO**

O artigo em questão apresenta as especificidades da curadoria da exposição Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena realizada no Museu de Arte do Rio (MAR) entre os meses de maio de 2016 e março de 2018. Analiso como se deu a criação da exposição a partir do convite de curadores externos para a mostra e como, a partir de um entendimento de curadoria participativa, a exposição envolveu quem era seu tema – os indígenas – para pensar em conjunto com a equipe curatorial a construção da mesma, desde as obras a serem criadas pelos indígenas até a forma como deveriam ser expostas na galeria. O artigo tenta revelar como essa é uma prática curatorial pouco usual, em especial nas instituições museais de caráter público.

**PALAVRAS-CHAVE:** Curadoria participativa; exposições; museu; arte contemporânea; indígenas.

#### **ABSTRACT**

*This article presents the specificities of the curatorship of the exhibition Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indigenous held in the Museum of Art of Rio (MAR) between May 2016 and March 2018. I analyze how the creation of the exhibition came to be, since the invitation of external curators to, from an understanding of participatory curatorship, the exhibition involved who was its theme - the indigenous - to think together with the curatorial team the construction of the exhibit, as well as the works created for it and how they should be displayed in the gallery. The article tries to reveal how this is an unusual curatorial practice, especially in museum institutions of the public sphere.*

**KEYWORDS:** *Participatory curatorship; exhibitions; museum; contemporary art and indigenous.*

O presente artigo apresenta o estudo de caso da curadoria realizada na exposição Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena. A exposição fez parte do programa expositivo do Museu de Arte do Rio (MAR) durante o período compreendido entre maio de 2017 e março de 2018. Apesar de ser uma exposição criada dentro de uma instituição tradicional de artes visuais no Brasil, a exposição apresentou um diálogo diferenciado na formação de sua curadoria e, conseqüentemente, na montagem e realização da mostra. Apresento no artigo em questão, como a exposição partiu de uma curadoria colaborativa entre o “objeto a ser representado” - no caso os indígenas - e os curadores e pesquisadores que integravam a equipe curatorial. Através de uma visão privilegiada - fui assistente curatorial da exposição - pude acompanhar de perto todas as mudanças empregadas pelos curadores que levaram a exposição a ter uma criação única dentro da instituição museológica a qual estava inserida.

Apesar do entendimento apresentado por Hoffman (2004) que a curadoria é uma aliança constante entre artista e curador onde aflora a abertura do trabalho e as diferentes maneiras de que o público pode interpretá-lo por não ser um sistema fechado, quando a exposição trata de um “outro” não tão familiar ao nosso meio social, a curadoria, por muitas vezes, não se apresenta aberta de tal maneira. Por vezes é mais fácil retratar o outro do que travar diálogos com esse, entender seu ponto de vista e tentar, em conjunto, criar uma exposição a partir do diálogo. Tal prática curatorial pode ser vista com maior frequência em museus em que o “outro” é a grande estrela - museus etnográficos, por exemplo -, nos quais, por vezes, a disposição de obras e artefatos não respeita a simbologia dos mesmos dentro da tradição do “outro” e, esse, raras vezes é consultado sobre a exposição de sua cultura.

Na arte contemporânea, culturas distintas da dita cultura ocidental são retratadas através de trabalhos de agentes do campo das artes ou, então, esses agentes convidam indivíduos das culturas a serem retratadas para participações especiais ou aparições em trabalhos que irão levar apenas o nome do artista legitimado por seus pares nos créditos finais. Não existe uma alteridade completa nessas trocas. A divisão entre quem realiza a obra e quem é o retratado parece marcada no próprio trabalho. O “outro” possui voz própria e deve ser ouvida na formulação da arte a

respeito dele, de sua cultura e, o processo de criação da exposição aqui estudada tentou, por diferentes mecanismos, dar voz a esse “outro”.

A exposição Dja Guata Porã travou uma discussão sobre o que entendemos como curadoria. Ela tencionou por diversas vezes a noção de uma hierarquia curatorial na qual o curador tem uma voz mais ativa. A exposição conseguiu, dentro de uma instituição, criar uma curadoria partilhada entre os chamados curadores da mostra e os participantes da mesma, se manter, assim, uma curadoria burocrática ou de *connaissanceur*<sup>1</sup>.

A seguir detalho a experiência de pesquisa e curadoria envolvida na criação da exposição.

### **Dja Guata Porã - quando a curadoria é participativa**

No caso específico da exposição sobre a qual escolhi escrever - Dja Guata Porã - estava definido que seria uma exposição sobre os indígenas do Rio de Janeiro, porém não se sabia ao certo como a pesquisa e curadoria da mesma se daria.

O MAR possui um programa de exposições muito diverso, realiza exposições que revisitam a historiografia da arte brasileira, um programa intitulado “arte e sociedade no Brasil” onde aciona temáticas como a moradia, escola e loucura e as analisa através de trabalhos artísticos; exposições da coleção do Museu e exposições individuais de artistas fora do eixo de mercado. Além dessas linhas, seu último andar é sempre dedicado a algum elemento da história do Rio de Janeiro - seja um período, como o século XVIII, uma personagem marcante ou uma região da cidade. Esse programa expositivo foi criado pelo ex-diretor cultural da instituição, Paulo Herkenhoff<sup>2</sup> e, para o ano de 2017, ele havia programado uma exposição sobre os indígenas cariocas a ser chamada de “Guanabara antes dos cariocas”.

Para tal exposição, Herkenhoff planejava ser o curador chefe e trabalhar com mais alguns curadores a serem definidos além de Clarissa Diniz, gerente de conteúdo do MAR. A descrição enviada para o plano anual inserido na lei Rouanet do Ministério da Cultura de tal exposição era:

### **A Guanabara antes dos cariocas**

*Curadoria histórica de José Ribamar Bessa Freire e curador convidado*

*Curadoria artística Clarissa Diniz e curador convidado  
Consultoria de Paulo Herkenhoff  
Período previsto: 25 de abril de 2017 a 11 de fevereiro de 2018*

No início do século XVI, a região atualmente ocupada pela cidade do Rio de Janeiro era ocupada principalmente pelos índios tupinambás. Havia ainda a presença do povo temiminós, também chamados maracajás, que ocupavam a atual Ilha do Governador. As duas etnias falavam tupi e sobreviviam da coleta e da caça, além de praticarem agricultura com ampla produção de mandioca. O convívio desses povos, assim como nas demais culturas indígenas, não era pacífico e, em seus muitos conflitos, havia inclusive a prática do canibalismo, a qual figura ainda hoje no imaginário sobre a região e, mais genericamente, sobre o Brasil. A história da ocupação indígena previamente e durante as diversas expedições – portuguesas, espanholas, etc – que percorreram o Rio de Janeiro é o ponto de partida para A Guanabara antes dos Cariocas, exposição que entrecruza antropologia, história, sociologia e arte na discussão dessas relações entre ocupação originária e ocupação colonial, do século XVI aos dias de hoje, em episódios como o da Aldeia Maracanã.

Buscando tornar o museu em um espaço acessível à todos, a exposição sobre o Rio será utilizada como piloto na implementação de tecnologias assistivas. Estão previstas ações como Vídeo Libras, recursos de áudio descrição na exposição e no site, revisão de peças gráficas e sinalização. A proposta é que esta experiência sirva como modelo para as exposições 2018. (Plano Anual do Museu de Arte do Rio (MAR) de 2017)

Uma descrição bem genérica que não tocava em pontos curatoriais de como a representação da temática em questão ocorreria. Logo começamos a pensar na pesquisa para a exposição e como ela seria desenvolvida. A primeira decisão foi a de convidar um especialista na história indígena do Rio de Janeiro. Através de uma reunião com o diretor do Museu do Índio, José Carlos Levinho, o nome do professor José Ribamar Bessa foi levantado. Assim eu e Clarissa Diniz partimos para um encontro com o professor Bessa na Unirio com a intenção de conversar sobre sua possível participação na exposição. Bessa se mostrou animado e disposto a colaborar para a criação da mostra no MAR. Concomitante a esse movimento, Paulo Herkenhoff vinha travando conversas com o curador espanhol Pablo Lafuente. Lafuente já havia participado de algumas atividades na Escola do Olhar<sup>3</sup> e demonstrava grande interesse em investigar mais a fundo a questão da arte junto as etnias indígenas - trabalho que havia iniciado na curadoria da 31ª Bienal de São Paulo e continuava através de um convite para dar aulas na Universidade Federal do Sul da Bahia. Assim a equipe curatorial da exposição começava a ser definida.

De início as pesquisas foram em busca de iconografia representativa dos indígenas brasileiros. Pensava em utilizar na exposição famosos quadros indigenistas como: Primeira Missa no Brasil, de Victor Meirelles; Iracema, de José Maria de Medeiros; e o Último Tamoio, de Rodolfo Amoedo. A exposição seguiria o caminho das demais exposições do MAR, uma adaptada revisão historiográfica de representações dos indígenas na arte brasileira até o momento atual, em conjunto artefatos indígenas presentes na coleção do Museu assim como outros objetos de instituições parceiras e, provavelmente, algumas obras comissionadas por artistas contemporâneos que tratassem de questões relacionadas a cultura indígena. Um caminho que diversas exposições e curadorias seguem, tratar do outro sem, necessariamente, a troca efetiva com esse outro.

Enquanto continuávamos a pesquisa por esse caminho, mais uma curadora se juntou a equipe - Sandra Benites. Sandra é indígena guarani do Espírito Santo e estava morando no Rio de Janeiro devido ao seu mestrado no Museu Nacional (UFRJ). Sandra já tinha organizado seminários e outras atividades em conjunto com o professor Bessa, sua inclusão seria um ganho para o pensamento curatorial da mostra. Porém, no meio dos preparativos para a pesquisa da exposição e a definição dos caminhos curadorias que a mesma iria seguir, Paulo Herkenhoff se desligou da direção curatorial do MAR. Com essa situação, dois caminhos poderiam ser seguidos: continuar com a linha de pesquisa iniciada pelas ideias de Herkenhoff ou reformular a exposição a partir do zero, não se valendo de uma ideia iniciada e sim pensando no processo a partir dos participantes que dispúnhamos agora. Nesse momento tínhamos quatro curadores com distintas experiências na equipe: Clarissa Diniz, Pablo Lafuente, José Ribamar Bessa e Sandra Benites. Seguir o caminho já traçado poderia ser o mais cômodo, mas seria criar um conceito a partir de uma ideia de um sujeito não mais presente, o que poderia acabar por ser desastroso. Assim começamos a ter reuniões regulares com a equipe curatorial - curadores, assistente curatorial, estagiários e pesquisadores da exposição para pensar em como seguir com a pesquisa e com o desenho da exposição. Logo nas primeiras reuniões pensamos que, por ser um tema não tão familiar para a equipe do museu e que possuía desdobramentos diversos, uma estratégia interessante seria a de realizar seminários com convidados externos, para entendermos mais sobre a relação entre exposições e indígenas assim como ampliar o entendimento de arte,

visto que o conceito de artes visuais – e até de arte em si – é uma invenção da sociedade ocidental e difere do que arte indígena representa para seus praticantes. Assim, foi realizado um programa dentro da Escola do Olhar onde convidávamos indígenas que trabalhavam em museus ou eram artistas e demais indivíduos que dialogavam com a interseção entre arte ocidental e arte indígena, indivíduos que problematizavam apropriações de museus ocidentais de artefatos indígenas e como as etnias estavam se colocando atualmente em relação a essas questões.

Nas conversas públicas - qualquer indivíduo poderia participar e elas eram amplamente divulgadas nos canais de comunicação do museu: website, Facebook, mailing e demais mídias sociais - falávamos da exposição “Guanabara antes dos cariocas” a ser realizada no museu no ano de 2017. Em paralelo a esses encontros, também realizávamos encontros semanais apenas com a equipe curatorial da exposição e indivíduos das equipes de museologia e educação do MAR. Em uma das reuniões semanais levantou-se a seguinte questão: o que os indígenas cariocas gostariam de mostrar em uma exposição em um museu de arte? Será que eles possuem interesse em adentrar esse espaço? Bem, os únicos que poderiam responder aos questionamentos levantados eram os próprios, assim, agendamos visitas as aldeias existentes no Estado do Rio de Janeiro<sup>4</sup>.

Na primeira viagem participaram Pablo Lafuente, Sandra Benites, Mariane Vieira, Ana Paula da Silva, Ignácio Gomez, eu, Marina Martinez (estagiária de pesquisa) e Natália Nichols (educadora de projetos do MAR) e conseguimos visitar duas aldeias: Paraty Mirim e Sapukai - ambas na região da Costa Verde do Rio de Janeiro. Tivemos encontros com as lideranças das aldeias durante os quais falávamos da exposição no museu e que desejávamos a participação ativa dos indígenas na exposição. Nas duas aldeias foi sugerido como forma de inserção a venda de artesanato. Mas como transformar o Museu em um espaço com essa finalidade? Aconteceram debates após a visita as aldeias sobre a possibilidade de venda dentro do espaço expositivo. Apesar de um museu não vender tão abertamente as obras expostas, sabemos que existe capital simbólico quando uma obra participa de exposição em um museu de artes. Por esse motivo, colecionadores e galerias aceitam emprestar seus trabalhos para o museu, pois isso garante uma valorização da obra caso a vendam no futuro. Porém o a instituição museológica não é o “lugar



oficial” de vendas na esfera do mundo das artes. Essa função é destinada as galerias de arte. Não encontramos peças em museus com preços ou qualquer indicativo que estão a venda. Então como transformar a galeria de um museu em espaço de venda de artefatos indígenas? Com o agravante que esta galeria faz parte de um museu da prefeitura do Rio de Janeiro? Em conjunto com a questão da venda, outro problema se apresentou: os indígenas ficariam o tempo inteiro da exposição dentro da galeria vendendo seus objetos. Isso não seria transformá-los em peças expostas também? Colocá-los em um local simbólico em que resumiríamos a sua atuação apenas na venda dos objetos, criando um fetiche em relação as práticas e indivíduos indígenas?

Percebemos que a venda não era um caminho possível e, chegou se a conclusão que a melhor estratégia para repensar o que deveria estar dentro da galeria, seria levar os indígenas até o MAR, com isso eles poderiam ver as exposições e pensar em outras formas ativas de participação. Enquanto continuávamos com nossas reuniões semanais e os encontros abertos ao público, fizemos contatos com indígenas não aldeados, habitantes do contexto urbano do Rio de Janeiro. Eram eles proveniente da etnia Puri, da Aldeia Maracanã e da Aldeia Resiste. Com eles o diálogo se travava em outra instância, pois eles tinham um entendimento de que o espaço expositivo serviria não como local de venda, mas como local de visibilidade de suas lutas e sabiam o que queria apresentar: provas de sua existência enquanto indígenas no Estado fluminense, assim como documentos (registros de vídeo e fotografias) de suas lutas com o poder público. Os indígenas do contexto urbano não tinham dúvidas. Queriam estar no museu, queriam participar da exposição de forma ativa - fazíamos reuniões periódicas com os grupos para conversar como eles queriam estar na exposição, discutindo as formas dos conteúdos a serem apresentados. Aqui o diálogo que deve sempre existir entre curadoria e artistas se fez presente de forma intensa. Não só sobre a forma como as obras deveriam ser construídas, mas também como o espaço expositivo deveria ser montado para que tal conteúdo fizesse sentido para eles e para a exposição. Existiu um intenso jogo de negociações entre curadoria e participantes, onde não havia hierarquia estabelecida. Todos possuíam igual importância para a tomada das decisões.

A ida dos indígenas aldeados ao MAR se deu durante um dos encontros públicos promovidos para pensar a exposição. O Museu disponibilizou um ônibus para os indígenas e conseguimos reunir representantes das aldeias de Paraty Mirim, Sapukai, Rio Pequeno (Costa Verde fluminense), Maricá e Itaipuaçu (Niterói). Foi realizada uma visita ao Museu onde as exposições em cartaz foram apresentadas (Leopoldina, princesa da independência, das artes e da ciência, e Meu mundo teu - individual do artista Alexandre Sequeira). À parte da tarde do encontro foi dedicada a conversa mediada por Sandra Benites, em guarani, sobre como as aldeias iriam participar da exposição no MAR, o que eles queriam trazer e mostrar no museu. Após a conversa em que nós, juruás<sup>5</sup>, ficamos “de fora”, Sandra nos explicou que todas as aldeias presentes queriam participar da exposição, mas ainda precisavam pensar de que maneira e o que gostariam de mostrar. Marcamos um novo encontro, dessa vez em uma das aldeias - Rio Pequeno - em que eles apresentariam propostas para o museu.

Nossa segunda visita às aldeias da Costa Verde reuniria os guaranis aldeados que conseguimos contato<sup>6</sup> e, nesse encontro, os indígenas nos apresentariam propostas para a exposição. Previamente a esse encontro foi decidido, junto com os arquitetos, que a expografia não seria definida sem a participação ativa dos indígenas. Apenas o que foi definido foram quatro núcleos, as duas galerias destinadas a exposição foram divididas igualmente em quatro espaços, cada espaço seria dedicado a um grupo (etnia Guarani, etnia Puri, indígenas no contexto urbano e etnia Pataxó). Sendo que todas as aldeias guaranis compartilhariam de mesmo espaço – sugestão dos próprios guaranis. Assim, o que apresentamos na reunião na aldeia de Rio Pequeno era o espaço que seria destinado a etnia Guarani, mas o que estaria apresentado e como seria apresentado, tudo seria decidido de forma participativa e colaborativa. Passamos a tarde e mais um dia fechando as participações. As aldeias se dividiram em grupos e pensaram o que iriam produzir para a exposição e, a partir desse modo de trabalho, todos chegaram a algumas propostas que foram apresentadas a equipe curatorial e de arquitetos. A partir do fechamento dos objetos, vídeos e demais materiais a serem produzidos, seguimos o fluxo natural para a elaboração da exposição - contratação dos artistas, pagamento por obras comissionadas, transporte das obras para o museu e montagem especializada.



A exposição contava também com cinco estações de questões que iam além de qualquer etnia, se encontravam presentes em todos os grupos que conversamos e, por isso, a curadoria pensou ser melhor deixá-las em destaque na exposição. A criação das estações ficou sob a responsabilidade de cinco indígenas, os quais deveriam pensar no conteúdo e apresentação dos temas, fariam a curadoria das estações. Em diálogo foi se decidido o que apresentar para problematizar as questões de educação, comércio, natureza, papel das mulheres e arte. Em uma das estações, a exposição fugia do cubo branco do museu para se instalar no espaço da Praça Mauá<sup>7</sup>. A indígena de etnia Puri, Niara do Sol, responsável pela estação da Natureza, criou, durante todo o período em que a exposição esteve no museu, uma horta em um dos canteiros da praça. Nesse espaço ela plantava ervas medicinais e alimentos - como pimenta, batata doce e alface - e promovia vivências junto a Escola do Olhar onde explicava os benefícios das ervas que estava plantando. Outra estação que possuía uma proposta semelhante, de ser desenvolvida ao logo da duração da exposição, foi a estação da Arte. Inicialmente, ela contava apenas com uma placa de madeira onde um tesouro indígena foi criado com o significado de arte para diferentes etnias. Em frente a placa - que ficava pendurada em um dos espaços da galeria - dois grandes tecidos se encontravam enrolados em uma caixa, esse material ficava à disposição da equipe de educação do museu para desenvolver atividades da maneira que melhor julgassem. Assim a estação da Arte era criada em parceria com a Educação do Museu e se renovava a cada atividade.

Conforme a exposição ia tomando forma e, se transformando em um lugar de onde se falava do outro para dar a voz e deixar o outro falar de si mesmo, percebemos que o título - Guanabara antes dos Cariocas - não fazia mais sentido. Novamente em conjunto com as demais equipes do MAR (educação, museologia e conservação) começamos a pensar em caminhos para um novo título e, ao final chegamos em Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena<sup>8</sup>.

Circunscrevendo as paredes das galerias da exposição, tínhamos uma linha do tempo que contava um pouco da história indígena, porém de forma não cronológica ocidental e sim seguindo a lógica de divisão de tempo dos indígenas do Acre - o povo Huni Kuin- em que os eventos podem acontecer de maneira circular, seguimos essa lógica mas criamos uma divisão do tempo própria para da exposição. Na linha

BAKER, Julia. Curadoria participativa: o caso da exposição Dja Guata Porã no Museu de Arte do Rio (MAR), In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2600-2611.

do tempo guiada pela grande cobra, as divisões ficaram: tempo da autonomia, tempo da invasão, tempo da usurpação e tempo da retomada. Para a criação da linha do tempo contamos com a presença de Denilson Baniwa que fez o desenho da grande cobra assim como de alguns mitos selecionados para figurarem na linha do tempo.

A exposição abriu no dia 16 de maio de 2017 com atividades paralelas. Tivemos uma conversa de galeria como o museu sempre realiza nas aberturas<sup>9</sup> e uma grande feira nos pilotis do MAR com a presença dos indígenas do contexto urbano, os guaranis, puris e pataxós. Como política de incentivo à visitação, o indivíduo que se declarasse indígena tinha direito a entrar de graça no museu durante o período que Dja Guata Porã estivesse aberta (de 16 de maio de 2017 até 25 de março de 2018).

### **Desdobramentos da experiência**

Dja Guata Porã apresentou um caráter único de curadoria e pensamento expositivo para a instituição que a recebeu. A curadoria, principalmente quando iniciada dentro de uma instituição museológica, segue padrões rígidos de hierarquia e escolhas. O curador burocrata<sup>10</sup>, termo cunhado por Olu Oguibe para designar curadores de instituição, é fiel a três fatores (sendo os dois primeiros os principais): a instituição, a arte e ao público. Nessa exposição, o risco empregado pela curadoria fugia por completo ao curador burocrata. Existiam incertezas dentro da instituição a respeito do projeto, a arte era um fator controverso na exposição, pois como artefatos indígenas poderiam adentrar um museu enquanto categorizados como obras? A garantia de um grande número de visitantes também não existia, por mais que seja uma temática que desperte interesse, a forma como os indígenas foram abordados na exposição fugia ao lugar comum do imagético popular de miçangas, ocas, indígenas nus e demais representações estereotipadas a respeito de tribos e etnias.

Ao romper com esses deveres da instituição e convidar “não curadores” e sim especialistas como Bessa e Sandra para pensar de forma horizontal a curadoria, a pesquisa e criação curatorial tomou rumos diferenciados. Como disse, a curadoria, por mais que seja exija uma troca entre artista e curador, é um espaço hierarquizado, ao final, o curador demanda de sua equipe e, através de negociações com artistas, arquitetos e designers consegue moldar a exposição para algo bem próximo de seu ideal. Em Dja Guata Porã, a hierarquia não existiu de forma tão

BAKER, Julia. Curadoria participativa: o caso da exposição Dja Guata Porã no Museu de Arte do Rio (MAR), In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2600-2611.

soberana, a curadoria foi participativa e tinha que negociar não só com os arquitetos e designers, mas com os participantes e os próprios pesquisadores. As decisões eram tomadas em conjunto e, por muitas vezes, através de “votações” em que a opinião da maioria e não da curadoria era a eleita.

Essa escolha era compartilhada entre os participantes, os indígenas, que tiveram voz na exposição e não se tornaram apenas um outro a ser retratado. Aqui a troca entre “nós” e os “outros” tentou ocorrer da maneira mais bilateral possível, sempre buscando trazer considerações de ambos os lados para a construção da exposição.

Dja Guata Porã foi um paradigma na forma de se fazer curadoria quando se propõe a inserir quem será retratado/pesquisado no processo de criação da exposição. Uma exposição colaborativa onde a criação das obras era sempre pensada em conjunto. Os curadores se tornaram articuladores do campo da arte. Negociavam não apenas com os participantes, mas com a instituição na qual a exposição estaria inserida e com o próprio campo da arte ao alargar o entendimento de uma exposição em um museu de artes sobre - e com - os indígenas cariocas. Apesar do risco e das incertezas que o resultado da exposição poderia trazer, ao realizar a experiência da curadoria participativa, abriu-se um precedente para a instituição, o de tentar incluir vozes diferentes, vozes dos retratados e não apenas daqueles legitimados como agentes do mundo das artes.

Espero que, a partir dessa experiência o “outro” que muitas vezes é tema de exposições e se torna commodity no mundo das artes, tenha mais voz e não precise reivindicar seu lugar quando uma exposição ou obra seja criada a partir dele.

Julia Baker é mestre em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC/FGV-RJ. Foi assistente curatorial do Museu de Arte do Rio (MAR) de 2013 até 2018. Atua no campo das artes visuais e das artes do corpo com pesquisas voltadas para identidade, mercado e trocas simbólicas.

### Notas

<sup>1</sup> Termos usados no texto “O fardo da curadoria” de Olu Oguibe in Concinnitas, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, nº 6, julho 2004. No texto Oguibe nos apresenta três categorias de curadores: o curador burocrata, o curador connaisseur e o curador corretor cultural.

<sup>2</sup> Paulo Herkenhoff foi diretor cultural do Museu de Arte do Rio dentre os anos de 2012 até agosto de 2016. Ele

desenvolveu as linhas curatoriais e de coleção do Museu ao longo desse período.

<sup>3</sup> Escola do Olhar - parte do Museu de Arte do Rio dedicada a educação. Na Escola são desenvolvidos projetos como oficinas, palestras, cursos, workshops e seminários que abarcam todo o arco da educação - desde atividades para bebês até seminários em parceria com os cursos de pós-graduação de universidades do Rio de Janeiro. A Escola do Olhar também cuida das visitas guiadas para escolas e demais grupos no Museu junto através de seus educadores.

<sup>4</sup> O Estado do Rio de Janeiro possui sete aldeias guaranis. Duas localizadas em Niterói (Maricá e Itaipuaçu) e as demais entre as cidades de Parati e Angra dos Reis. Além das aldeias guaranis descobrimos que um grupo de indígenas da etnia Pataxó tinha se refugiado na Cachoeira de Iriri e, logo que tivemos acesso a essa informação, entramos em contato com eles para participarem da exposição.

<sup>5</sup> Termo guarani para designar pessoas não indígenas.

<sup>6</sup> Infelizmente não conseguimos contato com a aldeia de Araponga (Angra dos Reis).

<sup>7</sup> O Museu de Arte do Rio (MAR) foi o primeiro marco da revitalização da Praça Mauá durante o governo de Eduardo Paes. Inaugurado em 2013, o Museu marcou as transformações urbanas da região que, atualmente, conta com o Museu do Amanhã e uma praça arborizada onde, antes, havia apenas a Perimetral acima da Praça.

<sup>8</sup> Dja Guata Porã é guarani e, a melhor tradução seria: um caminho bonito a ser percorrido junto.

<sup>9</sup> Como prática do MAR, em toda abertura de exposição, convidamos curadores e artistas a se pronunciarem a respeito da pesquisa para a exposição assim como comentar o processo artístico envolvendo a criação de obras que se encontram na exposição em questão.

<sup>10</sup> O termo é explicado e desenvolvido no texto "O fardo da curadoria", in Concinnitas, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/ UERJ, nº 6, julho 2004

## Referências

ALVES, Cauê. *A curadoria como historicidade viva*. In RAMOS, Alexandre Dias (org.). Sobre o Ofício do Curador. Primeira edição. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010.

AQUINO, Rita. *Arte participativa, mediação cultural e práticas colaborativas: perspectivas para uma curadoria expandida*. In Repertório. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, número 27, páginas 90 - 103, 2016.2.

FOSTER, Hal. *O artista enquanto etnógrafo*. In The return of the real: the avant-garde at the end of the century. Tradução: Alexandre Sá. The MIT Press. London; 1996.

HELGUERA, Pablo. *Alternative time and instant audience*. In: <http://pablohelguera.net/2013/02/alternative-time-and-instant-audience-2010/>. 15 de fevereiro de 2013. Consultado em 15 de maio de 2018

HOFFMANN, Jens. *A exposição como trabalho de arte*. In Concinnitas. Rio de Janeiro: Instituto de Artes/UERJ, nº 6, julho 2004.

MORAES, Leandro Guedes Nóbrega de. *Dja Guata Porã: A construção de diálogos museais do Rio de Janeiro indígena*. 2017. 94f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação na Escola de Museologia). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, Rio de Janeiro, 2017.

OGUIBE, Olu. *O fardo da curadoria*. In Concinnitas. Rio de Janeiro: Instituto de Artes/UERJ, nº 6, julho 2004.

RUPP, Bettina. *O curador como autor de exposições*. In Revista Valise. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes - UFRGS, volume 1, número 1, julho 2011.

ZANINI, Walter. *Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea*. In RAMOS, Alexandre Dias (org.). Sobre o Ofício do Curador. Primeira edição. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010.