



## Um retrato de família indígena e o (des)conforto de um “exercício” decolonial no acervo do MUPA

NOEMIA PAULA SANTOS FONTANELA\*

O presente texto apresenta um recorte de pesquisa doutoral já concluída e centrada na análise de registros fotográficos de famílias indígenas pertencentes ao acervo do Museu Paranaense (MUPA)<sup>1</sup>. Este recorte destaca a tensão entre iniciativas institucionais e práticas museológicas relacionadas à visibilidade indígena a partir do retrato de Liva Olivia e João Maria, identificado e ressignificado na exposição *Retomada da Imagem* (2021), mas posteriormente exibido em *Mejtere: histórias recontadas* (2023) sem menção a essas identificações, apenas com a legenda “oficial” do acervo. O uso dessa fotografia revela contradições entre o discurso de enfrentamento ao apagamento histórico assumido no plano museológico do MUPA e a efetividade de seus “exercícios” decoloniais.

### 1. O Museu Paranaense (MUPA).

O Museu Paranaense, localizado em Curitiba – Paraná, foi inaugurado em 25 de setembro de 1876 e é considerado o terceiro museu mais antigo do país. Ao longo de todos esses anos passou por diversas sedes até se estabelecer, em definitivo, no endereço atual, no Palácio São Francisco, localizado no centro histórico da capital (Rua Kellers, 289).

A atual gestão (desde 2019), sob direção de Gabriela Bettega<sup>2</sup>, indica em seu Plano Museológico vigente (2023-2027) que a missão da instituição é promover:

a preservação, a pesquisa e a comunicação do patrimônio cultural imaterial a partir do diálogo entre disciplinas, campos e práticas, de forma a identificar as aproximações, cruzamentos e fricções que conectam identidades plurais, o passado e o presente, o local e outros territórios (MUPA, 2023: 18).

---

\*Mestre e Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná – PPGHIS/UFPR.

<sup>1</sup> Tese intitulada “Revolvendo o acervo fotográfico do Museu Paranaense em busca do retrato da família indígena” (2024), orientada pela Prof. Dra. Rosane Kaminski (UFPR).

<sup>2</sup> A nomeação ao cargo de Diretora foi publicada no Diário Oficial do Estado do Paraná de 24 de janeiro de 2019 (p. 06). Gabriela é graduada em Arquitetura pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1996) e em Cenografia pela Accademia di Belle Arti di Brera (2004) de Milão – Itália, de acordo com perfil publicado no site do MUPA (<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Biba-Bettega-um-novo-olhar-sobre-o-Museu-Paranaense>). Acesso em: 10 jul. 2025).



E para a concretização dessa missão o Museu elegeu a arte contemporânea como ferramenta, pois considera que “a arte contemporânea surge como uma porta de entrada através do sensível, e um convite para a reflexão e o questionamento” (MUPA, 2023: 21).

Entre proposta e realizações, então, estaríamos diante de um novo Museu? Em entrevista concedida ao Jornal Plural, em 16 de fevereiro de 2022, a Diretora Gabriela, respondendo à colunista Gabriela Koentopp, traduz à sua maneira as diretrizes estampadas no plano museal vigente e anteriormente mencionado. Perguntada sobre o contexto atual do Museu e a troca de gestão, a Diretora pontua que:

(...)

E não ao acaso, a gente tem buscado trazer para dentro do Museu [Paranaense] essa questão da arte contemporânea em todas as suas expressões, não só as artes visuais. Porque para nós, diferentemente de um museu artístico, já que o Museu Paranaense não é um museu de arte, a arte contemporânea serve como um instrumento para dialogar com as disciplinas científicas. E isso para conseguir com que as disciplinas científicas não sejam mais aquela coisa fechada do mundo acadêmico, mas que elas transbordem, que elas possam encontrar as pessoas. Que elas possam junto com a arte criar temáticas, muito inusitadas. E é por isso que a gente tem trazido tanta arte para cá, sempre buscando diálogo com o Museu, com as disciplinas científicas do Museu, justamente para fazer essas fricções.

Especialmente sobre o acervo e o fato de ter nascido de “um contexto de apagamento de minorias”, como exemplificado pela colunista, que faz referência expressa ao Diretor Romário Martins (diretor entre 1902-1928) e “a desconsideração sobre a população negra no Paraná”, Gabriela responde reforçando a necessidade de “chamar as pessoas” para dentro do Museu:

Pergunta por G.K.: Na criação do Museu há alguns agentes muito relevantes, como o próprio Romário Martins. Esse estudioso que contribuiu para o acervo, olhando com os olhos atuais, vem de um contexto de apagamento de minorias. Por exemplo, a questão envolvendo Romário Martins e a desconsideração sobre a população negra no Paraná. Como o Museu tem lidado com essas questões, de considerar que a instituição tem esse passado? Como é feito esse diálogo entre as questões atuais e a história do Museu [Paranaense]?

Gabriela: Essas lacunas, vamos chamar assim, do acervo, são vivas. Elas ficam ali presentes e é difícil lidar com isso. Você falou do Romário Martins, essas coisas de que em Curitiba, Paraná não existiam escravizados...não era assim, a realidade não é essa. A gente tem que se deparar com tudo isso. E costumamos isso chamando pessoas para olhar o acervo e falar, olha não é só isso. E não estamos aqui falando de apagamentos ao que foi registrado, não vou pegar a documentação e esquecer. Muito pelo contrário. Ela vai estar junto com outras constatações, com outras histórias, ela vai servir de norte para outras pessoas conversarem. Então você chama as pessoas para tentarem entender com você o que fazer desse acervo.



Em linhas gerais, é nesse contexto de uma gestão que recorre a arte contemporânea para promover a sua missão que um mesmo retrato de família indígena, utilizado em duas exposições diferentes, será analisado.

## 2. Os “exercícios” decoloniais no MUPA.

Inicialmente, a utilização do termo “exercício” para se referir às iniciativas do Museu Paranaense no tocante a presença da comunidade indígena parte do que propôs Naine Terena ao responder a seguinte questão: “A abertura do MUPA, tradicionalmente um museu histórico, para os artistas contemporâneos, dentre eles artistas como Gustavo Caboco, Denilson Baniwa, Owerá, entre outros e essa primeira experiência de curadoria compartilhada com Robson, Ivanizia e Camila, representa de fato uma mudança no tratamento dos objetos do acervo? Especialmente sobre as fotografias, como utilizá-las para recontar a história da comunidade indígena?”

De acordo com Naine, “*Não posso afirmar que é uma mudança, pois mudanças necessitam que a estrutura seja modificada em diferentes aspectos - desde um cronograma financeiro, até a gestão de pessoal que trabalha dentro das instituições. No meu ponto de vista o Museu vem fazendo exercícios para se pensar a presença indígena*”.<sup>3</sup>

Ocorre que, ao se observar o tratamento dado ao retrato de Liva e João, que será objeto de análise mais detida nos próximos dois tópicos, observa-se que essa abertura do Museu para a comunidade indígena de fato precisa ser lido, como sentenciou Naine Terena, como exercícios, de fato iniciais (principalmente por conta do resultado mais afrente indicado).

A decolonização do museu, como demonstra Françoise Vergès, em sua obra recém-lançada no Brasil (VERGÈ, 2023), é tarefa de longo prazo e exige o comprometimento da instituição museal em todas as suas esferas e departamentos, um diálogo afinado, conjunto, atento. Das lições da autora se extrai que não necessariamente recorrer sistematicamente à comunidade artística fará mitigar as ausências encontradas nos acervos. Vergès sinaliza que apenas a aproximação dos artistas não será suficiente se os projetos decoloniais não forem pensados para serem projetos de longo prazo dentro das instituições museais.

---

<sup>3</sup> Naine Terena respondeu para a já referida tese desta pesquisadora a quatro perguntas feitas sobre as iniciativas do MUPA, a produção de imagens, o compromisso de tentar identificar os indígenas nas imagens pertencentes a acervos e sobre o uso das ferramentas de consulta *online* para os museus (TERENA DE JESUS, 2023).



4

### 3. O retrato de Liva Olivia e João Maria na exposição *Retomada da Imagem*

Em 2021 o Museu Paranaense convidou os artistas indígenas Denilson Baniwa e Gustavo Caboco para participarem do projeto *Retomada da Imagem*, que tinha como objetivo, segundo a própria instituição, aproximar os indivíduos indígenas das imagens de sujeitos indígenas constantes no acervo:

o projeto “Retomada da Imagem” inscreve-se no esforço desta instituição em fazer diferente: promover o encontro entre sujeitos indígenas e essas imagens, ouvir o que o outro suscita, para a partir disso assumir uma nova postura frente ao seu acervo e práticas expositivas. Falar e mobilizar esse acervo com os indígenas.<sup>4</sup>

O projeto, que culminou em uma exposição temporária que recebeu o mesmo nome – *Retomada da Imagem* – se desenvolveu entre 21 de agosto de 2021 e 16 de janeiro de 2022. Foram três etapas: a) uma na qual se procurou promover a aproximação dos artistas com o acervo, através de reuniões *online* onde as próximas fases foram se desenhando organicamente a partir das proposições dos artistas (iniciada em 21 de agosto de 2021), b) uma chamada de “Museu-Ateliê”, em que, dentro do Museu, os artistas e seus convidados mergulharam nas imagens constantes no acervo para produzirem suas obras (entre 11 à 15 de novembro de 2021) e c) uma última etapa consistente na exposição *Retomada da Imagem* (fig. 1), que ocupou a Sala Lange de Morretes de 16 de dezembro de 2021 à 16 de janeiro de 2022<sup>5</sup>.

Figura 1– Fotografia: Vista Geral Exposição *Retomada da Imagem*, nov. 2021



Fonte: Museu Paranaense (2024).

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Retomada-da-Imagem>>. Acesso em 17 ago. 2025.

<sup>5</sup> Importante destacar que o catálogo da exposição *Retomada da Imagem* foi lançado apenas em 12 de outubro de 2024, mais de dois anos depois da exposição, portanto.



As obras expostas na exposição foram criadas durante os dias em que os artistas e seus convidados revolveram o acervo presencialmente no MUPA. Participaram como convidados: Camila dos Santos e Thais Krīg (Kanhgág), Indiamara e Nicolas Paraná (Xetá), Juliana Kerexu, Ricardo Werá, Flávio Karai e Elida Yry (Mbyá-Guarani) e Lucilene Wapichana (Wapichana).

Essa exposição, então, se amolda ao que hoje se chama de arte indígena contemporânea que, segundo Jaider Esbell, “seria então o que se consegue conceber na junção de valores sobre o mesmo tema arte e sobre a mesma ideia de tempo, o contemporâneo, tendo o indígena artista como peça central” (ESBELL, 2021). Para Maria Helena Japiassu Marinho de Macedo trata-se de uma arte que “expressa um compromisso social e político com a cultura dos povos indígenas brasileiros” (MACEDO, 2023: 100). É decolonial, segue a autora, “na medida em que se insurgem contra os regimes de invisibilidade, morte e desumanização a que foram submetidas. Os significados incorporados às suas materialidades estéticas, estão, assim, ligados à reivindicações de direitos dos povos indígenas” (idem, ibidem).

As fotos expostas na exposição e extraídas do próprio acervo, portanto, não podem simplesmente serem lidas como outrora foram dentro do museu, simplesmente como informativas das “diferentes gerações onde e como essas pessoas vivem, qual língua falam, de que forma se adornam”, se está diante de registros de famílias e com o respeito e cuidado que a exibição dessas imagens exige, há necessidade clara de recontar essas histórias.

Nas obras produzidas para a exposição as fotografias foram relegadas e esse ato aciona uma série de sentimentos. Comove quem olha as imagens. Sejam aqueles que em algum momento da vida tiveram e tem acesso aos registros fotográficos de suas famílias, sejam aqueles, como os registrados, que não tinham câmeras e que tiveram seus retratos feitos e conhecidos muitos anos depois. Especialmente, os retratos que fizeram parte da exposição comovem porque alguns dos retratados foram identificados! Essa comoção que a imagem proporciona seria, segundo Didi-Huberman:

a emoção quando ela olha, não o *eu*, mas o *nós* da comunidade. Para isso, é preciso que cada um se sinta tocado, emocionado, acionado. Isso supõe a ação de ‘linhas de tato’ pelas quais uma emoção – lágrimas sobre um único rosto – tornar-se-ia problema de todos, ou, na melhor das hipóteses, a causa política de todo um povo (DIDI-HUBERMAN, 2021: 489).



Para o autor “cabe à atividade produtora de imagens como *comoção* recolocar esse ‘privilégio’ humano no plano ético, histórico e político do *Recht*, o direito como tal” (idem, 2021, p. 492). Em sendo assim, a pergunta de “como construir *respeito* por essa emoção manifestada pelos ‘povos em lágrimas’? como devolver ao seu *impoder* a consideração que lhe é devida?”, mas ainda, “como dar àqueles que se lamentam o direito de se expor, ou seja, o direito a um *pathos* que não abale – não abale mais ainda – a sua *dignidade*?” (idem, *ibidem*).

A resposta, segundo Didi-Huberman deve ser procurada muito menos na normativa ética, mas “verificada nos valores de uso concreto que os artistas propõem aqui e ali, de acordo com cada situação e cada invenção singulares” (idem, *ibidem*).

Davi Kopenawa registra que

Se os brancos não tivessem entrado na floresta quando eu era criança, com certeza eu teria me tornado um guerreiro e, tomado pela raiva, teria flechado outros Yanomami por vingança. Cheguei a pensar nisso. Mas nunca matei ninguém. Sempre contive meus maus pensamentos acima de mim de mesmo: ‘Se eu flechar um dos nossos, esses forasteiros que cobiçam a floresta dirão que sou mau e não tenho nenhuma sabedoria. Não farei isso, porque são eles que nos matam com suas doenças e espingardas. Hoje, é contra eles que devo dirigir meu rancor’” (KOPENAWA, 2015, 73).

De fato, os brancos não só entraram na floresta praticando todo o tipo de violência como se apropriaram da imagem dos indígenas e, também, os transformaram, suas famílias, seus rituais, suas atividades cotidianas em “imagens”. Mais ainda, na esteira de um contrato unilateralmente confeccionado pelos fotógrafos, como alude Ariella Azoulay (2008), as imagens das famílias indígenas parecem ter ficado à margem da representação da família por um longo período, restritas ao plano dos registros do diferente, do exótico, daquele distante do fotógrafo e daquelas para as quais as imagens feitas eram direcionadas.

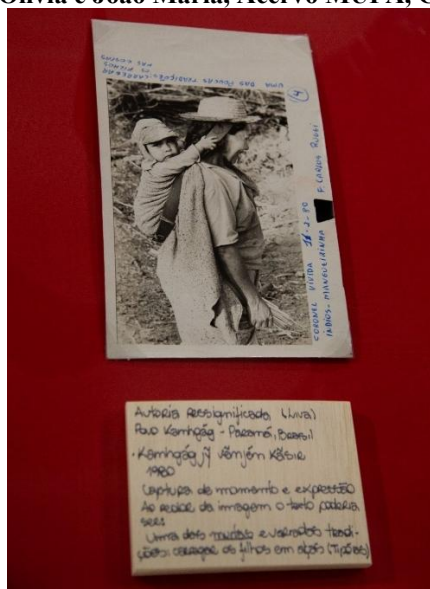
Observe-se que, se os artistas apontam indicando ser o retratado parente, independente do grau e, até mesmo, independente de nominar o registrado, infere-se que a conversa suspensa naquelas imagens de família começa ser materializada. E essa materialização precisa reverberar no acervo, as informações trazidas precisam ser incorporadas, registradas.

A maneira de se dirigir aos retratados é completamente diferente e essa diferença pode ser observada na forma como os artistas e seus convidados se dirigem aos retratados na imagem abaixo (no detalhe da legenda reescrita) e como a equipe (independente de se valer de eventual legenda dada pelo fotógrafo) descreve a imagem disponibilizada no acervo *online*.



7

**Figura 2 – Registro fotográfico da Exposição *Retomada da Imagem*, Retrato de Liva Olivia e João Maria, Acervo MUPA, Carlos Ruggi, 1980**



**Fonte:** Museu Paranaense. Foto: A Autora (2021).

A fotografia do acervo teve a legenda original reescrita para a exposição. Na vitrine central, o retrato de mãe e filho está disposto com uma nova legenda abaixo (como se observa na fig. 2). Mas antes, importante atentar para a legenda “original”: consta na parte superior da fotografia uma informação escrita à caneta, em caixa alta, que assim descreve a cena “uma das poucas tradições: carregar os filhos nas costas”. Informação complementada por local e data em que o retrato foi feito – Coronel Vivida, 11-2-1980 –, anotado na lateral direita da foto, seguida da informação “índios – mangueirinha” e do nome do fotógrafo que fez o registro “f. Carlos Ruggi”.

Na legenda reescrita para a exposição, por sua vez, consta o primeiro indício de que os retratados foram identificados, o nome de Liva consta na primeira linha da nova legenda: “Autoria Ressignificada (Liva), Povo Kanhgág – Paraná, Brasil” e, nas linhas seguintes a sugestão de que o “texto” (legenda) do retrato poderia ser “uma das  muitas  e variadas tradições: carregar os filhos em alças (tipóias)”.

Analisando a fotografia, então, ainda que não seja possível afirmar nesse momento quem lançou as legendas, se o próprio fotógrafo, se alguém que deteve a foto antes de doá-la ao Museu ou, até mesmo, alguém da equipe quando da entrada desta no acervo, é notório o caráter generalizante, a total falta de interesse em identificar os retratados naquele momento e,



principalmente, a falta e conhecimento sobre a comunidade indígena representada por mãe e filho.

Interessante observar que ao consultar o registro da fotografia de Liva Olivia e João Maria (MP. 6110) no acervo *on line* do MUPA, a descrição que consta é a abaixo, seguida, no campo resumo, de texto que aparece reproduzido em todas as imagens que foram utilizadas na exposição *Retomada da Imagem*:

Descrição: Fotografia em preto e branco, com bordas. Pessoa adulta carregando criança de colo através de objeto apoiado a sua cabeça e que passa pelo bumbum do bebê. Ambos estão posicionados de lado em relação ao registro. O bebê olha em direção à máquina fotográfica, mas a pessoa adulta não, ela tem o rosto voltado para a frente, e sorri.

Resumo: Em 2021 o Museu Paranaense desenvolveu o Projeto Retomada da Imagem, com os artistas indígenas Gustavo Caboco e Denilson Baniwa, com o intuito de rever o acervo fotográfico indígena da instituição. Os artistas convidaram Indiamara e Nicolas Paraná (Xetá), Camila dos Santos e Thais Krig (Kanhgág), Juliana Kerexu, Ricardo Werá, Flávio Karai e Elida Yry (Mbyá-Guarani) e Lucilene Wapichana (Wapichana), para um encontro afetivo com as imagens que retratam ancestrais diretos e indiretos desses interlocutores. O encontro, intitulado de museu-ateliê, resultou em uma exposição temporária que levou o nome “Retomada da Imagem: Investigações indígenas a partir do acervo fotográfico do MUPA”, localizada na Sala Lange de Morretes. A exposição contou com uma tipologia bastante variada de produções dos artistas e convidados: obras em painéis de madeira, instalação de fotografias polaroid que foram feitas no contexto da etapa museu-ateliê, atribuição de novas legendas ou intervenção nas legendas de fotografias do acervo, cartas e outras inscrições feitas diretamente nas paredes do Museu, além da criação de duas obras feitas a partir de letreiros de filmes pertencentes a coleção Vladimir Kozák e uma instalação que reúne objetos emblemáticos da coleção relacionada ao povo indígena Xetá. As fotografias do acervo foram utilizadas de distintas maneiras. Foram usadas as originais sobre um mobiliário localizado no centro da sala expositiva, acompanhadas por pequenas placas de mdf com pirogravura dos títulos atribuídos “oficialmente”, ou seja, pelos agentes museais, e outra placa “alternativa” com legendas feitas pelos indígenas convidados, à caneta, à giz e outros materiais. Essas novas legendas não se restringiram a palavras, incorporando também motivos gráficos, cores vibrantes, símbolos diversos. Outro uso das fotografias do acervo foi de maneira indireta, pois seus arquivos digitais foram reproduzidos em papel, através de impressoras, e em seguida fixadas com fita adesiva diretamente sobre as paredes do local. Outras imagens também impressas também foram coladas em painéis de mdf, interagindo ali com outras intervenções feitas com tintas, giz e tecidos. Um uso indireto de acervo fotográfico também aconteceu com a técnica da projeção e desenho de fotos sobre as superfícies de painéis e paredes.

Não há, portanto, qualquer referência direta ou indireta à identificação ou à legenda reescrita pelos artistas e seus convidados. Mais interessante, ainda, é que no texto descritivo da exposição produzido pelo Museu e que descreve as obras criadas, quando se acessa a descrição da fotografia MP.6110, a descrição que consta é essa:

MP. 6110 – mulher e criança



(...) A imagem MP.6110 foi utilizada em um grande painel intitulado “Imagem dentro: portais ao presente (re)-encontros Guarani, Xetá e Kaingang, em dois diferentes lugares. Esta obra incorpora diferentes imagens reproduzidas do acervo, tanto em desenho feito a próprio punho a partir da projeção da imagem na tela, quanto em colagem (como foi o caso dessa fotografia). A reprodução da foto foi “recortada”. A imagem da criança e da mulher, posicionada no canto esquerdo do observador, foi inserida sem o seu contorno e a paisagem que os rodeia. Próximo a essas figuras foram escritos os nomes João Maria e Lívia Oliva. Já no canto direito do painel se encontra a “sobra” do recorte, em que estão a paisagem e o enquadramento da fotografia, com a ausência das pessoas fotografadas. Abaixo dessa imagem estão os seguintes dizeres: “Deslokamentos (ipsis litteris); Forçados; Retomadas, Resistir. Além desta imagem constam outras do acervo: MP.KO.7188; MP.KO.7521; MP.8103; MP.6110; MP.KO.603. A obra é assinada por Gustavo Caboco, Denilson Baniwa, Camila Kaingang dos Santos, Elida Yry, Ricardo Werá e Thaís Krig (MUPA, 2021, 27-28).

Como bem resume Naine Terena de Jesus “o conjunto de textos e imagens mostra como a sociedade não indígena criava fantasias a respeito dos povos originários naquela época e como se descrevia o encontro entre os ditos civilizados e os indígenas, representados como selvagens ou romantizados como protetores da natureza” (TERENA DE JESUS, 2023: 199).

Portanto, os grandes painéis criados pelos artistas remetem a um grande álbum de família quando ressignificam os registros fotográficos da família indígena. Usando grafismos, desenhos e inserindo inscrições de texto, a teia de informações presentes nas imagens, mas que estavam silenciadas pelas legendas feitas pelos fotógrafos (ou por aqueles que estavam na posse dessas imagens), ganha vida.

Destaque-se, ainda, que aqueles retratados que foram identificados ao longo das primeiras fases do projeto Retomada tiveram seus nomes indicados expressamente nas criações feitas pelos artistas. A identificação, portanto, não foi esquecida e consiste em um trabalho importante de ressignificar a imagem dando nome àqueles antes renegados ao anonimato no acervo.

Especialmente para o retrato de Livia e João, a intervenção com uso da cor para reproduzir os retratos somado aos desenhos dos olhos, como no detalhe abaixo (fig. 3), faz “sumir” a legenda que se refere com muita pouca atenção à tradição de carregar as crianças nas costas como mencionado; a legenda permanece lá, os artistas não removeram, mas ela não se destaca mais. A legenda reescrita da figura 2 agora ganha sentido, o destaque são mãe e filho e é possível se extrair do rico conjunto de informações que, de fato, essa é fotografia de família que retrata, de fato, “uma das muitas e variadas tradições: carregar os filhos em alças (tipóias)”.



10

**Figuras 3 e 4 – Detalhe - registro fotográfico da Exposição *Retomada da Imagem*, Intervenção sobre Retrato de Liva Olívia e João Maria, 2021**



**Fonte:** Museu Paranaense. Foto: A Autora (2021).

Além disso, a mesma foto de mãe e filho é utilizada uma terceira vez na exposição, conforme se observa no detalhe acima (fig. 4). Os artistas reforçam o nome dos retratados uma segunda vez, agora o nome de João Maria parece contornar suas costas e o de Liva Olívia está escrito exatamente entre a altura de seu rosto e peito, em caixa alta. Na reprodução impressa em papel amarelo, os artistas pintam de azul apenas a faixa da tipoia onde o pequeno João Maria se segura, ao ser carregado pela mãe, enquanto fita diretamente o fotógrafo.

Esse gesto de usar a mesma imagem três vezes na exposição (a foto original na vitrine central, ladeada pela legenda reescrita e as duas reproduções acima) e a cada uso ir literalmente extraindo os dados textuais encontrados na foto original (fig. 2) para finalmente destacar como acima (figs. 3 e 4) apenas mãe e filho, João e Liva, marca esse processo de retomada, que exige, literalmente, avanços graduais fazendo uma breve analogia com a proposta inicial do projeto *Retomada*.

Observe-se que por certo em um primeiro exercício com o acervo fotográfico não seria possível analisar todas as fotografias, foi preciso fazer um recorte. Foi preciso os próprios artistas convidados apontarem que não pertenciam aos povos com registros no acervo, levarem convidados para avançar na proposta inicialmente feita. O exercício de revolver as imagens do acervo exige sem sombra de dúvidas muitos outros exercícios, é preciso trabalhar e ressignificar buscando um método de trabalho, construindo pontes.



Por essa razão, como explicam Paulo Neves e Elemar Favreto, as obras como as que fizeram parte da *Retomada da Imagem* são resistência e reverberam essa resistência, pois “mesmo que tal arte utilize as ferramentas criadas pela indústria cultural, ela ainda consegue produzir algo diferente daquilo que a indústria espera” (NEVES, 2022: 39). Contudo, dentro do próprio MUPA, pouco tempo depois da *Retomada da Imagem*, o mesmo retrato de Liva e João foi utilizado novamente.

#### 4. O retrato de Liva Olivia e João na exposição *Mejtere: Histórias Recontadas*

Em outra exposição, na esteira do que o MUPA estabeleceu como suas novas diretrizes, a exposição de longa duração *Mejtere: Histórias Recontadas* aqui é será analisada como um segundo exercício decolonial.

Em linhas gerais essa exposição decorre da abertura de uma seleção de bolsistas indígenas realizadas em 2022, onde foram selecionados 3 estudantes universitários indígenas que, de junho de 2022 a março de 2023<sup>6</sup>, trabalhariam para montar *Mejtere*, também revolvendo o acervo do Museu, no mesmo caminho de *Retomada*.

A exposição *Mejtere: histórias recontadas* foi aberta em 28 de fevereiro de 2023 e passou a fazer parte do circuito de exposições de longa duração do MUPA, com curadoria dos bolsistas contemplados Camila dos Santos (Kanhgág), Ivanizia Ruiz Guimarães (Tikuna) e Robson Chaves Delgado (Baré) e consultoria de Naine Terena. A exposição teve como curadoras adjuntas Josiéli Spenassatto e Giselle de Moraes, da equipe do Museu.

Nessa nova exposição o uso novamente da fotografia de Liva e João chama atenção justamente porque, em um curto espaço de tempo entre uma exposição e outra (*Retomada da Imagem* e *Mejtere*), surpreendentemente não se acrescenta a identificação dos retratados realizada quando do projeto *Retomada*

O emprego de “surpreendentemente” leva em consideração três aspectos: o fator tempo (já que aproximadamente apenas 12 meses separaram uma exposição da outra); a presença de Camila dos Santos em ambas as exposições (em *Retomada* como convidada dos artistas Denilson Baniwa e Gustavo Caboco e em *Mejtere* como co-curadora, bolsista contemplada) e

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Chamada-Publica-para-estudantes-indigenas-universitarios>>. Acesso em: 17 ago. 2025.



12

a escolha de uma mesma fotografia de família em ambas. Tudo isso porque o texto de apresentação da exposição *Mejtere* é taxativo ao pontuar que “o projeto curatorial partiu de um encontro aprofundado com o acervo do Museu Paranaense e foi enriquecido com a aquisição de novos objetos e obras” (MUPA, 2021: 4). Os grifos não se encontram no texto original, mas aqui foram utilizados em razão da necessidade de demonstrar que, mesmo indicando que o encontro foi “aprofundado”, passou despercebida a identidade já reconhecida dos retratados na imagem em questão (em exposição/projeto anterior).

**Figura 5 – Fotografia: Vista Geral da exposição *Mejtere: Histórias Recontadas***



**Fonte:** Museu Paranaense. Foto: A Autora (2024).

A exposição *Mejtere: histórias recontadas*, cuja vista geral é exatamente a fig. 5, foi dividida em “cinco núcleos que estão ligados entre si, como é a própria cultura indígena – conectada em todas as suas maneiras de existir” (2021: 4). São eles: “Todas as coisas são pequenas”, “Fiandeiras guardiãs: carregando histórias”, “Tessituras da terra”, “Coração na aldeia, pés no mundo” e “Resistências: nada para nós sem nós”.

Especificamente na área estabelecida para abrigar o núcleo “Fiandeiras guardiãs: carregando histórias”, um projetor mostra um conjunto de imagens nos quais mulheres indígenas carregam seus filhos ou outras crianças da comunidade em tipóias, como se pode observar do registro abaixo, que mostra a dimensão das fotos projetadas na exposição. A quinta imagem projetada é justamente a fotografia de Liva e João:

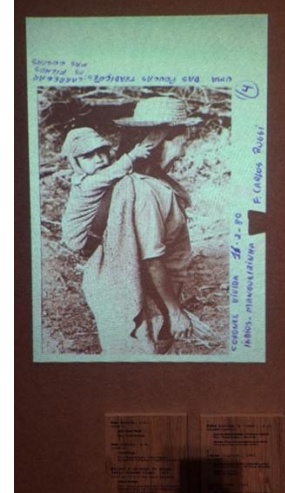


13

**Figura 6 – Fotografia: Projeção na exposição *Mejtere: Histórias Recontadas***



**Figura 7 – Fotografia: Projeção na exposição *Mejtere: Histórias Recontadas***



**Fonte:** Museu Paranaense. Foto: A Autora (2024).

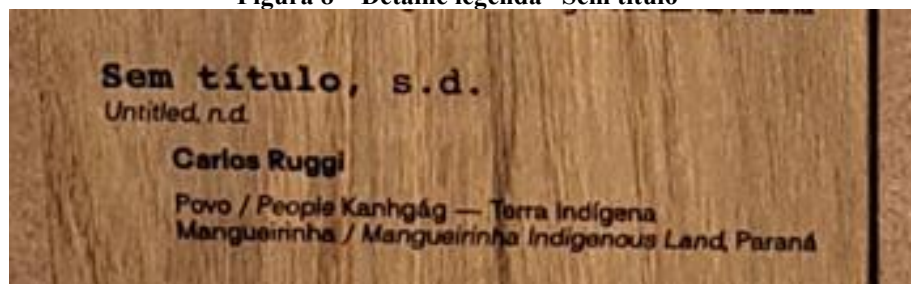
Indispensável assinalar que, na ocasião da *Retomada da Imagem*, foi Camila quem alertou em seu depoimento para o documentário *Retomada da Imagem*, sobre a legenda anotada a caneta na foto, que foi reescrita para aquela exposição (uma das muitas tradições e não uma das poucas como consta na legenda original).

A pública “chamada de atenção” na *Retomada*, de que o registro não simboliza “uma das poucas tradições”, mas uma das muitas daquela comunidade foi, em certa medida, absorvida. No material de apresentação da exposição *Mejtere* consta, em um pequeno texto intitulado “As tipoias carregam o futuro”, que:

Muito além de simples tecidos e longe de ser “uma das únicas tradições”, as tipoias trazem em seus fios e trançados ancestralidade. Elas consagram no gesto de carregar um novo alguém a força do presente, do passado e do futuro (MUPA, 2021-2022, p. 12).

Mas em *Mejtere* a legenda, no entanto, localizada logo abaixo do espaço onde as imagens são projetadas, é a legenda “original” do Museu:

**Figura 8 – Detalhe legenda “Sem título”**



**Fonte:** Museu Paranaense. Foto: A Autora (2024).



Como se verifica, não foi utilizada a legenda reescrita em *Retomada da Imagem*, além de não se fazer qualquer referência aos retratados Liva Olivia e João Maria, identificados quando da *Retomada*. Observe-se que no acervo *online* do MUPA, a foto projetada (figs. 6 e 7) está registrada sob o nº MP.6110 e possui a seguinte descrição:

Fotografia em preto e branco, com bordas. Pessoa adulta carregando criança de colo através de objeto apoiado a sua cabeça e que passa pelo bumbum do bebê. Ambos estão posicionados de lado em relação ao registro. O bebê olha em direção à máquina fotográfica, mas a pessoa adulta não, ela tem o rosto voltado para a frente, e sorri.

A única informação que foi acrescida aos dados registrados após a exposição *Retomada* é a que consta no item “resumo” da ficha de registro, no qual há referência àquela nos seguintes termos:

Em 2021 o Museu Paranaense desenvolveu o Projeto Retomada da Imagem, com os artistas indígenas Gustavo Caboco e Denilson Baniwa, com o intuito de rever o acervo fotográfico indígena da instituição. Os artistas convidaram Indiamara e Nicolas Paraná (Xetá), Camila dos Santos e Thais Krig (Kanhgág), Juliana Kerexu, Ricardo Werá, Flávio Karai e Elida Yry (Mbyá-Guarani) e Lucilene Wapichana (Wapichana), para um encontro afetivo com as imagens que retratam ancestrais diretos e indiretos desses interlocutores. O encontro, intitulado de museu-ateliê, resultou em uma exposição temporária que levou o nome “Retomada da Imagem: Investigações indígenas a partir do acervo fotográfico do MUPA”, localizada na Sala Lange de Morretes. A exposição contou com uma tipologia bastante variada de produções dos artistas e convidados: obras em painéis de madeira, instalação de fotografias polaroid que foram feitas no contexto da etapa museu-ateliê, atribuição de novas legendas ou intervenção nas legendas de fotografias do acervo, cartas e outras inscrições feitas diretamente nas paredes do Museu, além da criação de duas obras feitas a partir de letreiros de filmes pertencentes a coleção Vladimir Kozák e uma instalação que reúne objetos emblemáticos da coleção relacionada ao povo indígena Xetá. As fotografias do acervo foram utilizadas de distintas maneiras. Foram usadas as originais sobre um mobiliário localizado no centro da sala expositiva, acompanhadas por pequenas placas de mdf com pirogravura dos títulos atribuídos “oficialmente”, ou seja, pelos agentes museais, e outra placa “alternativa” com legendas feitas pelos indígenas convidados, à caneta, à giz e outros materiais. Essas novas legendas não se restringiram a palavras, incorporando também motivos gráficos, cores vibrantes, símbolos diversos. Outro uso das fotografias do acervo foi de maneira indireta, pois seus arquivos digitais foram reproduzidos em papel, através de impressoras, e em seguida fixadas com fita adesiva diretamente sobre as paredes do local. Outras imagens também impressas também foram coladas em painéis de mdf, interagindo ali com outras intervenções feitas com tintas, giz e tecidos. Um uso indireto de acervo fotográfico também aconteceu com a técnica da projeção e desenho de fotos sobre as superfícies de painéis e paredes.<sup>7</sup>

Contudo, frise-se, não consta nenhum caminho ou indicação que direcione a fotografia à sua ressignificação, realizada, repete-se, quando do projeto *Retomada da Imagem*.

---

<sup>7</sup> Esse texto/resumo é o mesmo que foi acrescido à ficha de registro de todas as fotografias do acervo que foram “revolvidas” pelos indígenas no projeto *Retomada da Imagem*.



## 5. Reflexões finais.

O exemplo desses dois “exercícios” decoloniais promovidos pelo Museu Paranaense é sintomático e chama atenção para o tema. Então, uma vez identificados os retratados, ainda mais dentro do contexto da promoção de uma nova missão, de uma “luta” da instituição por enfrentar seus apagamentos históricos, não se poderia deixar, de maneira alguma, de se fazer referência aos nomes de Liva Olivia e João Maria. Ainda mais porque a pesquisa identificou que o próprio projeto *Retomada* continha também essa expectativa de identificação, que foi referenciada e enaltecida pelos artistas e convidados em suas falas em todas as fases do projeto.

Fazendo referência à obra de Aimè Césaire, Françoise Vergè diz que quando a exposição visa apresentar uma nova narrativa é muito significativo descobrir os nomes dos retratados:

Por isso importante para eles/as descobrir o nome dos/as modelos, porque o “o nome é a primeira coisa que é roubada dos escravos, disse Césaire”. Ao restituir o nome aos/às modelos/as negros/as e ao mudar o título da obra (por exemplo, Retrato de Madeleine, em vez de o Retrato de uma negra), eles/as davam uma resposta aos/às que os/as acusavam de “remorso”: “é inevitável que haja uma parte de culpa e remorso, mas ela deve ser secundária em comparação com o valor da mudança e o poder de catarse do recomeço” (VERGÈ, 2023: 196).

A exposição *Mejtere*, portanto, através da fotografia de Liva e João, é representativa do alcance dos exercícios decoloniais dentro do próprio acervo e demonstra como ainda há um longo caminho a ser percorrido pelas instituições museais que buscam ressignificar seus acervos.

O uso do mesmo retrato em duas exposições em um espaço de tempo tão curto evidencia a tensão entre o discurso institucional de enfrentamento ao apagamento histórico e as práticas efetivas nos chamados “exercícios” decoloniais promovidos por museus. Didi-Huberman, especialmente sobre a imagem, defende que é preciso olhar com a intenção de buscar perceber onde a imagem “queima”, onde estão os sinais e sintomas de que ela ainda não esfriou (2018: 47).

O retrato de Liva Olivia e João Maria permanece nesse estado de incandescência, exigindo do MUPA uma legenda justa, que seja efetivamente incorporada ao acervo e que reconheça o gesto de ressignificação proposto pelos artistas indígenas e seus convidados na exposição *Retomada da Imagem*, já que mais que necessário efetivamente afastar esses (des)confortos que seguem presentes nas instituições e nos acervos.



### Referências Bibliográficas

- AZOULAY, Ariella. **The civil contract of photography**. New York: Zone Books, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Potencial history: unlearning imperialism**. London: Verso, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (Org). **A imagem queima**. Curitiba: Medusa, 2018.
- \_\_\_\_\_. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: N-1, 2021.
- ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. In: **Celeste**. n. 39. Disponível em: <<https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo-2/>>. Acesso em: 15 ago. 2025.
- FONTANELA, Noemia Paula Santos. **Revolvendo o acervo fotográfico do Museu Paranaense em busca do retrato da família indígena**. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, 2024.
- KOENTOPP, Gabriela. Museu Paranaense faz da arte uma forma de entender o passado. In.: **Plural Curitiba**, 10/02/2022. Disponível em: <<https://www.plural.jor.br/colunas/arte-em-movimento/museu-paranaense-faz-da-arte-uma-forma-de-entender-o-passado/>>. Acesso em 04 abr. 2024.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MACEDO, Maria Helena Japiassu Marinho de. **O reconhecimento dos direitos autorais indígenas como forma de inclusão da diversidade no campo das artes**. Dissertação (Mestrado em Direito). Universidade Federal do Paraná, 2023.
- MUSEU PARANAENSE, **Plano Museológico 2023-2027**, Curitiba, 2023.
- \_\_\_\_\_. **Catálogo Retomada da Imagem**. Textos de Gustavo Caboco, Denilson Baniwa, Josiéli André Spenassatto [et al.]. Curitiba, PR: Museu Paranaense, 2024.
- \_\_\_\_\_. **Impresso da exposição Mejtete: histórias recontadas**. Curitiba, 2023.
- \_\_\_\_\_. **Impresso da exposição Retomada da imagem: encontros decoloniais entre artistas indígenas e as fotografias do acervo do MUPA**. Curitiba, 2022.
- NEVES, Paulo Thadeu Franco das (Org). **Arte indígena contemporânea: o trabalho de Jaider Esbell como um contraponto a indústria cultural**. Curitiba: Editorial A Casa, 2022.
- TERENA DE JESUS, Naine. Arte Ativista. In: **Revista Zum nº 19**. São Paulo: IMS, 2020, p. 52-67.



17

\_\_\_\_\_. A domesticação das imagens: narrativas indígenas e apropriação tecnológica. In: **Catálogo Xingu: contatos**. São Paulo: IMS, 2023, 198-231.

\_\_\_\_\_. **Entrevista feita por e-mail**, 14 de julho de 2023.

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