



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO– UFPE
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS– CFCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA– PPGH**

ENRIQUE JOSÉ DE ANDRADE PEREIRA

**EXPOSIÇÕES INDÍGENAS EM RECIFE:
formas expositivas e a comunicação de si e do Outro (2015-2022).**

RECIFE

2025

ENRIQUE JOSÉ DE ANDRADE PEREIRA

**EXPOSIÇÕES INDÍGENAS EM RECIFE:
formas expositivas e a comunicação de si e do Outro (2015-2022).**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (PPGH-UFPE), como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: Sociedades, Culturas e Poderes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regina Beatriz Guimarães Neto.

Coorientador: Prof. Dr. Daniel de Souza Leão Vieira.

RECIFE

2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Pereira, Enrique José de Andrade.
Exposições indígenas em Recife: formas expositivas e a comunicação de si e do outro (2015-2022) / Enrique José de Andrade Pereira. - Recife, 2025.
284f.: il.

Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História, 2025.
Orientação: Prof.ª Dr.ª Regina Beatriz Guimarães Neto.
Coorientação: Prof. Dr. Daniel de Souza Leão Vieira.

1. Povos indígenas; 2. Formas expositivas; 3. Expografia; 4. Museus; 5. Espaços expositivos. I. Guimarães Neto, Regina Beatriz. II. Vieira, Daniel de Souza Leão. III. Título.

UFPE-Biblioteca Central

ENRIQUE JOSÉ DE ANDRADE PEREIRA

**EXPOSIÇÕES INDÍGENAS EM RECIFE:
formas expositivas e a comunicação de si e do Outro (2015-2022).**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (PPGH-UFPE), como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em: 29/08/2025

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Regina Beatriz Guimarães Neto (Orientadora)
Programa de Pós-Graduação em História (PPGH-UFPE)

Prof.^a Dr.^a Bartira Ferraz Barbosa (Membro Titular Interno)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof.^a Dr.^a Mariana Galera Soler (Membro Titular Externo)
Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa

Dedico este trabalho para as águas e matas,
para família, amores, amigos e parentes. Para
força ancestral de Quentilha, Josefa e Inês.

AGRADECIMENTOS

Agradecer se configura como ato no qual reconhecemos a importância da ação de outrem sobre nossa vida e experiência. Desta forma, não poderia iniciar este texto sem agradecer. Inicialmente à terra que me gerou, ao ar, às águas, aos ventos e tudo que existe na experiência da vida. A força encantada e à ancestralidade que iniciou a luta antes de mim e da minha geração. Meu agradecimento perpassa a compreensão de que, não estando sozinho no mundo, meu fazer é sempre coletivo, mesmo quando lido por individual.

A presente dissertação é fruto das relações e dos impulsos de não permitir que outros nos digam como fazer e ser, é fruto dos sonhos que nos permitimos sonhar. Sou grato a quem sonhou junto e acreditou na relevância da pesquisa.

Agradeço à força geradora matriarcal da minha família, de forma especial à minha mãe, Michelly Miranda, à minha vó paterna, Cosma Josefa, que me sustentaram e sustentam com suas rezas, carinhos e apoio. Nada seria sem àquelas que vieram antes e igualmente me amparam e inspiram, de forma especial à Josefa Pereira, minha bisavó paterna, à Maria Quentilha, minha tataravó materna, à Maria Inês, minha bisavó materna, e à Maria José, minha avó materna, à tia Lai e tia Marli, que se encantaram no processo de tessitura deste trabalho e não o puderam ver na sua versão final.

Ao meu pai, Edson José, ao meu avô paterno, José Feliciano, e ao meu avô materno, José Miranda, que me nutriram e ensinaram a viver entre as doçuras e amargores da vida. Aos meus tios e tias, meu irmão, Edson José, minha irmã, Camylla Gouveia, e minha madrasta, Alcilene Gouveia.

Agradeço à minha companheira, Taciana Bezerra, e à sua família, que me acolheram e igualmente me fizeram pertencentes, por tantas vezes me abrigaram e incentivaram. À minha sobrinha, Ana Clara, ao meu sobrinho, Dante, e ao meu afilhado, Matheus Enrique, que me ensinam que mesmo em tempos difíceis, o sorriso é a melhor opção.

A minhas tias e tios: Edna, Edilson, Edmilson (*In memoriam*), Marcile, Marcílio, Mônica, Marlete (*In memoriam*). A todos(as) os(as) familiares que, de perto ou de longe, acreditaram nesta formação e pesquisa. Muitos são os(as) primos(as), que só a lista de nomes ocuparia as páginas de toda dissertação.

Contudo, família não é simplesmente uma relação sanguínea, extrapola e é ressignificada, desta forma, quero agradecer aos(as) amigos(as) que sempre estiveram presentes, de forma especial a Gabriel Alexandre, que esteve ao meu lado nos momentos de

quase desistência na graduação e foi um grande incentivador da entrada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (PPGH/UFPE).

Agradeço aos(as) queridos(as) amigos(as) historiadores(as) que, por muitas vezes leram meus textos antes de irem a público, realizam indicações e estão mais próximos(as): Guilherme Rafael, Jesus Anderson, Raissa Efrem, Evawilma Lopes Pankararu, Davi Concerva, Ana Gabriela Vasconcelos, Camila Gama, Mylena Cristina, Mariza Mariano, Thiago Henrique. De forma especial, à minha amiga de caminhada no PPGH/UFPE, com a qual dividi lágrimas, dores de cabeça e metodologias de pesquisa, sem Hellen Danielly minha vivência na UFPE não teria sido tão risonha e esperançosa.

Aos(as) amigos(as) que, mesmo não sendo da área, sempre me apoiaram e indicaram caminhos, abriram as portas, me ofereceram a alegria de ter com quem dividir: Isabela Xenofonte, Sulamita Xenofonte, Gabriela Xenofonte, Gabriel Xenofonte, Francisco Xenofonte, Luana Filgueiras, Bernardo Xenofonte, Alexsandra Maria, Ir. Anatília, Ir. Zena, Magda Santana, José Marcone Candeias, Luiz Henrique, Raquel Monte, Luciana Maria, Josenilda Maria, Lillian Graziella, Adriana Santana, Hblynda Morais, Priscila Barbosa, Saulo Nogueira, Luana Rocha, Paloma Nascimento, Vicente Silva, Sabrina Valério, Emanuel Martins, Vinícius Pascoal, Jamille Barros, Nelson Lafayette, Nathalia Ferreira, Paulo Silva, Ilka Luciana, Anna Karina, Luiza Iwanaga, Paulo Lima, José Pereira, Ana Elizabeth dos Santos, Carol Valença, Rilda Maria, Beatriz Chianca, Gisele Silva, Dona Maria de Lourdes, Patrícia Saraiva, Saionara, Ayra Alves, Adriana Kayany Xukuru, cacique Caboquinho Potiguara e todos(as) que se juntaram a ciranda.

Aos(as) meus(minhas) professores(as) do curso técnico do Instituto Federal de Pernambuco, da graduação na Universidade de Pernambuco e da pós graduação na Universidade Federal de Pernambuco, de forma especial a querida Magdalena Almeida, Eliana Calado, Márcia Xavier, Sandra Simone, Susan Lewis, Kalina Vanderlei, Analine Santos, Antonio Montenegro e Bartira Ferraz. A presença deles(as) é sempre forte e recorrente no meu caminhar, por isso sou grato.

Aos(as) meus alunos(as), que me ensinam cotidianamente a prática do questionamento e irreverência, de forma especial os do Procriu, na comunidade do Bode, e os alunos(as) da disciplina Comunicação e Museus, da UFPE, onde fui estagiário docente em 2023.2. Agradeço também à Prof.^a Dr.^a Mariana Soler, que muito colaborou com sua pesquisa para a metodologia da presente dissertação.

Agradeço ao comitê consultivo da presente pesquisa, nas pessoas de Juliana Xukuru, Luara Seridó-Tarairú Otxukayana e Ziel Karapotó, que me deram importantes colaborações e

questionamentos. Aos(as) parentes que sempre apoiaram a pesquisa, de forma especial à Associação Indígena em Contexto Urbano Karaxuwanassu (ASSICUKA) e à Articulação Indígena de Mulheres em Contexto Urbano de Pernambuco (AIMCUPE).

Gostaria de agradecer aos(as) pesquisadores(as), trabalhadores(as) e gestores(as) do Museu do Estado de Pernambuco (MEPE), de maneira especial a Pablo Lucena, Maíra Lainz e André Soares, e da Christal Galeria, que gentilmente cederam as documentações para realização da pesquisa.

Por fim, agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Regina Beatriz Guimarães Neto, e ao meu coorientador, Prof. Dr. Daniel de Souza Leão Vieira, que colaboraram incansavelmente para a finalização da pesquisa e me garantiram liberdade criadora. Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento, sem o qual, a presente pesquisa seria inviável. Agradeço também todo o Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, nas pessoas de Sandra e Raquel, pelo carinho e paciência.

[...] a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produz em nós. Assim um passarinho nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que a Cordilheira dos Andes.

Manoel de Barros (2010, p. 107).

RESUMO

A expografia, as formas de expor, das exposições comunicam e são construídas a partir de intencionalidades. Nesta pesquisa nos debruçamos sobre exposições atravessadas pelas questões indígenas, tendo por recorte especial a cidade do Recife, e por recorte temporal os anos 2015 a 2022, que marcam profundamente mudanças no cenário político e cultural do Brasil entre governos de posicionamentos políticos partidários distintos. Por meio das formas geradas nos processos de constituição das exposições, percebemos estas como possíveis documentos historiográficos e propomos a utilização de uma metodologia a partir dos trabalhos da Mariana Galera Soler (2015; 2021) e do Jean Davallon (1992), para realização do registro da efemeridade expositiva. Assim como, também utilizamos por metodologia, através das reflexões apresentadas pela Linda Tuhiwai Smith (2018), a formação de um comitê consultivo e propositivo composto por pessoas indígenas de grupos étnicos e origens diversas. Dentro do recorte analítico e temporal da presente pesquisa, realizamos um mapeamento das diversas exposições que possuem objetos indígenas, classificados pelas instituições museológicas, expositivas, de arte e cultura por tipologias não unificadas (arte, artesanato, arqueológico, antropológico, histórico) escolhendo as duas exposições para o estudo: *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, no Museu do Estado de Pernambuco (MEPE), e *Ziel Karapotó Como Fumaça*, na Christal Galeria. Estas ocorreram em espaços com características expográficas, administrativas e históricas importantes para análise do cenário das constituições comunicativas sobre si e sobre o Outro, no que diz respeito aos povos indígenas.

PALAVRAS-CHAVE: Povos indígenas; formas expositivas; expografia; museus; espaços expositivos.

RESUMEN

La expografía, las formas de exhibición y las exposiciones comunican y se construyen a partir de intenciones. En esta investigación, nos centramos en exposiciones permeadas por la problemática indígena, con especial atención a la ciudad de Recife y al período de 2015 a 2022, que marcó profundos cambios en el panorama político y cultural de Brasil entre gobiernos con distintas posiciones políticas partidistas. A través de las formas generadas en los procesos de constitución de las exposiciones, las percibimos como posibles documentos historiográficos y proponemos el uso de una metodología basada en los trabajos de Mariana Galera Soler (2015; 2021) y Jean Davallon (1992) para registrar la efímera naturaleza de la exposición. De igual manera, también utilizamos la metodología, basada en las reflexiones presentadas por Linda Tuhiwai Smith (2018), para formar un comité asesor y propositivo compuesto por indígenas de diversos grupos étnicos y orígenes. En el marco analítico y temporal de esta investigación, mapeamos las diversas exposiciones de objetos indígenas, clasificadas por museo, exposición, arte e instituciones culturales según tipologías no unificadas (arte, artesanía, arqueología, antropología e historia). Seleccionamos dos exposiciones para el estudio: *Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo*, en el Museu do Estado de Pernambuco (MEPE), y *Ziel Karapotó Como Fumaça*, en la Galeria Christal. Estas exposiciones se realizaron en espacios con características expositivas, administrativas e históricas significativas para analizar el contexto de las constituciones comunicativas sobre uno mismo y los Otros, en relación con los pueblos indígenas.

PALABLAS CLAVE: Pueblos indígenas; formas expositivas; expografía; museos; espacios expositivos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 01 - Exemplo de tabela da Matriz Conceitual apresentada por Soler (2015).....	44
IMAGEM 02 - Tópico 1.0 da Ficha para Pesquisa em Exposições.....	46
IMAGEM 03 -Tópico 2.0 da Ficha para Pesquisa em Exposições.....	47
IMAGEM 04 - Tópico 3.0 da Ficha para Pesquisa em Exposições.....	47
IMAGEM 05 - Tópico 4.0 da Ficha para Pesquisa em Exposições.....	48
IMAGEM 06 - Tópico 5.0 da Ficha para Pesquisa em Exposições.....	48
IMAGEM 07 - Tópico 6.0 da Ficha para Pesquisa em Exposições.....	49
IMAGEM 08 - Corredor do PPGH/UFPE, com cerâmica Pankararu e cartaz de atividade musical no <i>Palau de la Música</i> , 1990.....	51
IMAGEM 09 - Destaque de parte da exposição <i>Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos</i> no Muhne.....	72
IMAGEM 10 - Destaque de parte da exposição <i>Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos</i> no Muhne.....	72
MAGEM 11 - Instalação do artista Alexandre Dacosta, recorte da fotografia da Exposição <i>Autopoese</i> (2018), no Paço Imperial - Rio de Janeiro.....	73
IMAGEM 12 - Convite da Exposição <i>TranspareSSer</i>	75
IMAGEM 13 - Localização do MEPE e entorno.....	78
IMAGEM 14 - Localização do MEPE e entorno.....	78
IMAGEM 15 - Fachada central do MEPE.....	82
IMAGEM 16 - Visão lateral do jardim do MEPE, com canhões e relógio solar.....	82
IMAGEM 17 - Estátua de Clio no terraço do MEPE.....	84
IMAGEM 18 - Estátua de Calliope no terraço do MEPE.....	84
IMAGEM 19 - Estátua de Memmosina no terraço do MEPE.....	85
IMAGEM 20 - Estátua de Erato no terraço do MEPE.....	85
IMAGEM 21 - Estátua de Evteppe no terraço do MEPE.....	86
IMAGEM 22 - Estátua de Melpomene no terraço do MEPE.....	86
IMAGEM 23 - Estátua de Polinnia no terraço do MEPE.....	86
IMAGEM 24 - Estátua de Talia no terraço do MEPE.....	87
IMAGEM 25 - Exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.....	90
IMAGEM 26 - Detalhe da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.....	90

30	
IMAGEM 27 - Detalhe da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.....	91
IMAGEM 28 - Planta baixa do térreo da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.....	92
IMAGEM 29 - Planta baixa do 1º andar da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.....	93
IMAGEM 30 - Detalhe da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.....	96
IMAGEM 31 - Detalhe da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.....	96
IMAGEM 32 - Detalhe da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.....	97
IMAGEM 33 - Detalhe da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.....	97
IMAGEM 34 - Detalhe da placa de identificação na Sala Espelho do Oriente da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.....	98
IMAGEM 35 - Detalhe da placa na sala Lybia Queiroz Maranhão na exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.....	98
IMAGEM 36 - Detalhe da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.....	99
IMAGEM 37 - Planta baixa da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i>	104
IMAGEM 38 - Planta baixa, corte lateral, da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i>	104
IMAGEM 39 - Planta baixa da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i>	105
IMAGEM 40 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE.....	105
IMAGEM 41 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE.....	106
IMAGEM 42 - Detalhe da exposição de longa duração “ <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> ”, Espaço Cícero Dias, MEPE.....	106
IMAGEM 43 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE.....	111

IMAGEM 44 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 01.....	114
IMAGEM 45 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 01.....	114
IMAGEM 46 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE.....	115
IMAGEM 47 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 02.....	119
IMAGEM 48 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE, visão dos Núcleo Expositivo 02.....	120
IMAGEM 49 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 03.....	123
IMAGEM 50 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE, visão dos Núcleos Expositivos 02 e 03.....	124
IMAGEM 51 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 03.....	124
IMAGEM 52 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 03.....	125
IMAGEM 53 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 03.....	125
IMAGEM 54 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 04.....	128
IMAGEM 55 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 04.....	128
IMAGEM 56 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 04.....	129
IMAGEM 57 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 04.....	129
IMAGEM 58 - Detalhe da exposição de longa duração <i>Pernambuco, território e patrimônio de um povo</i> , Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 04.....	130
IMAGEM 59 - Fragmento do texto <i>Considerações sobre a exposição de longa duração do Museu do Estado de Pernambuco</i>	132
IMAGEM 60 - Fragmento do texto <i>Salas Arqueologia e Etnografia</i> , possivelmente se refere à exposição de longa duração <i>Um Acervo Revisitado (2003 - 2013)</i>	135

IMAGEM 61 - Fotografia da exposição XIX Exposição Temporária Variações Culturais (1986).....	135
IMAGEM 62 - Fragmento da fotocópia “Classificação de flechas”, retirada da “Suma Etnologia Brasileira, Vol. 2. pág 129 e 130”, da junção de material para consulta denominado de “CLASSIFICAÇÃO DE ARCOS, FLECHAS, ZARABATANAS E CERÂMICAS”.....	136
IMAGEM 63 - Protesto realizado pelo Coletivo Pão e Tinta na Christal Galeria.....	140
IMAGEM 64 - Planta baixa da Christal Galeria.....	147
IMAGEM 65 - Parte da planta baixa da Christal Galeria.....	147
IMAGEM 66 - Parte da planta baixa da Christal Galeria.....	148
IMAGEM 67 - Móvel expositivo da exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	148
IMAGEM 68 - Móvel expositivo da exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	149
IMAGEM 69 - Parede com texto curatorial da exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	149
IMAGEM 70 - <i>QR Code</i> para acessar o catálogo da exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	150
IMAGEM 71 - Obras: <i>Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para curar todos os males, Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para germinar e Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para enraizar</i> na exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	154
IMAGEM 72 - Obra <i>Curadores</i> na exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	156
IMAGEM 73 - Legenda da obra <i>Curadores</i> na exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	157
IMAGEM 74 - Obra <i>Propósito Karapotó</i> na exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	157
IMAGEM 75 - Obras <i>Início do Ritual</i> e <i>Ritual</i> na exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	160
IMAGEM 76 - Exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	160
IMAGEM 77 - Obra <i>O que o teiú me falou em sonho</i> na exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	161
IMAGEM 78 - Obra <i>Oca no Buraco Fundo</i> na exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	161
IMAGEM 79 - Página do catálogo da exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	167
IMAGEM 80 - Página do catálogo <i>Ziel Karapotó</i>	168
IMAGEM 81 - Obras <i>Xandukas Karapotó</i> de Elenildo Suanã Karapotó na exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	168
IMAGEM 82 - Obra <i>Toré</i> na exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	171
IMAGEM 83 - Parede na exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	171
IMAGEM 84 - Parede com Ficha Técnica da exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	172

IMAGEM 85 - Exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	172
IMAGEM 86 - Exposição <i>Ziel Karapotó Como Fumaça</i>	173

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	18
2. CAPÍTULO I - AS EXPOSIÇÕES COMO FONTES PARA HISTORIOGRAFIA: PESQUISA, REPRESENTAÇÃO E DEVORAÇÃO.....	28
2.1 OS PAPÉIS DA PESQUISA E DO(A) PESQUISADOR(A) FRENTE ÀS QUESTÕES INDÍGENAS.....	34
2.2 PENSAR E REPENSAR METODOLOGIAS: A EXPOSIÇÃO COMO DOCUMENTO PARA HISTORIOGRAFIA.....	37
3. CAPÍTULO II - MAPEAMENTO DAS EXPOSIÇÕES COM PRESENÇA INDÍGENA EM RECIFE (2015- 2022) E FORMAS DE EXPOR.....	50
3.1 MAPEAMENTO DE EXPOSIÇÕES COM ACERVO E/OU PRESENÇA DE ARTISTAS INDÍGENAS.....	52
3.1.1 Exposições de Longa Duração.....	52
3.1.2 Exposições de Curta Duração.....	57
3.1.2.1 Exposições com totalidade de acervo indígena.....	57
3.1.2.2 Exposições com participação de acervo e/ou artistas indígenas.....	61
4. CAPÍTULO III: PERNAMBUCO, TERRITÓRIO E PATRIMÔNIO DO Povo: COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS, IDENTIDADES E A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO.....	77
4.1 CONTEXTUALIZAÇÃO.....	77
4.2 TRATAMENTO EXPOGRÁFICO.....	99
4.3 NO OCULAR DO MICROSCÓPIO: EXPOSIÇÃO <i>PERNAMBUCO, TERRITÓRIO E PATRIMÔNIO DE UM Povo</i>	101
4.4 CAMINHOS INICIAIS.....	102
4.5 A INTERPRETAÇÃO, VENDO POR OLHOS OUTROS: TEXTOS DE APRESENTAÇÃO E TEXTO CURATORIAL.....	107
4.6 DEPOIS DA PORTA: PAINEL CENTRAL.....	110
4.7 NÚCLEO EXPOSITIVO 01: O TERRITÓRIO.....	111
4.8 NÚCLEO EXPOSITIVO 02: AS PRIMEIRAS OCUPAÇÕES HUMANAS.....	115
4.9 NÚCLEO EXPOSITIVO 03: POVOS TRADICIONAIS, CULTURA E SOCIEDADE.....	120

4.10 NÚCLEO EXPOSITIVO 04: GLOBALIZAÇÃO PAU-BRASIL.....	126
4.11 “CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO DO MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO”.....	130
5. CAPÍTULO IV: NARRATIVAS DO SER PRIMEIRO: ZIEL KARAPOTÓ COMO FUMAÇA.....	137
5. 1 CONTEXTUALIZAÇÃO.....	137
5. 2 TRATAMENTO EXPOGRÁFICO.....	141
5. 3 PONTO INICIAL DA PESQUISA, IDA À GALERIA.....	143
5.4 NO INTERIOR DO CUBO BRANCO, DESCRIÇÃO DO ESPAÇO EXPOSITIVO....	145
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	174
BIBLIOGRAFIA.....	179
APÊNDICE - A.....	200
APÊNDICE - B.....	201
APÊNDICE - C.....	267

1. INTRODUÇÃO

Se pesquiso e escrevo, faço, antes de mais nada, para honrar minhas e meus ancestrais. Não escrevo para que a presente pesquisa, impressa ou digital, fique amontoada e esquecida na biblioteca, no arquivo ou no repositório. Escrevo atento e percebendo que em tempos de genocídios e repressão, aqui em terras denominadas de Brasil, existem fricções, quebras, resistências. Este trabalho é uma rachadura nas tessituras hegemônicas que se constituíram e constituem a história enquanto campo do saber, como apresenta Foucault (2008).

Escrevo atentamente a percepção e posicionamento, antes de mais nada político, de quem está no mundo e dele faz parte. Construindo tal texto, a contrapelo daquilo que se constituiu academicamente como a tarefa individual e solitária, como fazer de muitas mentes e mãos. Eu não escrevo sozinho e isso será perceptível, visto que inúmeras vezes o presente texto irá mudar de primeira pessoa do singular (eu) para primeira pessoa do plural (nós). Se o ponto de partida para investigação não parte de mim exclusivamente, não partiria também sua construção. Invisibilizar tal bordado conjunto é obedecer a uma lógica prepotente e ultrapassada, nesta perspectiva, o presente trabalho buscou ser desobediente quando necessário, como verão nas páginas que se seguem.

Eu parto enquanto pesquisador, porque antes parto enquanto vida e comprehendo ser atravessado e atravessar, num processo dialogal e simultâneo, indissolúvel. Os rios que me formaram desaguaram aqui e esta pesquisa junta cacos de uma cerâmica quebrada e constitui narrativa historiográfica centrada nas exposições. Pela violência colonial, posso até não saber os nomes de todos os rios, mas sinto, a cada instante, suas águas que me preenchem e, sem dúvidas, preenchem este texto que está em suas mãos, olhos e ouvidos.

Se escrevo, faço também para que não mais outros(as) sintam a dor de não saberem quem são e de terem seus rios encontrados por períodos de estiagem. O direito à identidade, aqui percebida não como estável, e a pertença são os primeiros a serem esbulhados na violência colonial, no jogo da memória, o esquecimento tenta ser operado com preponderância à lembrança ou por narrativas de esvaziamento e assalto.

Escrevo por acreditar que a pesquisa, as formas de pesquisar, os resultados sobre nós devem ser, antes de mais nada, conduzidos por nós mesmos, a partir das nossas vivências e como instrumentos para garantia da vida plena e felicidade. Este escrito é fruto também do processo de retomada que vivo cotidianamente, sendo estimulada pelas experiências e tecnologias de vida que minha matrilinearidade Tupinambá produziu e me tornou forte o suficiente para chegar aqui. Esse trabalho é também por Quintilha –Mãe Tila–, minha tataravó Tupinambá, por sua filha e

minha bisavó Inês – Nei–, por minha avó Maria José – Dona Zeza– e todas(os) que se formaram, formam e formarão deste tronco.

A sumarização dos povos é elemento fundamental para que estes sejam vistos como mais um(a) na massa do liquidificador, como bem nos lembra Ailton Krenak (2020), da humanidade. Se no Brasil, como aponta o Instituto Brasileiro de Geografia Estatística (IBGE, 2010), existem mais de 300 povos indígenas, então, minimamente, existem mais de 300 formas possíveis de se fazer ou não fazer museus e exposições com os povos indígenas. Sumarizar e simplificar é perpetrar a experiência, ainda em voga, da colonialidade.

Neste aspecto, partimos da compreensão de que museus e espaços expositivos são importantes dispositivos, como apresenta Alexandre de Jesus (2017), para que possamos ler, refletir e desnaturalizar a maquinaria colonial e suas formas diversas de atuar, inclusive no sistema arte-cultura. A maquinaria proteiforme museológica (Ibidem, p.157) é fundamental para o Estado brasileiro fortificar sua narrativa sobre povos indígenas, sua sumarização e divisões.

Os museus têm sido, ao longo dos séculos que se dão o processo de formação do território brasileiro, assim como da República e da Redemocratização, espaços políticos e de poder. Utilizados como ferramentas propícias para constituição da ideia de nação (SCHWARCZ, 1998), são para o Estado locais de respaldo e fomento do discurso institucional.

A figura do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), por exemplo, é fundamental para “que unificasse a população do novo estado em torno de uma memória histórica comum e heroica” (ALMEIDA, 2010, p. 17), construindo espaços que ocupam territorialmente cidades nos estados brasileiros com arquivos e exposições. Tal instituição tem também o papel fundamental na construção da representação do ser indígena brasileiro, legado o passado como lugar de tais sujeitos (Ibidem, 2010).

Os povos indígenas são representados em espaços expositivos e museus com certa frequência e constância de imagem na história brasileira. Ao final do Império, o Brasil participou da *Exposição Universal de Pariz*, apresentada abaixo da Torre Eiffel, exposições que traziam recortes dos fazeres e da compreensão da época do que é ser brasileiro, na parte dedicada à história narrativa atribuída aos indígenas da ilha de Marajó, como aponta Schwarcz (1998), o “*Palais de l'Amazone*”, “estavam expostas urnas funerárias, vasos, estátuas, flechas, botoques, arcos, máscaras indígenas, cestos, objetos em pluma, instrumentos de guerra, e retratos de Botocudo, [...]” (SCHWARCZ, 1998, p.594-595).

A última exposição no exterior no período do Império apontou como as formas de expor e as exposições são mecanismos importantes para construção de noções e intencionalidades. Sendo fundamentais para compreender como a narrativa do ser indígena se deu, como as

instituições forjaram imagens, modelaram sentidos e fabricaram o espólio como política de Estado.

Em abril de 2022, ano que termina o recorte temporal, pude ver a exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*. Ainda sem nenhum interesse em me debruçar sobre ela, em desfazer os fios que foram trançados, as narrativas visuais e espaciais constituídas, pude caminhar pelo espaço expositivo sem um interesse acadêmico. Como alguém que por ela é abraçado. A narrativa de ocupação de espaço renegado aos(as) artistas indígenas me pareceu um dos pontos muito relevantes e emocionantes, assim como a provocação dos aspectos dos sonhos, da fumaça e do pertencimento.

Ter percorrido o lugar com a perspectiva de autorizar meu corpo e sensorialidade a ser tocada pela exposição me fez poder ouvi-la com mais abertura e a ler como foi apresentada. Naquele momento não me interessavam os fios que formavam a corda, mas a corda em si. Com a corda pulei, brinquei de cabo de guerra, dancei. Fiz tudo quanto era possível para ler e perceber a exposição, a sentir com o corpo todo.

Em março daquele ano, o jornal Diário de Pernambuco, veículo de comunicação de expressiva circulação no estado, estampou: “Christal Galeria recebe primeira exposição individual de um artista indígena no estado” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2022). Assim como o Diário de Pernambuco, outros veículos de comunicação e a galeria onde ocorreu a exposição constituem a narrativa de sediar a primeira exposição individual de um artista indígena em Pernambuco.

Naquele momento, estava eu empolgado pela exposição e adentrado em suas vísceras, estas me passaram despercebido. Com os anos, a narrativa de primeira exposição começa a causar estranhamento e questionamento. Como podemos em mais de três séculos de constituição narrativa eurocentrada museológica desde a invasão colonial, tanto portuguesa, quanto neerlandesa, não ter tido em Pernambuco uma só exposição individual de um artista indígena? Esta pergunta me trouxe questões norteadoras e uma série de problemáticas que estavam naturalizadas no discurso expográfico, na construção espacial da narrativa expositiva.

Mas não nos enganemos, tudo estava lá a dar a ver, para ser visto. Tão comum quanto se acorda de manhã, se toma café e se sai para trabalhar. Tão comum que passa a ideia de permanência constante, onde tudo é, uma constância que não permite algo diferente e o branco da parede parece ser uma decisão sem importância. A relevância do aparelho expositivo, do museu, da galeria, na empreitada colonial, consiste também em se passar como verdadeiro, o lógico a se seguir, algo como uma marca indelével e que o questionamento não encontra caminho.

Parte, também, daqui a pesquisa. Com o objetivo de compreender como as exposições que possuem a participação indígena ou tratam sobre, constroem formas de expor que estão inseridas nas experiências de temporalidade, como a museo-lógica opera e as compreensões estão expressas nas formas. O corpo expositivo é percebido, desta forma, como um documento de junção e intencionalidade.

Não é o museu espaço para guardar coisas velhas e do passado. Lisbeth Gonçalves (2004) aponta que a exposição é um local de comunicação, de representação, de mediação, um tipo de intento do museu.

É necessário que os objetos mostrados sejam reconhecidos como representantes de um mundo dotado de sentido para o público, com um fundamento social. Dessa forma, a exposição tem a função de mostrar objetos em torno dos quais há um consenso quanto a seu estatuto de patrimônio cultural; ela não somente se torna visível, mas dá visibilidade ao sujeito que com ela interage (Ibidem, p.16).

Percebo, desta forma, que a exposição é a concretização do encadeamento e dos sentidos com os quais as relações humanas produzem significado aos objetos, articulam conceitos. O objeto, assim como a forma como é apresentado, fala não só de si mesmo, mas de seus estatutos, da maneira que o sistema de museus, arte, cultura, percebe o objeto e o valora, sendo este processo reconhecido pelos pares e, de alguma forma, por aqueles e aquelas que circulam na exposição e assim a reconhecem.

É possível que o visitante até não se sinta com competência para analisar, pensar e se debruçar criticamente sobre a exposição e os objetos expostos, visto tais espaços serem constituídos sobre desigualdades, mas o ato de ir e a forma que nos comportamos no ambiente expositivo denota a validação deste local como correspondente aquilo que esperado e atribuído de uma exposição. Mário Chagas e Claudia Storino (2004) apontam a articulação de várias temporalidades, estando nos museus a marca da humanidade inapagável, sendo estes e, por consequência constitutiva, as exposições, “janelas, portas e portais; elos poéticos entre a memória e o esquecimento, entre o eu e o outro; elos políticos entre o sim e o não, entre o indivíduo e a sociedade. Tudo o que é humano tem espaço nos museus” (Ibidem, p. 6).

Apontar tais caminhos não significa, contudo, que estamos nos pondo ingenuamente frente ao museu e às exposições, antes, percebemos, como trata Ulpiano Menezes (2024, p. 8), que:

Museus são arenas sensoriais estáveis e sem fins lucrativos, profissionalmente comprometidas com a salvaguarda e operação de recursos de todos os tipos, considerados como processos de mediação entre realidades materiais e imateriais, a fim

de tornar nosso conhecimento e experiência da vida - humana e não humana, em interação - mais sensível, extenso, confiável, gratificante e capaz de aprofundar visões de mundo e alimentar a ação social responsável.

Perceber os museus como arenas é compreender que tais espaços foram construídos como armadilha violenta e depósito de pilhagem, mas que entender suas engrenagens é possível os utilizar como “armadilha para pegar armadilhas” (ESBELL, 2020). Como tecnologia possível para garantir o reconhecimento, logo a possibilidade de existência dentro da perversidade sistêmica que opera o Estado.

Utilizar os museus, mas não só, os reinventar e provocar mudanças epistemológicas concretas e profundas, transformando seu conceito e as formas de operar. Se o museu é uma arena, é também porque está em disputa e há agentes da maquinaria que não desejam sua mudança ou querem apenas uma reforma, garantindo assim privilégios e a permanência tal qual está.

O autor Ulpiano Menezes (2024) está a propor um museu aberto, como espaço do dissenso, da experiência humana e não humana, da vida. Assim também, o novo conceito de museu aprovado pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), em 2022, que nasce de várias contribuições da sociedade, alarga a noção anterior, de 2007:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (ICOM BRASIL, 2022)

A nova definição alarga e representa uma conquista para o campo museal, assim como para diversos setores sociais envolvidos na nova formulação, mas é ainda insuficiente e demonstra como mesmo uma maior abertura que outrora, há forças atuantes para manutenção do *status quo*. Neste sentido, aqui também nos propomos a pensar sobre como as expografias trazem tais questões nas exposições.

Como recorte temporal a presente pesquisa se situa entre os anos de 2015 e 2022, tendo em vista o segundo do governo de Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT), de 2015 a 2016, o governo de Michel Temer, do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que se dá posteriormente ao *impeachment*, entre 2016 a 2019, e o governo de Jair Bolsonaro, do Partido Liberal (PL), que se iniciou em 2019 até o ano de 2022.

Nestes anos ocorreram intensas e acirradas disputas políticas, culturais e territoriais. Os números das violências sofridas por indígenas e indigenistas se proliferaram, dados do Relatório

Violência Contra os Povos Indígenas do Brasil do Conselho Indigenista Missionário (CIMI) apontam para aumentos nos números entre 2011 a 2020 para os casos de violência contra o patrimônio. A nível nacional os números passaram de 99 para 1191 casos, em Pernambuco os números subiram mais de 185% (CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO, 2012;2021).

Territorialmente escolhemos analisar as exposições de Recife, visto o curto período de tempo para o desenvolvimento do levantamento e a quantidade de exposições, assim como a exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*, que foi o disparador inicial, ter ocorrido lá. Havia material suficiente para analisar todo Pernambuco, assim como relevância, mas dois anos foi um prazo curto, levando em conta o montante de trabalho para um pesquisador responsável.

Se “há uma gota de sangue em cada museu e em cada bem ou manifestação patrimoniável” (Chagas, 2006, p.3), há possibilidade do fazer historiográfico, da produção ética e responsável para com os(as) sujeitos(as) fazedores(as) da arte indígena e a sociedade, de maneira mais ampla. Nessa perspectiva, esta pesquisa se justifica pela necessidade de ampliar os debates no campo historiográfico, bem como de produzir narrativas comprometidas eticamente, com uma metodologia que respeite o direito de fala e crie a necessidade da escuta. Compreendendo desta forma, a existência de realidades e desafios diversos das nações indígenas brasileiras.

Justifica-se também, pela pequena quantidade de produções historiográficas tratando de exposições indígenas ou com a participação de povos indígenas, assim como pela possibilidade de compreender as exposições como documentos, a quem a história pode questionar e alargar possibilidades sobre o passado.

Com *Annales d'histoire économique et sociale*, a história enquanto campo do saber, ampliou as noções de documento, como apresenta Le Goff (1990, p. 539-540) ao citar Febvre:

Os fundadores da revista “*Annales d'histoireéconomique et sociale*” (1929), pioneiros de uma história nova, insistiram sobre a necessidade de ampliar a noção de documento: “A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. Toda uma parte, e sem dúvida a mais apaixonante do nosso trabalho de historiadores, não consistirá num esforço constante para fazer falar as coisas mudas, para fazê-las dizer o que elas por si próprias não dizem sobre os homens, sobre as sociedades que as produziram, e para constituir, finalmente, entre elas, aquela vasta rede de solidariedade e de entre ajuda que supre a ausência do documento escrito?”.

Mesmo com a abertura para documentos que não sejam os escritos e oficiais, a história ainda está bastante ligada a estes. A pergunta é o que cabe em “sem documentos escritos”, até onde é possível ir para construir historiografias mais amplas, descentralizadas das figuras das elites e do Estado? Tal ampliação possibilitou diversas pesquisas e publicações, principalmente, na área da história cultural e da imagem, sobre exposições, museus e arte.

Notei, todavia, que estas estão mais centradas, no que diz respeito às exposições e museus, na fragmentação das exposições, em documentos escritos, publicações em jornais, catálogos, análise de obras de arte e, mais recentemente, em publicações nas redes sociais. Sem tirar a importância de tais documentos, que têm se mostrado fundamentais e os quais também utilizei aqui, notei que as exposições não são compreendidas como documentos, tão pouco são vistas como esforços de leitura unitiva e totalizante, com o qual foram feitas.

Para tal, notei que a exposição é em si um documento unitivo, que junta, por agrupamento, diversos elementos, dando a ver estes pela forma de expor, ou seja, a expografia. A partir de tal questão as formas da exposição e suas temporalidades passaram a me interessar e serem compreendidas como documentos.

Percebi a partir daí como na história, mas não só, não possuímos amplamente metodologias replicáveis e adaptáveis para estudar as exposições. Fui então nos saberes que dividem o interesse nas exposições, como a antropologia e a museologia, mas mesmo assim tive dificuldades de encontrar metodologias.

No percurso da pesquisa, pude realizar na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) o curso *Infinitas formas de incrível beleza: formas de comunicar dos museus*¹, ministrado pela pesquisadora Mariana Soler. A experiência com Mariana Soler no curso garantiu certo alívio para a busca por uma metodologia. Sua experiência no mestrado e doutorado pesquisando as formas nos museus, a expografia e metodologias para tal, possibilitaram a criação de uma metodologia replicável, mas não engessada.

A trajetória de Soler na biologia foi fundamental na tessitura da metodologia proposta por ela no doutoramento em 2021, o qual utilizamos em partes, assim como os procedimentos apontados por Davallon (1992). A metodologia, proposta por Soler (2015), consiste em criar mecanismos para descrição em três principais pontos: fichas, matrizes conceituais e planta baixa.

A partir daí, adaptamos tais questões para as exposições analisadas e, como ponto central do escopo metodológico, dialogamos com os apontamentos epistêmicos propostos por Linda

¹Ver mais em:

<<https://www.gov.br/fundaj/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias-1/museu-do-homem-do-nordeste-recebe-oficina-sobre-museologia-e-lancamento-de-livro>>. Acesso em: 06 jun. 2025.

Smith (2018). A autora nos apresenta como a pesquisa está no léxico dos povos indígenas, como se constitui como mecanismo colonizador, desrespeitando comunidades inteiras, falando aquilo que já sabíamos.

Ela aponta caminhos para que pesquisadores indígenas construam mecanismos e que pesquisas envolvendo povos indígenas sejam éticas e alinhadas aos interesses dos mesmos. Ao desenvolver sobre *kaupapa maori* como metodologia, Smith (Ibidem) interpela para o protagonismo das pesquisas, suas feituras e indispensável participação dos povos indígenas. A partir desta perspectiva epistémica, que compromete a própria vida do pesquisador com a pesquisa e a comunidade envolvida, construímos um Comitê Consultivo.

Tal comitê é formado por três pessoas, sendo estas: Juliana Xukuru, Luara Seridó-Tarairú Otxukayana e Ziel Karapotó. De três nações indígenas distintas, possuem trajetórias próprias. Estes foram escolhidos a partir da disponibilidade, diversidade, envolvimento com a temática e o pesquisador. O Comitê Consultivo participou de forma fundamental no decorrer da pesquisa, sem o mesmo, esta não seria tal qual é.

A ideia inicial era realizar encontros esporádicos, com os(as) três, mas as dinâmicas da vida de cada um(a) impossibilitaram. Respeitando as possibilidades e tempos distintos, a maior parte dos encontros foram por meio virtual, ocorrendo alguns separados, seja individualmente, seja com mais de um(a) integrante.

Muitas escolhas da pesquisa foram dialogadas, mensagens trocadas, conversas na padaria, na retomada, na rua, vídeo chamadas. O texto é fruto deste esforço coletivo. Assim como a qualificação oficial, houve uma qualificação realizada pelo comitê, trazendo caminhos para pesquisa, que buscou aquilo que interessa aos povos envolvidos. Ao final, assim como a defesa oficial, a pesquisa será apresentada ao comitê e em alguns povos que se localizam em Pernambuco, onde será entregue na versão física.

O comitê apontou questões, colaborou com o mapeamento, sugeriu mudanças no texto e nas leituras. Foi fundamental e trouxe aqueles(as) que fazem parte e participaram de exposições mapeadas. É importante ressaltar que os(as) integrantes do comitê possuem vida acadêmica, mas que tal questão não foi nem deve ser critério. É relevante evidenciar também que, para além do Comitê Consultivo, outros(as) sujeitos indígenas, artistas ou não, participaram e colaboraram com a pesquisa em diferentes momentos, seja com conselhos, acolhimento, opiniões e reflexões. A pesquisa não foi feita num quarto fechado, antes na rua, no terreiro, na aldeia, no chão, na reza.

O texto está dividido em quatro capítulos: I - As exposições como fontes para historiografia: pesquisa, representação e devoração; II - Mapeamento; III - *Pernambuco*,

Território e Patrimônio de um Povo: coleções etnográficas, identidades e a representação do outro, e IV - Narrativas do ser primeiro: Ziel Karapotó Como Fumaça.

No primeiro capítulo tratamos sobre os conceitos que envolvem esse trabalho, suas problemáticas e constituições, principalmente os povos indígenas, a pesquisa, os museus, exposições e a expografia. Apresentamos conceitualmente seu posicionamento, como historicamente os museus e os povos indígenas se relacionam, dando enfoque principal para o recorte histórico e territorial.

Mostrando as exposições como documentos, apontamos sua constituição, os processos e escolhas como fonte possível a escrita da história. Quais são os papéis das pesquisas e dos(as) pesquisadores frente às questões indígenas, os usos da pesquisa e dos museus enquanto aparato colonial, assim como de resistência. De forma mais profunda discutimos a metodologia e as possíveis contribuições para o campo histórico.

No segundo capítulo, a partir dos recortes temporais e espaciais, trazemos o mapeamento de exposições com participação indígena, em museus e galerias de diferentes tipologias, assim como as formas de expor. A divisão do mapeamento foi realizada assim: 1 - Exposições de Longa Duração; 2 - Exposições de Curta Duração; 2.1 - Exposições com totalidade de acervo indígena; 2.2 - Exposições com participação de acervo e/ou artistas indígenas.

Nos dois últimos capítulos escolhemos debater sobre duas exposições, uma de longa duração, em um museu, tendo características predominantes históricas e antropológicas, de administração pública, e outra de curta duração, numa galeria privada, que se dedica a expor obras de arte.

No terceiro capítulo tratamos sobre a exposição *Pernambuco: Território e Patrimônio de um Povo*, presente no Museu do Estado de Pernambuco (MEPE). Trazemos as fichas, divididas em contextualização e tratamento expográfico, as matrizes conceituais e a planta baixa.

As discussões apontam para predominâncias expográficas, as formas falam de temporalidades e formas de pensar e tratar os povos indígenas e seus fazer. No quarto e último capítulo, falamos sobre a exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*, que ocorreu na Christal Galeria, no último ano do recorte temporal da pesquisa. Com o mesmo tratamento metodológico, as formas de expor foram analisadas, só que agora num ambiente desenvolvido para outras finalidades.

Por fim, espero que a presente pesquisa ganhe seus próprios fluxos e possa colaborar para os povos indígenas e a garantia de seus direitos, assim como com os debates da história e de outros campos do saber. Como bem tratou Eduardo Castro (2018, p. 19), ao se referir ao percurso do(a) pesquisador(a), “a caminhada do pesquisador apresenta uma série de percursos variáveis,

afirmando, excluindo, transgredindo fontes e teorias. A escrita da história é desdobrada, folheada, fragmentada”. Aqui está em suas mãos o esforço coletivo, feito fruto em formato de historiografia.

2. CAPÍTULO I - AS EXPOSIÇÕES COMO FONTES PARA HISTORIOGRAFIA: PESQUISA, REPRESENTAÇÃO E DEVORAÇÃO

“Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça” (SCIENCE, 1994).

Em meus dias nos corredores da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), enquanto realizava as disciplinas do mestrado, nas conversas acaloradas nos corredores com um amigo que trabalha na instituição, escutei a seguinte narrativa, que para nós pode colaborar como ponto de partida para as reflexões deste capítulo: contou-me, ele, que pegou o elevador com dois professores de um departamento das ciências humanas, que, como de costume de quem toma o elevador em grupo, conversavam. Nas conversas, eles teciam comentários sobre suas pesquisas e aquilo que denominavam seus objetos de estudo. Ao chegarem no térreo, os professores e o colega que informou o acontecimento, veem um dos funcionários responsáveis pela limpeza realizando seu trabalho. Com ares de superioridade hierárquica, os docentes apontam para o funcionário e disseram: eis aí nosso objeto de pesquisa!

Como dois urubus que rodeiam a putrefação à espera de bicá-la, sobrevivendo da carne de outros, parece que a pesquisa tem se alimentado da miséria, do sofrimento e da pulsão de morte do Outro. A composição *Da lama ao caos*, de Chico Science, que inicia esse texto, nos coloca a refletir o local do(a) pesquisador(a) enquanto indivíduo(a) que se interessa e corrobora com a pulsão de morte. Não quero dizer com isso que não há importância em estudar o sofrimento, o trabalho, a remuneração desigual e insuficiente, mas que a pesquisa tem se constituído como um conjunto de operações que reforçam hierarquias, sofrimentos e a objetificação do corpo do Outro, o vendo como aquele que precisa ser resgatado de sua realidade pelo caráter salvífico da pesquisa.

Toma aqui a pesquisa um caráter de transcendência, onde o(a) pesquisador(a) ocupa o lugar de observador(a) com potencialidade de pulsão transformadora individualmente, ele(a) e sua investigação tomam o lugar central, o(a) indivíduo(a), feito(a) objeto de pesquisa, por vezes também sua comunidade, recebe o local a ele(a) reservado: assistência e subalternidade. A pessoa a quem o(a) pesquisador(a) interessa é tido como corpo à deriva a ser salvo pelo poder que a ciência ocupa na construção ocidental e de todos(as) que pleiteiam suas heranças. Ao Outro não cabe paridade, seu conhecimento e decisão sobre si é visto de forma inferior, no que se refere a produção do conhecimento científico sobre ele(a).

Contudo, como bem nos lembra Frantz Fanon (2008, p. 43) “a inteligência também nunca salvou ninguém, pois se é em nome da inteligência e da filosofia que se proclama a igualdade

dos homens, também é em seu nome que muitas vezes se decide seu extermínio”. Se em nome da ciência, da pesquisa, do conhecimento, estamos a construir possibilidades outras, que atuem eticamente, construindo espaços de escuta atenta e colaboração a partir dos interesses das comunidades envolvidas, de forma principal aquelas que sofreram e sofrem com a experiência da ferida colonial, é também em nome da ciência, da pesquisa e do conhecimento que se operou parte da violência contra povos e comunidades denominadas de tradicionais.

Neste aspecto, Linda Smith (2018, p. 14) também reverbera como “desconstruir a história, revelar textos subjacentes e dar voz a coisas que geralmente são conhecidas intuitivamente de fato não ajuda as pessoas a melhorar suas atuais condições”. Saber pode corroborar para modificações, mas ele por si só não é capaz de gerar mudanças, como Smith (Ibidem, p. 14) prossegue: “tais práticas fornecem palavras [...] que explicam certas experiências – mas não livram ninguém da morte”.

A vida física é uma questão de ordem geral e urgente para os grupos subalternizados historicamente, e por mais que outras demandas sejam importantes, se não atravessam esta, operam no vazio e a serviço da colonialidade. Foi em nome e com alvará da ciência que se desenterrou corpos e remexeu em terras de cemitérios indígenas sem nenhum tipo de consulta prévia e diálogo, também foi em nome da ciência que se mediou corpos e constitui-se carreiras inteiras de eugenistas, como Nina Rodrigues, como apresentam Lilia Schwarcz (1993) e João Reis (2019).

Em nome da ciência se coletou cabeças de homens e mulheres envolvidos no cangaço depois de mortos pelas forças do Estado, as mediram e, pelas dimensões do crânio e traços do rosto, afirmaram ter tais pessoas propensão ao crime e a delinquência, saindo ainda expostas em museus (CARVALHO, 2019). Também em nome da ciência e, neste caso, da disciplina antropologia, como aponta Lilia Schwarcz (1993) – no final do século XIX, no primeiro curso de antropologia instalado no Brasil, afastava a disciplina da filosofia e sociologia, sendo compreendida como campo da biologia –, que teóricos como Batista Lacerda vislumbravam a evolução como caminho de chegada para civilização, sendo alguns povos indígenas vistos como base de uma hierarquia.

Quando não em nome da ciência, com seu alvará, se constituiu exibições de povos indígenas como “shows etnográficos” ou “exibições antropológicas”, denominados de “zoológicos humanos”, como em 1882, no Museu Nacional do Brasil, ligadas à programação de aniversário da então princesa Isabel Cristina, se expôs uma família indígenas, denominada etnicamente e pejorativamente como Botocudos (VIEIRA, 2019). Ou, ainda, na taxidermia de um homem negro, desenterrado e tendo seus ossos e pele retirados e enviados de seu continente

de origem, África, para Europa por Jules Verreaux e mantido em exposição na Espanha por mais de um século.²

Também é em nome da ciência que se mantém crânios humanos a mostra, daqueles que se denominou Outros, em museus como o Museu de História Natural Louis Jacques Brunet³ e o Museu de Arqueologia e Ciências Naturais da Universidade Católica de Pernambuco.⁴ Em sua ida ao *Musée de l'Homme*⁵ Davi Kopenawa revela sua fúria ao ver corpos, de forma específica de crianças:

Também pude ver, no museu daquela cidade, machados de pedra com os quais os antigos habitantes da floresta abriram suas roças, anzóis de ossos de animais que usavam para pescar, os arcos com os quais caçavam, as panelas de barro em que cozinhavam sua caça e abraçadeiras de algodão que teciam. Deu-me muita pena de ver todos aqueles objetos abandonados por antigos que se foram há tanto tempo. Mas sobretudo vi lá, em outras caixas de vidro, cadáveres de crianças com a pele enrugada. Tudo isso acabou me deixando furioso. Pensei: “De onde vêm esses mortos? Não seriam os antepassados do primeiro tempo? Sua pele e ossos ressecados dão dó de ver! Os brancos só tinham inimizade com eles. Mataram-nos com suas fumaças de epidemia e suas espingardas para tomar suas terras. Depois guardam seus despojos e agora os expõem aos olhos de todos! Que pensamento de ignorância!”. Aí, de repente, comecei a falar de modo duro com os brancos que me acompanhavam: “É preciso queimar esses corpos! Seus rastros devem desaparecer! É mau pedir dinheiro para mostrar tais coisas! Se os brancos querem mostrar mortos, que moqueiem seus pais, mães, mulheres ou filhos, para expô-los aqui, em lugar de nossos ancestrais! O que eles pensariam se vissem seus defuntos exibidos assim diante de forasteiros?” (KOPENAWA;ALBERT, 2015, p. 427).

O museu visitado por Kopenawa, na França, apresenta em sua formação a constituição de uma narrativa de universalidade, de museu universal, como guardião das culturas dos povos, preferencialmente, daqueles, os Outros, que são incapazes de salvaguardar a própria produção cultural, ideia que legitimou esbulhos, violências e roubos (SMITH, 2018.). Kopenawa e Albert (2015) chamam atenção inicialmente para os objetos, percebidos por ele como abandonados, postos numa “casa distante”, o museu, no qual os não indígenas os organizam mediante suas compreensões e produções de valores, excluindo as cosmovisões e percepções dos povos indígenas.

²Ver mais em:

<<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/09/a-historia-do-homem-que-foi-empalhado-e-exibido-como-um-animal.html>>. Acesso em 08 jan. 2024.

³Museu localizado no interior da Escola de Referência em Ensino Médio Ginásio Pernambucano (Rua da Aurora), Recife, Pernambuco.

Ver mais em: <<https://ilamdir.org/recurs/4331/museu-de-hist%C3%83ria-natural-louis-jacques-brunet>>. Acesso em: 21 jan. 2024.

⁴Museu localizado nas dependências da Universidade Católica de Pernambuco, Recife, Pernambuco. Ver mais em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canais/cienciamambiente/noticia/2015/05/14/museu-de-arqueologia-da-unicap-sera-reinaugurado-na-proxima-segunda-feira-18-181161.php>>. Acesso em: 21 jan. 2024.

⁵Em tradução livre: Museu do Homem.

A forma de expor e o que se expõe atravessam o texto do autor, que apresenta sua ira ao ver os seus mortos em “caixas de vidro”, aos olhos dos(as) visitantes da exposição e mantidos por aqueles, os brancos, que só nutriam inimizade contra os povos indígenas. Kopenawa e Albert (2015) interpelam a retirada dos ossuários, gerando uma inversão epistemológica da manutenção de tais corpos no museu: “Se os brancos querem mostrar mortos, que moqueiem⁶ seus pais, mães, mulheres ou filhos, para expô-los aqui, em lugar de nossos ancestrais!” (Ibidem, p. 427).

Neste sentido, também, os museus e espaços museo-lógicos, são instituições nas quais a pesquisa e a ciência são campos compreendidos como importantes e operados. A autora Maria Margaret Lopes (1996) aponta para o papel dos museus na institucionalização da ciência no país e na relevância como centros de pesquisa. No Brasil, como trata Mário Chagas (2006, p. 2), o começo dos museus se dá de forma anterior às universidades, sendo, principalmente na segunda metade do século XIX, pontos de apoio para formação de cientistas e para produção da ciência.

Tais instituições constituem locais de devoração, “entes antropofágicos” (Ibidem, p. 2), uma espécie de ser que fareja, escolhe entre muitos alimentos o que deseja comer, constitui grau de importância, engole, regurgita, por vezes, cospe fora o que não mais que. São espaços, mas não só, que, como aponta Alexandre Jesus (2007, p. 157), possuem mecanismos de formas diversas, que produzem “disposições físicas e subjetivas” como arquivo, diminuindo as potências daquilo que se propõem a guardar e/ou fortificando a agregação da sociedade.

Se nas “forças lá, antes do texto” (JESUS, 2019), antes do arquivo, antes do aparato museo-lógico, possuíam operação própria e fruições específicas dos códigos culturais que estão inseridas, a serem devoradas tem suas forças, por vezes, dentro das relações das instituições científicas e museológicas dissipadas, soterradas e envoltas num simulacro estético testemunhal de morte. A visita de Davi Kopenawa ao *Musée de l'Homme* os testemunha algumas das relações com a instituição museu e que, de alguma forma, nos possibilita a compreender mecanismos e como ele pode e tem se comportado como aquele que observa a morte e dela se regozija para encher a pança, sua barriga faminta por sangue do Outro.

Afinal, depois de ver todas as coisas daquele museu, acabei me perguntando se os brancos já não teriam começado a adquirir também tantas de nossas coisas só porque nós, Yanomami, já estamos começando também a desaparecer. Por que ficam nos pedindo nossos cestos, nossos arcos e nossos adornos de penas, enquanto os garimpeiros e fazendeiros invadem nossa terra? Será que querem conseguir essas coisas antecipando a nossa morte? Será que depois vão querer levar também nossas ossadas para suas cidades? Uma vez mortos, vamos nós ser expostos do mesmo modo, em caixas de vidro de algum museu? (KOPENAWA;ALBERT, 2015, p. 429).

⁶Tecnologia de conservação de alimentos os colocando para secar próximos ao fogo, num tipo de grelha feita em madeira ou outros materiais.

Os autores Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015) nos levantam o papel de antecipação do museu, de certa forma, como instituição que guarda a morte não só enquanto ela ocorre, mas como sua antecipação prevista. De certo, nem todas as previsões são concretizadas, mas em si carregam construção discursiva própria, com certo caráter aceitação e potencialidade de verdade, podemos pensar nas reflexões e “perspectivas de futuras” apresentadas por Darcy Ribeiro, na obra *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*, com prefácio da primeira edição de 1968, Ribeiro (2017, p. 386) afirma que “prevê-se uma redução progressiva da população indígena, à medida que os diversos grupos passem da condição de isolamento à de integração”.

Mais à frente, em seu texto, o autor afirma que isso, contudo, não levará ao desaparecimento dos povos indígenas, tratando ainda da importância de previsões a esse respeito partirem do caráter socioeconômico. Aqui, não queremos nos ater a previsão de Darcy Ribeiro (2017) e sua concretização ou não –mesmo sendo sabido que, como apontam os dois últimos censos⁷, a população indígena cresce numericamente– mas o *modus operandi* da sua pesquisa, onde a previsão tem caráter fundamental e de prenúncio, que, a partir de pressupostos analisados dos ditos fatos, aponta a possíveis consequências, funcionando como alguém que anuncia e denuncia.

A ciência, por vezes, tem operado com previsões e mesmo em casos como o da história, em que nos furtamos a isso, é inerente que a temporalidade do futuro está constantemente presente na historiografia, visto que a escrita do(a) historiador(a) não vai ao público assim que tecida, mas é sempre feita como estilingue a lançar pedra. A recepção do texto opera com o futuro e nele são subscritas as interpretações e leituras posteriores, que, se o(a) autor(a) estiver vivo(a) pode questionar, mas que posterior à sua morte, ganham mais fluidez. Neste aspecto, não se há controle da pesquisa depois que lançada ao público, ela é apropriada para fins quaisquer que seus(suas) leitores(as) a queiram, sejam estes(as) cientistas ou não.

A ciência é um campo em disputa, sua constituição não é linear, tão pouco a ciência do século XV é a mesma ciência do XXI, existem atravessamentos, cisões, quebras e transfigurações. Quando Michel Foucault (2008) tratou sobre a loucura, apontou como esta foi e é constituída por meio do discurso, não sendo um único objeto, com formação definitiva,

⁷No Censo realizado pelo IBGE em 2010 foi contado 896.917 pessoas indígenas no Brasil, no de 2022 o número contado foi de 1.693.535 pessoas indígenas. Ver mais em: <<https://indigenas.ibge.gov.br/>> <

passando por modificações. De forma semelhante é operada a ciência, apresentada com um véu de unidade, é múltipla e em constante confrontação.

Do que falamos quando nos referimos a ciência? E a pesquisa? É possível tratar a pesquisa como um fazer único? Uma única tessitura hegemônica, ao menos no que diz respeito a instituição acadêmica, formulada sobre o método? Desnaturalizar a pesquisa e buscar seus rastros, para encontrar aquilo que a tem mobilizado e as formas que, historicamente, tem sido utilizada. É importante, mesmo por um instante, suspender os conceitos e perceber suas constituições.

No século XVII, Descartes (1996) estabeleceu o caminho da retidão para se chegar na verdade, em sua concepção evidente, e defendendo seu método como percurso para passar pelo tribunal da razão presente nos homens e chegar a esta. Só o método é capaz de espremer a cana das coisas e gerar o caldo da razão, refutar as informações tidas por inverdades e estabelecer princípios básicos de análise que garantem chegar a um resultado. Nesta perspectiva, se a receita do bolo for bem seguida, a massa cresce e fica fofa.

Sendo assim, seriam os métodos científicos o caminho para se chegar à verdade, se bem seguidos, no sentido cartesiano, são capazes de apresentar o evidente. Por mais que a teoria cartesiana, as concepções iluministas e religiosas de saber e verdade tenham sido questionadas, operamos, em parte, e ainda com estas e criando outros estatutos prepotentes e ensurdecidos. Tais práticas estão presentes em nossas pesquisas, só que não se apresentam pelo nome.

Desta forma, para repensar nossos fazeres, é necessário compreender, dissecá-los, desnaturalizá-los, suspender seus atributos, enfrentar os desafios de realizar tessituras outras as tidas por usuais às pesquisas. Como uma fábrica, que seria a academia, onde os pesquisadores são operários, as máquinas são os instrumentos de pesquisa, as pesquisas seriam o fazer de cada produto produzido pela fábrica e os produtos os resultados da pesquisa.

É possível no fazer fabril chegar a outro produto que não aquele que se tem por desejo inicial? Sim, é possível, mas comumente outros resultados são vistos como erro, indesejáveis ao regime do corpo e da fábrica. Neste aspecto, será que estamos, enquanto pesquisadores(as), a operar numa linha de produção que segue percepções e leituras eurocentradas, nas quais pensar e fazer diferente do padrão hegemonomicamente aceito como usual, é desencorajado, perseguido e visto como não ciência?

2.1 OS PAPÉIS DA PESQUISA E DO(A) PESQUISADOR(A) FRENTE ÀS QUESTÕES INDÍGENAS

“Mesmo vivendo na cidade nos unimos por um único ideal na busca pelo direito de ter nosso território ancestral.” (KAMBEBA, 2020, p. 41).

Dificilmente falaremos de um único fazer científico, contudo, a pesquisa é uma operação que tem sido organizada hegemonicamente de forma entrelaçada ao colonialismo e ao imperialismo europeu (SMITH, 2018). Forjada como mecanismo de manutenção de hierarquias sociais, sendo utilizada com o “propósito explícito e excludente de fortalecer a exploração, a dominação, incluindo agora a intervenção tecnológica na biologia humana para perpetuar a discriminação racista/etnicista a serviço dos privilégios impostos [...]” (QUIJANO, 2002, p. 21).

De acordo com Linda Smith (2018, p. 11) apresenta a perspectiva de parte dos povos indígenas sobre a palavra pesquisa, como esta infere no cotidiano e traz consigo um conjunto de sofrimentos, sendo parte da marca da colonialidade.

A palavra “pesquisa”, em si, é provavelmente uma das mais sujas do mundo vocabular indígena. Quando mencionada em diversos contextos, provoca silêncio, evoca memórias ruins, desperta um sorriso de conhecimento e desconfiança. Ela é tão poderosa que os povos indígenas até escrevem poemas a seu respeito. A forma como a pesquisa científica esteve implicada nos piores excessos do colonialismo mantém-se como uma história lembrada por muitos povos colonizados em todo mundo. É uma história que ainda fere, no mais profundo sentido, a nossa humanidade.

Desta maneira, Linda Smith (2018) interpela ao questionamento. Se a pesquisa provocou e continua provocando ferimentos, como construir práticas outras e tessituras de enfrentamento aos padrões excludentes e violentos das pesquisas? No campo da disputa das representações que envolvem a pesquisa, os povos indígenas têm se apropriado de ferramentas acadêmicas, dos espaços de formação universitária, dos grupos e comitês de estudos. A ocupação de espaços na ciência por corpos objetificados perpassa enfrentamentos e disputas para modificações das permanências naturalizadas, pondo em centralidade a agenda dos povos indígenas, sua diversidade de existências e autodeterminação.

A ferida do mau encontro colonial, amparada pela ciência, constituiu uma narrativa de ausência, como se os povos indígenas estivessem “privadas de alguma coisa”, como afirma Pierre Clastres (2017, p.166), numa incompletude, como se a ideia de civilização fosse o fim último e o “Estado é o destino de toda sociedade”.

A constituição de sujeitos que salvam outros sujeitos de sua experiência vivida constitui uma dívida a ser paga, sempre recalculada e sem fim, o Outro é devedor e a “dívida colonial é sem medida” e “só se pode cumprir no e pelo consumo da vida desse sujeito para a dívida.” (JESUS, 2019, p.30).

Logo a ocupação dos espaços de pesquisa, do local de pesquisador(a) por pessoas indígenas e seus(suas) aliados(as)⁸ podem colaborar para que as práticas acadêmicas, as constituições metodológicas e epistêmicas sejam constituídas eticamente, não para simplesmente seguir protocolos, mas para que a pesquisa parte dos povos indígenas, de seus interesses e suas demandas, como bem tratado na poesia que inicia este tópica, da poetisa Márcia Kambeba (2020), ao se referir a luta pelos territórios como agente unitivo de diferentes povos indígenas, com diferentes ocupações geográficas e culturais. Aqui, não cabe uma ideia reformista da ciência, mas antes de cisão, quebra com aquilo que se postulou e a constituição de novas formas de percepção ampliadas.

Neste aspecto, a ideia de “imaginação radical” e “pós-racismo”, apresentada por Françoise Vergès (2023, p. 134), colabora para que construamos outras formas de fazer científico, outra ciência, uma não racista e antirracista.

O verdadeiro obstáculo à imaginação é a normalização dessa impossibilidade e a tentação de deixar que sonhem por nós aqueles/as que têm meios para isso. A dificuldade de imaginar um mundo pós-racista não nos surpreende. Os séculos que se passaram não nos permitiram fazer isso.

Uma vivência e episteme que derive da imaginação como poder de criação, como a constituição de outros processos, fazeres que não sejam receitas de bolo a se seguir e não limitadas, sem corroborar com políticas capitais de destruição e morte. Como um evento permanente, constante e de criação de mundo, como participantes, junto a outros seres e habitantes, a percebendo como “algo que acontece a cada momento, aqui e agora” (KRENAK, 2020, p. 69).

Uma ciência que colabore para felicidade e não o adoecimento, como realiza e impõem aos(as) pesquisadores(as), mas também, aqueles(as) que denomina como objetos de pesquisa. Uma ciência que se perceba mais como uma maneira de perceber e ler, do que verdade absoluta,

⁸A compreensão de aliados apresentada pela autora Kelly Oliveira (2023) consiste em indivíduos ou agências de apoio que, ao lado dos povos indígenas, têm colaborado para suas reivindicações, realizando alianças e possibilitando maior visibilidade das demandas para a opinião pública. Ver em: OLIVEIRA, Kelly Emanuelly de. O Movimento Indígena no Brasil: apontamentos básicos. In: SILVA, Edson H. (Org.) SALLES, Anderson G. de. (Org.) **Antropologia & Sociedade** - Revista do Laboratório de Antropologia, Arqueologia e Bem-Viver da UFPE. v.1, n.1 [2023].

pronta e imposta. Uma ciência que participa da experiência da existência, em “camadas de mundos”, como trata Ailton Krenak (2022, p. 32), de pluralidade.

Tais modificações, contudo, não serão fáceis, nem financiadas pelas corporações que lucram com a ciência tal qual está, ou por governos e Estados que utilizam do estatuto de verdade operado pela ciência para realizar esbulhos contra a comunidade indígena, negra, cigana, migrante e diversos grupos postos de lado pela política de uniformização das experiências. É importante repensar e construir outras metodologias, nas quais os povos indígenas sejam sujeitos(as) de criação e direitos, sejam pesquisadores(as) e não coadjuvantes.

Desta forma, Linda Smith (2018) apresenta possibilidades que podem colaborar para pesquisadores(as) indígenas e não indígenas a construir metodologias, assim como apresenta a pesquisa *kaupapa maori*, que, de acordo com ela, tem por questões mais importante os “aspectos ligados à justiça social” (SMITH, 2018, p. 216). Ocorrendo em diversas relações com o posicionamento da pesquisa realizada na Nova Zelândia, local onde se localizam as populações Maori e se desenvolveu esta metodologia.

Sendo formada numa perspectiva contra-hegemônica, como aponta a autora, busca adotar abordagens a partir das necessidades de cada comunidade e pesquisa, “baseada na premissa de que as pesquisas que envolvem o povo maori [...] deveriam ser empreendidas para fazer a diferença positiva para o pesquisado” (Ibidem, p. 218). Aqui, iremos elencar características apresentadas na pesquisa *kaupapa maori* que podem colaborar e inspirar modificações e a constituição de metodologias anticoloniais, são estas (Ibidem, p. 218-219):

- I) A pesquisa deve fazer diferença para com os(as) indígenas envolvidos(as) nela e suas comunidades;
- II) Apresentação e partilhamento dos resultados obtidos;
- III) Incorporação de comunidades consultivas e redes de comunicação;
- IV) Maximização do interesse das comunidades na pesquisa;
- V) Aos povos indígenas não cabe o local de assistência simbólica na pesquisa.

Tais questões elencadas são apenas algumas das apresentadas por Linda Smith (2018), mas que direcionam o cerne da forma de pesquisa. Apontam, também, que o caminho para constituir outra ciência é o caminho do processo e da ação, realizando por nossas próprias mãos as modificações e construindo epistemologias comprometidas e posicionadas.

2.2 PENSAR E REPENSAR METODOLOGIAS: A EXPOSIÇÃO COMO DOCUMENTO PARA HISTORIOGRAFIA

“A análise de exposições exige metodologias objetivas de descrições, que permitam acessar acervos e posicioná-los dentro do contexto expositivo e espaço”. (SOLER, 2015, p.1).

Pensar metodologias para pesquisa em história é uma questão que tem atravessado diferentes gerações de historiadores(as) em diversos séculos, os(as) inquietado e sido uma arena de embate. A metodologia é a questão relevante da pesquisa, é por meio dela que esta ocorre, é por meio dela que a historiografia ganha corporeidade e que o(a) pesquisador(a) apresenta, de alguma forma seu posicionamento frente aquilo que busca pesquisar e a sociedade.

Constituir uma metodologia adequada às fontes diz respeito às escolhas do(a) pesquisador(a) e ao desnudar os aparatos de naturalização que rondam as espreitas da ciência, percebida como inquestionável, verdade absoluta. Apresentar a construção metodológica visa apontar como a formação do conhecimento científico ocorre e suas esferas relacionais, com outras maneiras de conhecimento, sem hierárquicas, e como as disciplinas, empreendidas para analisar as fontes a partir de seus campos de atuação, corroboram para leituras mais aprofundadas.

Para pesquisar museus, galerias e ou espaços expositivos tal questão é um aspecto relevante que corrobora para a construção de uma historiografia tecida com atenção aos diversos sentidos fabricados pela museo-lógica, conceito defendido por Alexandre Silva de Jesus (2017) como disposição, mecanismo que possui diversidades de formas (museu, arquivo), produzindo estruturações físicas e subjetivas. A compreensão museo-lógica realiza a leitura das coisas e de suas disposições, das construções e suas “articulações hierárquicas” (SILVA, 2019, p. 70), como tal formação se articula de forma a “reduzir a potência das coisas que lhe são entregues como objetos, e, por outro –mas deixando incidir, aqui, os efeitos dessa queda de potência–, de operar formas de integração social” (SILVA, 2017, p. 157).

A museo-lógica está em toda parte e no cotidiano, faz parte da tessitura cultural e passa, com espessa camada de naturalização, inquestionável, como urdidura de que as coisas assim são e não podem se modificar, há uma sacralização das composições, formas de dispor e compor, e aqui estamos chamando atenção para uma das composições mais identificáveis de tal conceito: o museu, assim como a exposição e a galeria. Espaço de disputa, como atenta Françoise Vergès (2023), o museu, assim como outros espaços expositivos, possui como aspecto fundamental de

sua estrutura a exposição, compreendida enquanto, como apontam André Desvallées e François Mairesse (2013, p. 43), “o conteúdo quanto como o lugar onde se expõe”.

A exposição é a agente comunicadora da instituição com o público, se estabelecendo também por meio daqueles(as) que a visitam, a utilizam (DESVALLÉS;MAIRESSE, 2013). É mais que espaço físico e opera por meio das subjetividades, intencionalidades e projetos políticos institucionais e de grupos, sendo também produto de consumo que atende ao mercado. O *International Council of Museums* (ICOM),⁹ no ano de 2022, durante sua conferência geral em Praga, República Tcheca, depois de utilizar uma metodologia participativa que ouviu diversos trabalhadores(as) das instituições museais em vários países, definiu que:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (GOV.BR, 2022).

No conceito do ICOM, o museu enquanto instituição tem como uma de suas ações vitais centrais a ação de expor, é da constituição do museu o ato de expor, este, entretanto não se articula sozinho, mas ladeado pela pesquisa, coleção, conservação e interpretação do patrimônio, seja ele de natureza material ou imaterial. A definição de museu ainda tem por constituição o caráter da publicidade, acessibilidade e inclusão, assim como a sustentabilidade e diversidade, tais elementos estão ligados de forma indissociável ao ato de expor, ao menos neste conceito, constituem o museu como instituição de desenvoltura pública e que se realiza na coletividade.

O conceito anterior de museus, definido pelo ICOM e em vigor desde 2007, também trouxe em seu cerne o ato de expor, tendo ampliado, por meio dos debates prévios, considerações sobre o feitio público, acessível, inclusivo, diverso e sustentável (ICOM BR, 2022). A constituição do ICOM e sua ligação a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) tornam suas deliberações com ampla visibilidade e expressão, sendo o conselho uma organização com influência nas instituições museológicas intercontinentalmente.

No âmago da exposição, as formas de expor, que aqui iremos denominar expografia, é parte fundamental do processo expositivo, sendo atravessado por outros termo e conceitos, como museografia e cenografia, que embora diferentes, têm sido utilizados no campo dos museus para tratar do espaço expositivo. O termo cenografia é comumente empregado no teatro e

⁹Em livre tradução: Conselho Internacional de Museus.

desenvolvido nele como a constituição do espaço cênico onde se desenrola o espetáculo, como é possível perceber na obra de Marcondes Lima (2009) que trata sobre o cenógrafo pernambucano Zezinho do Teatro de Santa Isabel.

Neste sentido, a cenografia deve ter por preocupação de sua composição o espetáculo, mas também o público, dando a possibilidade que, indiferente à distância que a pessoa esteja acomodada, possa visualizar e compreender a composição das cenas. No campo dos museus, o termo cenografia tem sido utilizado para tratar do espaço expositivo e as necessárias modificações no espaço para construir a comunicação expositiva. Desvallés e Mairesse (2013, p. 44-45) definem na publicação *Conceitos-chave da Museologia – dicionário de palavras-chave da Museologia*, que a cenografia partiria do espaço para mobilizar os elementos presentes na exposição e a expografia partiria dos elementos, realizando pesquisa para constituir a melhor forma de comunicá-los.

O caráter profissional também atravessa a conceituação das terminologias, sendo o cenógrafo responsável pela cenografia e o designer de exposições e museólogo responsável pela expografia (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013). É, contudo, questionável tal divisão dicotômica, onde as relações parecem estáveis e não se interpelam, entrecruzam, hibridizam e comunicam. Sonia Salcedo Del Castillo (2008) infere que as modificações que irão dar proximidade da maneira de perceber o espaço expositivo, semelhante ao teatral, perpassa as modificações sociais, se inserindo no palco das modificações artísticas das décadas entre 1950 e 1970, que deram maior abertura para experimentação, transformando questões apresentadas pelas vanguardas artísticas europeias.

As mudanças nas concepções expositivas são recíprocas às transformações da produção artística. Estas, por sua vez, assim como da arquitetura, são um sintoma social e envolvem questões políticas e econômicas. Partindo desse princípio, relacionamos essas esferas às propostas artísticas dos períodos anteriormente citados, tomando, porém, as experiência dos anos 1950-70 como mediatrix estética do século XX, pois, ao reformularem o vanguardismo histórico, anunciaram a visualidade múltipla e fragmentada que, contaminando o próprio espaço de sua veiculação, apontaria para a dissolução da idéia de espaço expositivo ideal. (CASTILLO, 2008, p.24).

A ideia fortemente difundida de um espaço ideal para exposições, de forma principal artística, difundida nas primeiras décadas do século XX, é questionada amplamente. A relação entre expografia e cenografia estão articuladas, o espaço expositivo é constituído em diversas facetas e intencionalidades daqueles(as) que operam a exposição, visto que esta é, como trata Jean-Marc Poinsot(2016), uma “máquina interpretativa”, sendo a própria escolha de expor uma intencionalidade de interpretação e reunião.

Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004, p. 35) comprehende a cenografia como uma chave da exposição, como uma estratégia que imbrica o receptor à ideia expositiva. O conceito de cenografia em Gonçalves (2004) é articulado em exposições de arte e na ideia de ativação, onde o ato de expor coloca a obra em uso social, em uso prático.

Na exposição, a cenografia demarca a localização cultural da produção artística mostrada por múltiplos recursos; além dos documentos, destacam-se o desenho do espaço, o uso da luz e da cor e muitas vezes, também, recursos sonoros e outras tecnologias. [...] modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante. (GONÇALVES, 2004, p. 73).

A autora Mariana Galera Soler (2021, p. 22) utiliza em sua obra o termo museografia, compreendida como “formas de exposição”, como maneiras de expor, parte prática da museologia, atenta que no campo da museologia em Portugal, local onde a sua obra foi publicada, assim como em português e em francês tem se utilizado o emprego de tal conceito.

A palavra “museografia”, em português (assim como *muséographie*, no francês), tende a ser usada, com frequência, para designar a arte da exposição. Durante alguns anos, na França, o termo *expographie* (expografia) foi proposto para designar as técnicas ligadas às exposições, estejam elas situadas dentro de um museu ou em espaços não museais. (DESVALLÉS;MAIRESSE,2013, p. 60).

Aqui utilizaremos, para tratar das formas de expor, o termo expografia visto seu uso no campo da museologia em Pernambuco, local que se dá o recorte espacial da pesquisa. Neste aspecto, tendo em vista a constituição do conceito expográfico e compreendendo a exposição, como aponta Gonçalves (2004), como discurso por agrupamento, é possível erigir esta como um documento, como uma fonte histórica.

Quando se escolhe elencar um documento ou um conjunto de documentos para construção da pesquisa histórica e, posteriormente, a tessitura da historiografia, se escolhe também um conjunto procedural de como tratar a documentação. Cada grupo de documentos é inscrito de uma forma, é pela e com a metodologia que buscamos o instrumental necessário para leitura da produção erigida como documento.

É possível que ao elencarmos a exposição como documento recaia sobre a afirmação que o cunho da exposição não seja documental, ou mesmo que sobre a exposição sejam produzidos documentos, mas que ela em si tenha outra configuração. Quando um(a) historiador(a) escolhe um documento tido por legítimo entre os pares e já consagrado como de natureza documental este passa sem questionamento, mas se nos aproximarmos com irreverência iremos perceber que

um documento, como uma ata de reunião, um jornal, um comunicado de um promulgação legal, são compostos por tantos elementos como uma exposição.

Letras, palavras, parágrafos, tipologia do papel, rasuras, brasões, cabeçalhos, títulos, assinaturas, artigos e tantos outros elementos compõem por junção o documento escrito, assim também o documento expositivo é composto de uma variedade de signos por junção. Não ler a exposição como um documento em si, como um todo, por mais disputas que ocorram em sua composição, é percorrer o risco de não realizar a leitura discursiva que é composta como unidade.

Se no século XX, de forma mais abrangente, se dá um alargamento da percepção de documento com a Escola de Annales e a História Cultural, anteriormente sendo aceitos só os tidos como oficiais, as exposições ainda não gozam, como os monumentos e as cartas trocadas entre enamorados, de tal compreensão. São antes percebidas como ações que geram documentos, como catálogos, jornais e fotografias. Paul Ricoeur (2007) trata a questão do documento de maneira desnaturalizada, o percebendo como tudo que é possível ao(a) historiador(a) perguntar, questionar.

Para o historiador, o documento não está simplesmente dado, como a idéia de rastro deixado poderia sugerir. Ele é procurado e encontrado. Bem mais que isso, ele é circunscrito, e nesse sentido constituído, instituído documento, pelo questionamento. Para um historiador, tudo tornar-se documento [...]. Torna-se assim documento tudo o que pode ser interrogado por um historiador com a idéia de nele encontrar uma informação sobre o passado. (RICOEUR, 2007, p. 188).

Desta forma, Ricoeur (2007) quebra a espinha da naturalização do documento como algo dado e que fala por si mesmo, basta saber realizar as perguntas procedimentais. O autor constitui o documento na compreensão que sua existência se dá por meio da ação daquele(a) que o procura. Sem a figura humana que circunscreve o documento, não há sua existência, o documento, neste sentido, é operado por meio da ação e como ação humana. A este respeito, Regina Guimarães Neto (2023, p. 250), ao tratar de tal questão em Ricoeur (2007), diz que quando o autor junta documento com formulação de questões para realização de perguntas, ele “relativiza a autonomia do documento, remetendo-o ao ofício do historiador”.

A história, enquanto disciplina, tem se debruçado nas exposições, contudo não como documento, o que possibilita uma leitura que não chega desmembrada da máquina, só vendo as manivelas, correias, engrenagens, de forma separada, mas não como maquinaria funcionante. Sugerimos, aqui, um deslocamento epistemológico, que visa tratar, com a colaboração de outras

disciplinas que também estudam sobre a questão, como a museologia, a antropologia e as artes visuais, a exposição como documento.

Nesta perspectiva, iremos utilizar questões elencadas por Mariana Soler (2015; 2021) como ponto de partida e inspiração para a análise e leitura das exposições. A frase que inicia este tópico diz respeito a questão motriz da forma de análise das exposições que construímos para presente pesquisa, metodologias objetivas e descritivas, que possibilitem o contato com os acervos utilizados nas exposições, de acordo com as conjunturas expositivas (SOLER, 2015).

A metodologia desenvolvida para presente pesquisa comprehende a construção plural da máquina expositiva, assim como as dificuldades dos museus e instituições que trabalham com exposições de se auto documentarem. Para que seja possível manter o acesso ao documento expositivo analisado livre e acessível a posteriori, é importante construir um levantamento e descrição minuciosos, com posicionamento espacial e, dentro das possibilidades, com registros fotográficos de detalhes e de visão aberta, para que auxiliem no acesso ao documento expositivo, mesmo após o seu término, visto sua composição efêmera.

A exposição é um documento de composição mais rápida que outros documentos já aceitos na análise historiográfica, como os em papel, que, ainda sim, também passam pela decomposição e necessitam de cuidados para o acesso. Aqui nos interessa perceber, por meio de um ordenamento de descrição e análise dos recursos da exposição, como esta “é constituída a partir de um todo articulado tanto pelos objetos protagonistas quanto pelos elementos expográficos” (Ibidem, 2015, p.2).

A metodologia inicial proposta por Mariana Soler, em 2015, está firmada em três elementos principais: “I - Fichas; II - Matrizes Conceituais; e III - Planta Baixa” (Ibidem, p.1). A autora construiu uma divisão tripla para tratar as exposições, inicialmente as fichas, que construiu a partir da obra *L'Environnement entre aumusée* (1992), de Jean Davallon, em que estão divididas em temática e tratamento museográfico.

As Fichas estão estruturadas em dois grandes tópicos: “Temática” e “Tratamento Museográfico”. Em “Temática” é feita uma breve descrição dos conteúdos expostos e seu encadeamento no decorrer da exposição. Já em “Tratamento Museográfico”, cabem questões voltadas à expografia como: área da exposição (área em metros quadrados e posicionamento interno no museu), descrição do espaço (detalhamento do espaço, iluminação, janelas, rebaixamento do teto, nichos etc.), público-alvo, ficha técnica, elementos de análise (determinação dos elementos e/ou partes da exposição que se pretende analisar) e comentários gerais (DAVALLON *et al.*, 1992). Os tópicos destas fichas são genéricos, mas permitem uma visão geral da exposição descrita e o posicionamento do objetivo do estudo. (SOLER, 2015, p. 5-6).

Tais questões presentes nas fichas irão corroborar para que possamos ler o documento, sendo sua composição estética produto social de articulações sociais, temporais e espaciais, apontando as relações dos(as) sujeitos(as) com o ato de expor, sejam nas instituições museais ou outros espaços expositivos, como galerias de arte. A “temática” e o “tratamento museográfico” são fundamentais para que, mesmo não tendo estado presencialmente na exposição, outras pessoas possam acessá-la, seja para fins de pesquisa ou qualquer interesse.

No que diz respeito ao segundo elemento da tríade utilizada por Soler (2015), às matrizes conceituais são articuladas em uma tabela com oito colunas, realizados a partir dos trabalhos de Gruzman (2012) e no guia desenvolvido pela Dr.^a María Marta Reca, coordenadora do setor de Conservação e Exibição do Museo de La Plata. Cada coluna trás questões dos setores ou partes que compõem a exposição de forma mais detalhada, estas são: “Mensagem do Setor; Tópicos; Tipologia do Recurso; Recurso Expositivo; Técnica I; Técnica II; e, Localização” (SOLER, 2015, p. 6).

Na coluna “Setor” é direcionado o local da exposição que está sendo analisada, na “Mensagem do Setor” é preenchido com a mensagem principal apresentada pela parte da exposição, em seguida, nos “Tópicos” é inscrito uma lista de conceitos e conteúdos que, na maioria das ocasiões, está vinculado a “Mensagem do Setor” (Ibidem, p.6-7). Na coluna “Tipologia do Recurso”, o(a) pesquisador(a) irá preencher com categorias utilizadas como recursos na exposição, como: objeto, texto, interativo, que possibilite a relação do(a) visitante, gráfico e outros, já em “Recurso Expositivo”, a tabela é preenchida com os elementos que estão na exposição, como: escultura em bronze de determinado artista ou flauta doce de determinada marca, os três últimos campos da tabela são “Técnica I” e “Técnica II”, postos quando há algum tipo de preparação, como a taxidermia de algum animal, a réplica de um mapa, por fim se preenche a localização dos elementos da exposição (Ibidem, 2015, p. 7-9).

A parte final da tríade proposta por Soler (2015) é a Planta Baixa. Esta, por sua vez, pode ser conseguida com a instituição que a exposição foi realizada ou construída pelo(a) pesquisador(a). É importante e auxilia na recomposição para acesso futuro do documento expositivo, que as matrizes conceituais estejam articuladas e localizadas na planta, possibilitando que cada setor esteja nomeado, assim como os elementos expositivos.

IMAGEM 01 - Exemplo de tabela da Matriz Conceitual apresentada por Soler (2015).

SETOR	MENSAGEM DO SETOR	TÓPICOS	TIPOLOGIA DO RECURSO	RECURSO EXPOSITIVO	Técnica I	Localização
I - CAOS E ORDEM	A matéria, do que está formado tudo o que nos rodeia, inclusive nós, combinse e cria uma grande variedade de formas, organismos e ambientes.	O que há em comum entre uma rocha, uma planta, o <i>Diplodocus</i> e o homem?	Texto	Abertura da exposição	MLP - T1	1A
			Objeto	dois fêmures autênticos de <i>Antarctosaurus</i>	fóssil	1D
			Texto	<i>Antarctosaurus wichmannianus</i>	MLP - T2	1D
		Histórico da <i>Diplodocus</i> no Museu de La Plata	Objeto	Réplica histórica de um <i>Diplodocus</i>	réplica	1B
			Objeto	escultura de miniatura de <i>Diplodocus</i>	réplica em miniatura	1C
	Desde os "cantos" remotos do núcleo atômico até as mais distantes galáxias, encontramos uma ordem.	O que é a matéria? Como se organizou a matéria a partir da desordem ou caos original?	Texto	Toda matéria existente	MLP - T3	1E
			Gráfico	Imagens de átomos (ampliações de nanoscopias)	nanoscopia	1E
		Como está formada a matéria	Texto	Átomos, matéria e energia	MLP - T4	1E
			Gráfico	imagem de fractais em blacklight	blacklight	1E
		Referências e escala de tamanho	Gráfico	Ilustração com escala comparativa do tamanho do átomo	desenho	1E
	DNA: uma molécula para ordem da vida	Textos	Textos	DNA uma molécula para a ordem da vida	MLP - T5	1E
		A combinação dos mesmos átomos básicos compõem a diversidade do mundo natural.	Gráfico	Foto histórica de Watson e Crick no laboratório	fotografia	1E
			Objeto	Maquete da molécula de DNA	réplica	1E
	A matéria está organizada em diferentes níveis de complexidade	A combinação dos mesmos átomos básicos compõem a diversidade do mundo natural.	Interativo	Tabela periódica ilustrada	desenho	1F
			Gráfico	Gráficos da abundância dos elementos na Terra e no Universo	desenho	1F
		A matéria está organizada em diferentes níveis de complexidade	Gráfico	Ilustração dos níveis de organização.	desenho	1G
			Texto	Encontramos uma ordem	MLP - T6	1G

Fonte: SOLER, Mariana Galera. Construção de uma metodologia para descrição de exposições científicas: os desafios da objetividade. In: RIBEIRO, E.S.; SANTOS, A.C.A.; ARAÚJO, B.M. (Org.). **Anais do III Seminário Gestão do Patrimônio Cultural de Ciência e Tecnologia**. Recife: Ediora UFPE, 2015, p. 422. Disponível em: <<https://editora.ufpe.br/books/catalog/view/20/13/38>>. Acesso em: 06 agos. 2024.

Em 2021, Mariana Soler publicou a obra *Biodiversidade Musealizada*, texto que foi fruto de sua tese de doutoramento, onde traz o seu debruçamento em construir metodologias para análise de exposições. Na obra, Soler (2021) expõe padrões museográficos presentes principalmente em museus de história natural e científicos, apresentando uma extensa tabela que vincula indicadores a estes padrões, colocando 0 para não corresponde e 1 para corresponde, de forma que, por meio do Enquadramento em Padrão Museográfico (EPM), “ $EPM=\Sigma n/T$ ”¹⁰ (SOLER, 2021, p. 146) seja possível identificar a preponderância do padrão museográfico, assim como os atravessamentos por outros padrões, em menor grau.

Nesta pesquisa não utilizaremos o EPM e a tabela com os indicadores propostos pela autora, tendo em vista que estão mais direcionados a outras especificidades de museus e exposições do que tratamos nesta pesquisa, contudo, a forma metodológica apresentada por Soler (2021) que divide a análise das exposições em contextualização, tratando o contexto no qual a exposição foi desenvolvida, e tratamento museográfico, apresentando a expografia, foi utilizada. Na obra de *L'Environnement entre aumusée*¹¹ (DAVALLON; GRANDMONT; SCHIELE, 1992),

¹⁰Sobre o EPM, Soler (2021, p. 146) diz que “em que n é o número de indicadores que foram identificados (atribuído valor 1) na exposição estudada, e T é o total de indicadores existentes para cada padrão. Sendo assim, a expressão deve ser calculada com o somatório dos indicadores identificados, e dividida pelo total de indicadores reconhecidos num determinado padrão museográfico.”

¹¹Em tradução livre: O Meio Ambiente entra no Museu.

que é parte da base que inspira a construção metodológica de Soler (2015;2021), são apresentadas as fichas de Jean Davallon para análise da exposição com uma composição dividida em: “*Thématique*”¹², “*TraitemenMuséographique*”¹³, “*Éléments D'analyse*”¹⁴ e “*Commentaires*”¹⁵.

Tais questões influenciaram a construção da ficha para metodologia desta pesquisa, percebendo, como aponta Soler (2015), a pluralidade das linguagens presentes na exposição, desde os textos escritos a ocupação dos espaços, as cores e a utilização do acervo, sendo a exposição “uma obra em si” (Ibidem, 2015, p. 11), como debatido por Sonia Salcedo del Castillo (2014) sobre o papel do(a) curador(a) como trabalho de *poiesis*, como criação, como constituição artística, atividade ativa de modificação do mundo. Roberto Conduru (2006) aponta que os espaços expositivos são locais de representação, sendo a exposição um discurso, ela é composta de variados elementos que aqui buscamos perceber, tais como:

[...] os objetos em exibição, os textos de apresentação e os explicativos, as imagens complementares, as legendas das peças, a ficha técnica, o aparato de segurança das peças e do público (tanto os equipamentos quanto o pessoal), o mobiliário, o edifício, os agentes envolvidos (curadores, técnicos e demais autores), as instituições que realizam, promovem e patrocinam a mostra. (CONDURU, 2006, p.61).

Elementos que trazem uma comunicação, na qual os processos até o produto final, a exposição, estão acortinados, embaixo do tapete, junto ao pó que se pretende esconder. A exposição é um conjunto de símbolos agrupados a partir de valores (ALVES, 2014), que comunica através da composição em seus ambientes, seja ele externo, para aproximar e divulgar a instituição junto ao público, ou interno, implicando a necessidade de alguns objetos para comunicar o discurso almejado (Ibidem, p. 24).

A partir destes aspectos elencados construímos nossa *Ficha para Pesquisa em Exposições* com onze divisões, são estas: Identificação Institucional e Expositiva, Caracterização da Instituição e do Financiamento, Identificação do Público, Acessibilidade, Fichas, Matrizes Conceituais, Planta Baixa, Fichas Catalográficas/Técnicas dos Objetos Expostos, Fotografias, Catálogo e Publicações. É relevante afirmar que esta pesquisa tem por foco principal a expografia das exposições como fonte de análise, contudo, os diversos processos que compõem a exposição são fundamentais para entender os discursos que ela opera.

¹²Em tradução livre: Temática.

¹³Em tradução livre: Tratamento Museográfico.

¹⁴Em tradução livre: Elementos de Análise.

¹⁵Em tradução livre: Comentários.

O primeiro tópico da ficha diz respeito a identificação da instituição onde ocorreu a exposição e a exposição, com dados básicos, como nome, localização e período, mas fundamentais para localização temporal, espacial e institucional (Imagem 02). É também no primeiro tópico que é possível anexar dados sobre a equipe da instituição e, caso a mesma possua, seu Plano Museológico.¹⁶

IMAGEM 02 - Tópico 1.0 da Ficha para Pesquisa em Exposições.

1.0 Identificação institucional e expositiva	
Nome do museu/galeria/espaço expositivo:	
Endereço:	
Missão institucional:	
A no de fundação e fundador/a:	
A instituição possui plano museológico? Se sim, anexar a ficha.	
Como é composta a equipe e setores da instituição? (Educativo, pesquisa, gestão, manutenção)	
Nome da exposição:	
Local da exposição dentro do museu/galeria/espaço expositivo:	
Período que a exposição ficou em aberta, dias da semana e horários:	
E-mail, telefone e contatos da instituição:	
Páginas virtuais da instituição (site, blog, Instagram, Facebook):	

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

O segundo tópico (IMAGEM 03) é preenchido pelas observações a respeito das características de financiamento institucional e da exposição analisada, assim como a natureza institucional, ou seja, se é pública, privada, mista ou de outra ordem. Tais informações são fundamentais para saber como a exposição e a instituição são mantidas e analisar as escolhas e narrativas tomadas também por um viés econômico.

No terceiro tópico (IMAGEM 04) está destinado um espaço importante para pensar o público da instituição e da exposição, os alcances e como a instituição tem armazenado ou não tais dados.

¹⁶De acordo com a publicação *Subsídios para a Elaboração de Planos Museológicos* do IBRAM (2016, p. 4): “O plano museológico é o principal instrumento para a compreensão das funções dos museus. Por meio do planejamento institucional, é possível definir prioridades, indicar os caminhos a serem tomados, acompanhar as ações e avaliar o cumprimento dos objetivos. É a partir dele que as ações administrativas, técnicas e políticas são sistematizadas tanto no âmbito interno, quanto na sua atuação externa. Assim, o Plano Museológico permite que a instituição utilize todo o seu potencial para realizar seu trabalho e alcançar seus objetivos da forma mais eficaz.”

IMAGEM 03 -Tópico 2.0 da Ficha para Pesquisa em Exposições.

2.0 Caracterização da instituição e do financiamento	
Instituição mantenedora:	
Financiadores/as do museu/galeria/espacô expositivo:	
Financiadores/as da exposição:	
Instituições e grupos parceiros do museu/galeria/espacô expositivo:	
Caráter administrativo da instituição (pública, privada, mista):	

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

IMAGEM 04 - Tópico 3.0 da Ficha para Pesquisa em Exposições.

3.0 Identificação do público	
Público-alvo:	
Controle de visitantes da instituição(digital, ingressos, livro de visitantes):	
Os dados recolhidos estão disponíveis publicamente? Se sim, como e por meio de qual plataforma?	
A exposição analisada possui controle de visitantes? Se sim, qual/ais?	
Dados dos/as visitantes a exposição (semanal ou mensal) :	

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

No tópico quatro (IMAGEM 05), é realizado um levantamento sobre as acessibilidades presentes na instituição e na exposição, como a presença de audiodescrição da exposição, peças tátteis, mediação bilíngue, incluindo Língua Brasileira de Sinais (Libras), espaços acessíveis que permitam a passagem de cadeiras de rodas e o trajeto de pessoas com dificuldade de locomoção, entre outros. Pensar a acessibilidade expositiva diz respeito a perceber quais e como as instituições estão dialogando com públicos diversos, com experiências de vida amplas e necessidades de espaços dialógicos, ou seja, abertos a modificação constante a parte um amplo debate com os grupos sociais.

No tópico cinco (IMAGEM 06), é o espaço reservado para as fichas, construídas a partir da obra de Soler (2015) e Davallon, Grandmont e Schiele (1992), tendo inicialmente uma descrição dos conteúdos da exposição e como seguem no ciclo expositivo, posteriormente, estão presentes características da expografia expositiva e a classificação dos tipos expográficos predominantes, como cubo branco, espaço dramatizado, retorno a curiosidade. Tais aspectos são

fundamentais para perceber a construção da comunicação expositiva, como ela é dotada de intencionalidades e perpassa a temporalidades.

IMAGEM 05 - Tópico 4.0 da Ficha para Pesquisa em Exposições.

4.0 Acessibilidade	
Existem acessibilidades na instituição? Se sim, quais?	
A exposição analisada possui acessibilidades? Se sim, quais?	

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

IMAGEM 06 -Tópico 5.0 da Ficha para Pesquisa em Exposições.

5.0 Fichas	
Temática (Descrição dos conteúdos):	
Área da exposição (m ²):	
Iluminação:	
Janelas (Indicar presença ou ausências e qual é o acesso de luz externa):	
Pé direito:	
Móveis expositivos	
Fichas técnicas de identificação nas obras:	
Tipografias expográficas presentes e predominantes:	
Comentários gerais:	

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

No tópico seis, as Matrizes Conceituais (IMAGEM 07) são preenchidas, construídas por meio do modelo apresentado por Soler (2015) e já apresentado e discutido por nós anteriormente. Neste tópico analisamos e descrevemos parte a parte a exposição e os recursos empregados. No tópico sete são anexadas as plantas baixas, tanto da instituição como da exposição, colaborando para o posicionamento espacial inscrito no tópico anterior. No tópico oito são anexadas as fichas técnicas ou catalográficas, quando existentes na instituição, o acesso a estas pode colaborar para o acesso a informações não presentes na exposição sobre os objetos expostos, assim como as escolhas das informações presentes nas etiquetas, placas e textos junto aos objetos.

Sendo possível acessar as fichas das coleções onde as obras foram retiradas e das outras obras possíveis de expor da exposição, é possível também ler as intencionalidades do projeto expositivo e como a curadoria realizou as escolhas mediante as possibilidades. No tópico nove são anexadas as fotografias da instituição, de forma geral, assim como da exposição, de forma

ampla e favorecendo o detalhe das composições expográficas. As fotografias podem ser da própria instituição, de outros(as) profissionais ou instituições que as possuam, assim como do(a) pesquisador(a) que realiza a análise.

No tópico dez se anexa o catálogo, importante fonte que corrobora para análise expográfica e pode trazer discussões e apontamentos outros dos presentes no espaço expositivo, como a ficha técnica e texto críticos. O tópico onze, último, mas não menos importante, onde se anexa as publicações referentes a exposição (jornais e meios de comunicação, livros, artigos, vídeos), que apresentaram questões outras a pesquisa e visões distintas, assim como o alcance da exposição em variadas esferas sociais.

IMAGEM 07 - Tópico 6.0 da Ficha para Pesquisa em Exposições.

6.0 Matrizes conceituais							
Setor ou agrupamentos de obras:	Mensagem do setor ou do agrupamento de obras:	Tipologias do recurso (Texto, objetos, interativo):	Recurso expositivo:	Técnica:	Suporte:	Localização:	Observações:

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

As inquietações apresentadas por Soler (2015) sobre metodologias para pesquisa em exposições atravessam este trabalho, percebendo a relevância de descrições que possibilitem acesso ao documento exposição. A metodologia apresentada é pensada a partir dos processos epistemológicos para construção da historiografia, mas que não impedem de ser utilizada por outras disciplinas, assim como é tecida, principalmente, por meio de apontamentos da museologia.

3. CAPÍTULO II - MAPEAMENTO DAS EXPOSIÇÕES COM PRESENÇA INDÍGENA EM RECIFE (2015- 2022) E FORMAS DE EXPOR

Antes de tratarmos do mapeamento, é relevante pensar sobre um conceito já trabalhado anteriormente, que é a museo-lógica (JESUS, 2017), aparato de variadas formas, que se articula com mecanismos de configurações físicas e de subjetividade (Ibidem). Neste aspecto, queremos refletir sobre os corredores do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (PPGH/UFPE).

As articulações e tentáculos da museo-lógica estão em várias partes e mais próximas que possamos perceber, perpassam a naturalização de bater um prego na parede e por um quadro, pintar espaços com cores que pensemos nos sentir mais confortáveis, ou mesmo na presença e ausência de bancos em corredores, salas de espera nos consultórios médicos, também com quadros, em grande parte abstratos, nas paredes. O corredor do PPGH/UFPE, programa de onde advém a presente pesquisa, é de onde iremos começar a pensar tais questões.

Nesse corredor é possível vermos uma série de pôsteres do século XX de eventos acadêmicos e culturais emoldurados nas paredes, pintadas em duas cores, brancas na parte superior e um tom creme, com intensidade e saturação baixa, na parte inferior, podemos ver também esculturas cerâmicas, ao menos parte, feitas pelo povo Pankararu (IMAGEM 08), como é possível perceber pelas características empregadas em suas confecções, como as cores terrosas, a presença de pequenas esferas feitas em barro branco e o formato dos vasilhames cerâmicos. A disposição dos objetos e o cuidado em sua conservação constitui, mesmo que desintencionalmente, uma hierarquia de valores.

Enquanto os pôsteres são emoldurados, limpos e dispostos na altura dos olhos, recebendo um tratamento de legitimidade, como algo que merece ser visto, mesmo que para decorar um corredor e apresentar o PPGH/UFPE, as cerâmicas estão dispostas no chão com um suporte quadrado e vazado de madeira, sujas, empoeiradas, repletas de lixo em seu interior. A forma como tratamos os objetos, apontam as tessituras culturas impregnadas de onde estão e por quais grupos os usam.

Os suportes, as disposições, as cores, a iluminação, a construção decorativa e/ou utilitária com objetos apresenta subjetividades culturais, as mais silenciosas e dadas por simples, como algo feito sem reflexão e cotidianamente. Se não é questionável as fotos de família nas paredes das casas, as cruzes nas paredes de instituições de Estados laicos, porque iríamos questionar uma simples decoração de um corredor universitário, possivelmente feito na melhor das intenções por alguém que não é responsável por tal função. A naturalização é operada para possibilitar a

presença tão constante a retina, que esta se torna inquestionável e como fruto de uma ação desumanizada, sem escolha e reflexão.

IMAGEM 08 - Corredor do PPGH/UFPE, com cerâmica Pankararu e cartaz de atividade musical no *Palau de la Música*, 1990.



Fonte: Nelson Lafayette, 2024.

Para continuarmos as reflexões sobre as formas de expor acervos indígenas numas das formas mais conhecidas da museo-lógica (JESUS, 2017), os museus, realizamos um mapeamento de exposições com acervos indígenas que ocorreram entre os anos de 2015 e 2022 em Recife, Pernambuco. O recorte geográfico foi escolhido por dois motivos principais, o presença do autor no espaço e a presença mais numerosa do circuito expositivo de acervo indígena, já o recorte temporal se dá a partir da relação política governamental do Estado

brasileiro e as modificações de coalizões políticas partidárias da administração e fomento público, partindo do segundo governo Dilma Rousseff do Partido dos Trabalhadores (PT)¹⁷ (2015-2016), passando por seu impeachment e golpe sofrido em 2016,¹⁸ ano que também Michel Temer do Movimento Democrático Brasileiro (MDB),¹⁹ seu vice, assume a presidência da república, sendo sucedido por Jair Bolsonaro do Partido Social Liberal (PSL)²⁰ (2019-2022).

Para mapear as exposições e espaços expositivos, utilizamos os dados que o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) disponibiliza dos museus e equipamentos cadastrados e registrados na Plataforma Museusbr, os mapeamentos de artistas indígenas, realizados em 2020 e 2021, gentilmente disponibilizados e realizados pelo projeto de pesquisa Ciência e Arte Indígena no Nordeste (CAIN), vinculado à UFPE e coordenado pela Prof.^a Dr.^a Renata Wilner, jornais locais e redes sociais dos artistas e equipamentos expositivos.

O mapeamento foi dividido em duas partes, a primeira é destinada às exposições de longa duração e a segunda com às exposições de curta duração, que se subdivide em exposição com totalidade de acervo indígena e em exposições com participação de acervo e/ou artistas indígenas. Questões como a não publicização e dificuldades de autodocumentação expositiva das instituições dificultaram os processos de mapeamento e análise do documento exposição.

3.1 MAPEAMENTO DE EXPOSIÇÕES COM ACERVO E/OU PRESENÇA DE ARTISTAS INDÍGENAS

3.1.1 Exposições de Longa Duração

Museu de Arqueologia e Ciências Naturais da Universidade Católica de Pernambuco²¹

Fundação: 1987

Exposição: Do passado ao presente (2022-continua após o recorte final da pesquisa)²²

¹⁷Ver mais em:

<<https://www.gov.br/secretariageral/pt-br/centrais-de-conteudo/biblioteca-da-pr/galeria-dos-ex-presidentes/dilma-vana-rousseff>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

¹⁸Compreendemos que os ocorridos em 2016 no Brasil tratou-se de um golpe de Estado mediante a conjuntura política, constituições de narrativas e provas jurídicas já transitadas e julgadas em diversas esferas. Ver mais em: JINKINGS; DORIA; CLETO, 2016.

¹⁹Ver mais em: <<https://www.camara.leg.br/deputados/73552/biografia>>. Acesso em 26 jan. 2024.

²⁰Ver mais em: <<https://www.camara.leg.br/deputados/74847/biografia>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

²¹Ver mais em: <<https://portal.unicap.br/museu/apresentacao>>. Acesso em: 23 jan. 2024.

²²Ver mais em: <<https://portal.unicap.br/-/unicap-reinaugura-museu-de-arqueologia-e-ciencias-naturais>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

O Museu de Arqueologia e Ciências Naturais da Universidade Católica de Pernambuco é um museu privado, da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), localizado na Avenida Oliveira Lima, 824, Boa Vista, Recife, Pernambuco, 50050-390, no Palácio da Soledade, local tombado como Patrimônio Histórico do Recife. O museu possui:

[...] compromisso promover ações de investigação e interpretação, registro e preservação da cultura, comunicação e extroversão do conhecimento através da exposição, com o objetivo de ampliar as possibilidades na construção da identidade cultural de um povo e na percepção crítica da realidade cultural no Brasil. (UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO, 2022).

Seu acervo é predominantemente científico e histórico, sendo formado pelas coleções: antropologia física, arqueobotânica, etnológica, paleontológica, zooarqueológica, herpetologia, documental e fotográfico e herbário/xiloteca (UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO, [s.d.]a). A exposição de longa duração mapeada com acervo indígena foi *Do Passado ao Presente*, contém acervo arqueológico indígena e produções contemporâneas de diferentes povos indígenas, no site oficial do museu tem a seguinte descrição:

Na exposição, “Do passado ao presente”, o visitante tem a oportunidade de viajar no tempo, no período do Pleistoceno, dos mamíferos gigantes e dos primeiros homínídeos que habitaram a América do Sul. Conhecer o modo de vida de uma comunidade indígena que viveu no Agreste do Estado de Pernambuco há cerca de 2.000 anos antes do presente, e que segundo estudos mais recentes teriam um parentesco próximo a população indígena atual da região Nordeste. O visitante também conhece sobre a cultura indígena no Nordeste, a partir da Sala Indígena, que foi integralmente construída por comunidades das regiões de Pernambuco, a partir do conceito de Museu Social. A viagem do visitante acaba no período colonial em Pernambuco, com diversas peças arqueológicas, incluindo uma coleção de cachimbos holandeses. A exposição conta com peças originais e impressões 3D dos homídeos. (UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO, [s.d.]b).

Museu de História Natural Louis Jacques Brunet²³

Fundação: 1855

Exposição: Evolução dos Seres²⁴ (2018-continua após recorte final da pesquisa)²⁵

²³Ver mais em: <https://www.unirio.br/ppg-pmus/romulo_jose_benito_freitas_gonzales.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2024.

²⁴Ver mais em: <<https://visit.recife.br/o-que-fazer/atracoes/museus/museu-de-historia-natural-louis-jacques-brunet>>. Acesso em: 23 jan. 2024.

²⁵Ver mais em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2016/07/20/museu-do-ginasio-pernambucano-exibe-curiosidades-e-aberto-ao-publico-245172.php>>. Acesso em: 23 jan. 2024.

O Museu de História Natural Louis Jacques Brunet está inserido no interior da Escola em Referência no Ensino Médio Ginásio Pernambucano, o prédio é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e situado na Rua da Aurora, 703, Santo Amaro, Recife, Pernambuco, 50050-000. É um museu público escolar. Sua missão é “ser referência como Museu de História Natural, tendo a missão educativa de servir a sociedade em geral, e especificamente, como Museu Escola” (MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL LOUIS JACQUES BRUNET, [s.d.]a). Seu acervo é composto pelas coleções de zoologia, botânica, micologia, geologia, arqueologia e numismática (MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL LOUIS JACQUES BRUNET, [s.d.]b). A exposição mapeada é de longa duração, possui acervo indígena arqueológico, como urnas funerárias, ossos humanos e cerâmicas tupi. Com características didáticas, parte das coleções estão expostas em mesas, estantes e vitrines.

Museu do Estado de Pernambuco²⁶

Criação: 1929

Exposição: Pernambuco, Território e Patrimônio do Povo (2017 - continua após recorte final da pesquisa)²⁷

O Museu do Estado de Pernambuco (MEPE) é um museu público, de administração do Estado de Pernambuco, localizado na Avenida Rui Barbosa, 960, Graças, Recife, Pernambuco, 52050-000, em um palacete do século XIX, que foi residência do Augusto Frederico de Oliveira, filho do Barão de Beberibe. Na Enciclopédia Itaú Cultural é possível encontrar as seguintes informações:

A criação do Museu do Estado de Pernambuco - Mepe está ligada à iniciativa, pioneira no Nordeste do Brasil, de estabelecer um serviço de preservação do patrimônio artístico, histórico e cultural. Em sintonia com a Inspetoria dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil, formalizada pelo governo federal em 1923, o Estado de Pernambuco institui, por meio de lei estadual de 1928, a Inspetoria Estadual de Monumentos e, de forma articulada, determina a criação de um museu histórico e de arte. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2022).

Seu acervo é diverso, possui mais de 14 mil itens, que se dividem nas categorias de Arqueologia, Cultura Indígena, Presença Holandesa em Pernambuco, Arte Sacra, Cultura Afro-brasileira, Ex-votos, Iconografia, Mobiliário, Porcelana, Cristais e Pintura, sendo estas:

²⁶Ver mais em: <<https://www.museudoestadope.com.br/o-museu>>. Acesso em: 23 jan. 2024.

²⁷Ver mais em:

<<https://www.cultura.pe.gov.br/canal/espacosculturais/mepe-inaugura-a-exposicao-pernambuco-territorio-e-patrimonio-de-um-povo/>>. Acesso em: 23 jan. 2024.

comendador José Ferreira Baltar, Liceu Artes e ofício, Brás Ribeiro, general Paulo Figueiredo, Coleção Afro-brasileira, Lívio Teixeira, Carlos Estevão, Salões de Arte, Bandepe, Magdalena Arraes, Queralt, Roque de Brito Alves e José Mariano (MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, [s.d.]a). Possuindo exposições de longa duração e curta duração, a exposição mapeada foi *Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo*, com acervo diverso, que apresenta um fragmento da história de Pernambuco, de maneira linear, com objetos indígenas arqueológicos, obras vindas de coletas etnográficas e de colecionadores.

***Instituto de Cultura Brasil - Itália*²⁸**

Fundação: 1988

Exposição Índios do Brasil (2016-2018)²⁹

O Instituto de Cultura Brasil Itália é localizado na Rua Marques Amorim, 46, Boa Vista, Recife, Pernambuco, 50070-330. O mesmo tem, segundo consta no *site* da instituição, o “propósito de ensinar, ajudar e promover a língua e a cultura italiana aos inúmeros descendentes e interessados sobre o país. Atualmente, o Instituto tem também, auxiliado italianos em Recife a assimilar a língua e cultura brasileira, com ênfase na cultura local” (INSTITUTO DE CULTURA BRASIL ITÁLIA, [s.d.]a). Não encontramos fotografias da exposição mapeada, *Índios do Brasil*, mas, segundo o instituto, a mesma ocorreu na “Sala 3, Biblioteca Brasil-Itália. A exposição é composta de gráficas e objetos do mundo indígena do Brasil. É possível consultar livros e materiais sobre os índios e o Brasil”(INSTITUTO DE CULTURA BRASIL ITÁLIA, [s.d.]b).

***Casa Museu Dom Helder Câmara*³⁰**

Reconhecimento institucional pelo IBRAM: 2007

Exposição: Acervo pessoal de Dom Helder³¹(2013-continua após o recorte final da pesquisa)³²

²⁸Ver mais em: <<https://icbi.wordpress.com/>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

²⁹Ver mais em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/12/30-exposicoes-gratuitas-para-curtir-no-fim-de-semana.html>>.<<https://agendaculturaldorecife.blogspot.com/2021/12/icbi-instituto-de-cultura-brasil-italia.html>>. Acessos em: 24 jan. 2024.

³⁰Ver mais em: <<https://domheldercamara.org.br/casa-museu/>>. Acesso em: 29 jan 2024.

³¹Ver mais em: <<https://domheldercamara.org.br/exposicao-permanente/>>. Acesso em: 29 jan. 2024.

³²Única exposição de longa duração que só possui único objeto de origem indígena em exposição, o prêmio oferecido por povos indígenas em Indiana (Estados Unidos da América) para Dom Helder Câmara, em 1975.

A Casa Museu Dom Helder Câmara é um museu privado, gerenciado pelo Instituto Dom Helder Câmara (IDHeC), localizado na Rua Henrique Dias, 278, Boa Vista, Recife, Pernambuco, CEP 50070-140. Tendo sido residência de Dom Helder Câmara, arcebispo da Arquidiocese de Olinda e Recife no século XX, seu acervo é composto pelos pertences pessoais da liderança, diversos livros, artes, prêmios, vestes, escritos e mobiliários. A exposição mapeada é de longa duração, faz parte de um pavimento superior, do espaço, onde os itens estão dispostos em vitrines, a parte inferior da exposição buscou manter as características de uso da casa habitual enquanto Câmara morou nela. A exposição possui um único item de feitura indígena, que é um prêmio entregue por povos indígenas em Indiana, Estados Unidos da América.

Museu do Homem do Nordeste³³

Fundação: 1979

Exposição: Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos(2008-continua após o recorte final da pesquisa)³⁴

O Museu do Homem do Nordeste (Muhne) é um museu público, que faz parte da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), Ministério da Educação. Fica localizado na Avenida Dezessete de Agosto, 2187, Casa Forte, Recife, Pernambuco, 52061-540, sua missão é “pesquisar, documentar, preservar, difundir e atualizar o rico patrimônio cultural, material e imaterial do Nordeste do Brasil”(GOV.BR, [s.d.]a). O museu é formado do acervo de três outras instituições que encerraram suas atividades, o Museu de Antropologia, Museu de Arte Popular e Museu do Açúcar, sendo composto por mais de 16.000 peças.

No site oficial da instituição, o acervo é apresentado como: “heranças culturais de povos indígenas, do colonizador europeu e do africano escravizado na formação do Nordeste brasileiro –, essa coleção faz do Museu do Homem do Nordeste um dos mais importantes museus histórico-antropológicos do Brasil”(Ibidem). A exposição mapeada foi de longa duração, com acervo indígena diverso, que inclui objetos arqueológicos, assim como objetos advindos de articulações e doações de povos indígenas do Nordeste, fotografias e trechos de relatos de lideranças e cânticos. Parte das obras estão em vitrines feitas em cavidades construídas nas paredes e suportes mobiliários.

³³Ver mais em: <<https://www.gov.br/fundaj/pt-br/composicao/dimeca-1/museu-do-homem-do-nordeste-1>>. Acesso em: 23 jan. 2024.

³⁴Ver mais em: <https://pe.unit.br/blog/noticias/conheca-o-museu-do-homem-do-nordeste-no-recife>. Acesso em: 23 jan. 2024.

3.1.2 Exposições de Curta Duração

3.1.2.1 Exposições com totalidade de acervo indígena

Christal Galeria³⁵

Inaugurada: 2021

Exposição: Ziel Karapotó Como fumaça (2022)

Artistas: Ziel Karapotó e Elenildo Suaña Karapotó

A Christal Galeria, galeria privada, fica localizada na Rua Estudante Jeremias Bastos, 266, Pina, Recife, Pernambuco, 51011-040, tem por missão “atuar para a promoção das Artes no contexto regional e nacional, valorizando expressões culturais variadas para alcançar um público diverso, pautada pelos princípios de responsabilidade social em relação à comunidade artística e do entorno de seu território de atuação”(CHRISTAL GALERIA, [s.d.]a). Seu acervo é diverso, com artistas pernambucanos e de outros estados, realizando exposições de curta duração durante todo ano. A exposição mapeada foi *Ziel Karapotó Como fumaça*, que teve por curadora Bárbara Collier, possui obras de Ziel Karapotó e Elenildo Suaña Karapotó, sendo obras bidimensionais, tridimensionais e um vídeo performance. As características expositivas apontam para o padrão expositivo cubo branco.

Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj)³⁶

Criada em: 1949

Exposição individual: Aceiro(Galerias Massangana e Baobá/Campus Gilberto Freyre - 2022)³⁷

Artista: Abiniel João Nascimento

A Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), veiculada Ministério da Educação (MEC), possui diversos espaços expositivos, entre eles as Galerias Massangana e Baobá, no *Campus Gilberto Freyre*, espaços públicos com localização na Avenida Dezessete de Agosto, 2187, Casa Forte,

³⁵Ver mais em: <<https://www.christalgaleria.com.br/sobre>>. Acesso em 24 jan. 2024.

³⁶Ver mais em:

<<https://www.gov.br/fundaj/pt-br/assuntos/a-fundaj#:~:text=Vinculada%20ao%20Minist%C3%A9rio%20da%20Educa%C3%A7%C3%A3o,patr%C3%B5nico%20abolicionista%20Joaquim%20Nabuco>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

³⁷Ver mais em:

<<https://www.folhape.com.br/cultura/exposicao-aceiro-traz-reflexoes-sobre-a-resistencia-de/238156/>>.

<<https://www.gov.br/fundaj/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias-1/exposicao-201caceiro201d-e-inaugurada-na-fundaj-abordando-violencias-coloniais-e-suas-adaptacoes-para-a-atualidade>>. Acessos em: 24 jan. 2024.

Recife, Pernambuco, 52060-485. A exposição *Aceiro*, com obras de Abiniel Nascimento, foi fruto da VI Residências Artísticas. Com diversas obras bidimensionais, tridimensionais e instalações, a narrativa expográfica se deu em paredes de concreto aparente,³⁸ em sua maioria.

***Galeria Capibaribe - Universidade Federal de Pernambuco*³⁹**

Inaugurada: 1998

***Exposição coletiva: Mulheres Sementes (2022)*⁴⁰**

Artistas: Consuelo Véa Coroca, Juliana Xukuru e Merremii Karão Jaguaribaras

A Galeria Capibaribe, equipamento vinculado ao Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE, é um espaço público, localizado na Avenida Professor Moraes Rego, 1235, Cidade Universitária, Recife, Pernambuco. CEP: 50670-901. Tendo por finalidade “à organização de projetos culturais de caráter profissional com montagens de mostras e exposições individuais e coletivas de obras de arte e produtos culturais com o objetivo de fazer circular a produção e a formação de público” (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, [s.d.]). A exposição *Mulheres Sementes*, organizada pelo Grupo de Pesquisa sobre Ciência e Arte Indígena no Nordeste (CAIN/UFPE), teve participação das artistas: Consuelo Véa Coroca, Juliana Xukuru e Merremii Karão Jaguaribaras, que apresentaram seus trabalhos bidimensionais em paredes brancas e com uma ampla vitrine na estrutura do espaço expositivo, que permitia ver toda exposição do lado de fora.

***Centro Cultural Brasil-Alemanha (CCBA)*⁴¹**

Fundação: 1990

***Exposição individual: Autopografias (2019)*⁴²**

Artista: Abiniel João Nascimento

³⁸Ver mais em:

<https://www.instagram.com/p/ChvgTWmLe70/?img_index=7&igsh=MW1yMjk2MXIwdWJjMQ%3D%3D>.

Acesso em: 16 jun. 2025.

³⁹Ver mais em: <<https://sites.ufpe.br/galeriacapibaribe/>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

⁴⁰Ver mais em:

<https://www.ufpe.br/busca?p_p_id=101&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_101_structs_action=%2Fasset_publisher%2Fview_content&_101_assetEntryId=4478874&_101_type=content&_101_groupId=40615&_101_urlTitle=projeto-de-pesquisa-cain-promove-exposicao-com-artistas-indigenas-no-cac&inheritRedirect=true>. Acesso em: 24 jan. 2024.

⁴¹Ver mais em: <<https://www.ccba.org.br/institucional/>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

⁴²Ver mais em:

<<https://www.facebook.com/ccbarecife/photos/pb.100064035037817.-2207520000/2821460901199974/?type=3>>.

<<https://www.ccba.org.br/conheca-o-resultado-do-premio-eduardo-souza-de-artes-visuais-2019/>>. Acessos em 24 jan. 2024.

O Centro Cultural Brasil-Alemanha (CCBA), localizado na Rua do Sossego, 364, Boa Vista, Recife, Pernambuco, 50050-080, é uma organização sem fins lucrativos privada. Em seu *site* oficial apontam suas ações:

[...] nas áreas de ensino da língua alemã, cultura, intercâmbio acadêmico e na cooperação para a proteção ao clima, à biodiversidade e para a melhoria da soberania alimentar através de projetos agroecológicos com energias alternativas no Nordeste. Nos seus projetos o CCBA valoriza a cooperação com atores e organizações da sociedade civil e instituições governamentais alemães e brasileiros. (CCBA, [s.d.]).

A exposição mapeada foi resultado do Prêmio Eduardo Souza de Artes Visuais 2019, *Autopografias* de Abiniel João Nascimento, que dividiu espaço com a exposição *Preta-Feira* do Coletivo Amarna. As exposições foram fruto das pesquisas que foram orientadas por Ana Lira, brasileira, e Karen Packebusch, alemã. O trabalho artístico de Nascimento “é um desdobramento de duas obras produzidas por ele em 2018: Convite à alforria e Doce, encardido”(Idem, 2019), numa relação entre memória familiar, relações étnico-raciais, relações históricas de resistência de pessoas escravizadas. Para construção da pesquisa a instituição promotora propôs “uma reflexão acerca das narrativas criadas sobre a população negrodescendente no Brasil tendo como ponto de partida a obra do alemão Zacharias Wagener” (Ibidem).

Centro Cultural dos Correios⁴³

Fundação: 2009

Exposição individual: TranspareSSer (2018-2019)⁴⁴

Artista: Juliana Alves Xukuru

O Centro Cultural dos Correios (CCC), espaço público pertencente à estatal Correios, estava localizado na Avenida Marquês de Olinda, 262, no Bairro do Recife, Pernambuco, 50030-000, sendo desativado em 2020 (SANTOS; PORTELA, 2021). Com espaço adaptável às exposições de curta duração, também possuía espaços expositivos com acervo histórico institucional. A exposição mapeada foi da artista Juliana Alves Xukuru, artista contemporânea, que tendo a curadoria de Sônia Marques, apresentou um fragmento de seu trabalho artístico desenvolvido, se debruçando sobre questões de identidade, étnicas, de gênero, sendo

⁴³Ver mais em: <<https://emcine.educ.rec.br/2018/10/21/conheca-o-centro-cultural-correios-recife/>>. Acesso em: 12 jun. 2025.

⁴⁴Ver mais em:

<<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/11/exposicao-de-artista-pernambucana-aborda-o-contraste-existente-no-univ.html>>. Acesso em: 12 jun. 2025.

fundamental à artista a questão da transparência.⁴⁵ Expondo obras bidimensionais, tridimensionais e instalação, o ambiente era branco, tendo paredes falsas e janelas utilizadas como espaço expositivo. A presença de tecidos transparentes também fazia parte da expografia.⁴⁶

***Museu da Abolição (MAB)*⁴⁷**

Criação: 1957

***Exposição: Tiririca dos Crioulos: pessoas fortes na luta (2017)*⁴⁸**

O Museu da Abolição (MAB) é um museu público, vinculado ao IBRAM, localizado na Rua Benfica, 1150, Madalena, Recife, Pernambuco, 50720-001. A instituição, em seu *site* oficial, assim se auto narra:

O Museu da Abolição defende a utilização do patrimônio cultural como um referencial para o exercício da cidadania e do desenvolvimento social por meio do processo educativo, utilizando, para tanto, uma proposta de trabalho pautada no diálogo, no argumento e em contextos interativos, embasando sua atuação pedagógica na concepção de patrimônio cultural como referencial ou elo entre Museu e sociedade. Entendemos que essa é uma instituição a serviço do desenvolvimento da comunidade, que preserva, investiga e comunica o patrimônio cultural e que cada vez mais expande suas atividades, colocando a comunidade no foco de suas ações. (GOV.BR, [s.d.]b).

Tendo um acervo diverso, costuma realizar exposições de curta duração, com o próprio acervo, assim como com exposições vinda de outras instituições, coletivos e artistas. O museu possui um trabalho com a sociedade civil, que participa de atividades e colabora com a constituição do espaço, de forma fundamental a comunidade negra. A exposição mapeada foi *Tiririca dos Crioulos: pessoas fortes na luta*, organizada por Nivaldo Aureliano e Larissa Isidoro (VIANA, 2017), e construída com a participação da comunidade Tiririca dos Crioulos, do quilombo-indígena localizado em Carnaúbeira da Penha, em Pernambuco.

A exposição apresentou um acervo amplo da comunidade, com objetos pessoais, coletivos, indumentárias, fotografias, cerâmicas, troféus, instrumentos musicais, desenhos e

⁴⁵Ver mais em:

<<https://jornaldaparaiba.com.br/cultura/artista-radicada-na-pb-leva-exposicao-transparesser-para-recife>>. Acesso em: 16 jun. 2025.

⁴⁶Ver mais em:

<https://www.facebook.com/marcus.alves.543/posts/pfbid02U3jBXXbBreeGb4mxomgVgxb1qJz7F2WNXeyMd66FZGfgkGr2WvNBaU2jJYfK1Ctp?locale=pt_BR>. Acesso em: 16 jun. 2025.

⁴⁷Ver mais em: <<https://museudaabolicao.museus.gov.br/museu-da-abolicao>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

⁴⁸Ver mais em:

<<https://acervo.socioambiental.org/index.php/acervo/noticias/recife-recebe-exposicao-sobre-quilombo-indigena-d-o-sertao>>. <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/08/museu-da-abolicao-recebe-mostra-sobre-comunidade-quilombo-indigena-do.html>>. Acessos em: 24 jan. 2024.

tantos outros itens.⁴⁹ O ambiente teve suas paredes brancas, em sua maioria, e algumas pretas. Os objetos não seguiram uma única disposição, foram colocados parte nas paredes, outra em móveis expositivos, náilon e varais.⁵⁰ A expografia, construída coletivamente, apresentava parte dos usos dos objetos e como a comunidade gostaria que eles fossem vistos.

3.1.2.2 Exposições com participação de acervo e/ou artistas indígenas

Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM)⁵¹

Criação: 1997

Exposição: Metamorfoses da Passagem do Tempo(2022)⁵²

Exposição coletiva com a participação da obra da artista Selly Costa Tarairiú

Exposição: Todo trânsito é uma escuta(2022)⁵³

Exposição realizada em dupla, com participação das obras do artista de Abiniel João Nascimento

Exposição: Autopoese (2018)⁵⁴

Utilização de bonecas Rixoko, produzidas pelo povo Karajá, de cerâmica, em instalação do artista Alexandre da Costa

⁴⁹Ver mais em:

<https://www.facebook.com/photo?fbid=1948738288702844&set=ms.c.eJxFzNENwDAIA9GNKsAE7P0Xi5I26e~%3BT6VzJBoMDpeH~_~_AcKQ3n3BbItmHkA2gAcSGwIXbA1Tf1Qb1ETpv0YVw~~~.bps.a.1947966205446719&locale=pt_BR>. Acesso em: 16 jun. 2025.

⁵⁰Ver mais em:

<https://www.facebook.com/photo?fbid=1947969525446387&set=ms.c.eJxFU1sSRSEI2tEdX6Xuf2N3whP9MkCIph3Zu6xN1TXzpwA69gFkywV2rIjtuT6gLA~_w1D4ga1dmV20yFKZFSQgYfiWIDWD59eh1JKZ6n12OZ2naywZg0sSzu8nYhugRBMBIYbC1jkfUZZQYcqSQIYi~_nmmOB2eRBKP7AlthmkUgYCoPwHAayj4wXDB65eQQ5tCR9CdJScW0omxsJCVvDajQ5EoWGNu4ynIUZH4ZfSTWSkljtxZGCWbZ9c2SqnEk1fYASOwW1D2LCi6qdYAiAKAnCDxHsxT0lzBUKg6EP69eHz1m~_vUyOdXOk2AZDOa0vzOJ5gcCz1vfZ080ZLrmXgkfwTisDe3mXXDBNmWhU1eVB8AjrkcLxg~%3Bn~_IlzsM2jk3FuAadPpqvNNypvO9hOEvJe5btMQBfKT9JVz1GIbrzv8Q01kwaOgy2Puewqv5zOd~%3Bp.bps.a.1947966205446719&locale=pt_BR>. Acesso em: 16 jun. 2025.

⁵¹Ver mais em: <<https://www2.recife.pe.gov.br/servico/museu-de-arte-moderna-aloisio-magalhaes-mamam>>. Acesso em 24 jan. 2024.

⁵²Ver mais em: <<https://www.instagram.com/p/ClCdPRHLQDk/>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

⁵³Ver mais em:

<<https://www2.recife.pe.gov.br/noticias/23/03/2022/mamam-estreia-quatro-exposicoes-simultaneas-para-celebrar-o-centenario-da-semana>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

⁵⁴Ver mais em: <<https://blogmamam.wordpress.com/2018/09/18/autopoese/>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

O Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), localizado na Rua da Aurora, 265, Boa Vista, Recife, Pernambuco, 50060-010, ocupa um casarão do século XIX, e é referência na arte contemporânea e moderna.

Desde seus primeiros anos de existência, o MAMAM realizou exposições com artistas de renome de diversas procedências – locais, nacionais e internacionais – e orientações artísticas, permitindo ao público o contato com a diversidade rica que define a produção moderna e contemporânea. Tendo como objetivo se tornar um centro de referência da produção moderna e contemporânea das artes visuais, o MAMAM, por meio da divulgação, registro e reflexão sobre a arte do presente e suas referências históricas, tem contribuído para a formação cultural do público e para o adensamento do meio institucional e artístico do Recife. O MAMAM possui 3 pavimentos – com 7 salas expositivas –, além de Aquário Oiticica – espaço dedicado a projetos especiais de pequeno porte –, auditório, e pátio interno, biblioteca especializada em arte moderna e contemporânea, Reserva técnica – acervo –. (GOOGLE ARTS & CULTURE, [s.d.]).

Com acervo de mais de 1.000 obras (PREFEITURA DO RECIFE, [s.d.]), de diversas técnicas e suportes, de artistas de variadas gerações e movimento dentro do campo da arte. Dentro do recorte temporal da pesquisa encontramos três exposições, duas delas com participação de artistas indígenas e uma delas de um artista não indígena, que utilizou obras indígenas para construir uma obra sua, sem, inclusive, às referenciar.

***Veneza Teimosa*⁵⁵**

Criação: 2021

***Exposição: Veneza Teimosa (2022)*⁵⁶**

Exposição coletiva com a participação da obra do artista Kadu Tapuya

O programa experimental *Residência_Exposição* para artistas moradores(as) de Recife e da Região Metropolitana do Recife, que não tinham ainda realizado uma exposição individual. O programa oferecia R\$2.000,00 (dois mil reais) para três artistas selecionados(as) criarem obras, participar de uma exposição coletiva, realizar uma imersão na Galeria Pangéia, no interior do Museu de Artes Afro-Brasil Rolando Toro (Muafro), localizado na Rua Mariz e Barros, 328, Recife, Pernambuco, 50030-120, onde ocorreu a exposição *Veneza Teimosa*, assim como no Atelier Criatório.

A expografia da exposição optou por utilizar o local tal qual estava, com poucas modificações, a partir das vivências dos(as) residentes, com riscos, manchas e a própria estrutura gasta do prédio, as obras eram bidimensionais, tridimensionais e instalações. Havia também a

⁵⁵Ver mais em: <<https://www.instagram.com/p/CTkXLQQFKoI/>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

⁵⁶Ver mais em: <<https://www.instagram.com/p/Cc1BVmov9FG/>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

presença de móveis expositivos, sendo de madeira, outros de ferro e vidro. Dos(as) oito artistas participantes, um era indígena, Kadu Tapuya, com a obra *A Nova Riacho do Mato* (2022).⁵⁷

***Paço do Frevo*⁵⁸**

Abertura: 2014

***Exposição: Patrimônios Periféricos (2021)*⁵⁹**

Participação com a obra da artista Selly Costa Tarairiú

O Paço do Frevo, Museu e Centro de Referência em Salvaguarda do Frevo, espaço público, de gestão operacional privada pelo Instituto de Desenvolvimento e Gestão (IDG), localizado na Praça do Arsenal da Marinha, s.n., Bairro do Recife, Pernambuco, 50030-360. Tendo surgido como demanda da salvaguarda do frevo como patrimônio, a instituição se comprehende como:

[...] centro cultural de referência que desenvolve ações, projetos e atividades visando a valorização, documentação, proteção, transmissão e salvaguarda do Frevo, o ritmo / dança musical que é um dos principais ícones da identidade pernambucana, tendo sido reconhecido por o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio cultural e imaterial brasileiro em 2007 e pela UNESCO como Patrimônio Imaterial da Humanidade em 2012. (PAÇO DO FREVO, [s.d.]).

Além de exposições de longa duração, o Paço do Frevo conta com exposições de curta duração que estejam interligadas aos seus objetivos, missão e política. A exposição mapeada foi *Patrimônios Periféricos*, mostra colaborativa que ocorreu no segundo andar do museu, e contou com a participação da artista Selly Costa Tarairiú, com a obra fotográfica digital *Lixão de Outros*.

Com paredes pintadas em azul,⁶⁰ tinha uma parede central com as obras bidimensionais, em sua maioria, agrupadas em conjunto e enumeradas com etiquetas ao lado. Abaixo, também em azul, em formato triangular, um suporte, da mesma cor da parede, tem as etiquetas em fileiras e colunas das 54 obras que estão afixadas na parede. Além das obras, intervenções e instalações com objetos a partir da temática foram realizadas no local.

⁵⁷Ver mais em: <https://www.instagram.com/p/Cqix5IyrwKG/?img_index=1>. Acesso em: 17 jun. 2025.

⁵⁸Ver mais em: <<https://pacodofrevo.org.br/>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

⁵⁹Ver mais em:

<<https://www.instagram.com/p/CWyUrOjlNs/>>.<<https://www.folhape.com.br/cultura/paco-do-frevo-promove-a-abertura-da-exposicao-patrimonios/206830/>>. Acessos em: 24 jan. 2024.

⁶⁰Ver mais em: <https://www.instagram.com/p/CW36fVSlwJd/?img_index=1>. Acesso em: 17 jun. 2025.

Maumau Galeria⁶¹

Criação: 2009

Exposição: Acervo 01 (2021)⁶²

Participação com a obra do artista Abiniel João Nascimento

A Maumau Galeria, localizada na Rua Nicarágua, 173, Espinheiro, Recife, Pernambuco, 52020-190, é um espaço privado, de administração e construção colaborativa. A galeria se apresenta assim em seu *site* oficial:

Nossa porta de entrada é a galeria. Uma galeria -não - galeria. A Maumau não agencia artistas. As vendas presenciais só acontecem durante a exposição em cartaz ou em eventos específicos. Caso tenha interesse em comprar obras e produtos de arte, você pode contactar diretamente os/as artistas. Esse é um espaço multiuso destinado não só às exposições, mas também às múltiplas atividades oferecidas pela Maumau. Um espaço mutável que se adequa de acordo com às necessidades da casa. (MAUMAU GALERIA, [s.d.]a).

A exposição mapeada foi *Acervo 01*, teve financiamento do Edital de Aquisição de Bens e Contratação de Serviços Culturais da Lei Aldir Blanc, tendo a participação da obra *Exercício de arquivo #3*, da série *Autopografias⁶³* do artista Abiniel João Nascimento, com curadoria de Irma Brown, e participação de outros(as) 19 artistas. No texto da galeria sobre a exposição, esta foi apresentada como:

[...] um ‘apanhado’ de artistas que cruzam a trajetória da Maumau com artistas que nos apontam para novas direções. Não foi fácil! Digamos até que foi injusta. Por isso batizamos Acervo 01, desejando que este seja o primeiro de outros possíveis acervos. Todesxs artistas participantes, tiveram liberdade na escolha de suas obras. Elas refletem a diversidade, transitam em narrativas sensoriais e instigam o olhar para questões sociais, como racialidade e gênero. São 20 obras que nos ajudam a permanecer de pé! Para além das técnicas e temáticas que envolvem, esta exposição fortalece nossas redes de parceria e solidariedade. (MAUMAU GALERIA, [s.d.]b).

Com a expografia que mistura elementos comuns de uma casa, como é de fato a Maumau Galeria, a exposição produziu a sensação de acolhimento entre as janelas e as cadeiras. É uma casa feita em uma galeria. Havia também elementos como as paredes brancas, agrupamento de obras com espaçamento e a altura do olhar, comumente encontradas no cubo branco.

⁶¹Ver mais em: <<https://maumaugaleria.com/maumau/historia-da-maumau>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

⁶²Ver mais em: <<https://maumaugaleria.com/exposicao/acervo-01>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

⁶³Ver mais em: <<https://www.instagram.com/p/CTM7Gy5rYEm/>>. Acesso em: 17 jun. 2025.

Salão Universitário de Arte Contemporânea (UNICO) do SESC

Criação: 2008

**2021: Exposição Coletiva Arte se faz educando: pedagogias da criação
(Galeria Sesc de Casa Amarela)**

Participação com a obra Narrativas de um Corpo-Terra, da artista Joyce Araújo⁶⁴

**2021: Exposição coletiva Arte se faz educando: pedagogias da criação
(Galeria Corbiniano Lins)**

**Participação com a obra 7 copos de cachaça; 7 copos de mel ou 7 copos de água, do artista
Abiniel João Nascimento⁶⁵**

**2018: Exposição coletiva Fabulações para um mundo em catástrofe
(Sesc de Casa Amarela - Galeria Corbiniano Lins)**

**Participação com a obra No princípio era verbo. E o verbo se fez carne. E do nosso verbo? E
da nossa carne? do artista Ziel Karapotó⁶⁶**

2016: Exposição coletiva Identidades: territórios fluidos

(Sesc de Casa Amarela - Galeria Corbiniano Lins)

Participação com a obra Inventário Curumim, do artista Ziel Karapotó

O Salão Universitário de Arte Contemporânea (UNICO) faz parte do Serviço Social do Comércio (SESC), organização privada sem fins lucrativos, em Pernambuco, para ocupação de suas galerias. É um edital que costuma ser lançado anualmente e pode ser concorrido por universitários. As exposições mapeadas no recorte da pesquisa ocorreram na Galeria Corbiniano Lins - SESC de Santo Amaro, localizada na Rua Treze de Maio, 455, Santo Amaro, Recife, Pernambuco, 51345-050, e na Galeria de Arte - SESC de Casa Amarela, localizada na Avenida

⁶⁴Ver mais em:

<<https://www.sescpe.org.br/2021/10/05/confira-os-projetos-selecionados-para-a-13a-edicao-do-unico/>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

⁶⁵Ver mais em:

<<https://www.sescpe.org.br/2021/11/18/salao-universitario-de-arte-contemporanea-tem-exposicao-no-recife/>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

⁶⁶Ver mais em:

<<https://static1.squarespace.com/static/61c4606d53c27d1232f5cab1/t/655799edd964dd4bc6954dd6/1700239878650/Cat%C3%A1logo+Ziel+Karapot%C3%B3+B3+-+Christal+Galeria+-+SEM+PRE%C3%87OS.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

Norte (Rodovia Governador Miguel Arraes de Alencar), 1190, Mangabeira, Recife, Pernambuco, 52110-130.

São quatro exposições coletivas mapeadas, duas com a participação de Ziel Karapotó, *Fabulações para um mundo em catástrofe* e *Identidades: territórios fluidos*, uma terceira e quarta, como o mesmo nome e ano, mas em locais distintos, *Arte se faz educando: pedagogias da criação*, com a participação de Abiniel João Nascimento e Joyce Araújo.

Há certa compreensão dicotômica da musealização dos objetos indígenas e de sua transmutação em acervo e sua ativação em exposições (CASTILLO, 2014), hora constituído como acervo etnológico/antropológico, hora lido como artístico, principalmente quando constitui relação com a categoria arte contemporânea. A leitura de um mesmo objeto e sua categorização articula com diferentes experiências temporais, locais, culturais, Marília Cury (2020) defende que as coleções trazem em si a marca do momento em que foram coletadas.

Cada coleção traz consigo o estigma do momento de coleta, o pensamento antropológico à época. Com isso temos que rever formas de representação do passado e mesmo do presente, e buscar outras formas de atuação, com as coleções requalificadas, trazidas para o presente, novos sentidos e significados devem ser atribuídos a elas e, para isso, o museu precisa se preparar para o trabalho conjunto com os grupos indígenas, pela metodologia da colaboração, visando a autorrepresentação. (CURY, 2020, p. 343)

Cury (2020) comprehende como necessária e não estáveis as relações com o acervo, sendo relevante rever as maneiras que as representações sobre este são constituídas, buscando formas outras das já existentes, os ressignificando. A autora percebe o trabalho, ao qual denomina de colaboração, para ser possível construir autorrepresentação. Talvez, um deslocamento epistêmico seja necessário para pensar a metodologia da colaboração, constituindo, em contrapartida, não como espaço que povos indígenas sejam colaboradores, mas, estes, se assim desejarem, atuem como protagonistas dos acervos que lhes foram esbulhados.

Os espaços de museus, sejam compreendidos como tradicionais –conceito utilizado por Cury (2020, p. 339) como “aquele que se estrutura no século XIX e que persiste até a atualidade”– ou como universais – conceito empregado por Vergès (2023, p. 21) como “produto do Iluminismo europeu e da curiosidade científica que nasceu das expedições coloniais e das “descobertas” de continentes distantes: o museu universal”, se constituem principalmente por meio do saque daquele(a) que os projetos coloniais denominaram de Outro. É, então, possível

reformar a tessitura colonial, construída a partir do mau encontro (JESUS, 2019) e da violência renitente até hoje, como espaço de colaboração para os povos indígenas e todos os outros corpos que sofrem com tal empreendimento colonizador?

Como Vergès (2023, p. 13) apresenta, “a definição de propriedade privada no direito ocidental foi fundamental para legitimar o roubo”, visto que, ao esbulhar os bens do Outro, o poder colonial e a instituição museu constituem a narrativa da incapacidade de gestão dos bens produzidos por outras culturas, que não as ocidentais, sendo, desta forma, naturais depositários e guardiães dos bens universais. Não cabe, neste aspecto, espaço para o questionamento e a restituição, que mesmo se realizada, não apagaria as lacunas, violações e vidas despedaçadas.

Refletir sobre as questões indígenas é sempre falar de não indígenas (BASINI, 2015), de como as relações e adjetivações se dão e como os locais, espaços tidos por não indígenas, têm sido ocupados e as relações ocorridas. Os silenciamentos são muitos e o projeto colonizador – inicialmente europeu, mas muito bem apropriado pelo discurso de algumas figuras dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário brasileiro, assim como por instituições museais, projetos pedagógicos e livros didáticos – ainda persiste.

Os museus se constituem como espaços de poder, assim como, espaços que corroboram e são constitutivos de humanidade e civilização, logo, ao Outro não cabe pertença e autonomia nesses espaços. Contudo, os processos de negociação, apropriação e ressignificação são constantes pelos povos indígenas, que de forma diversa, a partir de experiências de cada povo e de suas articulações, comprehende, emprega e utiliza o museu como espaço proteiforme.

Junto ao deslocamento de sentido, está a construção de museus e espaços expositivos, que além da afirmação identitária, como trata Alfredo Wagner Almeida (2018), liga-se ao perigo constante e tensão que tais comunidades vivenciam como parte integrante de seus cotidianos. As articulações constroem políticas próprias de cultura nas nações indígenas, como criam organizações interétnicas para buscarem garantir direitos frente ao Estado brasileiro, dentre estes o direito da manutenção e exercício de suas culturas, assim como criam seus próprios museus, como aponta Cury (2020) se apropriando da instituição ao mesmo tempo que negam seu modus operandi.

Constituem, com trata Jaider Esbell (2020) ao falar de arte contemporânea indígena, tal apropriação como “armadilha para armadilhas”. No que se refere à categorização dos fazeres indígenas como arte, por si e por não indígenas, a forma de expor possibilita, assim como a própria arte, a construção pela maquinaria expositiva de narrativas de si e narrativas de não indígenas para os(as) pensar como Outro.

Se, como afirma Conduro (2006, p. 63), a arte se configura como “dar a ver”, como instrumento criar novos mundos, como trata Jaider Esbell,⁶⁷ ela é sempre uma possibilidade de vir a ser, ou seja, uma realização nunca acabada e que possui possibilidade constante de ser constituída, interpretada e exposta de maneiras diferentes. É no caminho da possibilidade que o fazer artístico se encontra, e é neste mesmo caminho que é construído a negação aos povos indígenas até então como sujeitos(as) artistas, pois a estes(as) a produção da pintura, escultura e outras técnicas é apontada como artesanato ou artefato, uma não arte.

Não arte é exposta como não arte. Aparecem ausências, o tratamento expográfico é pertinente a leitura e as convenções que leem o Outro, a exposição é, assim sendo, um campo em constante disputa. Acervos catalogados como etnográficos são tratados, por vezes como anonimato de autoria, muitas vezes com misturas de mais de um povo, sem a possibilidade de aparecer aqueles que o fizeram. Quando não restam adjetivações vazias e errôneas, resultado de roubos e coletas preocupadas mais com o acúmulo.

Aos(as) fazedores(as) de cestarias, indumentárias, pinturas corporais, cerâmicas, quadros e instalações, se forem indígenas, está legado o anonimato, a ausência de placas com identificações e a homogeneização, onde o trabalho não é realizado por um indivíduo, mas por índios, categoria comumente empregada para sintetizar e diminuir a autodeterminação dos povos.

O autor James Clifford (2009, p. 256) percebe como “as produções indígenas atuais não se adaptam facilmente a definições correntes de arte e, muito menos, de cultura” e como grupos de povos indígenas tinham “jogado o jogo arte-cultura dominante e, ao mesmo tempo, tinham-no subvertido” (Ibidem, p. 256). O museu, assim como os sistemas com que os mantém, neste tempo o neoliberalismo, destrói aqueles(as) que são compreendidos como sem humanidade, eis como destroem outros seres vivos sem remorso e a custo do lucro, só se preocupando com questões ambientais quando o pescoço destes(as) está com risco de ser cortado. Como bem nos lembra Judith Butler (2017), não podemos não querer ser reconhecidos(as), à custa da nossa própria vida e de nossas comunidades.

Com o mapeamento pudemos perceber tais questões presentes nos acervos e nas formas de expor no Recife. Ao que se referem as exposições de longa duração, realizadas em museus compreendidos como espaços de exposição tradicionais, pudemos perceber cinco pontos principais: 1- ausência ou incompletude de informações dos objetos expostos, por vezes com nações e temporalidades distintas expostos sem distinção; 2- constituição narrativa expográfica que apresenta linearidade e uma lógica evolutiva, por vezes hierárquicas; 3- exposição dos povos

⁶⁷Ver mais em: <https://www.youtube.com/watch?v=_RJz9DbM0yI>. Acesso em: 26 de janeiro de 2024.

indígenas num discurso que é empregado de passado e desvinculado do presente, como se houvessem desaparecido; 4- exposição de ossos e objetos funerários; 5- objetos não ou pouco relacionados com seus processos de produção cultural.

Existem formas diversas de expor acervos indígenas, mas, como tais pontos apontam, as expografias das exposições, principalmente nos museus compreendidos como espaços tradicionais, têm construído discursos sobre o Outro, numa compreensão discursiva apresentada por Foucault (2008, p. 60), “não mais tratar os discursos como conjuntos de signos [...], mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam”.

No Museu de Arqueologia e Ciências Naturais da Universidade Católica de Pernambuco⁶⁸ existe um espaço com objetos feitos e utilizados por povos indígenas que possuem seus territórios no estado de Pernambuco, como cestarias dos povos Xukuru e Fulni-ô, vassoura e concha Xukuru e um colar de sementes do povo Kapinawá. Em proximidade, a baixo, com suporte metálico, está exposta uma urna funerária cerâmica de origem Xukuru.

Em outra parede, do lado oposto, mas na mesma sala, estão dispostos arcos, flechas, um maracá e uma lança, ambos advindos do povo Kapinawá. Ainda na mesma sala, estão postos na parede vários povos indígenas do Nordeste brasileiro. É relevante perceber que a exposição vem logo em seguida de salas expositivas que tratam do processo de evolução humana e da exposição de materiais cerâmicos indígenas, com predominância Tupi, e ossuários de sepultamento da Furna do Estrago, Brejo da Madre de Deus - Pernambuco, cemitério indígena.

A sala que vem depois da exposição possui ossuários e objetos coletados em escavações arqueológicas realizadas em Pernambuco, com datação entre os séculos XVII e XVIII. Tal forma de expor possui uma característica central, que é a linearidade, apresentado por Soler (2021, p. 123), ao citar Bann (2003),⁶⁹ como “modo de conciliar objetos heterogêneos dentro de um espaço e tempo comuns”.

Incluir, como nesta exposição, a produção atual de povos indígenas com produção de mais de dois mil anos, sem distinção informativa, emprega aos povos indígenas um lugar de passado, no qual suas tecnologias são percebidas como inferiores numa marcha de construção tecnológica. Se a cerâmica, cestaria e outras tecnologias apresentadas nos objetos indígenas vêm depois da exposição da evolução humana por gêneros classificatórios. Logo depois dos objetos indígenas estão expostos acervos da ocupação colonial, que parece ser apresentados não textualmente, como etapa final do desenvolvimento humano. O Outro, mesmo tendo uma

⁶⁸Ver mais em: <<https://museu.unicap.br/tourvirtual/>>. Acesso em: 29 jan. 2024.

⁶⁹Referência apresentada por Soler (2021): “Bann, S. (2003). *The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display*. In A. McClellan (Org.), *Art and its Publics* (p. 117–132).”

produção com temporalidade posterior apresentada em exposição, é visto como inferior na marcha civilizacional.

Esta forma de expor é uma característica presente em alguns equipamentos mapeados, em diferentes escalas, como o Museu do Estado de Pernambuco e o Museu de História Natural Louis Jacques Brunet. Apresenta-se, na construção discursiva, que os povos indígenas ficaram no passado, assim como suas experiências e cultura, o Outro, torna-se assim objeto de pesquisa da qual o(a) cientista tem acesso, mesmo sem a concordância daquele que é estudado, inclusive para expor seus ossos, seu sepultamento e sigilos.

É presente ainda nas exposições de longa duração a construção dos povos indígenas como parte integrante do processo de formação da população brasileira, como ocorre no Muhne, ao apresentar também a presença branca e negra. Na exposição *Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos*, no mesmo museu, comunidades indígenas de diferentes povos foram chamadas para colaborar na construção da exposição.

Tais questões se dão inspiradas nos processos da museologia social e comunitária, fortemente debatida no Brasil e na América Latina. Da virada do século XX para o XXI, questões tratadas na Declaração de Santiago do Chile, de 1972, e em outras declarações questionam as hegemonias do museu, os espaços de participação e os seus acervos (CURY, 2020). Os museus são defendidos como espaços de interferência na vida da população, em seu bem estar e direitos.

Neste aspecto, a participação dos povos indígenas em espaços museais, não só sendo retratados, é uma questão em xeque, é a colaboração uma forma de enfrentar as problemáticas da formação dos acervos e suas formas de expor utilizadas pelas instituições, que ainda não possuem suficientemente equipes compostas por povos indígenas, pagamentos justos pela colaboração e uma política de aquisição de acervo que não violenta.

A autora Cury (2020), a partir de debates com os Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena, apresenta questões que podem colaborar para tal discussão, mas que ainda precisam de mais aprofundamento, tendo em vista a autonomia dos povos, o direito de autodeterminação e a repatriação de bens, quando for assim desejado, em seus próprios termos, não das instituições que os saquearam (VERGÈS, 2023).

- dar acesso aos indígenas dos objetos de seus ancestrais / conhecer os objetos dos ancestrais;
- dar retorno sobre as coleções e pesquisas / saber o que aconteceu com os objetos;
- (re)significar as coleções / trazer os objetos para a atualidade, interligando passado-presente-futuro;

- apoiar o fortalecimento cultural / fortalecer as tradições e gerações;
- gerar no museu o protagonismo indígena / apropriar-se do museu;
- tornar o museu um espaço participativo / exercer a autonarrativa;
- desenvolver novas formas de pesquisa / pesquisar com os mais antigos. (CURY, 2020, p. 344-345)

No Muhne, a composição expográfica e construções de narrativas destaca os processos de resistência dos povos indígenas do Nordeste, onde apresentam a figura do cacique Xikão Xukuru (IMAGEM 09), numa fotografia em preto e branco, o que pode apresentar uma constituição narrativa atrelada ao passado (CLIFFORD, 2009), que foi uma liderança do povo Xukuru de Ororubá durante o século XX, referência nos processos de retomadas⁷⁰ e organização dos povos indígenas, ladeado por um toré⁷¹ entoado em homenagem, à direita, e uma declaração de Maninha Xukuru-Kariri, à esquerda.

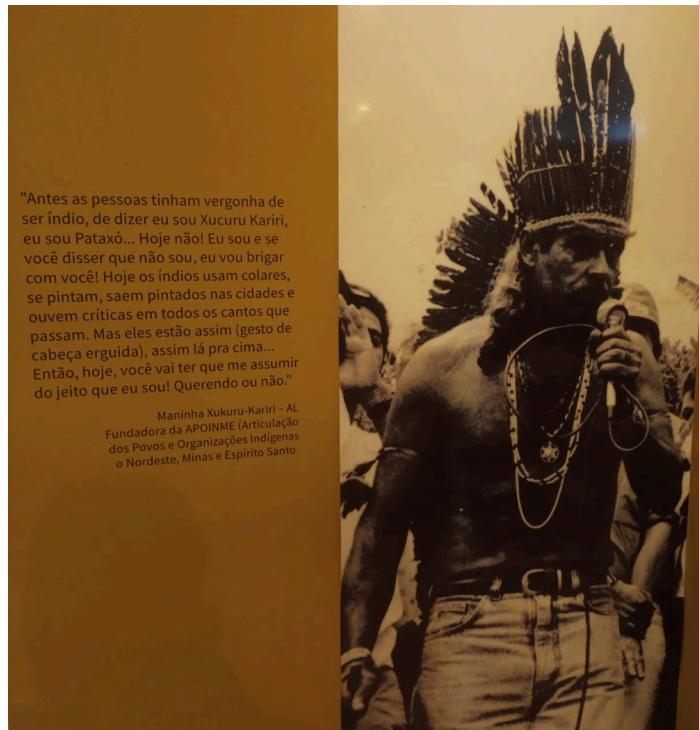
Apresentar a figura do cacique Xikão Xukuru ladeado por um toré, que trata de resistência, e uma fala de Maninha Xukuru-Kariri, que apresenta o orgulho do pertencimento étnico, é um posicionamento temporal que apresenta os povos indígenas como viventes não só no passado, mas também no presente. Não queremos dizer com isso que tal exposição seja um modelo, mas que ela apresenta modificações expográficas que estão sendo debatidas em outras instituições museais no Brasil e na América Latina na temporalidade de sua tessitura.

Uma questão que é também possível elencar na exposição do Muhne é que os povos indígenas aparecem representados inicialmente na sala das influências, junto a outras populações, por meio de bolsas do povo Fulni-ô e uma rede de fibra de tucum do povo Caraíbas, que não possui ocupação tradicional no Nordeste do Brasil. Logo depois, no percurso expositivo, está a sala com a exposição que tratamos anteriormente, não tendo posteriormente a ela nenhuma questão elencada sobre os povos indígenas, mesmo quando se trata de trabalho escravizados ou religiosidades nordestina. Parece que os povos indígenas estão num limbo, separados de outros grupos e sem interação.

⁷⁰“Ações diretas de recuperação territorial, na maioria das vezes orientadas pelos Encantados. As retomadas são ao mesmo tempo uma forma de pressionar politicamente os poderes públicos e um modo profundo de reorganização social dos povos indígenas. As retomadas se voltam para aquelas porções do terra com as quais os povos indígenas mantêm um vínculo fundamental de dimensões materiais e simbólicas, constituindo um território no sentido mais completo do termo. São terras que foram usurpadas no passado e que são referenciais para a vida e a identidade indígenas”. Ver em: <<https://www.atlasindigena.org/post/2023-terras-ind%C3%ADgenas-em-pernambuco>>. Acesso em: 29 jan. 2024.

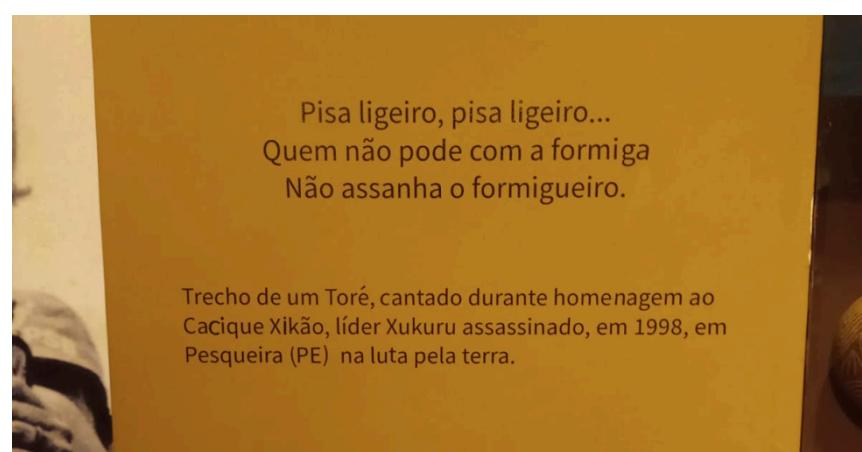
⁷¹“O Toré é um ritual comum a várias etnias do Nordeste brasileiro, como os Pankararu, Pankararé, Kariri-Xocó, Xukuru-Kariri, Potiguara, Geripancó e Fulni-ô. Trata-se de uma manifestação cultural de grande importância para os indígenas, envolvendo tradição, música, religiosidade e brincadeira. A cerimônia inclui ainda uma dança circular, em fila ou pares, acompanhada por cantos ao som de maracás, zabumbas, gaitas e apitos. Cada comunidade possui um Toré próprio e singular, apresentando variações de toadas, ritmos e expressões.” Ver em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/conheca-o-tore-ritual-de-diferentes-etnias-do-nordeste-do-pais#:~:text=Trata%2Dse%20de%20uma%20manifesta%C3%A7%C3%A3o,%2C%20zabumbas%2C%20gaitas%20e%20apitos.>>. Acesso em: 29 jan. 2024.

IMAGEM 09 - Destaque de parte da exposição *Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos* no Muhne.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2023.

IMAGEM 10 - Destaque de parte da exposição *Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos* no Muhne.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2023.

Dentre as exposições de curta duração foi possível perceber pelo mapeamento uma distinção entre exposições de curta duração com totalidade de acervo indígena e aquelas nas

quais o acervo indígena participa, entre estas, se tem destaque quantitativo. Das sete exposições mapeadas, cinco são exposições de arte, sendo vinculadas ao discurso da arte contemporânea.

Das dez exposições com participação de objetos indígena e/ou artistas mapeadas, todas são de arte, sendo nove com a participação intencional de artistas indígenas e uma delas com a utilização de Rixokos, bonecas Karajás, (IMAGEM 11) para composição de uma instalação do artista Alexandre Dacosta, na exposição individual *Autopoese* no MAMAM. Neste aspecto, a obra de Dacosta estava numa redoma de proteção num expositor branco, com uma identificação que nomeava a instalação, mas não inferia sobre a origem dos objetos indígenas, ou mesmo as citava.

É como se não existisse autoria, nem individual ou coletiva. O artista utiliza as Rixokos como uma espécie de produto de produção cultural alienada, como se não fosse produção de um(a) sujeito(a), de um povo. A dimensão coletiva da produção cultural não é possibilidade de negação de produção e das características próprias, ou dos direitos aos(as) indivíduos(as) que a fazem, garantidas pela legislação brasileira, aponta Victor Faria (2012), como criações de espírito protegidas, “muitas vezes seus autores não nutrem sentimentos de posse sobre tais criações [...]. São obras que possuem uma noção de autoria diferente dos critérios adotados pela legislação autoral” (Ibidem, 2012, p. 23).

IMAGEM 11 - Instalação do artista Alexandre Dacosta, recorte da fotografia da Exposição *Autopoese* (2018), no Paço Imperial - Rio de Janeiro.



Fonte: Site ARTVINE. Disponível em: <<https://artvine.com/137-autopoese>>. Acesso em: 23 jan. 2024.

Nas exposições de curta duração, com a participação de artistas indígenas, o Salão ÚNICO tem parte significativa de participação, quatro exposições, das dez mapeadas.

Apontando a importância, mas ainda insuficiente, de espaços expositivos para artistas iniciantes e atentos a categorias étnico-raciais, de como a arte corrobora para “fazer (usar e produzir) espaços, lugares e bens simbólicos no campo das artes plásticas, que são apropriados no e do cotidiano” (LIMA, 2014, p. 25).

Nas exposições de curta duração com totalidade de acervo indígena, o ano de 2022 foi o de maior expressividade no recorte da pesquisa. É neste ano que ocorreu a exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*, na Christal Galeria, sendo construída uma narrativa como primeira exposição individual de um artista indígena em Pernambuco. A exposição foi fomentada pela Lei Aldir Blanc para aquisições de acervo e conta com obras de Ziel Karapotó e Elenildo Suaña Karapotó.

Ao realizarmos a pesquisa e o cruzamento de dados, identificamos, dentro do recorte temporal, com a contribuição do Comitê Consultivo, por meio de Juliana Alves Xukuru, a exposição *TranspareSSer*, individual da artista Juliana Alves Xukuru. A exposição ocorreu no Centro Cultural Correios, entre os dias 08 de novembro de 2018 e 28 de março de 2019.

A exposição teve curadoria de Sônia Marques, que foi sua orientadora na graduação em Artes Visuais na UFPB. Nas notícias em veículos de informação virtual e impresso, não traziam a pertença étnica de Juliana Alves ao Povo Xukuru de Cimbres, o que não possibilitou, no primeiro momento da pesquisa, que a exposição estivesse no mapeamento. No Diário de Pernambuco, na versão virtual, do dia 08 de novembro de 2018, o jornal estampou o título: “Exposição de artista pernambucana aborda o contraste existente no universo feminino”⁷², norteando a narrativa sobre a exposição pela perspectiva de gênero.

A reportagem no Diário de Pernambuco, assim como o Jornal da Paraíba e o portal WscomInovação e Credibilidade, trouxeram a centralidade da relação entre artista e curadora, orientada e orientadora, mostrando como Marques foi relevante para que a exposição se desdobrasse. Ao mesmo jornal, Marques falou “A gente se conheceu na universidade, há mais de cinco anos. Ela sempre disse que gosta do que eu escrevo, de minhas poesias. Inclusive, uma das obras dessa exposição foi motivada por uma poesia minha. São gerações bem diferentes em um mesmo diálogo”⁷³.

Sem nenhuma fala de Juliana Alves Xukuru, Marques constituiu uma narrativa da exposição, das obras, a partir de si, sem apresentar a pertença e identidade da artista. Mas não

⁷² DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Exposição de artista pernambucana aborda o contraste existente no universo feminino.** Recife, 08 nov. 2018.

Disponível em:
<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/11/exposicao-de-artista-pernambucana-aborda-o-contraste-existente-no-univ.html>. Acesso em: 10 junh. 2025.

⁷³ Ibidem.

estando dito nas palavras, nos textos, quem a artista é está impresso nas obras, sendo indelével. No convite da exposição, IMAGEM 12, a obra escolhida para estampar é a instalação *Vestido de Noiva com Arco e Flechas*, de 2018, que trouxe um vestido de noiva branco, com renda renascença, um arco e duas flechas de autoria do Cacique Edinaldo Tabajara, da Aldeia Vitória - Território indígena do Povo Tabajara - Paraíba.

IMAGEM 12 - Convite da Exposição *TranspareSSer*.



Fonte: Site Juliana Alves Xukuru.

Disponível em: <<https://julianaalvesxukuru.wordpress.com/exposicoes/>>.

O convite, esta obra e todas as outras, falam dos silenciamentos, violências e subjetividades, a exposição é, desde sua comunicação, um espaço em disputa, assim como de perpetuação de violações ao direito à própria identidade e resistência. Juliana Xukuru fala à Wscom Inovação e Credibilidade que: “Trata-se também de um retorno às minhas origens, em um momento de inauguração de meus trabalhos por onde essa história começou aqui mesmo – no cenário das artes visuais de Pernambuco” (WSCOM, 2018).

Os locais de fala e criação são distintos, na exposição que se encontram, convivem, por vezes se sobrepõem. As narrativas estão em convivência no espaço expositivo e sobre o espaço expositivo, mas não por isso possuem as mesmas tessituras, entre retorno e feminilidades, há muitas querelas. Se, como trata João José Reis (2019, p. 69), a “[...] identidade é sempre um fenômeno relacional, de contraste, resulta de estratégias políticas para proteger e fazer avançar o

grupo”, a arte e a exposição desta articula como potência de resistência, de fazer reconhecer o direito de criar e ter a criação reconhecida.

Também encontramos a exposição *Autopografias* de Abiniel Nascimento, em 2019, como resultado do Prêmio Eduardo Souza de Artes Visuais 2019 do CCBA. Abiniel Nascimento, assim como outros indígenas, vivenciou o processo de retomada, a luta coletiva pelas identidades silenciadas pela colonização, podendo não se autoafirmar assim na exposição que encontramos.

É possível também que tal exposição não tenha a ela vinculada a narrativa de primeira individual de um artista indígena em Pernambuco, visto a dimensão de divulgação, a não notoriedade e amplitude nos discursos jornalísticos e do circuito cultural aos(as) artistas indígenas. Assim como, esta ter dividido o mesmo espaço no CCBA com a exposição *Preta-Feira* do Coletivo Amarna.

A exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça* foi referenciada como individual, mas foi composta com obras de dois artistas, mostrando que o discurso é operado em muitas minúcias e interesses subjacentes, constituindo e criando subjetividades. Há nas exposições discursos diversos, mesmo que se apresentem dentro de esferas que buscam se apresentar como única, são espaços de disputa e as figuras que compõem as equipes atuam como sujeitos(as) que querem ver presentes suas narrativas no corpo expositivo, sejam de si mesmos, sejam para falarem do Outro.

Assim escolhemos, a partir do mapeamento, a exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça* e *Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo* no MEPE, em 2017, para aprofundarmos nos capítulos posteriores. Percebendo, a partir de como tais documentos expositivos são inscritos, dados a ver e comunicados, às diferenças da natureza gestora de cada instituição, as possibilidades de percepção da sociedade que as fabricam, das políticas de fomento que as financiam, das ausências e da constituição expográfica.

4. CAPÍTULO III: PERNAMBUCO, TERRITÓRIO E PATRIMÔNIO DO POVO: COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS, IDENTIDADES E A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO

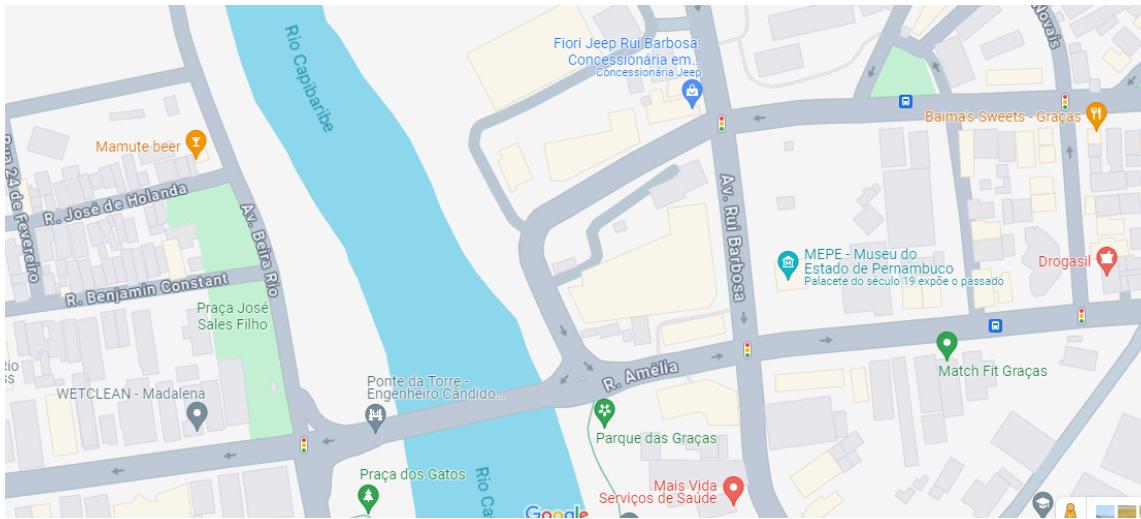
4.1 CONTEXTUALIZAÇÃO

Pode ser um dia ensolarado ou chuvoso, um dia da semana, em meio ao horário comercial, ou na madrugada, pode ser ainda um domingo menos agitado do comum e constante tráfego de automóveis e passadas de diversas pessoas, por meio de gradis metálicos,⁷⁴ vazados e pontudos, na avenida Rui Barbosa, no número 960 do bairro das Graças (Recife-Pernambuco), é possível ver um casarão no qual recorrentemente se faz memória há um passado longínquo, sem relação com a atualidade, ou é rememorado como espaço da aristocracia local e do Barão de Beberibe (MONTEIRO, 1999; BANCO SAFRA, 2003). Entre altos prédios, escolas particulares, bares, restaurantes, praças, postos de gasolina, igrejas e edificações dos séculos XIX e XX, o Museu do Estado de Pernambuco (MEPE) se coloca no meio do trânsito daquilo que é dado a ver no espaço público da paisagem urbana, sem mesmo necessitar que este seja penetrado.

Dividido em três prédios: Palacete Estácio Coimbra – denominado “edifício do século XIX” na publicação do Banco Safra de 2003 –, o Anexo I - Espaço Cícero Dias – denominado “edifício anexo” na publicação do Banco Safra de 2003 –, e o Anexo II, ocupando, como aponta a autora Juliana França (2019, p. 26), “uma área de 9.043 m², paralelo as ruas Senador Alberto Paiva e Amélia”. Para além das edificações (IMAGENS 13/14), o espaço conta com um estacionamento interno, uma guarita de segurança na entrada lateral da rua Senador Alberto Paiva, uma outra entrada lateral na rua Amélia, que por vezes está fechada, e uma entrada central, na avenida Rui Barbosa, que permaneceu fechada em todas as visitas de campo realizadas.

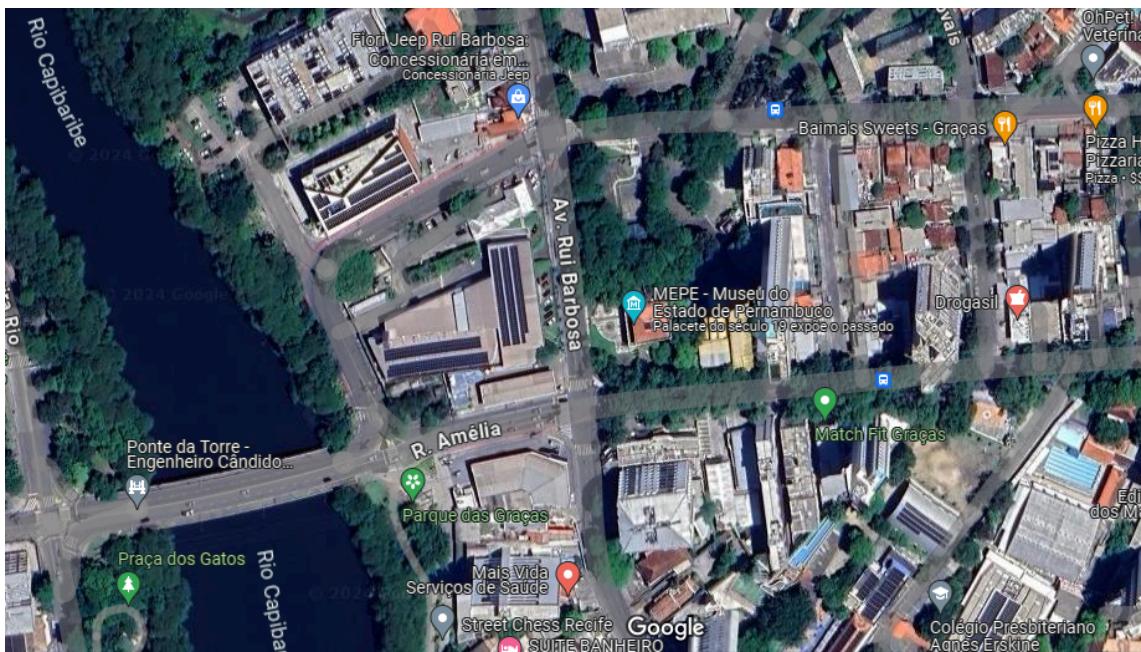
⁷⁴Segundo texto *O Museu do Estado de Pernambuco* de Ulysses Pernambucano de Mello Neto, presente na publicação do Banco Safra (2003, p. 21), os gradis têm origem numa praça recifense. Esta constatação aponta para as interferências da elite local nas relações públicas de Estado, para relação público-privado e nas inferências aquisitivas privadas dos bens públicos, como um gradil de uma praça.

IMAGEM 13 - Localização do MEPE e entorno.



Fonte: Google Map. Disponível em: <<https://www.google.com/maps/@-8.0445517,-34.9032425,18z?entry=ttu>>.

IMAGEM 14 - Localização do MEPE e entorno.



Fonte: Google Maps. Disponível em: <<https://www.google.com/maps/@-8.0446366,-34.9019014,359m/data=!3m1!1e3?entry=ttu>>.

O exterior da edificação já se apresenta discursivamente pela forma e organização espacial da ausência do corpo que não deve acessar tal espaço e a presença naturalizada daqueles/as os/as quais o espaço foi constituído para receber e oferecer conforto. O(a) passante que não se sente parte da monumentalidade erigida e em manutenção do casarão museu não só é

desconvidado a entrar, mas não percebe sua existência atravessada pelo cotidiano de tal espaço museal. Há, neste aspecto, uma hierarquia segregacionista sustentada na forma e conteúdo.

No catálogo da exposição de longa duração *O Casarão e a Cidade: usos e costumes* (MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, [s.d.]b, p.), está presente a seguinte colocação:

Os espaços públicos construídos ao longo do século XIX foram pensados para uma sociedade que queria ser vista, mas que era composta por elementos segregacionistas, ou seja, as relações econômico-sociais estavam sempre presentes, gerando, assim, nichos muito bem definidos. Pode-se entender então o porquê do aumento da utilização de gradis das residências elitistas da segunda metade do século XIX.

Os elementos de segregação na edificação que está alocado o MEPE ainda estão em uso e, mesmo não sendo articulados como outrora no momento histórico e sociedade que os criou, continuam a perpetuar desigualdades e chancelar segregações. Há, neste aspecto, uma maquinaria expositiva neste museu, assim como em outros museus históricos que ocupam edificações senhoriais, das elites, de figuras do Estado ou aristocracia, que se constitui como narrativa da oficialidade, que acredita dever privilegiar as histórias das elites, da branquitude, dos vencedores, dos homens, em detrimento ao silenciamento da diversidade como palco central de suas ações.

Sobre isso, Chimamanda Adichie (2019), ao apresentar os perigos de uma história única nas experiências culturais, mostra como tais narrativas podem delegar a sujeitos e sujeitas uma espécie de sujeitamento e de existência não existente, condicionada a outros, que as excluem da condição de humanidade, “a consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum” (ADICHIE, 2019, p. 14). Tais práticas não se dão às escondidas, antes em praça pública para que interfiram de tal forma na vida cotidiana que não exista espaço para o questionamento ou a inquietação, operando não só nas palavras faladas e escritas, mas na forma e em tudo que ela pode tocar.

O aparato da museo-lógica, já é presente no exterior, apresentando o estatuto institucional, como trata Lisbeth Gonçalves (p. 37, 2004), apontando que “já no primeiro contato com o museu o visitante é envolvido pela arquitetura do prédio; antes mesmo da exposição, o visitante depara com um verdadeiro espetáculo”. Desta forma, a exposição e as formas de expor não estão vinculadas aos espaços interiores do museu ou espaço expositivo, mas já se fazem presentes na arquitetura predial, nos jardins, nas grades e calçadas.

Do exterior do MEPE, na parte da frente, é possível ver um casario secular com o nome “MUSEU DO ESTADO”(IMAGEM 15) de quinas retas, pintado de branco e bege, com ampla varanda, muitos pilares e janelas. Ao seu redor, um grande jardim, com diversas árvores

frondosas espaçadas e diversas plantas de pequeno porte, além de um gramado e um pequeno lago artificial. À direita do prédio estão posicionados cinco canhões, quatro deles portugueses e um holandês,⁷⁵ à frente de um relógio solar.

Parece estar o tempo, ou sua compreensão e constituição de demarcação, validada e resguardada pela belicosidade e potencial falocêntrico de cada canhão, visto que a guerra se constituiu historicamente como papel de gênero onde os homens atuaram/atuam. Assim também ladeiam a escada de entrada do casario duas figuras masculinas militares investidas com armas de fogo, apresentadas por Ulysses de Mello Neto (2003, p. 21) como “duas imponentes esculturas de ferro fundido, a representar zuavos – soldados da infantaria argelina sob o domínio francês – [...]”, como se protegessem a edificação e aqueles(as) que nela habitam.

É presente, também no jardim, esculturas femininas, duas especificamente carregam lunetas que parecem iluminar o caminho e conduzir, grifos de bronze e tachos de açúcar: a presença da colonialidade está por toda parte e o cheiro da opressão está entranhado por todo jardim, paira no ar. A frente do Espaço Cícero Dias três esculturas, uma cerâmica antropomórfica de Francisco Brennand, uma escultura geométrica amarela em ferro de Emanoel Araújo e um escultura de duas figuras antropomórficas em concreto armado de Amaro.

O espaço onde está inserida a exposição é bem maior do que a sala que se apresenta como expositiva. Ninguém é teletransportado de um canto a outro, se ter sua corporeidade atravessada e atravessar as entradas do museu, para se ver a exposição há que se entrar e é, pois, a entrada já o início da exposição e de seu discurso. Não é o MEPE o dia a dia de quem o visita, antes o espaço que se prepara a exercer a liturgia do(a) visitante, no museu o corpo precisa de um decoro específico e, neste, especificamente, a qual a presente análise se debruça, as formas comunicam como portar-se e não portar-se, para além das constantes placas que acompanham o percurso desde a entrada.

Aqui nada é por acaso, não há espaço para ingenuidade (CHAGAS, 2006). Quando Georges Didi-Huberman (2017, p. 19), ao tratar de Auschwitz, apontou como o lugar de barbárie foi transformado em lugar de cultura, o autor questionou que tendo este local se transformado em Museu de Estado, que “gênero de cultura esse lugar de barbárie tornou-se o espaço público exemplar”, o questionamento de Didi-Huberman produz eco não só sobre Auschwitz, mas também aos demais espaços como o MEPE.

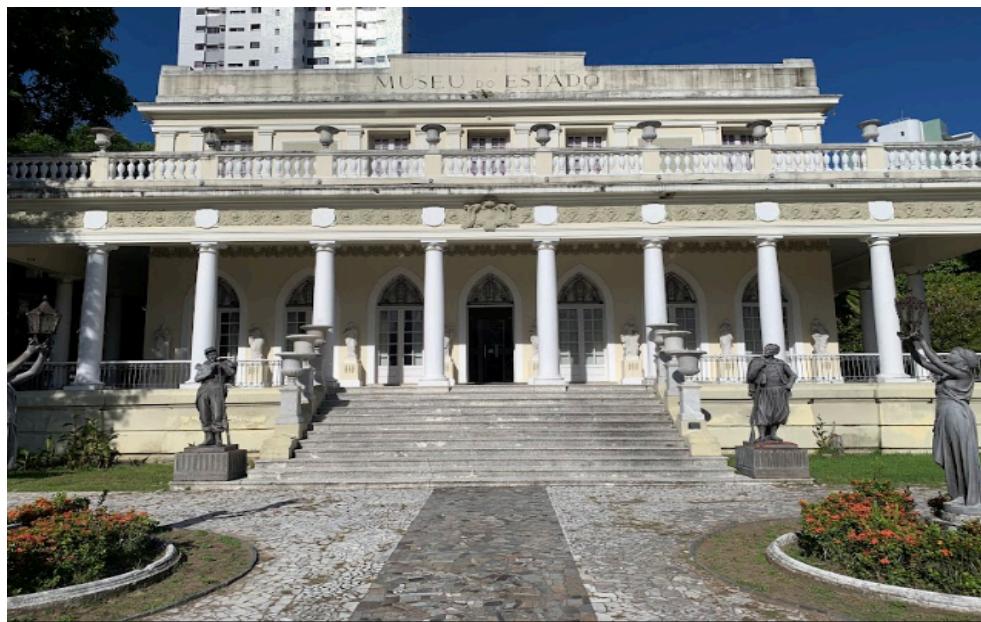
⁷⁵Na dissertação de França (2019, p. 26) esta indica que no lado externo do MEPE existem “quatro canhões da artilharia portuguesa e um canhão holandês”, é, contudo, relevante perceber que, de acordo com a iconografia presente nos canhões representando a Coroa Portuguesa, mesmo estes sendo fabricados em território holandês, como apontam as fichas do inventário do acervo do MEPE, são pertencentes e encomendados pelo Estado Português.

É relevante lembrar que o nome por diversas vezes atrelado de forma saudosista a instituição e escritos sobre o museu, o barão de Beberibe, Francisco Antonio de Oliveira, fora negociante de escravizados(as) e o terreno onde atualmente está o MEPE, assim como a edificação principal do século XIX, foram financiados por meio do lucro da exploração de humanos por outros humanos. Segundo Amanda Gomes (2016) o envolvimento de Oliveira com o terreno que irá abrigar posteriormente o museu, não só na edificação, como também no embelezamento desta, com o jardim, o pequeno zoológico e as réplicas das esculturas na área externa (Apolo de Belvedere e da Vênus de Médici), costume comum no século XIX aos aristocratas, não só brasileiros, que utilizavam das viagens e réplicas de monumentos como possibilidade de importar experiências artísticas do considerado berço civilizacional.

O autor Ulysses Mello Neto (2003) aponta que Augusto Frederico de Oliveira herda o imóvel que virá a sediar o MEPE, onde, segundo Juliana França (2019, p. 28), “Augusto Frederico de Oliveira, na época deputado, realizando as primeiras transformações arquitetônicas no Casarão.” Em 17 de novembro de 1916 a propriedade deixou de pertencer a família Oliveira, quando sua proprietária, Anna Revoil de Oliveira, passou o domínio e posse para Julius von Söhsten (MELLO NETO, 2003, p. 22), então cônsul holândes (FRANÇA, 2019), além de colecionador de objetos artísticos e históricos (RODRIGUES, 2012).

Como trata Mello Neto (2003), por questões financeiras hipotecárias, Söhsten entrega a propriedade ao Banco Agrícola e Comercial de Pernambuco. O Estado de Pernambuco, por sua vez, adquiriu o espaço em 1935 da instituição bancária. A aquisição pelo Estado não extraiu a atmosfera senhorial do espaço, antes realizou a manutenção narrativa espacial comunicativa.

IMAGEM 15 - Fachada central do MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 16 - Visão lateral do jardim do MEPE, com canhões e relógio solar.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

Ao subir os lances de escada do palacete, a pessoa visitante encontra estátuas de oito musas empalidecidas⁷⁶ em mármore branco, cada uma à altura dos olhos, espaçadas de ponta a ponta da entrada da exposição *O Casarão e a Cidade: usos e costumes*. As filhas de Mnemósine, personificação da memória, e Zeus, o pai dos(as) deuses(as), parecem ocupar o Monte Hélicon⁷⁷, sem destoar do restante da paisagem naturalizada ou causar estranhamento a quem às vê ali, estáticas em seus pilares, são a porta de entrada.

Uma pergunta importante, que pode inclusive ser acusada de anacrônica, é o que ocorreria se não fossem as estátuas das musas a ocupar a entrada, mas antes o panteão de outras religiões e religiosidades. Como seria se a pessoa visitante à primeira vista, sem mesmo necessitar adentrar o espaço, avistasse figuras de Orixás do panteão Iorubá ou esculturas do panteão Tupi.

É importante elucidar que a tradição oligárquica, de forma muito forte em Pernambuco, a açucareira, constituiu as imagens de atribuição grega como parte da cultura visual. A questão não é a presença, mas as ausências escancaradas por tal presença e a naturalização que é potencializada pela expografia. Cada musa trás para si a representação das artes, das ciências e áreas do conhecimento de forma geral. Carin Zwilling (p. 2, 2015) aponta que estas ganharam popularidade entre os séculos XV e XVI “na recuperação e reinterpretação dos mitos musicais da Antiguidade, elas apareceram em numerosas fontes musicais e literárias”, inspirando também pinturas de afrescos e feitura de esculturas que ornavam palácios, casarões, teatros e outros espaços considerados importantes.

Em ordem, da esquerda para direita, no MEPE estão Clio (IMAGEM 17), Calliope (IMAGEM 18), Memmosilia (IMAGEM 19), Erato (IMAGEM 20), Evtpppe (IMAGEM 21), Melpomene (IMAGEM 22), Polinnia (IMAGEM 23) e Talia (IMAGEM 24). A imagem de Clio, que tem por domínio a história (ZWILLING, 2015), aponta os desígnios institucionais que os outros domínios das musas devem responder e ter por norte, como é possível ler nas legislações de criação da instituição que veremos mais à frente, como a Lei nº 1.918, de 24 de agosto de 1928.

Se a instituição museu é a “casa das musas” (GONÇALVES, 2004, p. 13), o MEPE traz a tal narrativa constituição imagética concreta as insígnias gregas, mostrando sua posição enquanto organismo de construção de narrativas, conhecimento e difusão. Não à toa as musas recebem as

⁷⁶Empalidecidas se refere aos processos culturais que constituíram a produção de esculturas gregas como brancas, tendo sido estas, como aponta Conti (1987), coloridas. A narrativa de apagamento da produção da antiguidade grega reverberou a perspectiva de beleza estética propagada pela branquitude.

⁷⁷Monte próximo ao Monte Olímpo na Grécia. Na experiência religiosa grega, comumente denominada de mitologia grega, o Olímpo é a morada dos/as principais deuses/as do panteão, já o Monte Hélicon é a morada das musas.

pessoas visitantes, elas dizem, mesmo sem abrirem suas bocas, aqui é “um verdadeiro templo do conhecimento” (CÂMARA, 2021, p. 5), aqui se encontra a história, domínio de Clio⁷⁸ (ZWILLING, 2015), poesia e heroísmo, domínio de Calliope, memória, personificada por Memmosina, mãe das musas poesia e paixão, domínio de Erato, música e lirismo, domínio Evteppe, teatro, tanto a tragédia, domínio de Melpomene, como a comédia, domínio de Talia, e a poesia sacra, ou mesmo a sacralidade, domínio de Polinnia (Ibidem, p.3).

IMAGEM 17 - Estátua de Clio no terraço do MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 18 - Estátua de Calliope no terraço do MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

⁷⁸Os nomes das musas estão grafados conforme as estátuas do MEPE.

IMAGEM 19 - Estátua de Memmosina no terraço do MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 20 - Estátua de Erato no terraço do MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 21 - Estátua de Evteppe no terraço do MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 22 - Estátua de Melpomene no terraço do MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 23 - Estátua de Polinnia no terraço do MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 24 - Estátua de Talia no terraço do MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

Depois de passar pelo cordão de musas, adentra-se o palacete, com algumas setas vermelhas no chão (IMAGEM 25), interdições em placas (IMAGEM 27) e câmeras que filmam as ações e nos convidam e desconvidam. Toda ação neste espaço expositivo museal é mediada pela construção expográfica, as placas que nos interditam, no coibindo ao toque, ação prazerosa de deleitar o tato, preserva o objeto musealizado a ação corriqueira de objeto comum, é então ele cristalizado e deve sobreviver às intempéries dos usos humanos.

A exposição de longa duração *O Casarão e a Cidade usos e costumes* que continua a ocupar o prédio até o ano da presente pesquisa, inaugurou em 18 de dezembro de 2014,⁷⁹ buscando “retratar como era um casario pernambucano durante o século XIX” (NOTÍCIAS CULTURA.PE, 2014), assim vincula o *site* CULTURA.PE da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco. A mesma reportagem continua: “Por meio de textos, fotografias e mobiliário de época, os visitantes poderão entender a história do casarão [...] o palacete, que foi remodelado com o intuito de mostrar como funcionava uma residência urbana da aristocrática há duzentos séculos⁸⁰.”

A reportagem – de cunho institucional, visto que o MEPE é um museu do Estado de Pernambuco e esta foi produzida pela Secretaria de Cultura, responsável pela administração do espaço – apresenta a exposição numa perspectiva propagandística, como feito de “uma série de

⁷⁹Ver mais em:

<<https://www.museusdepernambuco360.com.br/museu-doestado-depernambuco/#:~:text=Em%202018%20de%20deze%20de,primeiros%20anos%20do%20S%C3%A9culo%20XX>>. Acesso em 27 mai. 2024.

⁸⁰ Aqui há um equívoco no texto, a palavra “séculos” deve, possivelmente, ter sido trocada por anos.

reformas” (Ibidem) apontando ainda a presença do governador na inauguração, naquele momento João Lyra Neto do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB).

Ao apresentarem a exposição como espaço que mostra à pessoa visitante a vida aristocrática no século XIX, a reportagem apontou o museu como espaço de lembrança, uma espécie de janela temporal onde é possível reconstituir o passado. Os textos, as fotografias e os objetos são as ferramentas que constituem a ritualidade de adentrar a narrativa expositiva que leva a crer, a quem visita, que assim era a vida no século XIX.

No catálogo da exposição, que tem por curadora Ana Cristina Barreto de Carvalho, o primeiro texto que o integra é do então secretário de Cultura de Pernambuco, Marcelino Granja do Partido Comunista do Brasil (PCdoB). O texto de Granja já inicia afirmando ser, o que ele denominou de “renovação museográfica”, “um presente para o Museu do Estado de Pernambuco e todo o povo pernambucano” (GRANJA, 2014, n.p.), mais à frente o secretário colocou a exposição como espaço de conexão com temporalidades históricas outras, firmando o compromisso e tendo, também o catálogo, um papel de propaganda, com as instituições museológicas e da política nacional dos museus, mostrando o MEPE como uma experiência bem sucedida do Estado de Pernambuco.

O texto que segue o de Granja é o de Márcia Souto (PCdoB), na época, presidente da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), que também exalta o ganho para os museus e para a expografia⁸¹ pernambucana, apontando a exposição como resposta aos anseios do segmento. A questão técnica e a competência para realização da nova exposição em seus mais diversos aspectos, como o expográfico, também são pontuados.

O texto de Souto (2014) é também norteador para perceber questões voltadas às parcerias e financiamentos institucionais, apresentando a parceria entre o Governo de Pernambuco com a Petróleo Brasileiro S.A. (Petrobrás) como viabilizador da reforma. Ela afirma que: “Equipamentos do porte do museu do Estado de Pernambuco precisam de investimentos constantes e o Estado precisa estar sempre aberto a alternativas para viabilizar projetos ousados que irão enriquecer seu patrimônio cultural.” (SOUTO, 2014, n.p.).

O texto também abre espaços que, para solucionar questões voltadas ao financiamento, visto a demanda das instituições de grande porte, se criem alternativas, tendo em vista o bem maior: enriquecimento do patrimônio cultural de Pernambuco. Aí podem caber também as parcerias Público-privadas, como a que mais à frente trataremos para realização da exposição *Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo*, com o Banco Santander.

⁸¹ Aqui utilizamos o conceito expografia, que no texto é denominado de museografia.

O último texto assinado no catálogo é de Margot Monteiro, naquele momento diretora do MEPE. São ausentes textos assinados pela curadora ou co-curador, Rinaldo Carvalho, ou mesmo pela equipe técnica, valorizada no texto de Márcia Souto (2014), se escrevem algo, não é dado autoria aos demais textos do catálogo. Monteiro (2014, n.p.) inicia seu texto fazendo memória a temporalidade em que o MEPE está inserido na cena cultural do Brasil – “Há mais de 85 anos, no panorama histórico e cultural brasileiro nascia o Museu do Estado de Pernambuco [...]” –.

Palavras como “mais importante”, “progresso”, “renovação”, “bases”, “imenso valor” e “enriquecimento” dão corpo ao texto, que se constitui numa propaganda institucional e numa valoração da instituição museológica. O papel da autora enquanto gestora do MEPE desemboca em apontar como o museu tem se constituído por mais meio século como mecanismo de salvaguarda de importâncias, como espaço de celebração ao que, na perspectiva de Monteiro (2014, n.p.) e do corpo político que representa, esta denominou de “bases de nossa própria cultura”.

Em seu texto ainda é possível perceber a relevância da comunicação expositiva da “renovação museográfica”, a pensando também como relevante para práticas educacionais, estreitamento da relação público/museu.

[...] esta exposição foi construída através de um pensamento social, antropológico e estético, **promovendo uma comunicação visual de ampla divulgação do conjunto plural de imenso valor histórico e artístico, que compõe o acervo do nosso Museu do Estado de Pernambuco.** A exposição procura promover um discurso claro, que tem o visitante como centro da reflexão e comunicação, para que possa perceber, imaginar e participar reforçando o compromisso do Museu como **enriquecimento do processo educacional do nosso povo, mantendo viva a memória e o tempo de nossa cidade.** (MONTEIRO, 2014, n.p., grifo nosso).⁸²

Monteiro (2014, n.p.) dedicou dois parágrafos, dois seis que compõem o texto, para tratar sobre comunicação de forma central, apontado como a instituição a promoveu com amplitude para divulgar a pluralidade e importância do acervo do MEPE, do “nossa Museu do Estado de Pernambuco”. Neste fragmento do texto, o pronome possessivo “nossa” será utilizado novamente ao se referir ao “povo”, o que parece entrelaçar uma posse subjetiva por parte de algum indivíduo social, do MEPE e do povo.

As categorias museu e povo estão entrelaçadas e a posse as estes parece, historicamente, elemento de disputa de espaços e mentalidades. A educação, neste aspecto, é fundamental para capturar indivíduos, ou, numa perspectiva outra, crítica, perceber o espaço museal como lugar de questionamento constante. A Declaração da Mesa-redonda de Santiago do Chile, em 1972,

⁸² Grifo do autor.

marca tal questão, declarando que “[...] os museus podem e devem desempenhar papel decisivo na educação da comunidade” (ICOM, 1972, n.p.).

Ao final de seu texto, Margot Monteiro (2014) tratou sobre a relevância das parcerias, em alinhamento ao texto anterior de Márcia Souto. O catálogo segue com escritos sem assinatura, com tradução em inglês – o que aponta a busca pela exponencial presença institucional internacional –, plantas baixas, fotografias das obras e da expografia da exposição e as divisões das salas.

IMAGEM 25 - Exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.



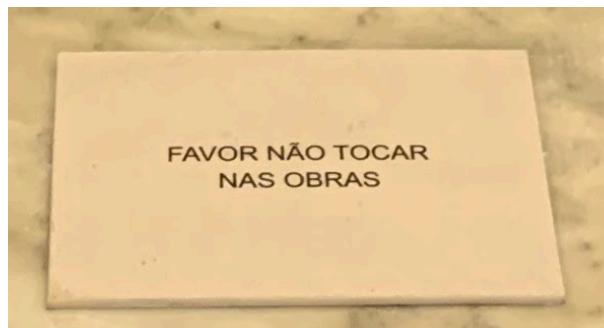
Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 26 - Detalhe da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 27 - Detalhe da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.

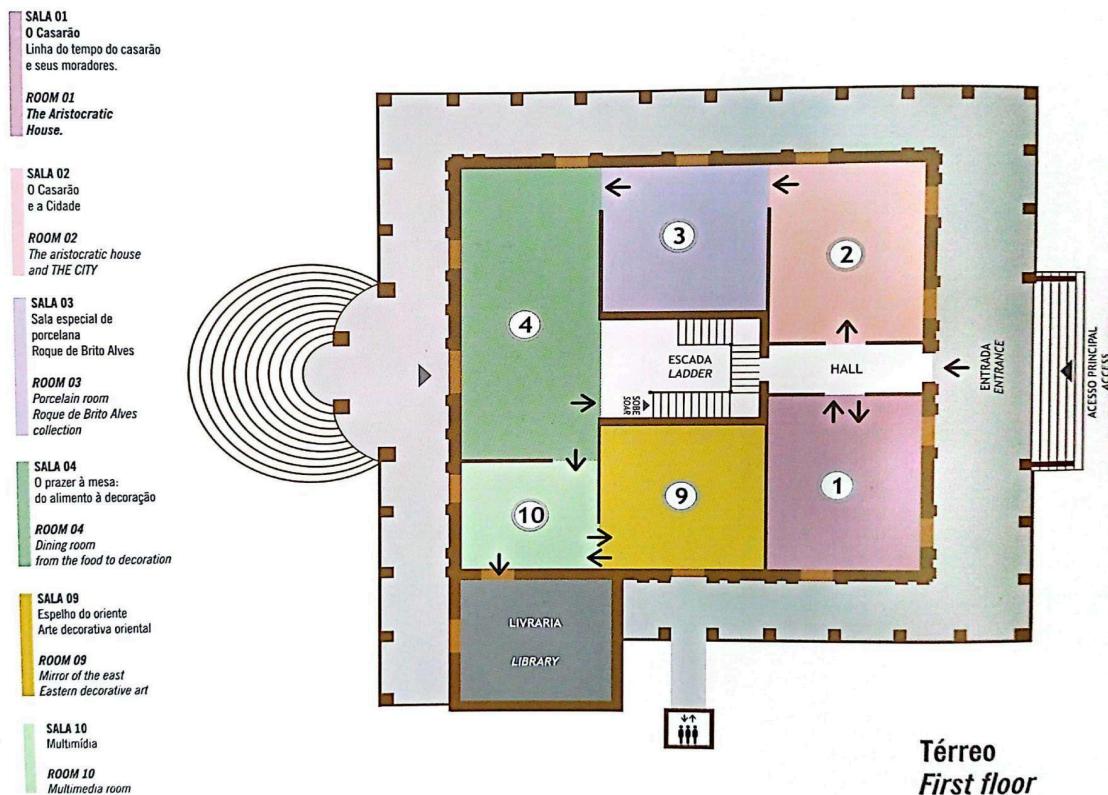


Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

A exposição é dividida em dez salas (IMAGEM 28/29), são estas (MEPE, 2014):Sala 01 - *O Casarão - Linha do tempo do casarão e seus moradores*;Sala 02 - *O Casarão e a Cidade*;Sala 03 - *Sala especial de porcelana Roque de Brito Alves*;Sala 04 - *O prazer à mesa: do alimento a decoração*; Sala 05 - *Os Imperadores do Brasil* –pinturas de D. Pedro II, das imperatrizes Dona Carolina Josefa Leopoldina de Habsburgo-Lorena e Dona Teresa Cristina Maria de Bourbon; Sala 06 - *A Europa aqui*– sala de música com mobiliário pernambucano; Sala 07 - *Intimidade e cotidiano*– representação de dormitório com objetos pessoais e pinturas femininas;Sala 08 - *Devoção – Oratórios* – objetos litúrgicos e imagens de devoção religiosa;Sala 09 - *Espelho do oriente* –arte decorativa oriental; e, Sala 10 - *Multimídia*.

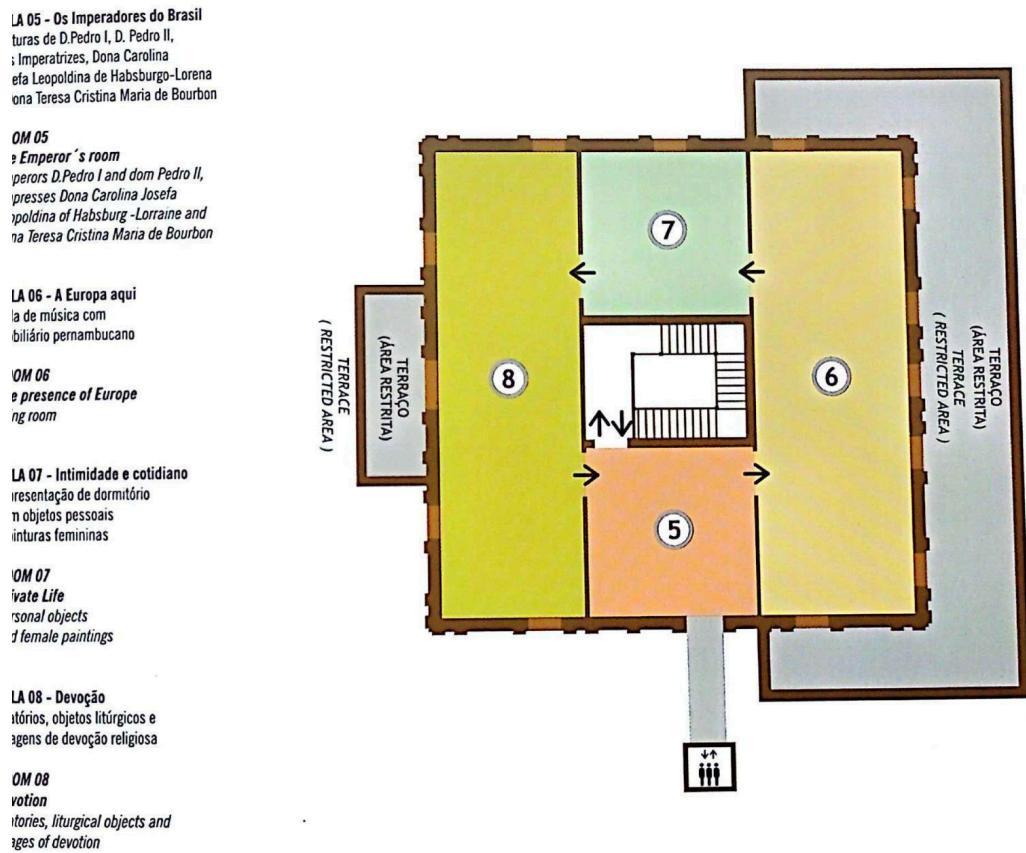
IMAGEM 28 - Planta baixa do térreo da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.

Exposição O Casarão e a Cidade
Exhibition The aristocratic house and the city
traditions and customs



Fonte: Reprodução de parte da página 30, em: MARGOT, Monteiro. CARVALHO, Rinaldo. BORGES, Tânia. Museu do Estado de Pernambuco: Uma década para lembrar, 2007 - 2017. Recife: SAMPE, 2017.

IMAGEM 29 - Planta baixa do 1º andar da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.



Fonte: Reprodução de parte da página 31, em: MARGOT, Monteiro. CARVALHO, Rinaldo. BORGES, Tânia. Museu do Estado de Pernambuco: Uma década para lembrar, 2007 - 2017. Recife: SAMPE, 2017.

Adentrar na exposição de longa duração, dividida em dez salas, é percorrer espaços expográficos projetados para constituir uma narrativa de casarão aristocrático pernambucano. A primeira e segunda sala, apresentam a história numa perspectiva linear e factual, colocando nas paredes textos de acontecimentos, moradores do casarão atrelados à época, assim como fotografias e ilustrações que possibilitem a pessoa visitante se compreender como se estivesse naquele momento histórico, tal qual, se busca retratar.

As interdições já de início lembram o local de quem visita: o(a) espectador(a). São entregues ao(a) visitante setas para seguir e bancos para não sentar (IMAGEM 30). Mesmo sem os sujeitos que eram donos(as) da casa e visitantes bem quistos estarem corporificados, visto serem do século XIX, a composição expositiva comunicacional cristaliza de tal forma que, em

alguns momentos e salas, como na sala 04 (IMAGEM 31), parece que a mesa está posta e logo mais o banquete será servido. Se outrora a mesa era local intocável aos(as) criados(as) e escravizados(as), agora se enrijece a pessoa visitante, que também não se vê na lógica da maquinaria expositiva.

A pessoa visitante, não integrante daquele lugar, principalmente se tiver um recorte étnico-racial, de classe e gênero que não correspondam historicamente a ocupação naturalizada, leia-se os(as) indígenas, negros(as), cigano(as), pobres e tantos(as) quantos(as) não estavam na estratificação social das elites, não ocupa um lugar à mesa. Uma ferida ancestral é reaberta e a mesa não apresenta só o cotidiano de quem a ocupava, mas as migalhas das invisibilização que estavam ao chão.

As salas apresentam para além de recomposições, ditas históricas, a repetição e o acúmulo, é uma exposição de colecionador, a museália aqui não é só constituída pela raridade e autenticidade, mas pela repetição, como nas salas 03 (IMAGEM 32), que leva o nome do colecionador Roque de Brito Alves, sala 08, com inúmeras imagens sacras católicas, por vezes do mesmo(a) santo(a), a sala 09 (IMAGEM 33/34), com porcelanas chinesas, e a sala 10, destacada no catálogo como sala multimídia – ao lado da livraria ocupada pela Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), mas que atualmente é ocupada pela sala Lybia Queiroz Maranhão (IMAGEM 35).

A identificação é uma preocupação, mesmo com uma quantidade grande de objetos com características similares, como na sala 09, cada um recebe uma identificação (IMAGEM 34). As informações não estão todas como leques ou porcelanas, cada objeto possui uma composição identificativa, composição que designa valor. Assim como as proteções que impossibilitam a entrada dentro dos núcleos expositivos e o tapete vermelho que, além de guiar o visitante no ordenamento dos espaços e percurso onde caminhar, emprega ao espaço relevância que liga o museu a espaços de elite, como igrejas, casas aristocráticas e festivais.

A cor das paredes pintadas em tons de bege e branco predominam no casarão, constituindo uma narrativa de pretensa neutralidade. Os textos adesivados nas paredes compõem a exposição e trazem linearidade e cronologia a exposição como fazer histórico que está inserido na experiência da sociedade recifense. Há também a presença de placas celebrativas e institucionais, com marcos de ações no MEPE, outra por sua vez demarca o caráter de museu de coleções. Na sala Lybia Queiroz Maranhão (IMAGEM 35), que ocupa a sala 10, Multimídia (IMAGEM 29), aberta ao público em 2018, depois da inauguração da exposição de longa duração do casarão.

No texto da placa (IMAGEM 35), a neta daquela que empresta o nome ao espaço constrói uma narrativa bordada no afeto. Ao iniciar o texto tratando da “difícil missão de partilhar o “acervo da Vovó Lybinha”, onde viveram meus pais Júlio e Lybia Maranhão” apresenta a compreensão de acervo, de memória e da relevância que o acervo particular, da abastada família Maranhão, ser musealizado pelo MEPE, um museu de Estado, público. Neste pequeno trecho, ao citar nominalmente seu pai e mãe, apresenta, ainda, que dar nome, nas experiências sociais que estamos inseridos é possibilitar humanidade e importância.

Na placa não estão os nomes dos marceneiros ou artífices que construíram o mobiliário exposto, mas o nome daqueles(as) a qual pertencia e agora passam a guarda ao Estado pela compreensão de relevância coletiva cultural. Assim também ocorre mais há frente, como veremos ao tratar dos núcleos expositivos da exposição *Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo*, onde recebe nomenclatura e destaque o nome do colecionador, não os povos e seus fazedores, sendo sublimados e percebidos como incapazes a individualidade.

A autora do texto da placa, Sydia Maranhão, presente no espaço, ao tratar das famílias, dos objetos que marcam a temporalidade “de uma época em que as famílias se reuniam em celebrações” (IMAGEM 35), neste caso formado pelo marquesão⁸³ e cadeiras, traz a expressão “de uma época em que”, assumindo que no presente isso já não ocorre e deve ser memorado, ser esses testemunhos físicos, uma museália. Não se guarda aquilo que se quer esquecer, o inverso, o que se guarda, como se guarda e como se expõe, para além daquilo em si que está exposto, denota compreensões próprias dos entendimentos museais políticos da equipe e instituição que constrói a expografia.

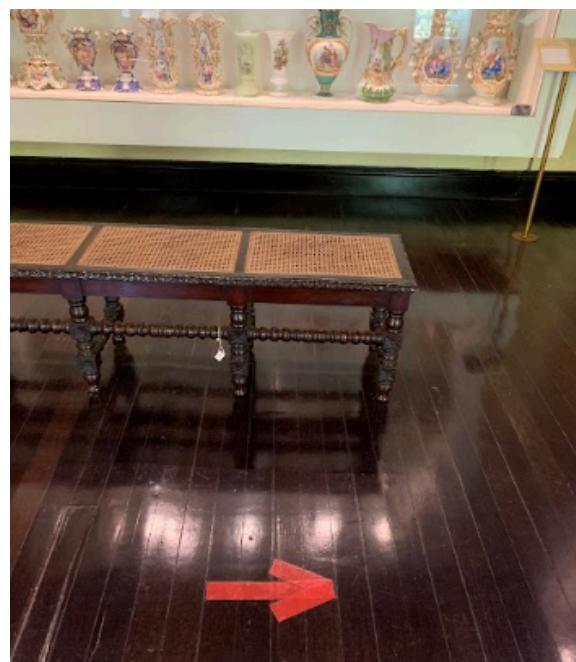
Não as famílias, importa sublinhar o plural da palavra, mas a família está na expografia. A família de um grupo social que está em articulação constante com os interesses da instituição museal e os interesses que ela representa, leia-se aqui famílias da elite Pernambucana que construíram suas riquezas e acúmulos capitais a custa das famílias não representadas no corpo expositivo. No casarão estão a família real, a aristocracia, o latifúndio.

Há uma atmosfera senhorial no MEPE, como trata Juliana França (2019). Nos escombros, no esquecimento e constante servidão alimentada pela cristalização, as vidas subalternizadas, aquelas que estiveram, e por vezes ainda estão, fora do bolsão da humanidade. Se a chave simbólica de cidade do Recife, oferecida ao Imperador Dom Pedro II pela Câmara de vereadores do Recife em 1859 (IMAGEM 36) está num cubo expositivo e com vitrine, identificação que contém a descrição do objeto, a temporalidade de feitura, questões que estão inscritas e doador, cerâmicas de três povos distintos, na exposição *Pernambuco, Território e Patrimônio de um*

⁸³Tipo de móvel de madeira, com diversos ornamentos entalhados, semelhante a um sofá.

Povo, no mesmo museu, está sub identificado, dando a compreender que os três povos são um só, ou mesmo “índios”, como veremos nos tópicos adiante.

IMAGEM 30 - Detalhe da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 31 - Detalhe da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 32 - Detalhe da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.



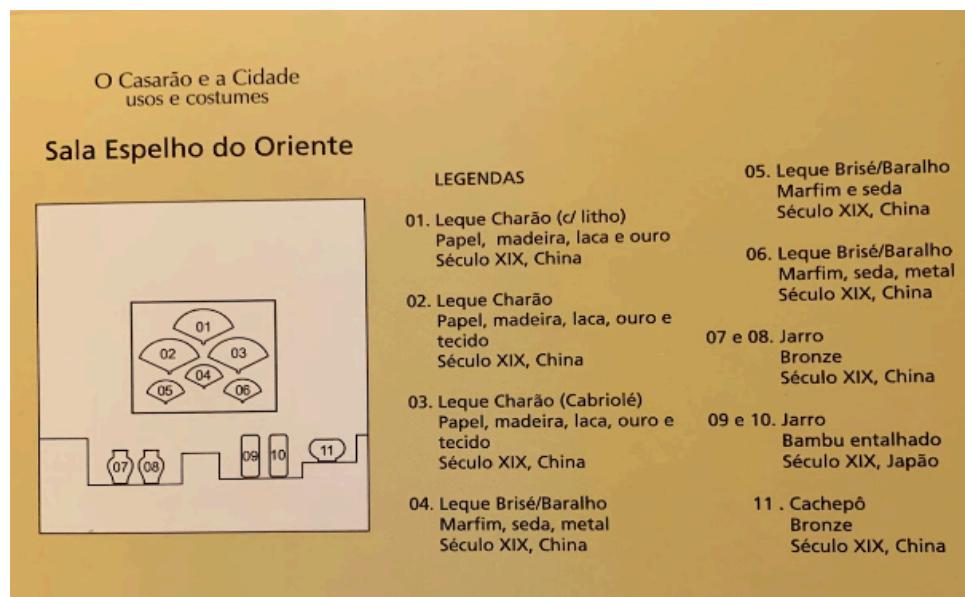
Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 33 - Detalhe da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.



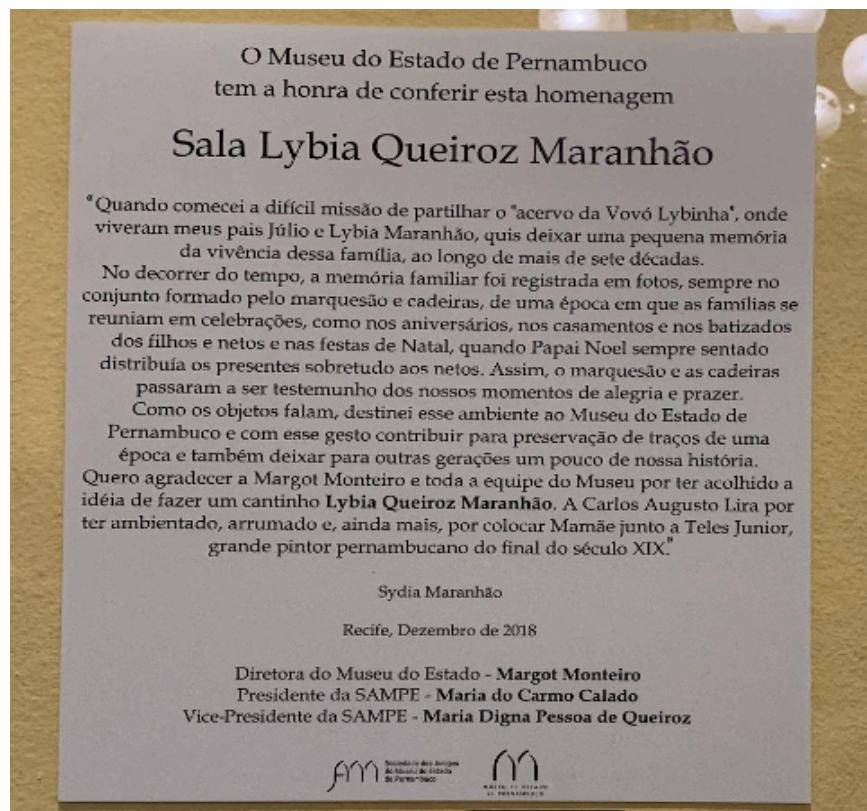
Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 34 - Detalhe da placa de identificação na Sala Espelho do Oriente da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 35 - Detalhe da placa na sala Lybia Queiroz Maranhão na exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 36 - Detalhe da exposição de longa duração no Palacete Estácio Coimbra, MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

4.2 TRATAMENTO EXPOGRÁFICO

A exposição *Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo* teve sua montagem no MEPE, no Espaço Cícero Dias, que possui, de acordo com seu projeto na publicação do Banco Safra de 2003, 934 m² disponíveis para exposições. A exposição, que tem por tema central a história de Pernambuco, foi construída a partir de uma perspectiva de linearidade histórica positivista, onde a narrativa é de uma ideia de natureza primeira, pura e intocada, os primeiros habitantes do território – os povos indígenas –, extração de pau-brasil, os processos coloniais, principalmente português, a religiosidade e a violência bélica, a aristocracia canavieira, a escravização de africanos(as) e afrobrasileiros(as), a colonização e expulsão holandesa, a religiosidade e resistência afro-brasileira, arte popular e moderna.

Em seu pesquisa, Juliana França (2019, p. 58-59) mostra que a exposição é dividida em núcleos expográficos, sendo, segundo identificou:

Cada núcleo expográfico, foi identificado a partir das cores apresentadas no título da exposição que marcou a entrada para o espaço expositivo. Todas as cores e tonalidades estão presentes na exposição, são apresentadas a partir da bandeira do estado Pernambuco - branco, azul, vermelho, verde e amarelo compõe os núcleos expográficos, com exceção da cor laranja presente no núcleo Povos, culturas, religiosidade e identidade. No núcleo 1, O Território, a cor predominante foi a cor verde e branca. No núcleo 2, As Primeiras Ocupações Humanas, predominou a cor branca. No núcleo 3, Povos tradicionais, cultura e sociedade, predomina a cor amarela e branca. No núcleo 4, A Globalização do Pau-Brasil é marca da primeira identidade de Pernambuco, predominou a cor vermelha. [...]

No núcleo 5, Ocupação, açúcar, comércio, conflitos e civilização, a cor utilizada foi a cor azul e branco. No núcleo 6, Povos, culturas, religiosidade e identidade, predominou a cor laranja e no núcleo 7, Os patrimônios culturais trazem as mais diversas criações, pessoais e coletivas, da nossa multiculturalidade pernambucana, repete a cor amarela e branca do núcleo 3. Essas cores e iluminação na Exposição, são utilizadas, através da visualidade, para identificar os núcleos expográficos e estabelecer uma relação de aproximação com os públicos.

A parte mapeada e escolhida para análise vai do início da exposição até a extração do pau-brasil, considerando o recorte temático da pesquisa. O espaço está dividido em núcleos, são estas: Painel Central, Núcleo Expositivo 01: *O Território*, Núcleo Expositivo 02: *As Primeiras Ocupações Humanas*, Núcleo Expositivo 03: *Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade*, e Núcleo Expositivo 04: *Globalização Pau-Brasil*. O projeto expográfico foi assinado por Margot Monteiro e Rinaldo Carvalho, Monteiro na época da montagem era diretora, Carvalho, por sua vez, tornou-se diretor posteriormente.

Além do projeto expográfico, a exposição teve desenho técnico da expografia realizado por Morgana Braga e Gustavo Carvalho, assim como projeto de comunicação visual realizado por Rinaldo Carvalho e Otavio Barros Falcão Júnior. Tais desdobramentos de equipe sobre as formas da exposição, a expografia, apontam para relevância dada na exposição a esta. A iluminação, marcenaria, vidraçaria e montagem não ficaram de fora na especificação da ficha técnica ao final da exposição, apontando também para as necessidades básicas, que por vezes os equipamentos museais não têm acesso, foram contempladas na exposição.

O acesso ao espaço interno é dado por meio de portas de vidro, onde o(a) visitante se depara com um guarda-volumes, onde precisa deixar seus pertences, como bolsas e garrafas de água, assim como um balcão, onde é recebido pela equipe do educativo, um suporte com um livro de assinaturas, para controle de visitantes, uma vitrine de livros, que podem ser adquiridos na livraria presente na instituição, e uma catraca. Há também uma cadeira de rodas, que pode ser utilizada, caso solicitada.

Depois há um espaço central, que costuma ser utilizado para exposições de curta duração, um elevador que permite acesso a espaços no piso superior, onde está a biblioteca e locais para exposições de curta duração. O espaço para exposição de longa duração, que estamos analisando um fragmento, é dado por portas de vidro. A área interior possui monitoramento de câmeras, extintores e é climatizada.

A área expositiva não possui janelas, a iluminação é artificial, tanto não focal, como focal, por meio de *spots* de iluminação, presos a trilhos de luz. As cores nas paredes são em sua maioria frias, em escala de cinza, intercaladas com algumas paredes em tons quentes, como amarelo e vermelho. O chão é acinzentado e o teto branco. Existem diversos móveis expositivos,

como vitrines soltas e vitrines presas à parede, com prateleiras de vidro, paredes falsas, suportes expositivos fixos, suporte para destaque de quadros nas paredes em verde, cubos expositivos, suportes de metal que prendem objetos as paredes.

Os objetos expostos possuem etiquetas identificativas, há textos e imagens ampliadas nas paredes, assim como vídeos em televisores com imagens históricas e falas de pessoas referências para as temáticas discutidas. O ambiente tem características preponderantes em museus arqueológicos, antropológicos e históricos, construindo hierarquias expositivas, valoração e fortalecimento de narrativas históricas e identitárias.

4.3 NO OCULAR DO MICROSCÓPIO⁸⁴: EXPOSIÇÃO *PERNAMBUCO, TERRITÓRIO E PATRIMÔNIO DE UM POVO*

Caminhar, curvar o corpo e observar: exercício primeiro para quem pretende percorrer o percurso expositivo e o ter como ponto focal para pesquisa. A exposição é um espaço importante para pensar fazeres humanos, nela apresentasse aquilo que pretende-se dar a ver o outro ou ao outro. Como quem olha uma célula de um tecido de um corpo inteiro separado e colocado numa lâmina para ser vista em um microscópio, para assim ver com profundidade aquilo que já estava disponível aos olhos, mas por demais pequeno para ser visto, assim é importante perceber as estruturas dos espaços expositivos.

Pôr os olhos no ocular exige disposição para curvar-se e perceber que mesmo quando algo está disponível ao olhar, nem sempre está visível. Assim também ocorre na exposição, estrutura por estrutura é montada com intencionalidade para estabelecer uma, ou mais de uma narrativa que mostra aos(as) visitantes uma completude e sentido, sem que os processos de constituição do corpo estejam presentes. É como se a exposição tivesse sido montada sem interferência humana, logo sem escolhas.

A exposição passa a ser produto sem processo. Dada e estabelecida, sem questões possíveis a problematização e feitura diferente daquela que está. A exposição de longa duração Pernambuco, *Território e Patrimônio de um Povo* não é diferente. Mesmo que seja um produto resultado do esforço de trabalhadores(as), de diversos setores do MEPE e de outras instituições, aquele(a) que a visita não os vê, estão ausentes, salvo pela parede com uma ficha técnica. Se não

⁸⁴Ocular é a lente do microscópio que fica próxima ao olho e é responsável por ampliar a imagem da lente objetiva, que fica próxima da amostra. Título também utilizado na exposição realizada no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em curadoria realizada pelo autor no ano de 2024. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/DALxezDOSyi/>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

existem, ou só existem numa gigante lista na parede de pequenas letras, a quem iremos questionar? A quem iremos nos dirigir para tratar de problemáticas que nos inquietam.

Os(as) trabalhadores(as) do espaço expositivo surgem como fantasmas, na penumbra dos gestos e reconhecidos sobre a figura da instituição Museu do Estado de Pernambuco, assim como de outros museus. Aqui escolhemos, pelo recorte da pesquisa e seu viés comparativo, se debruçar sobre parte da exposição de longa duração, que corresponde a abertura da exposição e quatro núcleos expositivos.

4.4 CAMINHOS INICIAIS

Ao adentrar no Espaço Cícero Dias, local que está a exposição, o(a) visitante avista uma bancada onde estagiários(as) do educativo o(a) recebem, assim como recebem/cobram o valor da entrada ao espaço e entregam um adesivo redondo preto com o símbolo do MEPE que deve ser colado em um local visível do corpo. As instruções de percurso e como se portar são dadas: mochilas e bolsas devem ser postas no guarda-volume, não se deve comer ou beber nas exposições, fotos com *flash* são proibidas, assim como tocar nos itens expostos.

Adentra-se o espaço do museu como se adentra outro espaço constituído pela cultura, o que significa que o corpo não está livre, mas é posto num caminhar de forma a caber no estatuto pré estabelecido e arbitrário. As interdições conduzem os(as) visitantes, assim como a curiosidade por aquilo que acredita ser sua cultura, a cultura do outro ou mesmo algo distante, mas que reconhece a relevância por estar neste espaço.

Setas vermelhas indicam o caminho, três pequenas placas, (IMAGEM 41), com imagens em preto repetem aquilo que já foi dito anteriormente, desta vez o valor das placas com uma bolsa, uma mão e sanduíche cortados por traços apresentam o caráter de obrigatoriedade e oficialidade. Não basta dizer, é importante circunscrever aquilo que foi dito. Não só se adentra a porta portal da exposição, há uma placa que indica a entrada a quem a possa ler.

Na porta de correr de vidro, em transparência, a imagem, próximo ao tamanho que se considera real, de um Praiá (1A⁸⁵), (IMAGEM 40), figura religiosa indígena de muitos povos do Nordeste do Brasil, como o povo Pankararu. A figura do Praiá que guarda segredos e é ponto fundamental de experiências religiosas como o toré é responsável por ser a primeira presença de contato com a vivência indígena da exposição.

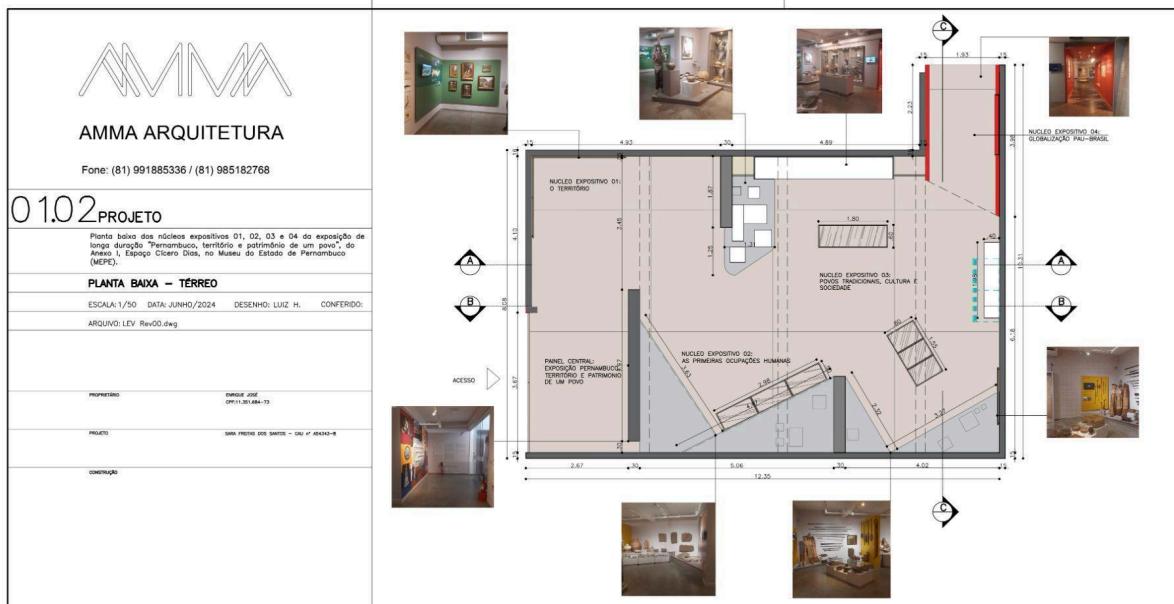
⁸⁵ A partir daqui o texto terá numerações com letras, que se ligam as plantas baixas e as Matrizes Conceituais de cada exposição analisada, como maneira de documentar a espacialidade e expografia.

O sentimento ao adentrar (2A) o espaço aportado por tal figura é diverso, a depender da carne que habita o visitante. É pela transparência do Praiá que vemos a exposição por primeiro, como uma espécie de guia ausente e presente. É relevante refletir também que a figura do Praiá é demarcadora da diferença entre o eu – feitor(a) da exposição e visitante não indígena, ou indígena de outros povos que não vivencie essa experiência religiosa) e o Outro (aquele que não sou eu, o indígena ou ainda a sua summarização em índio –).

A figura demarca o espaço de diferença entre o eu e o Outro, assim como demarca também ao Outro o ser indígena perante ao não indígena. As diferenças constituem os espaços fronteiriços culturais que, por vezes, estão em constante encontro e em processo de modificação. Logo depois da entrada, quase em cima da parede, é possível notar uma câmera (3A) que filma os passos do(a) visitante, (IMAGEM 42). Pode indicar medidas de proteção e salvaguarda do acervo que se constituiu como bem coletivo do povo pernambucano, do Brasil, mas também indica que a conduta a ser seguida possui entre os(as) visitantes elemento de presença-ausente, há alguém que os observa não corporificado, sempre à espreita a ver se tocaram nas obras, comeram nas salas, beberam água ou profanaram o acervo.

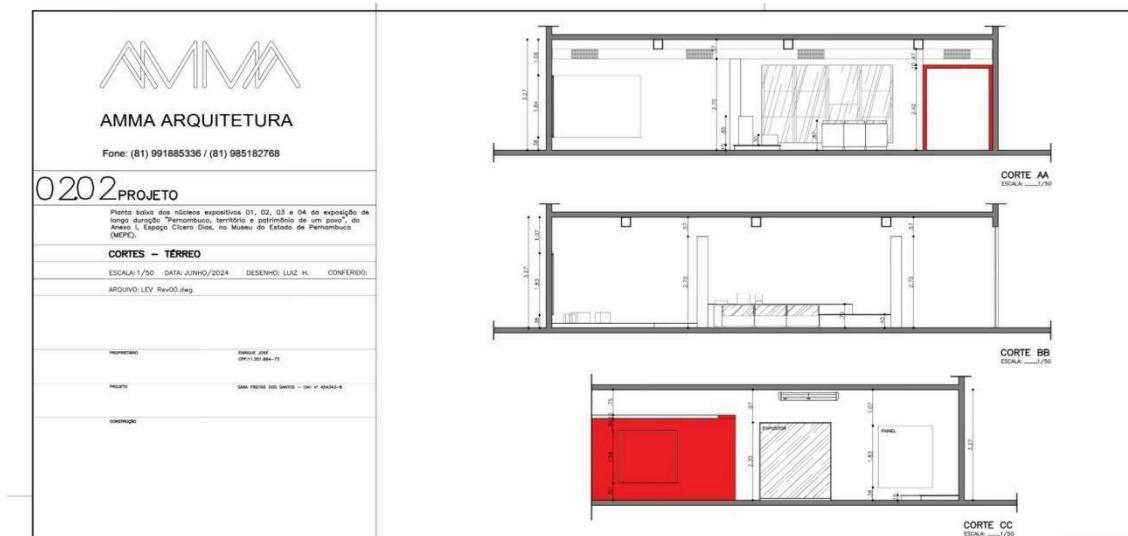
Se nos templos religiosos a figura divina, também não visível aos olhos, observa aqueles(as) que peregrinam à casa de oração, no museu os/as peregrinos/as da cultura e das diferenças, hoje, são observados por um aparato tecnológico, assim como, por vezes, pelas equipes do educativo. Foucault (1987) já chamava atenção para a modificação do corpo, da atitude dos(as) sujeitos(as) frente ao(a) observador(a), como o comportamento é alterado frente a noção de vigilância, mesmo que com ausência daquele(a) que vigia.

IMAGEM 37 - Planta baixa da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo.*



Fonte: Elaborado por Luiz Henrique dos Santos com colaboração de Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 38 - Planta baixa, corte lateral, da exposição de longa duração *Pernambuco*, território e patrimônio de um povo.



Fonte: Elaborado por Luiz Henrique dos Santos com colaboração de Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 39 - Planta baixa da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*.



Fonte: Elaborado por Luiz Henrique dos Santos com colaboração de Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 40 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 41 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 42 - Detalhe da exposição de longa duração “Pernambuco, território e patrimônio de um povo”, Espaço Cícero Dias, MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

4.5 A INTERPRETAÇÃO, VENDO POR OLHOS OUTROS: TEXTOS DE APRESENTAÇÃO E TEXTO CURATORIAL

Na mesma parede da câmera (3A), (IMAGEM 42), abaixo, é possível encontrar três textos com autorias distintas, mas com similaridades de intuito: apresentar a exposição, interpretar e guiar de forma a corroborar em soma com os outros aspectos expográficos presentes. Guiar os olhos antes que o olhar do visitante tente fazer isso por conta própria. É importante refletir também que mesmo com os esforços das forças que constituem a exposição em construir interpretação, o poder do(a) visitante é a possibilidade, a potência e resistência a forma, por vezes, engessante da exposição.

Em sua obra, Jean-Marc Poinsot (2016, p. 3) aponta que “a exposição tornou-se o lugar e a moldura das transformações de nossa maneira de ver e de compreender, na mesma medida em que a exposição é um aparato interpretativo complexo, que interage com todos os componentes sociais envolvidos na arte [...]”, assim como em outros fazeres humanos além da arte. Se a exposição é processo, máquina interpretativa, na compreensão de Poinsot (2016), os textos, que comumente têm sido apresentados no início das exposições, são, junto ao título, o preâmbulo que envolve o(a) visitante.

Da esquerda para a direita estão os textos de Marcos Madureira, vice-presidente de Comunicação, Marketing, Relações Institucionais e Sustentabilidade do Banco Santander, de Margot Monteiro, naquele momento diretora do MEPE, de Raul Lody e de Renato Athias, curadores da exposição. Todos os textos estão seguidos de suas respectivas traduções em inglês, o que aponta a busca de internacionalização da exposição dentro dos ciclos expositivos dos museus históricos, assim como um alto índice de visita de turistas e do uso do espaço museal para relações políticas envoltas centralmente pelo Estado de Pernambuco e às relações internacionais. É o museu um espaço político utilizado para impressionar, como uma caixa de joias, uma obra de arte, um conjunto de louças, um copo bonito, uma televisão de muitas polegadas que deslumbra uma visita.

No texto de Marcos Madureira, ele está se colocando não como um indivíduo, mas como representante institucional de uma financiadora da exposição, como grupo que teve a possibilidade de investir financeiramente seus lucros bancários e o fez pela potencialidade da ideia que ganha forma na exposição. Não sem propósito a primeira palavra do texto é investir, sendo seguida por cultura e mais à frente a ideia de pilar e essência institucional.

Historicamente os bancos não possuem essência, ou mesmo as instituições, ao inverso se modificam e são constituídas por processos plurais, a compreendendo como algo ligado a

natureza, a substância, no capitalismo e em sua estrutura neoliberal o banco se articula a partir de seus interesses centrados no lucro e no mercado. Quando Madureira escreve “investir na cultura é um dos pilares essenciais do Santander” ele apresenta a centralidade do texto que se segue.

A força da cultura de Pernambuco se espalha por todo o Brasil e é motivo de muito orgulho para o seu povo. Por isso, desde 1999, nos dá muita alegria celebrar esta parceria com o Museu do Estado de Pernambuco, que nos permite investir permanente e continuamente em diversas iniciativas das áreas de patrimônio, artes visuais, música e literatura.

Nossa linha do tempo inscreve uma parceria de sucesso e ganha mais uma ação que fica marcada na história do MEPE, do Santander e do Estado. A exposição “Pernambuco, território e patrimônio de um Povo” revela, por meio das coleções artísticas, arqueológicas, etnográficas e históricas da instituição, a formação de uma cultura que colore o Brasil com sua diversidade e riqueza.

Os curadores Renato Athias e Raul Lody emprestam seus olhares cuidadosos para a mostra, evidenciando a sensibilidade de reconhecidos antropólogos. Reconstruem os caminhos percorridos por gerações, expõem o seu legado intelectual e artístico e escancaram o sentimento de pertencimento. (MADUREIRA, 2017).

O autor escolheu seguir o texto exaltando a cultura pernambucana e constitui uma narrativa que a exposição de longa duração no MEPE o faz isso também, sendo o financiamento uma forma de corroborar para tal, marcando inclusive que por dezoito anos, desde 1999, existe uma parceria Banco/Museu. O valor da parceria está no valor da exposição, na relevância das coleções apresentadas nominalmente, no pertencimento que as formas de expor são capazes de despertar e evidenciar.

Há demarcado no texto a relação da parceria Público-privada o financiamento ao mercado de arte e cultura, princípios que atendem e estão em sintonia com o mercado. Não basta ser uma instituição financeira que investe num museu, é indispensável a constituição narrativa em que haja sentido na lógica de subsídio, que o financiamento e o lucro empregado sejam retorno, também lucrativo.

O texto ao lado, de Margot Monteiro, diretora do MEPE, é a apresentação de auto narrativa institucional, aquilo que o museu fala de si mesmo por meio daquela que ocupa, hierarquicamente, a função mais elevada. Monteiro exalta a instituição, já inicia o texto com um título que entrelaça o MEPE e o patrimônio pernambucano, mostra estar alinhada aos debates do campo museal e com o conceito de museu definido naquele momento pelo ICOM.⁸⁶

A ideia do museu como espaço guardião da memória coletiva que é formada com a diversidade dos povos é apresentada, assim como o caráter público do acervo, apontado como

⁸⁶A definição em voga de 2007 até 2022 era: “O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite”. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?page_id=2776>. Acesso em: 28 jul. 2024.

em harmonia como museália para estar junto a narrativa museológica da história. Mais adiante, a diretora trata sobre o “novo conceito de museografia” presente na exposição, apontando a cronologia como percurso da exposição, aqui cabe atenção ao que veremos mais adiante, no que se refere ao percurso dos núcleos expositivos e em que núcleo os povos indígenas estão postos.

Ao tratar da forma de expor em seu texto, Monteiro afirma que a preocupação com a exposição foi além, logo em seguida falando da importância da comunicação com o público e o fator educativo, mostra, nesta lógica, uma compreensão que transcende as formas de expor e a estética daquilo que é exposto. “Nosso interesse se estendeu mais além da apresentação estética e da ambientação museográfica, mostrando uma sequência documental das coleções e especialmente com a interação e comunicação com o público” (MONTEIRO, 2017), assim trata a gestora dos interesses institucionais, daquilo que a exposição buscou seguir, sem desvincular a forma da didática, da comunicação e relação com o público.

A fala sobre a curadoria e sobre o ato de curar atravessam o texto de Margot Monteiro e Marcus Madureira, que mostram sintonia com aquilo que se espera na atualidade de uma exposição, incluindo, desta forma, a figura, ou as figuras, do curador. A afinidade entre textos também é notada ao final do texto com o aceno de Monteiro ao Santander: “assim consideramos o ano de 2017 um grande momento para poder idealizar e executar esta importante exposição: “Pernambuco, território e patrimônio de um povo”, com o apoio fundamental do Banco Santander, nosso patrocinador” (MONTEIRO, 2017).

O primeiro texto, da direita para esquerda, assim que se entra na exposição, é o dos curadores Raul Lody e Renato Athias. Numericamente, o que diz respeito aos caracteres, assim como em contraste visual com os outros ao lado, o texto curatorial é o menor, não saberia dizer ao certo a motivação do tamanho, mas tenho algumas questões: 1- Pensar que para além dos textos dos curadores, suas escolhas e composição das formas tem tanta potência quanto; 2- Por vezes, escritos menores são mais interessantes ao visitante que longos; 3- O texto curatorial não necessariamente é utilizado para demonstrar os percursos da curadoria, de suas escolhas, mas por vezes se tem utilizado culturalmente como uma sinopse de um filme, como resumo que tem poucos minutos, ou mesmo menos que isso, para chamar atenção para a moldura curatorial da museália que o visitante irá ver.

O título do texto, *Um encontro com Pernambuco*, anuncia do que se trata a exposição. Aquilo que se deslumbra ter conseguido: unir objetos, textos, formas, iluminação, cores e gerar um encontro de Pernambuco consigo mesmo e com sua história, ou ao menos a história defendida: linear e cronológica. Lody e Athias, antropólogos, não arrodeiam, apresentam o

conceito de museu e curadoria nas primeiras linhas, reafirmando o caráter pedagógico da exposição mais de uma vez.

Outro conceito caro ao texto curatorial e que aparece em destaque próximo ao final é cultura: “Porque a cultura se dá nas mais profundas interrelações entre a pessoa e sua história de vida, suas memórias míticas e identitárias” (LODY; ATHIAS, 2017). A cultura aqui entrelaça a história e a individualidade de quem visita a exposição e pode nela se ver, se reconhecer como parte, indivíduo da história pernambucana, na identidade, nas lembranças.

O convite é para conhecer o museu por meio de sua porta voz mais usual, a exposição. O texto curatorial se constituiu de forma panfletária, como que além de apresentar a exposição é capaz de convidar, comover e ser capaz de atrair a atenção do visitante à proposta. Por fim, o chavão cinematográfico e teatral é evocado: “Venha se emocionar” (Ibidem).

Abaixo dos textos seguem as logos das organizações/instituições responsáveis pela empreitada de sintetizar Pernambuco numa exposição, como única instituição patrocinadora aparece a logo do Banco Santander abaixo da palavra “patrocínio”, seguida pelas marcas institucionais abaixo da palavra “realização”, da esquerda para direita, logo da Sociedade dos Amigos do Museu do Estado de Pernambuco (SAMPE), MEPE, FUNDARPE e Secretaria de Cultura e Governo de Estado de Pernambuco. Como se vê, fazer exposição não é tarefa para uma pessoa só, mesmo que elas estejam encobertas pelas institucionalidades.

4.6 DEPOIS DA PORTA: PAINEL CENTRAL

Estar frente ao painel central (4A), (IMAGEM 43), é como estar frente à toda exposição num só instante. Neste sentido, o painel cumpre o papel de enunciar a exposição, fazer sua propaganda conceitual, constituir um quadro didático que envolve o(a) visitante. A síntese sistemática de escolher figuras que representam o percurso cronológico expográfico e as dispor num contato inicial ao visitante constitui tessitura que gira em torno do título.

O tempo ganha uma roupagem da diversidade, os retângulos coloridos ao fundo reafirmam a diversidade de representações da museália à frente. O texto curatorial agora é imagem e quadro conceitual didático que opera e completa a leitura das palavras:

Assim, a presente exposição de longa duração do Museu do Estado de Pernambuco é um amplo roteiro que une coleções arqueológicas, históricas, etnográficas e artísticas sob um olhar contextual amplo e complexo para mostrar Pernambuco ao grande público. Porque a cultura se dá nas mais profundas interrelações entre a pessoa e sua história de vida, suas memórias míticas e identitárias. (LODY; ATHIAS, 2017).

O quadro educativo e os debates elencados, já debatidos na Mesa-redonda de Santiago do Chile, de 1972, estão presentes nas discussões, compreendendo a relevância de “os museus podem e devem desempenhar papel decisivo na educação da comunidade” (ICOM, 1972, p. 1). Se tais questões são perceptíveis nas escolhas expográficas, são também nas publicações educativas, como *Um Museu Itinerante* (MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, 2009; 2017), já com duas edições e que é uma cartilha distribuída gratuitamente com escolas e espaços de educação, principalmente com caráter público, para divulgar o acervo do MEPE e ser utilizado como material didático.

IMAGEM 43 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

4.7 NÚCLEO EXPOSITIVO 01: O TERRITÓRIO

Como arquitetar as formas expositivas de forma a defender conceitos? Compreensões? Como construir uma expografia que constitui linearidade e cronologia? É possível defender uma compreensão de cultura e natureza apartadas? Ou um estado de natureza onde seja possível dividir cultura e natureza, onde seja também possível compreender a existência de um homem compreendido egocentricamente como primitivo e sua proximidade ao mundo tido por natural?

Questões como estas inquietam o trajeto por este circuito expositivo, principalmente o Núcleo 01, chamado de *O Território*. Cronologicamente, que é o princípio da exposição, tratar

do território, da natureza compreendida como intocada ou como em harmonia com os povos habitantes do que se denominou posteriormente de Brasil, é dar o primeiro pontapé, quase que a epopeia bíblica mitológica do Gênesis: “No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um vento de Deus pairava sobre as águas.” (GÊNESIS 1: 1-2, 1987, p. 31).

A narrativa expográfica apresenta um princípio de distância onde natureza e humanos estão separados, onde estamos “embalados com a história de somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem –, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade.” (KRENAK, 2020, p.16). A espécie humana neste sentido não constitui parte da natureza, como mais uma espécie, mais um a dividir espaço e conviver no planeta.

De certo existem compreensões diversas de natureza, os diversos povos indígenas possuem compreensões variadas e formas relacionais diferentes. A ideia de natureza é complexa e se modificou nas diversas sociedades e processos culturais, Leonardo Boff (2003, p. 36-37) evidencia que:

A natureza, na compreensão contemporânea, possui subjetividade e espiritualidade. O acesso a ela não se faz apenas pelo logos e pela razão instrumental-analítica. Seria muito insuficiente. Faz-se principalmente pelo pathos (estrutura da sensibilidade), pelo cuidado, pelo eros (estrutura do desejo), pela intuição, pelo simbólico e sacramental.

Mesmo que de forma sintética, Boff (2003) apresenta panoramicamente as relações múltiplas da ideia e como esta não é só veiculada pela razão na contemporaneidade. O Núcleo Expositivo 01 é a confirmação da narrativa eurocêntrica de que “ao chegarem às costas brasileiras, os navegadores pensaram que haviam atingido o paraíso terreal: uma região de eterna primavera, onde se vivia comumente por mais de cem anos em perpétua inocência” (CUNHA, 2012, p.8).

O Conjunto de vinte (20) reproduções (1B) dos desenhos aquarelados atribuídos a Georg Marcgrave ou Zacharias Wagner, assim como os óleos de Telles Júnior (3B), (IMAGEM 44/45), trazem as atribuições de riqueza e diversidade da fauna e flora de Pernambuco, priorizando um olhar sobre o Outro e o território desvinculado a este. O olhar do(a) visitante não irá centralmente para a fala do professor Ricardo Braga posta numa pequena televisão com áudio baixo (2B), mas para aquilo que possui mais cor, uma atuação por conjunto e variedade.

A compreensão de natureza/território está constituída expograficamente como local a ser adorado, visto que em sua maior parte foi destruída pelos hominídeos. A beleza, ou a

constituição da compreensão do belo, aqui está atrelado a arte dita clássica, acadêmica, figurativa. A narrativa do território aqui privilegia a visão de que “a História do Brasil, a canônica, começa invariavelmente pelo “descobrimento”. São os “descobridores” que a inauguram e conferem aos gentios uma entrada – de serviço – no grande curso da História” (CUNHA, 2012, p. 8).

Os discursos dispostos não são, contudo, lineares, como se pretende a cronologia, mas tem fissuras, mesmo que pouco visíveis. Na beleza idílica e romanceada da fauna e flora com narrativa de intocada pelos povos já habitantes do território, a fala do professor Ricardo Braga constitui um viés que aponta para o deslumbramento do colonizador, mas incide também para os processos de destruição da colonização.

Há na fala de Braga uma relação dos processos coloniais e os braços hídricos, que se conectam ao mapa que está no conjunto expográfico no qual o televisor faz parte, apresentando a diversidade territorial dentro do Estado de Pernambuco. Ao fim do percurso do primeiro núcleo expositivo, está exposta a pequena gravura de A.F. LeMaitre denominada de *Os Ilheos, Chegada dos primeiros Colonos* (5B), (IMAGEM 46).

Utiliza-se para expor esta gravura o recurso de posicioná-la sozinha, tendo uma iluminação direcionada especificamente só na sua dimensão e estando ao fundo desta um recorte de sua reprodução em tamanho aumentado para ocupar toda parede. Este espaço expográfico é uma zona de transição entre o Núcleo Expositivo 01 e o Núcleo Expositivo 02. Nesta transição as figuras humanas começam a aparecer, a chegada dos colonos dentro do núcleo denominado *O Território* aponta para uma passagem dos circuitos e das suas cronologias que centraliza a figura do colono, a serviço da colonização, como incidente e desbravadora, aquela que quebra o que considera não civilizado e abre os campos para civilização e tentativa de domínio sobre o que considera ser o Outro, o índio, aquele que é menor e necessita ser redimido de sua condição primeira, igualada a condição da fauna e da flora, ainda sem história.

A história, na perspectiva linear, antropocêntrica e eurocêntrica, é inaugurada na invasão e violação daqueles que já ocupavam o território. Os tempos dos povos indígenas são outros, outras questões e inquietações, que estão ausentes na expografia, estão ausentes nas formas e perpetuam a violência colonial primeira, a suposta neutralidade e não intencionalidade responde à lógica de superioridade, ao sentido de que a instituição museu ocidental da guarda e minoridade daquele(a) que qualifica como Outro.

Por trás da aparente neutralidade, o museu tem participação nos processos de dominação e na representação do Estado-nação sobre si mesmo. O poder do museu não se apoia exclusivamente em taxas de visitação ou prestígio; apoia-se também na transformação

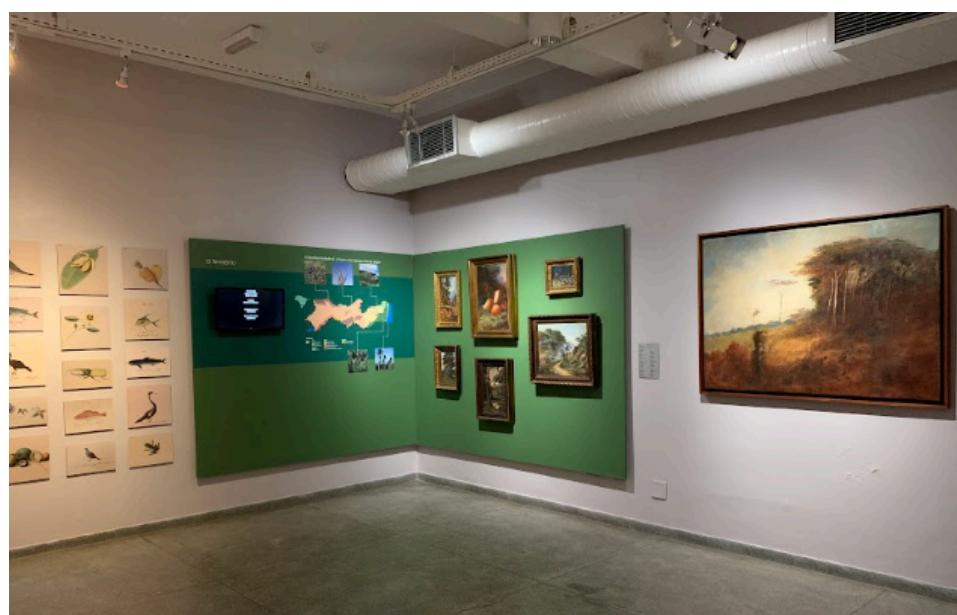
de quadros e objetos em símbolos da glória nacional e da riqueza da nação. Esses objetos, elevados ao status de ícones de uma civilização “superior”, estampados infinitamente em livros didáticos, selos, louças, cartões-postais, calendários etc., tornaram-se inseparáveis da narrativa ocidental. (VERGÈS, 2023, p. 83).

IMAGEM 44 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 01.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 45 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 01.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 46 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

4.8 NÚCLEO EXPOSITIVO 02: AS PRIMEIRAS OCUPAÇÕES HUMANAS

Da natureza intocada as primeiras ocupações humanas basta dar cinco passos. No lado oposto do painel central do título da exposição, se inicia o Núcleo Expositivo 02, onde se apresenta um conjunto de museália advinda de escavações arqueológicas e constitui a narrativa do que se considera prova no regime e verdade ocidental. Neste aspecto, os objetos desterrados de seus territórios de origem, são nominados como prova de que antes da invasão europeia, já haviam habitantes no território denominado posteriormente de Brasil.

Os corpos, as experiências, cosmovisões e histórias, ou seja, a palavra e seus ecos, não constituem o fundamental no regime de verdade ocidental e ocidentalizado. As conversas contadas pelas avós para seus netos e netas é vazia e necessita de prova material. Aqui as encontramos arrancadas das terras que a produziram e guardadas num lugar distante, o museu, legítimo guardião e para cultura ocidental, que em sua constituição, comprehende guardar melhor o acervo do que aqueles(as) que o fizeram.

Se o museu guarda a produção de muitos povos indígenas, inclusive de povos que foram assassinados em seus territórios, o questionamento de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015, p. 429) é legítimo e nosso ponto de partida no segundo núcleo expositivo: “[...] depois de ver todas

as coisas daquele museu, acabei me perguntando se os brancos já não teriam começado a adquirir também tantas de nossas coisas só porque nós, Yanomami, já estamos também a desaparecer”.

Será o museu um legítimo guardião da dor e da morte? Que onde houver violência, lá estão os museus a se interessar por coletar os vestígios da violência ou eles mesmo a violentar? Pergunta cruenta que não possui resposta única, simples ou fácil, mas que inquieta e nos faz pensar. Aqui vemos uma grande reprodução fotográfica, um sítio arqueológico (1C/2C), (IMAGEM 47), sem identificação em etiquetas, é a paisagem de onde foram coletadas aquelas gravuras rupestres em sua frente e do qual o televisor com o vídeo de Gabriela Martin trata (1C).

A arqueóloga diz em seu vídeo:

Os sítios pré-históricos ocupam terraços, cavernas, abrigos e aldeias indígenas, das quais sobraram muito poucas, mas das quais ainda temos restos. Os Pankararu, os Atikum, que moram lá no alto da serra. As pinturas e gravuras rupestres no Brasil, e particularmente em Pernambuco, são muitas vezes o único que restou da presença indígena. Foram dizimadas as tribos, desapareceram, e ficou, como um retrato, a história que eles contaram. Infelizmente, esse acervo riquíssimo está sendo destruído aos poucos. Elementos climáticos, elementos antrópicos, a destruição, a ignorância, enfim, a civilização. Então urge, é importante, preservar. Mas nem sempre isso é possível, porque muitas vezes estes sítios estão em fazendas, em lugares particulares, então a única forma real de poder salvar é copiar essas pinturas, essas gravuras, e hoje se procede a um projeto ambicioso, que se iniciou na Europa, com as cavernas de Altamira e na França com as cavernas de Lascaux, mas que se está fazendo aqui. Aqui no Museu existe uma pequena coleção dessas gravuras, não cópias, mas originais, que foram retiradas um pouco antes que o lago de Itaparica as cobrisse. De marcar as peças e corta, então foram doadas, pelas pessoas que trabalhavam no Projeto Itaparica, foram doadas ao Museu do Estado e aqui estão. De maneira que é uma coisa muito rara, ninguém tem gravuras originais num museu. Podem ter fotografias, mas não as próprias gravuras, que conseguimos retirar. Se tivéssemos mais tempo e mais dinheiro, teríamos cortado mais [...]. (FRANÇA, 2019, p. 120-121).⁸⁷

A fala de Gabriela Martin é elemento unitivo, junto a expografia – suas cores, iluminação, móveis e disposição –, compõe a narrativa dos objetos arqueológicos, da salvaguarda daqueles artefatos colhidos no que ela indica serem condições de dificuldade, visto as ações antrópicas, ou seja, humanas, como a construção da barragem que encobriu os sítios arqueológicos que elas se originam. Barragem esta que ao ser construída soterrou mais que sítios arqueológicos, mas territórios sagrados, como as cachoeiras que os Encantados se comunicavam com o povo Pankararu.⁸⁸

No vídeo, Gabriela Martin segue a tradição de indigenistas como Darcy Ribeiro, aponta para o fim das populações indígenas, para seu desaparecimento, afirmando que no território brasileiro, especificamente Pernambuco, os resquícios arqueológicos são, por vezes, a única

⁸⁷ Transcrição do vídeo realizada por Juliana França (2019).

⁸⁸Ver mais em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Pankararu>>. Acesso em: 03 ago. 2024.

coisa que havia sobrado das populações indígenas. Tal discurso alimenta teses teóricas que afirmam a extinção de populações ainda existentes, pois os(as) pesquisadores(as) foram incapazes de ouvir, de se adentrar e escolheram caminhar percursos eurocentrados, de estarem a serviço da violência que a cultura universitária perpetrou, que vê os povos indígenas como objetos de estudo e nada mais.

Tais compreensões alimentam teses jurídicas de esbulhos territoriais, como a presente na Lei Nº 14.701, de 20 de outubro de 2023,⁸⁹ e são fundamentais de serem apresentadas e justificadas em espaços museais. No vídeo, Martin aponta que é a civilização a responsável por tais destruições, aponta que o caminho é copiar as iniciativas realizadas em sítios arqueológicos europeus: copiar as pinturas, as preservar. A civilização foi incapaz de cristalizar os povos indígenas no século que teriam encontrado não só novos territórios para chamar de seus, como também povos para salvar e dicotomizar, os pondo fora da narrativa de humanidade, os Outros.

Os diversos povos tornaram-se, no discurso europeu, índios, divididos entre bons, aliados, servos de vossa alteza, e maus, inimigos, divergentes dos processos exploratórios, são estes índios que se tentou salvar e que se narra a extinção. Índios para chamar de seu e tutelar. Se a pretensão é salvar tais fazeres, configurados como artefatos, o caminho apresentado aqui foi usar as tecnologias daqueles que os quiseram destruir, não conseguindo, construíram condições jurídicas, teóricas e museais para os que resistiram e gritam sua existência não fossem compreendidos(as) como indígenas, mas como misturados, aculturados, inseridos na civilização, sem distinção.

O Outro continua Outro, só é lido como parte da massa, do povo brasileiro, que tem, na compreensão de alguns intelectuais, como Gilberto Freyre e Nina Rodrigues, e pelo Estado brasileiro, como trata Lilia Schwarcz (1993), sua evolução cultural no branqueamento advindo da miscigenação. Em sua obra Freyre (2006, p. 116) aponta: “Considerada de modo geral, a formação do brasileiro tem sido, na verdade [...] um processo de equilíbrio de antagonismos. Antagonismos de economia e de cultura. A cultura europeia e a indígena. A europeia e a africana. A africana e a indígena”.

As diluições no branqueamento e aquilo que Freyre chamou de equilíbrio de antagonismo, são narrativas presentes na expografia da exposição *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, é presente na diluição de povos distintos, sendo postos no mesmo conjunto sem identificação de origem ou mesmo com ausência de informações.

⁸⁹Ver mais em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/L14701.htm>. Acesso em: 03 ago. 2024.

A acinzentada e sóbria expografia apresenta as gravuras (2C/3C), (IMAGEM 47), para todos(as) que visitam a exposição, mas sobre estas, para além do vídeo com baixo volume e não audível com a fala de Gabriela Martin, não se tem aprofundamento ou mesmo informações aprofundadas. A apresentação exige daquele(a) que visita a exposição uma informação prévia ou interpretação livre, lembra, neste aspecto, os gabinetes de curiosidade tão difundidos no século XVII e XVIII.

O texto que se lê na parede, abaixo do título “Primeiras ocupações humanas”, é de três linhas e diz: “Objetos líticos, raros petróglifos e cerâmica de diversas tradições mostrando a presença pré-histórica dos primeiros habitantes de Pernambuco e cenário dos principais estudos arqueológicos.” (MEPE, 2017). A composição dos petróglifos (2C/3C), as gravuras rupestres, expostos na parede e em um móvel abaixo da linha do olhar; cerâmicas, material lítico, expostos em móvel abaixo da linha do olhar, assim como em uma vitrine (4C), também abaixo da linha do olhar, além do conjunto da tradição marajoara (5C/6C), (IMAGEM 48), que recebe uma identificação posta numa etiqueta.

A identificação é hegemonizada, não apresenta regiões, tradições para além da marajoara, mesmo com a presença de cerâmicas escavadas do território Pankararu e da tradição Tupi (5C). Aqui os povos são os primeiros habitantes de Pernambuco, e a tradição marajoara, que não está no território que se debruça a exposição, recebe informações com maior profundidade e detalhamento, gerando, inclusive, a confusão dos(as) visitantes, fazendo pensar ser todas cerâmicas da tradição marajoara.

O tratamento dado aos quadros de Telles Júnior, no primeiro núcleo expositivo, e o tratamento dado às cerâmicas, objetos líticos e gravuras rupestres, aponta a qualificação e classificação dada. Aquilo que é artefato e aquilo que é arte, aquilo que deve ter etiqueta detalhada com técnica, localização e outras especificidades e aquilo que nem etiqueta identificativa deve ter, a hierarquização e classificação constituem a tessitura expográfica.

Ao lado, ocupando o mesmo móvel expositivo das cerâmicas de origem do território Pankararu, no Brejo dos Padres, estão cerâmicas, urnas funerárias da tradição marajoara e uma cerâmica possivelmente da tradição Tupi. Assim também, à frente deste móvel expositivo, estão três vitrines ladeadas, na primeira, da direita para esquerda, estão objetos líticos, seguidos por, nas duas próximas, cerâmicas da tradição marajoara.

Como identificação, uma etiqueta cinza com letras brancas, com um texto que trata da relevância da cerâmica marajoara, sua territorialidade e sua temporalidade, apresenta os povos marajoaras como sociedade hierárquica, utilizando a compreensão, inexistente e anacrônica, das classes para uma sociedade estratificada.

Ao lado, próximo das urnas, uma reprodução de gravura de sepultamento indígena em urna funerária cerâmica atribuída a Ferdinand Denis e Jean-Baptiste Debret (6C). A gravura exerce uma função pedagógica de apresentar, sem a necessidade das palavras, os processos de sepultamento, sem corresponder necessariamente a um sepultamento marajoara. A parede amarela, em que está a reprodução da gravura, é a zona de relação com o próximo núcleo expositivo, que toma a maior parte do espaço antes da transição representada pelo núcleo expositivo do pau-brasil e a globalização.

IMAGEM 47 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 02.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 48 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE, visão dos Núcleo Expositivo 02.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

4.9 NÚCLEO EXPOSITIVO 03: POVOS TRADICIONAIS, CULTURA E SOCIEDADE

O Núcleo Expositivo 03 apresenta a exposição de uma museália com objetos de povos indígenas do território que se denominou Américas e que é reivindicada terminologicamente como Abya Yala, que, como tratam Marcelo Grondin e Moema Viezzer (2021, p. 204):

[...] era a denominação dada pelo povo kuna, originário da Colômbia, para seu território. No idioma original, o termo significa “terra madura... terra viva... terra que floresce”. Hoje Abya Yala é um nome próprio que abarca todo continente e foi escolhido pelos povos originários como parte do processo de superação do isolamento político a que foram submetidos desde o início da colonização. É uma expressão afirmativa para superar a expressão eurocêntrica de “índios”, criada pelos europeus, que generalizaram, em um termo único, a identidade de centenas de povos originários [...].

Escolhemos começar este tópico tratando da questão terminológica das Américas e Abya Yala, visto que as terminologias são importantes na expografia, na forma com que o MEPE representa o Outro na exposição e nas narrativas coloniais, assim também as de resistência. Nominar o Outro a partir das próprias experiências culturais constitui uma das primeiras violências do (des)encontro.

A palavra é campo de poder, assim como de resistência, se tentam sumarizar muitos povos, nações e formas de ser, há resistência na construção de alianças, de enfrentamento, agrupamento, organização e retomada. O movimento indígena conclama todo território nacional como território indígena, assim como o museu também o é, também está no território indígena e faz parte das relações da experiência posterior ao encontro colonial, como tem tratado o artista Denilson Baniwa em suas obras.

A modificação das epistemologias de forma a centralizar os debates a partir das vivências dos fazedores dos objetos musealizados, tornados museália, implica em modificar assim também as expografias e suas intencionalidades. Questões como a terminologia utilizada para designar os objetos indicam as compreensões daqueles(as) que exercem as relações e constituem outros sentidos para além daquele que o objeto foi feito.

Neste núcleo expositivo existem objetos do povo Ka'apor, contudo, aqueles(as) que a visitaram encontraram objetos deste povo com a classificação etnológica Urubu-Kaapor.⁹⁰ Etimologia empregada no século XIX para designar este povo de forma pejorativa e seguiu sendo utilizado no século XX pelos etnólogos e indigenistas, e, como se vê, chegou até o século XXI em uso numa instituição museal.

Este núcleo expositivo tem três pontos de contato com outros núcleos expositivos, ocupando a centralidade da narrativa expositiva sobre os povos indígenas. O contato com o Núcleo Expositivo 01, em uma das pontas do núcleo, está uma reprodução fotográfica (1D) em uma estrutura de madeira, tamanho próximo ao que seria considerado real, a figura indígena Ka'apor, (IMAGEM 52), utilizando indumentárias expostas numa vitrine próxima (4D).

A fotografia é em preto e branco, está nos dois versos da estrutura de madeira, não possui identificação ou está informado o nome do indígena retratado. A composição corporifica a ausência daqueles que produziram alguns dos objetos musealizados, numa espécie de tridimensionalidade bidimensional, o sujeito Ka'apor não está apresentado na condição de sujeito, as operações realizadas não o inseriram como tal e a sua corporeidades, assim como a do seu povo é da ausência e do passado, numa espécie de vácuo de continuidade.

Assim também é a figura feminina que está numa pintura ao seu lado (3D), (IMAGEM 52), produzindo uma espécie de adorno para cabeça, que se encontra, numa pequena prateleira expositiva da mesma cor da parede, como uma extensão do quadro. O quadro não possui identificação de autoria, tão pouco identificação da mulher representada ou do seu povo, nem mesmo do adorno.

⁹⁰Ver mais em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Ka'apor>>. Acesso em: 04 ago. 2024.

À frente do sujeito Ka'apor e da mulher indígena de etnia não apresentada, está um conjunto de cerâmicas dos povos Magüta (denominados na exposição como Tukuna), Aparai (denominados na exposição como Apalaí), Huni Kuin (denominados na exposição de Kaxinauá) e Pankararu (2D/3D), (IMAGEM 52). Todas as cerâmicas formam um conjunto em móveis expositivos na tonalidade cinza, com uma única etiqueta que identifica as mesmas com o posicionamento da direita para esquerda e o tipo de cerâmica que é, como vaso, urna funerária e tigelas.

À frente estão três vitrines cinzas (5D), (IMAGEM 53), com objetos de variados povos, sendo organizadas a partir de características estéticas e de uso próximas, como brinquedos, que estão identificados inicialmente como “brinquedos de povos diversos”, seguido por informações étnicas. Assim também ocorrem nas duas outras vitrines abaixo da linha do olhar, uma com adornos plumários e a outra com pentes e carimbos.

Tal escolha expográfica continua nas vitrines na parede (4D), (IMAGEM 53), atrás deste conjunto, assim como no do outro lado da sala do mesmo núcleo expositivo. Do outro lado, numa parede amarela (7D), está um tipiti, tecnologia indígena de variados povos para retirar os líquidos da mandioca e fazer farinha, ainda na parede há também remos de diversas etnias. A forma de expor corrobora um discurso simplista e que apresenta as possíveis formas de coleta, amplificado pela legenda que expressa: “Remos / Com forma arredondada (povo não identificado; possivelmente não brasileiro; com desenhos geométricos (povo Carajá)”.

De forma semelhante, abaixo da linha do olhar (7D/8D), um conjunto de diversas cestarias, de usos distintos, com a seguinte legenda: “Cestaria de carga. Povos diversos”. Parece não importar quem produziu, nem o indivíduo ou seu povo, mas a peça em si, que busca sustentar e reforçar a narrativa simplista e colonial de povos únicos. Na parede ao lado, acinzentada, (8D/9D) está um conjunto de flechas, arcos, bordunas, lanças e zarabatanas, da menor para a maior.

Ao lado, na mesma parede, anterior ao conjunto, uma pintura com um homem indígena portando uma arco e flecha (8D), o quadro não possui identificação, parece ter a função de ilustrar um possível uso dos objetos que dividem espaço. A legenda continua simplista: “Armas e instrumentos de caça e pesca. Povos diversos”.

No mesmo conjunto (9D) estão bancos e bastões zoomorfos Palikur, máscaras ceremoniais Tikuna e um jupago Xukuru, espécie de cajado feito a partir de raízes, utilizado para marcar o ritmo do Toré. Além de estarem numa espécie de móvel abaixo do olhar, o jupago, um banco e dois bastões são postos em móveis de destaque, em coloração semelhante. Na próxima parede (10D), (IMAGEM 51), está um painel em madeira amarela, com o título: “Povos

tradicionais, culturas e sociedades”, um televisor com imagens de diferentes povos indígenas e um vídeo da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, intitulado de “Danças dos PRAÍAS Índios Pancarus”, com um texto sobre a Coleção Carlos Estevão, fotografias do povo Xukuru e bastões ceremoniais.

Chamo atenção para um dos bastões que possui um entalhe de uma suástica, posta para parte de trás, não visível aos olhos dos visitantes. Sem informações aprofundadas, não é possível saber como e quando esta marca foi feita, o que é possível é refletir as motivações de esconder e não problematizar a marca. Nos coloca a pensar que este modelo de expografia, que por vezes esconde e impossibilita ver todas as partes do objeto, escolhe quais partes mostrar e quais não mostrar. A frente, três vitrines (6D) trazem cestarias de povos diversos e, já no fim do núcleo expositivo, numa vitrine, uma reprodução em tamanho real do Mapa Etno-Histórico do Brasil e Regiões Adjacentes, de Curt Nimuendajú (11D).

IMAGEM 49 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 03.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 50 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE, visão dos Núcleos Expositivos 02 e 03.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 51 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 03.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 52 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 03.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 53 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 03.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

4.10 NÚCLEO EXPOSITIVO 04: GLOBALIZAÇÃO PAU-BRASIL

Após passar por três núcleos expositivos, um corredor vermelho, (IMAGEM 54), é um percurso obrigatório para passar da diversidade dos povos indígenas para experiência globalizante da colonização. As experiências são liquidificadas e atravessadas pelo motor atroz que engole com voracidade e se apropria transformando as experiências, a fauna, a flora em produtos de lógica acumulativa, passível de ser privado e gerar lucro. A colonização é uma empresa.

A este respeito, Milton Santos (2013, p. 18) reverbera:

[...] a mundialização do planeta unifica a natureza. Suas diversas frações são postas ao alcance dos mais diversos capitais, que a individualizam, hierarquizando-as segundo lógicas com escalas diversas. A uma escala mundial corresponde uma lógica mundial que, neste nível, guia os investimentos, a circulação das riquezas, a distribuição das mercadorias. Cada lugar, porém, é o ponto de encontro de lógicas que trabalham em diferentes escalas, reveladoras de níveis diversos, e às vezes contrastantes, na busca da eficácia e do lucro, no uso das tecnologias do capital e do trabalho.

O Oceano, aqui representado no chão do núcleo expositivo (1E), apresenta, junto ao vermelho intenso que está nas paredes e teto, representando o pau-brasil, mas talvez não só, a mundialização, a constituição de mundo, de humanidade. Esta mundialização é operada por lógicas que guiam as operações marítimas, a escravização indígena e a exploração do pau-brasil. No núcleo expositivo, o pau-brasil é erigido como signo que insere o processo colonial no território e aponta que mais à frente, ali depois do corredor vermelho, outras espécies da flora foram tornadas mercadoria, que “Com a cruz, a espada e a cana-de-açúcar, é plantada a colônia”⁹¹.

Sobre a violência, a religião, a exploração da fauna, flora e dos habitantes do território, como a exploração da terra, são construídas relações de poder, tecnologias de morte e hierarquização de subjetividades. A cultura é ponto fulcral dos encontros culturais entre o eu e o Outro. No corredor, de um lado reproduções de páginas do livro da Nau Bretoa, sem transcrição paleográfica, ladeado, sem identificação, a reprodução do *Painel do Infante*, que faz parte dos *Painéis de São Vicente de Fora*, atribuídos ao artista português do século XV, Nuno Gonçalves.

Aqui se centraliza a figura com aura religiosa santificada e trajada em um vermelho intenso (2E), (IMAGEM 58), apontando que o uso de trajes tingidos com o corante extraído do pau-brasil foi muito utilizado por figuras da monarquia e dos cristianismos. Assim como a figura sacra não está lá para ser identificada, ou mesmo como obra de arte a ser contemplada, sintetiza

⁹¹Frase presente no circuito expositivo da *Exposição Pernambuco, Território e patrimônio de um povo* no MEPE.

uma narrativa de uso, assim também as páginas do livro da Nau Bretoa (2E), (IMAGEM 57), não estão expostos para serem lidos, mas representam os processos de navegação para exploração do pau-brasil.

Do outro lado do corredor (3E), (IMAGENS 55/56), um título que carrega a sintetização do Núcleo Expositivo 04: “A globalização do Pau-Brasil é a marca da primeira identidade de Pernambuco”. A compreensão é que a identidade de um Estado Federativo é forjada pelas transformações culturais dos encontros a partir dos processos coloniais, neste caso, marcando como ponto zero identitário a globalização, no corredor está demarcado a mudança e a compreensão de forjamento do que depois se considerou como pernambucano.

Há um processo de romantização, neste aspecto, as violências, resistências e experiências diversas não são o foco, há uma homogeneização que é fortalecida na expografia de mar aos pés e vermelho que adentra todo corpo do passante, não como marca do sangue dos corpos indígenas tombados, mas do vermelho vívido das indumentárias sacras e reais. Ao lado do texto, há, sem identificação, uma reprodução de duas páginas do livro português *Atlas Miller*, de 1519, com a ilustração de António de Holanda, que fortifica do discurso do texto, exercendo uma relação de conjunto.

Pernambuco, durante todo o período colonial, talvez devido a peculiaridades ambientais, foi uma área central no comércio do Pau-Brasil, que garantiu o mínimo retorno dos primeiros povoados. A tinta vermelha extraída da madeira era enviada a Europa, tingindo os caros panos vermelhos usados pela aristocracia e pelo clero, além de seus usos para mobiliário de luxo e confecção de arcos de violino com seu galhos - arcos que são, atualmente, valiosíssimos já que a madeira é tida como incorruptível. A árvore continuou a ser explorada até meados do século XIX, quando as tinturas artificiais começaram a se difundir, passando a ser considerada árvore nacional no período republicano. (MEPE, 2017).⁹²

O agrupamento do texto com a imagem está interligado, com a museália exposta ao lado, no outro agrupamento, tratando de temporalidades diversas numa mesma temática, como com o arco de violino feito pelo *luthier*, especialista na construção de instrumentos de corda, o pernambucano Mestre João Batista, a fotografia do Mestre rabequeiro pernambucano Luiz Paixão, fotografias da flor e tronco do pau-brasil e, no mesmo conjunto, com outra temporalidade, o detalhe da ilustração da *Carta de Tusschen* do século XVII.

Ao lado do conjunto, em vermelho, na altura do olhar, em vermelho com letras e desenho identificativo branco, está a legenda deste conjunto, único identificado neste núcleo expositivo. Há um detalhamento das informações de cada item do conjunto, estando estes numerados num desenho que representa a disposição dos mesmos na parede.

⁹² Texto presente no Núcleo Expositivo 04: Globalização Pau-Brasil.

IMAGEM 54 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 04.



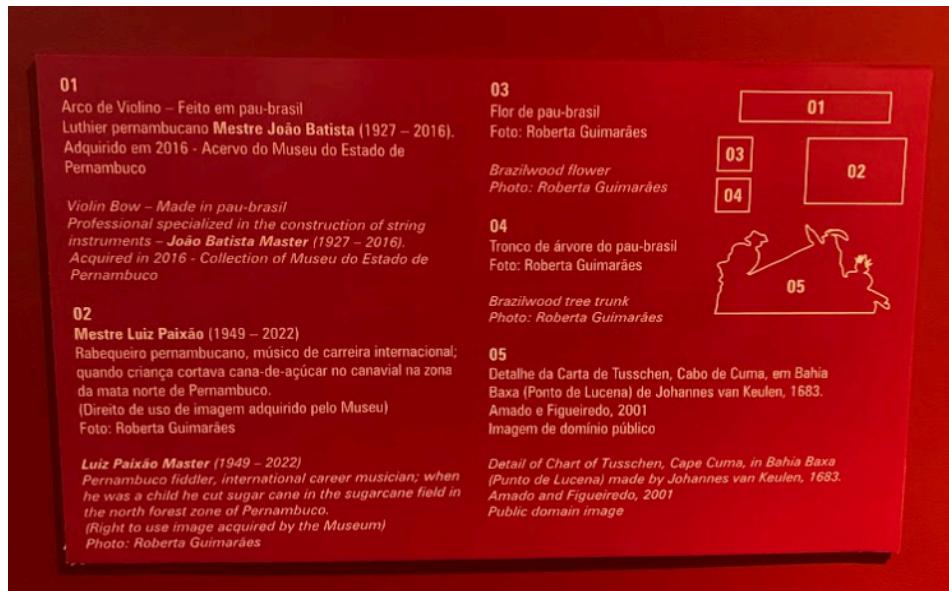
Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 55 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 04.



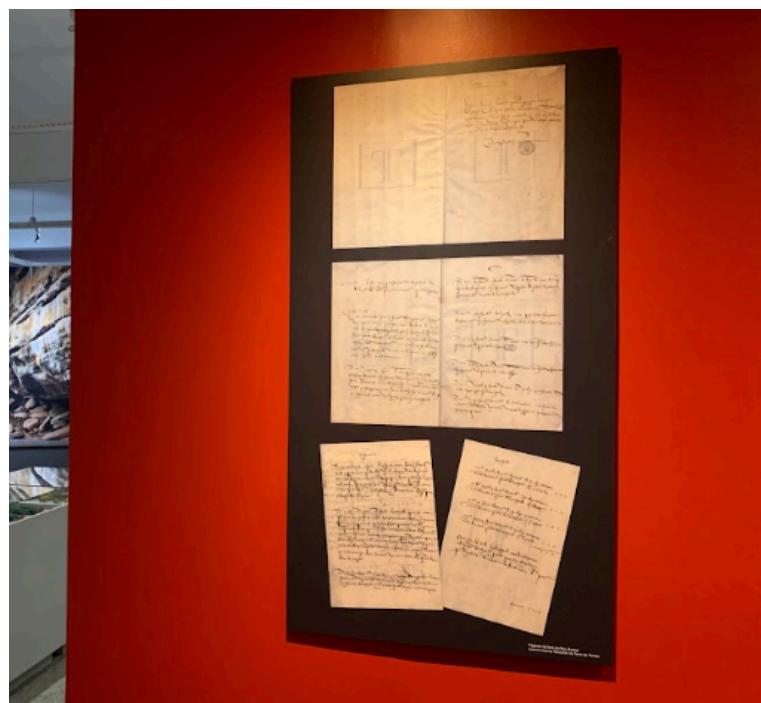
Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 56 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 04.



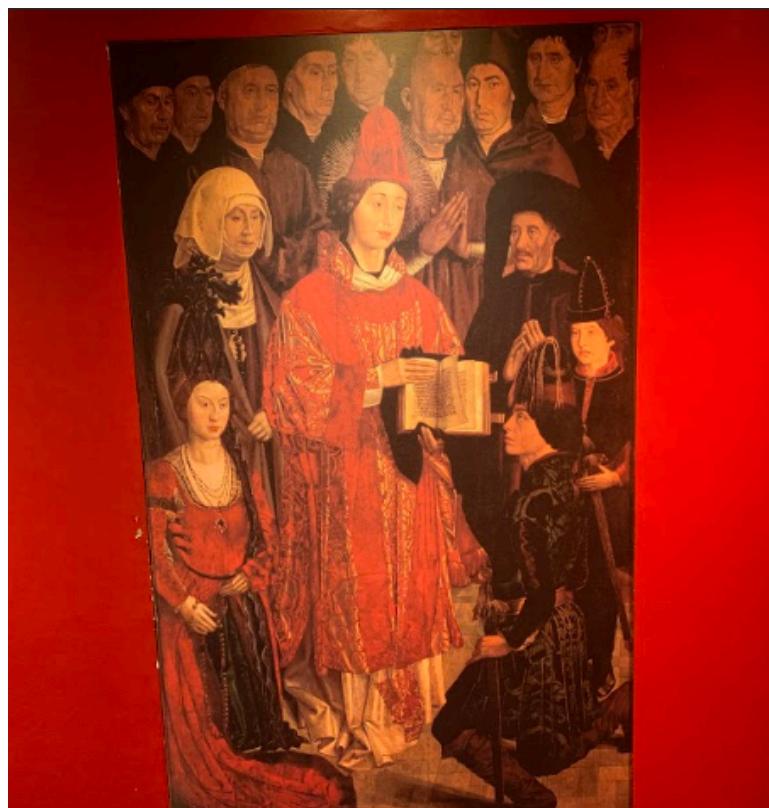
Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 57 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 04.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

IMAGEM 58 - Detalhe da exposição de longa duração *Pernambuco, território e patrimônio de um povo*, Espaço Cícero Dias, MEPE, visão do Núcleo Expositivo 04.



Fonte: Autoria de Magda Martins e Enrique Andrade, 2024.

4.11 “CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO DO MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO”⁹³

A exposição de longa duração de um museu, marca e provoca um debate aberto entre os objetos de seu acervo e seu público, dá a tônica sobre como o museu quer ser visto pelos seus visitantes, pela sua cidade, com a qual tem um compromisso. Essa relação é eixo central que semantiza a narrativa museográfica da nova exposição de longa duração. E, esse pano de fundo sustenta a disposição dos objetos em com base na história que os objetos expostos contam sobre o espaço geográfico, sobre as pessoas que vivem nesses lugares, e como elas expressam no Pernambuco contemporâneo. Portanto, a narrativa museográfica passam a dialogar com seu público provocando um entendimento sobre o seu próprio espaço geográfico e social e sobre as ideias das pessoas que constroem Pernambuco. MEPE- MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, [s.d.]a).

Assim inicia o texto que está depositado no arquivo do MEPE e traz considerações a respeito da exposição. Na primeira frase do preâmbulo, assim intitulado pelo(s) autor(es), está

⁹³MEPE - Museu do Estado de Pernambuco. **Considerações sobre a exposição de longa duração do Museu do Estado de Pernambuco.** [s.d.]a. Arquivo EXPOSIÇÕES. Acervo Impresso.

uma afirmação que aparenta ser guia aos movimentos de construção da expografia, das compreensões e sistematizações, transfiguradas em formas, em maneiras de expor, que são, desta forma, maneiras de contar e tornar a história, assim como outros campos do conhecimento sobre Pernambuco, públicos e válidos.

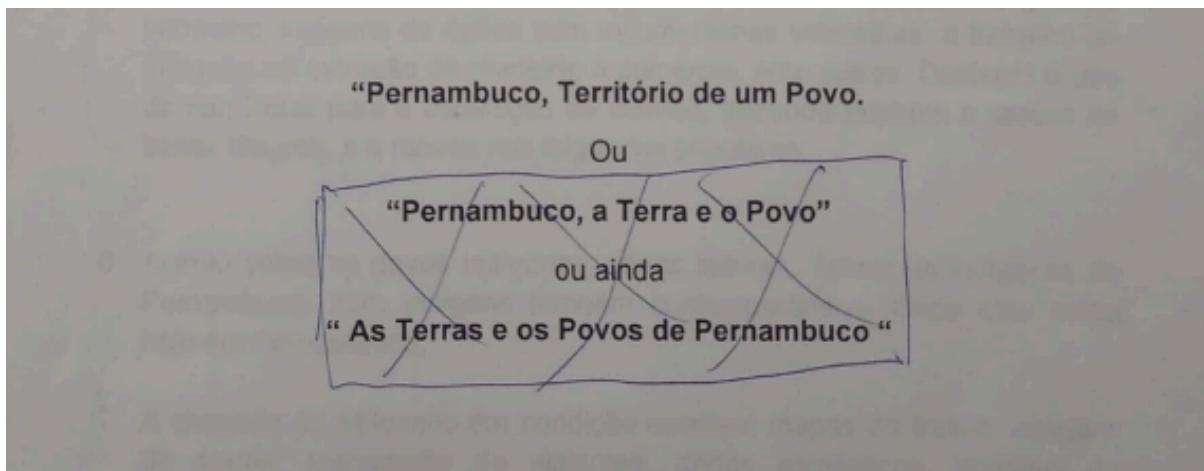
Para quem escreve o texto, “uma exposição de longa duração de um museu (...) dá a tônica de como o museu quer ser visto pelos seus visitantes” (Ibidem), ou seja, é a exposição de longa duração a responsável por comunicar aquilo que se constitui o aparato institucional e por construir vivências relacionais entre os(as) visitantes e a instituição. A narrativa expográfica, denominada na citação como museográfica, é de interesse institucional e é relationalmente que se constitui para tratar daquilo que defende.

É a expografia, nessa perspectiva, responsável pelo “entendimento” do público, Lisbeth Rebolho Gonçalves (2004, p. 32) aponta que as “relações precisam ser estabelecidas com o público para se chegar a uma compreensão da mostra”. A forma, assim como outros agentes da exposição, se configura em mecanismos relacionais, em que o público passa a compreender a atmosfera de valor criada, de patrimônio e pertencimento àquilo que é exposto.

A exposição pesquisada é parte de esforços, assim como outras exposições anteriores e outros museus do estado de Pernambuco, de se verem reconhecidos, de ter uma história oficial, de unificação, onde, sistematicamente, com objetivos bem definidos, constrói um povo, à revelia de tantos povos que estão no território. É um esforço de uniformização e construção de imagem que, para ser válida, precisa do reconhecimento e aceitação. Tais elementos expográficos colaboram para tal.

Não à toa, o título da exposição, depois de diversas possibilidades refletidas, como apresentado na continuidade do texto e riscadas com “x”, apontando não terem sido as opções escolhidas, é *Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo*. O singular fala muito, acrescentar o “s”, não é simplesmente por povo no plural, mas fundamentar a sumarização de diversidades e direitos de autoafirmação.

IMAGEM 59 - Fragmento do texto *Considerações sobre a exposição de longa duração do Museu do Estado de Pernambuco.*



Fonte: MEPE - Museu do Estado de Pernambuco, [s.d.]a.

O texto traz os núcleos expositivos como módulos, divididos em três grupos. São doze módulos ao total, *Natureza, Arqueologia e Antropologia de Pernambuco*, no grupo “Módulos Fundantes”. No grupo “Módulo Construção” são: *Navegar é preciso, O Pau- Brasil, Acervo sobre os povos indígenas, A chegada de africanos em condição escrava, A indústria e internacionalização de Pernambuco, Receitas de doces, Coleção do Xangô pernambucano, Pinacoteca, Coleção arte popular e a relação com a terra*. Por último, e só com um módulo, o “A Pernabucanidade (transversal)”, com o módulo *Natureza, festas, arquitetura, comida, população*.

A diversidade de módulos mostra a diversidade de temáticas e questões que se pensou tratar na exposição, que foram sendo modificadas, interferidas, visto que uma exposição não nasce em instantes, mas resulta de diversos processos e escolhas, nem sempre as ideias e conceitos iniciais são seguidos em totalidade. No mesmo arquivo há um outro texto em sequência, que foi nomeado de: “Resumo das questões discutidas para a expografia do MEPE-2016” (MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO – MEPE), [s.d.]c).

O texto apresenta as escolhas das formas e como os elementos expográficos contribuem para a realização de objetivos. Notamos, mais uma vez, que a exposição possui características apresentadas nesse texto, mesmo que não todas. Sem autoria, traz questões como temporalidade, parecendo ser um guia para a equipe envolvida no projeto expositivo. De início fala sobre temporalidade e a escolha do acervo:

Entendeu-se a oportunidade de, apesar de a narrativa, em sua trajetória espacial, se ater à cronologia, o acervo exposto não necessariamente precisa ser contemporâneo às questões históricas evocadas ao longo do percurso expositivo. Peças de diferentes períodos podem e devem conviver em cada espaço, desde que pertinentes às temáticas trabalhadas.

Como exemplo, os quadros de Telles Junior que retratam os subúrbios ainda arborizados do Recife podem estar na seção dedicada à Mata Atlântica. Naturezas mortas podem ilustrar frutos e vegetais na mesma seção. Gravuras de Post que identifiquem elementos de períodos anteriores à chegada dos holandeses podem também ser aproveitados. Obras de escultura e pintura que retratem negros a despeito de sua datação, mesmo contemporânea, podem ser expostas na seção relativa ao açúcar, razão principal da inclusão das diversas etnias africanas no Brasil colonial, ao lado de gravuras de época. O trajeto terá alternância de paredes 'falsas', de maneira a revelar parcialmente a próxima sala e dinamizar o curto trajeto, ampliando a disposição de superfícies expositivas. (Ibidem).

A compreensão é de que a espacialidade expositiva é cronológica, mas que o acervo não necessita ser do período tratado, mas se vincular a este de alguma forma ou colaborar para que seja apresentado. Outro elemento apresentado são as paredes falsas, como camadas que revelam as temporalidades, as quebram e separam, sendo ainda possível ver o que passou, em partes, de onde se está. A exposição é trajeto, caminhada, identificação.

O texto prevê paredes vazadas, em que os objetos possam ficar em contato com dois ambientes, mas não foram realizadas na exposição. A primeira sala, assim denominada neste texto, recorte da exposição que analisamos, tem uma lista descritiva com as seguintes questões:

- 1- A sala inicial, que diz respeito à Mata Atlântica, vestígios arqueológicos, indígenas e o contato incluirá:
 - Cores: tons ocres, terrosos, marrom, laranja, verdes e, para finalizar o trajeto e na conexão com a seção dedicada ao açúcar e aos engenhos, o vermelho.
 - Na entrada, uma "floresta de caules próximos (podem ser estruturas de gesso, fibra ou madeira > considerar uma entrada alternativa para cadeirantes).
 - As visões ou cenas das matas podem ser ilustradas a partir de cenas da vegetação do Recife ou do interior, como quadros que mostrem Paulo Afonso, os rios e lagoas do Estado, desenhos mostrando a extração do pau-brasil pelos índios
 - Vestígios serão projetados em um trecho de parede ou, mais adequadamente, visualizados em uma tela plana embutida na parede alternar imagens de vestígios rupestres do Estado, como da serra do Catimbau, da região de Triunfo etc. No setor podem ser incorporados à parede os recortes parietais de vestígios rupestres do 'salvamento' de Petrolândia. Considerar plataformas com os vestígios horizontais de mesma procedência, ao lado de peças arqueológicas.
 - Dar destaque local, dentre as peças da arqueologia, à cerâmica de Beberibe.
 - Incluir instalação com os diversos tipos de madeira.
 - Considerar, quanto às madeiras, sua identificação nas peças molduras, pisos e obras de escultura, quando possível (diretamente na legenda ou como ação do educativo, em folhetos).
 - Apresentar terminal com links para o site de proteção ao pau-brasil etc.
 - Incluir, nesta seção, vegetais e animais constantes do Herbário de Marcgraff.
 - Incluir referência à Igarassu. (MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO – MEPE, [s.d.]c).

No texto sobre as questões expográficas, a presença indígena passa quase despercebida, se tratando apenas das cerâmicas arqueológicas, os “recortes parietais de vestígios rupestres do salvamento’ de Petrolândia” (Ibidem) e a extração do Pau-Brasil por indígenas. A diversidade de povos, indumentárias, fazeres e saberes não estão tratados, ao menos, não neste texto.

As cores são elementos fundamentais e primeiros na lista de indicações, que segue num indicativo de construção de cenografia, que demonstra as florestas pernambucanas. Há uma preocupação em apresentar os diversos tipos de madeira, mas inexiste a preocupação em apresentar a diversidade dos povos indígenas presentes no território. Há um vácuo, que pode demonstrar muitas questões, como a simplificação, o apagamento dos povos indígenas em sua autonomia, afirmação identitária, política e cultural, ou mesmo, a permanência do tratamento expográfico dado ao acervo vinculado aos povos originários.

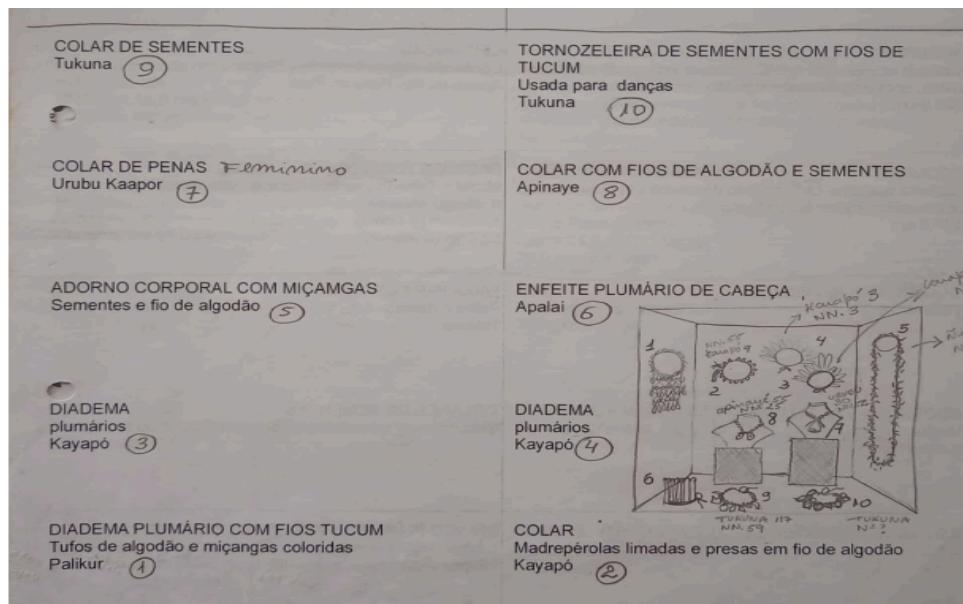
O MEPE realizou diversas exposições, de longa e curta duração, com acervos indígenas. Só com a *Coleção Carlos Estevão*, segundo consta no arquivo *Exposições Indígenas: Temporária (1968-1988) Itinerante (1963-1979)*, presente na reserva técnica, a instituição realizou 35 exposições entre 1963 e 2010. É mais que uma exposição a cada dois anos, a quantidade demonstra o interesse, assim como a diversidade do acervo.

A expografia não estava apartada, há inclusive uma espécie de manutenção das formas de expor, semelhantes, mesmo em décadas diferentes. Como no rascunho da vitrine da exposição *Um Acervo Revisitado*, entre 2003 e 2013, onde a vitrine é montada com adornos de diferentes povos indígenas, a partir de proximidades estéticas e materiais. A presença das vitrines aponta ser recorrente, assim como a disposição no interior delas, como é possível ver na fotografia da exposição *XIX Exposição Temporária Variações Culturais*, de 1986.

As vitrines funcionam como uma espécie de caixa dos naturalistas do século XIX, com sequências didáticas. Há uma desumanização, os povos indígenas vistos animalizados, desfigurados do estágio de humanidade próprio da escala evolutiva em que o homem civilizado ocupa o topo. As idas ao campo visam pesquisar e recolher amostras, os fazeres dos povos indígenas se tornam provas das explicações dos cientistas, que apresentam ao mundo civilizado testemunhos de morte e esbulho.

Nas pesquisas no arquivo da reserva técnica também encontramos conjuntos de photocópias de materiais de diferentes livros e pesquisas, que, agrupados, serviam como material de consulta para trabalhadores(as) do MEPE realizarem pesquisas, identificar formas, classificar, como na imagem da *Classificação de flechas*, feito cópia da *Suma Etnologia Brasileira*, com diferentes tipos de flechas agrupadas por padrões e diferenças.

IMAGEM 60 - Fragmento do texto *Salas Arqueologia e Etnografia*, possivelmente se refere à exposição de longa duração *Um Acervo Revisitado* (2003 - 2013)⁹⁴



Fonte: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO – MEPE, [s.d.]b.

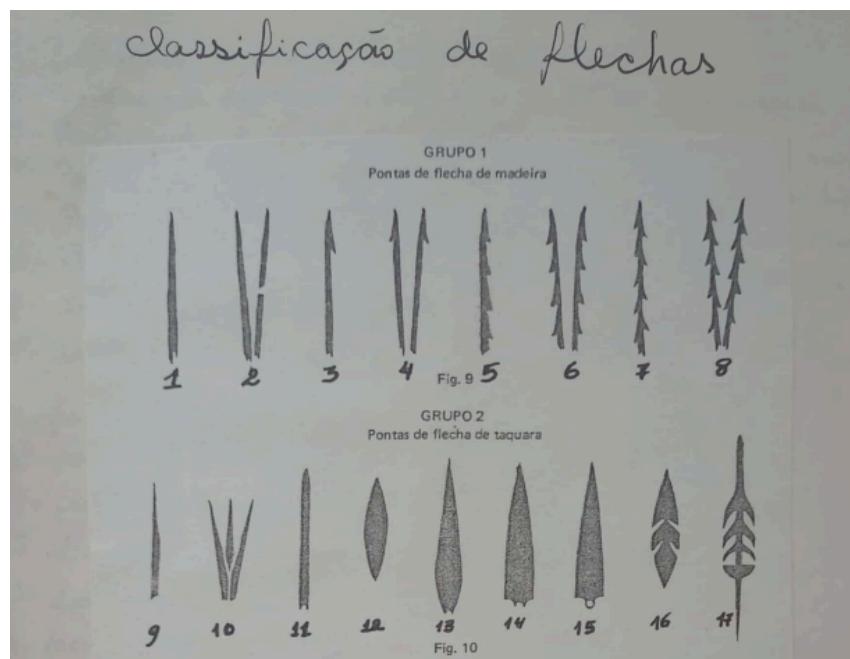
IMAGEM 61 - Fotografia da exposição XIX Exposição Temporária Variações Culturais (1986).



Fonte: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO – MEPE, 1986.

⁹⁴No arquivo “Exposições Permanentes”, que está na reserva Técnica do MEPE, há registros de modificações do acervo exposto nesta exposição até 2013, não foi encontrado menção da exposição em outro ano posterior.

IMAGEM 62 - Fragmento da fotocópia “Classificação de flechas”, retirada da “Suma Etnologia Brasileira, Vol. 2. pág 129 e 130”, da junção de material para consulta denominado de “CLASSIFICAÇÃO DE ARCOS, FLECHAS, ZARABATANAS E CERÂMICAS”.



Fonte: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO – MEPE, [s.d.]c.

5. CAPÍTULO IV: NARRATIVAS DO SER PRIMEIRO: ZIEL KARAPOTÓ COMO FUMAÇA

5. 1 CONTEXTUALIZAÇÃO

A exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça* foi inaugurada em 29 de março de 2022 e ficou aberta ao público até 30 de abril do mesmo ano, na Christal Galeria, localizada na rua Estudante Jeremias Bastos, 266 - Pina - Recife/PE. O espaço da galeria foi inaugurado em 2021, segundo uma das curadoras da primeira exposição, Stella Mendes, “a programação da galeria foi pensada para revelar e fortalecer as carreiras de artistas locais e nacionais e vai propor exposições institucionais e experimentais, tecendo um papel de território, onde as artes se manifestam voluntariamente” (DAS ARTES, 2021).

É relevante perceber que, mesmo com a inauguração no espaço físico em 2021, consta que o Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica (CNPJ), de acordo com a Receita Federal, foi criado em 26 de agosto de 2010, tendo por atividade principal o “comércio varejista de objetos de arte” (REDE SIM, 2025), e como atividades secundárias quatro atividades:

56.11-2-03 - Lanchonetes, casas de chá, de sucos e similares
 74.90-1-04 - Atividades de intermediação e agenciamento de serviços e negócios em geral, exceto imobiliários
 82.11-3-00 - Serviços combinados de escritório e apoio administrativo
 90.01-9-99 - Artes cênicas, espetáculos e atividades complementares não especificadas anteriormente. (Ibidem)

O espaço é um empreendimento de Christiana Asfora Bezerra Cavalcanti, empresária, “advogada com atuação em ramo empresarial” (MAPA CULTURAL DE PERNAMBUCO, [s.d.]), como consta sua descrição no Mapa Cultural de Pernambuco, e diretora da Christal Galeria. Segundo reportagem da revista de arte *DASartes*, seu caminho com as artes se iniciou por meio do “colecionismo pela fotografia, passando para pinturas, desenhos e esculturas” (DAS ARTES, 2021).

Formada em Direito pela Faculdade de Direito de Olinda, Cavalcanti pesquisou, com a orientação de Nair Leone, sobre propriedade industrial ligado às marcas e nomes comerciais (CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO – CNPQ, 2018). Além de estar ligada ao campo da arte, Cavalcanti é administradora da empresa Nova Mundau Empreendimentos LTDA (CNPJ BIZ, [s.d.]), com atividades em variados estados, como Alagoas, realizando serviços na esfera pública e privada (ESTADO DE ALAGOAS, 2017), assim como sócia na Caxisto Agência de Viagens e Turismo (ECONODATA, [s.d.]a) e

outras empresas, como a Pernambuco Empreendimentos S/A (Idem, [s.d.]b), Caminho do Sol – Loteamento Nova Campina LTDA (Idem, [s.d.]c), Hotel Areias Belas LTDA (Idem, [s.d.] d), Tupinambá Participações LTDA (Idem, [s.d.] e).

Mesmo diverso, os negócios possuem, por vezes, pontos de encontro, como a exposição *Travessia* que ocorreu no Hotel Areias Belas,⁹⁵do artista Izidorio Cavalcanti, com curadoria de Rebeka Monita, tendo por parceira a Christal Galeria.⁹⁶ Tais empreendimentos trazem apontamentos acerca do sistema de arte, suas articulações, estruturação social de validação, as constituições de classe. Christiana Asfora, assim como outros(as) sujeitos(as) de posições sociais abastadas, encontram na própria estratificação social a possibilidade de admissão no sistema de arte, como ação, desta forma, apta e própria da condição e grupo social que estão inseridos(as). A porta de entrada que começa com o colecionismo, se desdobra na construção de uma galeria, na formalização do espaço, seja por meio de vínculos legais próprios, como o CNPJ, seja no padrão estético comunicativo que se deu com a modificação do espaço escolhido para a galeria.

A estética aqui formalizada, pela adaptação realizada por uma empresa de arquitetura ao espaço, assim como a junção da Christiana Asfora à figuras que já estão inseridas profissionalmente no sistema, como curadores(as) e artistas já consolidados(as). Ela se forja e é forjada, não só o espaço é adaptado, mas sua própria condição que vai se constituindo em dona de galeria, *Marchand* e curadora. Tais constituições são fortificadas pelos meios de comunicação, como jornais e redes sociais.

Não de forma despretensiosa a galeria é nomeada numa articulação entre o nome da galerista e os minerais, os cristais. Nomear o empreendimento pelo nome de quem o constitui parece ser justo e alimenta a perenidade, de forma que a figura primeira e fundadora não seja esquecida, em tempo que reconhecida por tal feito. A imagem de Cavalcanti é desenhada, o aspecto empresarial não pode tomar conta do espaço, importa mais publicamente uma visão que respalde seu envolvimento com a arte e com o papel de transformação social que esta é capaz de realizar.

O território onde está localizado a Christal Galeria é o Pina, comunidade que se constitui no meio dos manguezais, tendo vivências voltadas para pesca, para o rio, como apontam Artur Souza e Vivian Santana (2021). Uma comunidade negra e indígena, resistente às práticas contínuas de espoliação do território, persistente na ocupação do seu espaço, com diversas experiências urbanas e culturais, como maracatus, coletivos artísticos e variadas organizações da sociedade civil.

⁹⁵Ver mais em: <<https://www.instagram.com/p/DGMIkakR8p7/>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

⁹⁶Ver mais em: <<https://www.instagram.com/p/DGI1McQxg9D/>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

O Pina é uma Zona Especial de Interesse Social (ZEIS), ou seja, é uma área que obedece a um conjunto de normativas que buscam garantir, amparadas pelo Estatuto da Cidade, Lei Federal Nº 10.257/2001, direitos para populações historicamente marginalizadas e vulnerabilizadas socialmente. Fruto de muita luta, a conquista de ser uma ZEIS é uma das formas da comunidade bater de frente aos interesses imobiliários e garantir o direito, mesmo que precário, à moradia. O autor Fábio Arruda (2015) aponta para as ameaças da especulação imobiliária no território, assim como as transformações no ecossistema, como fatores que ameaçam a permanência da comunidade.

É importante salientar também que o Pina tem passado diversos processos de higienismo social, retirando diversas famílias de ocupações tradicionais, as palafitas, e as transferindo para habitacionais construídos pela Prefeitura do Recife, a fim de dar outros usos aos territórios aquáticos tão cobiçados. Tal território sente ainda na pele as marcas da violência armada, sendo, segundo o Instituto Fogo Cruzado, em 2024, o bairro do Recife que mais sofreu com violência armada (FOGO CRUZADO, 2025).

Tais experiências sociais marcam o trabalho artístico da comunidade e como esta percebe, ou mesmo, não percebe a presença da Christal Galeria. Em sua inauguração, houve uma manifestação, organizada pelo Coletivo Pão e Tinta, para indicar a ausência de mulheres da cena artística do território no qual a galeria está inserida. O ato de manifestação, denominado pelo grupo de *Ato artístico silencioso e pacífico* consistiu em levar ao local obras de artistas mulheres do território e as por, como apresenta a (IMAGEM 63), no chão e encostadas na parede.

A manifestação fez uma intervenção na expografia e apresentou com a própria corporeidade dos(as) componentes os caminhos do sistema de arte e como se articulam os discursos a partir das necessidades do mercado, falando das presenças e ausência de corpos dos(as) sujeitos(as) sociais. O comunicador local Tio Iggor postou uma matéria na sua página do Instagram, afirmando que “o que poderia ser uma exposição inteligente, já que o projeto da galeria é fortalecer artistas de nome e inclusive os artistas locais, passou a ser uma inauguração sem nenhum convite de expor dos inúmeros artistas que nossa comunidade tem” (BLOG DO TIO, 2021).

IMAGEM 63 - Protesto realizado pelo Coletivo Pão e Tinta na Christal Galeria.



Fonte: Instagram do Coletivo Pão e Tinta, 2021.
 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CKoUnngrPBz/?img_index=1>.
 Acesso em: 23 abr. 2025.

Ao abrir as atividades com a exposição *Identidade Matriz*, em 28 de janeiro de 2021, tendo a *vernissage* com público reduzido, por questões sanitárias do momento pandêmico, e transmissão virtual no Instagram da galeria (FOLHA DE PERNAMBUCO, 2021), contou com a curadoria de Stella Mendes e Laurindo Pontes. A galeria apresentou o trabalho de treze artistas mulheres,⁹⁷ doze delas vivas. Esta se apresentou em sua inauguração como “uma alternativa cultural no universo das Artes” (CHRISTAL GALERIA, 2021). Até a exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*, quatro exposições além da inaugural foram realizadas. A exposição analisada, por sua vez, se deu com apoio financeiro da Lei Aldir Blanc, por meio da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco. Tendo a maior parte das obras expostas à venda, exceto a vídeo performance *Oca no Buraco Fundo*,⁹⁸ estas possuem diversidade nos suportes e técnicas, como entalhe em madeira, desenho, pintura e colagem digital.

⁹⁷Artistas vivas com obras na mostra: Ana Flávia Mendonça, Badida Campos, Berna Reale, Christina Machado, Ianah Maia, Juliana Notari, Laura Melo, Náide Lins, Nathê Ferreira, Priscila Lins, Regina Silveira, Roberta Guimarães. Artista falecida com obras na mostra: Tereza Costa Rêgo.

⁹⁸A vídeo performance é uma categoria artística que, acrescida da captação da imagem e, por vezes, do som, da performance, onde o corpo é o suporte e a criação ao mesmo tempo. Trata as relações entre corpo, espaço e o vídeo.

As obras variaram entre R\$150,00 (cento e cinqüenta reais) e R\$8.000,00 (oito mil reais). Além dos trabalhos de Ziel Karapotó, que dá nome à exposição e de quem é a maior quantidade, haviam também obras de Elenildo Suanã Karapotó e Caio Lobo, que expõem mobiliários que podem ser utilizados para sentar ao decorrer do percurso expositivo e adquiridos. A narrativa central foi constituída como primeira exposição individual de um artista indígena em Pernambuco, como é possível encontrar em diversos veículos de comunicação e no texto para assessoria de imprensa.

É com grande honra e enorme senso de responsabilidade que a Christal Galeria apresenta, com apoio da Lei Aldir Blanc através da Secretaria de Cultura do Estado, a exposição “Ziel Karapotó – Como Fumaça”, primeira exposição individual de um artista indígena no Estado de Pernambuco. (CHRISTAL GALERIA, 2022a).⁹⁹

No jornal *Diário de Pernambuco*, em sua versão virtual do dia 17 de março de 2022, o título da matéria foca no feito de ser a primeira exposição individual de um artista indígena: “Christal Galeria recebe primeira exposição individual de um artista indígena no estado” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2022), título semelhante, no dia 18 de março, recebe a reportagem na *Revista Algo Mais* (ALGO MAIS, 2022). Já o *Jornal do Commercio*, no dia 18 de março do mesmo ano, prefere destacar a autoria da exposição e a pertença indígena de Ziel Karapotó: “Artista visual indígena Ziel Karapotó ganha exposição no Recife” (BENTO, 2022).

O site jornalístico *Oxe Recife* trouxe no título da notícia o trabalho anterior de Ziel Karapotó, na *Rede Globo de Televisão*: “Ziel Karapató, do especial “Falas da terra”, expõe “Como fumaça” no Recife” (LINS, 2022). As notícias apontam certa homogeneidade, sendo levado em conta, ao que parece, para construção das reportagens o texto enviado pela assessoria de imprensa.

5. 2 TRATAMENTO EXPOGRÁFICO

A exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça* teve sua montagem realizada na Christal Galeria, com 130 m² expositivos (DAS ARTES, 2021) pela GF Montagens, empresa que trabalha com montagens de exposições, cenografia, embalagem e transporte de obras de arte, além da realização de feiras e eventos (GF MONTAGENS, [s.d.]), que tem realizado trabalhos para outras galerias e museus do sistema arte-cultura em Pernambuco. A mostra é uma exposição artística, permeando narrativas a respeito dos “caminhos que nos conecta com nossas origens,

⁹⁹Texto enviado para os veículos de imprensa e gentilmente cedido por Bárbara Collier, enviado por e-mail no dia 20 de junho de 2023.

sendo esta compreendida em seu sentido mais extremo de procedência enquanto grupo humano” (CHRISTAL GALERIA, 2022a), assim como, as vivências de Ziel Karapotó, com a “cosmologia e resistência na luta por seus territórios do seu povo de origem, etnia Karapotó” (Ibidem).

O local onde foi montada a exposição é um casario datado de 1941 (CHRISTAL GALERIA, [s.d.]b), que ocupa um espaço de 300 m², que foi adaptado pelo escritório Agra Salazar Arquitetura para abrigar a galeria. A mesma possui estacionamento, bicicletário, uma espécie de totem preto e laranja com a marca e nome da galeria, uma pequena placa preta com a marca e nome da galeria, vitrine no acesso da frente, onde se costuma colocar os títulos das exposições e é possível ver o interior do espaço. Ainda na frente do espaço se tem um suporte metálico que se coloca lonas com a propaganda das exposições.

Uma rampa com corrimões dá acesso ao interior do ambiente. Logo de início, no *hall* de entrada, está um balcão onde se costuma posicionar uma pessoa que recebe os(as) visitantes e o livro de assinaturas. O espaço expositivo é formado por dois locais principais, divididos por uma escada. Climatizado com ares-condicionados, possui iluminação focal fria, com trilhos de iluminação com spots, além de pontos de luz embutidos no teto.

As áreas expositivas não possuem janelas. Na primeira parte expositiva uma porta dá acesso à diretoria e uma sala denominada de operacional. No segundo, depois da escada, há uma porta que possibilita a entrada do espaço externo para o interior para pessoas impossibilitadas de utilizar as escadas. Também aqui há o acervo técnico com trainéis, dois banheiros, um deles com acessibilidade, uma parede expositiva na frente dos banheiros e uma porta de vidro que dá acesso ao jardim, cafeteria, cozinha e espaço para eventos.

As paredes da exposição estão em suas maiorias pintadas de branco, assim como o teto, com exceção das últimas paredes do primeiro salão expositivo, o chão é de cor cinza, uma espécie de concretado. O ambiente, mesmo tendo sido modificado, tem característica intimista, própria de uma casa. As características do espaço são comuns nas galerias de arte, principalmente particulares, tanto em Pernambuco, como em outros estados do Brasil, próprias do conjunto expográfico do cubo branco.

As obras são predominantemente bidimensionais, com alguns tridimensionais e uma vídeo performance, expostas com espaçamento e áreas de respiro, ou seja, espaçamentos entre obras, evitando uma aglomeração expositiva. Ao lado de cada obra ou abaixo, em algumas, está a etiqueta de identificação com as seguintes informações: nome do artista, em destaque, título da obra ladeado por ano de feitura, técnica, suporte, dimensões e valor. Ao decorrer da exposição estão mobiliários do artista Caio Lobo que podem ser utilizados para sentar.

No início da exposição está o título, texto curatorial e *QR Code* que dá acesso ao catálogo virtual. Ao final da exposição, está o expediente da galeria e equipe que realizou a exposição.

5. 3 PONTO INICIAL DA PESQUISA, IDA À GALERIA

23 de abril de 2022. Sábado, entre um céu aberto e ensolarado e curtas pancadas de chuva. Panorama comum para quem anda por Recife. Como alguém que está inserido no campo dos museus, exposições e arte, por vezes, os momentos de lazer também se desdobram nas frentes de atuação e interesse. Como tal, naquela manhã, fiz o percurso até a nova galeria do cenário recifense, a Christal Galeria.

Tal espaço prometia, dentro do cenário, ser um local de inovação para novos talentos artísticos ou mesmo artistas que não tinham acesso às galerias e ao sistema de arte e cultura. Naquele momento também, estava vinculada às redes sociais e os meios de comunicação a exposição de Ziel Karapotó como primeira individual de um artista indígena em Pernambuco. Havia gravado com Ziel Karapotó, em 2020, o documentário *DIVERGÊNCIAS* (ANDRADE, 2023), que foi meu Trabalho de Conclusão de Curso em História, Licenciatura, na Universidade de Pernambuco.

No dia da visita fui atravessado por diversas emoções, como felicidade, e me senti empoderado por minha ancestralidade. A arte era ali, para mim, caminho de retomada.

Ziel Karapotó (@zielkarapoto)vê fronteiras e as cruza propositalmente. Em sua exposição "como fumaça", que tem por curadora Bárbara Collier (@barbaracollier) e ocorre na Christal Galeria (@christalgaleria), constrói espaços para além do físico. Ziel ocupa o território roubado dos/as seus/suas, corporifica as fronteiras e as rompe, corpo a corpo. Traz em cada obra a transcendência de estar com os dois pés fincados ao chão da realidade e ao mundo do sonho, que é e estar por vir. As obras do artista possuem movimento, inclusive ao estarem visualmente estáticas. São um convite para além da contemplação. Ziel é a fumaça que ascende e denuncia a construção narrativa da permanência colonial. (ENRIQUE ANDRADE, 2022).

O envolvimento e vinculação, outrora, e ainda por vezes, vista por parte dos(as) profissionais da história como algo a não ser realizado, é ponto de partida fundamental para o desdobramento desta pesquisa. Sem esse primeiro contato com a exposição na Christal Galeria, não haveria este texto. É o encantamento que despertou as sementes para o brotamento que gerou a pesquisa.

Como é possível ler no texto retirado da postagem que realizei no mesmo dia que visitei a exposição, percebi nesta um rompimento. A ocupação da corporeidade indígena viva, com seu fazer, com a nomenclatura “artista indígena”, validado por uma galeria de arte e com curadoria,

em si já mostravam a mim, ao menos naquele momento, uma quebra dos modelos. Modelos estes mais recorrentes nas práticas expositivas hegemônicas e mais consolidadas, onde se criam estratificações estéticas, hierarquias e as pessoas indígenas muitas vezes não são validadas como artistas.

Algo fundamental a mim também naquele momento é a dimensão do sagrado, do transcendente e do metafísico que atravessa a forma expositiva e o conjunto exposto. Junto a tal sentido, está em cena o jogo, de forma fundamental, das questões coloniais, da violência e do sofrimento, trazendo à tona as tecnologias de resistência, território e corporeidade, não de forma desconexa, mas dialogicamente nos trabalhos realizados e expostos na galeria.

Depois de um tempo, mais envolvimento, reflexão e leitura do documento expositivo, dos seus rastros, questões começaram a me incomodar. O questionamento as narrativas expográficas, ou seja, as formas de expor, entrelaçadas aos conceitos elencados na exposição e o discurso de primeira exposição individual de um artista indígena apontam para composições elaboradas que estão em pleno diálogo com o sistema arte, cultura e museus, assim como com o mercado e suas especificidades.

Aqui ler e reler a palavra primeira exposição e a deslocar da naturalização foram fundamentais. Assim como um diálogo com Ziel Karapotó quando estávamos na retomada do povo Karaxuwanassu, no qual falamos sobre o ser primeiro e o quanto isso traz sobre os povos indígenas.

Foi então necessário refletir sobre a própria ideia de arte indígena, como ela se relaciona nos espaços expositivos, como se dá a leitura dos não indígenas que geram as formas comunicativas por meio das expografias e suas construções conceituais entre artesanato, artefato e arte. A autora Naiane Terena de Jesus (2022, p. 6) apresenta elementos importantes para compreender os processos de validação e conceituação:

Em poucas palavras, poderíamos simplificar como arte aqueles produtos que conseguem o reconhecimento dos não indígenas especializados na temática, que as validam e portanto, são convidados a estar presente nos locais onde transita a arte contemporânea. Ou ainda, deduzir que contemporâneos, são aquelas que podem se aproximar das linguagens e suportes artísticos conhecidos pelo sistema de arte não indígena, e por isso sua absorção é mais rápida.

Naiane Jesus (2022) apresenta de forma descritiva que a constituição e reconhecimento dos fazeres indígenas, dentro do sistema, em arte, se dão pelo reconhecimento de autoridades não indígenas do campo da arte. Jaider Esbell (2020), neste sentido, aponta a Arte

Indígena Contemporânea como uma “armadilha para pegar armadilhas”, ou ainda que esta possa ser “armadilha para identificar armadilhas”.

Exerce, neste aspecto, um sentido complexo, que além de construir relações, às revela, desnuda as intencionalidades e busca garantir o direito, diversas vezes negado, da existência e reconhecimento. Neste sentido, a ideia de armadilha exerce a desnaturalização do próprio conceito de arte, propondo alargamentos e agenciamentos a partir das vivências culturais de quem a faz. Para Esbell (2020) a “[...] arte indígena contemporânea, posso dizer que é um termo a mais no mundo dos termos. Mas, quando é trabalhado desse lado de cá, o eu sujeito, artista, indígena e autor, passa a ter legitimidade inquestionável. É armadilha para pegar armadilhas [...]”.

Sandra Benites (2023) apresenta a arte numa dimensão de saberes junto a outros saberes cotidianos, apontando que, para os Guarani, seu povo, a arte faz parte de um processo do grupo, um saber coletivo, no qual indivíduos podem ou não ter habilidades de exercer o saber. A compreensão da autora aponta para o aspecto da coletividade, mesmo quando a feitura é realizada por uma pessoa: “embora que o artista é indivíduo, mas a gente carrega, parece uma bagagem, de todos, né, de todos aqueles, é, que a gente trás e carrega” (BENITES, 2023).

As diferenças e conceituações da arte indígena e da arte não indígena é uma questão sobre a qual muitas pessoas já se debruçaram e que infere nas formas de tratamento, valoração, apreciação e comunicação destas. A sociedade não indígena cria e legitima o Outro dentro de seus padrões, tendo seus fazeres como parâmetros. Tais conceituações são intencionais, e as classificações entre arte, artefato, artesanato irão diferenciar como serão expostas e o grau de genialidade, individualidade e estilo de quem as fez.

5.4 NO INTERIOR DO CUBO BRANCO, DESCRIÇÃO DO ESPAÇO EXPOSITIVO

Pesquisar sobre uma galeria de arte é perceber, como apresenta O’doherty (2002, p. 3), que “primeiro vemos não a arte, mas o espaço em si. [...] Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo de arte do século XX”. Esse seria um modelo ideal expográfico para comunicar arte, ou seja, expor. É tudo pensado e construído nos menores detalhes, com o tempo e repetições do padrão, o mesmo é adaptado para realidade de cada local, assim como naturalizado como primeira ou única opção de exposição artística. O cubo branco é o ideal.

A galeria é constituída como contexto, que transforma o objeto em arte, sendo ela mesma o campo próprio para o florescimento artístico.

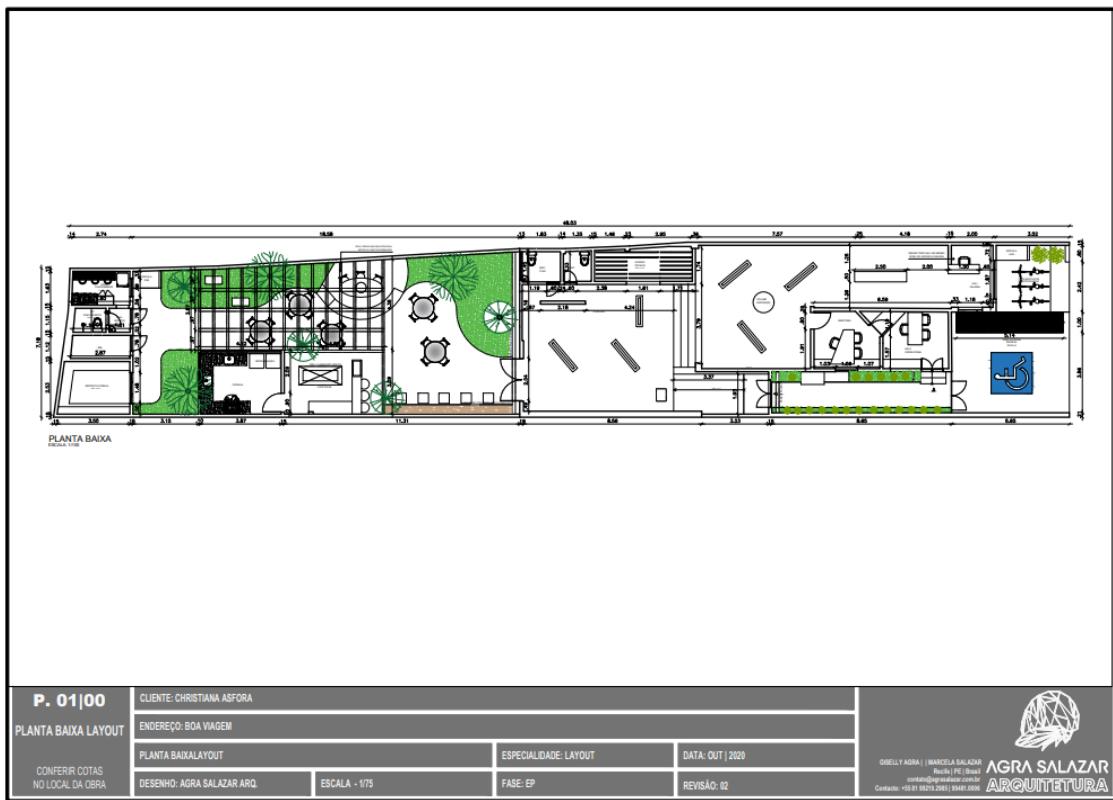
A princípio a superfície pictórica é um espaço de transformação idealizado. A transformação dos objetos é contextual, uma questão de recolocação. A proximidade em relação à superfície pictórica contribui para essa transformação. Quando isolado, o contexto dos objetos é a galeria. Por fim, a própria galeria torna-se, como a superfície pictórica, uma força de transformação. (O'DOHERTY, 2002, p. 45).

Ao chegar na galeria, na área externa do prédio, a acolhida ficava por conta de um segurança, indicando o grau de formalidade institucional e seu aparato de segurança, frente a valoração do espaço e das obras. Ao adentrar o casarão branco, onde está localizada a Christal Galeria, o(a) visitante era recebido por uma funcionária, em seguida se deparava com o início da exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.

Em um móvel expositivo retangular e branco (B1), (IMAGENS 69 e 70), estava uma fotografia com uma moldura marrom de Ziel Karapotó e de sua tia, Rosecleide Izidorio Karapotó, cacique do povo Karapotó Terra Nova. A primeira composição expositiva liga quem está na exposição aos(as) sujeitos(as) responsáveis pela produção cultural exposta na galeria, de forma que as obras que seguem posteriormente se vinculam ao artista, ao seu povo, a sua cultura. Havia uma demarcação de criação vinculativa corporificada, não só ao nome do artista, mas a sua própria imagem.

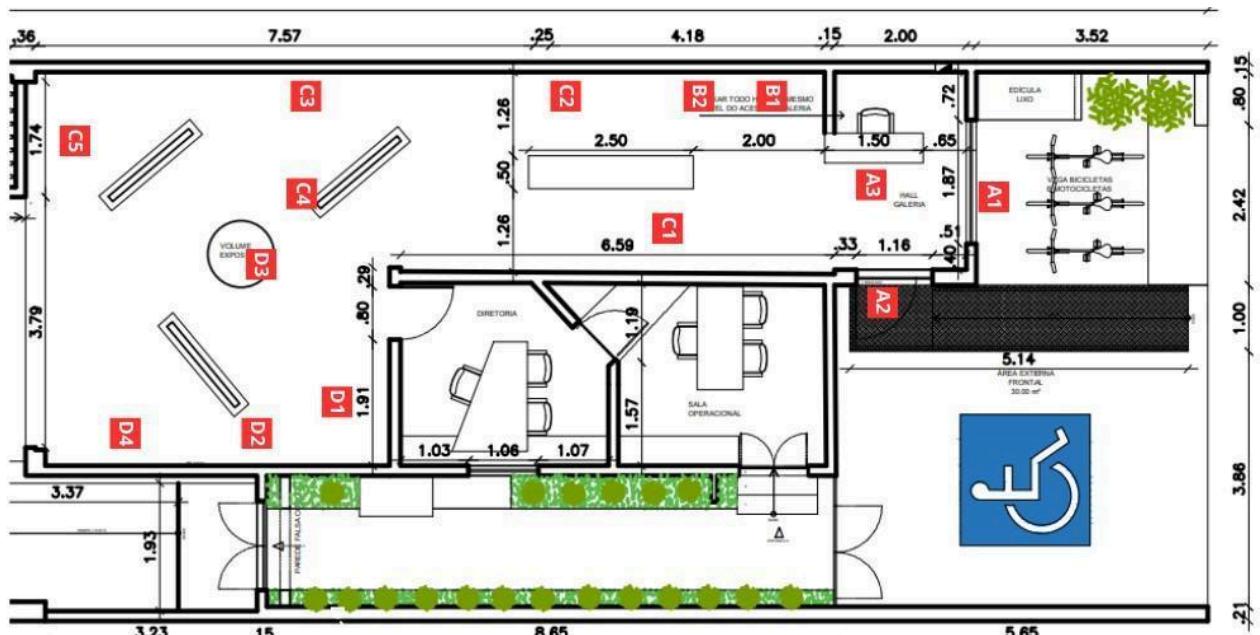
O cubo expositivo, que tem formato retangular, para além do próprio espaço, é um aparelho dentro da máquina expositiva que confere importância e se constitui como mecanismo adequado para tal. Na parede, com uma pequena distância, à esquerda, estava o título da exposição, seguido pelo nome da curadora, o texto curatorial e a régua com as marcas responsáveis pela exposição. Ao lado, uma pequena placa com o *QR Code*, (IMAGEM 70), dava acesso ao catálogo digitalmente.

IMAGEM 64 - Planta baixa da Christal Galeria.



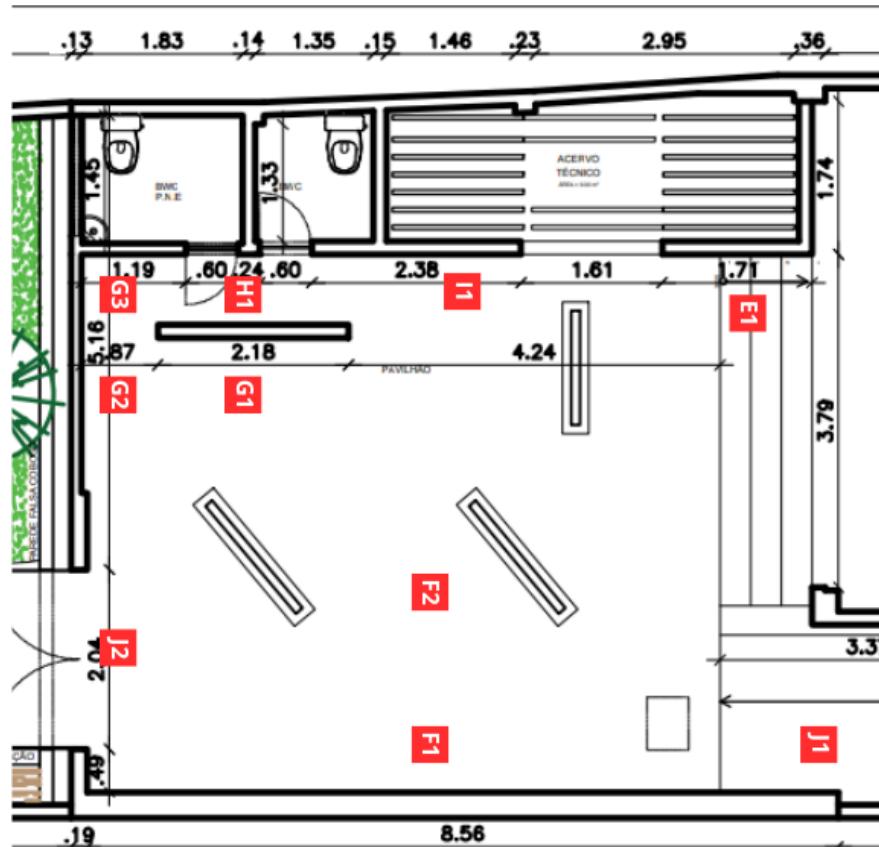
Fonte: Imagem enviada pela Christal Galeria, 2020.

IMAGEM 65 - Parte da planta baixa da Christal Galeria.



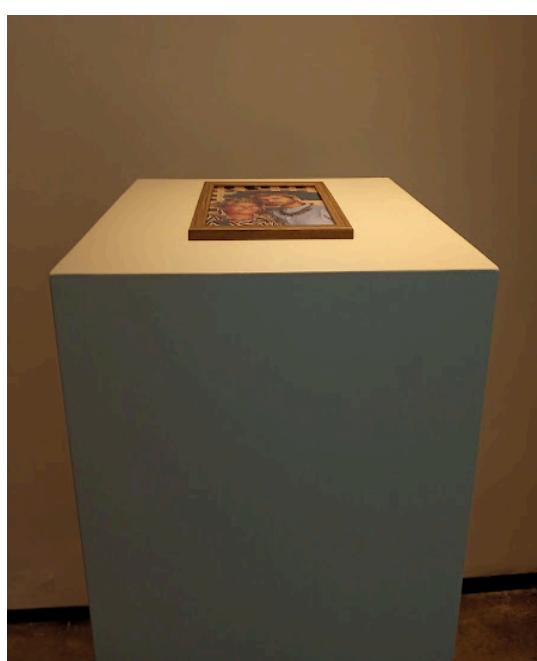
Fonte: Imagem gentilmente enviada pela Christal Galeria, 2020, e adaptada pelo autor, 2025.

IMAGEM 66 - Parte da planta baixa da Christal Galeria.



Fonte: Imagem gentilmente enviada pela Christal Galeria, 2020, e adaptada pelo autor, 2025.

IMAGEM 67 - Móvel expositivo da exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



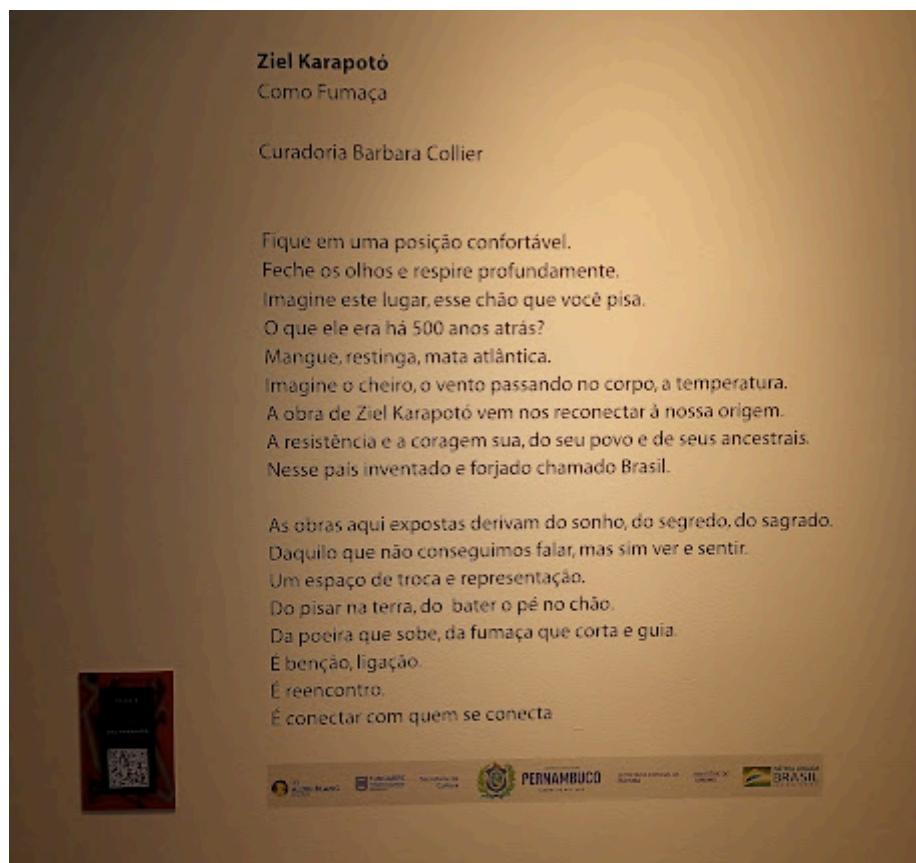
Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

IMAGEM 68 - Móvel expositivo da exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

IMAGEM 69 - Parede com texto curatorial da exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

IMAGEM 70 - *QR Code* para acessar o catálogo da exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

O título da exposição (B2), (IMAGEM 69), estava em duas linhas, a primeira, em destaque, o nome de Ziel Karapotó, reforçando a narrativa de exposição individual do artista, abaixo a continuação: “como fumaça”. O título é a apresentação com rapidez da construção narrativa expositiva, é também elemento de união das obras, conceito, expografia, valores e tanto quanto processos fazem parte de tal constituição, é pelo título que nos referimos e que o conjunto ganha unidade.

Logo após o título, vinha o nome da curadora, uma espécie de coautoria expositiva, ou mesmo autora do conjunto que denominamos exposição, como bem nos lembra Jean-Marc Poinsot (2016, p. 4), “enquanto máquina interpretativa, a exposição transforma ao mesmo tempo as obras, os olhares e a sociedade [...]. A exposição funciona como uma obra, não apartada das demais que a formam e podem ter autorias diversas.

Assim como a capa de um livro é um espaço privilegiado para chamar atenção sobre a obra, a primeira parte da exposição, por vezes a primeira parede, com seu título e curadoria, é a primeira apresentação. A curadora aqui é mais um elemento de validação e afirmação dentro do circuito arte/cultura, de alguém que é especialista e responsável por engendrar, ou seja, dar existência à exposição.

Como uma espécie de prefácio, assim como num livro, o texto curatorial (B2) é uma ferramenta que aponta o conceito, os caminhos e pretende encaminhar o olhar do(a) visitante

como se fossem óculos de grau que ajudam um míope a ver o que não pode enxergar distante. Há de ser possível também textos curatoriais que não são óculos, mas, antes um canteiro de obras, um ponto inicial para construção coletiva e interpretação ampla dos signos agrupados.

Em seu texto, Barbara Collier apresenta:

Fique em uma posição confortável.
 Feche os olhos e respire profundamente.
 Imagine este lugar, esse chão que você pisa.
 O que ele era há 500 anos atrás?
 Mangue, restinga, mata atlântica.
 Imagine o cheiro, o vento passando no corpo, a temperatura.
 A obra de Ziel Karapotó vem nos reconectar à nossa origem.
 A resistência e a coragem sua, do seu povo e de seus ancestrais.
 Nesse país inventado e forjado chamado Brasil.
 As obras aqui expostas derivam do sonho, do segredo, do sagrado.
 Daquilo que não conseguimos falar, mas sim ver e sentir.
 Um espaço de troca e representação.
 Do pisar na terra, do bater o pé no chão.
 Da poeira que sobe, da fumaça que corta e guia.
 É benção, ligação.
 É reencontro.
 É conectar com quem se conecta. (COLLIER, 2022, p. 2-3).

O texto curatorial aqui segue o costume do campo expositivo em seu tamanho, apresentando a quem o leu, inicialmente, uma série de proposições de ações corporais, se pondo como guia condutor dos(as) visitantes. Aqui a curadoria se auto afirma como definidora, ao menos em partes, da tessitura conceitual.

Ao solicitar uma posição confortável, coloca os corpos num processo de relaxamento, estabelece a exposição, a galeria, como local apartado do cotidiano, como um templo que constitui o sagrado a ser devotado. Fechar os olhos como quem reza, se conecta com aquilo que não é costumeiro, aquilo que não é trivial do dia, confirmado a posição hierárquica do lugar legado à arte.

Ao tratar tais questões, Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004, p. 92) apresenta, num diálogo com Jean Davallon, as semelhanças entre o templo religioso e a exposição:

Na exposição, a deambulação acontece num lugar de forte significação e, como na peregrinação, a visita se desenvolve semelhantemente à “travessia de um universo de valores bem demarcados no espaço”, os quais tomam corpo no contato com os signos e os ritos próprios de um lugar sagrado. No caso da peregrinação, esses signos são, por

exemplo, cruzes, oratórios, imagens, relíquias. No caso da exposição, são os objetos expostos e os elementos de informação e cenografia que e apresentam no circuito da visita. Nos dois casos, assimila-se um conjunto de valores, acontece uma participação, sendo o espaço um meio privilegiado por excelência. Em cada instante do deslocamento pelo espaço, aparentemente, ocorrem uma vivência e o seu esquecimento.

Depois de direcionar a postura corpórea, a curadora aponta uma ação imaginativa, de confronto com o que está posto e de retorno a uma temporalidade anterior: “Imagine este lugar, esse chão que você pisa. O que ele era há 500 anos atrás?” (COLLIER, 2022, p.2). A configuração do texto de Barbara Collier (2022) aponta um retorno imaginativo de cinco séculos, anterior ao contato violento dos processos coloniais, envolvendo centralmente o território. Questão fundamental aos povos indígenas, como tratou José Carlos Mariátegui(2008), ao debater a problemática estrutural da terra e o despojo desta dos povos indígenas.

Quando cita biomas, “Mangue, restinga, mata atlântica.” (COLLIER, 2022, p.2), logo depois de perguntar ao(a) leitor(a) o que “era” o território vivenciado pelo(a) visitante(a) ou mesmo o que “era” o território em que se encontra a galeria, por meio do tempo verbal pretérito imperfeito do modo indicativo, aponta para uma quebra de descontinuidade. Aqui, desta forma, não é mais mangue, nem restinga, nem mata atlântica.

Há uma proposição de retorno às origens vilipendiadas, cortadas pelo esbulho colonial. Que podem responder as inquietações das ausências, daquilo que não mais se é. Aqui também está a compreensão de origem, uma percepção da existência de uma fonte primeira de permanências, onde as mudanças apresentam um perigo a ser combatido.

Ligando a compreensão de reconexão à origem, a coragem tanto do artista, como do seu povo e de seus ancestrais, Collier (2022) apresenta a obra e nomeia seu fazedor, reforçando a composição de exposição individual que perpassa a coletividade. Que se ligam aqui, também, como esfera de resistência à construção do Estado Nacional, o Brasil.

Para Ailton Krenak (2020, p. 31) a expansão da subjetividade é uma maneira de resistir à homogeneização: “a gente resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais”. São as diversidades, caminhos de resistência à formação de um Estado violento, que busca homogeneizar todos(as) como unicamente brasileiros. Os povos indígenas encontram na expressões, na arte e na escrita, como trazem Adriana Pesca, Alexandre Fernandes e Edson Kayapó (2020, p. 3), “representação de um coletivo como algo que faz parte de um movimento de resistência que fortalece tais vozes, produz incômodo ao poder hegemônico e seus mecanismos de silenciamento”.

O texto curatorial dialoga com conceitos fundamentais a construção das obras, fundamentais ao fazer do povo Karapotó Terra Nova, assim como de outros grupos indígenas. A

articulação entre o sonho, o segredo e o sagrado apontam a dimensão de cosmovisão sonoramente articuladas no texto. Neste se privilegia apontar a dimensão não só articulada em palavras, mas sentida a partir de experiências culturais simbólicas sensíveis e diferentes de compreensões religiosas que destoam a vida e a religiosidade, a separando dicotomicamente.

Há uma construção narrativa e fio que impulsiona o olhar a partir das sensações e experiências que visitar a exposição possibilita, a potência aqui é fundamental. O pode ser, não é, mas busca sensibilizar para tal. Mas para tal, talvez, seja necessário fazer o caminho proposto, talvez caminhos. Aqui moram também os processos de que quem olha significa para além do esperado. Há conflitos, disputas de diversas narrativas silenciosas antes mesmo da chegada do visitante.

As disputas estão amparadas no guarda-chuva que é a exposição, mas estão visíveis a leitura. Não são feitas às escondidas, antes, contudo, recebem ares de naturalidade, de partícipes do processo expositivo. A exposição, todavia, não se apresenta como processo, mas produto final a ser consumido pela sociedade neoliberal. Tal, para além da obra adquirida ou não, é produto da sociedade de consumo e como produto responde aos anseios do(a) consumidor(a), do mercado.

A chegada do visitante amplifica esta disputa pelo sentido, é a exposição o espaço para o dissenso e consenso, mesmo que se articule para a hierarquização de sentidos e a validação de qual destes é oportuno. Aqui não cabe imaginar a relação de articulação das subjetividades simbólicas não obedecem a uma lógica única, mas se constituem relationalmente amparadas socialmente e pela temporalidade a qual está inserida.

IMAGEM 71 - Obras: *Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para curar todos os males*, *Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para germinar* e *Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para enraizar* na exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

Após o texto curatorial, no lado oposto, estavam postos, em agrupamento numa parede branca e com luz focal de um trilho de iluminação, três quadros que dialogam esteticamente, tematicamente, nos materiais utilizados, no suporte, neste caso tela, e nas nomeações. Os três quadros (C1), (IMAGEM 71), da esquerda para direita: *Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para curar todos os males* (2022), *Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para germinar* (2022) e *Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para enraizar* (2022), pela forma de estarem postos na parede, ou seja, em agrupamento apontam que são seriais e dialogam tematicamente.

As técnicas de pintura também trazem este diálogo visual ao tempo que demarcam a identidade do artista que as pintou. A presença de elementos como a argila, o jenipapo e o urucum, tão fundamentais para construção dos grafismos de diversos povos indígenas, assim como para construção de narrativas visuais, como esculturas, cestarias e diversos adornos, marcam culturalmente a construção das obras.

Há também neste conjunto o uso de ervas como alecrim e erva doce, assim como a fumaça e a tinta acrílica. Nas informações sobre as obras constam serem de técnica mista,

mostrando este uso plural de métodos e vivências culturais diversas que se imbricam nesta produção de sua cultura. Ao nomear as obras inicialmente igualmente constituídas: “Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para”, só modificado depois de “para”, Ziel Karapotó apresenta um caminho de indissociação de pessoa e natureza, de cura e natureza, nas obras estão impressas o caminho de curar, germinar e enraizar.

Não há aqui sujeito humano e cuidador, numa espécie de alteridade, mas uma experiência do povo Karapotó Terra Nova de se perceber como parte da experiência vivencial com outros seres, de igual cidadania, como as rochas, as plantas, as aves, a água. A fumaça não é um fator menor neste processo, além de ligar a obra com a própria nomeação da exposição, constitui o uso de saberes sagrados, como o uso da xanduka, tipo de cachimbo, e a fogueira, que une e fortalece o grupo, em experiências de fazeres denominados de artísticos ao cotidiano, ao fazer religioso.

Princípios de separação e restrição da arte e do artista não são questões. A arte não é um fazer separado e hierarquizado, antes um fazer entre outros, fundamentais na experiência social deste grupo indígena, inclusive como meio de resistência e autoafirmação. A fumaça que sobe cura, fortifica e protege, aponta caminhos também para ser semente e germinar.

Para cada obra, ao lado, está presente uma etiqueta que traz as seguintes informações: nome do artista, em destaque, seguido pelo título e ano, ladeados, depois técnica e suporte, dimensões, terminando pela precificação. Em cada etiqueta também pode estar presente um pequeno círculo adesivo vermelho, indicando a venda da obra.

Na mesma parede que está o texto curatorial, estavam dois conjuntos, com três obras cada. O primeiro conjunto (C2), que está posto próximo, dando, pela forma de expor, ou seja, seu alinhamento e distanciamento inferior, assim como pela estética das obras, uma ideia serial, é composto com os seguintes quadros: *Protetores* (2022), *Kampiô* (2022) e *Curadores* (2022), (IMAGEM 72).

A técnica apresentada é “Técnica mista”, sendo especificado o uso da argila e da tinta acrílica sobre o suporte da tela. Os usos e escolhas das técnicas e suporte apresentam, assim como as formas de expor, um cenário de disputa, encontro e relações, como também das demandas e do tempo do mercado. A acrílica é uma tinta que proporciona a quem a usa uma secagem mais rápida, que é possível estar ligada a temporalidade de realização das obras, que desembocam para também a temporalidade da feitura das mesmas para a exposição.

É possível perceber, através da análise do portfólio do artista¹⁰⁰, que sua carreira e suportes de expressão não se focam no suporte da tela, tendo seu trabalho performático e de

¹⁰⁰Ver mais em: <<https://extrato.art/ziel-karapoto>>. / <<https://www.instagram.com/zielkarapoto/>>. Acessos em: 05 mai. 2025.

colagens maior expressão. É, contudo, outra a necessidade da galeria que necessita do composto material e vendável, principalmente no que diz respeito a cena local e o consumo da classe média e elite pernambucana, que buscam na bidimensionalidade e tridimensionalidade obras para embelezar e trazer prestígio às suas casas. Liga-se a isso o uso de trabalhos artísticos em grande dimensão por parte de arquitetos(as) em seus projetos de moradia, como as telas presentes nesta exposição.

O uso da argila como técnica para pintura, assim como o uso dos grafismos e a apresentação de figuras em formatos antropomórficos ligando as formas Karapotó de lidar e significar suas existências, aponta para a força de autoafirmação e poder de resistência que embebe os processos de criação de Ziel Karapotó. Dando um espaço maior que entre os quadros do primeiro conjunto, favorecendo a compreensão que estes são distintos, assim como pela estética de preenchimento da tela quase que por completa por parte dos grafismos, estão (C3) postas: *Portal* (2022), *Profecia* (2022) e *Propósito Karapotó* (2022), (IMAGEM 74).

IMAGEM 72 - Obra *Curadores* na exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

IMAGEM 73 - Legenda da obra *Curadores* na exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

IMAGEM 74 - Obra *Propósito Karapotó* na exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

Na próxima parede, ainda branca, com luzes direcionadas às obras, estavam postas um conjunto de dois quadros (C5), da esquerda para direita, são estes: *Início do Ritual* (2022) e

Ritual (2022), (IMAGEM 75). Ambos traziam uma imagem semelhante, figuras humanas próximas, adornadas com cocares, colares, saíotes e com grafismos nos seus corpos, há também a presença do maracá na mão de algumas das figuras humanas. Ao redor destas, que ocuparam a parte central da tela e possuíam maior volume, estão postos grafismos circularmente.

Como técnica, as placas de identificação que estavam ao lado das obras apontavam a terminologia “Técnica mista”, trazendo entre parênteses os materiais utilizados, na obra *Início Ritual*, Ziel Karapotó utiliza argila, urucum, alecrim, carvão e acrílica, já na obra *Ritual* o artista faz uso do carvão, fumaça e argila. A preponderância da tessitura das obras é de elementos lidos como naturais, ou seja, não industrializados, elementos fundamentais na experiência cosmogônica Karapotó, dando, também, autenticidade ao trabalho e a pertença do artista ao seu povo.

As telas traziam com força, mesmo num suporte bidimensional como a tela, o movimento, o processo de feitura, de forma que era quase possível perceber as mãos e todo corpo do artista presentes e construindo o trabalho. É como se as figuras antropomórficas apresentadas não tivessem estáticas, antes ritualizando, como apontavam os títulos das obras.

Esta parede estava numa área transicional, central no percurso expositivo, onde as paredes ao seu lado já não mais brancas, mas agora laranjas, adicionam a vibração e atenção de uma tonalidade quente. O vão central, de forma inicial, estava ocupado pelo vácuo, a não colocação de obras, mais à frente, anterior a esta transição de cor, recebe assentos de madeira e couro (C4/D3), também a venda, de Caio Lobo¹⁰¹. Locais para sentar no decorrer da exposição podem parecer despretensiosos, até mesmo uma decisão por parte da produção junto a curadoria para tornar o ambiente mais confortável e intimista.

Na museo-lógica (JESUS, 2017) há intencionalidades, as práticas proteiformes no corpo expositivo acionam nos indivíduos que visitam a exposição sensações e experiências calculadas, próprias de cada temporalidade que, compostas de muitas camadas, recebem ares de naturalidade. Neste aspecto a repetição e os locais que trazem tais montagens são importantes e validam o seu uso. Anterior a Christal Galeria utilizar locais para que os(as) visitantes sentem, outras galerias, museus e espaços expositivos já o fizeram, assim como, outros espaços, possivelmente, também o farão no futuro.

Isso se dá numa repetição e validação constante dos pares daquilo que se espera e é possível construir no corpo expositivo. O mobiliário trouxe conforto ao corpo, que pode parar, observar e se aprofundar nas obras, apontando uma relação próxima entre a casa e a galeria, espaços que podem ser conexos, próximos e que, podendo pagar bem o valor do objeto, assim

¹⁰¹Ver mais em: <https://www.instagram.com/p/CZY-8JPLdfd/?img_index=1>. Acesso em: 05 mai. 2025.

como todos os procedimentos que o constituem como arte, é possível o levar para si e os(as) seus(suas).

A casa que guarda a arte ganha também o requinte similar de um centro de arte, como um espaço de culto, de erudição, onde seus moradores valorizam o fazer artístico, tendo o divino direito de a ter como propriedade, de guardar a obra do grande público, por vezes tido por inculto e não merecedor de lhe acessar. A cadeira aqui não só descansa o corpo e possibilita o conforto para realizar a compra, assim como quando se compra um calçado numa loja varejista, mas possibilita uma assimilação de um porvir possível a quem adquirir aquilo que está exposto.

As próximas paredes, laranjas, traziam um conjunto de suportes distintos, num tipo de síntese do trabalho artístico apresentado: pintura em tela, vídeo performance e escultura, (IMAGEM 76). Na primeira parede (D1), à esquerda, próxima a uma porta, também em laranja, com iluminação focal, estava a obra *O que o teiú me falou em sonho* (2022), (IMAGEM 77). Na obra é apresentada a figura central do teiú, lagarto encontrado no Brasil e em outros países da América Latina, assim como um contorno do animal preenchido com tonalidade terrosa, ao fundo, uma figura antropomórfica, numa janela de uma edificação, carrega o que aparenta ser uma xanduka da qual sai fumaça que se encontra a uma fumaça que sai do teiú central.

Árvores estavam espalhadas na tela, que possuiam um fundo azul. O sonho e a relação oracular, de comunicação, como também a relação e compreensão de natureza são a costura central do tema que o artista trata. O mistério e a relação com o animal aponta para condição indissociável das figuras apresentadas e em pleno diálogo pela fumaça da xanduka. As cosmovisões do povo Karapotó ganham corporalidade na representação de si, das experiências individuais e coletivas que implicam a noção de pertencimento e etnicidade.

O sonho é a revelação do cotidiano, a simbiose entre os atores representados de forma horizontal, em diálogo profundo e transcendente. O teiú e a figura humana não só convivem, mas se comunicam, se relacionam e fazem parte de um único organismo: a Terra. Está não só local, mas fonte de toda experiência, de vivência e geração de vida, não à toa, diversas compreensões indígenas, africanas e afro diáspóricas a percebem com Mãe, como aquela sem a qual nada é possível.

Na parede ao lado (D2), também laranja e com iluminação focal a partir de um trilho de iluminação com spots de luz, estava posicionada uma pequena TV Philco passando a vídeo performance *Oca no Burao Fundo* (2021), (IMAGEM 78). Ao lado (D4), com um pequeno espaçamento, de forma alinhada, as *Bordunas/Lanças Karapotó* (2022) de Elenildo Suanã Karapotó. No vão central é possível ver com destaque de características na expografia, na forma como os elementos estavam harmonizados e constituídos como um elemento, ou seja, a

exposição. Tal espaço encarna num ponto focal a museo-lógica da operação relacional e de disputa entre as narrativas de si e sobre o Outro.

IMAGEM 75 - Obras *Início do Ritual* e *Ritual* na exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

IMAGEM 76 - Exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

IMAGEM 77 - Obra *O que o teiú me falou em sonho* na exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

IMAGEM 78 - Obra *Oca no Buraco Fundo* na exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

As paredes pintadas em laranja não desconsideram a hegemonia expositiva do cubo branco. A cor quente chama atenção para uma espacialidade central no cubo e desvela o mesmo

como espaço sem intencionalidades, como local de neutralidade. Tais adaptações, no século XXI, com temporalidade e territorialização próprias, encarnam e oxigenam a tecnologia expositiva, a utilizando a partir de intencionalidades locais.

O cubo branco é apropriado e ressignificado a cada escolha e necessidade, as adaptações colocam abaixo a argumentação daqueles(as) que a utilizam, argumentam o fazer por este exigir orçamento mais baixo e equipes menos arrojadas para montagem. Pintar as paredes, martelar pregos, por obras na parede, dar espaçamento entre obras, identificá-las, sempre parte de escolhas, que conscientes ou não, estão operando a partir de intencionalidades, sendo consideradas válidas, consistentes e esteticamente apropriadas. O cubo branco não caiu do céu como chuva ou é um fenômeno natural como terremotos, por vezes agindo sem correlação como ações humanas, é, antes de mais nada, produto da cultura.

Tal procedimento de elencar expositivamente fazeres lado a lado os equipara, ao menos estabelecendo equivalência de valor. Numa galeria de arte – espaço responsável dentro do sistema de arte por validar aquilo que é ou não arte – produtos de fazeres vistos como não arte, antes como artesanato, assim como, neste caso, instrumentos de confronto físico e defesa, com uma vídeo performance, na mesma altura, iluminação e fundo, se estabelece no local público uma visualidade de conjunto, que une as produções num mesmo grau de sapiência, temática e possibilidade de aquisição.

As obras são postas na parede para serem vistas, aqui mora um ponto não sutil, mesmo que pareça ser banal. Ora, colocar na parede significa tornar possível a observação e contato de quem estiver no espaço. Mas a ação de pregar na parede objeto metálico pontiagudo, que rasga a superfície ainda não violada, ou seja, o prego martelado, a expografia adentra e transmuta a forma a criar outra, a própria exposição. A obra perde sua individualidade e agora é parte de um todo, a exposição, documento e testemunho de temporalidades, cizânia, ranhuras, disputas, conexões e diálogos.

As bordunas ao lado da performance apontam formas de lutar pelo território, pela cultura, pelo direito à existência e reconhecimento dos povos indígenas, suas diversidades, assim como as possibilidades de usos de suportes diversos, visto que tais culturas estão vivas e pulsantes. O polifonia dos significados é possível ao mesmo objeto, como a borduna, que pode ser utilizada para o confronto corpo a corpo e pode também ser significada como produção estética e ser percebida como instrumento decorativo de valor.

Dar sentido, como trata Stuart Hall (2013), não obedece a uma lógica necessariamente, antes se dá arbitrariamente. Hall (2013) aponta que o sentido é construído, não é intrínseco, sendo formado por meio das diferenças, das semelhanças estabelecidas e vivenciadas

coletivamente. Por exemplo, bordunas podem ser expostas nas aldeias onde foram produzidas, tendo valor próprio a cada povo que as fez, podem ser expostas numa galeria de arte, como é o caso nesta exposição, podem ser expostas nas casas das pessoas que as adquirirem, podem ser expostas em feiras de artesanato, comumente em tabuleiros ou mesas, na altura abaixo do olhar, ou ainda em tapetes e lonas no chão.

Bordunas também podem ser expostas em museus arqueológicos, como achado com datação anterior ao tempo presente, como artefato que comprova a existência anterior do grupo que a fez. Estas podem ser expostas como objetos de coleta etnográfica, por antropólogos(as), que ao vivenciarem com determinado povo, utilizam a coleta material para enriquecer a descrição da forma de viver de determinado povo. A borduna, assim como qualquer outro objeto, produção cultural, pode e costuma trazer consigo diferentes formas de significação e classificação.

Desta forma, a maneira que se expõe algo, liga-se a forma que culturalmente o determinado objeto é compreendido, validado e classificado. Podemos pensar, por exemplo, nos museus antropológicos e a função dos objetos, Mariana Soler (2021, p. 32, apud Van Praët&Poucet, 1992) aponta para o papel comum entre os objetos para escolas e os museus, “uma vez que estas instituições compartilhavam o interesse no objeto como fonte de conhecimento e na sua importância nas “lições das coisas” (Van Praët&Poucet, 1992)”, apresentado pela autora como um tipo de padrão expositivo.

No que diz respeito aos povos indígenas, não como prática incomum, mas como atividade cotidiana e material de pesquisas de campo, foi, em partes ainda é, comum o esbulho de objetos, muitos inclusive de uso sagrado e restrito do grupo. Sendo expostos numa lógica animalizada e hierárquica. A tipologia expositiva Pitt Rivers, nascente no século XIX, mas bem utilizada até a atualidade como “são caracterizadas pelo sentido evolutivo/progressista que oferecem em conjunto, por meio da sua observação. O espécime ou objeto representam categorias, que são dependentes da relação com as categorias seguintes (Dias, 1994).” (SOLER, 2021, p. 30, apud Dias, 1994).

De outra forma são expostos os fazeres indígenas em feiras, comumente classificados e nomeados como artesanato, recebem o chão, ou, no máximo, bancas de feira como espaço expositivo. Objetos semelhantes podem e costumam ter tratamentos distintos, como pulseiras indígenas percebidas como artesanato podem ser expostas no chão, quando classificadas etnograficamente são expostas em vitrines, por vezes com fazeres de povos totalmente distintos, e sendo lido com arte, pode aparecer em salões, vitrines individuais, montagem de cenografias e

instalações, ou mesmo espaçada, numa lógica própria do cubo branco, a qual está inserida a Christal Galeria.

Ao tratar de tal perspectiva, própria do século XX e das influências do capitalismo, Martin Grossmann (2022, p. XIII) apresenta o espaço expositivo do cubo branco como sem temporalidade, limpo, onde se preza pela individualidade da obra de arte e a homogeneidade do local “a obra assim se destaca como uma coisa em si mesma e também contracena com outros trabalhos de arte dispostos no mesmo ambiente, formando uma composição balanceada espacialmente”.

Não há quem de tais questões, mas as vivenciado na própria experiência cotidiana de receber não indígenas, vivenciar tais violações e racismos, que grupos indígenas têm construído e reivindicado espaços. Muitos são os museus dentro dos próprios territórios e outros onde os povos indígenas têm ocupado, não facilmente, espaços em cargos de gestão e tomadas de decisão, como Fernanda Kaingang, que tomou posse como diretora do Museu do Índio, no Rio de Janeiro, em 2022¹⁰², ou experiências de museus nos territórios, com formas próprias expográficas, como o Museu do Povo Kapinawá, em Pernambuco, e o Museu Indígena Kanindé, no Ceará.

Os povos indígenas debatem, constroem articulações, fóruns e ocupam espaços institucionais. Formam suas próprias exposições com suas próprias artes, utilizam o poder das linguagens artísticas, demarcando espaços e buscando garantias dos direitos já conquistados e por ainda a serem.

Apontam a importância da existência de seus corpos também nos museus não indígenas, apresentando como pauta, como trata Marília Curry (2020, p. 340), “à participação na musealização”, fazendo que ocorra, na sua compreensão, “a indigenização dos museus, conceito amplo, com diferentes visões, mas que se refere à entrada indígena nos processos de curadoria museológica, os indígenas se apropriando dos museus e transformando-os com seus saberes, visões e lógicas [...]” (CURRY, 2020, p. 340).

Ainda na mesma parede, o vídeo performance colocava os estereótipos que estão amparados por discursos massificantes a respeito dos povos indígenas em questão. Primeiro elencava o corpo indígena como fazedor de arte e o instrumento da própria arte, como é a performance. Por meio do título – *Oca no Buraco Fundo* – e aquilo que é apresentado o artista

¹⁰²Ver mais em:

<[https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/fernanda-kaingang-toma-posse-como-nova-diretora-do-museu-do-indio#:~:text=Fernanda%20Kaingang%20toma%20posse%20como,Funda%C3%A7%C3%A3o%20Nacional%20dos%20Povos%20Ind%C3%A3genas&text=SEI!](https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/fernanda-kaingang-toma-posse-como-nova-diretora-do-museu-do-indio#:~:text=Fernanda%20Kaingang%20toma%20posse%20como,Funda%C3%A7%C3%A3o%20Nacional%20dos%20Povos%20Ind%C3%A3genas&text=SEI!>)>. Acesso em: 05 mai. 2025.

quebra o signo “oca”, aqui faz um distanciamento de que todos os indígenas moram em oca-moradias cobertas com fibras vegetais e de uso coletivo- e que a oca pode ser qualquer lugar.

O artista Ziel Karapotó trouxe à tona os debates sobre a identidade indígenas e os questionamentos do ser ou não indígena, principalmente naquilo que se refere aos povos indígenas do Nordeste, como debate João Pacheco de Oliveira (1998) ao apresentar os processos de violência colonial e as mestiçagens, agentes que buscam o embranquecimento e integração, não mais como indígenas, mas agora brasileiros. O artista na performance demarca o local como ele está como casa, logo oca, como território indígena, mostrando a cidade como parte integrante de tal.

Ao inserir no título “no Buraco Fundo”, Ziel Karapotó apontava que sendo indígena do povo Karapotó Terra Nova, com território no Estado de Alagoas, está em Pernambuco, mais especificamente no bairro dos Estados, bairro anteriormente denominado de Buraco Fundo na cidade de Camaragibe, não o faz deixar de ser indígena. Seu corpo, para além do território físico do povo a qual faz parte demarcado por ações do Estado brasileiro, por meio de legislação específica, é constitutivo de novas territorializações, fazeres e constantes transformações.

A experiência indígenas nas cidades não é novidade, antes secular, mesmo que tenha ganhado notoriedade mais ampla nas últimas décadas, tendo grupos reivindicados direitos, estando ou não em seus territórios de origem ou aldeados. A necessidade de reconhecimento pelo Estado busca garantir direitos conquistados, por vezes mínimos, como a própria existência, auto afirmação e reconhecimento.

Mas, historicamente negados, quando agentes estatais colocam para si prerrogativas dos povos indígenas e garantidas legalmente como Cláusulas Pétreas, em tratados e convenções nos quais o Brasil é signatário. Como na Convenção Nº 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT) e a própria Constituição da República Federativa do Brasil (1988), em seu Capítulo VIII, Artigos Nº 231 e 232, que marcam conquistas fundamentais e articulação do movimento indígena.

As *Bordunas/Lanças Karapotó* (2022), assim como as *Xandukas Karapotó* (2022), presentes na próxima parede, que fica na escada de conexão entre o salão anterior e o próximo, não são de autoria de Ziel Karapotó, mas de Elenildo Suanã Karapotó. Estes conjuntos artísticos trazem questões importantes para pensarmos a exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*, dentre elas, três são fundamentais:1- A construção da forma e da narrativa como primeira exposição individual indígena em Pernambuco;2- A exposição como espaço em disputa;3- A validação dos fazeres indígenas como arte e participantes do sistema arte-cultura.

A presença de obras de outro artista indígena evidencia que a narrativa de exposição individual não necessariamente obedece a ordem de que no espaço expositivo teria exclusivamente obras de um único artista. Amplifica e levanta o como as narrativas e disposições expográficas vinculadas e construídas nos espaços de comunicação são estabelecidas como mecanismo de engajamento entre obras, exposição, público/compradores e a sociedade de forma geral.

A galeria constrói para si, a partir de elementos, como o texto curatorial, textos enviados para veículos de comunicação, título da exposição, materiais gráficos e a própria exposição, como construção unitiva. Ao apresentar a exposição como individual nos mecanismos de comunicação, a exposição ganha uma notoriedade própria do que é ser a primeira, alavanca a carreira artística individual, possibilita sua validação e ampliação das vendas.

A figura de Elenildo Suanã fica à margem da narrativa da primeira exposição, invisibilizada e ausente nos meios de comunicação. Dois anos depois, em 2024, a Christal Galeria, por ocasião da participação de Ziel Karapotó na 60ª Bienal de Veneza, com a instalação *Cardume II*, reeditou o catálogo da exposição (CHRISTAL GALERIA, 2024), deixando no catálogo as obras disponíveis para venda, além de um texto que trata da participação do artista na Bienal.

Neste processo de reedição, reaparece a obra *Lança/Borduna Karapotó* (2022) de Elenildo Suanã Karapotó, agora, contudo, sem autoria, (IMAGENS 81 e 82), num conjunto de obras atribuídas a Ziel Karapotó, e estando ausente o “Karapotó”. A obra é transmutada de autoria e tem retirado de seu título sua constituição cultural.

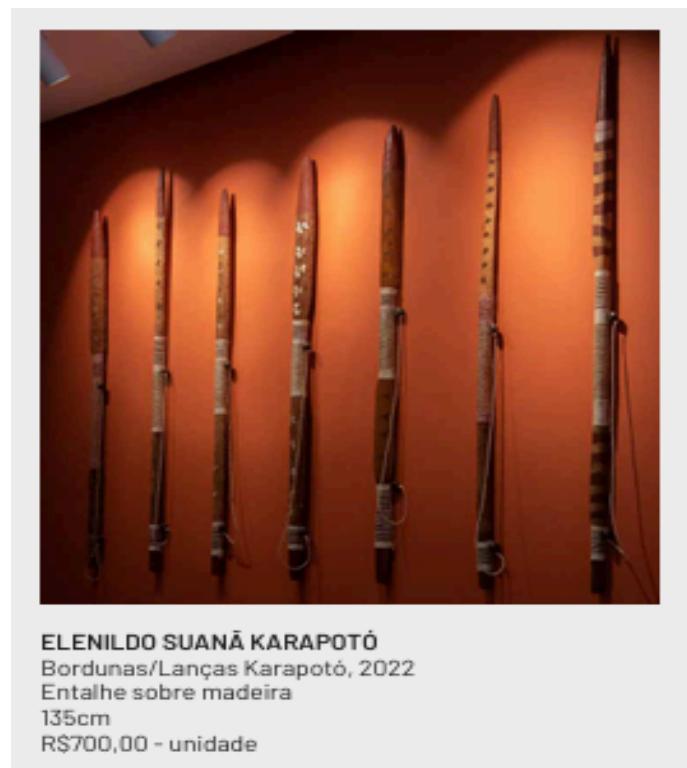
A presença das obras de Elenildo Suanã Karapotó aponta também para a exposição e suas características de disputa, relações de poder, resistência e agência. A exposição se constitui no campo das relações e a sua composição de forma apresenta, mesmo sendo elaborada para apresentação em uniformidade e homogeneidade, os fios e rastros das disputas e pensamentos diversos no mesmo espaço.

Os trabalhos de Elenildo Suanã rasgam a divisão dicotômica ocidentalizada em que a obra de arte é produção descolada do uso, é exercício de sujeitos escolhidos e com potencial criador único. As obras aqui fazem parte de práticas cotidianas do povo Karapotó Terra Nova, ligação cultural, afinidade entre sujeitos, afirmação identitária, ritualística e proteção. A chegada de bordunas e xandukas na galeria de arte, amplificam as linhas entre arte e artesanato, em tempo que também apontam para a possibilidade e impossibilidade de autoria, entrada no circuito arte-cultura, venda e revenda das obras.

Aqui nada está escondido, ler, sentir e perceber as tessituras são fundamentais para apresentar as relações políticas e como estas trazem prestígio a parte dos sujeitos envolvidos e a instituição galeria. Em tempo que é perpassada por práticas ainda coloniais e de hierarquização. A que se deve às *Xandukas Karapotó* (2022), (IMAGEM 81), estarem expostas num espaço de passagem (E1) e pouca permanência como uma escada, ou a ausência de Elenildo Suanã no título da exposição, no segundo catálogo e nas matérias nos meios de comunicação.

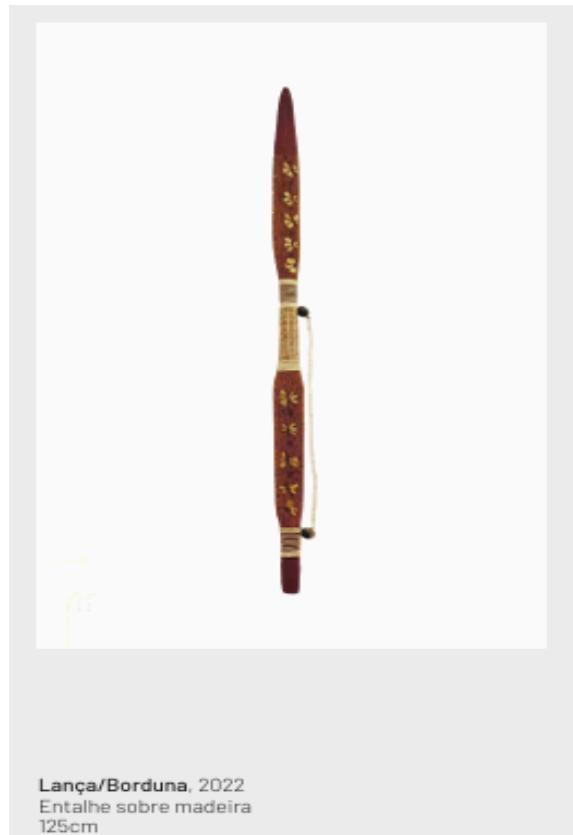
Não se pode esquecer da perspectiva de produto, logo, de venda e mercado que a galeria está inserida. As relações, dentro desta lógica, a escolha das exposições em cartaz, dos artistas e das tipologias das obras também seguem o princípio do lucro, a galeria não só expõe e vende obras, mas expõe, constrói e vende os artistas.

IMAGEM 79 - Página do catálogo da exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: CRISTAL GALERIA, 2022b.

IMAGEM 80 - Página do catálogo *Ziel Karapotó*.



Fonte: CHRISTAL GALERIA, 2024.

IMAGEM 81 - Obras *Xandukas Karapotó* de Elenildo Suanã Karapotó na exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

No último salão, de paredes brancas e iluminação focal, na parede direita, depois da escada, estava uma reserva técnica com trainéis, onde estavam obras de artistas que fazem parte do quadro da galeria. Em seguida, sozinha na parede (I1), a obra *O que apenas posso te mostrar* (2022), em tinta acrílica sobre tela. Posteriormente, dois banheiros, ambos sem especificação de gênero, sendo um deles adaptado, com acessibilidade para pessoas com deficiência.

Na parede em frente (H1), estava posto o nome Ziel Karapotó em carvão, (IMAGEM 83), com marcas de mãos e grafismos, ladeado pela ficha técnica da exposição, (IMAGEM 84). Segundo (G3), após os banheiros, na parede quatro colagens digitais, de dimensões iguais, com moldura igual, de cor branca. Um pouco mais espaçada (G3) a obra *Rio Capibaribe* (2019), depois, como um conjunto (G2) estavam: *Itapó* (2019), *Resistência Tunga-Tarairiú* (2019) *Cobra Coral* (2019).

Este conjunto de colagens ajudam a perceber como os suportes e técnicas utilizadas por Ziel Karapotó vão se modificando e se adaptam às necessidades, nesta exposição, possivelmente, estabelecidas pela galeria e por sua cartela de clientes. Os temas apresentados nas colagens também nos ajudavam a perceber as vivências do artista, sua experiência com o movimento indígena, e, principalmente, com as lutas de retomada e as experiências em contexto urbano.

No outro lado da parede que estava posta a ficha técnica (G1), estão expostas quatro obras, com distanciamento curto entre uma obra e outra, demonstrando ser um conjunto, corrobora essa narrativa a mesma estética e cor marrom das molduras nas obras. Em técnica mista, estão: *Cacique Itapó* (2019), *Guerreiro Karapotó* (2019), *Cabocla Jurema* (2019) e *Bacurau* (2019). Tais obras apresentavam figuras encantadas, sagradas do povo Karapotó e das cosmovisões de povos indígenas do Nordeste, assim como lideranças e guerreiros. Tais temáticas não se fecham, contudo, em linguagens simplistas e imagens de literalidade, são construções subjetivas expressas por suportes diversos.

Na parede em frente a este conjunto (F1), estava a obra em maior dimensão, 160x245cm, da exposição: *Toré* (2022), (IMAGEM 82). Em técnica mista, amplo, apresenta cores quentes contrastadas com cores frias, sendo difícil adentrar este salão expositivo e já não direcionar o olhar para ele. Apresentado estética circular e de movimento em uma obra bidimensional e retangular, Ziel Karotó apresentou para o tema das obras a espiritualidade de seu povo e vivência ritualística e celebrativa de vários povos indígenas, que por meio do toré¹⁰³ vivenciam o tempo, a espacialidade e a experiência sagrada.

¹⁰³Ritual circular vivenciado por diversas nações indígenas, principalmente no Nordeste. No toré são realizadas práticas de dança, canto, língua, fé, encantamento, fortalecendo vínculos comunitários, espirituais e de resistência.

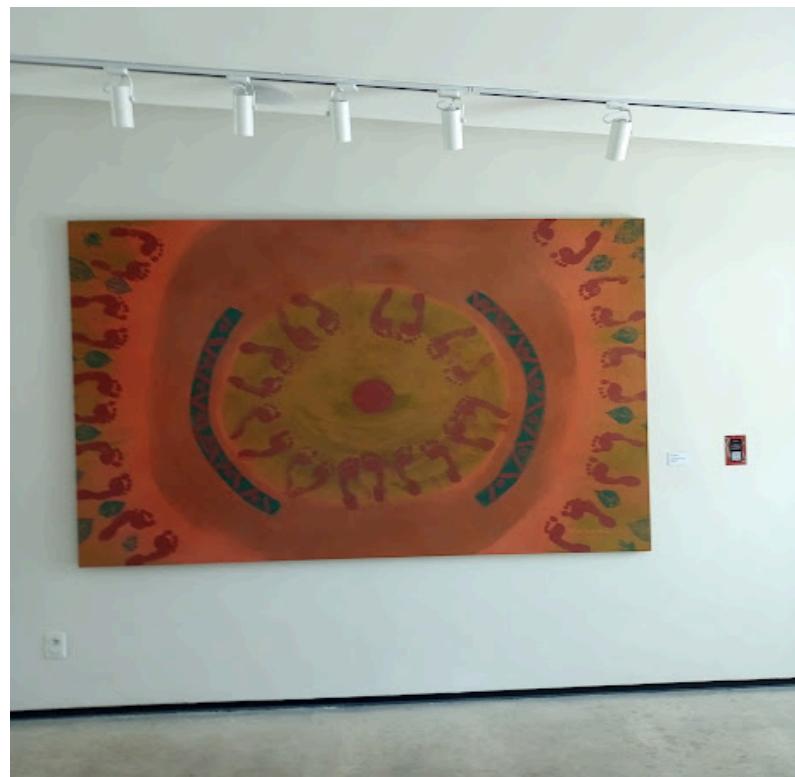
Por meio do círculo todos(as) podem se ver, dialogar em suas diferenças e encontrar pontos de convivência, aqui o próprio toré. Não há mais ou menos importante, a experiência do círculo é a horizontalidade, a força da ação coletiva que entoa nos maracás e cânticos a força do passado, do presente e do futuro. Ao colocar as marcas dos pés, dos grafismos e das folhas, o artista apresenta seu conceito de natureza, não como coisa, mas sujeita no qual o mesmo é parte integrante. Em frente ao quadro (F2), temos uma cadeira de Caio Lobo. Ao fim do circuito expositivo, havia um café restaurante com jardim.

Após concluir o percurso expositivo, podemos refletir sobre a colocação de O'doherty (2002, p. 4):

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília.

Perceber as posições, as formas, a construção de sentidos, a iluminação, a ausência do cotidiano na experiência de visitar a galeria. Assim sendo, a premissa de que a galeria é construída é aqui fundamental para trazer à tona o fiar de forma não naturalizado. Cada fio forma a corda que é a galeria, utilizando mecanismo que juntos fabricam sentidos e dão ao peregrino, visitante, uma experiência dentro da vida, mas apartada do cotidiano.

IMAGEM 82 - Obra *Toré* na exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



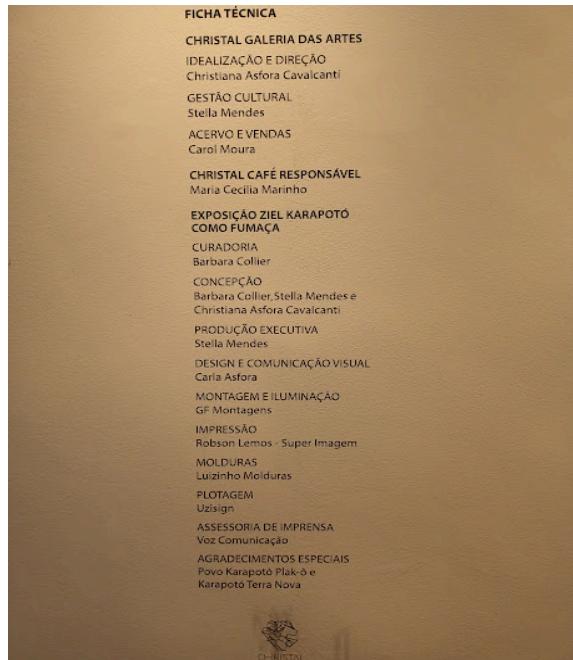
Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

IMAGEM 83 - Parede na exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

IMAGEM 84 - Parede com Ficha Técnica da exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.

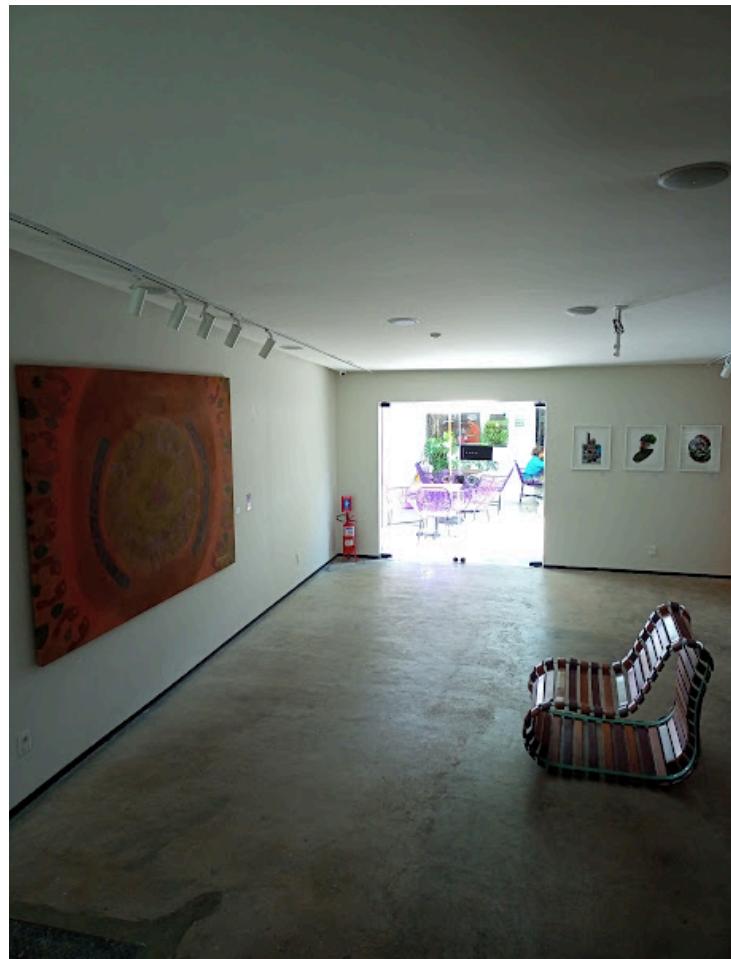


Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

IMAGEM 85 - Exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

IMAGEM 86 - Exposição *Ziel Karapotó Como Fumaça*.

Fonte: Acervo pessoal do autor, 2022.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Museu

Lembra do velho vento?
Já faz um tempo
Que nunca mais soprou

Lembra daquela árvore?
A última você cortou

Agora o sol é mais forte
Do sul ao norte
O inferno você criou

Terras abandonadas
Já não vinga nenhuma flor

Homens desesperados
Guardam no peito
Ódio, rancor e dor

Vendem a alma pro Diabo
Desenganados
Acreditam desamor

No futuro
Vão criar um museu
Para o homem vê
Tudo que ele perdeu

Animais empalhados
E tudo que foi dilacerado
Kcal Gomes (2024, p. 80)

Iniciar as considerações finais com uma poesia fala sobre o próprio trabalho e o caminhar que foi realizado. Sendo uma pesquisa preocupado com a metodologia, os aportes teóricos e com a técnica para construção de uma historiografia de qualidade e ética, buscou, nas limitações humanas e da tipologia da escrita, ser um texto com leitura compreensível e poética, entendendo que a história pode ser, mesmo quando trata de questões dolorosas e problemáticas, motivo de prazer e alegria.

Sensível às dores, sentimentos e fazeres, a escrita da história precisa caminhar atenta, ouvindo, percebendo os gestos, as linhas que se cruzam, as encruzilhadas e dúvidas. O(a) historiador(a) precisa ouvir e agir como bem escreveu e cantou Ivone de Lara (1981): “pisar nesse chão devagarinho”. Ou seja, agir sem a soberba daqueles(as) que acham saber todas as coisas, se compreendem mais sábios(as) e superiores(as).

Quando a pesquisa iniciou, partiu de algumas inquietações: as relações entre as pesquisas e os povos indígenas, as problemáticas que estas estão inseridas, as metodologias, a ética no

fazer historiográfico, as narrativas do ser primeiro, as formas de expor e as exposições com acervos indígenas e os(as) artistas indígenas no campo dos museus e exposições. Em diálogo constante com lideranças, professores(as), artistas indígenas, percebi a relevância de buscar os fios que formam as exposições indígenas, escolhendo o Recife como território e o recorte temporal entre os anos de 2015 e 2022.

O desafio foi grande, mas seria muito maior sem o apoio e participação de uma rede de pessoas engajadas no comitê consultivo, no campo dos museus, na pesquisa, na história, nas exposições, no movimento indígena. Aqui está uma questão fundamental, sem a qual a dissertação seria diferente. Os museus, para mim, desde cedo, graças a professores(as) dedicados(as), foram espaços de encantamento, igualmente problemáticos.

Lembro que entre oito e dez anos peguei um expositor de alimentos, que meu avô já não utilizava mais em sua lanchonete, para colocar uma série de coisas que guardava como preciosidades e as expus, numa espécie de museu particular, que ficava dentro de casa, essa é minha memória mais antiga sobre os museus. Outra memória traz apontamentos importantes sobre minha relação com os museus, a primeira vez que entrei no MAMAM.

O museu de arte moderna e contemporânea no Recife, em que depois eu viria a estagiar, era para mim um lugar não compatível com minha presença. Várias vezes, já trabalhando no Museu de História Natural Louis Jacques Brunet, na mesma rua, pensei entrar naquele lugar, mas me fazia perguntas que não tinha resposta, como se era possível entrar lá, se era pago, se era um lugar para mim estar. Passei muitas vezes e não entrei, até criar alguma coragem e perguntar numa bancada, logo depois das portas principais, se poderia entrar e se era gratuito.

Fui muito bem recebido, entrei no museu, visitei sua exposição, naquele momento estavam expostas as obras da série *Inimigos*, do artista Gil Vicente, mas continuava a sensação de que não fazia parte daquele lugar. As inquietações nunca foram embora, é bem verdade que tomaram outros formatos, ganharam outras aberturas, dilatações e leituras. A cada vez que adentrava mais os museus e as exposições, seja como trabalhador, seja como visitante, as inquietações se renovavam.

Logo no início da pesquisa, em 2023, ao visitar um museu e conversar com uma de suas trabalhadoras, responsável pela limpeza do espaço, ela me informou que trabalhava na instituição há sete anos. A primeira pergunta que me passou na cabeça e lhe fiz foi se gostava do seu trabalho, ela disse que sim, mas, com sorriso largo, exclamou: “não me chame para ir em outros”.

O que levaria aquela trabalhadora a me dar essa informação? Não sei ao certo, mas ela me deixou com um incômodo a mais, uma inquietação que me fez pensar o que faria uma pessoa

que trabalha a sete anos num museu não querer ir em outros. Talvez a experiência com seu lugar de trabalho seja norteadora para respondermos, assim como a relação de parte das pessoas com tais espaços, com sua construção histórica e a afirmação de valores e ideais que favorecem grupos privilegiados.

Talvez, ainda, a compreensão de museu, seu conceito, suas práticas e institucionalidades sejam, como trata Kcal Gomes (2024) em sua poesia, que abre essas considerações finais, retratos de morte, dor, sofrimento e perdas. A partir disso, sem ingenuidade, defendemos neste trabalho o alargamento do conceito museu como estratégia ética que compreende esta instituição, este território, como relevante para diversas comunidades e iniciativas de diferentes comunidades, povos e grupos sociais.

A contrapelo das forças de permanência das instituições, de toda apropriação de produções culturais, do esbulho pela perspectiva de superioridade da branquitude, museus comunitários, ecomuseus, exposições, museus de território e diversas iniciativas foram criadas e foram frutuosas na defesa de territórios, na defesa da vida. Não aceitar o imposto, subverter aquilo que foi criado e transmutar morte em vida, como trata Ulpiano Menezes (2024, p.10), “a mediação essencial do museu é com a vida”.

Diria também que a mediação é com a vida e as implicações éticas para que toda diversidade e formas de viver sejam garantidas em sua integralidade, das rochas, rios, animais, comunidades. É na dilatação conceitual, numa práxis, que o museu se tornou um lugar de vida. Muito há para pensar e construir, mas muito também já foi construído e deve ser levado em conta, como a Mesa-redonda de Santiago do Chile (1972), a Declaração de Quebec (1984) e a Declaração de Caracas (1992).

Retorno a afirmar aquilo que está na introdução deste trabalho: “se no Brasil, como aponta o Instituto Brasileiro de Geografia Estatística (IBGE-2010), existem mais de 300 povos indígenas, então, minimamente, existem mais de 300 formas possíveis de se fazer ou não fazer museus e exposições com os povos indígenas”. É a partir desse ponto fulcral que realizamos as buscas, análises e leituras.

Realizamos debates teóricos-metodológicos, refletindo conceitos como museus, exposições, expografia, cenografia, alinhados a participação e compreensão de povos indígenas diversos e suas vivências. Do chão ao teto, do prego nas paredes e a posição dos quadros, nos preocupamos em perceber como a construção de signos, das imagens, das formas de expor falam e se relacionam com perspectivas científicas, culturais e temporais.

As exposições são documentos importantes para a escrita da história, que precisam ser trabalhados em sua integralidade e complexidade, sem simplificações. Para tal a construção de

metodologias são fundamentais, possibilitam processos replicáveis, sem, contudo, estarem engessados e abertos a modificações, adaptações e transformações. No caminho deste fazer, os trabalhos de Mariana Soler (2015; 2021), Davallon (1992) e Linda Smith (2018) possibilitaram suporte e companhia para documentar, descrever, analisar, escrever, realizar escolhas e se posicionar.

A metodologia não é algo findado, mas em constante processo e a historiografia pode aprender muito com outros campos disciplinares. Como bem lembra Regina Guimarães Neto (2023, p. 250), “(...) o documento não contém toda a memória e não tem com ela uma correspondência direta, como se fosse uma cópia dos acontecimentos e das experiências vividas”, sendo assim a metodologia colabora para construir formulações técnicas e éticas, apresentando os caminhos que geraram o fazer do historiador(a).

As metodologias utilizadas não se encerram aqui, antes, precisam ser mais debatidas, pensadas e construídas coletivamente por interessados(as) em escolher as exposições como documentos, pensar as formas de comunicar, as expografias. Espero que esta pesquisa colabore e resulte em desdobramentos que colaborem para História, para o campo dos museus e exposições, para sociedade civil, para os povos indígenas.

Construímos um mapeamento relevante das exposições com acervos indígenas, de diferentes tipologias, expografias e administrações, apresentando exposições de longa e curta duração, seja com participação ou totalidade de fazeres indígenas. O mapeamento foi fundamental para perceber as relações do sistema de arte, cultura, museus, como ele se organiza, constrói narrativas, exposições, expografias, sendo tais fazeres processos de intencionalidade e formas de perceber os assuntos abordados.

A sistematização de dados sobre as exposições colaborou para a visão de um panorama em Recife sobre as exposições com acervos indígenas, das instituições públicas e privadas e o tratamento expográfico. As dificuldades que envolveram a junção das informações se deram por questões ligadas aos desafios de autodocumentação, publicização dos dados, transparência, conforme está previsto na Lei Nº 12.527/2011, e a personificação, ainda tão comum nas instituições museais e de cultura, o que fragiliza as práticas e o desenvolvimento de pesquisas.

Neste sentido, apontamos que é importante que o mapeamento tenha continuidade em outras pesquisas, tanto num recorte temporal mais amplo, como territorial. Um banco de dados, que seja constantemente alimentado, aberto e livre para ser alimentado pelas instituições e ser acessado por qualquer pessoa a qualquer tempo.

A construção do banco de dados, assim como as exposições já mapeadas na pesquisa, corrobora o princípio fundamental da coisa pública. A construção de políticas de Estado que

fomentem novas pesquisas, novas exposições, formação continuada sobre documentação para as equipes, editais acessíveis, concursos públicos é fortalecer a perenidade de práticas já existentes e a iniciativa de novas ações.

Ao pesquisar duas exposições, com características tão distintas como a *Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo*, no MEPE, como *Ziel Karapotó Como Fumaça*, na Christal Galeria, percebemos como a expografia se relaciona com os diversos outros fazeres e saberes que envolvem a construção da maquinaria expositiva. Na forma de expor que estão relações, disputas, afirmações, identidades. As ações expográficas não estão escondidas, muito pelo contrário, mas naturalizadas.

A análise e o esforço para descrever as exposições, possibilita, mesmo com a natureza efêmera das exposições, uma perenidade, o mapeamento da espacialidade das mesmas e o tratamento dado às obras. Ou seja, a exposição como um esforço de conjunto unitivo. Por fim, encerro o texto da pesquisa, por necessidade, não por falta de questões a serem desenvolvidas.

Assim sendo, devolvo aquilo que me foi confiado e espero que, como uma semente que cai em terra fértil e brota, esta pesquisa se desdobre e colabore para felicidade de muitas gerações. Parafraseio Onildo Almeida e Luiz Queiroga (1967), na composição *Hora do Adeus*, na voz de Luiz Gonzaga (1967), “vou juntar tudo, dar de presente ao museu / é a hora do adeus”, acrescento aqui não só os museus, mas todas as instituições envolvidas em práticas expositivas e museológicas, a toda sociedade, mas de forma principal, aos povos indígenas.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artigos, Capítulos de Livros, Ensaios, Revistas, Prefácios, Posfácios e Elementos Pré-textuais

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Mapas e museus: uma nova cartografia social. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 70, n. 4, p. 58-61, out./dez. 2018.

CÂMERA, Paulo. A TRAJETÓRIA DE UM VERDADEIRO TEMPLO DO CONHECIMENTO. In: MARQUES, Maria Eduarda; LODY, Raul. (Curadores) **Tempo tríbio: Museu do Estado de Pernambuco, 1930-2020**. Recife: CEPE, 2021.

CHAGAS, Mário. **Educação, museu e patrimônio**: tensão, devoração e adjetivação. IPHAN. Dossiê Educação Patrimonial, n. 3, Jan/Fev, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/educacao_museu_patrimonio_tensao.pdf>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2024.

CLIFFORD, James. Museologia e contra-história: viagens pela costa noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (Org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

CONDURU, Roberto. Exposições como discurso. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). **Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação**. Rio de Janeiro: MAST, 2006.

FREYRE NETO, Gilberto. MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO: UM PERMANENTE LEGADO PARA O FUTURO. In: MARQUES, Maria Eduarda; LODY, Raul. (Curadores) **Tempo tríbio: Museu do Estado de Pernambuco, 1930-2020**. Recife: CEPE, 2021.

GRANJA, Marcelino. [Sem título]. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Casarão e a Cidade usos e costumes**. Recife: Museu do Estado de Pernambuco, 2014.

GROSSMANN, Martin. Apresentação. In: O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do Espaço da Arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. Crítica histórica: O documento como aprendizagem no debate historiográfico. In: MONTENEGRO, Antonio Torres. ARAÚJO, Karlene Sayanne Ferreira. (Org.). **Historiografia: rastros e vestígios documentais de trabalhadoras e trabalhadores**. Recife: Ed. UFPE, 2023.

HALL, Stuart. O trabalho da representação. In: HALL, Stuart; EVANS, Jessica; NIXON, Sean. **Representation**. London: Sage, 2013.

JESUS, Alexandre Silva de. Gilberto Freyre e a disposição museo-lógica. In: HEITOR, Gleyce Kelly. CHAGAS, Mario. (Org.). **O pensamento museológico de Gilberto Freyre**. Recife: Massangana, 2017.

JULIÃO, Letícia. Pesquisa Histórica no Museu. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas 1**. Brasília: Ministério da Cultura, IPHAN, Departamento de Museus e Centros Culturais de Belo Horizonte, 2006.

LOPES, Maria Margaret. **Viajando pelo mundo dos museus**: diferentes olhares no processo de institucionalização das ciências naturais nos museus brasileiros. Imaginário (USP), São Paulo, v. s/n, n. 3, p. 59–78, 1996.

MARIÁTEGUI, José Carlos. O problema do índio. In: MARIÁTEGUI, José Carlos. **Sete ensaios de interpretação da realidade peruana**. Tradução de Mariátegui de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

MELLO NETO, Ulysses Pernambucano de. O Museu do Estado de Pernambuco. In: BANCO SAFRA. **O Museu do Estado de Pernambuco**. São Paulo: Banco Safra, 2003.

MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Um lugar de vivências necessárias. In: HIRSCH, Daniela. (Org.) **Um caminho com múltiplos olhares**: as estratégias e as reflexões sobre a participação do ICOM Brasil na nova definição de museus. São Paulo: ICOM Brasil, 2024.

MONTEIRO, Margot. [Sem título]. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Casarão e a Cidade usos e costumes**. Recife: Museu do Estado de Pernambuco, 2014.

MONTEIRO, Margot. O FUTURO DO MUSEU DO ESTADO. In: MARQUES, Maria Eduarda; LODY, Raul. (Curadores) **Tempo tríbio**: Museu do Estado de Pernambuco, 1930-2020. Recife: CEPE, 2021.

OLIVEIRA, Kelly Emanuelly de. O Movimento Indígena no Brasil: apontamentos básicos. In: SILVA, Edson H. (Org.) SALLES, Anderson G. de. (Org.) **Antropologia & Sociedade** - Revista do Laboratório de Antropologia, Arqueologia e Bem-Viver da UFPE. v.1, n.1 [2023].

OLIVEIRA, João Pacheco de. **Uma etnologia dos “índios misturados”?** Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. Mana, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 47-77, 1998.

PESCA, Adriana Barbosa; FERNANDES, Alexandre de Oliveira; KAYAPÓ, Edson. **Por uma escrita indígena**: meu ser, minha voz, minha autoria. Revista Pindorama, v. 11, n. 1, p. 187–201, 2020. Disponível em: <https://publicacoes.ifba.edu.br/Pindorama/article/view/830>. Acesso em: 05 de maio de 2025.

POINSOT, Jean-Marc. A exposição como máquina interpretativa. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize. (Org.). **Histórias da Arte em Exposições**. Modos de ver e exibir no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Books/FAPESP, 2016.

PONTUAL, Sylvia. Prefácio. In: BANCO SAFRA. **O Museu do Estado de Pernambuco**. São Paulo: Banco Safra, 2003.

QUEIROZ, Beatriz Morgado de. Breve genealogia da curadoria de arte: sentidos e práticas em disputa. In: II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. **Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 183 - 195.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade, poder, globalização e democracia**. Novos Rumos, Marília, v. 1., n. 37, p. 4-28, 2002. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/2192/1812>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2024.

REDDIG, Amalhene Baesso; LEITE, Maria Isabel. **O lugar da infância nos museus**. In: MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia, Ano III, n.3, p. 32-41, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. IN: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Virada Testemunhal e Decolonial do Saber Histórico**. São Paulo: Editora Unicamp, 2022.

SOLER, Mariana Galera. Construção de uma metodologia para descrição de exposições

científicas: os desafios da objetividade. In: RIBEIRO, E.S.; SANTOS, A.C.A.; ARAÚJO, B.M. (Org.). **Anais do III Seminário Gestão do Patrimônio Cultural de Ciência e Tecnologia**. Recife: Editora UFPE, 2015.

SOUTO, Márcia. [Sem título]. In: MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Casarão e a Cidade usos e costumes**. Recife: Museu do Estado de Pernambuco, 2014.

SOUZA, Artur Barbosa de. SANTANA, Vivian Karla Damascena de. **Pina, Brasília Teimosa, Patrimônio Modificado, Elitizado e Gentrificado**. Recife, UFPE: 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/51023/1/cidade%20e%20patrimonio.pdf>>. Acesso em: 19 de abril de 2025.

VIEIRA, Mariana Cavalcanti. **A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos**: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro. Horiz. antropol., Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 317-357, jan./abr. 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/Kyt7B78FryqpJ4pnDyJ8pqt/#>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2024.

Livros, Coletâneas e Edições Similares

ADICHIE, Chimamanda Ngoze. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. **Os índios na história do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

BANCO SAFRA. **O Museu do Estado de Pernambuco**. São Paulo: Banco Safra, 2003.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas – As infâncias de Manoel de Barros**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

BASSINI, José. **Índios num país sem índios – A estética do desaparecimento: um estudo sobre imagens indias e versões étnicas**. Manaus: Editora Travessia/Fapeam, 2015.

BUTLER, Judith. **Desposesión**: lo performativo en lo político. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2017.

CASTILLO, Sônia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagem e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

_____. **A arte de expor**. Curadoria como expoiesis. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado - pesquisas de antropologia política**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CONTI, Flávio. **Como reconhecer a arte grega**. Martins Fontes, São Paulo: 1987.

CURY, Marília Xavier. Povos indígenas e Museologia – experiências nos museus tradicionais e possibilidades nos museus indígenas. In: SOARES, Bruno Brulon. (Org.). **Descolonizando a museologia: Museus, ação comunitária e descolonização**. Paris: ICOM/ICOFOM, 2020.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Índios no Brasil: história, direitos e cidadania**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

CUNHA, Manuela Carneiro da; CESARINO, Pedro de Niemeyer. (Org.) **Políticas culturais e povos indígenas**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

CUNHA, Manuela Carneiro da; BARBOSA, Samuel Rodrigues. (Org.) **Direitos dos povos indígenas em disputa**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

DAVALLO, Jean. GRANDMONT, Gérald. SCHIELE, Bernard. **L'Environnement entre au musée**. Québec: Presses universitaires de Lyon, 1992.

DESCARTES, René. **O Discurso do Método**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DESVALLÉES, André. MAIRASSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Conselho Brasileiro do Conselho Internacional de Museus / Pinacoteca do Estado de São Paulo / Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA, Victor Lúcio Pimenta de. **A proteção jurídica de expressões culturais dos povos indígenas na indústria cultural**. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006.

GOMES, Kcal. **Carta de alforria**. Recife: 100CORAÇÃO CARTONEIRA, 2024.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**. O museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2004.

JESUS, Alexandre Silva de. **Curupira**: mau encontro, tradução e dívida colonial. Recife: Titivillus, 2019.

JESUS, Naiane Terena de. **Arte indígena no Brasil**: midiatização, apagamentos e ritos de passagem. Cuiabá: Oráculo Comunicação, Educação e Cultura, 2022.

JINKINGS, Ivana. DORIA, Kim. CLETO, Murilo. (Org.). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil; São Paulo: Boitempo, 2016.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Ay Kakyri Tama**: eu moro na cidade. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

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

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

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

_____. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C / Arte, 2009.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Joana D'Arc de Sousa. **Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.

LIMA, Marcondes. **Antônio de Almeida**: Zezinho do Santa Isabel. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2009.

MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Um Museu Itinerante Museu do Estado de Pernambuco**. Recife: Museu do Estado de Pernambuco, 2009.

_____. **Um Museu Itinerante Museu do Estado de Pernambuco**. Recife: Museu do Estado de Pernambuco, 2017.

MONTEIRO, Hilton. **Museu do Estado de Pernambuco**. Recife: AIP/TELPE, 1999.

MONTEIRO, Margot. CARVALHO, Rinaldo. BORGES, Tânia. (Org.) **Museu do Estado de Pernambuco: Uma década para lembrar, 2007-2017**. Recife: SAMPE, 2017.

MOTTA, Antonio. O museu por vir. In: HIRSCH, Daniela. (Org.) **Um caminho com múltiplos olhares: as estratégias e as reflexões sobre a participação do ICOM Brasil na nova definição de museus**. São Paulo: ICOM Brasil, 2024.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno**. São Paulo: Global, 2017.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

SOLER, Mariana Galera. **Biodiversidade Musealizada: Formas que comunicam**. Lisboa: Edição Caleidoscópio, 2021.

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

VIEZZER, Moema; Grondin, Marcelo. **Abya Yala, genocídios, resistências e sobrevivências dos povos originários das Américas**. Rio de Janeiro: Bambu Editora, 2021.

ZWILLING, Carin. **Em Busca da Inspiração das Musas** - uma investigação sobre as musas na iconografia musical do fim do século XV ao século XVI italiano. 2015. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5584133/mod_resource/content/0/ZWILLING_EM_BUSCA_DA_INSPIRACAO_DAS_MUSAS_-_uma_i%20%281%29.pdf>. Acesso em: 24 de maio de 2024.

Dissertações e Teses

ALVES, Ingridde dos Santos. **Exposições e sentidos**: análise da exposição “Poeira, Lona e Concreto” do Museu Vivo da Memória Candanga. Monografia (Graduação em Museologia) - Faculdade de Ciência da Informação, Curso de Graduação em Museologia, UnB, Brasília, 2014.

ARRUDA, Fábio Peixoto de. **A Especulação Imobiliária e o Ecologismo dos Pobres**: O Caso do Bairro do Pina - Recife (PE). Dissertação. Programa de Pós-graduação em Geografia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, UFPE: 2015.

CARVALHO, Maria Caroline Macedo de. **A espetacularização de cadáveres**: a musealização de restos dos cangaceiros no Museu Antropológico Estácio de Lima. Trabalho de Conclusão de Curso (Lato sensu em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) - Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CASTRO, Eduardo José de. **A Inauguração de um Museu de Arte no Recife**: sociedade, bastidores e exposição (1981). Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

FRANÇA, Juliana Mesquita Zikan. **A “Atmosfera Senhorial” no Museu do Estado de Pernambuco**: um ensaio sobre a exposição de longa duração Pernambuco Território e Patrimônio de um Povo. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

GOMES, Amanda Barlavento. **A Trajetória de Vida do Barão de Beberibe, um Traficante de Escravos no Império no Brasil (1820 – 1855)**. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

RODRIGUES, Rodrigo José Cantarelli. **Contra a conspiração da ignorância com a maldade**:

a Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais e o Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins , Rio de Janeiro, 2012.

Catálogos

CHRISTAL GALERIA. **ZIEL KARAPOTÓ**. Recife: Christal Galeria, 2024. Disponível em: <<https://static1.squarespace.com/static/61c4606d53c27d1232f5cab1/t/66675fa34f45e8254a87f181/1718050930806/Cat%C3%A1logo+Ziel+Karapot%C3%B3+2024+-+Christal+Galeria+-+Bienal+de+Veneza.pdf>>. Acesso em: 26 de março de 2025.

CHRISTAL GALERIA. **ZIEL KARAPOTÓ** como fumaça. Recife: Christal Galeria, 2022b. Disponível em:

<<https://static1.squarespace.com/static/61c4606d53c27d1232f5cab1/t/6268491a8834cb27257007b3/1651001634278/Cat%C3%A1logo+Digital+Ziel+Karapot%C3%B3.pdf>>. Acesso em: 02 de maio de 2025.

MARQUES, Maria Eduarda; LODY, Raul. (Curadores) **Tempo tríbio**: Museu do Estado de Pernambuco, 1930-2020. Recife: CEPE, 2021.

MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O Casarão e a Cidade**: usos e costumes. Recife: Museu do Estado de Pernambuco, [s.d.]b.

Documentos Institucionais e Relatórios

I ATELIER INTERNACIONAL ECOMUSEUS/NOVA MUSEOLOGIA. Declaração de Quebec. In: ARAUJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira. (Org.). **A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo**: documentos e depoimentos. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO (CIMI). **Relatório Violência Contra os Povos**

Indígenas no Brasil – Dados de 2011. [S.l.]: CIMI, 2012.

_____. **Relatório Violência Contra os Povos Indígenas no Brasil** – Dados de 2020. [S.l.]: CIMI, 2021.

ICOM. Mesa-redonda de Santiago do Chile. In: PRIMO, Judite. (Org.). **Cadernos de Sociomuseologia** - Museologia e Património: documentos fundamentais. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1999.

ICOM. Declaração de Caracas. In: PRIMO, Judite. (Org.). **Cadernos de Sociomuseologia** - Museologia e Património: documentos fundamentais. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1999.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - IBRAM. **Subsídios para a Elaboração de Planos Museológicos**. Brasília: IBRAM, 2016. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Subs%C3%ADDios-para-a-elabora%C3%A7%C3%A3o-de-planos-museol%C3%B3gicos.pdf>>. Acesso em: 19 de janeiro de 2024.

ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO. **Convenção nº 169 da OIT sobre Povos Indígenas e Tribais**. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/decreto/D10088.htm#anexo72>. Acesso em: 07 de maio de 2025.

REFERÊNCIAS LEGISLATIVAS

Leis, Decretos e demais Normas

BRASIL. **Constituição (1988).** Constituição da República Federativa do Brasil: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, compilado até a Emenda Constitucional nº 129/2023. Brasília, DF: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2023.

_____. **Lei nº 10.257, de 10 de julho de 2001.** Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, [2001]. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/l10257.htm>. Acesso em: 19 de abril de 2025.

_____. **Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011.** Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei nº 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, [2011]. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm>. Acesso em: 14 de julho de 2025.

_____. **Lei nº 14.701, de 20 de outubro de 2023.** Regulamenta o art. 231 da Constituição Federal, para dispor sobre o reconhecimento, a demarcação, o uso e a gestão de terras indígenas; e altera as Leis nºs 11.460, de 21 de março de 2007, 4.132, de 10 de setembro de 1962, e 6.001, de 19 de dezembro de 1973. Brasília: Senado Federal, [2023]. Acesso em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/L14701.htm>. Acesso em: 03 de agosto de 2024.

ACERVOS

Fotográficos

MEPE - Museu do Estado de Pernambuco. **Fotografia XIX Exposição Temporária** - “Variações Culturais”. 1986. Exposições Índios MEPE 1. Acervo Fotográfico.. 86 VI COL 016/8.

Manuscritos

APEJE – Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano. **Lei N. 1.918**. 1928. Leis do Estado de Pernambuco e Decretos do Congresso Legislativo do Anno de 1928. Acervo Impresso. Coleção Leis Pernambucanas. Caixa 11.

_____. **Decreto N. 491**, de 10 de Maio de 1940. 1940. Acervo Impresso. Coleção Leis Pernambucanas. Caixa 24.

MEPE - Museu do Estado de Pernambuco. **Considerações sobre a exposição de longa duração do Museu do Estado de Pernambuco**. [s.d.]a. Arquivo EXPOSIÇÕES. Acervo Impresso.

_____. **Salas Arqueologia e Etnografia**. [s.d.]b. Arquivo Exposições Permanentes. Acervo Impresso.

_____. Resumo das questões discutidas para a expografia do MEPE - 2016. [s.d.]c. Arquivo Exposições Permanentes. Acervo Impresso.

_____. **Classificação de flechas**. [s.d.]c. CLASSIFICAÇÃO DE ARCOS, FLECHAS, ZARABATANAS E CERÂMICAS. Arquivo COLEÇÃO PAULO FIGUEIREDO 2) COLEÇÃO QUERALT 3) RELAÇÃO DE MATERIAIS E PEÇAS MAIS IMPORTANTES 4) ÍNDIOS DO BRASIL 5) GRAFIA DOS NOMES DOS GRUPOS INDÍGENAS BRASILEIROS (FUNAI) 6) MATERIAL PARA CONSULTA RELATIVA À ETNOGRAFIA E ARQUEOLOGIA 7) EXPOSIÇÃO “OLHARES INDÍGENAS”. Arquivo Impresso.

WEBGRAFIA

Sites e Blogs

DAS ARTES. **Christal Galeria inaugura em Recife**. 26 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/christal-galeria-inaugura-em-recife/>>. Acesso em: 15 de abril de 2025.

ESBELL, Jaider. **A Arte Indígena Contemporânea como Armadilha para Armadilhas**. Galeria Jaider Esbell, 09 de julho de 2020. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>>. Acesso em: 17 de agosto de 2022.

JULIANA ALVES XUKURU. **Totorem**. [s.d.]. Disponível em: <<https://julianaalvesxukuru.wordpress.com/exposicoes/>>. Acesso em: 12 de junho de 2025.

Jornais e Portais de Notícias

ALGO MAIS. **Christal Galeria recebe a primeira exposição individual de um artista indígena em Pernambuco**. 18 de março de 2022. Disponível em: <<https://algomais.com/christal-galeria-recebe-a-primeira-exposicao-individual-de-um-artista-indigena-em-pernambuco/>>. Acesso em: 23 de abril de 2025.

BENTO, Emmanuel. **Artista visual indígena Ziel Karapotó ganha exposição no Recife**. Jornal do Commercio, Recife, 18 de março de 2022. Disponível em: <<https://jc.uol.com.br/cultura/2022/03/14962793-artista-visual-indigena-ziel-karapoto-ganha-exposicao-no-recife.html>>. Acesso em: 23 de abril de 2025.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Christal Galeria recebe primeira exposição individual de um artista indígena no estado**. Recife, 17 de março de 2022. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2022/03/christal-galeria-recebe-primeira-exposicao-individual-de-um-artista-in.html>>. Acesso em: 24 de julho de 2024.

FOLHA DE PERNAMBUCO. **Recife ganha nova galeria de arte nesta quinta-feira (28)**. 20 de janeiro de 2021. Disponível em:

<<https://www.folhape.com.br/cultura/recife-ganha-nova-galeria-de-arte-nesta-quinta-feira/170571/>>.

Acesso em: 23 de abril de 2025.

LINS, Letícia. Ziel Karapató, do especial “Falas da terra”, expõe “Como fumaça” no Recife. Oxe Recife, Recife, 25 de março de 2022. Disponível em: <<https://oxerecife.com.br/ziel-karapato-entre-o-especial-de-tv-falas-da-terra-e-a-exposicao-como-fumaca-no-recife/>>. Acesso em: 23 de abril de 2025.

NOTÍCIAS CULTURA.PE. Museu do Estado inaugura espaço sobre casario pernambucano do século XIX. 17 de dezembro de 2014. Acesso em: <<https://www.cultura.pe.gov.br/canal/espacosculturais/museu-do-estado-inaugura-espaco-sobre-casario-pernambucano-do-seculo-xix/>>. Acesso em: 27 de maio de 2024.

SANTOS, Maria Carolina; PORTELA, Laércio. Famílias sem-teto ocupam prédio dos Correios no Recife Antigo fechado no início da pandemia. Marco Zero Conteúdo, Recife, 07 de setembro de 2021. Disponível em: <<https://marcozero.org/familias-sem-teto-ocupam-predio-dos-correios-no-recife-antigo-fechado-no-inicio-da-pandemia/>>. Acesso em: 16 de junho de 2025.

VIANA, Hugo. Exposição que debate história de quilombo indígena é inaugurada no Museu da Abolição. Folha de Pernambuco, Recife, 05 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://www.folhape.com.br/cultura/exposicao-que-debate-historia-de-quilombo-indigena-e-inaugurada-no-mus/36891/>>. Acesso em: 16 de junho de 2025.

WSCOM. Juliana Alves expõe universo feminino no Centro Cultural dos Correios. 08 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://wscom.com.br/juliana-alves-expoe-universo-feminino-no-centro-cultural-correios-em-recife/>>. Acesso em: 10 de junho de 2025.

Redes Sociais

BLOG DO TIO. GALERIA É INAUGURADA NO PINA, COM EXPOSIÇÃO COLETIVA, SEM OBRAS DE ARTISTAS LOCAIS, QUE EM PROTESTO, EXPÕE SUAS ARTES NO CHÃO [Post de foto]. Instagram, @blogdotioo, 28 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CKnBZnRFSNR/>>. Acesso em: 20 de abril de 2025.

ENRIQUE ANDRADE. [Sem título]. Instagram, @enriquesem.h, 23 de abril de 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CctKze9L-9y/?img_index=1>. Acesso em: 8 de janeiro de 2025.

GF MONTAGENS. **GF Montagens** [Página de rede social]. Instagram, @gfmontagens, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.instagram.com/gfmontagens/>>. Acesso em: 24 de abril de 2025.

Portais de consulta

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO - CNPQ. **Nair Leone**. 2018. Disponível em:

<[CNPJ BIZ. **Nova Mundau Empreendimentos LTDA - 15.359.427/0001-58**. \[s.d.\]. Disponível em: <<https://cnpj.biz/15359427000158>>. Acesso em: 15 de abril de 2025.](https://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4700229J8&tokenCaptchar=03AFcWeA7MF-i5GHsGoWXlm00OQkuh1hG_vwXF7rTlaMWxuDkQxotChPdLl0XVgDfijw874QBEOXr7sj6L4qPoaSDOGSrYjCDkV4zh-FiRoXO0EjBzyzLfEbmwMy4gG7iH3D5pj4YiVpUPVjQyKbRK4MH5rvGywblcvoY6WFcSHEvgX8_X50y-cPKsLoQ5utADuwM9nU7LskTBGdW_lxlwJgN7AIL8C2OessTlm3IU-F2Il5-RiRgD2ZxyaayHsRBURu5gj5YLVyLa0wnALttpeSAUI_W5Dgsn_r6ZrX95aVAzgCupfsMjJT6BU4hb-pWAjhv3jgIjUqVOjJ2FAwZTy6RM_Wyvbdac03RxxEW2VKX_r5TcO6WG7LeONkjAQqZ7pAb5hPqfWdjvUjCR7xO2vqTRH1wN-nVko88CqlIHKFdKsVtck0e_g_ueWcZJ8oD6HhCmNjhfzqmMHEoqldMdMfL-dzcq8pCjfxfsCvGGn-epKP7luSLH4Z5-jKQKUgR4uo9KK9uEXDDd-ZvMOxeB_yXpk-neoW_LsEwAeN5ba65hlU_PMOxxZhQrLHcxal5n9Mc4Ce6tvZWnQRSgt68BcLuiyTkbNspqcIMySVDNHGUvQGZ-jze-B8laqPZv5XQBbXujzubHGfXRJBSBwTffl59WR7EkDs9YyZanmEEWVcDdBJAT339fDhITMGxiGYeVx1RnIlJu1ylx7fLah20-bFO1oqW-j0SlbrL8EiZ961UwYL0Kk_7O6M80YxLzjaHEUhqP9UMsqnxIFSZuYAPhlfrTQDjshl2KVmgNQFu3hgJeQTNGGVCPrwii6b14uMXc4VsKnqVU7Vi2Ci7R_Ja1vkKMFcc9-6LPLvKP49nFvFNMx965xunHlJ_73aZrGY7474V32SbmzMIUeKyngVZVppmlAOTOIAYX7WlOzqBAMhvyGWgiH5nUdSCS7Z6utvj6AGDMMzvi>. Acesso em: 15 de abril de 2025.</p>
</div>
<div data-bbox=)

ECONODATA. **Caxito Agencia de Viagens e Turismo**. [s.d.]a. Disponível em: <<https://www.econodata.com.br/consulta-empresa/08306163000109-CAXITO-INDUSTRIA-ECOMERCIO-LTDA>>. Acesso em: 25 de abril de 2025.

ECONODATA. Pernambuco Empreendimentos S/a. [s.d.]b. Disponível em: <<https://www.econodata.com.br/consulta-empresa/03423901000184-PERNAMBUCO-EMPREENDIMENTOS-S-A>>. Acesso em: 19 de abril de 2025.

ECONODATA. Nova Campina. [s.d.]c. Disponível em: <<https://www.econodata.com.br/consulta-empresa/11036989000100-CAMINHO-DO-SOL-LOTAMENTO-NOVA-CAMPINA-LTDA>>. Acesso em: 19 de abril de 2025.

ECONODATA. Hotel Areias Belas Ltda. [s.d.]d. Disponível em: <<https://www.econodata.com.br/consulta-empresa/04738208000163-HOTEL-AREIAS-BELAS-LTDA>>. Acesso em: 19 de abril de 2025.

ECONODATA. Tupinamba. [s.d.]e. Disponível em: <<https://www.econodata.com.br/consulta-empresa/09278794000124-TUPINAMBA-PARTICIPACOES-SA>>. Acesso em: 19 de abril de 2025.

REDE SIM. Comprovante de Inscrição e de Situação Cadastral. 2025. Disponível em: <https://solucoes.receita.fazenda.gov.br/servicos/cnpjreva/Cnpjreva_Comprovante.asp>. Acesso em: 15 de abril de 2025.

Enciclopédias e Dicionários

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Museu do Estado de Pernambuco (Mepe). 15 de julho de 2022. Disponível em: <[https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicoes/71005-museu-do-estado-de-pernambuco-mepe#:~:text=A%20cria%C3%A7%C3%A3o%20do%20Museu%20do,Unidos%20do%20Brasil%2C...>](https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicoes/71005-museu-do-estado-de-pernambuco-mepe#:~:text=A%20cria%C3%A7%C3%A3o%20do%20Museu%20do,Unidos%20do%20Brasil%2C...). Acesso em: 14 de junho de 2025.

Portais e Documentos Governamentais

ESTADO DE ALAGOAS. PRIMEIRO TERMO ADITIVO AO TERMO DE COOPERAÇÃO MÚTUA PARA EXPLORAÇÃO DE MANANCIAL, IMPLANTAÇÃO E OPERAÇÃO DE REDE DE ABASTECIMENTO DE ÁGUA E COLETA DE ESGOTO

CELEBRADO ENTRE A COMPANHIA DE SANEAMENTO DE ALAGOAS-CASA LEA NOVA MUNDAÚ EMPREENDIMENTOS LTDA. Maceió, 18 de dezembro de 2017. Disponível em: <<https://www.casal.al.gov.br/app/uploads/2018/05/PrimeiroTerAditivoaoTermodeCooperaoMtauNovaMunda.pdf>>. Acesso em: 15 de abril de 2025.

GOV.BR. Aprovada nova definição de museu. 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/museudoindio/pt-br/assuntos/noticias/2022/2022-noticias-durante-o-periodo-de-defeso-eleitoral/aprovada-nova-definicao-de-museu#:~:text=O%20museu%20%C3%A9%20uma%20institui%C3%A7%C3%A3o,de%20educa%C3%A7%C3%A3o%2C%20estudo%20e%20deleite.>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2024.

GOV.BR. Museu do Homem do Nordeste. [s.d.]a. Disponível em: <<https://www.gov.br/fundaj/pt-br/composicao/dimeca/museu-do-homem-do-nordeste-1>>. Acesso em: 16 de junho de 2025.

GOV.BR. Educativo. [s.d.]b. Disponível em: <<https://museudaabolicao.museus.gov.br/educacao/>>. Acesso em: 16 de junho de 2025.

MAPA CULTURAL DE PERNAMBUCO. CHRISTIANA ASFORA BEZERRA CAVALCANTI. [s.d.].

Disponível em: <<https://www.mapacultural.pe.gov.br/agente/38016/#info>>. Acesso em: 15 de abril de 2025.

PREFEITURA DO RECIFE. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM). [s.d.]. Disponível em: <<https://www2.recife.pe.gov.br/servico/museu-de-arte-moderna-aloisio-magalhaes-mamam>>. Acesso em: 16 de junho de 2025.

Portais de Museus, Galerias, Institutos e Universidades

CCBA. Institucional. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.ccba.org.br/institucional/>>. Acesso em: 17 de junho de 2025.

CCBA. Conheça o resultado do Prêmio Eduardo Souza de Artes Visuais 2019. 2019.

Disponível em:
 <<https://www.ccba.org.br/conheca-o-resultado-do-premio-eduardo-souza-de-artes-visuais-2019/>>. Acesso em: 17 de junho de 2025.

CHRISTAL GALERIA. **Sobre**. [s.d.]a. Disponível em:
 <<https://www.christalgaleria.com.br/sobre>>. Acesso em: 16 de junho de 2025.

CHRISTAL GALERIA. **Eventos**. [s.d.]b. Disponível em:
 <<https://www.christalgaleria.com.br/christal-eventos>>. Acesso em: 24 de abril de 2025.

CHRISTAL GALERIA. **Exposição Identidade Matriz**. 2021. Disponível em:
 <<https://www.christalgaleria.com.br/exposicoes/identidade-matriz>>. Acesso em: 23 de abril de 2025.

CHRISTAL GALERIA. **Ziel Karapató** – Como fumaça. 2022a. Disponível em:
 <<https://www.christalgaleria.com.br/exposicoes/ziel-karapat-com-fumaa>>. Acesso em: 24 de abril de 2025.

GOOGLE ARTS & CULTURE. **Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães**. [s.d.]. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/partner/mamam?hl=pt-br>>. Acesso em: 16 de junho de 2025.

ICOM BRASIL. **Nova Definição de Museu**. 2022. Disponível em:
 <<https://www.icom.org.br/nova-definicao-de-museu-2/>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2024.

INSTITUTO DE CULTURA BRASIL ITÁLIA. **Instituto de Cultura Brasil Itália**. [s.d.]a. Disponível em: <<https://icbi.wordpress.com/>>. Acesso em: 16 de junho de 2025.

INSTITUTO DE CULTURA BRASIL ITÁLIA. **Exposições**. [s.d.]b. Disponível em:
 <<https://icbi.wordpress.com/exposicoes/>>. Acesso em: 16 de junho de 2025.

MAUMAU GALERIA. **Galeria**. [s.d.]a. Disponível em: <<https://maumaugaleria.com/galeria>>. Acesso em: 17 de junho de 2025.

MAUMAU GALERIA. **Galeria**. [s.d.]b. Disponível em:
 <<https://maumaugaleria.com/exposicao/acervo-01>>. Acesso em: 17 de junho de 2025

MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL LOUIS JACQUES BRUNET. **Missão**. [s.d.]a. Disponível

em: <<https://museuljb.wixsite.com/museu>>. Acesso em: 13 de junho de 2025.

MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL LOUIS JACQUES BRUNET. **ACERVO**. [s.d.]b. Disponível em: <<https://museuljb.wixsite.com/museu/acervo>>. Acesso em: 13 junho de 2025.

MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **O MUSEU**. [s.d.]a. Disponível em: <<https://www.museudoestadope.com.br/o-museu>>. Acesso em: 16 de junho de 2025.

PAÇO DO FREVO. **SOBRE O PAÇO**. [s.d.]. Disponível em: <<https://pacodofrevo.org.br/sobre/>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO. **Unicap reinaugura Museu de Arqueologia e Ciências Naturais**. Recife, 06 de maio de 2022. Ver mais em: <<https://portal.unicap.br/-/unicap-reinaugura-museu-de-arqueologia-e-ciencias-naturais>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO. **Acervos Históricos & Científicos**. [s.d.]a. Disponível em: <<https://portal.unicap.br/museu/acervo-cientifico>>. Acesso em: 13 de junho de 2025.

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO. **Apresentação**. [s.d.]b. Disponível em: <<https://portal.unicap.br/museu/apresentacao>>. Acesso em: 13 de junho de 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. **SOBRE GALERIA CAPIBARIBE**. [s.d.]. Disponível em: <<https://sites.ufpe.br/galeriacapibaribe/#page-top>>. Acesso em: 16 de junho de 2025.

Relatórios

FOGO CRUZADO. **Relatório Anual_2024**. 2025. Disponível em: <https://fogocruzado.org.br/dados/relatorios/relatorio-anual-2024?mcp_token=eyJwaWQiOjE4OTcwODMsInNpZCI6MjcyMzc3NDU5LCJheCI6ImYyNjYwZmNiZTA2NzUwZWRiZDUyOGZmYmRjMmI2N2VjIwidHMiOjE3NTIyNjUxOTUsImV4cCI6MTc1NDY4NDM5NX0.VUiqJERYS2oIw-MLJhnWgy2LojQZviPmBuQx1j_09o0>.

Acesso em: 19 de abril de 2025.

Mapas

GOOGLE. **Mapa das imediações do Museu do Estado de Pernambuco.** Google Maps, 02 de maio de 2024. Disponível em: <<https://www.google.com/maps/@-8.0445517,-34.9032425,18z?entry=ttu>>. Acesso em: 02 de maio de 2024.

GOOGLE. **Visão via satélite das imediações do Museu do Estado de Pernambuco.** Google Maps, 09 de maio de 2024. Disponível em: <<https://www.google.com/maps/@-8.0446366,-34.9019014,359m/data=!3m1!1e3?entry=ttu>>. Acesso em: 09 de maio de 2024.

Músicas, CD's, LP's e Audiovisual

ANDRADE, Enrique. **DIVERGÊNCIAS.** Youtube, 15 de maio de 2023. 24min45s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MNFiTrS2iVw&t=1234s&ab_channel=EnriqueAndrade>. Acesso em: 08 de janeiro de 2025.

BENITES, Sandra; JEKUPÉ, Xadalu Tupã. **Arte Indígena Contemporânea: ancestralidade e resistência, com e Xandalu Tupã Jekupé e Sandra Benites.** Youtube, 01 de maio de 2023. 1h56min58s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UQNMSYc3vaA&ab_channel=MuseudasCulturasInd%C3%ADgenas>. Acesso em: 28 de abril de 2025.

SCIENCE, Chico. **Da Lama ao Caos.** Intérprete: Chico Science e Nação Zumbi. Da Lama ao Caos [LP]. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994. Disponível em: <<https://immub.org/album/da-lama-ao-caos-chico-science-e-nacao-zumbi-1?album=DA%20LAMA%20AO%20CAOS>>. Acesso em 21 jan. 2024.

ALMEIDA, Onildo; QUEIROGA, Luiz. **Hora do Adeus.** Intérprete: Luiz Gonzaga. Óia Eu Aqui de Novo [LP]. Rio de Janeiro: RCA VICTOR, 1967. Disponível em: <<https://immub.org/album/olia-eu-aqui-de-novo?musica=hora%20do%20adeus>>. Acesso em: 05

de junho de 2025.

LARA, Dona Yvonne Lara. **Alguém me avisou**. Intérprete: Dona Yvonne Lara. Sorriso Negro [LP]. Rio de Janeiro: WEA, 1981. Disponível em: <<https://immub.org/album/sorriso-negro>>. Acesso em: 04 de julho de 2025.

APÊNDICE - A

DADOS DE VISITANTES NO MEPE (2017 - 2022)

Fechamento ANUAL de vivitação - MEPE/ Fundarpe - 2017 À 2022							
ANO	2017	2018	2019	2020	2021	2022	TOTAL CLASSIFICAÇÃO DE VISITANTES
PÚBLICO ESCOLAR	2.065	2.958	3.220	179	140	4.068	12.630
PÚBLICO LOCAL	8.511	4.529	7.221	2.999	3.423	12.757	39.440
PÚBLICO NACIONAL	654	491	510	112	107	292	2166
PÚBLICO INTERNACIONAL	125	145	90	45	21	81	507
TOTAL DE VISITANTES	11.355	8.123	11.041	3.335	3.691	17.198	54.743

Fonte: Dados fornecidos pelo Educativo MEPE a partir do livro de assinaturas.

APÊNDICE - B
DADOS DA PESQUISA DO MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO

1.0 Identificação institucional e expositiva	
Nome do museu/galeria/espaço expositivo:	Museu do Estado de Pernambuco - MEPE
Endereço:	Av. Rui Barbosa, 960 - Graças, Recife - PE, 52050-000
Missão institucional:	Não foi possível ter acesso a documentação com tal informação.
Ano de criação e criador:	1929, por meio do Ato nº 240 de 8 de janeiro de 1929, período que Júlio Celso de Albuquerque Bello estava como governador interino do Estado de Pernambuco.
A instituição possui plano museológico? Se sim, anexar a ficha.	A instituição informou que possui, contudo, não deu acesso ao mesmo, justificando este estar em modificação.
Como é composta a equipe e setores da instituição? (Educativo, pesquisa, gestão, manutenção)	Dados presentes na exposição de longa duração “Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo”, sendo compatíveis com a inauguração da mesma e não com a ida do pesquisador ao museu. Diretora: Margot Monteiro; Assessores: Rinaldo Carvalho e Tânia Borges; Secretária: Irene Carneiro; Equipe da Museologia: André Gomes Soares, Adriane Alves, Djanira Oiticica Gondim, Gertrudes Gomes, Maria Elvira Blazquez, Marisa Varella, Pablo Henrique Lucena; Informática: Carlos Nogueira; Assessoria de Imprensa: Eunice Couto; Educativo: Cristiana Andrade Lima, Alexandre Amaral.
Nome da exposição:	“Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo”
Local da exposição dentro do museu/galeria/espaço expositivo:	Térreo do Espaço Cícero Dias.
Período que a exposição ficou em aberta, dias da semana e horários:	Inauguração: 10 de agosto de 2017, 19h, continuando aberta até a redação deste capítulo, em junho de 2024. Terça a sexta-feira: 09h às 17h

	Sábados e domingos: 14h às 17h
E-mail, telefone e contatos da instituição:	museu.mepe@gmail.com +55 81 3184.3170 (Administração) +55 81 3184.3174 (Visitação)
Páginas virtuais da instituição (site, blog, Instagram, Facebook):	https://www.museudoestadope.com.br/ https://www.instagram.com/museudoestadope https://www.facebook.com/museudoestadope
2.0 Caracterização da instituição e do financiamento	
Instituição mantenedora:	Governo do Estado de Pernambuco, através da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE).
Financiadores/as do museu/galeria/espacô expositivo:	Os financiamentos são diversos, a partir de captações da instituição, via parceria público-privado, assim como ações realizadas pela Sociedade dos Amigos do Museu do Estado.
Financiadores/as da exposição:	Banco Santander.
Instituições e grupos parceiros do museu/galeria/espacô expositivo:	O museu possui diversas parcerias com instituições públicas e privadas.
Caráter administrativo da instituição (pública, privada, mista):	Pública, gerenciado pela Secretaria de Cultura de Pernambuco (Secult-PE) e a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) do Governo do Estado de Pernambuco.
3.0 Identificação do público	
Público-alvo:	Sem público-alvo específico, recebe visitas de diversos segmentos sociais.
Controle de visitantes da instituição(digital, ingressos, livro de visitantes):	Livro de assinatura e adesivo entregue ao visitante e que deve ser posto em local visível da roupa.
Os dados recolhidos estão disponíveis publicamente? Se sim, como e por meio de qual plataforma?	Não.
A exposição analisada possui controle de visitantes? Se sim, qual/ais?	A exposição analisada não possui controle específico de visitação, estando dentro do percurso de longa duração da instituição.

Dados dos/as visitantes a exposição (semanal ou mensal) :	No período do recorte temporal da pesquisa, desde o ano de abertura da exposição “Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo”, de 2017 a 2022, houveram, de acordo com a tabela cedida pelo Educativo do MEPE, 54.743 visitantes.
---	---

4.0 Acessibilidade	
Existem acessibilidades na instituição? Se sim, quais?	Sim, o museu possui piso tátil em parte das instalações, cadeira de rodas disponíveis, elevadores, contudo, na época da visita técnica do pesquisador o do Palacete Estácio Coimbra não estava funcionando.
A exposição analisada possui acessibilidades? Se sim, quais?	Não se encontrou aspectos de acessibilidade específicos para esta exposição, além dos já oferecidos pela instituição.
5.0 Fichas	
Temática (Descrição dos conteúdos):	O espaço expositivo analisado é um fragmento da exposição de longa duração “Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo”, sendo estes os núcleos expositivos: 01: “O Território”, que trata sobre o território do Estado de Pernambuco (Brasil), seus biomas, fauna e flora, 02: “As primeiras ocupações humanas”, que trata sobre os povos indígenas anteriores aos processos de invasão e colonização europeia, 03: “Povos tradicionais, cultura e sociedade”, que trata sobre a diversidade dos povos indígenas e suas produções culturais, 04: “Globalização Pau-Brasil”, que trata sobre a exploração do Pau-Brasil, seus usos e faz uma conexão linear entre o período anterior à colonização e o colonial.
Área da exposição (m ²):	A área analisada neste trabalho possui 104m ² , de acordo com nosso levantamento para construção da planta baixa expográfica.
Iluminação:	Iluminação focal por meio de spots de luz, com trilhos de iluminação, que varia entre luz quente e fria.

Janelas (Indicar presença ou ausências e qual é o acesso de luz externa):	Ausência total de janelas.
Pé direito:	3.27m
Móveis expositivos:	Na exposição estão presentes cubos expositivos, painéis em madeira, paredes falsas, vitrines de chão, vitrines de parede, suportes metálicos, estruturas fixas no chão.
Fichas técnicas de identificação nas obras:	As fichas de identificação dos objetos expostos são diversas e serão apresentadas posteriormente.
Tipografias expográficas presentes e predominantes:	Museu histórico, com padrão expográfico Centrado nos Objetos ¹⁰⁴ .

6.0 Matrizes conceituais:

Setor ou agrupamentos de obras:	Mensagem do setor ou do agrupamento de obras:	Tipologias do recurso (Texto, objetos, interativo):	Recurso expositivo:	Técnica:	Supporte:	Localização:	Observações:
Acesso	Proibido tocar nas peças, comer no espaço expositivo e entrar de bolsa	Imagen	Placa não verbal de interdito com imagem de uma mão cortada por um traço, imagem de uma bolsa cortada por um traço, imagem de um hambúrguer e refrigeran	Image m sobre material duro	Placa, possivelmente plástica	2A	

¹⁰⁴ Padrão expográfico discutido por Mariana Soler (2021).

			te cortados por um traço				
Acesso	Praiá, marca espiritual de grupos étnicos indígenas presentes no Brasil, como os Pankararu em Pernambuco	Fotografi a	Fotografi a adesivada com transparênci a	Fotografi a adesiva da com transparênci a	Transparênci a adesiva colada em porta de vidro	1A	Na porta de vidro, também adesivado, em letras brancos sobre faixa preta o termo “Entrada”
Textos sobre a exposição	Apresentação institucional da exposição e da parceria entre MEPE e Banco Santander e valorização da cultura pernambucana	Texto	Texto de parceria institucional sobre a exposição	Recorte eletrônico	Texto em recorte eletrônico aplicados na parede	3A	<p>Texto: “Pernambuco, território e patrimônio de um povo</p> <p>Investir na cultura é um dos pilares essenciais do Santander. Acreditamos que promover o conhecimento e a arte, de forma educativa, estimula a criatividade e a reflexão dos indivíduos sobre si mesmos e sobre seu tempo, contribuindo para o desenvolvimento humano em todos os seus aspectos.</p> <p>A força da cultura de Pernambuco se</p>

							<p>espalha por todo o Brasil e é motivo de muito orgulho para o seu povo. Por isso, desde 1999, nos dá muita alegria celebrar esta parceria com o Museu do Estado de Pernambuco, que nos permite investir permanente e continuamente em diversas iniciativas das áreas de patrimônio, artes visuais, música e literatura. Nossa linha do tempo inscreve uma parceria de sucesso e ganha mais uma ação que fica marcada na história do MEPE, do Santander e do Estado. A exposição “Pernambuco, território e patrimônio de um Povo” revela, por meio das coleções artísticas, arqueológicas, etnográficas e históricas da instituição, a formação de uma cultura</p>
--	--	--	--	--	--	--	---

							que colore o Brasil com sua diversidade e riqueza. Os curadores Renato Athias e Raul Lody emprestam seus olhares cuidadosos para a mostra, evidenciando a sensibilidade de reconhecidos antropólogos. Reconstroem os caminhos percorridos por gerações, expõem o seu legado intelectual e artístico e escancaram o sentimento de pertencimento. Um recorte cronológico e didático de obras e objetos nos transportam aos tempos primordiais da formação cultural de Pernambuco. A partir daí, percorremos o caminho traçado por gerações até chegarmos à diversidade artística e intelectual da contemporaneidade.
--	--	--	--	--	--	--	--

							<p>Por isso, nos orgulhamos de estar ao lado do Governo do Estado de Pernambuco em iniciativas tão essenciais, como é esta mostra. Reafirmamos, aqui, nosso compromisso em preservar a cultura em todas as suas nuances. Queremos ver vibrar as cores dessa história, para que elas sigam cada vez mais vivas no futuro.</p> <p>Marcos Madureira Vice-presidente de Comunicação, Marketing, Relações Institucionais e Sustentabilidade”</p> <p>Logo do Banco Santander abaixo do texto.</p> <p>Tradução do texto integral em inglês abaixo da logo.</p>
Textos sobre a exposição	Apresentação institucional da exposição pela	Texto	Texto institucional sobre a exposição	Recorte eletrônico	Texto em recorte eletrônico aplicad	3A	<p>Texto: “O MEPE e o patrimônio de Pernambuco</p>

	<p>diretora do MEPE e a importância do museu como instituição de memória, cultura e legado para sociedade, apresentação dos feitos da nova exposição, sua nova museografia e comunicação com o público</p>			<p>os na parede</p>	<p>Atualmente, o Museu do Estado de Pernambuco se destaca como uma das principais instituições de cultura do Estado, no trato da preservação e divulgação da nossa memória material e imaterial e dos diversos povos que constroem a história da nossa terra. Sendo esta exposição o grande evento que permanecerá ao longo de alguns anos, procuramos privilegiar este patrimônio público tão significativo e a importância deste acervo, na utilização de suas coleções perfeitamente harmonizadas no acompanhar de cada época do Brasil ao longo da história e da arte em Pernambuco. Neste novo conceito de museografia apresentado objetivamos reconstruir um</p>
--	--	--	--	---------------------	--

							percurso cronológico e didático através de vários períodos nos caminhos da transformação que marcaram época e constituem referências históricas, importante eixo para o entendimento das profundas mudanças sofridas pelo nosso povo. Nosso interesse se estendeu mais além da apresentação estética e da ambientação museográfica, mostrando uma sequência documental das coleções e especialmente com a interação e comunicação com o público. A pesquisa, o restauro, a arquitetura do espaço e a escolha criteriosa e minuciosa das peças (através do olhar da curadoria), apontaram um caminho para uma apresentação de leitura prazerosa e de
--	--	--	--	--	--	--	---

							<p>melhor compreensão na interpretação do conjunto, no percurso da mostra. A interação possibilitou uma visão abrangente e questionadora dos desdobramento s de nossa história desde nossos ancestrais até hoje em Pernambuco. Assim consideramos o ano de 2017 um grande momento para poder idealizar e executar esta importante exposição: “Pernambuco, território e patrimônio de um povo”, com o apoio fundamental do Banco Santander, nosso patrocinador, como também de todos os profissionais deste Museu que colaboraram para a realização deste projeto.</p>
--	--	--	--	--	--	--	---

							Margot Monteiro Diretora do MEPE” Tradução do texto integral em inglês abaixo do texto.
Textos sobre a exposição	Apresentação curatorial que trata sobre a importância da instituição museu, trata sobre a feitura da exposição e o diálogo entre as coleções que compõem a exposição.	Texto	Texto curatorial	Recorte eletrônico	Texto em recorte eletrônico aplicados na parede	3A	<p>Texto: “Um encontro com Pernambuco</p> <p>O museu enquanto uma instituição social, cultural, educacional e lúdica busca sempre uma melhor comunicação com os visitantes. E assim, por meio de exposições, realizam-se novas interpretações das coleções, destacando-se um sentimento de pertença ao território e ao patrimônio de Pernambuco. Acredita-se que este sentimento é a melhor maneira de se experimentar uma verdadeira interatividades. Assim, a presente exposição de longa duração do Museu do</p>

							<p>Estado de Pernambuco é um amplo roteiro que une coleções arqueológicas, históricas, etnográficas e artísticas sob um olhar contextual amplo e complexo para mostrar Pernambuco ao grande público. Porque a cultura se dá nas mais profundas interrelações entre a pessoa e sua história de vida, suas memórias míticas e identitárias. “Pernambuco, território e patrimônio de um povo” é um convite para melhor conhecer o Museu. Venha se emocionar.</p> <p>Raul Lody Renato Athias Curadores da exposição”</p> <p>Tradução do texto integral em inglês abaixo do texto.</p>
Patrocínio/Realização	Grupo institucional	Texto/Imagem	Logos das instituições,	Recorte eletrônico	Texto e image m em	3A	Palavra “Patrocínio” e abaixo logo do

	responsável pelo financiamento da exposição e realização		patrocínio e realização		recorte eletrônico aplicados na parede		Banco Santander, ao lado, com um pequeno espaçamento, palavra “Realização” e abaixo em ordem, da esquerda para direita, logo da Sociedade dos Amigos do Museu do Estado de Pernambuco, Museu do Estado de Pernambuco, FUNDARPE Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Secretaria de Cultura e Governo de Estado de Pernambuco
Painel Central: Exposição “Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo”	Diversidade da formação pernambucana em diversas temporalidades e culturas, desde períodos imemoriais até a contemporaneidade	Texto	Abertura da exposição	Texto em relevo	Possivelmente mdf	4A	O título da exposição, “Pernambuco, território e patrimônio de um povo”, está centralizado em letras brancas, num fundo retangular sobreposto por imagens ao redor junto aos quadrados e retângulos coloridos
Painel Central: Exposição “Pernambuc	Diversidade da formação pernambuc	Fotografias e cópias de quadros	Abertura da exposição	Reprodução de obras bidime	Apontar mdf, mas	4A	O título da exposição está centralizado, ao lado, acima e

<p>o, Território e Patrimônio de um Povo”</p>	<p>ana em diversas temporalidades e culturas, desde períodos imemoriais até a contemporaneidade</p>	<p>presentes no decorrer da exposição em formato bidimensional</p>		<p>nsionalmente, construindo uma montagem entre imagens, retângulos e quadradinhos coloridos, imagens sobrepostas</p>	<p>faltam informações</p>		<p>abaixo retângulos coloridos (vermelho, verde, amarelo, laranja, azul), imagem um mãos talhando um ex-voto em formato antropofágico de uma cabeça, ex-voto antropofágico em formato de cabeça, Praiás, cocar de penas, pintura rupestre, gravura de Maurício de Nassau, Pintura de Lula Ayres, Pintura de José Cláudio, urna funerária cerâmica da tradição Marajoara, mãos com escultura de barro com homem montado num animal quadrúpede, banco indígena, pintura de Cícero Dias, caboclos de lança do Maracatu de Baque Solto, imagem de Santo Antônio, imagem de Iemanjá, prato de porcelana. Há ainda a presença de um</p>
---	---	--	--	---	---------------------------	--	---

							QR Code que dá acesso ao site do MEPE (museudoestadope.com.be)
Núcleo Expositivo 01: “O Território”	Diversidade da flora e fauna do Brasil	Texto	Legenda de conjunto de reproduções de desenhos	Texto impresso em plástico adesivo sobre material duro	Plástico adesivo sobre material duro	1B	<p>Texto: “Reprodução de desenhos aquarelados apresentando a flora e fauna do Brasil no século XVII Libri Principis ou Manual. Atribuído a Georg Marcgrave ou Zacharias Wagner, orig. Biblioteca Jagiellonska, Cracóvia.”</p> <p>Tradução do texto integral em inglês abaixo do texto</p> <p>Etiqueta cinza com letras pretas</p>
Núcleo Expositivo 01: “O Território”	Diversidade da flora e fauna do Brasil	Imagen	Conjunto de reprodução impressa em plástico adesivo aplicado sobre material duro	Reprodução impressa em plástico adesivo aplicado sobre material duro	Plástico adesivo sobre material duro	1B	<p>Conjunto de 20 reproduções de desenhos aquarelados atribuídos a Georg Marcgrave ou Zacharias Wagner</p> <p>Em ordem, da esquerda para direita, de cima para baixo:</p> <p>-Coluna I: Amiriguáya (Tipo de lagarto),</p>

						Gnaiâba (Goiba), Guaperuâ (Tipo de peixe), Aiurûcuràu (Tipo de ave Psittacidae) e Carâuna (Tipo de peixe); -Coluna II: Ipéca (Tipo de ave), Acarapitanga (Tipo de peixe), Jacû (Tipo de ave), flor sem identificação, possivelmente Flor de Jetirana, Nagâgnaçu (Tipo de coco); -Coluna III: Bacoba (Tipo de banana), flor sem identificação, possivelmente Turnera subulata, conhecida como Xanana, Enéma (Tipo de besouro), Acarââya (Tipo de peixe) e ave com legenda não identificada; -Coluna IV: Nana (Abacaxi), Abácatûajâ (Tipo de peixe), Ceixupirâ (Tipo de peixe), Miguâ (Tipo de ave) e
--	--	--	--	--	--	--

							anfíbio sem identificação.
Núcleo Expositivo 01: “O Território”	Título do núcleo expositivo, demarcação espaço e conjunto exposto	Texto	Título do núcleo expositivo	Recorte eletrônico	Texto em recorte eletrônico aplicados em madeira verde	2B	Texto: “O Território”, a cima de uma TV LG com o vídeo “O território”, com fala do professor Ricardo Braga
Núcleo Expositivo 01: “O Território”	Diversidade de biomas em Pernambuco, da fauna e flora, degradação ambiental	Audiovisual	Vídeo com fala do professor Ricardo Braga, legendado e som baixo	Audiovisual	Audiovisual apresentado em TV LG	2B	Transcrição do vídeo realizado por Juliana França (2019, p. 119-120): “O colonizador, quando chegou ao Brasil, na realidade ele se defronta, de imediato, com a vegetação exuberante da costa Brasileira. Ele se maravilha com a altura das árvores, com o tamanho dos galhos, com a largura das folhas, com o verde que muda de tonalidade em função do próprio movimento do Sol. E esse Português, ao chegar, ele para desembarcar, ele já tem que conhecer de perto os manguezais. Esses manguezais

							que abarcam e que envolvem os rios, desde o São Francisco até os pequenos rios ao longo do litoral do Brasil. Esse colonizador, quando chegou, particularmente nessa costa nordestina, quando encontrou essa exuberância, ele não destruiu de imediato, porque a quantidade de bioma é muito grande. Mas, aos poucos, ele foi descobrindo algumas coisas que lá, de onde ele veio, não existem, como árvores do pau-brasil, jequitibá, peroba, andiroba, jacarandá e outras espécies que, ao serem descobertas, começaram a ser exploradas e levadas de navio para a antiga matriz do Brasil. E, ao mesmo tempo, isso aconteceu com os animais. Quando descobriram a arara, azul,
--	--	--	--	--	--	--	---

						amarela, vermelha, os periquitos, os papagaios, os diversos tipos de macaco, tamanduá, eles também fizeram a mesma coisa. E aos poucos, começaram a fazer exportação de bichos e plantas. Essa entrada do Português para o interior do Nordeste, particularmente para o interior de Pernambuco, ela acontece não pela trilha da mata, mas sim pela trilha dos rios. Mas dentro da visão e da perspectiva da exuberância, ele destruiu aquilo que pôde. Hoje, qual a consequência desse processo de colonização, primeiro pela exploração madeireira e pela cana-de-açúcar e depois pela entrada do boi na região de semiárido, e finalmente pela
--	--	--	--	--	--	--

						<p>própria cabra e que nós temos na caatinga núcleos de desertificação e na mata atlântica temos 72% da população e temos também um resquício dela, do bioma mata atlântica, de menos do que 5% aqui em Pernambuco. Então a resposta à penetração da civilização do homem é uma condição natural bem diferente da anterior, mas é em cima dessa condição natural que nós devemos trabalhar hoje. Buscando não só a recuperação de áreas degradadas, mas sobretudo a conservação daquilo que restou, porque senão nem esses resquícios nós vamos ter mais.”</p> <p>Créditos: Ricardo Braga Biólogo e professor da UFPE Presidente da ANE</p>
--	--	--	--	--	--	---

							Fotografias Roberta Guimarães Fred Jordão Internet Curadoria Renato Athias Raul Lody Coordenação Margot Monteiro Rinaldo Carvalho Pesquisa Maria Elvira Blázquez Produção executiva Carol Silveira Realização do vídeo Jacaré Vídeo”
Núcleo Expositivo 01: “O Território”	Riqueza da biodiversid ade Pernambuc o por meio de seus biomas	Mapa	Mapa dos biomas de Pernambu co	Recorte eletrôni co	Texto e imagen s em recorte eletrôni co aplicad os em madeir a verde	2B	A direita da TV LG, mapa dos biomas pernambucanos Texto do título do mapa: “A biodiversidade é a marca da riqueza desse lugar” Abaixo do título três fotografias representando os biomas, da esquerda para direita: Agreste (cactáceas), Sertão (cactáceas) e Agreste (montanhas arborizadas)

							<p>Abaixo das fotografias, um mapa do Brasil ao lado do de Pernambuco, destacando o Estado, ao lado o mapa de Pernambuco em tamanho grande com a divisão 12 territórios e os espaços aquíferos principais, círculos rosas apontam as cinco regiões (Litoral, Mata, Caatinga, Sertão, Savana) No mapa de Pernambuco só estão escritos “Recife”, em seu respectivo local, e “Oceano Atlântico”, do mapa saem tracejados em branco que ligam as regiões a fotografias</p> <p>Abaixo, a esquerda, a legenda dos territórios: “Litoral”, “Mata”, com as subdivisões “Mata Úmida”, “Mata Seca”, “Mata Serrana”, “Caatinga”, com a</p>
--	--	--	--	--	--	--	---

Núcleo Expositivo	Diversidad e da fauna	Imagen	Conjunto de telas	Óleo sobre	Tela/pa pelão	3B	Parede seguinte ao mapa, seis																																																

01: “O Território”	e flora de Pernambuco presentes nas representações das artes visuais		do artista Telles Júnior	tela/papelão		<p>das sete telas de Telles Júnior estão sobre a continuação do paredão verde de madeira, organizadas em três colunas de duas telas cada, intercalase da última e maior tela, a legenda, seguindo-se da maior e última tela.</p> <p>Em ordem, da esquerda para direita, de cima para baixo:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Coluna I: “Tronco caído” e “Grupo de Dendezeiros”; -Coluna II: “Natureza Morta” e “Camaragibe, Jacaré”; -Coluna III: “Cobra e Borboleta” e “Paisagem de Camaragibe”. <p>Todas as telas estão emolduradas com molduras distintas, as seis primeiras telas possuem molduras mais ornadas e com detalhes, coloração dourada, a última tela possui moldura sem detalhes,</p>
--------------------	--	--	--------------------------	--------------	--	---

							madeira lisa, com verniz claro.
Núcleo Expositivo 01: “O Território”	Identificação das obras de Telles Júnior	Texto	Legendas de conjunto de obras em óleo	Texto impresso em plástico adesivo sobre material duro	Plástico adesivo sobre material duro	3B	<p>Imagem de seis quadrados/retângulos em formato e dimensão que correspondem proporcionalmente às obras expostas, sobre cada um números, em ordem, de cima para baixo, da esquerda para direita: 01, 04, 02, 05, 03, 06, 07.</p> <p>Texto: “01 Telles Júnior Tronco Caído, finais Séc. XIX Óleo sobre papelão</p> <p>02 Telles Júnior Natureza Morta, finais Séc. XIX Óleo sobre papelão</p> <p>03 Telles Júnior Cobra e Borboleta, finais Séc. XIX Óleo sobre papelão</p> <p>04 Telles Júnior Grupo de Dendezeiros, finais Séc. XIX</p>

							Óleo sobre Tela 05 Telles Júnior Camaragibe, Jacaré. Finais Séc. XIX Óleo sobre papelão 06 Telles Júnior Paisagem de Camaragibe, finais Séc. XIX Óleo sobre tela 07 Telles Junior Paisagem Inacabada, século XIX Óleo sobre tela” Tradução do texto em inglês abaixo da descrição de cada obra Etiqueta cinza com letras pretas
Núcleo Expositivo 01: “O Território”	Diversidade da flora de Pernambuco presentes nas representações das artes visuais	Imagen	Tela do artista Telles Júnior	Óleo sobre tela	Tela	4B	Depois da legenda, obra “Paisagem inacabada”, com moldura em madeira
Núcleo Expositivo 01: “O Território”	Diversidade da vegetação brasileira	Imagen	Gravura sobre metal de	Gravura sobre metal	Papel	5B	Na última parede do Núcleo Expositivo 01,

			A.F. LeMaitre				seguinte ao conjunto de obras de Telles Júnior, ao canto da parede, entre o meio e a parte superior direita, gravura sobre metal “Os Ilheos, Chegada dos primeiros Colonos” de A.F. LeMaitre, com luz direcionada só para ela, com paspatur branco ao redor, vidro de proteção preso na parede por quatro fixadores metálicos prateados
Núcleo Expositivo 01: “O Território”	Identificação da obra de A.F. LeMaitre	Texto	Legendas de gravura	Texto impresso em plástico adesivo sobre material duro	Plástico adesivo sobre material duro	5B	<p>Ao lado da gravura, legenda: “A.F. LeMaitre Os Ilheos, Chegada dos primeiros Colonos Gravura sobre metal”</p> <p>Tradução do texto em inglês abaixo da descrição da obra</p> <p>Etiqueta cinza com letras pretas</p>
Núcleo Expositivo 01: “O Território”	Diversidade da vegetação brasileira	Imagen	Reprodução de parte de gravura	Reprodução impressa em plástico	Plástico adesivo sobre parede	5B	Aplicação de parte da gravura de A.F. LeMaitre, por toda parede,

			sobre metal	adesivo aplicado sobre parede			atrás da obra original
Núcleo Expositivo 02: “As Primeiras Ocupações Humanas”	Primeiros habitantes do território pernambucano e achados em sítios arqueológicos	Imagen	Reprodução de fotografia de sítio arqueológico	Reprodução de fotografia aumentada impressa em plástico adesivo	Plástico adesivo sobre parede	2C	Reprodução de fotografia de sítio arqueológico com formação rochosa e pinturas rupestres sem identificação, na mesma parede do painel central da exposição, lado oposto
Núcleo Expositivo 02: “As Primeiras Ocupações Humanas”	Primeiros habitantes, povos indígenas, sítios arqueológicos, primeiras escavações realizadas por Carlos Estevão, riscos aos sítios arqueológicos e retiradas das gravuras rupestres antes que o lago Itaparica as cobrisse	Audiovisual	Vídeo com fala da professora e arqueóloga Gabriela Martin, legendado e som baixo	Audiovisual	Audiovisual apresentado em TV LG	1C	Transcrição do vídeo realizado por Juliana França (2019, p. 120-121): “Os ancestrais desses índios do primeiro contato já levavam mais de 50 mil anos circulando como caçadores pelos sertões e pelos planaltos desse Brasil afora. Eles se refugiavam nos abrigos, abrigos pouco profundos, não precisavam de cavernas, porque o clima sempre foi ameno e deixaram a sua história retratada, escrita, de uma

						<p>pré-escrita, que são as pinturas e gravuras rupestres, que se estendem por todo o Nordeste do Brasil e que, particularmente em Pernambuco, já se registraram até agora mais de 350 sítios com essas pinturas indígenas. Procurando grosso modo, os sítios descobertos, temos em primeiro lugar, por ordem de antiguidade, a Caverna do Padre. Essa caverna, que foi pela primeira vez escavada por Carlos Estevão de Oliveira, ele encontrou restos de enterramentos nessa caverna, que se remontavam, pelo menos, há dois mil anos. E que ele chamou de Ossuário da Gruta do Padre. Mas com escavações posteriores, levadas a cabo por outros</p>
--	--	--	--	--	--	---

							<p>pesquisadores em época mais moderna, se descobriu que anteriormente à deposição de todos os restos humanos houve também ocupação da caverna por caçadores-coletores que viviam no Vale São Francisco. Em torno de 7 mil anos antes do presente, estes homens existiam. Aparentemente eles viviam ao longo do rio, caçando e pescando, possivelmente eram mais pescadores que caçadores, porque o rio sempre foi rico em peixes, e talhavam e lascavam pedra para os seus implementos líticos sobre a marcha. E depois abandonavam e iam para outros lugares. E se assentaram durante milênios nos terraços do vale arcaico do rio São Francisco. Os sítios pré-históricos</p>
--	--	--	--	--	--	--	--

							ocupam terraços, cavernas, abrigos e aldeias indígenas, das quais sobraram muito poucas, mas das quais ainda temos restos. Os Pankararu, os Atikum, que moram lá no alto da serra. As pinturas e gravuras rupestres no Brasil, e particularmente em Pernambuco, são muitas vezes o único que restou da presença indígena. Foram dizimadas as tribos, desapareceram, e ficou, como um retrato, a história que eles contaram. Infelizmente, esse acervo riquíssimo está sendo destruído aos poucos. Elementos climáticos, elementos antrópicos, a destruição, a ignorância, enfim, a civilização. Então urge, é importante,
--	--	--	--	--	--	--	--

						preservar. Mas nem sempre isso é possível, porque muitas vezes estes sítios estão em fazendas, em lugares particulares, então a única forma real de poder salvar é copiar essas pinturas, essas gravuras, e hoje se procede a um projeto ambicioso, que se iniciou na Europa, com as cavernas de Altamira e na França com as cavernas de Lascaux, mas que se está fazendo aqui. Aqui no Museu existe uma pequena coleção dessas gravuras, não cópias, mas originais, que foram retiradas um pouco antes que o lago de Itaparica as cobrisse. De marcar as peças e corta, então foram doadas, pelas pessoas que trabalhavam no Projeto Itaparica, foram doadas ao Museus do Estado e aqui
--	--	--	--	--	--	--

						<p>estão. De maneira que é uma coisa muito rara, ninguém tem gravuras originais num museu. Podem ter fotografias, mas não as próprias gravuras, que conseguimos retirar. Se tivéssemos mais tempo e mais dinheiro, teríamos cortado mais. Mas de qualquer maneira como amostra é suficiente. Então é um caso único em trono dessas 350 pinturas e gravuras que ainda estamos estudando e que darão lugar a um livro sobre a arte rupestre de Pernambuco.”</p> <p>Créditos: Gabriela Martín Arqueóloga e professora da UFPE Fotografias Acervo MEPE Fred Jordão Gustavo Maia Internet Curadoria Renato Athias</p>
--	--	--	--	--	--	--

							Raul Lody Coordenação Margot Monteiro Rinaldo Carvalho Pesquisa André Luiz Soares Maria Elvira Blázquez Produção executiva Carol Silveira Realização do vídeo Jacaré Vídeo”
Núcleo Expositivo 02: “As Primeiras Ocupações Humanas”	Produção cultural dos primeiros habitantes humanos pernambuc anos, gravuras rupestres	Objeto	Gravuras rupestres, também denomina das de itacoatiar as ou petróglifo s, e pilões em pedra	Talha em rocha	Rocha	2C/3C	Conjunto de gravuras rupestres ¹⁰⁵ e pilões dividida em dois locais próximos: 1-Na frente da fotografia do sítio arqueológico, em móvel expositivo cinza, abaixo da linha direta do olhar, 1 gravura e quatro pilões, quatro pilões em duas fileiras de dois e uma gravura inclinada; 2-Quatro presas na parede ao lado da fotografia do sítio arqueológico, em suportes de ferro pintados de preto, três na linha direta

¹⁰⁵ As informações sobre o acervo foram adquiridas nos documentos constantes na pasta “Exposição Permanente”, que consta na reserva técnica do MEPE.

							do olhar e uma na linha abaixo do olhar Não possuem identificação em etiqueta
Núcleo Expositivo 02: “As Primeiras Ocupações Humanas”	Título do núcleo expositivo, demarcação do espaço e apresentação do conjunto de petróglifos e cerâmicas expostas como raras	Texto	Título do núcleo expositivo e apresentação	Recorte eletrônico	Texto em recorte eletrônico aplicados em madeira parede	3C	<p>Texto: “Primeiras ocupações humanas [em destaque, maior que o texto abaixo]</p> <p>Objetos líticos, raros petróglifos e cerâmica de diversas tradições mostrando a presença pré-histórica dos primeiros habitantes de Pernambuco e cenário dos principais estudos arqueológicos.”</p> <p>Tradução do texto em inglês abaixo do texto acima citado</p> <p>Parede cinza</p>
Núcleo Expositivo 02: “As Primeiras Ocupações Humanas”	Produção cultural cerâmica entre povos indígenas brasileiros	Objeto	Objetos cerâmicos (Urnas funerárias da tradição Marajoara, Cerâmica possivelmente da tradição	Modelagem em barro e cozimento	Cerâmica	5C/6C	Em um móvel expositivo triangular cinza, ao lado e junto ao outro móvel em frente a parede da fotografia do sítio arqueológico, um pouco mais alto que o

			Tupi, Cerâmica do Brejo dos Padres, território Pankararu				suporte junto a ele, estão postos oito objetos cerâmicos, da esquerda para direita: 1-Urna funerária da tradição Marajoara em suporte mais elevado e retangular, da mesma cor que o móvel expositivo; 2-Urna funerária da tradição Marajoara em suporte mais elevado de metal preto formado por dois círculo, um deles, o menor, prende a base ovalada da urna e o maior, conectado por quatro ferros curvo, dá apoio; 3-Na frente da segunda urna funerária, cerâmica Tupi-Guarani, vinda de Beberibe (Recife - PE); 4-Urna funerária da tradição Marajoara em suporte retangular da mesma cor do
--	--	--	--	--	--	--	---

							<p>móvel expositivo; 5-Ao lado da urna anterior, suporte mais elevado com urna funerária da tradição Marajoara; 6-Em sua frente, menor urna funerária da tradição Marajoara do conjunto, num suporte da mesma cor do móvel expositivo e numa redoma retangular de vidro; 7/8- Duas cerâmicas do Brejo dos Padres, território do Povo Pankararu</p> <p>No móvel expositivo está aplicado em corte eletrônico a frase: “NÃO TOCAR NAS OBRAS”, em baixo a tradução em inglês</p>
Núcleo Expositivo 02: “As Primeiras Ocupações Humanas”	Região Marajó, cerâmica marajoara, urnas funerárias marajoaras e produção cultural complexa e	Texto	Legenda de conjunto cerâmico	Texto impresso em plástico adesivo sobre material duro	Plástico adesivo sobre material duro	5C	<p>Texto: A região Marajó encontra-se na ilha do mesmo nome, na desembocadura do Amazonas. A fase Marajoara está compreendida</p>

	estratificada						<p>no período entre os anos 400 a 1350 A.C. Os índios Marajó fabricaram urnas funerárias ricamente decoradas, que determinaram a hierarquia social da pessoa enterrada e demonstraram a existência de uma sociedade complexa e organizada em classes sociais. São exemplares raros e belíssimos, tanto pelas suas formas como pela primorosa execução”</p> <p>Tradução do texto em inglês abaixo da descrição da obra na mesma etiqueta de identificação</p> <p>Etiqueta cinza com letras brancas</p>
Núcleo Expositivo 02: “As Primeiras Ocupações Humanas”	Forma de sepultamento em urna funerária cerâmica	Imagen	Reprodução de gravura	Reprodução impressa em plástico adesivo aplicado sobre parede	Plástico adesivo sobre parede	6C	Reprodução de gravura de sepultamento indígena em urna funerária cerâmica atribuída a Ferdinand Denis e Jean-Baptiste

							Debret em parede amarela
Núcleo Expositivo 02: “As Primeiras Ocupações Humanas”	Diversidade de produção cultural indígena lítica e cerâmica	Objetos	Objetos líticos e cerâmicos de escavações arqueológicas, como Marajoara e Santarém	Pedra polida e barro modelado e cozido	Rocha e cerâmica	4C	Abaixo da linha do olhar, da direita para esquerda, em 3 vitrines, em madeira e vidro, cor cinza, estão: 1- Vitrine 1: Pontas de machados líticos da região Norte do Pará, 18 ao total, um deles, o único machado lítico com cabo, em um suporte de destaque; 2- Vitrine 2: 2 tangas femininas Marajoara; 1 tigela cerâmica Marajoara em um suporte cinza em destaque, 4 botoques cerâmicos Marajoaras em suporte cinza em destaque, 1 vaso cerâmico antropomorfo Marajoara em suporte cinza em destaque, 2 cuias cerâmicas zoomórficas Marajoara, 1 prato zoomórfico Marajoara, 2 tigelas cerâmicas zoomórficas

							Marajoara, 4 figuras cerâmicas antropomorfas Marajoara, 2 em suporte cinza em destaque; 3-Vitrine 3: 6 fragmentos cerâmicos Santarém em suporte cinza em destaque, 5 pequenos ídolos antropomorfos em cerâmica Santarém em suporte cinza em destaque, 3 alargadores auriculares Santarém, 1 vaso antropozoomór fico cerâmico Santarém, 2 cachimbos de cerâmica Santarém, 3 apitos cerâmicos zoomórficos Santarém, vaso cerimonial zoomorfo cerâmico Santarém em suporte cinza em destaque, 1 fragmento de cerâmica antropomorfa Santarém, 3 ídolos antropomorfos cerâmicos, 1 deles num
--	--	--	--	--	--	--	---

							suporte cinza em destaque
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidade cultural indígena	Fotografia	Fotografia em preto branco, tamanho natural, em material duro, possivelmente mdf, de indígena Kaapor	Reprodução fotográfica	Reprodução fotográfica sobre, possivelmente mdf	1D	Imagen igualmente duplicada dos dois lados, as indumentárias utilizadas na fotografia estão nas vitrines ao lado (4D)
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidade cultural indígena	Objeto	Cerâmicas dos povos Tukano, Kaxinauá, Apalaí e Pankararu,	Modelagem em argila	Cerâmica	2D	Da esquerda para direita: Num suporte mais elevado do chão, cinza: 1-1 Vaso cerâmico Tukano, em móvel expositivo retangular, com redoma de vidro; 2-Ao lado, em móvel expositivo, 4 cerâmicas Apalaí; 3-Na frente, em móvel expositivo retangular cinza, 1 vaso de cerâmica Tukano; 4-Ao lado, em um móvel expositivo retangular cinza, 1 tigela cerâmica Kaxinauá, 1 vaso cerâmico Kaxinauá e 1

							<p>vaso cerâmico Apalaí; 5-Numa móvel expositivo cinza retangular, uma vaso cerâmico Pankararu</p> <p>No suporte cinza está a imagem com uma mão com um traço, indicando não tocar nas obras, assim como, escrito em português e inglês: “NÃO TOCAR NAS OBRAS”</p>
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Texto	Legenda de conjunto cerâmico	Texto impress o em plástico adesivo sobre materia l duro	Plástic o adesivo sobre materia l duro	2D	<p>Texto: “Conjunto de cerâmicas Da esquerda à direita: vaso (Tukana); vaso (Tukana); panelas e tigelas com desenhos geométricos internos (Apalaí); tigelas (Kaxinauá); urna funerária decorada (Pankararu).”</p> <p>Tradução do texto em inglês abaixo da descrição da obra na mesma etiqueta de identificação</p>

							Etiqueta cinza com letras pretas
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena e uso de indumentária	Objeto	Testeira do Povo Canelas Orientais	Informação indisponível	Informação indisponível	3D	Posta na parede, abaixo de pintura ilustrando a feitura do objeto por uma indígena Canela, numa prateleira cinza
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena e a feitura de indumentária	Imagen	Tela do artista João José Rescala	Óleo sobre tela	Tela	3D	Obra de 1939, com moldura dourada
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Objeto	Conjunto de objetos e indumentárias de diversos povos indígenas			4D	Da esquerda para direita, de cima para baixo: 1-Vitrine 1: Prateleira 1, com dois manequins de cabeça pretos, um com um aro de penas Palikur e outro com um adorno de cabeça Nahuquá; Prateleira 2 com xícara com pires cerâmico Pankararu, passarinho cerâmico Pankararu, boizinho cerâmico Pankararu, jarra cerâmica Pankararu, panela com tampa cerâmica

							Pankararu, pote com tampa cerâmico Pankararu, Prateleira 3 com 2 tigelas cerâmicas Pankararu, 1 vaso cerâmico Pankararu; 2-Vitrine 2: Prateleira 1, com dois manequins de cabeça pretos, um com um colar de penas de povo não identificado e outro com uma coifa de penas Carajá, Prateleira 2, com 4 mostruário pretos, 1 num suporte retangular cinza, com um colar com dentes e figuras zoomorfas Tukuna, 1 com colar de algodão e madrepérola Gavião, 1 com colar de penas Aguaruna, 1 com colar de dentes Munduruku, 1 par de brincos Aguaruna num suporte cinza; Prateleira 3, com uma bolsa de carapaça de tatu Tukuna num suporte
--	--	--	--	--	--	--	--

							preto retangular, 1 alambique cerâmico Palijur, 1 cabaça sem identificação de origem, 1 cabaça Apinajé, 2 cuias cerâmicas Pankararu; 3-Vitrine 3: Prateleira 1, com um manequins de cabeça preto, num suporte retangular cinza, com tembetá, brincos e adorno de cabeça com penas Kaapor, um mostruário preto com colar de penas Kaapor, um suporte circular preto com 2 braçadeiras de penas e sementes Kaapor, 1colar Kaapor, 2 pulseiras Kaapor, Prateleira 2, com 1 abano de palha vindo do Pará, 1 colher de madeira Pankararu, 1 tigela cerâmica Tremembé, tripé de forma Tukuna, 1 panela cerâmica
--	--	--	--	--	--	--	--

							Apalaí, estojo de palha com pau de fazer fogo Assurini; 4- Vitrine 4: Prateleira 1, com um adorno de cabeça de palha Fulni-ô em suporte preto; Prateleira 2, com 2 flautas presas na parte de trás da vitrine, 1 Gavião e 1 Garotire, 1 instrumento musical Pikobiê, 1 flauta Tukuna, 1 flauta de osso Tukano, 1 flauta de pan Apinajé, 1 flauta Pankararu, 1 buzina Kanelá, 1 buzina de cabaça Gavião, 1 maracá Tukano, 1 chocalho para tornozelo Parintintim, Prateleira 3, com um suporte cinza com 1 tesoura Parintintim, 1 queixada sem informação de procedência, 1 vassoura Tukuna, 1 fuso, possivelmente Apinajé, 1 fuso Tremembé, 1 fuso Kaxuiana,
--	--	--	--	--	--	--	---

							1 escarificador Kayapó, 1 pedaço de cuia utilizado para modelar argila Kachiuiiana, Ralo Pankararu, Lixa Tremembé, Agulha de furar orelha Kanelá
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidade cultural indígena	Texto	Identificação impressa em material transparente colante	Texto impresso em material transparente colante	Materia 1 transparente adesivo aplicado em vidro	4D	Textos, em português e inglês: Vitrine 1: Prateleira 1: “Adornos de cabeça: povos Palikur e Nahuquá” Prateleira 3: “Cerâmica decorada povo Pankararu, Brejo dos Padres (PE)” Vitrine 2: Prateleira 1: “Adornos de cabeça; coifa (Karajá); diadema (índios Yagua do Peru)” Prateleira 2: “Colares De esquerda para a direita: colar e brincos de pena (Aguaruna); colar de dentes (Munduruku); colar de madrepérola (Gavião); colar com dentes e figuras

						<p>zoomorfas (Tukuna).”</p> <p>Prateleira 3: “Objetos de uso doméstico: alambique (Palikur); bolsa de carapaça e tatu (Tukuna); cabaça (Apinajé); cuias (Pankararu)”</p> <p>Vitrine 3:</p> <p>Prateleira 1: “Adorno plumário. Ritual de Nominação. Povo Urubú-Kaapor”</p> <p>Prateleira 2: “Objetos de uso doméstico: tripé de forma (Tukuna); panela (Apalai); Tigela (Tremembé); colher de madeira (Pankararu)”</p> <p>Vitrine 4:</p> <p>Prateleira 2: “Instrumentos musicais Chocalho para tornozelo (Parintintim); buzina de cabaça (Gavião); Flauta de pan (Apinajé); flauta de osso (Tukano); buzina de taboca (Canelas Orientais)”</p>
--	--	--	--	--	--	---

Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidade cultural indígena	Fotografia	Reprodução fotográfica em preto e branco de maloca, sem identificação de povo ou da autoria do registro	Reprodução fotográfica	Reprodução fotográfica sobre material adesivo	4D	Reprodução colada ao fundo da vitrine (4D)
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Resistência indígena	Audiovisual	Vídeo com fala do Cacique Marcos Xukuru, legendado e som baixo	Audiovisual	Audiovisual apresentado em TV LG	4D	Transcrição do vídeo realizado por Juliana França (2019, p. 123-124): “Eu me chamo Marcos, Cacique de Povo Xukuru, que está localizado no município de Pesqueira, a 214 quilômetros do Recife. Nós éramos no passado em torno de mais de 5 milhões de indígenas. A partir dali começa todo um processo, um processo de escravização do nosso povo, pra se trabalhar nos espaços, nas fazendas. Onde nós, indígenas, nunca tivemos o costume de trabalhar dessa forma, né, isso falando de

							<p>nosso s antepassados, que vivíamos da caça, da pesca, da coleta dentro das matas, mas não tínhamos... as roças que eram feitas pelo nossa povo, eram roças pequenas, simplesmente para o sustento das famílias. Com a criação do boi, com as grandes fazendas de cacau e as grandes fazendas de cana-deaçúcar, enfim, isso foi adentrando o nossa território e isso foi quando acontece, e vem acontecendo, esse processo de escravização dos povos indígenas. Os nossos rituais, os nossos cânticos, as nossas danças, as nossas danças de Jurema, enfim... Assim praticando o canto e vivenciando o nossa dia-a-dia, dançando nossos rituais e</p>
--	--	--	--	--	--	--	---

							trajando nossas roupas tradicionais, nossos cocares, barretinas, colares, burdunas, arco e flecha, os membis, as flautas, onde também são rituados, sons. No caso do povo Xucuru, nós temos um ritual muito específico, que é o Toré, que é puxado pelo membi. Membi é uma flauta feita de bambu, de taquara, um material que se tem, que também é entoado pelo jupago. O jupago é um instrumento que serve para entoar o ritmo do membi com a pisada do pé. Então isso faz o ritmo da dança onde todos conseguem se entoar nessa pisada, e também é um instrumento que serve como defesa, nas horas, evidentemente, se preciso for. As lutas pela reconquista dos territórios
--	--	--	--	--	--	--	--

						<p>ainda, permanece, ainda há na atualidade, invasões de terras indígenas acontecendo no país, principalmente na região amazônica. Falamos mais de 250 línguas diferentes. Em Pernambuco, somos a quarta maior população indígena, chegando em torno de 45 mil indígenas, distribuídos em 13 etnias, 13 povos. O povo Xucuru ao qual pertenço é das maiores, chegando em torno de 11.200 pessoas, está aqui bem próximo da capital. Apesar de todo esse tempo em contato com não, os não indígenas, com esse processo todo de invasão e colonização, mas nós ainda permanecemos garantindo os nossos costumes, crenças e tradições.”</p> <p>Créditos:</p>
--	--	--	--	--	--	---

							Cacique Marcos Xucuru Fotografias Acervo Marcos Xucuru Fred Jordão Internet Curadoria Renato Athias Raul Lody Coordenação Margot Monteiro Rinaldo Carvalho Pesquisa André Luiz Soares Maria Elvira Blázquez Produção executiva Carol Silveira Realização de vídeo Jacaré Vídeo”
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Objeto	Objetos diversos de variados povos indígenas	Técnica s diversa s	Madeir a, fibras, sement es, asas de besour os, penas, miçang as	5D	Objetos divididos em três vitrines encostadas uma na outra, da esquerda para direita: 1-Vitrine 1: 1 colar cerimonial com pente Apinajé, 1 carimb de tala de buriti Canelas Orientais, 4 carimbos de madeira Canelas Orientais, 6 carimbos de madeira Palikur, 2 pentes Karajá, 1 pente Kayapó, 3 pentes Kaapor;

							2-Vitrine 2: 1 cinto Apinajé, 1 par de brincos de asas de besouros e penas Aguaruna, 1 par de pulseiras de penas Yauás; 3-Vitrine 3: 1 braçadeira plumária Tukuna, 1 borduna infantil Karajá, 1 pião de cabaça Canelas Orientais, 1 maracá infantil Canelas Orientais, 1 pau de cachorro Tukuna, 1 tipiti infantil Kanela, 1 cesto infantil Canelas Orientais, 1 máscara infantil Canelas Orientais, 1 pião de caroço de tucumã Apinajé, 1 peteca de palha de milho Kanela, 1 pião de madeira Pankararu
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Texto	Legendas de conjuntos de diversos povos indígenas	Texto impress o em materia l colante transpa rente	Materia l transpa rente adesivo aplicad o em vidro	5D	Vitrines encostadas uma na outra, da esquerda para direita, textos em português e inglês: Vitrine 1: “Pentes e carimbos

							No sentido horário: pentes de espinho e trançado (Karajá), pentes de espinhos e plumas (Urubu-Kaapor); carimbos (Canelas Orientais); espátulas (Palikur); colar cerimonial com pente (Apinajé)” Vitrine 2: “Adornos plumários: par de brincos (Aguaruna); pulseiras (Yauas); cinto (Apinajé)” Vitrine 3: “Brinquedos de povos diversos: miniatura de máscara, cesto, pião de cabaça, peteca, tipiti (Canelas Orientais), braçadeira, pau de cachorro (Tukuna); borduna infantil (Karajá);”
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Objeto	Cestarias de diversos povos indígenas	Trança dos de fibras diversas	Fibras diversas	6D	Três vitrines juntas, cinza, em base de madeira e cúpula de vidro, da esquerda para direita: 1-Vitrine 1:

							2 cestos com tampa de buriti Carajá, 1 cestaria retangular não identificada, 1 cestaria estojiforme de palha de Inajá Kaxuiana, 1 cesto estojiforme Parikoto; 2-Vitrine 2: Num suporte em destaque cinza, 1 vaso Kayapó, 1 cesto Kanelá, 1 cesto Kaiabi, 1 cesto Santarém-Mawé, 1 peneira Apara; 3-Vitrine 3: 2 cestos Maku, 1 cesto Munduruku, 1 cesto Kaiabi
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Objeto	Tipiti Apalaí	Trança do	Tala de buriti	7D	Na quina da parede amarela
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Objeto	Cestarias de diversos povos indígenas	Trança do	Diversas fibras	7D	Cestarias: 1 jamaxim Apalaí posta na parede, 1 cesto cargueiro pequeno Gorotire, posto num cubo expositivo branco posto sobre estrutura cinza, também em cima da mesma

							estrutura, 2 cestos Tukuna, 1 cesto cargueiro Kayapó, 1 cesto cargueiro Canelas Orientais Na estrutura cinza, em português e inglês, escrito: “NÃO TOCAR NAS OBRAS”
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Objeto	Remos Carajá	Entalhe	Madeir a	7D	Seis remos exposto na parede amarela
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Texto	Legendas de cestarias de diversos povos indígenas	Texto impress o em materia l colante transpa rente	Materia l transpa rente adesivo aplicad o em parede amarel a	7D	Texto, de cima para baixo, em português e inglês: Etiqueta 1: “Remos Com forma arredondada (povo não identificado; possivelmente não brasileiro); com desenhos geométricos (povo Carajá)” Etiqueta 2: “Cestaria de carga. Povos diversos”
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Mostra de uso de arco e flecha por indígena	Imagen	Pintura “Índio Parintinti n” de Gariasso	Óleo sobre madeir a	Madeir a	8D	Moldura em tom amadeirado com detalhes dourados

Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Objeto	Conjunto armas e instrumentos de caça e pesca de povos indígenas diversos	Entalhe e outras técnicas	Madeira e outros materiais	9D	Postos na parede cinza: 1 zarabatana Tukana, 1 zarabatana Arara, 2 zarabatanas Carajá, 1 arco Gavião, 1 arco Urubu-Gurupi, 2 flechas Gavião, 1 flecha Urubu-Gurupi, 1 borduna Chama, 1 borduna Canelas Orientais, 2 bordunas Cayapó
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Texto	Legenda de armas e materiais de caça e pesca de diversos povos indígenas	Texto impresso em material colante transparente	Materiais transparente adesivo aplicado em parede cinza	9D	Texto, em português e inglês, letras pretas: “Armas e instrumentos de caça e pesca. Povos diversos”
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Objeto	Objetos de diversos povos	Técnicas diversas	Suportes diversos	9D	Em suporte cinza, estão: 3 máscaras rituais Tukuna de entrecasca de árvore, 2 bancos de madeira Palikur, um deles num suporte cúbico cinza, 1 banco Tukano, 1 Jupago Xukuru num suporte cinza em destaque, 2 bastões ceremoniais

							Palikur num suporte em madeira Em português e inglês, no suporte cinza, escrito: “NÃO TOCAR NAS OBRAS”
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Objeto	Objetos de diversos povos	Técnicas diversas	Suportes diversos	10D	
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Audiovisual	Vídeo da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, intitulado de “Danças dos PRAIAS Indios Pancarus”	Audiovisual	Audiovisual apresentado em TV LG	10D	No suporte amarelo, estão: 3 bastões ceremoniais Pankararu, 1 bastão ceremonial Palikur, 1 bastão ceremonial Xucuru, 1 bastão ceremonial Canelas Orientais
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Diversidad e cultural indígena	Fotografia	2 Fotos, possivelmente, no território Xukuru	Reprodução fotográfica	Impressão em material duro	10D	
Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Construção do acervo e colecionismo	Texto	Título do núcleo expositivo, texto e identificação	Texto impresso em material colante	Material adesivo aplicado em suporte amarelo	10D	Textos, em português e inglês: Título em destaque: “Povos tradicionais, culturas e sociedades” Texto informativo:

							<p>“Seleção de objetos indígenas colecionados por Carlos Estevão de Oliveira, entre 1909 e 1946, do Acervo do Museu do Estado de Pernambuco, contemplando 54 povos indígenas. Aqui estão os objetos do dia a dia e aqueles usados em rituais e cerimônias entre os povos originários de Pernambuco e do Brasil, incluindo o famoso mapa etnolinguístico de Curt Nimuendajú, de 1936, importante documento e registro da presença indígena no Brasil.”</p> <p>Etiqueta de identificação: “RITUAL Máscaras ceremoniais (Tukuna); bastões ceremoniais zoomorfos (Palikur); bancos zoomorfos (Palikur)”</p>
--	--	--	--	--	--	--	---

Núcleo Expositivo 03: “Povos Tradicionais, Cultura e Sociedade”	Distribuição territorial dos povos indígenas	Mapa	Reprodução em tamanho real do Mapa Etno-Histórico do Brasil e Regiões Adjacentes de Curt Nimuendajú	Reprodução impressa	Impressão em material mole	11D	A reprodução está exposta inclinada, em uma vitrine um pouco maior que seu tamanho, em pé, com duas portas de vidro
Núcleo Expositivo 04: “Globalização Pau-Brasil”	Percurso para a colonização	Imagen	Representação das ondas do mar	Impressão em material adesivo	Materia 1 adesivo aplicado no chão	1E	
Núcleo Expositivo 04: “Globalização Pau-Brasil	Processos coloniais e usos do Pau-Brasil	Imagen	Reprodução de fragmentos dos Painéis de São Vicente de Fora, atribuído ao pintor português Nuno Gonçalves	Impressão em material adesivo aplicado em material duro	Materia 1 adesivo aplicado em material duro	2E	
Núcleo Expositivo 04: “Globalização Pau-Brasil	Processos coloniais e usos do Pau-Brasil	Texto	Reprodução de páginas do livro de Nau Bretoa	Impressão em material adesivo aplicado em material duro	Materia 1 adesivo aplicado em material duro	2E	Seis folhas reproduzidas sobre um fundo preto com uma legenda em letras brancas com o seguinte texto: “Páginas do livro de Nau Bretoa Acervo Arquivo Nacional da Torre do Tombo”

Núcleo Expositivo 04: “Globalização do Pau-Brasil	Globalização e processos de comercialização do Pau-Brasil	Texto	Título e texto temático sobre Pau-Brasil e globalização	Recorte eletrônico	Texto em recorte eletrônico aplicados na parede	3E	<p>Letras brancas</p> <p>Texto: “A globalização do Pau-Brasil é a marca da primeira identidade de Pernambuco</p> <p>Pernambuco, durante todo período colonial, talvez devido a peculiaridades ambientais, foi uma área central no comércio do Pau-Brasil, que garantiu o mínimo retorno dos primeiros povoamentos. A tinta vermelha extraída da madeira era enviada a Europa, tingindo os caros panos vermelhos usados pela aristocracia e pelo clero, além de seus usos para mobiliário de luxo e confecção de arcos de violino com seus galhos — arcos que são, atualmente, valiosíssimos</p>
---	---	-------	---	--------------------	---	----	---

							já que a madeira é tida como incorruptível. A árvore continuou a ser exportada até meados do século XIX, quando as tinturas artificiais começaram a se difundir, passando a ser considerada árvore nacional no período republicano.” Texto traduzido em inglês ao final
Núcleo Expositivo 04: “Globalização e processos de comercialização do Pau-Brasil	Globalização e processos de comercialização do Pau-Brasil	Imagen	Reprodução do mapa Terra Brasilis, 1519, de Pedro Reinel e Lopo Homem, Atlas Miller, Biblioteca Nacional de Paris	Reprodução em material adesivo	Material adesivo aplicado em material duro	3E	A imagem forma um conjunto com o texto anterior
Núcleo Expositivo 04: “Globalização e processos de comercialização do Pau-Brasil e seus usos	Globalização e processos de comercialização do Pau-Brasil e seus usos	Objeto	Arco de violino de Pau-Brasil do Luthier pernambucano Mestre João Batista	Talha	Madeira	3E	Objeto exposto na parede vermelha, com destaque em branco e um vidro de proteção

Núcleo Expositivo 04: “Globalização do Pau-Brasil	Globalização e processos de comercialização do Pau-Brasil e seus usos	Fotografia	Conjunto de 3 reproduções fotográficas	Reprodução fotográfica	Reprodução fotográfica adesiva aplicada em material duro	3E	Fotografias: 1 do Mestre Luiz Paixão, 1 de uma flor de Pau-Brasil, 1 de um tronco de Pau-Brasil, ambas da autoria de Roberta Guimarãe
Núcleo Expositivo 04: “Globalização do Pau-Brasil	Globalização e processos de comercialização do Pau-Brasil e seus usos	Imagen	Reprodução de fragmento da Carta de Tusschen	Reprodução de imagem	Reprodução de imagem adesiva aplicada em material duro	3E	
Núcleo Expositivo 04: “Globalização do Pau-Brasil	Globalização e processos de comercialização do Pau-Brasil e seus usos	Texto	Texto de legenda junto a esquema expositivo	Texto e esquema impresso em material colante	Material adesivo aplicado em material duro	3E	Letras brancas e fundo vermelho, em português e inglês: “01 Arco de Violino - Feito em pau-brasil Luthier pernambucano Mestre João Batista (1927-2016). Adquirido em 2016 - Acervo do Museu do Estado de Pernambuco 02 Mestre Luiz Paixão (1949-2022) Rabequeiro pernambucano, músico de carreira internacional; quando criança cortava

							cana-de-açúcar no canavial na zona da mata norte de Pernambuco. (Direito se uso de imagem adquirido pelo Museu) Foto: Roberta Guimarães 03 Flor de pau-brasil Foto: Roberta Guimarães 04 Tronco de árvore do pau-brasil Foto: Roberta Guimarães 05 Detalhe da Carta de Tusschen, Cabo de Cuma, em Bahia Baxa (Ponto de Lucena) de Johannes Van Keulen, 1683. Amado e Figueiredo, 2001 Imagen de domínio público”
--	--	--	--	--	--	--	---

APÊNDICE - C
DADOS DA PESQUISA NA CHRISTAL GALERIA

1.0 Identificação institucional e expositiva	
Nome do museu/galeria/espaço expositivo:	Nome Fantasia: Christal Galeria; Nome na inscrição do CNPJ: Christal Galeria de Artes LTDA.
Endereço:	R. Estudante Jeremias Bastos, 266 - Pina - Recife/PE CEP: 51.011-040
Missão institucional:	“A Christal Galeria tem como missão atuar para a promoção das Artes no contexto regional e nacional, valorizando expressões culturais variadas para alcançar um público diverso, pautada pelos princípios de responsabilidade social em relação à comunidade artística e do entorno de seu território de atuação.” ¹⁰⁶
Ano de criação e criador/a:	Registro no CNPJ: 26/08/2010 ¹⁰⁷ ; Inauguração do espaço físico: 28/01/2021 ¹⁰⁸ ; Fundadora: Christiana Asfora Cavalcanti.
A instituição possui plano museológico? Se sim, anexar a ficha.	Não se aplica.
Como é composta a equipe e setores da instituição? (Educativo, pesquisa, gestão, manutenção)	Idealização e Direção: Christiana Asfora Cavalcanti; Gestão Cultural: Stella Mendes; Acervo e Vendas: Carol Moura; Christal Café Responsável: Maria Cecília Marinho.
Nome da exposição:	“Ziel Karapotó Como Fumaça”.
Local da exposição dentro do museu/galeria/espaço expositivo:	Salões expositivos.
Período que a exposição ficou em aberta, dias da semana e horários:	19 de março até 30 de abril ¹⁰⁹ de 2022, de terça-feira a sábado, das 10 às 19h ¹¹⁰ .
E-mail, telefone e contatos da instituição:	contato@christalgaleria.com.br; Telefone: + 55 81 3072-5736; Whatsapp: + 55 81 98952 7183.
Páginas virtuais da instituição (site, blog, Instagram, Facebook):	https://www.christalgaleria.com.br/ ; https://www.instagram.com/christalgaleria/ ;

¹⁰⁶ Disponível em: <<https://www.christalgaleria.com.br/sobre>>. Acesso em: 06 mai. 2025.

¹⁰⁷ Disponível em: <<https://cnpj.biz/12446218000153>>. Acesso em: 06 mai. 2025.

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://www.christalgaleria.com.br/exposicoes/identidade-matriz>>. Acesso em: 06 mai. 2025.

¹⁰⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CbC3-eCgUDb/>>. Acesso em: 06 mai. 2025.

¹¹⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Cba7GAKuhD5/>>. Acesso em: 06 mai. 2025.

	https://www.facebook.com/ChristalGaleriaDeArtes ; https://www.youtube.com/channel/UCOJZCpLBMNW448Gp5M413eQ .
2.0 Caracterização da instituição e do financiamento	
Instituição mantenedora:	Não se aplica.
Financiadores/as do museu/galeria/espelho expositivo:	O financiamento é diverso, variando a partir das exposições.
Financiadores/as da exposição:	Apoio da Lei Aldir Blanc, através da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco.
Instituições e grupos parceiros do museu/galeria/espelho expositivo:	A galeria possui diversas parcerias com instituições públicas e privadas, como o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, equipamento da Prefeitura do Recife, Hotel Areias Belas e outros, a depender das atividades.
Caráter administrativo da instituição (pública, privada, mista):	Privada.
3.0 Identificação do público	
Público-alvo:	Não possui restrição de público, tendo entrada gratuita.
Controle de visitantes da instituição(digital, ingressos, livro de visitantes):	Costuma ocorrer por meio do livro de visitantes.
Os dados recolhidos estão disponíveis publicamente? Se sim, como e por meio de qual plataforma?	Não.
A exposição analisada possui controle de visitantes? Se sim, qual/ais?	Sim, livro de visitantes. Contudo, não foi possível acessar e a galeria não possui os dados dos visitantes desta exposição.
Dados dos/as visitantes a exposição (semanal ou mensal) :	A galeria não possui tais dados.

4.0 Acessibilidade	
Existem acessibilidades na instituição? Se sim, quais?	Sim, rampas de acesso, banheiros com adaptações para pessoas com deficiências e mobilidade reduzida.
A exposição analisada possui acessibilidades? Se sim, quais?	Sim, as mesmas já presentes na galeria.
5.0 Fichas	
Temática (Descrição dos conteúdos):	Obras de Ziel Karapotó e Elenildo Suanã Karapotó, além do mobiliário do artista Caio

		Lobo. Temática centrada nas questões indígenas, principalmente do povo Karapotó Terra Nova. São apresentadas questões diversas, com as singularidades das experiências e subjetividades dos artistas.
Área da exposição (m ²):		130m ²
Iluminação:		Iluminação focal por meio de spots de luz presos a trilhos de iluminação, luz fria.
Janelas (Indicar presença ou ausências e qual é o acesso de luz externa):		Ausência de janelas. A luz externa pode adentrar parte do espaço pela vitrine em frente a galeria e as portas de vidro.
Pé direito:		A galeria não dispunha da informação.
Móveis expositivos:		Na exposição está presente um cubo expositivo branco e as cadeiras de Caio Lobo.
Fichas técnicas de identificação nas obras:		Nome do artista, título da obra, ano de feitura, técnica e suporte, dimensões e valor.
Tipografias expográficas presentes e predominantes:		Cubo Branco.

6.0 Matrizes conceituais:

Setor ou agrupamentos de obras:	Mensagem do setor ou do agrupamento de obras:	Tipologias do recurso (Texto, objetos, interativo):	Recurso expositivo:	Técnica:	Supor te:	Localizaçāo:	Observações:
Vitrine	Apresentaçāo do título no lado externo da galeria	Texto	Título da exposiçāo e nome da curadora	Recorte eletrônico adesivo	Texto em recorte eletrônico adesivo aplicado em vidro	A1	Texto: “Ziel Karapotó como fumaça Curadoria Barbara Collier”
Acesso	Acesso ao interior da galeria	Objeto	Porta de entrada	Porta, possivelmente de madeira	Madeira	A2	
Recepção	Recepção e registo	Construçāo	Balcão de recepção	Construçāo de	Alvenaria e	A3	

	de visitantes		de visitantes e marcação da passagem destes pela exposição	alvenaria e livro de visitantes	Caderno		
Início da exposição	Local ideal para expor	Móvel expositivo	Cubo expositivo branco	Marcenaria	Possivelmente madeira pintada de branco	B1	
Início da exposição	Raízes familiares e vínculos culturais	Fotografia	Fotografia de Ziel Karapotó com sua tia tia, Rosecleide Izidorio Karapotó, cacique do povo Karapotó Terra Nova	Fotografia com moldura acinzentada	Possivelmente papel fotográfico e moldura de madeira	B1	
Início da exposição	Sumarização da exposição	Texto	Título da exposição e nome da curadora	Recorte eletrônico adesivo	Texto em recorte eletrônico adesivo aplicado na parede	B2	Texto: “Ziel Karapotó Como Fumaça Curadoria Barbara Collier”
Início da exposição	Apresentação e condução da exposição	Texto	Texto curatorial	Recorte eletrônico	Texto em recorte eletrônico	B2	Texto: “Fique em uma posição confortável.

				adesivo adesivo aplicado na parede	Feche os olhos e respire profundamente. Imagine este lugar, esse chão que você pisa. O que ele era há 500 anos atrás? Mangue, restinga, mata atlântica. Imagine o cheiro, o vento passando no corpo, a temperatura. A obra de Ziel Karapotó vem nos reconectar à nossa origem. A resistência e a coragem sua, do seu povo e de seus ancestrais. Nesse país inventado e forjado chamado Brasil. As obras aqui expostas derivam do sonho, do segredo, do sagrado. Daquilo que não conseguimos falar, mas sim ver e sentir. Um espaço de troca e representação. Do pisar na terra, do bater o pé no chão. Da poeira que sobe, da fumaça que corta e guia. É benção, ligação.
--	--	--	--	---	--

							É reencontro. É conectar com quem se conecta.”
Início da exposição	Instituições responsáveis pela exposição	Texto e imagens	Régua com marcas responsáveis pela realização da exposição	Recorte eletrônico adesivo	Textos e imagens em recorte eletrônico adesivo aplicados na parede	B2	Logos institucionais, da esquerda para direita: -Lei Aldir Blanc; -FUNDARPE; -Secretaria de Cultura; -Governo do Estado de Pernambuco; -Secretaria Especial da Cultura; -Ministério do Turismo; -Governo Federal.
Início da exposição	Acesso virtual a exposição	Texto e imagem	QR Code que dá acesso ao catálogo	Impressão em material adesivo aplicado	Material adesivo aplicado em material duro	B2	Obra Protetores (Ziel Karapotó, 2022) ao fundo e embaçada, na frente um retângulo preto com a logo da Christal Galeria, seguida pelo texto: Acesse o catálogo da Exposição Ziel Karapotó Como Fumaça. Por fim, o QR Code que dá acesso ao catálogo da exposição
Salão expositivo 1	Cura, ancestralidade, natureza, proteção	Objetos bidimensionais	Três telas artísticas	Técnica mista (Argila, Urucum, Jenipapo)	Telas	C1	Da esquerda para direita as seguintes telas: 1- “Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva

				Alecrim, Erva doce, fumaça e acrílica) s/ tela			doce para curar todos os males” 2- “Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para germinar” 3- “Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para enraizar”
Salão expositivo 1	Cura, ancestralida- de, natureza, proteção	Texto	Legenda- s das obras	Impres- sões em materi- al adesivo aplicado	Materi- al adesivo aplicado em materi- al duro	C1	Três placas com legendas das obras, postas ao lado destas, da esquerda para direita: 1- “ZIEL KARAPOTÓ Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para curar todos os males, 2022 Técnica mista (Argila, Urucum, Jenipapo, Alecrim, Erva doce, fumaça e acrílica) s/ tela 80cm X 120cm R\$2.000,00” 2- “ZIEL KARAPOTÓ Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para germinar, 2022 Técnica mista (Argila, Urucum, Jenipapo,

							Alecrim, Erva doce, fumaça e acrílica) s/ tela 80cm X 120cm R\$2.000,00” 3- “ZIEL KARAPOTÓ Chuva de Urucum, Jenipapo, Alecrim e Erva doce para enraizar, 2022 Técnica mista (Argila, Urucum, Jenipapo, Alecrim, Erva doce, fumaça e acrílica) s/ tela 80cm X 120cm R\$2.000,00”
Salão expositivo 1	Cura, proteção, ancestralidade, natureza, grafismos indígenas	Objetos bidimensional	Três telas artísticas	Técnica mista (Argila e acrílica) s/ tela	Telas	C2	Da direita para esquerda as seguintes telas: 1- “Protetores” 2- “Kampiô” 3- “Curadores”
Salão expositivo 1	Cura, proteção, ancestralidade, natureza, grafismos indígenas	Texto	Legenda das obras	Impressões em material adesivo aplicado em material duro	Material adesivo aplicado em material duro	C2	Três placas com legendas das obras, postas ao lado destas, da direita para esquerda: 1- “ZIEL KARAPOTÓ Protetores, 2022 Técnica mista (Argila e acrílica) s/ tela 70cm X 100cm R\$1.400,00” 2- “ZIEL KARAPOTÓ Kampiô, 2022 Técnica mista (Argila e acrílica) s/ tela 60cm X 90cm

							R\$1.200,00” 3- “ZIEL KARAPOTÓ Curadores, 2022 Técnica mista (Argila e acrílica) s/ tela 70cm X 100cm R\$1.400,00”
Salão expositivo 1	Cura, proteção, ancestralidade, transcendência, grafismos indígenas	Objetos bidimensional	Três telas artísticas	Técnica mista (Argila, urucum e acrílica) s/ tela	Telas	C3	Da direita para esquerda as seguintes telas: 1- “Portal” 2- “Profecia” 3- “Propósito Karapoto”
Salão expositivo 1	Cura, proteção, ancestralidade, transcendência, grafismos indígenas	Texto	Legenda das obras	Impressões em material adesivo aplicado em material duro	Material adesivo aplicado em material duro	C3	Três placas com legendas das obras, postas ao lado destas, da direita para esquerda: 1- “ZIEL KARAPOTÓ Portal, 2022 Técnica mista (Argila e acrílica) s/ tela 70cm X 100cm R\$1.400,00” 2- “ZIEL KARAPOTÓ Profecia, 2022 Técnica mista (Argila, urucum e acrílica) s/ tela 70cm X 100cm R\$1.400,00” 3- “ZIEL KARAPOTÓ Propósito Karapotó, 2022 Técnica mista (Argila e acrílica) s/ tela

							Tamanho: 70cm X 100cm R\$1.400,00”
Salão expositivo 1	Descanso e apreciação	Objeto	Cadeira de Caio Lobo	Carpintaria	Madeira e material metálico	C4	
Salão expositivo 1	Ritualização, coletividade, transcendência	Objetos bidimensionais	Duas telas artísticas	Técnica mista (Argila, urucum, fumaça, alecrim, carvão e acrílica) s/ tela	Telas	C5	Da direita para esquerda as seguintes telas: 1- “Ritual” 2- “Início do Ritual”
Salão expositivo 1	Ritualização, coletividade, transcendência	Texto	Legendas das obras	Impressão em material adesivo aplicado em material duro	Material adesivo aplicado em material duro	C5	Duas placas com legendas das obras, postas ao lado destas, da direita para esquerda: 1- “ZIEL KARAPOTÓ Ritual, 2022 Técnica mista (Carvão, fumaça e argila) s/ tela 70cm X 100cm R\$1.400,00” 2- “ZIEL KARAPOTÓ Início do Ritual, 2022 Técnica mista (Argila, urucum, alecrim, carvão e acrílica) s/ tela 70cm X 100cm R\$1.400,00”

Salão expositivo 1	Transcendência, espiritualidade, natureza, sonho.	Objeto bidimensional	Tela artística	Técnica mista s/ tela	Tela	D1	Tela: “O que o teiú me falou em sonho”
Salão expositivo 1	Transcendência, espiritualidade, natureza, sonho.	Texto	Legenda da obra	Impressão em material adesivo aplicado em material duro	Material adesivo aplicado em material duro	D1	Legenda posta ao lado da tela Texto: “ZIEL KARAPOTÓ O que o teiú me falou em sonho, 2022 Técnica mista s/ tela 80cm X 120Cm R\$2.000,00”
Salão expositivo 1	Resistência indígena, indígenas em contexto urbano, autodeterminação.	Vídeo	Vídeo performance passando em TV	Vídeo performance	Corpo do artista, ambiente e vídeo	D2	Obra: “Oca no Buraco Fundo”
Salão expositivo 1	Resistência indígena, indígenas em contexto urbano, autodeterminação.	Texto	Legenda da obra	Impressão em material adesivo aplicado em material duro	Material adesivo aplicado em material duro	D2	Legenda posta ao lado da obra Texto: “ZIEL KARAPOTÓ Oca no Buraco Fundo, 2021 Vídeo Performance”
Salão expositivo 1	Descanso e apreciação	Objeto	Cadeira de Caio Lobo	Carpintaria	Madeira e material metálico	D3	
Salão expositivo 1	Cultura Karapotó Terra Nova, resistência e luta	Objeto	Sete bordunas /lanças Karapotó	Entalhe sobre madeira	Madeira	D4	Obras: “Bordunas/Lanças Karapotó”
Salão expositivo 1	Cultura Karapotó Terra	Texto	Legenda da obra	Impressão em material	Material adesivo	D4	Um legenda posta ao lado das

	Nova, resistência e luta			al adesivado	o aplicado em material duro		sete obras ladeadas Texto: “ELENILDO SUANÃ KARAPOTÓ Bordunas/Lanças Karapotó, 2022 Entalhe sobre madeira 135cm R\$700,00 - unidade”
Escada de transição	Cultura Karapotó Terra Nova, espiritualidade, cosmovisão	Objeto	Sete xandukas Karapotó	Entalhe sobre madeira	Madeira	E1	Obra: “Xandukas Karapotó”
Escada de transição	Cultura Karapotó Terra Nova, espiritualidade, cosmovisão	Texto	Legenda da obra	Impressão em material adesivado	Material adesivo aplicado em material duro	E1	Um legenda posta ao lado das sete obras ladeadas, divididas em duas fileiras, a superior com três e a inferior com quatro Texto: “ELENILDO SUANÃ KARAPOTÓ Xandukas Karapotó, 2022 Entalhe sobre madeira 20 cm R\$150,00 - unidade”
Salão expositivo 2	Espiritualidade, pertencimento, tradições indígenas	Objeto bidimensional	Tela artística	Técnica mista (Argila, Urucum, Jenipapo,	Tela	F1	Tela: “Toré”

				fumaça e acrílica) s/ tela			
Salão expositivo 2	Espiritualidade, pertencimento, tradições indígenas	Texto	Legenda da obra	Impressões em material adesivado	Material adesivo aplicado em material duro	F1	Legenda posta ao lado da obra Texto: “ZIEL KARAPOTÓ Toré, 2022 Técnica mista (Argila, Urucum, Jenipapo, fumaça e acrílica) s/ tela 160x245cm R\$8.000,00”
Salão expositivo 2	Descanso e apreciação	Objeto	Cadeira de Caio Lobo	Carpintaria	Madeira e material metálico	F2	
Salão expositivo 2	Proteção, ancestralidade, transcendência, grafismos indígenas, pertencimento, resistência	Objetos bidimensional	Quatro pinturas	Técnica mista s/ papel canson	Papel	G1	Da direita para esquerda as seguintes obras com molduras amarronzadas: 1- “Cacique Itapó” 2- “Guerreiro Karapoto” 3- “Cabocla Jurema” 4- “Bacurau”
Salão expositivo 2	Proteção, ancestralidade, transcendência, grafismos indígenas, pertencimento, resistência	Texto	Legenda das obras	Impressões em material adesivado	Material adesivo aplicado em material duro	G1	Quatro placas com legendas das obras, postas abaixo destas, da direita para esquerda: 1- “ZIEL KARAPOTÓ Cacique Itapó, 2019 Técnica mista s/ papel canson A4

							R\$650,00 (com moldura) R\$350,00 (sem moldura - tiragem de 20)" 2- "ZIEL KARAPOTÓ Guerreiro Karapotó, 2019 Técnica mista s/ papel canson A4 R\$650,00 (com moldura) R\$350,00 (sem moldura - tiragem de 20)" 3- "ZIEL KARAPOTÓ Cabocla Jurema, 2019 Técnica mista s/ papel canson A4 R\$650,00 (com moldura) R\$350,00 (sem moldura - tiragem de 20)" 4- "ZIEL KARAPOTÓ Bacurau, 2019 Técnica mista s/ papel canson A4 R\$650,00 (com moldura) R\$350,00 (sem moldura - tiragem de 20)"
Salão expositivo 2	Proteção, ancestralidade, transcendência, pertencimento, resistência, indígenas em	Objetos bidimensionais	Três fotos colagens digitais	Foto collage m digital s/ papel	Papel	G2	Da esquerda para direita as seguintes obras, com molduras brancas: 1- "Resistência Tunga-Tarairiú" 2- "Itapó" 3- "Cobra Coral"

	contexto urbano						
Salão expositivo 2	Proteção, ancestralidade, transcendência, pertencimento, resistência, indígenas em contexto urbano, natureza	Texto	Legendas das obras	Impressão em material adesivo aplicado em material duro	Material adesivo aplicado em material duro	G2	<p>Três placas com legendas das obras, postas abaixo destas, da esquerda para direita:</p> <p>1- “ZIEL KARAPOTÓ Resistência Tunga-Tarairiú, 2019</p> <p>Foto colagem digital A3</p> <p>R\$500,00 (com moldura)</p> <p>R\$350,00 (sem moldura - tiragem de 20)”</p> <p>2- “ZIEL KARAPOTÓ Itapó, 2019</p> <p>Foto colagem digital A3</p> <p>R\$500,00 (com moldura)</p> <p>R\$350,00 (sem moldura - tiragem de 20)”</p> <p>3- “ZIEL KARAPOTÓ Cobra Coral, 2019</p> <p>Foto colagem digital A3</p> <p>R\$500,00 (com moldura)</p> <p>R\$350,00 (sem moldura - tiragem de 20)”</p>
Salão expositivo 2	Proteção, ancestralidade, transcendência, pertencimento	Objeto bidimensional	Foto colagem digital	Foto collage m digital s/ papel	Papel	G3	Obra com moldura branca: “Rio Capibaribe”

	nto, resistência, indígenas em contexto urbano, natureza						
Salão expositivo 2	Proteção, ancestralidade, transcendência, pertencimento, resistência, indígenas em contexto urbano, natureza	Texto	Legenda das obras	Impressões em material adesivo aplicado em material duro	Material adesivo aplicado em material duro	G3	Uma placa com legenda da obra, posta abaixo destas: “ZIEL KARAPOTÓ Rio Capibaribe, 2019 Foto colagem digital A3 R\$650,00 (com moldura) R\$500,00 (sem moldura - tiragem de 20)”
Salão expositivo 2	Demarcação do fazer artístico	Texto	Nome do artista Ziel Karapotó e grafismos	Carvão sobre parede	Parede	H1	É possível, além das do nome de Ziel Karapotó e grafismos, ver marcas de mãos
Salão expositivo 2	Construção coletiva expositiva	Texto	Ficha técnica	Recorte eletrônico adesivo	Texto em recorte eletrônico adesivo aplicado na parede	H1	Ficha técnica e ao final, marca da Christal Galeria Texto: “FICHA TÉCNICA CHRISTAL GALERIA DAS ARTES IDEALIZAÇÃO E DIREÇÃO Christiana Asfora Cavalcanti

							GESTÃO CULTURAL Stella Mendes
							ACERVO E VENDAS Carol Moura
							CHRISTAL CAFÉ RESPONSÁVE L Maria Cecília Marinho
							EXPOSIÇÃO ZIEL KARAPOTÓ COMO FUMAÇA
							CURADORIA Barbara Collier
							CONCEPÇÃO Barbara Collier, Stella Mendes e Christiana Asfora Cavalcanti
							PRODUÇÃO EXECUTIVA Stella Mendes
							DESIGN E COMUNICAÇÃ O VISUAL Carla Asfora
							MONTAGEM E ILUMINAÇÃO GF Montagens
							IMPRESSÃO Robson Lemos – Super Imagem
							MOLDURAS

							Luizinho Molduras PLOTAGEM Uzisign ASSESSORIA DE IMPRENSA Voz Comunicação AGRADECIME NTOS ESPECIAIS Povo Karapotó Plak-ô e Karapotó Terra Nova”
Salão expositivo 2	Transcend ência, espiritualid ade, mistério	Objeto bidimens ional	Tela artística	Acrílic a s/ tela	Tela	I1	Tela: “O que apenas posso te mostrar”
Salão expositivo 2	Transcend ência, espiritualid ade, mistério	Texto	Legenda da obra	Impres são em materi al adesiv ado	Materi al adesiv o aplicad o em materi al duro	I1	Legenda posta ao lado da tela Texto: “ZIEL KARAPOTÓ O que apenas posso te mostrar, 2022 Acrílica s/ tela 60cm X 80cm R\$1.200,00”
Salão expositivo 2	Acesso ao interior da galeria	Objeto	Porta de entrada auxiliar para pessoas que não podem utilizar as escadas	Porta de vidro	Vidro	J1	
Salão expositivo 2	Acesso ao jardim	Objeto	Portas de vidro	Portas de vidro	Vidro	J2	