

Exibir aquilo que deveria estar oculto: dilemas de uma exposição mbya guarani¹

Exhibir lo que debería estar oculto: dilemas de una exposición mbya guaraní

Laura Perez Gil

DOI 10.26512/museologia.v10i19.34753

115

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Resumo

Em julho de 2018 foi inaugurada no Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR (MAE) a exposição Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani, fruto da colaboração entre o MAE e cinco comunidades guarani do litoral do Paraná. No curso do processo curatorial foi escolhido como eixo narrativo a distinção entre os objetos elaborados para a venda, voltados para o exterior, e os objetos que não devem ser vendidos, preservados no interior. Mostrar, como estratégia para o reconhecimento político, e ocultar, como mecanismo de resistência, se tornam elementos de uma tensão que emerge num contexto em que a política cultural estabelece uma conexão estreita entre autenticidade, legitimidade, visibilidade e eficácia política. No texto se exploram os procedimentos dessa experiência de curadoria compartilhada e a autonarrativa mbya guarani que resulta dela.

Palavras-chave

Museus. Curadoria compartilhada. Mbya Guarani. Exposições etnográficas. Estéticas indígenas.

Resumen

En julio de 2018 se inauguró en el Museo de Arqueología y Etnología de la UFPR (MAE) la exposición Nhande Mbya Reko – Nuestra forma de ser guaraní, fruto de la colaboración entre el MAE y cinco comunidades guaraní de la costa del estado de Paraná. A lo largo del proceso de concepción y organización de la exposición, fue escogido como eje narrativo la distinción entre los objetos fabricados para vender, dirigidos hacia el exterior, y los que no se deben vender, preservados en el interior. Mostrar, como estrategia para el reconocimiento político, y ocultar, como mecanismo de resistencia, se convierten en piezas de una tensión que se manifiesta en un contexto en el que la política cultural establece una conexión estrecha entre autenticidad, legitimidad, visibilidad y eficacia política. En el texto son descritos los procedimientos de esta colaboración, así como la autonarrativa mbya guaraní que resulta de ella.

Palabras clave

Museos. Acciones colaborativas en museos. Mbya Guarani. Exposiciones etnográficas. Estéticas indígenas.

No dia 11 de julho de 2018 inauguramos uma exposição no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná (MAE-UFPR) cujo título era “Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani”, e que foi o resultado da colaboração entre o museu e as comunidades mbya guarani situadas no litoral do Paraná. É sobre essa experiência de colaboração que versa este artigo e, mais concretamente, sobre os dilemas que surgiram durante a organização da exposição e as diferentes tensões que a permearam.

A proposta de fazer essa exposição, que surge do MAE, se situa num cenário geral em que os museus de antropologia fazem das práticas colaborativas, cada vez mais, um princípio que orienta as suas ações (PEERS e BROWN, 2003; GOLDING, 2013). Os processos curatoriais, que envolvem a colaboração entre as equipes dos museus e as populações das quais são originários os objetos

¹ Versões preliminares desse texto foram apresentados no GT “Museos en colaboración: experiencias y perspectivas”, durante o 56 ICA, realizado em Salamanca em 2018, e no Seminário de EREA (Enseignement et recherche en ethnologie amérindienne), em Paris, em fevereiro de 2019. Agradeço aos colegas que contribuíram para melhorar o texto com seus comentários.

Exibir aquilo que deveria estar oculto:
dilemas de uma exposição mbya guarani

acervados e/ou expostos, abrangem diversos tipos de ações, tais como a constituição de novas coleções (CARVALHO, 2015), a restituição das já existentes por meio de instrumentos digitais (VELTHEM *et al.*, 2017), a constituição de mecanismos de cogestão das coleções que possibilitem a circulação das mesmas entre os museus e as comunidades de origem (CLIFFORD, 1999; HAYS-GILPIN e LOMATEWAMA, 2013), o trabalho curatorial sobre as coleções (SILVA e GORDON, 2011; SHEPARD *et al.*, 2017), ou a montagem de exposições (VIDAL, 2008). A criação de museus comunitários e indígenas é também contexto de colaboração com a particularidade de que, nesses casos, os papéis se invertem, sendo aqui museólogos e antropólogos os colaboradores e assessores, e os representantes comunitários os agentes principais, tanto no que se refere à iniciativa quanto à definição da ação (ABREU, 2012). Por outro lado, é importante observar que frequentemente estas diferentes ações estão conectadas e acontecem como desdobramentos umas das outras, levando a questionamentos não apenas das práticas institucionais, mas também dos próprios conceitos que as sustentam e que operam a partir de regimes de conhecimento e criatividade alheios às lógicas indígenas, como o de patrimônio, por exemplo (VELTHEM *et al.*, 2017). Como destaca de forma geral a literatura sobre essas propostas colaborativas, elas conduzem à renovação e transformação dos museus e são importantes operadores para avançar no processo de se desvencilhar da *assinatura colonial* (ALBUQUERQUE, 2015) e de descentrar os discursos imperantes até agora (VIEIRA, 2019).

A noção de *zona de contato*, aplicada por Clifford (1999) aos museus enquanto espaços de interação, diálogo, debate e negociação, tem servido como marco de referência para refletir sobre essas ações colaborativas. Porém, alguns autores alertam sobre o abuso ou mal uso do conceito, e sobre um excesso de otimismo a respeito da natureza da perspectiva colaborativa, que pode mascarar a continuidade de relações assimétricas, referidas tanto à construção dos discursos, como a práticas administrativas de controle de gestão das coleções ou dos recursos econômicos disponíveis (BOAST, 2011). Práticas colaborativas envolvem frequentemente dissensos, tensões e divergências de intenções e objetivos. São, em grande medida, momentos de negociação e experimentação, e é precisamente daí que deriva a sua capacidade transformadora. É porque as ações colaborativas são necessariamente experimentais e momentos de emergência, e não reprodução de conhecimento (BASU e MACDONALD, 2007), que têm o poder de desestabilizar práticas institucionais arraigadas. E, penso, é também daí que deriva a sua potência e sua capacidade para seduzir, afetiva e intelectualmente, os envolvidos no experimento.

Neste texto, meu objetivo é explorar a preparação da exposição *Nhande Mbya Reko – Nosso jeito de ser guarani* enquanto processo de negociação, experimentação, aprendizado e emergência de conhecimentos por parte dos envolvidos. Assumo, desde já, que essa é uma perspectiva específica, sendo eu uma das curadoras, antropóloga e membro da equipe do museu, e que, escusado dizer, o meu relato não esgota a multiplicidade de vivências e juízos em torno dessa ação.

O contexto institucional da exposição

O Museu de Arqueologia e Artes Populares (MAAP) – primeiro nome que o MAE-UFPR recebeu – foi criado como museu universitário em 1963 por Loureiro Fernandes. Ele mesmo foi também o criador do Departamento de Antropologia (DEAN) e do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas (CEPA)

na mesma universidade, e esteve à frente de instituições científicas destacadas no Paraná, como o Museu Paranaense e o Círculo de Bandeirantes. O MAAP foi concebido inicialmente pelo seu criador como parte de um projeto maior que incluía também a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) – da qual faziam parte o DEAN e o CEPA – e o Museu Paranaense (FURTADO, 2006, p.149-156). Para além de ser pensado como um “espaço de educação popular”, o MAAP foi idealizado como um posto avançado para as pesquisas arqueológicas de sambaquis no litoral, que Loureiro Fernandes impulsionou decididamente, e para os estudos sobre o que denominava de “caboclo do litoral” paranaense (CHMYZ, 2006; FURQUIM, 2015).

Hoje em dia o MAE-UFPR está composto por três espaços físicos diferentes. O primeiro, em termos históricos e simbólicos, é o antigo Colégio Jesuíta de Paranaguá, inaugurado em 1755, e tombado pelo IPHAN. Atualmente, constitui o principal espaço expositivo do museu. Foi nesse prédio que Loureiro Fernandes criou o museu. Na época, foi objeto de uma disputa entre ele e as elites parnanguaras que queriam criar lá um museu de história (FURQUIM, 2015, p.31). Em todo caso, nem o projeto de Loureiro Fernandes, focado nas populações tradicionais do litoral, e nem o dessas elites consideravam em suas propostas as populações indígenas, aparentemente desaparecidas da região.

O segundo espaço é a Reserva Técnica localizada em um dos *campi* da UFPR, na região central de Curitiba. Criada em 2006, a partir de um processo de reforma física e conceitual do museu, é atualmente o centro administrativo e de desenvolvimento de atividades de pesquisa e extensão. Finalmente, o MAE conta também com uma pequena sala de exposição no prédio histórico da UFPR, localizado no centro da cidade. Trata-se de um espaço de vocação didática, voltado principalmente para as escolas.

O acervo do MAE está constituído por coleções de Arqueologia, Cultura Popular e Etnologia indígena. Esta última foi inicialmente formada, também, por Loureiro Fernandes, mas era conservada no Departamento de Antropologia. Apenas foi transferida ao MAE em 1992 e 1994. A partir de então, o acervo de etnologia aumentou por meio de pesquisas e doações, e atualmente está constituído por algo mais de 3500 objetos procedentes de 60 povos indígenas, aproximadamente.

Dois dos povos indígenas do Paraná² – kaingang³ e guarani –, porém, estiveram pouco representados nas coleções até pouco tempo atrás. No que concerne aos Mbya Guarani, a exposição sobre a qual trata esse texto tem as suas raízes numa ação desenvolvida em 2010, que tinha precisamente por objetivo aumentar a sua presença no acervo. Apesar de o museu estar voltado, desde seu início, à realidade litorânea, surpreendentemente a presença de objetos guarani era absolutamente anedótica e fragmentária. A coleção de etnologia indígena foi composta a partir de objetos de povos indígenas distantes, e certamente percebidos como mais exóticos. Meu colega Miguel Carid e eu tomamos conhecimento dessa ausência de acervo guarani ao nos inserirmos profissionalmente

2 Existem no Paraná comunidades de três povos indígenas diferentes: Kaingang, Guarani e Xetá. Em relação aos Xetá, existem coleções tanto no MAE-UFPR quanto no Museu Paranaense, que foram produzidas na época do “contato”, na década de 1950. Loureiro Fernandes foi chamado pela SPI para participar das primeiras expedições de contato, e posteriormente ele continuou organizando expedições científicas das quais participaram especialistas em diversas áreas de conhecimento, bem como outros colaboradores, destacando o fotógrafo e cinegrafista Vladimir Kozák.

3 Existia no MAE-UFPR uma pequena coleção de objetos Kaingang constituída nos anos de 1970 por Cecília Helm e Aryon Rodrigues. Entre 2014 e 2015 o museu fez um projeto de caráter colaborativo com o pesquisador kaingang Josué Carvalho, que organizou junto com a comunidade da T.I. Nonoai uma coleção para ser incorporada ao acervo (CARVALHO, 2015).

Exibir aquilo que deveria estar oculto:
dilemas de uma exposição mbya guarani

no MAE em 2008 – o que, consideramos, contravinha os interesses desse povo indígena. Se a constituição de acervos museológicos tem sido uma das formas da violência colonial ao longo da história, especialmente quando produzidas por meio de roubo e pilhagem (PRICE, 2000) e como mecanismo para reprimir práticas e modos de viver indígenas (ANDRELLO e FERREIRA, 2016), as ausências e os silêncios constituem também modos de violência sustentados em razões políticas (PRICE, 2016). Movidos por essa sensação de que a ausência de objetos guarani num museu radicado em território guarani era uma forma de violência, apresentamos um projeto à comunidade da T.I. Ilha da Cotinga para constituir uma coleção de objetos⁴. Foi naquela época, durante a produção dessa coleção, que surgiu junto com a comunidade a ideia de fazer uma exposição; porém, até 2017 não se deram as condições de realizá-la.

Em 2014, a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPR submeteu um amplo projeto voltado para ações no litoral paranaense ao Edital Mais Cultura do MEC, que foi contemplado com recursos⁵. Foi então que o MAE-UFPR propôs à PROEC a realização da exposição colaborativa com as comunidades guarani do litoral. É esse o contexto institucional no qual se insere a realização da exposição, o que determina modos de financiamento, processos administrativos e prazos que, embora não sejam o foco dessa reflexão, constituíram um fator relevante na construção das relações com as comunidades. Ao término da experiência, ficou claro para mim que tanto os procedimentos aos que estávamos obrigados para justificar os recursos (listas de presença em cada encontro, comprovantes de gastos, prazos, limitações para escolher onde comer e se hospedar, especialmente em relação aos curadores guarani), como os modos de agir excessivamente acadêmicos (a importância da escrita, a duração excessiva das reuniões em função da limitação dos recursos e a exiguidade dos prazos) tenderam a erguer as assimetrias que nos esforçávamos em evitar.

O contexto dos Mbya Guarani na região do litoral do Paraná

As cinco comunidades que participaram da curadoria⁶ da exposição se localizam na região do Litoral do Paraná. Fazem parte do conjunto maior dos Mbya Guarani “da Serra do Mar”, que compreende também aldeias entre os Estados do Espírito Santo e Rio Grande do Sul (LADEIRA, 2007). É importante mencionar que as cinco participantes na exposição estão conectadas por relações de parentesco, colaboração e luta política comum.

Na época da chegada dos europeus, no início do século XVI, essa região era território guarani, mas o fato é que as aldeias que existem hoje em dia são de ocupação relativamente recente. Têm a sua origem em migrações em direção ao litoral procedentes do Paraguai e do noroeste argentino que ocorrem a partir dos anos de 1920, e que são motivadas pela busca da terra-sem-mal. A população que participou desses deslocamentos se estabeleceu na costa associada à Serra do Mar. Há três características importantes para entender por que essa ecoregião, especialmente as ilhas, foi escolhida pelos Mbya para estabelecer as suas aldeias: o fato de estar à beira do mar; a associação entre mar e monta-

4 O projeto foi possível graças ao financiamento do Instituto Nacional de Pesquisas Brasil Plural (CNPq/UFSC/FAPESC/UFAM/FAPEAM).

5 <http://www.proec.ufpr.br/maiscultura/index.html>

6 Pindoty (Terra Indígena (TI) Ilha da Cotinga/Paranaguá-PR), Kuaray Guata Porã (TI Cerco Grande-Guaraqueçaba-PR); Guaviraty e Karaguata Poty (TI Sambaqui/Pontal do Paraná-PR), Kuaray Haxa (Guaraqueçaba-PR).

nha; e a presença de Mata Atlântica. A escolha de áreas que cumprem essas três características tem razões espirituais antes que econômicas (LADEIRA, 2007).

Ocupar as ilhas significa viver num espaço intermediário entre a terra e o espaço celeste e, portanto, já no caminho de *yvyju miri*. Significa ainda cumprir a profecia de que aqueles que se obstinarem a viver em conformidade com as normas originais da conduta humana (Mbya) alcançarão em vida, “com o corpo e a alma”, a “terra sem mal”. O fato de as ilhas do Paraná e do litoral sul de São Paulo apresentarem áreas de mata preservada, possibilita aos Mbya o consumo e o uso de recursos naturais que compõem o seu acervo cultural e, portanto, o não distanciamento total das normas tradicionais. (LADEIRA, 2007, p.154)

No que se refere à ocupação desse território litoral, é importante considerar dois aspectos que estão intimamente ligados às motivações da exposição. O primeiro ponto é a precariedade jurídica e a exiguidade dos territórios ocupados pelas aldeias guarani, que estão longe de permitir a sua autossuficiência produtiva. Não apenas se trata de uma região com uma densidade demográfica e uma movimentação econômica importantes, derivada esta última do porto em Paranaguá, mas, além disso, a criação da Área de Preservação Ambiental de Guaraqueçaba, em 1985, impediu que as famílias guarani pudessem se instalar precisamente naquelas áreas mais propícias para o desenvolvimento de um modo de vida espiritualmente adequado e economicamente sustentável. Assim, a venda de artesanato se torna uma das fontes principais de renda.

O segundo ponto é o fato de que, a despeito de todo o litoral paranaense ser historicamente de ocupação guarani e da sua importância cosmológica e espiritual para esse povo, os habitantes não indígenas dessa região consideram os Guarani como estrangeiros, “vindos do Paraguai”. Como mencionei, há informações de migrações Mbya em direção ao litoral desde a década de 1920 (LADEIRA, 2007, p.62), e existem registros da presença de uma aldeia mbya em Matinhos, no litoral paranaense, no início do século XX (BONAMIGO, 2009, p.57). Porém, a presença guarani apenas se torna mais visível no final da década de 1970, quando são criadas algumas das aldeias que existem atualmente. As informações que existem são, de qualquer forma, muito imprecisas. Uma das razões dessa imprecisão é, certamente, um dos traços nos quais insistem vários dos pesquisadores que trabalharam com os Mbya: a invisibilidade foi historicamente uma estratégia de resistência. Essa invisibilidade tática se produzia de diversas formas: as aldeias eram pequenas, formadas apenas por umas poucas famílias, o que continua sendo comum na região do litoral, diferentemente das terras demarcadas no interior; se mostravam resistentes a serem registrados no censo; apesar de se estabelecerem em lugares com um significado espiritual, não lutavam pela demarcação das terras, evitando dessa forma as interferências e o controle da Funai; usavam roupas ocidentais e ocultavam características que poderiam fazer com que fossem reconhecidos como indígenas (ASSIS e GARLET, 2004; LADEIRA, 2007).

Todas essas questões são relevantes para compreender as motivações e as percepções dos representantes guarani que integraram a equipe de curadoria sobre a exposição, mas também os objetivos da equipe do museu, que opera a partir de um entendimento da museologia comprometida com a justiça social, na qual é fundamental criar conexões entre coleções, exposições e a realidade das coletividades a que se referem (PORTO, 2019, p.60).

Exibir aquilo que deveria estar oculto:
dilemas de uma exposição mbya guarani

Opy (casa de reza) na aldeia Pindoty (T.I. Ilha da Cotinga) durante uma das visitas da equipe do MAE. Abril de 2018.



Foto de Douglas Fróis (Acervo do MAE-UFPR).

Os bastidores da exposição

Precisamente por se tratar de uma ação de caráter colaborativo, não havia uma metodologia específica e predefinida, sendo que aí os modos e os tempos de fazer são negociados em cada caso particular e a cada passo. Em cada exposição os agentes envolvidos são diferentes, e têm intenções, concepções e experiências distintas. O processo de curadoria da exposição funcionou como uma espécie de laboratório no qual os atores (curadores indígenas e do MAE; espaços institucionais, arquitetônicos e aldeãos; objetos; processos comunitários e administrativos, etc.) são colocados em relação sem que se saiba, no início, qual será o resultado (BASU e MACDONALD, 2007). Por não ter como ponto de partida uma metodologia bem definida, a busca permanente e a negociação foram uma constante ao longo do processo.

Uma vez que a proposta foi aprovada na universidade, o primeiro a ser feito foi visitar as seis comunidades da região para apresentar o projeto e convidá-las a participar. A equipe inicial estava formada por três alunos de graduação (dos cursos de Ciências Sociais e de Design), um aluno de doutorado, e por mim, como responsável pelas coleções de etnologia do MAE. Em função de ações, pesquisas ou convites anteriores para participar de atividades na universidade, tínhamos já contato com os representantes de todas as comunidades. Visitamos cada uma das seis, explicamos nossa proposta e mostramos materiais de exposições já realizadas pelo museu. Em todos os casos, nossos interlocutores afirmaram considerar interessante a proposta, mas não houve nenhuma adesão imediata ao projeto. Demonstraram uma reserva que se tornou uma constante ao longo do desenvolvimento das atividades. Nessa visita propusemos, então, uma primeira reunião no museu em Paranaguá com os representantes das comunidades. Convidamos duas pessoas de cada comunidade, sugerindo que fosse um homem e uma mulher em cada caso. Todos eles afirmaram que a decisão de participar na elaboração da exposição dependeria da deliberação conjunta com os representantes das outras comunidades na primeira reunião. Apenas

uma das comunidades declinou o convite, alegando que estavam envolvidos em várias ações e trabalhos e não teriam como indicar ninguém para acompanhar o projeto que estávamos propondo.

Portanto, essa primeira reunião em Paranaguá, que aconteceu em dezembro de 2017, se tornou um momento em que os representantes das cinco comunidades se encontraram e deliberaram se iriam, ou não, participar. Foi o primeiro ponto a ser decidido e felizmente, do meu ponto de vista, resolveram aceitar. Começamos, então, as atividades⁷ que a equipe do MAE tinha definido. Além da pequena equipe que descrevi anteriormente, por parte do MAE participaram dessa reunião uma museóloga, o fotógrafo e mais um bolsista; por parte das comunidades, 10 pessoas, em sua maioria casais que ocupavam um lugar de liderança nas suas aldeias.

Em primeiro lugar, dirigidos pela museóloga, fizemos uma visita pelas exposições que estavam em exibição na época com o objetivo de explicar o que era, de fato, uma exposição do nosso ponto de vista. Para a equipe do museu, era necessário encontrar um tema específico; escolher os objetos adequados para construir uma narrativa a partir desse tema; decidir como iríamos expô-los; produzir os textos e os materiais de divulgação, etc. Foi aqui que surgiu o primeiro desencontro conceitual. Apesar de que alguns tinham já visitado exposições em museus, o entendimento geral sobre uma exposição era o de um espaço onde exibir e vender artesanato⁸. Assim, o próprio conceito de “exposição” precisou ser negociado e esclarecido para ambas as partes. Acordou-se que os objetos expostos não seriam vendidos, mas se abriria um espaço no museu para possibilitar a venda de artesanato e que, por meio da exposição, se divulgaria informação sobre os artesãos para que os compradores interessados pudessem entrar em contato.

Nessa primeira reunião discutiu-se também para que serviria essa exposição, quais seriam as motivações, da parte do museu e da parte dos representantes indígenas, para se envolver nessa atividade. Para a equipe do museu ficava claro que realizar exposições faz parte da sua natureza, sendo que o engajamento social com coletivos da região próxima tem se fortalecido por meio delas nos últimos anos. Enquanto museu universitário, por outro lado, a curadoria das exposições tem para equipe tanto um caráter educativo como de pesquisa, envolvendo sempre alunos de diversos cursos de graduação e, em menor medida, de pós-graduação. Por parte dos nossos interlocutores, apareceram nas conversas duas motivações principais. Primeiramente, esperavam que a exposição favorecesse a venda de artesanato que, como mencionei, é uma das principais fontes de renda para essas comunidades. Lamentam-se de que os *jurua*⁹ não dão valor aos artesanatos que fabricam e querem pagar muito pouco por eles, apesar de que, insistiram, produzi-los exige muito trabalho. Por causa disso, precisam se deslocar a Curitiba ou lugares mais distantes para poder vender a melhores preços.

Outra das motivações que manifestaram em várias ocasiões foi a necessidade de desconstruir as imagens e preconceitos que enfrentam continuamente:

7 Com a autorização de todas as pessoas envolvidas, as reuniões foram filmadas.

8 É interessante notar que na organização da exposição Dja Guata Porã, inaugurada em 2017 no MAR, um dos participantes guarani, Algemiro da Silva, apontou o mesmo desencontro em relação à concepção de “exposição” (VIEIRA, 2019, p.234).

9 Termo para se referir aos não indígenas.

Exibir aquilo que deveria estar oculto:
dilemas de uma exposição mbya guarani

Uma vez eu fui fazer uma palestra na reitoria de Curitiba da UFPR. Daí um professor levantou a mão para fazer uma pergunta, aí ele falou: “Sua etnia é Guarani né?”. Eu disse: “Sim”. “Você é da onde?”. Eu falei: “Sou de Paranaguá, da ilha da Cotinga”. Daí ele olhou e disse: “Mas Guarani é do Paraguai, então vocês não são daqui”. Nossa! Me deu uma raiva. Tive que me controlar para não dizer: “Vocês também não são daqui”. Daí eu falei: “Você tem que estudar mais sobre a territorialidade do povo Guarani” (Juliana Kerexu, Paranaguá, dez. 17).

Cada vez que a gente vai para fora, perguntam: “Você é da onde?”, porque acham que eu sou boliviano. Eu pergunto: “Mas por que?” “Ah, porque você tem cabelo liso e olho puxado” (Flávio Karai Papa Timóteo, Paranaguá, dez. 17).

A acusação deles serem de fora, de provir do Paraguai, ou de não ser verdadeiros índios, como modos de deslegitimação e negação de direitos, foi um aspecto que surgiu frequentemente ao longo das conversas. O combate ao desconhecimento sobre os Guarani e sobre a sua conexão histórica, religiosa e cultural com o litoral paranaense, e a desconstrução de preconceitos sobre eles foram, de fato, um ponto de convergência de interesses entre a equipe do MAE e os curadores guarani.

Tomando como ponto de partida essas discussões, sugerimos tentar encontrar um tema que orientasse a exposição. Eles propuseram diversos temas: a cosmologia, a agricultura, as plantas medicinais, o artesanato, a história, o território, a transmissão dos nomes. A cada tema que alguém sugeria, solicitávamos que explicasse um pouco como poderia se tratar numa exposição, e um dos aspectos mais significativos daquela sessão foi que o desenvolvimento de cada um dos temas os levava invariavelmente a apontar sua relação com a *espiritualidade*.

Finalmente, foi escolhido o tema do artesanato, porque queriam mostrar como é laborioso fazer essas peças às quais não é dado valor suficiente.

Eu acho que a gente pode colocar as [peças] que estão no museu, mostrando um contraste do antigo e atual, mostrando a realidade das comunidades, tendo um contraste do que é para vender e o que não. [...] a gente estava pensando que seria um tema legal de trabalhar é a questão do artesanato. [...] tal aldeia faz mais os bichinhos, outra faz a cestaria, faz o processo da cestaria, outra por exemplo faz trabalho com semente e também miçanga, que se usa no dia a dia. O guarani usa bastante as pulseiras, os colares. [...] Cada lugar trabalha com bichinhos de madeira, outro com cestaria e assim por diante. [...] Seria legal trazer o que é feito em cada lugar (Juliana Kerexu, Paranaguá, dez. 17).

Tomada a decisão, começamos a falar sobre quais peças deveriam ser expostas. Os curadores guarani levantaram uma série de pontos sobre o caráter não tradicional de determinados objetos que eles fabricam para vender que, ou são feitos de materiais aprendidos com os não-índigenas, ou são copiados de outros grupos. Contudo, do ponto de vista deles, não são objetos totalmente alheios, em parte porque ocorre uma espécie de “guaranização” desses objetos e materiais, mas também porque, afirmam, alguns já eram conhecidos por eles no passado e passaram a ter formas diferentes no mundo contemporâneo.

Paulo Karai Tataendy Yapua Oliveira Acosta fazendo um vicho ra'anga. Aldeia Guaviraty (T.I. Sambaqui). Abril de 2017.



Foto Douglas Fróis (Acervo do MAE-UFPR)

Existem trabalhos que não são de todas as etnias. Tem algumas etnias que fazem um tipo de material, outras que fazem outro tipo e tem umas que já aprenderam de agora. Tipo, o filtro de sonhos, no meu saber, que eu já sou mbya, o filtro já existia só que era uma coisa que não era mostrada, era só ali da cultura. Que nem quando nascia uma criança, eles faziam aquele filtro tradicional mesmo, só de cipó, e era uma proteção. Agora já virou outra coisa. Que nem a miçanga, na minha história, não é tradicional do guarani, mas os desenhos que a gente faz é da gente (Elza Ara Poty Fernandes, Paranaguá, dez. 17).

[...]

Por exemplo, o pau de chuva, ele foi de algum povo indígena e trazido para cultura guarani, mas se você trazer e juntar com o que o guarani faz, o desenho, o grafismo muda totalmente o jeito daquela peça. Então o legal disso é que quando é introduzido é mostrado do jeito do guarani, a visão dele (Juliana Kerexu, Paranaguá, dez. 17).

Longe de ser uma categoria estanque, o *artesanato guarani* revelou-se no processo coletivo de reflexão como uma noção permeada de tensões que emergem a partir dos contrastes entre *tradicional* e *moderno* ou o *propriamente guarani* e *copiado de outros*. Porém, essas tensões não levaram a pensar esses objetos como “inautênticos”. Pelo contrário, os curadores guarani insistiram em aspectos como a criatividade, a ressignificação, a apropriação e a importância de dinâmicas indígenas, em que objetos, grafismos e materiais circulam por meio de cópias sempre “traidoras”, que transformam o original. Se a cópia tem uma associação, no plano cosmológico guarani, com a imperfeição, a finitude da existência e o mal (GODOY e CARID NAVEIRA, 2016), no plano da política cultural ela parece constituir um mecanismo legítimo de renovação. No final das contas, as coisas copiadas estão destinadas ao *jurua*.

Se é próprio do artesanato produzido para a venda estar sujeito à transformação, à inovação e à incorporação de ideias apreendidas de outros, há, entretanto, outros objetos cujas formas devem ser resguardadas em vários sentidos.

Exibir aquilo que deveria estar oculto:
dilemas de uma exposição mbya guarani

Tem várias peças que a gente escolhe se é para vender ou não, uma parte fica na aldeia e a outra são escolhidos para vender. Tem várias peças como o arco e flecha que eram feitos para uso mesmo, mas depois eles têm que vender... (Flávio Karai Papa Timóteo, Paranaguá, dez. 17)

E tanto é que eles têm aspectos diferentes uma da outra, o som do maracá é diferente daquele usado na casa de reza, os enfeites que são colocados no arco e flecha, o tamanho, o formato, a corda dela, do que é feito para venda e que é para ser colocado... (Juliana Kerexu, Paranaguá, dez. 17).

Essa distinção entre o que é produzido para venda e o que não deve ser vendido tornou-se o eixo das discussões, sendo os objetos que não podem ser vendidos aqueles que estão conectados com a *espiritualidade*.

A possibilidade que se abriu, a partir do tema escolhido, de mostrar na exposição objetos que normalmente são exclusivos da vida ritual que se desenvolve na casa da reza (*opy*) não era uma questão que os curadores guarani se considerassem com direito de dirimir sem consultar os *xiramões*, os mais velhos e sábios. Apesar de alguns deles reconhecerem que gostavam do tema, tendo sido inclusive aventada, com certa empolgação, a possibilidade de recriar uma casa de reza no museu, era necessário consultar essas decisões junto às suas comunidades. Os pesquisadores sempre registraram a relutância dos Mbya em mostrar abertamente aspectos da sua vida que se referem à *espiritualidade*, que está estreitamente ligada às atividades na casa de reza. A *opy* está associada à intimidade; é um lugar de segredo que deve ser preservado do olhar dos *jurua* pela incompreensão que eles demonstram em relação a esses aspectos da vida guarani (ASSIS, 2006, p. 189).

Combinamos, então, que eles fariam as consultas pertinentes nas suas aldeias e que a segunda reunião seria realizada em Curitiba, para que eles pudessem conhecer a reserva técnica do museu e escolher lá os objetos que seriam incluídos na exposição.

Essa reunião aconteceu dois meses depois. Eles voltaram com as respostas dos velhos das comunidades:

D. Isolina [disse] também [que] não se importa. Ela falou bem assim que atualmente a realidade é que o Guarani tem hoje, há essa necessidade de mostrar a sua cultura [...], a sua religião, entre aspas. Então eu acho que é também uma forma de mostrar [...] mesmo que o Guarani ainda tem sua própria cultura, tem a sua religião, que vem da casa de reza (Juliana Kerexu, Curitiba, fev. 18).

As considerações de Dona Isolina, *kunhã karai*¹⁰ de Pindoty, sobre mostrar a *opy* como estratégia de ganhar reconhecimento e respeito, aparece também numa fala de Elza durante as reuniões.

Lá na minha aldeia, a gente tem uma casa de reza. Aí, quando chega branco para entrar lá, eles não sabem o que é tudo aquilo, acham que é normal. Mas não sabem o valor que têm para nós. Acho bom, explicar, contar a história mesmo (Elza Ara Poty Fernandes, Paranaguá, dez. 17).

Nos últimos anos, se torna mais evidente a abertura das casas de reza aos *jurua*, especialmente àqueles considerados como aliados e simpáticos à causa guarani (ASSIS, 2006, p. 175), mas isso também se aplica a outros aspectos que

10 Termo para se referir a pessoas que praticam o xamanismo. No caso, Dona Isolina está à frente de uma *opy* e é muito respeitada como pessoa de poder e conhecimento em Pindoty.

historicamente eram preservados. O mesmo tipo de argumento, a necessidade de que os *jurua* respeitem sua cultura via um melhor conhecimento da mesma, foi utilizado, segundo Deise Montardo (comunicação pessoal), durante a negociação para a gravação de um cd de música com a comunidade kaiowá junto à qual ela pesquisa.

A exibição daquilo que, no dizer dos Guarani, se manteve preservado do olhar do *jurua* foi uma questão que atravessou constantemente as discussões de curadoria da exposição, e ficou especialmente refletido no texto escrito para o painel associado ao espaço da exposição onde se reproduziu uma casa de reza:

Opy, “casa-de-reza”, para nós é um lugar central da comunidade. É a base da espiritualidade, da cura não somente física, assim como da busca da sabedoria. É um lugar de busca. Antes não era permitido nem mostrar a *opy* para os *jurua*, mas com o tempo os *karai* acharam que podia ser importante mostrar para o devido reconhecimento dos Mbya. Mas não é fácil falar e escrever a respeito!

Durante essa segunda reunião na Reserva Técnica, as sessões foram dedicadas a lhes mostrar os objetos existentes no acervo para que escolhessem o que deveria ser incluído na exposição. Igualmente, foi definido o circuito expositivo – o que iria se mostrar em cada uma das salas –, o título e alguns aspectos da identidade visual, tais como as cores que seriam usados e o tipo de fonte¹¹.

Reunião da equipe na Reserva Técnica do MAE. Curitiba, fevereiro de 2018.



Foto: Douglas Fróis (Acervo do MAE-UFPR).

Durante o processo de escolher as peças que seriam incluídas na exposição, foi apontado o fato de que a coleção existente no museu não seria suficiente. Foi notada, especialmente, a ausência de objetos associados à *opy*. Embora isso não estivesse previsto no projeto inicial, foi acordado que cada uma das comunidades participantes produziria uma série de objetos para a exposição. Revelou-se, durante a negociação dessa produção, que, apesar da aparente homogeneidade do artesanato vendido, cada aldeia tinha determinadas especialidades, em parte pelas preferências e criatividade pessoais de cada artesão, em

¹¹ Um dos jovens guarani que faziam parte da equipe de curadoria, hábil desenhista, fez uma proposta de fonte baseada no trançado das cestarias. Apesar de ter entusiasmado a equipe, os estudantes bolsistas de design não conseguiram desenvolver uma versão digital aplicável aos materiais gráficos que fosse satisfatória.

Exibir aquilo que deveria estar oculto:
dilemas de uma exposição mbya guarani

parte pelas matérias primas disponíveis em cada região. Assim, se nas aldeias mais próximas ao litoral a disponibilidade de caixeta possibilita uma grande produção de *vicho ra'anga* (pequenas figuras em madeira de animais), a ausência desse material nas aldeias situadas numa região mais elevada, na subida da serra para o planalto, impossibilita a sua fabricação. Essas aldeias dispõem, entretanto, de nós de pinho de araucária, para fazer os *petyngua* (cachimbo) de madeira, assim como de determinadas sementes difíceis de achar nas áreas mais próximas do mar. Esses fatores ambientais não apenas imprimem particularidades à produção de cada aldeia, mas impulsionam também as trocas de matérias primas entre elas.

No processo de definição do que cada aldeia produziria para a exposição, duas questões se tornaram pontos de uma certa tensão. Um primeiro ponto foi o pagamento dos objetos. Em projetos anteriormente desenvolvidos por professores da UFPR, surgiram entraves administrativos para realizar os pagamentos acordados com as comunidades. Essas experiências negativas geraram receio entre os nossos interlocutores, que persistiram até que conseguimos resolver as pendências que a universidade tinha com eles. Mas, para além desse fato, o grupo não ficou satisfeito até que chegamos a um acordo pelo qual todas as comunidades teriam ganhos monetários similares pela produção de objetos para a exposição, apesar da diferença de produção entre uns e outros. A esse respeito, cada comunidade fez a proposta do que produziria e definimos coletivamente qual seria a retribuição em cada caso.

O segundo ponto, mais complexo do que o anterior, surge de um paradoxo. Vários dos objetos que seriam produzidos para a exposição eram artesanatos normalmente vendidos; porém, outros, os principais, eram objetos associados à casa de reza que, segundo a ética guarani, não deviam ser vendidos (é disso que tratava a exposição!). Como, então, fazer para que as comunidades que iriam produzi-los tivessem um ganho equivalente às outras sem que isso configurasse a venda de objetos não vendíveis? Não apenas era um paradoxo, mas, de fato, um dilema moral sobre o qual se debateu especialmente na terceira reunião. Voltarei sobre esse assunto na frente.

Outro aspecto inicialmente não previsto, mas que surgiu como demanda durante a segunda reunião, foi que a equipe do museu devia visitar cada aldeia com dois objetivos: fazer filmagens e fotografias dos processos de elaboração do artesanato, e gravar histórias com os mais velhos, para usar posteriormente na exposição.

Em função disso, o espaçamento entre a segunda e a terceira reunião foi mais amplo. A equipe do MAE visitou cada uma das aldeias, e fizemos filmagens¹² e fotografias que foram usadas na exposição. Porém, a gravação das histórias acabou não ocorrendo, porque nos dias em que a equipe visitou as aldeias as pessoas indicadas não estavam disponíveis.

Finalmente, durante a terceira reunião, novamente em Paranaguá, foram realizadas várias atividades para a produção do conteúdo da exposição (foram

12 Foram feitos dois vídeos: um trailer de divulgação e um vídeo para ser visualizado na exposição. Ainda que tenha sido proposta a possibilidade de se fazer oficinas de formação nas aldeias para que fossem pessoas das próprias comunidades as que realizassem as filmagens, por falta de tempo e recursos não foi viável. Contudo, foram os curadores de cada aldeia os que decidiram o que seria filmado. As filmagens foram realizadas por Douglas Fróis, integrante da equipe do MAE, e a edição e filmagens da inauguração por Isabela Michelin, estudante bolsista. Os vídeos podem ser acessados no canal de Youtube do MAE-UFPR nos seguintes endereços:

https://www.youtube.com/watch?v=_d6GDpFcheg

<https://www.youtube.com/watch?v=bOHk6Yv5ZMo>

escritos coletivamente os textos para a exposição; foram visualizadas e escolhidas as fotos que seriam usadas na exposição; os curadores guarani fizeram, a nosso pedido, desenhos de grafismos que seriam usados na produção dos painéis), foram tomadas decisões relativas à identidade visual da exposição a partir de propostas elaboradas pelos bolsistas de design, e foi retomada a questão sobre os objetos produzidos por cada aldeia. Esse assunto reavivou a tensão antes mencionada entre os participantes, especialmente no que se refere a dois objetos: o *popygua* e o *taquapu*¹³. Todos concordavam em que era importante a sua presença na recriação da casa de reza. Porém, alguns alegavam que não poderiam ser vendidos no museu, enquanto outros resolviam a questão argumentando que, enquanto não fossem consagrados na *opy*, não havia qualquer impedimento.

Reunião da equipe no MAE em Paranaguá, maio de 2018.



Foto: Douglas Fróis (Acervo do MAE-UFPR).

Além disso, tomaram-se decisões sobre que tipo de evento faríamos no dia da inauguração, quando, esperávamos, muitas pessoas das aldeias estariam participando.

Finalmente, chegou o dia da inauguração, que foi uma pequena festa. Participaram nela mais de 60 guarani das diferentes comunidades, sendo realizadas diferentes apresentações com cantos, jogos e danças.

Objetos para vender e objetos que não se podem vender

A escolha do artesanato como tema da exposição era entendida como estratégica para os interesses econômicos das aldeias¹⁴. Porém, desde o início,

13 O *popygua* é um instrumento composto de duas hastes, de aproximadamente 30 cm cada uma, interligadas por fio de algodão. Esses objetos podem ser unicamente fabricados pelos xamãs, e são sempre direcionados a pessoas específicas. Constitui uma dádiva oferecida apenas a pessoas adultas na fase final de seu processo de formação xamânica (ASSIS, 2006, p.193-194). Se o *popygua* está associado ao masculino, o *taquapu* o está ao feminino. Trata-se de um bastão de ritmo, usado durante a realização de cantos e danças na *opy*, e que varia de tamanho segundo a dona (ASSIS, 2006, p.198).

14 Entendendo a exposição como um mecanismo que poderia potencializar a venda de artesanato, foi produzido um *folder* para distribuição ao público visitante no qual, entre outras informações, se fornecia o contato dos representantes de cada comunidade e se davam indicações para chegar lá. Apenas os representantes da aldeia Pindoty, situada na Ilha da Cotinga, não quiseram incluir essas informações, alegando

Exibir aquilo que deveria estar oculto:
dilemas de uma exposição mbya guarani

ficou claro que tratar sobre artesanato levava inevitavelmente para outros assuntos. Falar sobre *artesanato* implicava falar também sobre os objetos destinados à vida ritual que não devem ser vendidos, por sua associação ao que nossos interlocutores definiam como a *espiritualidade*.

A esse respeito, embora o ponto de partida fossem os artesanatos, a autonarrativa¹⁵ (CURY, 2016; OLIVEIRA *et al.*, 2020) produzida pela equipe curatorial guarani desenvolve uma reflexão mais ampla e aprofundada que, por meio da dicotomia entre o que se vende e não, desvela aspectos daquilo que o título da exposição anuncia: “o jeito de ser guarani”, o *mbya reko*. Os artesanatos se transformam, assim, em uma janela que permite ao público vislumbrar dimensões não evidentes aos leigos sobre a cosmologia, a mitologia, a territorialidade, a história, o ritual, a estética, a criatividade e a vida vivida atual das comunidades guarani do litoral paranaense. Juliana Kerexu o explicava dessa forma:

Sim, por exemplo muitas das vezes, quem não conhece a cultura guarani vê um Guarani fumando cachimbo e acha que fuma cachimbo porque gosta de fumar e ponto. Então, mostrar uma outra visão, outra maneira do porquê aquele cachimbo, do porquê se usa aquele cachimbo na casa de reza, do porquê se usa cachimbo nas suas casas. Então mostrar por exemplo que o cachimbo para o Guarani é uma forma de se comunicar com *Nhanderu*, com Deus. Então a gente fala assim, que se você vir um guarani sem o cachimbo, sem fumar cachimbo, ele não é guarani, a gente brinca. Então acho que buscar trabalhar esse lado; acho que uma peça só ali, mas por trás dela tem toda uma história, então tentar trazer isso... (Juliana Kerexu, Paranaguá, Dez. 17).

Popygua e petyngua (cachimbo).Aldeia Karaguata Poty (T.I. Sambaqui).Abril de 2017.



Foto: Douglas Fróis (Acervo do MAE-UFPR)

que o número alto de visitantes que já recebem, especialmente escolas, gera desconforto e incômodo entre os moradores. Além disso, o museu ofereceu um espaço para que, quando quisessem, pudessem vender artesanato. Porém, esse recurso foi raramente usado durante o tempo que a exposição esteve em cartaz.

15 “O indígena falando de si, com olhar indígena” (OLIVEIRA *et al.*, 2020, p. 116).

Os temas elencados acima, cujas conexões surgiram permanentemente durante as discussões, foram alinhavados por meio de mitos, fotografias, objetos, grafismos, cores, mapas e depoimentos usados na exposição a partir das determinações e decisões da equipe curatorial. Assim, ao longo das discussões, emergiu uma classificação dos objetos que distinguia entre:

- Objetos feitos para vender aos *jurua*, principalmente cestos, os *vicho ra'anga*, ornamentos corporais, principalmente de miçanga, chocalhos, e armas em miniatura¹⁶.
- Objetos considerados tradicionais, que não costumam ser fabricados para a venda, tais como os cestos (*ajaka*) de carga, os ornamentos feitos de sementes, as armas de tamanho real e os cachimbos, mas cuja venda não envolve grandes dilemas.
- Objetos sagrados, como o *popygua* e o *taquapu*, anteriormente mencionados, que não devem ser vendidos.

A estética guarani é, de forma intensa, também uma ética em que beleza, saúde e bem-estar estão intimamente associados à divindade, manifestando-se em múltiplos aspectos da vida ritual e cotidiana. Trata-se de uma est-ética orientada pelos princípios de simplicidade, sobriedade e moderação, voltada para o desenvolvimento do estado de “perfeição” e “amadurecimento” (*aguyje*) (TEM-PASS, 2007), assim como de um bem-estar baseado em valores de sociabilidade e nas capacidades inspiradas por *Nhanderu* (PISSOLATO, 2008).

A distinção entre objetos que podem ser vendidos e outros que não, que estava na base, tanto da narrativa da exposição quanto das tensões que permearam a sua organização, é tratada por Assis (2006) em termos de uma distinção entre os objetos de *Nhanderu* e os objetos de *Charia*, um par de seres míticos que apresentam características antitéticas em termos éticos e de comportamento social. No processo de criação do mundo por parte de *Nhanderu*, ele cria os objetos também, e *Charia*¹⁷ o imita, fazendo cópias excessivas das criações de *Nhanderu* (GODOY e CARID NAVEIRA, 2016). Durante as sessões de curadoria perguntei sobre essa história e fizeram a seguinte narração, que usamos num dos painéis, e da qual reproduzo aqui um extrato:

No início dos tempos, *Nhanderu*, nosso pai criador, gerou os alimentos e as coisas. Os primeiros alimentos que ele criou foram as frutas do mato: *guavira*, *guapytã*, *jarakaxi'a*, *guêmbé*¹⁸ e outras. Ele também criou *eiru*¹⁹, que não tem ferrão e faz mel. Para que as pessoas pudessem cultivar, ele criou o *avaxi*, o *jety*, o *manduvi*²⁰ e outros produtos da roça, e para que pudessem transportar esses

16 Alguns deles fabricam principalmente armas e flechas que, afirmam, fazem as delícias das crianças. Gostaria de notar que, a partir da visita à Reserva Técnica do MAE, ocasião em que mostramos as diferentes coleções, Paulo ficou especialmente impressionado com uma sarabatana maku. Quando visitamos a sua aldeia poucas semanas depois, nos mostrou orgulhoso as pequenas sarabatanas que, inspirado naquela, tinha começado a fabricar com notável sucesso de venda. Novamente, aparece aqui a cópia como modo de renovação do artesanato.

17 Para uma análise detalhada desse mito, e sua conexão com as relações, constituídas ao longo do processo colonial, com os *jurua*, ver Godoy e Carid (2016).

18 Diferentes frutos do mato (coquinho, guabiroba, aningaúba, jaracatiá). O uso frequente de termos guarani nos textos da exposição foi proposital. Ao chegar, era dado ao visitante um *folder* onde constava, entre outras informações, um glossário, que também estava exposto em forma de painel.

19 Abelha.

20 Milho, batata doce e amendoim.

Exibir aquilo que deveria estar oculto:
dilemas de uma exposição mbya guarani

alimentos, criou os *ajaka*²¹ de diversas formas e tamanhos, mas decorados apenas com dois tipos de desenhos bem simples. Os *ajaka* não tem tinta; eles têm apenas a cor clara da taquara e a cor escura do *guebe pi*²², com que se fazem os grafismos.

Anhã, também conhecido como *Xariã*, que é irmão de *Nhanderu*, já tinha um pensamento de tipo empreendedor. Ele queria ganhar em cima do que *Nhanderu* tinha criado para se beneficiar. Por isso, ele remodelou os objetos de *Nhanderu* e fez balaios com grafismos mais complexos e com muitas cores. Dessa forma, ele pensou, os *jurua* se sentiriam atraídos e os comprariam.

Por isso hoje em dia os Guarani Mbya usam os objetos copiados por *Anhã* para vender, e os objetos sagrados criados por *Nhanderu* na vida cotidiana dentro da comunidade (Elza Ara Poty Fernandes, Paulo Karai Tataendy Yapua Oliveira Acosta, Rivelino Gabriel Vera Popygua de Castro e Laura Pérez Gil, Paranaguá, Abril, 18)

No caso dos objetos, aqueles considerados tradicionais e associados a *Nhanderu*, a estética da moderação se manifesta em determinadas qualidades plásticas. Diferentemente daqueles produzidos para a venda, que têm uma profusão de cores, obtidas por meio do tingimento das penas e taquaras, os objetos tradicionais são dicromáticos, sendo que o contraste claro/escuro é obtido por meio das cores originais dos materiais usados: a taquara e a casca de embira. Também, explicaram, há alguns tintes naturais que seus antepassados usavam para escurecer as taquaras e obter esse contraste. Outra diferença importante entre os objetos produzidos para a venda e os que não devem ser vendidos são os grafismos. Nos objetos para uso interno, os grafismos são menos complexos e profusos, tem um caráter conotativo e um número restrito. Segundo Assis (2006, p.248), *Nhanderu* criou apenas dois. Essa estética da moderação é associada, por essa autora, a dois aspectos: a intenção de ocultação do sagrado e a evitação de estímulos visuais durante os rituais no interior da casa de reza, quando são os sentidos do olfato, do ouvido e do tato os que possibilitam, por meio do cheiro do tabaco, da música e da dança, o estado de embriaguez que se deve alcançar. Nesse contexto, os estímulos visuais interferem e comprometem a ativação desses outros sentidos (ASSIS, 2006, p.210-11). Os objetos para a venda, pelo contrário, parecem ter como objetivo sobre-estimular o sentido da visão para despertar o desejo. Associados a *Anhã/Xaria*²³ possuem desenhos não apenas coloridos, mas muito mais complexos, potencialmente infinitos e de caráter denotativo. Entre os objetos que fazem parte da coleção constituída em 2010 constam, por exemplo, um cesto com desenho de coração e outro com o número 20, porque, me explicaram, os *jurua* gostam mais assim. Do mesmo modo que o gosto dos *jurua* é capturado por grafismos complexos em suas formas, ele é também atraído pela complexidade das formas dos cestos, que apresentam uma variabilidade enorme. Assim, por exemplo, uma das cestas que mais chama a atenção da coleção de 2010 é uma com forma de casa, que foi escolhida para a exposição. Em contraste com essa pluralidade formal, os

21 Cestos.

22 Casca do cipó do imbé.

23 É interessante notar que quando Rivelino, Elza e Paulo me relataram a versão que eles conheciam dessa história, a personagem oposta a *Nhanderu* era *Anhã*. Quando eu tinha perguntado pela história o tinha feito me baseando na registrada por Assis, na qual é *Charia* a personagem que imita *Nhanderu*. Meus interlocutores fizeram questão de manter os nomes de ambos, dizendo que na verdade era a mesma coisa, identificação que também é notada pela minuciosa análise bibliográfica de Godoy e Carid (2016). Por outro lado, noto que mantivemos a grafia que os nossos interlocutores nos indicaram para todas as palavras guarani.

curadores da exposição esclareceram que tradicionalmente havia formas limitadas. As principais são o cesto de carga e a peneira, mas existiam cestinhos para guardar o peixe, o milho e outros produtos, cada um com uma forma específica dependendo da sua função.

Se os objetos associados a *Nhanderu* seguem os princípios estéticos da moderação, os objetos associados a *Anhã/Xaria* têm por objetivo seduzir os jurua por meio do excesso. Materializam, de certo modo, a teoria guarani sobre o gosto *jurua*. Como mencionei, eles são marcados pela profusão de formas e cores, pela complexidade e o caráter denotativo dos grafismos, mas também, de forma significativa, pela presença de penas como elemento decorativo.

Adornos de miçangas elaboradas por Juliana Kerexu. Aldeia Pindoty (T.I. Ilha da Cotinga).



Foto: Douglas Fróis (Acervo do MAE-UFPR).

Exibir aquilo que deveria estar oculto:
dilemas de uma exposição mbya guarani

Quando foi realizada a coleção de 2010, conversamos com João Acosta, morador na época da aldeia na Ilha da Cotonga e reconhecido por todos como artista notável. Naquele momento, pedimos a ele que fizesse alguma peça para guardar no museu. Ele fez duas estátuas de algo mais de um metro de altura, em madeira maciça, que representavam um casal formado por um *karai* e uma *kunhã karai* com os ornamentos e atributos *tradicionais*. Segundo ele, tomou a decisão do que fazer para o museu depois de ter sonhado, e nos advertiu que as figuras não tinham ornamentos de penas porque não faz parte da cultura guarani usá-las. Ele reclamou amargamente da obsessão que os *jurua* têm com as penas, mas, sobretudo, da insistência de associar o uso de ornamentos plumários com “ser índio”. Por isso, quando ele faz esse tipo de figuras maiores para as lojas de Paranaguá, sempre coloca muitas penas. Se os *jurua* insistem em conceber e basear sua relação com os indígenas numa teoria da identidade, os Guarani parecem conceber os *jurua*, e basear a sua relação com eles, em termos de uma teoria est-ética.

Em termos plásticos, o que distingue os objetos usados na casa de reza daqueles destinados à venda é a decoração. É o caso, por exemplo, dos chochalhos. Importante instrumento ritual, quando ele é dedicado ao uso na *opy*, carece totalmente de qualquer ornamentação; porém, quando é destinado à venda, é profusamente decorado com penas coloridas, cordões de sementes, ou grafismos tecidos com cipó recobrimdo algumas partes da estrutura. O mesmo se aplica aos conjuntos de arcos e flechas e aos colares, por exemplo. Para a exposição, foram feitos dois conjuntos de arcos e flechas: um para ser exposto na sala da casa de reza, sem qualquer ornamentação, e outro para ser exposto na sala de artesanato, ornado com grafismos e penas.

Os objetos para a venda estão baseados naqueles tradicionais, mas passaram, diríamos, por uma transformação barroquizante na qual proliferaram cores, formas, decorações e grafismos. O gosto estético atribuído ao *jurua* e capturado pelas imitações de *Anhã* se opõe formal e moralmente à est-ética recebida de *Nhanderu*.

Sala da exposição destinada ao artesanato. Espaço expositivo do MAE em Paranaguá, julho de 2018.



Foto: Douglas Fróis (Acervo do MAE-UFPR)

Essa diferença est-ética instaura uma fronteira entre o interior e o exterior, e também entre o que normalmente não se dá a ver, que é reservado, que não atrai a atenção e que não pode ser vendido, e aquilo que é feito para seduzir, atrair o sentido visual, ser mostrado, capturar o desejo e, assim, ser vendido. A instauração dessa distinção e a destinação de certas coisas para a sua exibição é precisamente o que permite preservar o que fica oculto. Como afirma Carlos Mordo:

Las actitudes de resistencia enfrentan esta compleja situación a partir de un proceso aparentemente sencillo: partir en dos la producción estética. Como lo han manifestado numerosos líderes guaraníes en los últimos años, “algunas cosas hacemos solamente para nosotros, no son para vender, no son para el blanco” (MORDO, 2000, p.204).

A invisibilidade aqui é uma condição para a preservação. Como mencionei anteriormente, na literatura etnográfica dedicada aos Mbya encontramos frequentemente referência a essas estratégias de invisibilidade e ocultação que haveriam permitido a eles viver perto dos *jurua* evitando intervenções e serem excessivamente constrangidos. A gestão do que se mostra e o que se oculta é um mecanismo de resistência desenvolvido ao longo da história colonial e pós-colonial que não se refere apenas aos objetos, mas que determina também a sua atitude em relação à demarcação territorial. Dado que a fixação num lugar e os conflitos derivados dos procedimentos para as demarcações são contrários ao seu modo de vida, evitavam esses procedimentos político-administrativos. Essa atitude mudou, especialmente a partir de 1988, e hoje os coletivos guarani se implicam ativamente na demarcação territorial (ASSIS e GARLET, 2004).

Porém, a gestão do visível e o invisível continua operativa. Ao longo da organização da exposição, esse foi o foco de tensões que ressurgiam a cada momento: recriar ou não a *opy*; mostrar ou não os objetos que fazem parte do conjunto ritual; fornecer, ou não, explicações mais detalhadas e profundas sobre certos objetos... Em determinados momentos, uma espécie de mal-estar se fazia presente entre os participantes que debatiam entre si e adiavam a decisão para poder consultar com os *mais velhos* nas suas aldeias. O próprio conceito de exposição tem, no seu âmago, a ideia de mostrar, exhibir, revelar, e esse foi um desafio central para os curadores mbya. A mesma essência do que estávamos organizando os colocava frente a um dilema. Se, de um lado, a invisibilidade foi historicamente uma estratégia de preservação, de forma que o mostrado era objeto de uma gestão cuidadosa, de outro, a invisibilidade gera também preconceitos e desconhecimento entre os *jurua*, o que é sentido pelos Mbya como uma forma de violência.

Como mencionei anteriormente, ao longo das reuniões, relataram diversas experiências de interação com *jurua* que questionavam a sua identidade e autenticidade, e, portanto, o direito de viver na região, dado que sua presença é considerada recente. Frente à acusação de serem “estrangeiros”, reivindicam que uma boa parte dos nomes do espaço geográfico do litoral paranaense é de origem guarani: Paranaguá, Cotinga ou Guaraqueçaba são alguns exemplos. Expressaram essa reflexão num dos textos produzidos coletivamente pela equipe de curadoria:

Exibir aquilo que deveria estar oculto:
dilemas de uma exposição mbya guarani

Recriação de interior de uma opy na exposição, exibindo a representação de casal de karai e kunhã karai elaborados por João Acosta. Espaço expositivo do MAE em Paranaguá, julho de 2018.



Foto: Douglas Fróis (Acervo do MAE-UFPR).

Na década de 1980, quando sua roça de milho já crescia em áreas do atual município de Guaraqueçaba, o reconhecido *xamõ* Francisco *Kirimaco* Timóteo era interpelado por autoridades *jurua*, de instituição ambiental, poder executivo e policiais:

– *Pode tirar criança amanhã de tarde...não amanhã cedo! Pode tirar tudo daqui vai embora lá pro Amazonas, daqui índio não pode entrar.*

Kirimaco respondeu para as autoridades:

– *Ah, então tá bom, tá bom. Eu acho que não vou sair, porque minha roça já queimou, já plantei, o milho é meu! Já plantei tudo, eu vou ficar neste lugar mesmo, porque este Guaraqueçaba, não é tua língua, é minha língua!*

Frente às imposições desavisadas do *jurua*, *Kirimaco* reivindicava pela sua língua a legitimidade da presença guarani (Felipe Kuaray Poty da Silva, Irineu Karai Rodrigues e Rodrigo Graça, Paranaguá, 16/5/18).

Não apenas o território do litoral, de forma geral, é sentido como próprio, marcado de forma indelével pelas palavras guarani, mas o museu, que constitui o espaço de prestígio por antonomásia na cidade, tem um significado específico para eles. Durante as reuniões, nos explicaram que o museu é um lugar sagrado por onde seus ancestrais passaram. O antigo Colégio Jesuíta é, de fato,

uma *tava*²⁴, “local onde viveram seus antepassados, que construíram estruturas em pedra, nas quais deixaram suas marcas, ou melhor, parte de suas corporalidades; onde são relembradas as belas palavras do demiurgo; e onde é possível vivenciar o bom modo de ser Guarani-Mbya” (IPHAN, 2014, p.1). Tanto Juliana como Rivelino explicaram que tinham visitado o museu quando crianças:

Os mais velhos que trouxeram a gente aqui, os pajés também, antes da gente entrar aqui, eles fizeram reza e tudo. Os velhos falaram que aqui tinha um significado muito grande pra eles, tinha uma história do porquê desse lugar também (Juliana Kerexu, Paranaguá, Dez. 17).

A exposição, abrigada no museu, se torna assim um espaço de diálogo – verdadeiramente uma zona de contato, espero – no qual confluem histórias e sentidos diversos, mas que coloca a ênfase na narrativa que os Guarani das comunidades do litoral paranaense fazem sobre si próprios. Isso não quer dizer, entretanto, que seja uma narrativa incontestável. Vários dos curadores se mostraram ansiosos: será que qualquer mbya guarani que visitasse a exposição se sentiria representado?

Público mbya durante a inauguração. Espaço expositivo do MAE em Paranaguá, julho de 2018.



Foto: Douglas Fróis (Acervo do MAE-UFPR).

Exibindo o modo de ser guarani

A exposição se inscreveu e se construiu, assim, em torno de uma dupla tensão. De um lado, o dilema entre revelar o “verdadeiro guarani” que as pessoas, no geral não conhecem, e ao mesmo tempo manter ocultos aspectos que devem ser preservados. De outro, uma tensão que emana da oposição entre as imagens que os *jurua* têm deles (aculturados, estrangeiros, inautênticos) e seu sentir como seres conectados a *Nhanderu* por uma ligação profundamente

24 Litaiff (1999, p.354) registra também que seus interlocutores mbya identificam o antigo Colégio Jesuíta de Paranaguá como *tava*, relatando experiência análogas às dos nossos colaboradores.

Exibir aquilo que deveria estar oculto:
dilemas de uma exposição mbya guarani

moral e espiritual, e como pessoas vinculadas a um território que habitam não apenas fisicamente, mas também através da memória, dos sentidos cosmológicos e dos indícios da passagem dos seus ancestrais à procura da terra-sem-mal.

O desconhecimento e o preconceito, as conotações pejorativas dos comentários que enfrentam e das atitudes arbitrarias lhes provocam raiva e o sentimento de serem vítimas de injustiça. Esses preconceitos têm efeitos dramáticos. No dia que fomos na Cotinga para fazer as filmagens, conforme combinado, nos deparamos com uma situação que reflete essa realidade. Durante um passeio em Paranaguá, um filho de uma *kunhã karai* da aldeia foi preso, acusado falsamente, segundo todo mundo insistiu. Para as pessoas da Cotinga, aquele episódio, que abateu todo mundo, era fruto da má vontade e dos preconceitos que muitos vizinhos da cidade próxima têm em relação a eles.

A exposição era, explicitamente, um mecanismo para valorizar o artesanato, que constitui para muitos a principal fonte de renda. Porém, de uma forma ainda mais premente, tornou-se ao longo do processo um dispositivo para a produção de um contradiscurso dirigido a desconstruir a imagem sobre eles mesmos que recebem do *juruá* e que está baseada em oposições de verdadeiro/falso, autêntico/inautêntico, tradicional/não tradicional, legítimo/não legítimo. Certo é que a necessidade de fazer artesanatos para sobreviver é efeito da violência colonial. Juliana o expressava dessa forma:

Que nem minha mãe falou, quando ela era criança também morou com os avós e na época dela, quando era criança ela não precisou... Ela até fazia cestaria, mas aquelas bem rústicas, para serem usadas no dia a dia. Ela não precisava fazer tal coisa para vender, ela não precisava ter dinheiro, sair para comprar, porque ela tinha tudo com os avós. Ela morou no meio do mato; tinha plantação e ela não precisava mais que isso. Depois que meus bisavós morreram, ela teve que morar com a minha avó. E nesse meio tempo, na área da aldeia começou o desmatamento. Então com a escassez de terra e caça, não conseguiam manter as famílias. A partir disso, começaram a migração de um lugar para outro e eles tiveram que se virar, aprender a fazer arco e flecha, balaio, maracá para vender. Então ela teve que aprender na marra para conseguir o sustento dos meus irmãos mais velhos (Juliana Kerexu, Paranaguá, Dez. 17).

Porém, os artesanatos, insistem, não são menos guarani do que os objetos que produziam antes do *juruá*. A rabeca, a miçanga ou o pau-de-chuva, por exemplo, são profundamente guarani porque neles imprimem formas, sentidos e grafismos que emanam da sua criatividade, e que são expressão do seu prazer por fabricá-los. Nesse sentido, a pulsão artística que manifestam algumas pessoas se inicia com a produção de artesanato e se transforma em outras formas de expressão. Esse é o caso, por exemplo, de João Acosta, ou de Juliana Kerexu, que foi convidada a participar como artista das exposições de arte indígena “Netos de Makunaima: encontros de arte indígena contemporânea”, no MusA da UFPR (2019-2020), e “Véxoa: nós sabemos”, inaugurada na Pinacoteca de São Paulo em 2020.

Mesmo que intensamente associados ao mundo dos *juruá*, os artesanatos são, afinal, a *remodelação* – Rivelino insistiu nesse termo – feita por *Anhã/Xaria* dos objetos inventados por *Nhanderu*. E como o próprio Rivelino me esclareceu, a possibilidade de obter renda graças a essa *remodelação* de *Anhã/Xaria*, que tinha uma mentalidade de “empreendedor”, é o que lhes permite hoje continuar vivendo conforme seu modo de ser, *nhande mbya reko*, “nosso modo de ser guarani”.

Referências

ABREU, Regina. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Tikuna, wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na. In: FAULHABER, P.; DOMINGUES, H. M. B., et al (Ed.). *Ciências e Fronteiras*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2012. ISBN 978-85-60069-33-0.

ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos S.A assinatura colonial e o dispositivo da autenticidade nos Museus. *Campos*, v. 16, n. 2, p. 16-43, 2015. Disponível em: < <https://revistas.ufpr.br/campos/article/download/53441/pdf> >.

ANDRELLO, Geraldo; FERREIRA, Tatiana Amaral. Transformações da cultura no Alto Rio Negro. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. e CESARINO, P. (Ed.). *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Editora da UNESP, 2016. ISBN 9788539306176.

ASSIS, Valéria. *Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social Mbyá-guarani* Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

ASSIS, Valéria; GARLET, Ivori José. Análise sobre as populações Guaraní contemporâneas: Demografia, espacialidade e questões fundiária. *Revista de Indias*, v. LXIV, n. 230, p. 9-14, 2004. ISSN 0034-8341. Disponível em: < <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/409/477> >.

BASU, Paul ; MACDONALD, Sharon Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art, and Science. In: BASU, P. e MACDONALD, S. (Ed.). *Exhibition Experiments*. Oxford: Blackwell, 2007.

BOAST, Robin. Neocolonial collaboration: Museum as Contact Zone Revisited. *Museum Anthropology*, v. 34, n. 1, p. 56-70, 2011. ISSN 0892-8339. Disponível em: < <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1548-1379.2010.01107.x> >.

BONAMIGO, Zelia. *A economia dos Mbya-Guaranis: trocas entre homes e entre deuses e homens na ilha da Cotinga, em Paranaguá - PR*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2009.

CARVALHO, Josué. O museu, o nativo e a musealização do objeto. *Campos. Revista de Antropologia Social*, v. 16, n. 2, p. 59-74, 2015. Disponível em: < <https://revistas.ufpr.br/campos/article/download/48273/pdf> >.

CHMYZ, Igor. José Loureiro Fernandes e a Arqueologia Brasileira. *Arqueologia. Revista do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas*, n. 10, p. 43-105, 2006. Disponível em: < <https://journals.kvasirpublishing.com/arq/article/view/66/224> >.

CLIFFORD, James. Los museos como zonas de contacto. In: CLIFFORD, J. (Ed.). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Exibir aquilo que deveria estar oculto:
dilemas de uma exposição mbya guarani

CURY, Marília Xavier. *Museu, museografia e gestão de coleções indígenas: legislação e ética*. 30 Reunião Brasileira de Antropologia. João Pessoa 2016.

FURQUIM, Bárbara Bueno. *A história de vida do acervo de Cultura Popular do Litoral Paranaense do MAE-UFPR*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – PPGA, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

FURTADO, Maria Regina. *José Loureiro Fernandes: o paranaense do Museus*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2006.

GODOY, Gustavo ; CARID NAVEIRA, Miguel. A diferença que faz a diferença: originais e cópias Guarani-Mbya. *Journal de la société des américanistes*, v. 102, n. 1, p. 105-128, 2016. Disponível em: < <https://journals.openedition.org/jlsa/pdf/14643> >.

GOLDING, Viv. Collaborative Museums: Curators, Communities, Collections. In: GOLDING, V. e MODEST, W. (Ed.). *Museums and Communities Curators, Collections, and Collaboration*. London & New York: Bloomsbury, 2013.

HAYS-GILPIN, Kelley ; LOMATEWAMA, Ramson. Curating Communities at the Museum of Northern Arizona. In: HARRISON, R.; BYRNE, S., et al (Ed.). *Reassembling Museums and Indigenous Agency*. Santa Fe: SAR Press, 2013.

IPHAN. *Tava: Lugar de Referência para os Guarani*. Dossiê de Registro. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília. 2014

LADEIRA, Maria Inês. *O caminhar sob a luz: território mbya à beira do oceano*. São Paulo: UNESP, 2007.

LITAIFF, Aldo. *Les fils du soleil: mythes et pratiques des Indiens mbya-guarani du littoral du Brésil*. Tese (PhD en Anthropologie) – Département d'anthropologie, Université de Montréal, Montreal, 1999.

MORDO, Carlos. *El cesto y el arco*. Metáforas de la estética Mbyá-Guaraní. Asunción: CEADUC, 2000.

OLIVEIRA, Andressa Anjos de ; LIMA, Gessiara Goes de ; OLIVEIRA, Isaltina Santos da Costa. A experiência do Museu Índia Vanuíre no processo da exposição autonarrativa com curadoria Kaingang Fortalecimento da Memória Tradicional Kaingang – de Geração em Geração. In: CURY, M. X. (Ed.). *Museus etnográficos e indígenas – Aprofundando questões, reformulando ações*. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa : ACAM Portinari : Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo : Museu Índia Vanuíre, 2020.

PEERS, Laura; BROWN, Alison K. *Museums and Source Communities*. A Routledge Reader. London: Routledge, 2003. ISBN 9780415280525.

PISSOLATO, Elizabeth. Dimensões do bonito: Cotidiano e arte vocal Mbya-guarani. *Espaço Ameríndio*, v. 2, n. 2, p. 35-51, 2008. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/EspaçoAmeríndio/article/viewFile/3062/4550> >.

PORTO, Nuno. Para uma prática curatorial comprometida com justiça social. In: PORTO, N. e LIMA FILHO, M. (Ed.). *Coleções étnicas e museologia compartilhada*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2019.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

_____. Higienização da Cultura: Poder e Produção de Exposições Museológicas. In: LIMA FILHO, M.; ABREU, R., et al (Ed.). *Museus e Atores Sociais: Perspetivas Antropológicas*. Recife: Editora da UFPE, 2016.

SHEPARD, Glenn et al. Objeto, sujeito, inimigo, vovô: um estudo em etnomuseologia comparada entre os Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa do Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas*, v. 12, n. 3, 2017. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v12n3/1981-8122-bgoeldi-12-3-0765.pdf> >.

SILVA, Fabíola; GORDON, César. Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica xikrin. In: SILVA, F. e GORDON, C. (Ed.). *Xikrin*. Uma coleção etnográfica. São Paulo: Edusp, 2011.

TEMPASS, Martín César. O belo discreto: a estética alimentar Mbyá-guarani. *Espazo Ameríndio*, v. 1, n. 1, p. 170-194, 2007. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/viewFile/2567/1568> >.

VELTHEM, Lucia van; KUKAWKA, Katia ; JOANNY, Lydie. Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas*, v. 12, n. 3, 2017. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v12n3/1981-8122-bgoeldi-12-3-0735.pdf> >.

VIDAL, Lux. A presença do invisível na vida cotidiana e ritual dos povos indígenas do Oiapoque: o contexto de uma exposição. *Ciência e Cultura*, v. 60, n. 4, p. 45-47, 2008. Disponível em: < http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000400019&lng=en&nrm=iso >.

VIEIRA, Mariane Aparecida do Nascimento. Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR. *Horizontes antropológicos*, v. 25, n. 53, p. 227-256, 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832019000100009>

Recebido em 16 de outubro de 2020

Aprovado em 11 de janeiro de 2021