

## **Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR**

### **Dja Guata Porã: the indigenous river that flowed into the MAR**

Mariane Aparecida do Nascimento Vieira\*

\* Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Doutoranda em Antropologia Social

[mariane.anv@gmail.com](mailto:mariane.anv@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-1389-4694>

## Resumo

Os processos que culminaram na independência de antigas colônias europeias afetaram disciplinas que, direta ou indiretamente, legitimaram o poder colonial. O movimento da Nova Museologia provocou ações que aproximaram o museu da comunidade, possibilitando a inserção dos grupos relacionados às coleções salvaguardadas dentro das instituições. Em contrapartida, a própria disciplina antropológica se reformulou, fornecendo ferramentas para a construção de um novo olhar sobre o acervo etnográfico. Nesse sentido, os museus têm elaborado projetos em parceria com os povos relacionados às suas coleções e produzido novas relações com os objetos etnográficos. Na esteira dessas importantes experiências que fazem dos museus um lugar para discussões culturais e políticas que atravessam grupos diversos, proponho narrar a experiência da exposição Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena, inaugurada em maio de 2017 no Museu de Arte do Rio (MAR), localizado na cidade do Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** museus; coleções; povos indígenas; produções compartilhadas.

## Abstract

The processes that culminated in the independence of European Colonies affected disciplines that directly or indirectly legitimized colonial power. The New Museology movement provoked actions that brought the museum closer to the community and enabled the insertion of groups related to the collections safeguarded within the institutions. On the other hand, the anthropological discipline itself was reformulated, providing tools for the construction of a new look on the ethnographic collection. In this sense, museums have developed projects in partnership with peoples related to their collections and produced new relationships with ethnographic objects. In relation to these important experiences that make museums a place for cultural and political discussions that cross different groups, I propose to narrate the experience of the exhibition Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena, inaugurated in May 2017 at the Museum of Art of Rio (MAR), located in Rio de Janeiro.

**Keywords:** museums; collections; indigenous peoples; shared productions.

## Introdução

O museu, desde sua origem, se apresenta como uma instituição encenadora de relações de poder. O seu formato enquanto uma instituição sem fins lucrativos e aberta ao público se estabeleceu com a Revolução Francesa (1789), quando os bens da corte foram apropriados como símbolos da nação e, por isso, passíveis de preservação (Choay, 2006). No entanto, as características que apontam o museu enquanto uma invenção da modernidade ocidental se iniciam quando as exposições, para além do encantamento com a excepcionalidade dos objetos expostos, visavam moldar o comportamento do público (Bennett, 1995). Os museus etnográficos surgem nesse período, conservando e expondo objetos dos povos submetidos ao colonialismo (pertencentes a coleções que antecedem a própria criação dos museus), a partir de uma ideia de progresso que os colocava em uma etapa anterior no processo evolutivo (Stocking Jr., 1985).

Se a teoria evolucionista há muito já foi rechaçada, a herança colonial dos museus e dos acervos etnográficos está em pauta e não se restringe somente a essa especificidade classificatória. Os artistas modernos, buscando inspiração nas artes ditas “primitivas”, marcaram a inserção de objetos etnográficos no circuito do mercado das artes. Em seu livro *Dilemas da cultura*, James Clifford (2001) analisou a exposição realizada em 1984 pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (Estados Unidos), denominada Primitivismo na Arte do Século XX: Afinidade entre o Tribal e o Moderno. Clifford destaca que as obras “tribais” foram selecionadas por se adequarem ao modernismo ocidental, organizadas segundo a lógica dos artistas modernos europeus. Não houve articulação com os grupos relacionados com o acervo exposto, nem destaque para sua presença contemporânea.

A crítica a exposições que privilegiam o elemento estético nos objetos etnográficos tem no Musée quai Branly (Paris, França) um exemplo paradigmático. Inaugurado em 2006 com a proposta de expor um diálogo entre culturas, ratificou o poder europeu de construir uma narrativa sobre o “outro” e propagar equívocos que dão continuidade à colonialidade. Sally Price (2009, p. 7, tradução minha) reafirma a necessidade da promoção de um diálogo que não ocorra “entre chefes de Estado e diplomatas, mas sobretudo de um diálogo com homens e mulheres que fizeram esses objetos, ou com seus descendentes”.

A necessidade salientada por Price dialoga com movimentos que se iniciaram na década de 60 do século XX. Entre os desdobramentos estão as propostas da Nova Museologia<sup>1</sup> de promover ações que aproximem o museu da comunidade, de expandir o conhecimento do acervo e inserir os grupos relacionados às coleções salvaguardadas dentro das instituições. Em contrapartida, a própria disciplina antropológica refletiu sobre sua relação com o regime colonial e autoridade etnográfica (Asad, 1973). Ao se reaproximar dos museus, a antropologia – através dos estudos da cultura material (Appadurai, 2008; Thomas, 1991) – tem fornecido ferramentas para a construção de um novo olhar sobre o acervo etnográfico. Nesse sentido, os museus de etnografia elaboram projetos em parceria com os povos relacionados às coleções que integram os acervos de suas instituições.

O contexto brasileiro fornece algumas iniciativas interessantes: 1) curadoria da coleção xikrin-kayapó do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP). É o resultado de mais de 20 anos de pesquisa da antropóloga Lux Vidal, dialogando tanto com sua colecionadora quanto com os indígenas (Silva; Gordon, 2011); 2) as exposições do Museu do Índio (Rio de Janeiro), instituição vinculada à Fundação Nacional do Índio (Funai), elaboradas juntamente aos povos indígenas. Entre elas, a exposição *A Presença do Invisível: Vida Cotidiana e Ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque*, que contou com a participação dos Karipuna, Galibi Marworno, Galibi Kali'na e Palikur, inaugurada em 2007 (Vidal; Levinho; Grupioni, 2016); 3) os projetos desenvolvidos pelo Museu Paraense Emílio Goeldi, em especial a parceria com o Museu Nacional de Etnologia de Leiden (Holanda) e as lideranças ka'apor. Como resultado: novos dados foram incorporados às coleções Ka'apor de ambos os museus, objetos foram fabricados, indígenas cinegrafistas foram formados,

---

1 A Nova Museologia propõe uma reflexão do papel político dos museus. A base de suas formulações teóricas estão descritas nos documentos da mesa-redonda realizada pelo International Council of Museums (ICOM), em Santiago (Chile), em 1972 e da Declaração de Québec (Canadá), em 1984, que fundou propriamente o Movimento Internacional para uma Nova Museologia – MINOM. O museu passaria a incorporar um papel educativo e uma relação mais simétrica com a população do seu entorno. A ênfase passa a ser menos no volume de público e mais na qualidade do que é apreendido pelo público na visita às exposições. De modo semelhante, evidencia a relação intrínseca entre aspectos materiais e imateriais dos artefatos, inseridos em contextos socioculturais. Entre os principais efeitos dessas problematizações podemos indicar a emergência das tipologias de ecomuseu e museu de comunidade (Duarte, 2013).

documentando as reuniões e, por fim, a exposição A Festa do Cauim, inaugurada em 2014 (Garcés et al., 2017).

Cabe ressaltar os desafios e perigos de construir uma exposição junto com grupos que normalmente não participam da dinâmica institucional. James Clifford (2016), ao se apropriar do termo “zona de contato” de Mary Louise Pratt, posiciona o museu como um lugar de poder fronteiriço, onde o “centro” e a “periferia” estão em constante dialética. Isso significa dizer que, mesmo em se tratando de instituições hegemônicas que se vinculam a um discurso oficial, essas podem atuar como espaços de negociação, o que encena mais rupturas e ruídos que pretensas neutralidades.

O ponto nevrálgico é atentar para as trocas de perspectivas e posições de poder envolvidas na criação de produtos partilhados. Não se trata de analisar as molduras que estruturam as visões de mundo de cada indivíduo, mas atentar para o que tais molduras implicam na estruturação do diálogo (Strathern, 2014, p. 137). Nesse sentido, o processo de construção de uma exposição com diversos agentes partindo de perspectivas étnicas e profissionais distintas não está isento de conflitos.

Na trilha dessas importantes experiências e reflexões que fazem dos museus um lugar para discussões culturais e políticas que atravessam grupos diversos, proponho narrar o processo de elaboração da exposição Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena, inaugurada em maio de 2017 no Museu de Arte do Rio (MAR). A exposição foi fruto de um trabalho colaborativo entre a equipe do museu, pesquisadores e indígenas.

O Museu de Arte do Rio surgiu com a missão de estabelecer uma leitura das diversas dimensões que compõem a cidade do Rio de Janeiro, articulando as perspectivas históricas e artísticas e realizando a inserção da arte no ensino público através das atividades da Escola do Olhar.<sup>2</sup> Inaugurado em 2013, tem

---

2 A Escola do Olhar propõe estender os debates das coleções e exposições do MAR, que tem como sua função primeira a educação. Nesse sentido, realiza atividades com intuito de integrar o ensino formal com processos educativos para além da escola. A promoção de cursos de formação de professores e mediadores, cursos da história do Rio de Janeiro, de história da arte, de curadoria e de educação infantil visam abarcar um amplo escopo de eixos educativos. Workshops, palestras e seminários também são realizados com regularidade. Na elaboração dessa gama de atividades, atuam a equipe de mediadores, além dos outros setores da instituição e de parceiros que se enquadrem na proposta do projeto (cf. <https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/educacao>, acesso em 05/12/2017).

elaborado exposições históricas que dão conta da trajetória da cidade e mostra de arte contemporânea (cf. Herkenhoff, 2013).

O projeto da exposição não partiu de uma coleção específica do museu, mas de uma autorreflexão da instituição para a necessidade de usar seus recursos e sua visibilidade para dar a ver a presença indígena no estado do Rio de Janeiro. E o interesse de indígenas de capturar esse espaço.<sup>3</sup>

## Construindo juntos a exposição

A equipe de conteúdo do Museu de Arte do Rio<sup>4</sup> elaborou o projeto de exposição denominado Guanabara Antes dos Cariocas. Após a captação do patrocínio da empresa Repsol Sinopec Brasil, foi iniciada a pesquisa documental e museológica. A formação da curadoria partilhada teve início com o convite da curadora Clarissa Diniz<sup>5</sup> a José Ribamar Bessa Freire,<sup>6</sup> Pablo Lafuente<sup>7</sup> e Sandra Benites<sup>8</sup> para participarem do projeto. Bessa Freire reuniu a equipe de pesquisa, formada por Ana Paula da Silva, Ignácio Gomez, Leandro Guedes e eu, por nossos projetos de pesquisa serem próximos ao escopo da exposição. A equipe reunida

- 
- 3 A criação de museus pelos indígenas demonstra esse interesse, caso do Museu Maguta dos Tikuna. Cury (2016, p. 13) ressalta que esse processo de curadoria indígena mostra a “descoberta pelos índios de que eles podem não somente participar em processos museais ou ser usuários de museus, como já ocorria em certa medida, mas fazer seu próprio museu”.
  - 4 No período de elaboração da exposição a equipe era composta por: Clarissa Diniz, Julia Baker, Angelica Padovani, Mariana Morais, Marina Martinez. De outros setores do MAR, Janaína Melo, curadora de arte e educação e Andrea Santos, museóloga, também contribuíram diretamente com o processo.
  - 5 Clarissa Diniz é curadora e escritora. No Museu de Arte do Rio atuou como gerente de conteúdo entre 2013 e 2018, onde desenvolveu projetos curatoriais.
  - 6 José Ribamar Bessa Freire é professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, além de ministrar cursos de formação de professores indígenas em todo o Brasil.
  - 7 Pablo Lafuente tem em seu currículo a participação em exposições singulares como a 31ª Bienal de São Paulo e a Biennale di Venezia em 2011, no espaço correspondente à Noruega. Ele havia dialogado com Herkenhoff, ex-diretor do MAR, sobre esse projeto, anteriormente.
  - 8 Sandra Benites é Guarani, possui mestrado em Antropologia Social pelo Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro e atualmente é doutoranda pelo mesmo programa. Freire sugeriu convidá-la como curadora.

propôs tratar a curadoria da exposição como uma obra coletiva. Conforme pontuou Clarissa Diniz,

esta exposição não foi curada por nós [os curadores], mas num gesto curatorial eminentemente de mediação, de interlocução, de escuta e de diálogo, que foi gerando isso aqui, quase como partes que vão se encontrando [...] numa força que de fato foi coletiva. [...] Nenhum de nós, durante vários meses, sequer imaginava como a exposição seria, nos primeiros meses fizemos muitos encontros aqui no museu, fora do museu [...] Tudo que aqui está surgiu destas conversas. (Abertura da exposição, maio de 2017).

Para isso, estabeleceu-se uma metodologia em que a equipe atuava como mediadora na construção participativa com os indígenas. A princípio contávamos indígenas residentes no estado do Rio de Janeiro e marcávamos uma reunião para apresentar a proposta. Em seguida, eles eram convidados a visitar as exposições do MAR e, diante do seu interesse e disponibilidade, estabelecíamos um contato continuado através de reuniões.

O primeiro contato foi com os moradores da Aldeia Vertical<sup>9</sup> e os Guarani aldeados, através de Sandra Benites. Em seguida, o pesquisador Marcelo Campos, que havia defendido uma tese a respeito dos Puri, nos auxiliou a estabelecer um diálogo com estes. Através da jornalista Thereza Dantas, que escreveu uma reportagem sobre os Pataxó vivendo na Costa Verde do Rio de Janeiro (Dantas, 2016), os contatamos. Por último, iniciamos o contato com o Centro de Etnoconhecimento Sociocultural e Ambiental Caiuré (Cesac) e a Aldeia Resiste por intermédio do Fernando Tupinambá.

A proposta de realizar uma exposição em parceria com os povos indígenas se tornava mais clara após a visita destes às exposições do Museu de Arte do Rio. Algemiro da Silva, indígena guarani, comentou sobre esse aspecto.

Eu sou professor da aldeia há 20 anos [...] lutei muito pela educação escolar indígena [...] É um momento bem propício pra a gente pensar o que nós

---

9 A Aldeia Vertical é o prédio 15 do conjunto habitacional vinculado ao Programa Minha Casa, Minha Vida, localizado no bairro Estácio (Rio de Janeiro). O prédio recebeu esse nome pelo fato de ter sido reservado à parte dos indígenas que participaram da Aldeia Maracanã (Bevilaqua, 2017).

queremos mostrar, aliás, nós viemos sempre mostrar alguma coisa, através do livro, da escrita [...] A sociedade branca não conhece a cultura do índio [...] aí chegando aqui hoje e olhando a exposição, a gente até riu um pouquinho [...] foi bacana para ter ideia do que é exposição. Exposição é uma amostra, que a gente ainda talvez, nós índios guarani, principalmente, ainda não tem o costume muito de dizer assim “vamos fazer uma exposição”, falar em exposição a gente pensa mais em venda de artesanato [risos]. [...] a gente tem que pensar alguma coisa que vai ser trabalhada [...] vai ter pouco tempo [...] Exposição é alguma coisa que você vai colocar seu trabalho para todo mundo ver. [...] Mostrar uma parte da língua guarani [...] uma parte é arte e cultura [...] eu acho que vai ser bacana [...] e trabalhoso. (*Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo<sup>10</sup> Algemiro da Silva, dezembro de 2016).

Carlos Tukano, ao descrever sua experiência com museus, relatou que via o “museu como algo do passado. Enquanto estive no Museu do Índio, tive que reavaliar a minha história. [...] Vi como era a maloca dos povos Tukano [...] reavaliação de um passado que não vivi.” Dauá José da Silva, da etnia Puri, também mencionou a experiência com o Museu do Ginásio São José em Ubá (MG) que possui um espaço da cultura puri (reunião no Museu de Arte do Rio, janeiro de 2017). Entretanto, a maioria dos interlocutores indígenas frisaram não ter participado de experiências anteriores com os museus.

Com uma rede de interlocutores definida, estabelecemos um ritmo de reuniões semanais em que as propostas para a exposição eram discutidas entre os indígenas e a equipe do MAR, juntamente aos profissionais contratados para atuar nessa exposição, incluindo os pesquisadores, arquitetos e designers. Essas reuniões se dividiam entre o MAR e as aldeias. Os seminários públicos denominados *Dja Guata Porã* convidavam o público interessado a participar das discussões em curso. Esse nome surgiu na fala da Sandra Benites e dos encontros se estendeu para o título da exposição. *Dja guata porã* significa “caminhar bem e caminhar junto”.<sup>11</sup>

---

10 Remete aos encontros abertos criados para a discussão das temáticas da exposição.

11 No vídeo sobre o processo de construção da exposição, Sandra Benites explica o título (ver <https://www.youtube.com/watch?v=HJcxYBLiDUE&t=171s>, acesso em 20/01/2018).



Ao longo das reuniões foram identificados quatro grandes núcleos representativos dos processos pelos quais passam os povos indígenas: os Guarani, enquanto povo aldeado; os Puri, que estão no processo de ressurgência; os Índios em Contexto Urbano, que representam os indígenas de diferentes etnias que residem na cidade; e os Pataxó, residentes no município de Paraty que buscam demarcação da terra. Concomitante aos núcleos, a linha do tempo foi criada para mostrar um panorama mais amplo, com a presença indígena problematizada ao longo do tempo. Por sua vez, as “estações” trouxeram temas comuns aos povos indígenas.

A produção de objetos, vídeos, fotografias, instalações para a exposição seguiu a lógica da obra comissionada. Todos os colaboradores receberam uma quantia, acordada entre as partes, para elaborar os dados e os suportes através dos quais gostariam de participar.<sup>12</sup> As obras pressupõem o direito de propriedade intelectual daqueles que as produziram e não foram diretamente incorporadas ao acervo do MAR.

A partir da existência de um interesse de venda (e caso o museu pudesse arcar com os custos) ou doação por parte dos indígenas envolvidos, as obras poderiam vir a compor o acervo do MAR. Andréa Santos, museóloga do Museu de Arte do Rio, relatou que algumas cestarias e vídeos se encontram na entrada provisória, aguardando a incorporação de dados, como a informação acerca dos doadores.<sup>13</sup>

Com isso, nas próximas páginas busca-se analisar os núcleos da exposição, dando ênfase às negociações que levaram ao desenho final, dividido entre duas salas no Museu de Arte do Rio. Não há pretensão de esgotar os temas expostos nem mencionar todas as obras criadas para Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena, mas trazer algumas das discussões que a moldaram e exemplos de suportes privilegiados pelos indígenas.

---

12 A equipe de conteúdo MAR disponibilizou o equipamento necessário para a produção dos vídeos, a gravação de áudios e sua edição. Alguns indígenas filmaram e editaram, outros indicaram alguém para fazê-lo, como no caso de Eduardo Pereira, que produziu *A saga da Aldeia Maracanã* (2017).

13 Comunicação pessoal em 05/12/2018,

## Rampa de acesso

A rampa de acesso às exposições<sup>14</sup> recebeu uma instalação sonora. Erick Marcio Mendes Muniz, conhecido como Anápuáka Muniz, da etnia Tupinambá e Pataxó Hã-Hã-Hãe (BA), e Denilson Monteiro, da etnia Baniwa, ambos fundadores da Rádio Yandê,<sup>15</sup> propuseram a instalação após uma visita ao MAR em janeiro de 2017. A ideia veio da necessidade de mostrar ao público a multiplicidade de línguas faladas no estado. O Rio de Janeiro é apresentado desde a rampa como um lugar cosmopolita.

Curtos depoimentos foram gravados em línguas indígenas e transmitidos em caixas de som que o visitante ouvia enquanto caminhava pela rampa de acesso. O “desconforto” na incompreensão do que estaria sendo dito forneceria uma espécie de metáfora de um amplo processo histórico repleto de ruídos e violência na trajetória dos povos indígenas. Na rampa de saída do prédio, a instalação sonora contava com as mesmas as falas, dessa vez traduzidas para o português. Em seguida, o público seguia para as salas de exposição, com os núcleos, estações e a linha do tempo.

## Linha do tempo<sup>16</sup>

A linha do tempo foi pensada desde as primeiras reuniões como um recurso importante na construção de um panorama que fosse capaz de contemplar as nuances da história dos povos indígenas para além do estado do Rio de Janeiro. A história foi incorporada através de uma historiografia que reúne documentos e iconografia fornecendo pistas sobre a presença indígena e sua atuação (Almeida, 2003; Monteiro, 1994). O primeiro esboço foi elaborado por Ana Paula da Silva e Bessa Freire.

---

14 O público através de um elevador sobe no prédio da Escola de Olhar para acessar o pavilhão de exposições.

15 A Rádio Yandê tem como proposta difundir a cultura indígena, através de uma plataforma colaborativa online. Ver <http://radioyande.com/> (acesso em 07/12/2017).

16 Estas páginas não comportam a integridade dos dados expostos na linha do tempo, apenas visam elucidar algumas discussões e referências que acompanharam sua concepção e desenho final, enquanto contexto para os outros núcleos.

As ações estatais que criaram uma máquina administrativa como forma de reafirmar a posse do território foram ilustradas nos regimentos e decretos no período colonial,<sup>17</sup> e posteriormente durante o Império<sup>18</sup> e a República.<sup>19</sup> De forma geral, três linhas de argumentação foram estabelecidas: a história indígena de uma maneira mais ampla e cronológica, os eventos que aconteceram especificamente no estado do Rio de Janeiro e os mitos dialogando com a estrutura histórica mais fluida. Os mitos aparecem na linha do tempo como uma forma de apreensão do mundo e de seus fenômenos.

Na tentativa de escapar a uma datação linear condizente com a narrativa do processo que visamos desconstruir, discutimos formas de trazer outras temporalidades. A publicação *História indígena* (1996) narra a história dos povos indígenas do Acre dividida em: tempo das malocas, tempo das correrias, tempo do cativo, tempo dos direitos e tempo do governo dos índios. A linha do tempo da exposição seguiu essa ideia e estabeleceu as seguintes temporalidades: tempo da autonomia, tempo da invasão, tempo da usurpação e tempo das retomadas.

O percurso se inicia com o mundo sendo criado por uma avó, mito narrado pelo povo Desana (Lana; Lana, 1995) e povoado pela cobra-canoa, conduzida pelo bisneto da avó do mundo, na versão dos Tukano (Andrello, 2006). Denilson Monteiro, além da instalação sonora da rampa de acesso, concebeu o desenho gráfico da cobra-canoa, entre outros, com Priscilla Gonzaga, que criou a identidade visual da exposição. A escolha da cobra para conduzir a linha do tempo veio da sua presença constante em vários mitos dos povos indígenas.

A criação e povoamento do território são seguidos por um tempo da autonomia que tem continuidade até o período que precede a invasão europeia. O território onde hoje se encontra o Brasil aparece com um montante populacional cujas “estimativas variam de 1 a 8,5 milhões de habitantes para as terras

---

17 Entre os principais regimentos e decretos que podemos destacar estão o Regimento que levou Tomé de Souza governador do Brasil, de 17/12/1548 (Regimento..., 1548) e o Diretório dos Índios, de 1755 (Diretório..., 1755).

18 A lei n°601, de 1850, conhecida como Lei de Terras, é uma das mais importantes do período por determinar a aquisição de terras apenas através da compra (cf. Brasil, 1850).

19 A Constituição de 1988 aparece como um marco por reconhecer o direito originário dos povos indígenas das terras tradicionalmente ocupadas e instituir o dever da União de demarcá-las (cf. Brasil, 1988).

baixas da América do Sul [em 1492]” (Carneiro da Cunha, 1992). As urnas expostas como evidência material dessa presença são das tradições sambaquieira, itaipu, una e tupi, conforme explicou Ondemar Ferreira Dias Júnior (reunião no Museu de Arte do Rio, dezembro de 2016). Narrativas contemporâneas também remetem a esse período da autonomia, como a série *Índios no Brasil* (2000), de Vincent Carelli, e o filme *Terra dos índios* (1979), de Zelito Viana. O quadro *As três caravelas* (s/d, coleção do artista), de Ailton Krenak, ilustra o momento da chegada dos estrangeiros como um marco da passagem do tempo da autonomia para o tempo da invasão.

O tempo da invasão se debruça desde a divisão do chamado “Novo Mundo”, concebida pela Igreja Católica no tratamento dado ao Tratado de Tordesilhas,<sup>20</sup> até a chegada dos europeus ao território e as primeiras medidas esparsas de colonização durante o século XVI. A expedição colonizadora comandada por Martim Afonso no ano de 1531 e o regimento a Tomé de Souza escrito pelo rei em 1548, determinando a criação de um governo geral, foram ressaltados. Nesse documento já se configuram algumas das características que irão se manter ao longo da colonização: apropriação da terra e incorporação dos indígenas enquanto súditos, prevendo a catequização destes com a criação dos aldeamentos.<sup>21</sup> A aldeia de São Lourenço, oriunda da atuação de Arariboia na expulsão dos franceses da Baía de Guanabara, aparece como o primeiro aldeamento. (Freire, Malheiros, 2009).

O tempo da usurpação se estende da segunda metade do século XVII até o XX, passando pelas medidas de instituição da colônia até a política indigenista.<sup>22</sup> Entre os documentos expostos, O *Diretório dos índios* (1757) aparece como

---

20 Trata-se de um acordo assinado entre o reino de Portugal e a coroa de Castela (atualmente, referente à Espanha), em 1494, dividindo as terras por descobrir fora do continente europeu (El Tratado..., 2012). Essa divisão era questionada por outras potências europeias (Seed, 1999).

21 Os aldeamentos eram aldeias criadas próximas aos núcleos coloniais, objetivando o deslocamento dos indígenas de suas aldeias de origem, através dos descimentos, resgates e as chamadas “guerras justas”. A ida para os aldeamentos visava integrá-los ao sistema colonial e utilizar sua mão-de-obra. Entre os resultados podemos destacar: “o deslocamento de grandes contingentes da população nativa de um lugar para outro, as migrações forçadas, a conversão do índio através da catequese, a perda da liberdade e a eliminação de sua identidade tribal” (Freire, Malheiros, 2009, p. 64).

22 A política indigenista aqui é entendida como a criação de métodos, legislação e criação de órgãos voltados para a inserção dos povos indígenas na lógica do Estado nacional, em contraposição à política indígena, baseada na autodeterminação (Carneiro da Cunha, 1992; Souza Lima, 1995).

a legislação que organizou o trabalho indígena, considerando-os enquanto vassallos do rei português.<sup>23</sup> O uso da mão-de-obra indígena aparece através da construção do Aqueduto da Carioca (Almeida, 2003). Os documentos mostram tanto a presença indígena quanto a produção de esquecimento. Enquanto seu território foi expropriado, os indígenas aparecem ora como extintos, ora como incorporados à massa populacional (Oliveira Filho, 2016). Na República, o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), criado em 1910 e órgão responsável pela tutela dos povos indígenas, mantém a prática assimilacionista. O SPI foi substituído pela Fundação Nacional do Índio, em 1967 (Carneiro da Cunha, 1992).

Ao longo do século XX, a política expansionista representa grandes ofensivas aos territórios indígenas. A expansão de projetos como a Transamazônica e a BR-210, referente à Perimetral Norte (Oliveira Neto; Nogueira, 2015), impactaram de modo irreversível o meio ambiente, apontando para aquilo que os Yanomami chamam de “a queda do céu” (Kopenawa; Albert, 2015). Os massacres dos indígenas estão indicados em documentos como o Relatório Figueiredo<sup>24</sup> e o Relatório da Cruz Vermelha,<sup>25</sup> que documentam os crimes cometidos contra estes no período do regime militar no Brasil.

O tempo das retomadas, concentrado entre os séculos XX e XXI, apresenta o momento de organização política dos povos indígenas. A Constituição de 1988 representa a conquista do reconhecimento do direito a viverem em seu território de maneira tradicional. A Convenção nº 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT sobre Povos Indígenas e Tribais) é outro dispositivo jurídico que ratifica essa conquista. Contudo, as ofensivas não cessaram, como atestam os constantes ataques sofridos pelos Guarani-Kaiowá diante da ação de ruralistas que se encontram na Frente Parlamentar da Agricultura (Capiberibe, Bonilla, 2015).

---

23 A língua aparece como uma extensão do poder colonial, e nesse documento através da imposição do português como língua oficial (cf. Freire, 2011).

24 Relatório produzido pelo procurador Jader de Figueiredo Correia, em 1967, com a descrição de violências praticadas contra os povos indígenas por latifundiários e funcionários do Serviço de Proteção ao Índio, posteriormente substituído pela Fundação Nacional do Índio (Guimarães, 2015).

25 Entre 1965 e 1975, o Comitê Internacional da Cruz Vermelha reuniu documentos que mostram um cenário em que povos indígenas apareciam em situação próxima à escravidão. Esses documentos confidenciais se tornaram públicos em 2016. Ver <https://apublica.org/2016/10/documentos-da-cruz-vermelha-revelam-massacre-de-indigenas-na-ditadura/> (acesso em 08/12/2018).

Entre os grupos que elaboraram os núcleos, apenas os Puri, em especial Dauá José da Silva e o pesquisador Marcelo Lemos, selecionaram informações sobre os aldeamentos puri no século XVIII e XIX para a linha do tempo (Lemos, 2016).

## Núcleo Pataxó

O núcleo dos Pataxó se encontra na primeira sala onde o público adentra. A etnia é associada às regiões que abarcam o extremo sul da Bahia e o norte de Minas Gerais. A luta destes pelo seu direito à terra – principalmente após a criação do Parque Nacional do Monte Pascoal em 1961 e a consequente destituição de sua posse do território – marcou sua presença contemporânea frente ao Estado nacional (Carvalho, 2009). Tal posse incorpora a ideia de diáspora e de retorno a terras que possuíam ancestralmente. Dentre esses deslocamentos, está a vinda de alguns Pataxó do sul da Bahia para a Costa Verde do estado do Rio de Janeiro, há mais de dez anos. Esse deslocamento mantém uma relação com seu local originário (Grünewald, 1999).

Em Paraty, na aldeia pataxó, o cacique Leonardo Muniz relatou que nesse território encontraram um lugar sem ameaças constantes. Ao entrar em contato com o Dr. Miguel Baldez, procurador do estado do Rio de Janeiro aposentado, ressaltou que

[Esse] lugar é sagrado e foi nosso pai quem nos enviou para lá. [...] Nós queremos proteger o lugar, lugar dos nossos antepassados [Tupinambá]. Viemos caminhando por causa dos nossos espíritos. Nós viemos em 2005 [para o Rio], viemos porque nosso pai falou para a gente procurar outro lugar para viver longe de conflitos. (Reunião com Dr. Miguel Baldez e lideranças pataxó da Cachoeira do Iriri, Paraty, realizada no Instituto de Estudos Críticos de Direito, IECD, agosto de 2017).

Embora ocorram disputas em torno da área, entrada para uma cachoeira, não se comparam às constantes ofensivas que sofriam no sul da Bahia, como o Fogo 51<sup>26</sup>

---

26 Denomina um episódio na década de 1950, em que policiais das cidades de Porto Velho e Prado atacaram a Aldeia de Barra Velha (BA), culminando em um incêndio criminoso nesta (Grünewald, 1999).

(reunião na Aldeia Iriri Kãñã Pataxi Uy Tanara, dezembro de 2016). No período de elaboração da exposição, os Pataxó ressaltaram a necessidade da demarcação da área da aldeia para construir habitações mais duráveis, e, assim, plantar. Apohinã Pataxó evidenciou a dificuldade de receber apoio de autoridades para a permanência de aldeia na Costa Verde, pelo fato de os Pataxó serem associados apenas ao território da Bahia, onde possuem terras demarcadas (reunião na Aldeia Iriri Kãñã Pataxi Uy Tanara, dezembro de 2016).

O primeiro contato da equipe da exposição com os Pataxó ocorreu após o término do encontro com os Guarani na aldeia Djevy. Nessa primeira reunião, apresentamos a proposta da exposição e eles nos convidaram a conhecer a aldeia, até o local da cachoeira. O diálogo seguiu entre reuniões que mesclavam a participação na exposição e os trâmites para a demarcação de seu território, ainda sem previsão.<sup>27</sup> A delimitação dos assuntos selecionados só foi se delineando depois da visita do Pataxó ao MAR.

O vídeo *Pataxó Hã Hã Hãe* (“Índio guerreiro”, 2017) conta o contexto de vinda dos Pataxó do sul da Bahia para a Costa Verde do Rio de Janeiro, mesclando reportagens televisivas com depoimentos dos indígenas. O território onde vivem, em Paraty, aparece como um lugar de reprodução de seus costumes tradicionais. A proximidade com a natureza aparece implicada na educação formal (no ensino do *patxohã* e do português) e informal (no convívio cotidiano com os mais velhos) das crianças.

Os Pataxó optaram por expor objetos tanto de seu uso cotidiano quanto os produzidos para a comercialização, como colares e a armadilha para caça. O mapa da aldeia, pirografado em madeira, cartografou de maneira sensível o território. Diante do espaço expositivo, Apohinã disse estar “muito feliz, não só eu como toda a minha comunidade, de estar mostrando a originalidade da exposição [...] coisas montadas pela originalidade dos objetos e dos objetivos que a gente trouxe” (abertura da exposição, maio de 2017).

---

27 Em paralelo às reuniões, os Pataxó iniciaram o diálogo com o Ministério Público, com o auxílio do Dr. Miguel Baldez.

## Núcleo Puri

A presença dos Puri nas regiões do Vale do Paraíba e a Zona da Mata mineira, especialmente a região da Serra da Mantiqueira, é registrada desde o século XVI em narrativas de viajantes. Marcelo Lemos (2016), ao tratar da expansão cafeeira no Vale do Paraíba, aborda como o aumento da fronteira agrícola no século XVIII significou a espoliação dos territórios puri. As práticas de extermínio e o apagamento nas certidões<sup>28</sup> são mecanismos que viriam a justificar sua suposta extinção (Lemos, 2016).

Contudo, Lemos (2016) encontrou em Valença o Sr. José Manoel da Silva, que ilustra como os descendentes dos Puri (como seu bisavô) passaram a ser denominados como caboclos. Através do uso de mídias sociais e outras ferramentas de comunicação, esses indígenas têm se articulado, criando o Movimento de Ressurgência Puri. Carmelita Lopes<sup>29</sup> explicou se tratar de um movimento de articulação on-line, através de redes sociais, que conecta os Puri em diferentes estados do país, compartilhando memórias.<sup>30</sup>

O núcleo mescla iconografia e a história produzidas no período colonial – entre elas a água-forte<sup>31</sup> de Wied-Neuwied representando a cabana dos Puris (1822) – com a produção de objetos utilitários, como o *maruthi* (semelhante a uma lança) produzido por Marcos Apoena, e artísticos, sendo o tapete, construído por Carmel, um recurso pedagógico para narrar o processo de colonização da perspectiva puri. Essa obra permite ao visitante adentrar no território sensível dos Puri e na sua relação com a mata e seus conhecimentos tradicionais. O tapete estava exposto com o vídeo *Contação de história* (2017), em que Carmel o manuseia enquanto narra histórias desse grupo.

A habitação dos Puri é outra característica importante que os diferencia de outros povos. Eles se abrigavam sob os galhos cobertos de folha de palmeira e dormiam em uma rede feita de casca de árvore (Knivet, 2007). A árvore *nguara*

---

28 Na certidão de nascimento constariam como indígenas, e na de óbito, como caboclos.

29 Comunicação pessoal, janeiro de 2017.

30 Os Puri que participaram da exposição foram principalmente os que residem no estado do Rio de Janeiro; entretanto, mesmo aqueles que vivem em outros estados tomaram conhecimento das discussões através do contato com este grupo (comunicação pessoal, Carmelita Lopes, fevereiro de 2017).

31 Modalidade de gravura realizada em matriz de metal.



(sapucaia) foi referenciada repetidamente ao longo das conversas. A sugestão final de expor a árvore de modo estetizado veio dos arquitetos Cristina Gouvêa e Marcus Vinícius Santos. Uma pilastra transformada em tronco, envolta por bancos, reproduzia, pelo efeito da caixa de som acoplada, o áudio das músicas puri gravadas para a exposição, com melodias encontradas em escritos históricos e produções contemporâneas, conforme sugerido por Dauá José da Silva (reunião no Museu de Arte do Rio, janeiro de 2017). No entorno do tronco, uma espiral em suspenso de tecido trazia frases em puri e compartimentos com publicações sobre a etnia e escritas pelos Puri.

A afirmativa de que os Puri continuam reinventando suas tradições foi constantemente ressaltada, contrapondo o argumento de sua extinção. Conforme colocou Aline Rochedo: “Eu sou considerada não indígena porque a minha etnia [Puri] não contempla uma aldeia hoje presente, mas ela não contempla hoje aqui porque já passamos por dizimações imensas e nós tivemos que migrar realmente, isso acontece com qualquer sociedade” (*Dja Guata Porã, Construção em Diálogo: quarto encontro, fevereiro de 2017*). A televisão com fotografias dos Puri e o vídeo com entrevistas coletadas durante uma viagem proposta por Dauá da Silva, Carmelita Lopes, Zélia Balbina e Marcelo Lemos reafirmam a presença puri na contemporaneidade. A articulação entre os Puri no Rio de Janeiro aparece nesse vídeo vinculada à sua participação na Aldeia Maracanã, ponto de encontro de indígenas de etnias diversas, conforme argumentarei.

## Núcleo Índios em Contexto Urbano

A multiplicidade da presença indígena no contexto urbano tornou esse núcleo o mais desafiador. O último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE),<sup>32</sup> realizado em 2010, identificou que mais de 300 mil indígenas vivem em áreas urbanas. Se considerarmos a atualização desses números, iremos nos deparar com um montante ainda maior. Visando cartografar essa presença indígena no contexto urbano, a equipe de conteúdo e de pesquisadores

---

32 Ver <https://indigenas.ibge.gov.br/graficos-e-tabelas-2.html> (acesso em 12/12/2017).

da exposição entrou em contato tanto com indígenas residentes nas chamadas aldeias urbanas, representadas pela Aldeia Vertical e Aldeia Resiste, quanto com os indígenas espalhados por todo o estado.

O panorama é extremamente complexo, pois inclui indígenas que vieram de suas aldeias e outros que já nasceram no contexto urbano. A narrativa gira em torno da experiência da aldeia multiétnica, conhecida como Aldeia Maracanã, que funcionou entre 2006 e 2013 no prédio<sup>33</sup> do antigo Museu do Índio, e que se localiza em frente ao estádio Mário Filho (Werneck, 2015). Diante do interesse do governo do estado na demolição do prédio, indígenas se articularam para defender sua salvaguarda. José Urutau Guajajara, conhecido como Zé Guajajara, narrou a longa trajetória até a formação desta aldeia:

Por volta da década de 90, procurava os parentes no Rio de Janeiro, não encontrava. Mas me falaram que tinha um espaço, antigo Museu do Índio, no Maracanã e era o espaço que nós procurávamos para discutir políticas públicas para os povos originários. [...] Então, por volta de 2004, nós fizemos a primeira tentativa, não foi registrado [...] Só em 2006, nós conseguimos reunir [...] por volta de 20 etnias do território nacional [...] Então, começa aí a história de um espaço que talvez nos representaria. [...] (Abertura da exposição, maio de 2017).

Durante a ocupação, Afonso Apurinã criou o Movimento Tamoio dos Povos Originários para representar a aldeia nas negociações com o governo do estado. Contudo, a ideia de uma ação coletiva não teve continuidade e as negociações ocorreram individualmente (reunião no Museu de Arte do Rio, Afonso Apurinã, janeiro de 2017). Durante a disputa pelo prédio, a oficialidade estatal decretou a remoção dos indígenas. Parte deles foi enviada para uma área com contêineres, vivendo de modo insalubre, enquanto recebiam um valor de auxílio-moradia (reunião na Aldeia Maracanã, Afonso Apurinã, dezembro de 2016). Sandra Benites comparou a vida nos dois espaços:

A Aldeia Maracanã é importante porque é onde a gente constrói, apesar da diversidade, mas, pelo menos, a gente vive um pouco de indígena [...] Eu me sentia

---

33 A construção do século XIX, que abrigou o Serviço de Proteção ao Índio, em 1910, e o Museu do Índio, fundado por Darcy Ribeiro, em 1953.

muito bem lá, eu me sentia acolhida. [...] Eu via a casa caindo aos pedaços, mas eles estavam muito felizes ali [...] só que agora, depois que a gente mudou ali na Aldeia Vertical, é uma tristeza enorme que tomou conta da gente. Eu acho que se perdeu essa essência indígena ali [...] [Aldeia Vertical] foi apenas priorizada, porque os indígenas da Aldeia Maracanã foi despejado lá no Curupaiti [local da antiga colônia para portadores de hanseníase em Jacarepaguá], no contêiner. [...] É um prédio, cada um no seu canto [...] você não tem como dividir as coisas ali. A nossa essência é isso. (*Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo: terceiro encontro, Sandra Benites, dezembro de 2016).

Após a saída do prédio do antigo Museu do Índio, parte desse grupo seguiu para Curupaiti, e posteriormente recebeu apartamentos em um dos prédios do conjunto habitacional, que ficou conhecido como Aldeia Vertical. Nesse espaço criaram a Associação Indígena Aldeia Maracanã (Aiam), com Carlos Tukano como presidente. A Aiam propõe a criação de um Centro de Referência da Cultura dos Povos Indígenas no prédio localizado no Maracanã (reunião na Aldeia Vertical, Carlos Tukano, janeiro de 2017).

Alguns indígenas recusaram-se a sair do prédio, como narra o vídeo de Yussef Kalume, *Urutau* (2013), enfatizando a permanência de Zé Guajajara em cima de uma árvore na área da edificação, enquanto a política militar tentava esvaziar o perímetro. Zé Guajajara criou o Centro de Etnoconhecimento Sociocultural e Ambiental Caiuré (Cesac), localizado no bairro Tomás Coelho. Com o fim dos grandes eventos sediados na cidade – Copa das Confederações (2013), Copa do Mundo (2014) e Olimpíadas (2016) –, ele retomou, com o apoio de um grupo, o prédio no Maracanã. A ocupação é conhecida como Aldeia Resiste. De acordo com Zé Guajajara, “diferentemente de muitas falas, não queremos que o estado reforme nada, nós vamos reformar o prédio da Aldeia Maracanã [...]” (abertura da exposição, maio de 2017). O projeto de criar uma universidade após o restauro do prédio apareceu através de uma faixa no núcleo.<sup>34</sup>

Para contar a história da Aldeia Maracanã, a Aiam propôs dois vídeos. Contudo, os temas se sobrepuseram e eles optaram por um único vídeo, *A saga da Aldeia Maracanã* (2017), produzido por Eduardo Pereira. A obra exhibe o processo

---

34 Além dos centros já mencionados, o Mães da Maré nos fornece pistas da existência de um montante significativo de indígenas residentes nas favelas do estado.

de ocupação, a vivência e o confronto com o estado do Rio de Janeiro para permanecer no prédio (entre 2006 e 2013). Carlos Tukano localiza a importância desse movimento na missão de “retirar o índio congelado, o índio estático, barreira do progresso. [...] foi a própria iniciativa da Aldeia Maracanã [...] Essa visualização, essa identidade cultural dos povos indígenas” (abertura da exposição, em maio de 2017). Afonso Aporinã, ao falar da Aldeia Maracanã:

Eu acho que nos últimos anos foi uma história das mais importantes indígena [...] ali foi um espaço criado para defender os povos indígenas. [...] O povo daquela região [Maracanã] veio ressurgir através da gente. [...] Eu trouxe um álbum [de fotografias] que a gente pode estar mostrando nessa exposição. (*Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo: terceiro encontro, dezembro de 2016).

As fotografias do arquivo pessoal de Aporinã foram expostas, evidenciando o cotidiano na aldeia, como o manejo da terra, realização de rituais e atividades para visitantes, caso da contação de histórias. A Aiam propôs uma maquete retratando a Aldeia Maracanã, que foi elaborada pelo Estúdio de Arquitetura MUTA.<sup>35</sup> Sobre a maquete havia uma caixa de som que reproduzia a fala de indígenas a respeito dos desejos para o prédio no futuro. O núcleo dos índios em condição urbana também apresentou objetos artesanais dos Guajajara, além de uma mesa com referências cosmológicas produzidas por Ash Ashaninca.

Sallisa Vasco e Silva, conhecida como Sallisa Rosa,<sup>36</sup> expôs a instalação *Oca do futuro*, permitindo ao visitante deitar-se em uma rede enquanto folheava um álbum de fotos da Aldeia Maracanã. O tamanho reduzido da instalação remete à visão de que “as portas, elas impedem a gente de ter essa convivência, porque tem essa coisa, das normas do lugar. [...] Essa estrutura de prisão que a gente tá agora não possibilita, porque a gente não pode fazer uma fogueira porque a gente tá em um condomínio. [...]” (*Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo: terceiro encontro, Sallisa Rosa, dezembro de 2016).

---

35 A mesma equipe trabalhou com os Puri na produção de duas maquetes do seu território tradicional.

36 A instalação provém de sua pesquisa para o Mestrado Profissional em Criação e Produção de Conteúdos Digitais do Programa da Pós-Graduação em Tecnologias e Linguagens da Comunicação, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Por conta da multiplicidade de atores, as propostas se deram de modo difuso, diferentemente do núcleo guarani, uma vez que foram definidas em um grande encontro coletivo com representantes de cinco aldeias.

## Núcleo Guarani

Os Guarani vivem na América do Sul (Brasil, Argentina, Bolívia e Paraguai) e são conhecidos por suas caminhadas, concebendo assim uma noção de território que ultrapassa a delimitação das fronteiras sociopolíticas para construir sua *tekoa* (aldeia) (Mapa..., 2016). No estado do Rio de Janeiro, criaram sete aldeias: Sapukai (Bracuí) no município de Angra do Reis; Itaxim (Paraty-Mirim), Guyra Itapu (Araponga), Djevy (Rio Pequeno), Arandu Mirim (Saco de Mamangá), todas no município de Paraty; Ara Ovy (Itaipuaçu) e Ka'aguy hovy porã (São José de Imassahy), ambas no município de Maricá. A etnia Guarani divide-se entre Nhandeva, Mbya e Kaiowá (esta última não se encontra entre os Guarani aldeados no estado).<sup>37</sup> Eles se diferenciam dos demais núcleos por serem os únicos que possuem algumas de suas aldeias demarcadas.<sup>38</sup>

As conversas com os Guarani se iniciaram em dezembro de 2016, com as primeiras visitas às aldeias de Sapukai, Itaxim e Ka'aguy hovy porã. A proposta foi se delineando com mais clareza quando visitaram o MAR, onde se acordou a realização de um grande encontro na aldeia de Djevy com a presença de representantes das sete aldeias.<sup>39</sup> Ivanildes Pereira da Silva, na visita ao MAR, expressou que

quando a gente recebeu a equipe para falar sobre museu, a gente ficou bem entusiasmado [...] é a primeira vez que a gente tem a oportunidade de mostrar a nossa própria cultura sem a interferência de um *jurúá* [branco]. [...] Pelo o que eu

---

37 Sobre o processo migratório dos Guarani, ver Clastres (1990).

38 Dados disponíveis pelo site oficial da Fundação Nacional do Índio, <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/terras-indigenas> (acesso em 08/12/2018).

39 Durante as discussões, os Guarani falavam em sua língua entre si e em seguida traduziam ao português para situar o resto da equipe. A língua se manteve presente na tradução dos textos desse núcleo para o guarani, por Ivanildes Pereira da Silva.

entendi, a gente mesmo vai construir o nosso próprio conhecimento pra gente poder expor e que seja valorizado [...] Quando a gente constrói um trabalho pela própria comunidade, a gente faz bem conforme o nosso olhar, mas quando o *jurua* faz [...] não é do nosso modo de olhar. [...] o primeiro passo seria a gente sentar entre a comunidade, as aldeias [...] escolher um ou três de nossos conhecimentos [...] mostrar a pintura guarani [...] a caminhada dos mais velhos, o artesanato que é muito importante [...] a passagem do jovem para adulto [...] Tem várias coisas que a gente tem esse conhecimento, mas tem que escolher [...] Tem que sentar com os mais velhos e discutir [...] Quando os mais velhos fala que a mata, pedra, tem espírito protetor, outro Guarani também tem esse conhecimento, porque o conhecimento é passado de geração a geração. Então, o conhecimento está em qualquer lugar onde vive o Guarani (*Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo: terceiro encontro, dezembro de 2016).

Esse encontro ocorreu em 16 e 17 de janeiro de 2017, contando com a presença de quase todas as aldeias – exceto Guyra Itapu e Arandu Mirim, com as quais a equipe da exposição não conseguiu entrar em contato. Durante o encontro, os curadores apresentaram a proposta do museu, e em seguida os representantes de cada aldeia reuniram-se e discutiram entre si os temas. Por fim, mostraram as propostas e selecionaram em conjunto as mais relevantes, assim como os suportes (filmes, desenhos, fotografias, objetos).

Por marcar a relação com o território, a caminhada era um assunto recorrente. Na primeira reunião, o cacique Miguel Benites, ao nos contar sua caminhada até o Rio de Janeiro, ressaltou como “antigamente, o índio não parava, caminhava, comia caça, peixe e construía abrigo [...] Nhanderu cuidava de nós” (reunião na Aldeia Itaxin Mirim, 2016). A religiosidade aprendida por meio dos relatos míticos, contados pelos mais velhos, foi outro tópico a ganhar relevo.

Na configuração final do núcleo expositivo, podemos vislumbrar uma gama bem diversa de temas. A participação de cineastas guarani é uma característica desse núcleo. O vídeo *Ara Ovy* (“O que é ser índio?”, 2017), com roteiro de Jeovane Karai Tataendy e dirigido por Miguel Rogério Verá Mirim Caceres, mostra as diferenças entre os indígenas e não indígenas, explorando ideias centrais para a formação da pessoa guarani, contrapondo com as concepções preconceituosas a que são submetidos por não indígenas. Em *Jeguata Porã* (“Caminhada boa”, 2017), também sob a direção de Verá Mirim Caceres, a narrativa se

estrutura na caminhada do pajé Félix Karaí até seu estabelecimento no distrito de Maricá, em Itaipuaçu.

Na aldeia de Sapukai, a Associação Comunitária Indígena de Bracuí (Acibra) produziu o vídeo *Ovãe ma Jakaxa* (“Chegou a época de caça”, 2017). Algemiro da Silva aparece explicando aspectos da técnica de caça, cujas cenas mostram essa atividade tão essencial na alimentação dos Guarani. Já a aldeia Itaxim abordou a temática da educação e do mito do nascimento do sol e da lua através dos vídeos *Jepotá Rekó* (“Conselhos para a vida”, 2017) e *Kuaray ha’egui Jaxy* (“Nascimento do Sol e da Lua”, 2017). Alberto Álvares, junto aos indígenas da aldeia Rio Pequeno, filmou *Djeroky Mara’éyn* (Nhanderu, “Deus”, 2017), em que exhibe danças e cânticos usados em rituais pelos Guarani, destacando o aspecto feminino e masculino em que se dividem, além da presença de cenas de jogos e brincadeiras.

O núcleo também contou com os objetos produzidos por todas as aldeias: como o banco de tartaruga, trabalho de Ricardo de Souza (aldeia de Sapukai), e o chocalho de Jovane Gonçalves Brisuela (aldeia de Ara Ovy). Ivanildes Pereira da Silva ressaltou na inauguração (maio de 2017) que “eu particularmente tenho participado de uma forma tão espontânea [...] de mostrar o meu conhecimento, sem ter nenhuma interferência de nenhum *juruá* [...] Eu espero que isso sempre aconteça.” Diante da autonomia dos núcleos, temas comuns a todos apareceram em nichos que foram denominados “estações”.

## As estações

As estações são pequenos nichos criados com a intenção de abordar pontos de interesse entre todos os povos indígenas. Na Estação da Natureza, Niara do Sol,<sup>40</sup> que participou do processo expositivo desde as primeiras reuniões com os residentes da Aldeia Vertical, elaborou uma proposta. Em uma horta nos canteiros, em frente ao museu na Praça Mauá, plantou hortaliças, plantas medicinais, frutíferas e ornamentais, além de cuidar de sua manutenção no

---

40 Niara do Sol, filha de índios fulni-ô e cariri, é massoterapeuta e trabalha em um projeto de horta comunitária no Complexo de São Carlos, juntamente a Dauá José da Silva, da etnia Puri.

período da exposição. A horta teve de ser removida ao final da exposição, e suas mudas foram doadas.

O tema da educação aparece na estação coordenada pela professora pataxó Anari Braz Bomfim, por sua atuação na retomada do *patxohã* (cf. Bomfim, 2012). Bomfim explica o processo no vídeo *Patxohã: língua do povo guerreiro* (2017), ressaltando a importância da educação diferenciada. A estação conta com o filme do cineasta indígena Komoi Panará, *Priara Jo* (“Depois do ovo, a guerra”, 2008), que exhibe o universo de brincadeiras das crianças panará repleto de referências à guerra. A escolha reflete a importância da relação indígena com o território, com a mata, para a perpetuação de sua cultura no ensino cotidiano. Livros produzidos por professores indígenas, em suas próprias línguas e/ou bilíngues, estavam expostos em uma bancada que o público podia manusear para a leitura.

A Estação da Arte evidenciou que a categoria de arte indígena se mostra extremamente complexa e multiforme, o que nos faz pensar que o plural, artes indígenas, se adéqua melhor (Velthem, 2010). Edson Kayapó, palestrante do primeiro encontro público *Dja Guata Porã, Construção em Diálogo* (novembro de 2016), ficou a cargo da estação. Em um vídeo, ele fala da arte indígena em relação aos ancestrais, refletindo sobre os padrões ligados com os animais. Para ele, mesmo quando ressignificado para a venda, o objeto mantém uma conexão intrínseca com a cultura do povo que a produziu (vídeo *Arte indígena?*, 2017, Edson Kayapó e Joana Moncau). A estação também contou com vocabulário em línguas indígenas que expressam o significado que atribuem à arte e que foi usado nas ações educativas da Escola do Olhar.

Josué de Carvalho, da etnia Kaingang, participou do segundo encontro do *Dja Guata Porã, Construção em Diálogo* (novembro de 2016) e ficou responsável pela estação. Ele optou por realizar um vídeo em que mostra como ocorre a produção dos itens para venda, na perspectiva de sua etnia, diferenciando daqueles que são produzidos para uso dentro da aldeia.<sup>41</sup> Ele explicou, ainda, a divisão dos grafismos em duas partes: *kamé* (padrões abertos) e *kairu* (padrões fechados), que pressupõem certos tabus em seus usos e na própria relação entre os indivíduos pertencentes a cada parte. A estação também expôs objetos dos Kaingang em uma bancada.

---

41 A vulnerabilidade dos indígenas ao venderem artesanato nas ruas também foi ressaltada.



A Estação das Mulheres foi criada mediante a identificação de uma demanda das mulheres indígenas de compartilhar suas trajetórias. A partir de um debate no *Dja Guata Porã*, Construção em Diálogo: quarto encontro, ocorrido em janeiro de 2017, discutiu-se a questão das particularidades da vinda das mulheres indígenas para o Rio de Janeiro e das dificuldades que encontraram. Durante o encontro, Socorro Borges, da etnia Anambé, narrou sua trajetória do Pará até sua ida ao Rio de Janeiro, que destaco como representativa das dificuldades enfrentadas por mulheres indígenas:

Meu nome é Maria do Socorro Borges. Não fui aldeada, meu pai nasceu numa aldeia [...] a gente [ela e os irmãos] já cresceu em uma cidade. [...] Mas a gente não tinha muita oportunidade não e ele sempre dentro de casa, mantendo um pouco da nossa origem, lá fora a gente não podia [...] Meu pai não tinha condições de manter todos nós, fomos distribuídos para a casa dos outros, [...] na idade de 15 anos eu casei. [...] com um homem com 38 anos, cheguei aos 19 anos e separei. [...] Eu tive que ir para a vida, lutar, voltando para a cozinha dos outros [...] Eu comprava revista e fui me identificando com a moda [...] e fui fazendo vestido para a minha filha, à luz de lamparina costurava à mão. [...] Sem emprego, sem nada, eu fui para a beira da BR-116 e peguei uma carona [...] eu fui para o Rio de Janeiro [...] Eu morei até um pouco na rua [...] mas nem por isso eu desisti [...] Trabalhei [...] aluguei uma quitinete e comprei as minhas máquinas e hoje já consegui trabalhar para marcas muito grandes no Rio de Janeiro. [...] Eu realizei um pouco do meu sonho. [...] tenho meu próprio negócio, sou artesã. Hoje vivo do artesanato junto dos meus filhos.

Coordenada pela escritora Eliane Lima dos Santos, também conhecida como Eliane Potiguara, a estação contou com um vídeo composto por depoimentos de cinco mulheres indígenas: Sandra Benites, Eliane Potiguara, Niara do Sol, Varin Marubo e Socorro Borges, personagens que narram o caminho que percorreram até o Rio de Janeiro.

## Alguns encaminhamentos

A exposição foi inaugurada em 16 de maio de 2017 e ficou exposta até 25 de março de 2018. Alguns núcleos sofreram alterações, caso da inclusão de novas

fotos no espaço Índios em Contexto Urbano, pois membros da Aiam se sentiram pouco representados diante dos outros grupos.<sup>42</sup>

A Escola do Olhar realizou visitas guiadas e atividades educativas com o público (em sua maioria, escolas da rede pública). Ademais, indígenas realizaram, junto ao educativo do MAR, ações pedagógicas, como as oficinas de contação de histórias. Eventos pontuais aconteceram: a feira de artesanato nos pilotis do museu, além de mesas, seminários e cursos, caso do Curso de História do Rio de Janeiro,<sup>43</sup> ministrado por Marcelo Lemos, José Ribamar Bessa Freire, Ana Paula da Silva e Marcos Albuquerque.

Na fala de abertura da exposição, Pablo Lafuente nos lembrou que “nem sempre foi fácil, porque os caminhos, os mecanismos, os processos, as linguagens das instituições *jurua* são prefixas [...]”. Mas a riqueza dessa experiência está em “colocar o indígena como participante, como alguém que construiu este discurso, construiu este percurso, construiu esta exposição [...]” (abertura da exposição, Denilson Monteiro, maio de 2017).

A exposição gerou vários registros em vídeo dos encontros, incorporados ao acervo da instituição, que documentam o processo aqui brevemente exposto. Embora não tenha sido possível a produção de um catálogo, artigos mapeiam essa experiência (Benites; Lafuente, 2018; Guedes, 2017). Ainda que esse processo tenha sido criado no curto período de aproximadamente seis meses, seus desdobramentos, por meio de seus objetos e documentações, se espriam para além da própria exposição.

## Referências

ALMEIDA, M. R. C. de. *Metamorfoses indígenas: identidade e cultura nas aldeias coloniais do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

ANDRELLLO, G. *Cidade do índio*. São Paulo: Editora Unesp: ISA; Rio de Janeiro: Nuti, 2006.

---

42 Elvira Alves Sateré Mawé, comunicação pessoal, maio de 2017.

43 Ver <https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/curso-de-historia-do-rio-de-janeiro-dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena-1> (acesso em 10/12/2018).

- APPADURAI, A. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da UFF, 2008.
- ASAD, T. *Anthropology and the colonial encounter*. London: Ithaca Press, 1973.
- BENITES, S.; LAFUENTE, P. A way of working together: on Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena. *South: As a State of Mind*, Athens, v. 10, p. 74-79, 2018.
- BENNETT, T. *The birth of the museum: culture: policy and politics*. London: Routledge, 1995.
- BEVILAQUA, C. A Aldeia Vertical: mistura indígena na cidade do Rio de Janeiro. *Mundo Amazônico*, v. 8, n. 2, p. 49-70, 2017.
- BOMFIM, A. B. *Patxohã, "língua de guerreiro": um estudo sobre o processo de retomada da língua pataxó*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Centro de Estudos Afro Orientais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- BRASIL. *Lei nº 601, de 18 de setembro de 1850*. Dispõe sobre as terras devolutas do Império. Rio de Janeiro, 1850.
- BRASIL. *Constituição: República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 1988.
- CAPIBERIBE, A.; BONILLA, O. A ocupação do Congresso: contra o quê lutam os índios?. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 29, n. 83, p. 293-313, 2015.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. *História dos índios do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: Fapesp, 1992.
- CARVALHO, M. O Monte Pascoal, os índios Pataxó e a luta pelo reconhecimento étnico. *Caderno CRH*, Salvador, v. 22, n. 57, p. 507-521, 2009. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-49792009000300006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792009000300006). Acesso em: 2 jan. 2018.
- CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade: Unesp, 2006.
- CLASTRES, P. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Campinas: Papyrus, 1990.
- CLIFFORD, J. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- CLIFFORD, J. Museus como zonas de contato. *Periódico Permanente*, n. 6, p. 1-37, fev. 2016.
- CURY, M. X. *Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate*. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia-USP, 2016.

DANTAS, T. Caminhantes indígenas: Pataxó em Paraty. *Combate Racismo Ambiental*, 28 jul. 2016. Disponível em: <https://racismoambiental.net.br/2016/07/28/caminhantes-indigenas/>. Acesso em: 12 dez. 2017.

DIRETÓRIO dos Índios. 1755. Disponível em: [https://www.nacaomestica.org/diretorio\\_dos\\_indios.htm](https://www.nacaomestica.org/diretorio_dos_indios.htm). Acesso em: 7 dez 2017.

DUARTE, A. Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 99-117, 2013.

FREIRE, J. *Rio Babel: a história das línguas na Amazônia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011.

FREIRE, J.; MALHEIROS, M. *Aldeamentos indígenas do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

GARCÊS, C. et al. Conversações dessossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka'apor. *Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, v. 12, n. 3, p. 713-734, 2017.

GRÜNEWALD, R. *Os 'índios do descobrimento': tradição e turismo*. 1999. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

GUEDES, L. *Dja Guata Porã: construção em diálogos*. 2017. Trabalho apresentado. 3º Seminário Brasileiro de Museologia, Belém, 2017.

GUIMARÃES, E. *Relatório Figueiredo: entre tempos, narrativas e memórias*. 2015. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

HERKENHOFF, P. (org.). *Rio de imagens: uma paisagem em construção*. Rio de Janeiro: Edição MAR: Instituto Odeon, 2013.

HISTÓRIA indígena. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 1996.

ÍNDIOS no Brasil. Produção: Vídeo nas Aldeias. Direção: Vincent Carelli. Brasília: TV Escola, 2000. Série em dez episódios.

KNIVET, A. *As incríveis aventuras e estranhos infortúnios de Anthony de Knivet: memórias de um aventureiro inglês que em 1591 saiu de seu país com o pirata Thomaz Cavendish e foi abandonado no Brasil entre índios canibais e colonos selvagens*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LANA, F. A. (Umusí Pãrokûmu); LANA, L. G. (Tõrãmu Kehíri). *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã*. São João Batista: Unirt; São Gabriel da Cachoeira: Foirn, 1995. (Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro, v. 1). Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/PO0184.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

LEMOS, M. *O índio virou pó de café?: resistência indígena frente à expansão cafeeira no Vale do Paraíba*. Rio de Janeiro: Paco Editorial, 2016.

MAPA guarani continental. Campo Grande: [s.n.], 2016. Disponível em: <http://campanhaguarani.org/guaranicontinental/caderno/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

MONTEIRO, J. *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

OLIVEIRA FILHO, J. P. *O nascimento do Brasil e outros ensaios: "pacificação", regime tutelar e formação de alteridades*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

OLIVEIRA NETO, T.; NOGUEIRA, R. Rodovias na Amazônia: o projeto de entrecortar o território através da Perimetral Norte BR-210. *Examãpaku*, Boa Vista, v. 8, p. 26-40, 2015.

PRICE, S. Cultures en dialogue: options pour les musées du XXIe siècle. In: LES ACTES de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac. Paris: INHA: Musée du quai Branly, 2009. Disponível em: <http://actesbranly.revues.org/352>. Acesso em: 20 jan. 2018.

REGIMENTO que levou Tomé de Souza governador do Brasil. 1548. Disponível em: [http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/2018-04/Regimento\\_que\\_levou\\_Tome\\_de\\_Souza\\_governador\\_do\\_Brasil.pdf](http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/2018-04/Regimento_que_levou_Tome_de_Souza_governador_do_Brasil.pdf). Acesso em: 20 jan. 2018.

A SAGA da Aldeia Maracanã. Direção: Eduardo Pereira. Produção: Eduardo Pereira. Rio de Janeiro, 2017. 31 min.

SEED, P. *Cerimônias de posse na conquista européia do Novo Mundo (1492-1640)*. Tradução Lenita Esteves. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

SILVA, F. A.; GORDON, C. Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica Xikrin. In: SILVA, F. A.; GORDON, C. (org.). *Xikrin: uma coleção etnográfica*. São Paulo: Editora da USP, 2011. p. 17-34.

SOUZA LIMA, A. C. *Um grande cerco de paz: poder tutelar, indigenismo, indianidade e formação do Estado no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1995.

STOCKING Jr., G. (ed.). *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

STRATHERN, M. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. Coordenação editorial: Floren-  
cia Ferrari. Tradução: Iracema Dullei, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo:  
Cosac Naify, 2014.

TERRA dos índios. Produção: Embrafilme; Mapa Filmes. Direção: Zelito Viana. Rio  
de Janeiro, 1979. 105 min.

THOMAS, N. *Entangled objects: exchange, material culture and colonialism in the  
Pacific*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

EL TRATADO de Tordesillas, 1492. In: SERNA, M. (ed.). *La conquista del Nuevo Mundo:  
textos y documentos de la aventura americana*. Madrid: Castalia, 2012, p. 119-123.  
(Clássicos Castalia, 316).

VELTHEM, L. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos  
Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 7, p. 19-29, 2010.

VIDAL, L. B.; LEVINHO, J. C.; GRUPIONI, L. D. B. (org.). *A presença do invisível: vida  
cotidiana e ritual entre os povos indígenas do Oiapoque*. Rio de Janeiro: Museu do  
Índio, 2016.

WERNECK, M. *Patrimônio digital e ciberativismo: a defesa da Aldeia Maracanã no  
Facebook*. 2015. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós Gra-  
duação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio  
de Janeiro, 2015.

Recebido: 31/01/2018 Aceito: 29/11/2018 | Received: 1/31/2018 Accepted: 11/29/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.