



## Maraka'nà Ra Pé: espaço-dispositivo e a deriva do sentido

Lucas Icó

### Como citar:

ICÓ, Lucas. Maraka'nà Ra Pé: Espaço-dispositivo e a deriva do sentido. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 601-632, mai. 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675005. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675005>.

**Imagem** [modificada]: Detalhe da exposição Maraka'nà Ra Pé, na Aldeia Maraka'nà, Rio de Janeiro, 2018. Foto: Lucas Icó. Reprodução: acervo do autor.

# Maraka'nà Ra Pé: espaço-dispositivo e a deriva do sentido

Maraka'nà Ra Pé: space-device and the drift of meaning

Lucas Icó\*

## RESUMO

Em 2018 foi realizada a exposição *Maraka'nà Ra Pé*, na Aldeia Maraka'nà, uma retomada indígena pluriétnica na cidade do Rio de Janeiro. O artigo apresenta o processo de elaboração da exposição, do qual participei, e discute a trama contextual da exposição, lançando mão das noções de espaço-dispositivo (Coletivo Contrafilé apud Zanatta, 2018) e deriva de sentido para abordá-la ética, estética e politicamente.

## PALAVRAS-CHAVE

*Maraka'nà Ra Pé*. Aldeia Maraka'nà. Espaço-dispositivo. Imagem. Deriva do sentido.

## ABSTRACT

In 2018, the exhibition *Maraka'nà Ra Pé* was held in the Maraka'nà Village, a multi-ethnic indigenous territorial reoccupation in the city of Rio de Janeiro. The article presents the process of elaboration of the exhibition, in which I participated, and discusses the contextual plot of the exhibition, making use of the notions of space-device (Coletivo Contrafilé apud Zanatta, 2018) and drift of meaning to approach the exhibition ethically, aesthetically and politically.

## KEYWORDS

*Maraka'nà Ra Pé*. Aldeia Maraka'nà. Space-device. Image. Drift of meaning.



FIG. 1. *Maraka'nà Ra Pé*, 2019. Detalhe de uma das salas da exposição. A fotografia de George Magaraia observada pela criança é do próprio edifício onde aconteceu a exposição. Foto: Sol Archer. Reprodução: acervo do autor.

*Aldeia rexiste!*

## **Aldeia Maraka'nà**

Estive a primeira vez na Aldeia Maraka'nà<sup>1</sup> há cerca de 10 anos atrás, no momento em que era estudante de graduação de artes na Uerj, instituição vizinha da Aldeia. Ao longo dos anos comecei a frequentar a Aldeia e contribuir com o movimento em defesa de seu território – até hoje não

reconhecido pelo Estado –, ao lado do Estádio do Maracanã, na cidade do Rio de Janeiro. Com o tempo amizades se fortaleceram e participei da organização de diversas ações numa trama de arte, ativismo e pesquisa<sup>2</sup>. Foi a partir dessa trama contextual e de uma ética indígena em relação aos processos artísticos, curatoriais e à produção do sentido que em 2018 organizei com Lucas Munduruku, Thaiany Guajajara, Potyra Krikati Guajajara e Urutau Guajajara, *Maraka'nà Ra Pé*, mostra que, como argumento mais adiante ativou um espaço-dispositivo (Coletivo Contrafilé apud Zanatta, 2018) no prédio histórico na Aldeia [Fig. 1].

A minha primeira vez na Aldeia foi durante uma tentativa de sua remoção por forças policiais em janeiro de 2013<sup>3</sup>. Eu estava perto e corri para lá. Naquele dia a polícia tentou, mas com a mobilização coletiva desistiu de desocupar a área. No dia 22 de março de 2013 o governo do estado consumou a remoção que levou à destruição da Aldeia. A remoção aconteceu no contexto do ciclo dos megaeventos na cidade do Rio de Janeiro – e com o atual modelo neoliberal de gestão da cidade –, que impactou fortemente as populações vulnerabilizadas da cidade. Este ciclo começou nos Jogos Pan-americanos de 2007 e foi pelo menos até os Jogos Olímpicos de 2016. Os efeitos destes empreendimentos foram nefastos, e podem ser percebidos até hoje. Naquele momento a cidade do Rio de Janeiro era o mais novo *hotspot* do capital transnacional. Inclusive com uma intervenção militar em territórios estigmatizados da cidade, que deixou como legado uma acentuação das práticas de violência do Estado nesses territórios.

Em 2016, depois de algumas tentativas, indígenas do movimento voltaram a ocupar permanentemente o território da Aldeia<sup>4</sup> (e seguem hoje reivindicando o reconhecimento legal da posse de seu território) [Fig. 2]. Contando com as interrupções pelas remoções forçadas, a Aldeia existe desde 2006 no mesmo local.

A Aldeia Maraka'nà é um aldeamento indígena pluriétnico<sup>5</sup> em contexto urbano, de manejo agroflorestal<sup>6</sup> comunitário e vivência educativa. A Aldeia – e seu principal projeto, a Universidade Indígena Aldeia Maraka'nà

- defende um espaço digno para preservação e expressão de modos de vida e cultura dos povos indígenas na cidade, e inclusive para a reafirmação étnica<sup>7</sup> de pessoas que tiveram suas histórias familiares apagadas e escondidas pelo etnogenocídio (Núñez, 2022). É com esse projeto político e existencial que a Aldeia mantém seu foco na acolhida de indígenas vivendo ou em passagem pelo Rio de Janeiro, fazendo as vezes de uma embaixada dos povos indígenas na cidade. A característica de embaixada se relaciona à própria história do local, já que o prédio no terreno foi de 1910 até 1962 a sede do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e o local do primeiro Museu do Índio do Brasil, de 1953 até 1977 (Santos, 2016). Antes e além disso, é preciso lembrar que o território da Aldeia é terra ancestral de povos como os Tupinambá, o que já deveria bastar para a existência ali de uma embaixada, universidade e aldeia indígena.



FIG. 2. Manifestação pelo impeachment de Jair Bolsonaro, no centro do Rio de Janeiro, no dia 18 de junho de 2021.

Foto: autoria não identificada. Reprodução: acervo do autor.

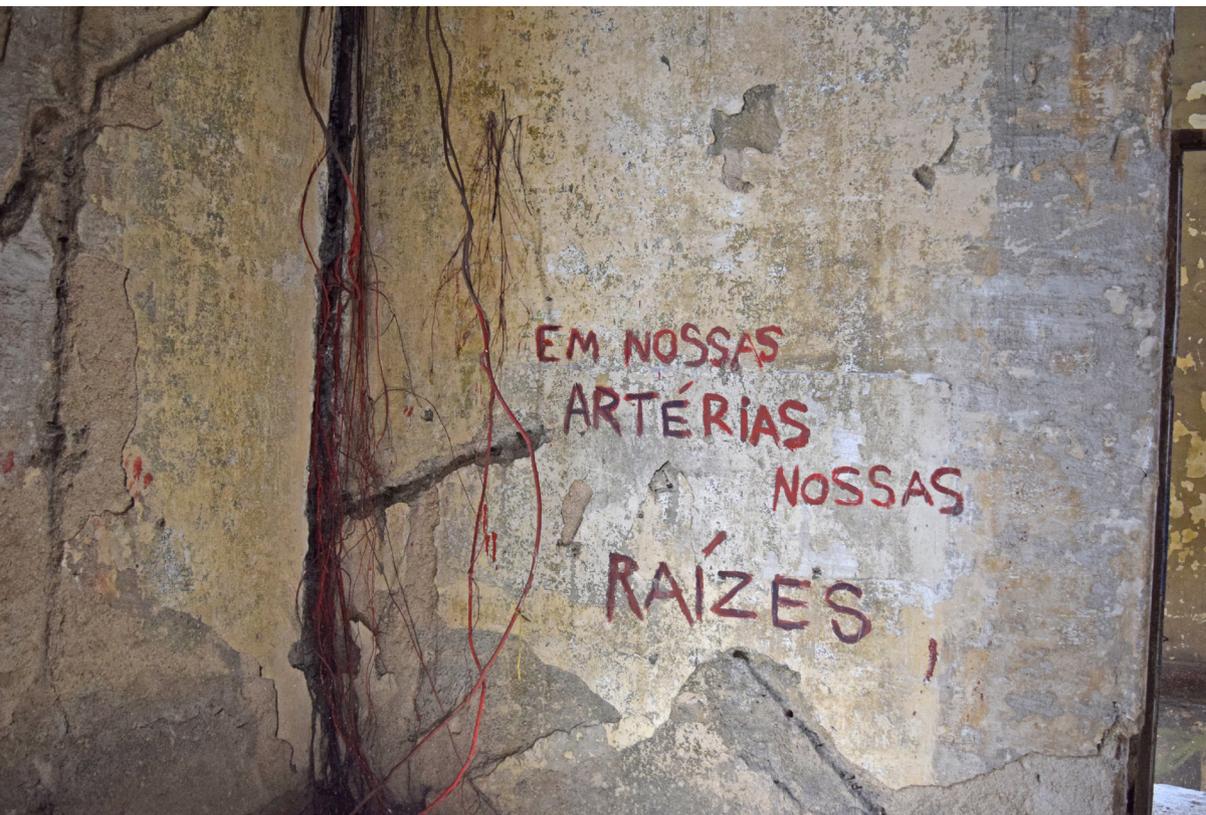


FIG. 3. Escrito nas paredes do edifício na Aldeia Maraka'nà. 2018. Foto: Lucas Icó. Reprodução: acervo do autor.

A pintura com o escrito “em nossas artérias, nossas raízes” [Fig. 3] nas paredes do edifício na aldeia, local onde ocorreu *Maraka'nà Ra Pé*, nos mostra que apesar dos processos migratórios forçados por motivos econômicos, políticos e sociais diversos, e das inúmeras dificuldades que muitas vezes enfrentam, uma pluralidade de grupos e indivíduos indígenas continuam na luta para (re)afirmar sua(s) identidade(s), ancestralidade(s) e territorialidade(s).

Além da intensa atividade socio-ambiental/comunitária, que define uma forma bem singular de fazer política, é muito presente na Aldeia também a produção artística e cultural. Há uma grande variedade de manifestações expressivas de diferentes povos indígenas – práticas espirituais especialmente levadas à frente por indígenas que vieram para Aldeia de contextos aldeados de fora da cidade – a que se somam também

e principalmente práticas estéticas provenientes de contexto popular. No processo de luta ao longo desses anos foram ainda realizados diversos projetos culturais por pessoas da Aldeia com sua rede de solidariedade, no espírito da produção cultural dos mutirões – que segundo o lexicógrafo paulista Eduardo de Almeida Navarro origina-se do termo tupi *motirõ*, que pode ser traduzido para “trabalho em comum” (Navarro, 2005: 422) –, em grande maioria ligados a espaços auto-gestionados em favelas e nas periferias da cidade do Rio de Janeiro. Ao longo dos anos um dos principais catalisadores destes projetos culturais colaborativos é o Centro de Etno-Conhecimento Sociocultural e Ambiental Caiuré (CESAC), espaço localizado em Tomás Coelho e gerido por Potyra Krikati Guajajara e Urutau Guajajara, duas das principais lideranças da Aldeia.

Estas produções participam da emergência de modos de expressão e pensamento, assim como são parte de redes de cuidado e apoio. E a construção destes espaços, estruturas e práticas não se dá sem um embate com as classes dirigentes e elites econômicas. É o que explicita o trabalho da cantora Kaê Guajajara, indígena guajajara, atuante no movimento em defesa da Aldeia. Na letra de sua música ela diz: “Me diz pelo que você luta / Que ar você respira? / Senão o meu fôlego? / Que comida você come? / Senão a que eu dou? / Abra sua mente antes da sua boca / É o Brasil que ninguém vê (...)”<sup>8</sup>.

## **O caminho do Maraka'nà**

*Marakanà Ra Pé* [Figs. 4 e 5] emergiu em março de 2018, de uma das rodas de conversa e confabulação organizadas com frequência semanal na Aldeia por Urutau Guajajara, liderança histórica do movimento indígena no Rio de Janeiro. Urutau – junto com Potyra Krikati Guajajara, companheira de vida e luta – é o cacique da Aldeia, e é também mestre em Antropologia pelo Museu Nacional e professor. Naquele momento, a Aldeia participava de uma exposição no Museu de Arte do Rio (MAR), chamada *Dja Guata Porã* – curada

por Sandra Benites, pesquisadora e curadora guarani nhandeva, Clarissa Diniz, curadora pernambucana, José Ribamar Bessa, professor e pesquisador amazonense, e Pablo Lafuente, curador espanhol, e que aconteceu de maio de 2017 a março de 2018.

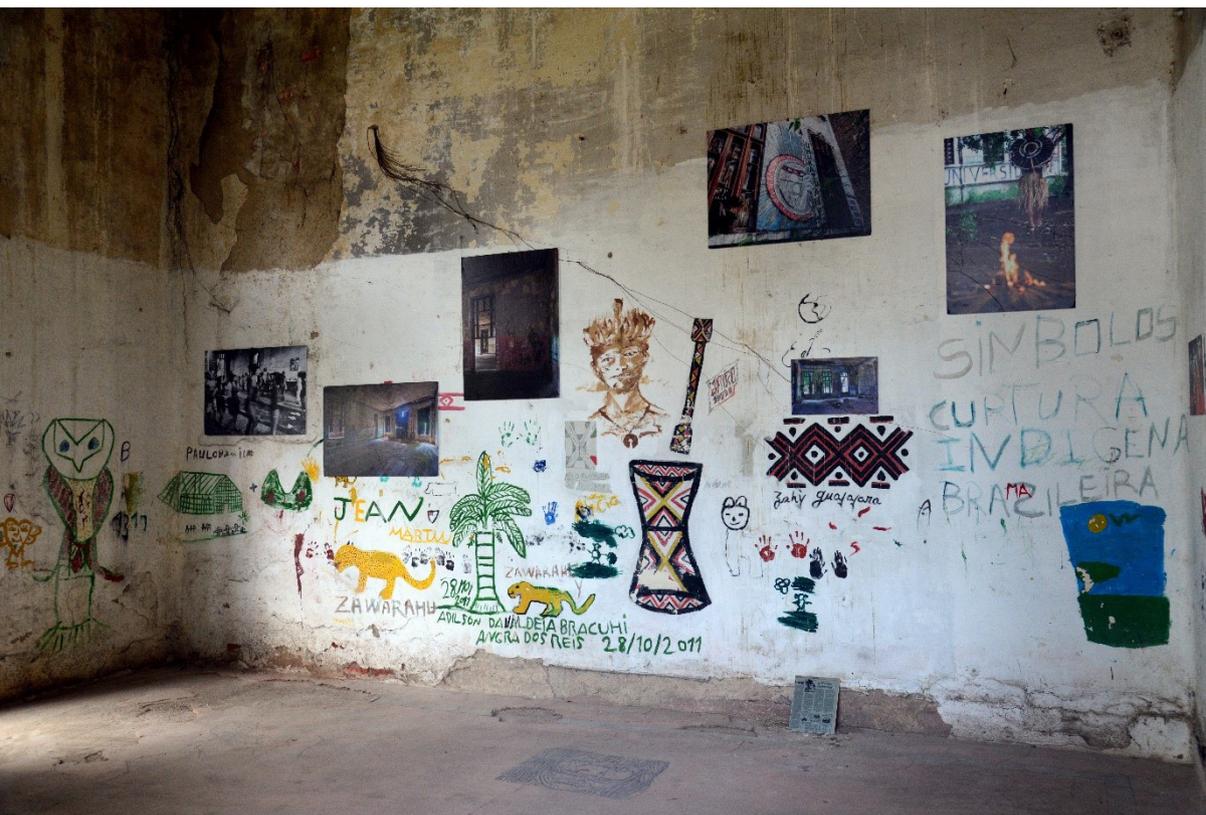


FIG. 4. Vista de uma das salas de Maraka'nà Ra Pé, 2018. O conjunto de fotografias de George Magaraia nesta parede apresentava práticas espirituais na Aldeia e também grafismos, grafites, escritos, desenhos e pinturas em outras salas (algumas não visitáveis) do edifício. Foto: Sol Archer. Reprodução: acervo do autor.

Na roda de conversa Urutau nos informou que *Dja Guata Porã* seria encerrada em breve. Na mostra havia uma sessão dedicada à Aldeia Maraka'nà em que foram expostas fotos de autoria de pessoas da Aldeia e da rede de apoio da Aldeia (em especial do fotógrafo carioca George Magaraia). As fotos haviam sido impressas em grande formato para a mostra e seriam descartadas pelo museu. Contudo, Urutau havia combinado com pessoas da organização da mostra de buscar as fotografias. A ideia seria utilizar o material para organizar

eventos culturais próprios na Aldeia e movimentar uma rede de aprendizado e resistência, reinscrevendo práticas evocadas na exposição *Dja Guata Porã* em seu próprio contexto de emergência.



FIG. 5. Vista de uma das salas de *Maraká'nà Ra Pé*, 2018. A parede da direita fica em frente à parede da figura 4. Nela fotografias da arquitetura do próprio edifício conviviam com o “mapa etno-histórico do Brasil” (1944) desenhado por Curt Nimuendaju e com um conjunto de imagens menores abordado na figura 12. Na parede da esquerda demos destaque para os grafismos guajajaras aproximando-os de registros de atividades culturais na Aldeia. Foto: Sol Archer. Reprodução: acervo do autor.

Foi assim que após o término da mostra Marcelo Tembê, indígena Tembê, que morou por longos períodos na Aldeia desde a retomada, e Urutau, foram ao MAR. Terminaram por recolher não apenas as fotos enviadas pela Aldeia para a mostra, mas uma grande quantidade de impressos e outros materiais, que incluía além das fotos empranchadas, mapas, ilustrações e textos. Em uma próxima roda de conversa na Aldeia, já com o material de *Dja Guata Porã* na Aldeia, elaborou-se coletivamente a ideia de fazer uma

exposição na Aldeia. Foi neste momento que me dispus a puxar a organização de uma primeira exposição com o material, que posteriormente foi chamada de *Maraka'nà Ra Pé* (traduzível para “O caminho do Maraka'nà”, do zeg'ete, língua do povo Guajajara).

Minha participação foi assim possibilitada com vista a ingressar em um diálogo que mobilizasse e aprofundasse “meus”<sup>9</sup> saberes artísticos e que desse passagem ao exercício do protagonismo indígena. A concepção, curadoria, montagem e apresentação da exposição foi do coletivo que se formou de indígenas da Aldeia ao qual desde o início, como não indígena, me somei. Um coletivo curatorial que, como explico mais adiante, não teve nada de convencional: que optou por não escrever texto curatorial, não determinou uma espacialização final para as imagens e objetos, e que realizou, a cada vez, a própria montagem da mostra.



FIG. 6. *Maraka'nà Ra Pé*, 2018. Nesta sala, que foi a entrada do antigo Museu do Índio, se encontra a escadaria interdita que leva ao segundo andar do edifício. Ocupamos os degraus com fotos de atividades na Aldeia aproximando-as do texto preparado para a exposição *Dja Guata Porã* sobre indígenas em contexto urbano.

Foto: Lucas Icó. Reprodução: acervo do autor.

Este primeiro evento aconteceu dois meses depois do encerramento da exposição no MAR, e em mais algumas versões durante 2018 na Aldeia Maraka'nà. O primeiro deles ocorreu de 16 a 22 de abril de 2018, durante o Abril Indígena, no prédio na Aldeia<sup>10</sup> [Fig. 6]. O segundo aconteceu alguns meses mais tarde, de 15 a 19 de novembro, durante o 3º Congresso Intercultural de Resistência dos Povos Indígenas e Tradicionais do Maraka'nà. Também ocorreu uma série de outras ações com esse material. Algumas semanas depois o poeta curitibano Marcelo Reis organizou a mostra “Aldeias no Asfalto” com parte do material no Centro Cultural da UERJ. E uma nova versão da exposição foi realizada em evento organizado por pessoas da Aldeia no Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET-RJ).

Para contextualizar melhor as exposições que propusemos como continuidade das ações da Aldeia Maraka'nà, cabe compreender o convite feito à Aldeia para a exposição e situar um aspecto importante sobre a exposição *Dja Guata Porã*<sup>11</sup> [Fig. 7]). Segundo o texto de apresentação de *Dja Guata Porã* no site do museu, a mostra tinha por objetivo ser uma “plataforma de colaboração entre práticas museológicas e indígenas”, que buscava contar “a história do estado do Rio de Janeiro como história indígena”. A Aldeia Maraka'nà participou da mostra tanto com representantes da Associação Indígena Aldeia Maracanã (AIAM), formada por pessoas atuantes na Aldeia até 2013, quanto por pessoas do atual movimento de retomada da Aldeia (Aldeia Rexiste – Universidade Indígena). Na mostra se buscou dar espaço para os dois grupos e outras pessoas ligadas à história da Aldeia Maraka'nà. É possível associar isso ao próprio título da exposição, que segundo a curadora Sandra Benites pode ser traduzido para “caminhar coletivamente, e construir esse caminho ao andar”<sup>12</sup>. Posteriormente, foi com este título em mente, dialogando com ele, que Urutau Guajajara propôs o nome *Maraka'nà Ra Pé* (Caminho do Maraka'nà) para a exposição na Aldeia.

A forma de produzir sentido ou de fazer derivar o sentido que emerge na nomeação da exposição, me parece, merece atenção. Ela opera uma reapropriação que resiste à lógica da posse e marca, novamente, a ética da

Aldeia Maraka'nà. Percebo aí o que chamo de uma deriva de sentido, que pode servir para dar ênfase aos modos de caminhar, como resistência, da Aldeia. Primeiro, é necessário não confundir, no plano jurídico a Aldeia reivindica sim, como estratégia de defesa legal, a posse de seu território (e sua demarcação). E é preciso também observar que mesmo nesta reivindicação acontece uma deriva do sentido, pois se trata da luta pela posse jurídica de um território que, por ser coletivo (e de salvaguarda indígena), é visto como não tendo dono. Assim, a deriva de sentido a que me refiro, acontece à cada vez como “estratégia de destituição” de “qualquer possibilidade de apropriação das coisas, do outro, da natureza, e de sua fetichização e mitologização, fora de seu contexto de pertencimento concreto” (Guajajara, 2023:14). Deriva que acontece pela modulação do sentido, em movimentos desviantes de significação que excedem e desfazem concepções hegemônicas de tempo e espaço (o pertencimento concreto não é determinado de antemão na régua eurocentrada e na linearidade cronológica). Em sua fluidez e transformabilidade características essas derivas podem ser aproximadas do modo do funcionamento do sentido nas imagens (como abordo mais a frente).

Com essas ideias em mente, voltemos à exposição *Dja Guata Porã*. O dispositivo expográfico pode ser visto como carregando (de um fundo de tradições europeias) uma série de afastamentos de tradições indígenas<sup>13</sup>. Seja o modelo de exposição contemplativa mais convencional, por um lado, ou o modelo da indústria do entretenimento, por outro, – modelos bastante operantes – o tipo de experiência cognitiva social e espacial nesses espaços, na maioria das vezes, é bastante diverso das relações cognitivas, sociais e espaciais presentes em contextos comunitários como as aldeias indígenas ou presentes nas práticas de artistas e curadores indígenas contemporâneos. Com estes desafios, no caso de *Dja Guata Porã*, noto que o processo curatorial e mostra resultante buscaram ser cuidadosos com as pessoas e diferenças envolvidas, parece que se buscou repensar o papel do museu e relações entre dispositivo expográfico e obras e práticas indígenas.



FIG. 7. Vista da exposição *Dja Guata Porã* com a faixa feita pelo movimento Aldeia Rexiste. Museu de Arte do Rio, de maio de 2017 a março de 2018. Foto: Pablo La Fuente e Sandra Benites. Reprodução: acervo do autor.

Porém, há algo a mais que se relaciona ao fato de que há uma ligação, que também é histórica, entre espaços expositivos e esferas do poder<sup>14</sup>. É necessário observar que, como diz Jacques Rancière,

Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (Rancière, 2010: 46)

Assim, uma exposição, enquanto evento artístico, pode ser vista como um recorte de tempos e espaços que se relaciona a outros recortes de tempos e espaços, e isso é fator determinante na política singular que um evento artístico empreende. No “*sensorium* espaço-temporal”<sup>15</sup> que o evento artístico

configura, emergem relações de sujeitos e objetos, textos e contextos. Nesse sentido é importante lembrar que se a exposição era um recorte ela também se estendia a partir de outro evento recente bastante controverso e que faz parte do mesmo contexto político – uma série de ações encadeadas pela prefeitura e estado do Rio de Janeiro – da remoção da Aldeia em 2013. Assim como o entorno do Maracanã, a Zona Portuária foi uma das principais áreas afetadas naquele momento pelas remoções que ocorreram por toda a cidade. O museu que deu lugar à mostra, o MAR, foi inaugurado em 2013 como parte do projeto de revitalização (leia-se gentrificação<sup>16</sup>) da região portuária do Rio de Janeiro, com a construção de edifícios de escritório e injeção de recursos para aumentar o turismo da área. A produção cultural foi uma impulsionada para inaugurar esta alteração no bairro, fazendo como em outras cidades e projetos de regeneração, usando a produção cultural como instrumento de publicização do projeto de revitalização. Assim, não se pode esquecer que o MAR teve papel de destaque dentre diversas outras iniciativas culturais que serviram para legitimar as ondas de expulsão e violência do Estado durante os ciclos dos megaeventos na cidade do Rio de Janeiro<sup>17</sup>.

É por outro caminho que podemos localizar o tipo de atuação à qual a Aldeia Maraka'nà se insere, e que fez com que houvesse intimidade com o uso do dispositivo expográfico. Nos anos anteriores à *Maraka'nà Ra Pé*, pessoas da Aldeia já vinham participando de eventos em espaços da arte como grandes museus, galerias e centros culturais<sup>18</sup>, porém isso não resume a sua experiência com mostras e eventos artísticos. Alguns indígenas da Aldeia, como Urutau Guajajara e Potyra Guajajara, já tinham experiência de décadas na organização de exposições, experiência esta ligada a espaços autogestionados em favelas e nas periferias da cidade do Rio.

A experiência prévia foi decisiva para *Maraka'nà Ra Pé*. A situação expositiva nesse contexto pôde ser elaborada muito menos como um tempo-espaço de contemplação desinteressada, descolada de seu contexto mais imediato, do que como um tempo-espaço em continuidade e como parte de outro dispositivo ético-estético-político complexo, que é a própria comunidade

da Aldeia Maraka'nà [Fig. 8]. Todas as etapas envolvidas: concepção da exposição, decisão da disposição das imagens no espaço, montagem, visitas guiadas e rodas de conversa seriam meios para aliar a criação e fruição estética a um processo mais ampliado de aprendizagem e significação situadas da história de resistência do movimento indígena e da Aldeia.



FIG. 8. Maraka'nà Ra Pé, 2018. Detalhe da parede na figura 5, com montagem distinta. Aproximamos uma fotografia das jovens iniciadas no Ritual do Moqueado em 2012 na Aldeia de grafismos guajajara e de um pequeno texto sobre o ritual. Abaixo, encostado na parede, dispomos uma sequência de textos impressos em pranchas da mostra *Dja Guata Porã* que apresentavam o mito desana da cobra canoa. Foto: Lucas Icó. Reprodução: acervo do autor.

## Motirõ

Na primeira versão de *Maraka'nà Ra Pé*, muitas pessoas da Aldeia discutiram sobre o material e participaram da montagem (entre elas Urutau Guajajara, Potyra Krikati Guajajara, Dario Jurema e Julia Otomorinhori'õ). Na segunda

versão da exposição participaram principalmente da montagem comigo Thaiany Guajajara e Lucas Munduruku, jovens indígenas da etnia Guajajara e Munduruku ativos na Aldeia e na Universidade Indígena, e com formação em universidades públicas federais em Antropologia e Ciências Sociais.

Após avaliarmos as possibilidades e visto a pouca estrutura construída na Aldeia naquele momento, decidimos instalar o material impresso empranchado (principalmente fotografias, mas também mapas, ilustrações e textos) e os objetos no prédio da Aldeia. O prédio, que já abrigou o antigo Museu do Índio e antiga sede do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), foi transformado pela Aldeia Maraka'nà em uma espécie de monumento da história das lutas dos povos indígenas no Brasil, e necessita de restauração e sérios reparos estruturais. Em suas paredes com pé direito de mais de seis metros encontramos uma enorme quantidade de desenhos, colagens, escritos em diversas línguas, grafismos de diversas etnias, pinturas e grafites de diversos autores realizadas desde o início da Aldeia em 2006. O material vindo da mostra *Dja Guata Porã* dialogou, portanto, com essa profusão de elementos e histórias pré-existentes.

Durante a montagem elaboramos junto/as sobre quais destas inscrições no edifício que seria interessante chamar a atenção, quais imagens ou objetos colocar lado a lado ou sobrepor à grandes desenhos, grafismos e pinturas nas paredes, onde e como fixá-las na parede. Textos, fotografias e objetos da mostra *Dja Guata Porã* temporariamente ressignificaram e foram ressignificados ao se misturarem à diversidade de elementos nas paredes do prédio na Aldeia. Tal qual o funcionamento de um *Atlas Mnemosyne*<sup>19</sup>, modulamos e criamos arranjos diagramáticos entre inscrições, imagens, objetos e textos [Fig. 9 e 10]. Fomos levados a fazer variar as imagens e os modos de dizer (como modo de diversificar o olhar, ou derivar sentidos) em meio à complexidade daquelas imagens e vidas-lutas situadas. Buscamos abrir o finalismo da pauta política mais urgente e necessária de reconhecimento do território da Aldeia, que poderia subsumir a exposição à uma lógica representacional pouco interessante, para olhares sensíveis à agência da diversidade de

gestos, regimes de tempo, espaço e estética pulsantes da Aldeia e do próprio material. Queríamos contar algumas histórias, evocar e manter vivas algumas narrativas e trocar sobre elas.

A montagem e a agência (Gell, 2018) de uma exposição foi assim encarada como processo a ser mais uma vez experimentado e ressignificado, assim como naturalmente criticado. Deste modo a intenção foi de que no processo se pudesse pesquisar e aprender em grupo tanto das intervenções nas paredes do prédio quanto do abundante material produzido para a exposição *Dja Guata Porã*. Buscamos ficar atentos ao que poderia emergir de olhares e construções expográficas singulares.

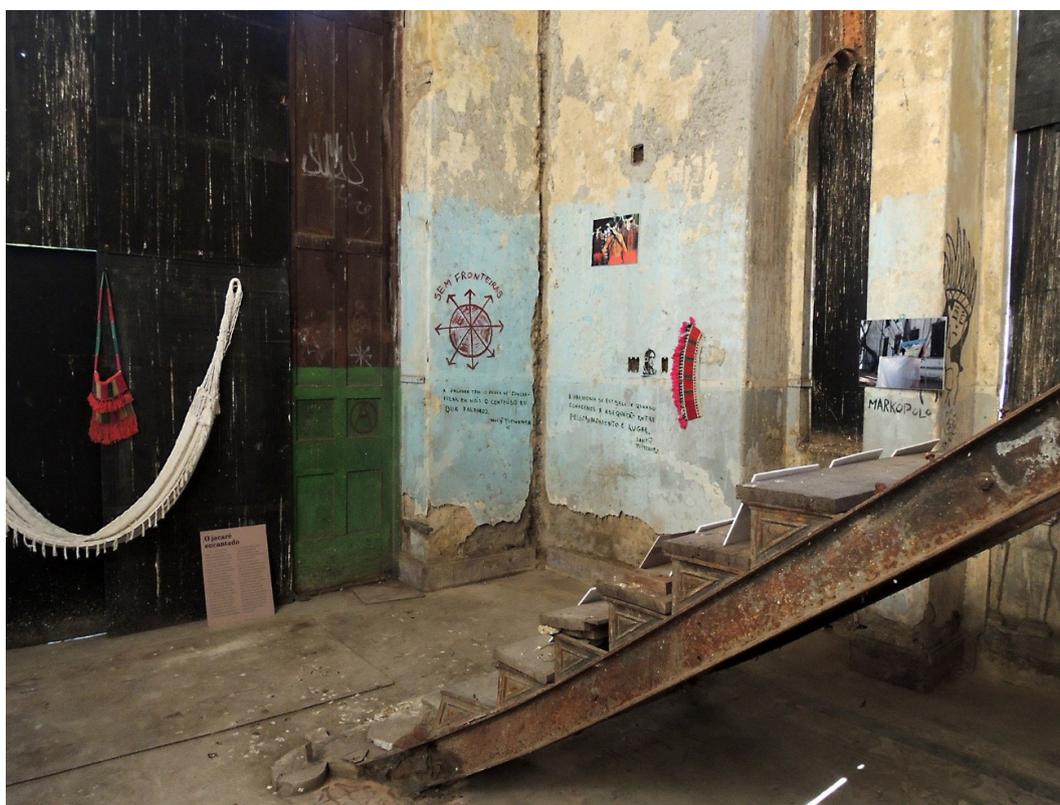


FIG.9. *Maraka'nà Ra Pé*, 2018. Contra-plano do conjunto na escadaria registrado em figura 6. É possível ver a entrada do antigo Museu do Índio, hoje interdita. Exibimos nesta sala uma rede, bolsa e saia tradicional guajajaras, fotos de atividades na Aldeia e um texto impresso em prancha da mostra *Dja Guata Porã* que contava sobre o mito *huni kuin* do jacaré encantado. Foto: Lucas Icó. Reprodução: acervo do autor.



FIG.10. *Maraka'nà Ra Pé*, 2018. Detalhe do conjunto da figura 9. Demos destaque para os escritos e pinturas pré-existentes nas paredes relacionado-os com um registro fotográfico do Ritual do Moqueado e uma saia tradicional guajajara. Foto: Lucas Icó. Reprodução: acervo do autor.

Algo bem característico das mostras, possibilitado pelo fato de que as imagens vieram empranchadas da exposição *Dja Guata Porã*, é que combinamos de guardá-las ao fim de cada dia na maloca fora do edifício. Colocávamos as fotografias de volta no prédio da Aldeia na manhã seguinte, pendurando os demais objetos e material empranchado nas paredes com prendedores de papel nos pregos previamente fixados na parede – foi neste processo que algumas vezes a disposição das coisas mudou de lugar. Fiquei como o principal responsável por isso. Era necessário remontar a cada dia a exposição, pois a vulnerabilidade da Aldeia – sem os muros que têm hoje – era ainda maior na época. Buscávamos evitar, além do extravio pela chuva e umidade do prédio, possíveis visitas indesejadas à noite de grupos que já haviam invadido o prédio e depredado uma estante com livros e outros

objetos do coletivo. Assim também é possível entender a precariedade que estávamos encarando, visível também nos registros das mostras realizadas. Naquela época não havia a caixa d'água que a Aldeia tem hoje, e muito menos eletricidade. À noite era necessário lanternas para visitar o edifício – chegamos a receber um grupo de visitantes nessas condições.

## **Visitando Maraka'nà Ra Pé**

Com a exposição no prédio da Aldeia evidenciou-se uma sobreposição de referentes espaciais e temporalidades incrivelmente heterogênea – e algumas redes de sentido mais ou menos identificáveis. As demãos de tinta descascadas das paredes, que funcionam como uma espécie de evidência dos variados usos que o edifício já teve em sua longa história, convivem com raízes de figueira que cada vez mais tomam o edifício. Os grafismos e inscrições na parede vêm sendo realizados por indígenas de diversas etnias, como os Guajajara, os Puri e os Tupinambá, e também por grupos importantes de apoiadores, como os anarco-punks, ao longo dos mais de quinze anos de aldeamento. Também utilizamos alguns objetos tradicionais trazidos por Potyra Krikati Guajajara e Urutau Guajajara na mostra.

Apresento junto a este artigo registros fotográficos de *Maraka'nà Ra Pé*. Optei por apresentar alguns recortes da exposição para não me alongar excessivamente na descrição de todas as suas partes. Para uma descrição mais detalhada o/a leitor/a pode consultar a minha dissertação “Aprender a caminhar com a Aldeia Maraka'nà” (2019, nas referências no fim do texto). Para dar alguns exemplos do tipo de relação entre elementos investigada com *Maraka'nà Ra Pé*, começo observando o conjunto na figura 10: uma fotografia de George Magaraia do Ritual do Moqueado – ritual mais importante para os Guajajara, de iniciação das mulheres na vida adulta –, realizado na Aldeia em 2012, foi disposta ao lado de uma saia tradicional guajajara e das frases, assinadas por Dantiê Tupinamba: “a palavra tem o poder de concretizar em nós

o conteúdo do que falamos” / “a harmonia se estabelece quando conhecemos a adequação entre pessoa, momento e lugar”. Segundo Urutau Guajajara, o Ritual do Moqueado foi em 2012, na Aldeia, pela primeira vez realizado em um contexto urbano como a cidade do Rio de Janeiro. O símbolo, com o escrito “sem fronteiras” acima (também na Fig. 10), é uma chave para entender o conjunto, assim como o é também para se aproximar do entendimento de espaço não euclidiano – e não mensurável na linguagem territorialista da régua eurocentrada – que levou à retomada da Aldeia Maraka'nà.



FIG.11. Maraka'nà Ra Pé, 2018. Detalhe da parede da sala da figura 4, com montagem distinta. A foto de autoria e data desconhecidas era parte de um conjunto que retratou a atuação histórica do Estado brasileiro em relação aos povos indígenas. Foto: Lucas Icó. Reprodução: acervo do autor.

Na mesma sala, fotos apresentando atividades culturais e educativas realizadas desde 2006 na Aldeia foram expostas nos degraus na escadaria da entrada do edifício [Fig. 6]. Fotos de maior formato foram expostas nas salas

maiores, que eram também as que continham maior número de pinturas e grafismos nas paredes [Figs. 4 e 5]. Alguns dos textos de *Dja Guata Porã* que incorporamos à exposição foram um trecho do livro “A queda do céu” (2015), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, e um texto sobre o mito do jacaré encantado, do povo Huni Kuin, e, por outro lado, textos mais históricos como um sobre o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e a política genocida do Estado durante a ditadura militar no Brasil. Na sala deste último texto se encontrava um grupo de fotos que lhe fazia ressonância, registrando alguns dos momentos sombrios do SPI: por exemplo, um registro de integrantes da Guarda Rural Indígena (GRIN), que representou a militarização da política indigenista no Brasil<sup>20</sup>. Na figura 11 um fragmento deste conjunto mostra uma foto – de autoria e data desconhecida – ilustra o tipo de política pública educacional assimilacionista promovida historicamente pelo Estado.

Mais um exemplo é o conjunto na figura 12, na parede em face ao conjunto mencionado do contexto tutelar autoritário: uma foto da mobilização ocorrida no Acampamento Terra Livre (ATL) em 2013, ocupando a Esplanada dos Ministérios, em Brasília, foi posta ao lado de uma foto da presença de indígenas da Aldeia Maraká'nà nas manifestações de junho de 2013, no centro do Rio de Janeiro, junto a outras imagens menores, que registravam atividades na Aldeia. As fotos conviviam com alguns grafismos, marcas de mãos, uma charge de Carlos Latuff sobre a resistência da Aldeia, e, de algum modo, respondiam a um texto sobre a Proposta de Emenda Constitucional Brasileira (PEC) 215 (de orientação genocida, que visava delegar ao Congresso Nacional o dever exclusivo de demarcar terras indígenas e quilombolas no Brasil). O conjunto era atravessado pela frase, escrita diretamente na parede: “A nossa união é fundamental”. É interessante perceber o efeito entre elementos do conjunto. Por exemplo, o movimento em direção ao observador na mobilização do ATL parece mudar, agora uma caminhada que vai para dentro e para fora da imagem, que ocupa o Congresso Nacional e as ruas, ou melhor, as ruas e o Congresso Nacional [Fig. 13].



conversas nas quais podiam surgir diferentes histórias e pontos de vista, possibilitando evidenciar diferenças, assim como emergir pontos de empatia e engajamento.



FIG.13. *Maraka'nà Ra Pé*, 2018. Ao lado direito da parede da figura 12 encontrava-se esta foto de um guarani kaiowa trabalhando no corte da cana de açúcar no Mato Grosso do Sul e duas pranchas da exposição *Dja Guata Porã*: uma sobre a luta pelas terras indígenas e outra sobre os ataques que os Guarani Kaiowa vem a décadas sofrendo de grandes latifundiários. Foto: Lucas Icó. Reprodução: autor.

Assim como as imagens, as visitas não eram organizadas de forma linear/cronológica, nem tinham como guia um texto curatorial. Era possível caminhar pela exposição guiado/a por outros elementos, como as linhas e conjuntos sugeridos, por exemplo, pelas raízes das figueiras que estão tomando o edifício e que se tornaram mais um elemento da exposição. Raízes que, misturadas à todas aquelas camadas, evocavam a memória e a ancestralidade dos grupos indígenas que ali passaram como diagramas de

outra natureza. A exposição incorporou-se bem à agenda de atividades da Aldeia, e em momentos estratégicos (Abril Indígena e o congresso organizado na Aldeia), se mostrou uma forma eficaz e sensível de alcançar públicos das vizinhanças interessados em cultura, e inspirou, por exemplo, a primeira visita de Davi Kopenawa à Aldeia durante aquele Abril Indígena [Fig. 13].

### **Espaço-dispositivo, imagens e a deriva do sentido**

Em 2016 o coletivo paulista Contrafilé, composto pelos artistas e educadores Cibele Lucena, Jerusa Messina, Joana Zatz Mussi, Peetssa e Rafael Leona, torcendo a ideia de espaço expositivo propôs a prática de “espaços-dispositivos”. A noção emerge durante as ocupações por estudantes secundaristas de escolas públicas sob risco de interdição e fechamento pelo governo de São Paulo. O coletivo realizou rodas de conversa nas próprias escolas com o intuito de somar apoio às ocupações. A artista e professora Claudia Zanatta escreveu o artigo “Coletivo Contrafilé: arte participativa, educação e política como ação”, de 2018, no qual analisa a emergência da noção e comenta que um espaço dispositivo “significa propor um espaço não com o intento de mostrar, exibir, mas, sim, no sentido de abrir lugar para que algo possa ser ativado, inventado, vivido, construído a partir de um dado contexto e situação específicos”<sup>21</sup>. Dialogando com esta definição, podemos enxergar um espaço-dispositivo como um espaço que pensa o espaço ou a espacialização, que trabalha situações (expositivas ou não) sem privilegiar relações de figura / fundo (inerte) ou objeto / arquitetura (neutra). Vejo *Maraka'nà Ra Pé* como uma exposição que foi, ativou ou inaugurou um espaço-dispositivo. Talvez *Maraka'nà Ra Pé* tenha sido um espaço-dispositivo, além de expositivo, por valorizar a ação, o aprendizado e o processo; por buscar não separar ou não privilegiar o momento da contemplação estética de um objeto em detrimento das afecções produzidas em continuidade com outros momentos e espaços (uma exposição pode ser

vista como um recorte, mas também como um imbricamento de diferentes espaços e tempos); por buscar criar momentos de elaboração do encontro com algumas narrativas e imagens, interrogando-as crítica e sensivelmente; por proporcionar ao nosso grupo que organizou a exposição um momento de auto-formação, gerando mais do que respostas, perguntas. Entre elas: como os vários caminhos de resistência e arte na exposição podem animar as ações no presente? Que vetores éticos, estéticos e políticos podem ou devem ser mobilizados para afirmar relações entre imagens e narrativas, entre imagem e contexto?

Para esta última pergunta, incorrendo nos estudos antropológicos, seria interessante observar o que se entende por imagem a partir de diferentes regimes ontoepistêmicos. Segundo os saberes de diversas culturas indígenas há imagens por toda parte, inclusive não icônicas e não visíveis, e elas produzem efeitos no mundo (Viveiros de Castro, 2006: 325). Diferente de tradições ocidentais em que imagens têm ligação preponderante com a ideia de representação, de cópia ou similitude, é comum a muitos povos indígenas uma relação político-espiritual com imagens em que “a noção de imagem coincide com a de alma, duplo, ou princípio vital” (Cesarino, 2016: 290). A palavra para imagem em guarani, etnia presente no Rio de Janeiro, é *a'anga*, e possui um sentido análogo. É usada também para designar imagens técnicas como fotografias ou ainda pinturas e desenhos, e ainda como verbo, se colocando como ação no tempo: experimentar, provar, testar, esboçar, tentar fazer algo<sup>22</sup>. Valoriza-se através dessa íntima e movente relação com as imagens a multiplicidade e a transformabilidade das formas e dos seres. Vem junto disso todo outro complexo de relações éticas, estéticas, certezas e dúvidas, que se aplicam a relações e seus contextos de pertencimento concreto – as alianças e as políticas são outras, etc.

Talvez se possa dizer que *Maraka'nà Ra Pé* se configurou como um espaço-dispositivo, também no gesto que a gerou. O gesto de apropriação ou reaproveitamento do material que seria descartado de *Dja Guata Porã* não é apenas reciclagem, não pode ser entendido na chave do capitalismo verde

ou ainda pelo bom moçismo alheio, da ação por caridade, muito menos como simples *ready-made*. Foi sim um gesto estratégico que vem do saber de pessoas da Aldeia Maraka'nà e que lançou mão de algo do mundo das imagens (que como vimos, estão por toda parte): a ressignificação, a transformação, a deriva do sentido para fazer passar imagens “outras”, “outras” imaginações, “outras” espacialidades, “outra(s)” realidade(s) (excedendo e transfigurando separações entre *aqui e lá* – outras ganha aspas relativas).



FIG.14. *Maraka'nà Ra Pé*, 2018. Detalhe da parede da figura 9. A fotografia registra uma atividade de teatro de marionetes na Aldeia. Foto: Lucas Icô. Reprodução: acervo do autor.

Assim, por fim, observemos a figura 14: o registro mais próximo de uma única fotografia, disposta acima do escrito nas paredes “markopolo”. O escrito parece fazer referência ao nome de Marco Polo, explorador e mercador veneziano que influenciou o desenvolvimento da cartografia colonial europeia (e bem mais tarde o personagem do livro *Cidades Invisíveis* de Italo Calvino). Marco Polo também é o nome de um jogo de pega-pega em que um jogador fecha os olhos e tenta localizar e marcar os outros jogadores sem o uso da visão. O jogador sem visão grita “Marco” e os outros jogadores devem responder por gritos de “Polo”. A diferença é que Marco está escrito como frequentemente em grafias indígenas, com a letra k. Já a foto acima do escrito registra uma atividade de teatro de marionetes realizada na Aldeia antes da remoção de 2013, de onde surge uma figura fantasmagórica. Uma pintura faz o fundo do teatro, e logo atrás está a fachada do prédio em que a própria fotografia está exposta. Ao escolher aproximar esta fotografia ao escrito no espaço expositivo me parece que propusemos como experiência aos visitantes uma saída da neutralidade do observador. Como quem pergunta “Marko!”, e demanda do observador a implicação necessária para uma resposta. Tantos mais são os detalhes que se poderiam trazer que revelam a força e complexidade estética, poética e política com que lidamos em *Maraka'nà Ra Pé*.

A circulação e deriva do sentido das imagens continuou após a exposição. Seja em outros eventos organizados pela Aldeia, seja neste artigo, que foi iniciado em minha dissertação em 2019, seja nos inúmeros registros realizados por visitantes, ou em outros artigos acadêmicos de pesquisadores – como por exemplo, de Ivair Reinaldim, que esteve em minha banca de mestrado e inspirado em nossa troca escreveu o artigo “Entre Dja Guata Porã e a Aldeia Maraká'nà: trânsito e agência das imagens” (Reinaldim, 2023). Em cada uma dessas situações, as agências e efeitos certamente são distintos. Demorei alguns anos para publicar este texto por motivos diversos, mas também pela preocupação de que, assim como as imagens em *Maraka'nà Ra Pé* não deixaram de endereçar ou explicitar sua rede de relações (de modo profuso, mas necessariamente sempre incompleto, pois redes como essa são

impossíveis de serem totalizadas), eu deveria buscar fazer o mesmo aqui. Ao afirmar a continuidade (mas também as diferenças) entre os processos, seus agentes e contextos, em que derivas de sentido se dão, talvez tenhamos a chance de meditar escolhas e construir importantes vetores éticos para práticas que excedem as fronteiras do lugar e do evento histórico [Fig.15]<sup>23</sup>.



FIG.15. *Maraka'nà Ra Pé*, 2018. Detalhe da parede da figura 4. A fotografia registra um momento ritual dentro do edifício da Aldeia. Foto: Lucas Icó. Reprodução: acervo do autor.

## Referências

- ALCÂNTARA, M. F. de. Gentrificação. In: *ENCICLOPÉDIA DE ANTROPOLOGIA*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2018. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/gentrificacao>. Acesso: 23 out. 2023.
- 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.

- \_\_\_\_\_. Caminar hacia el protagonismo indígena: sobre el proceso de trabajo en “Dja Guata Porã: Río de Janeiro Indígena”. *Revista Terremoto* (online), n.14, 2019. Disponível em: <https://terremoto.mx/article/caminar-hacia-el-protagonismo-indigena-sobre-el-proceso-de-trabajo-en-dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/>; acesso em: 19 out. 2023.
- CARNEIRO DA CUNHA, M.; CESARINO, P. (orgs). *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: UNESP, 2016.
- CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- GUAJAJARA, P.; GUAJAJARA, U.; XAVANTE, J.; MUNDURUKU, L.; ICÓ, L. (orgs.). *Em nossas artérias nossas raízes*. Rio de Janeiro: Aldeia Maraká'nà; Cesac; I-motiro, 2023. Disponível em: <https://archive.org/details/em-nossas-arterias>; acesso em: 12 out. 2023.
- GELL, A. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu, 2018.
- ICÓ, L. *Aprender a caminhar com a Aldeia-Universidade Maraká'nà*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- LAGROU, E. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- LÉXICO GUARANÍ, DIALETO MBYÁ. Disponível em: [https://www.geocities.ws/indiosbr\\_nicolai/dooley/gndc.html](https://www.geocities.ws/indiosbr_nicolai/dooley/gndc.html). Acesso em: 19 out. 2023.
- MICHAUD, P.-A. Mnemosyne, ou a cinematografia sem aparelho [Dossiê O retorno a Aby Warburg no discurso historiográfico artístico contemporâneo]. *Modos. Revista de História da Arte*, Campinas, v. 4, n.3, p.341-357, 2020.
- NAVARRO, E. de A. *Método Moderno de Tupi Antigo: a língua do Brasil dos primeiros séculos*. 3 ed. São Paulo: Global, 2005.
- NÚÑEZ, G. *Nhande ayvu é da cor da terra: perspectivas indígenas guarani sobre etnogenocídio, raça, etnia e branquitude*. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.
- PAULA, R. de. José//Urutau//Guajajara: Ave Fantasma [Dossiê Aldeia Maraká'nà]. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, n.38, p.206-213, jul. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/27918>. Acesso em 29 nov. 2023.
- PEREIRA, V. *A Resistência da Aldeia Maracanã: um ponto de oxidação pela “revolução ferrugem”*. Dissertação (Mestrado em Ciência Sociais) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2016.
- RANCIÈRÉ, J. Política da arte. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, n. 15, p. 45-59, out. 2010.
- REINALDIM, I. Entre Dja Guata Porã e a Aldeia Maraká'nà: trânsito e agência das imagens. In: REINALDIM, I.; VINHOSA, L. (orgs.). *Imagens insurgentes*. Rio de Janeiro: Circuito, 2023, p.63-82.

\_\_\_\_\_. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. *Modos. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.1, p.25-39, 2017. Disponível em: <http://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/727>; acesso em: 29 nov. 2023.

ROLNIK, R. *Guerra dos lugares - A colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 319-338, 2006.

WAGNER, R. A pessoa fractal [1991]. *Ponto Urbe* [Online], n.8, 2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/173>. DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.173>; acesso em: 19 out. 2023.

WARBURG, A. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 6, v. 1, n. 8, p.8-29, jul. 2005.

ZANATTA, V. C. Coletivo Contrafilé: arte participativa, educação e política como ação. In: CONGRESSO CSO'2018, Artes em construção, 9., Lisboa, 2018. *Actas...* Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2018, p. 265-274.

## Notas

\* Lucas Icó trabalha como artista e pesquisador. É doutorando em Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS – atualmente bolsista da CAPES. E-mail: [icoslucas@gmail.com](mailto:icoslucas@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7536-9799>. Site: [www.cargocollective.com/LucasZ](http://www.cargocollective.com/LucasZ).

- 1 O nome da aldeia também pode ser grafado Aldeia Maracanã, Aldeia Marakanã ou ainda Tekohaw Maraka'nã, entre outras variações do nome, que foram e são usadas por diferentes pessoas da Aldeia, por uma questão ética, estética e política, que é também linguística, e que abordo neste artigo.
- 2 Meu contato e aliança vêm se dando com o movimento Aldeia Rexiste / Universidade Indígena Aldeia Maraka'nã, que é quem retomou a Aldeia em 2016 e vem realizando as atividades como a que apresento neste artigo. Em 2019 defendi a pesquisa de mestrado "Aprender a caminhar com a Aldeia Maraka'nã" no PPGAV-EBA-UFRJ. Recentemente concebi junto com pessoas da aldeia o livro *Em nossas artérias nossas raízes* (2023), disponível em: <https://archive.org/details/em-nossas-arterias>; acesso em: 12 out. 2023.
- 3 A ação policial no território, especialmente truculenta, com o uso inédito no Brasil de algumas tecnologias de guerra, adveio do fato de que o governo do estado do Rio de Janeiro de Sérgio Cabral havia cedido a área para a empresa Odebrecht construir um estacionamento e um centro de compras (*shopping*) anexo ao estádio do Maracanã para a Copa do Mundo de 2014. O julgamento e condenação de Sérgio Cabral (2016) ocorreu pelo envolvimento no superfaturamento e facilitação da contratação de empresas como a Odebrecht.
- 4 As três principais páginas da Aldeia hoje são: <https://www.aldeiamarakana.com.br/>; <https://www.instagram.com/tekohawmarakana/> e <https://www.facebook.com/aldeia.rexiste>; acesso em: 12 out. 2023.

- 5 Algumas das etnias presentes em maior número na Aldeia são dos povos Guajajara, Puri e Tupinambá, além de pessoas dos povos Xukuru, Munduruku, Ashaninka, Xavante, Tikuna, entre outros.
- 6 O terreno da Aldeia tem cerca de 14.000m<sup>2</sup> e o quarteirão do estádio do Maracanã, onde está localizada, é repleto de muito concreto, asfalto e é pouco arborizado. Com isso nota-se a dificuldade enfrentada para realizar as atividades agroflorestais. Mesmo assim a Aldeia é um bolsão verde na região. Segundo Thaiany Guajajara, indígena da Aldeia: “Cada vez mais estamos plantando. Sempre tem os mutirões de plantio. Precisamos tirar ainda mais asfalto. (...) É muito importante fazer a troca de sementes crioulas, construir bancos de sementes, e cultivar.” (Guajajara, 2023: 44).
- 7 De modo mais amplo, segundo Urutau Guajajara, liderança da Aldeia, “A Aldeia Maraka’nà se tornou um símbolo não só da resistência, mas da autoafirmação (...) As pessoas indígenas ou não indígenas (...) vêm para a Aldeia Maraka’nà de certa forma, inconsciente ou conscientemente, buscar sua ancestralidade, sua etnicidade, sua afirmação étnica. E essa pesquisa não é da noite para o dia, a pessoa não vai se afirmar da noite para o dia. É um trabalho longo, é um caminho sem volta, como eu digo: olha, você vai entrar num caminho sem volta, não pode mais voltar. (...) e esse caminho pode durar anos e anos e anos e, às vezes, até a vida inteira” (Paula, 2019).
- 8 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P9aAhuJLnto>; acesso em: 15 out. 2023.
- 9 As aspas servem para lembrar que a perspectiva de trabalho adotada aqui não é a centrada no indivíduo autossuficiente (mental) dotado de agência e autoria. Na contramão de tal centralidade hegemônica, interessa endereçar o “divíduo” ao invés do indivíduo. Uma referência para o debate suscitado por tal ideia é a noção de “pessoa fractal” de Roy Wagner (Wagner, 1991).
- 10 Evento da exposição no Facebook: <https://fb.me/e/1UDLfKHZe>; acesso em: 12 out. 2023.
- 11 Mais informações sobre a mostra podem ser encontradas no site do Museu, disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/>. O projeto Museu sem paredes (2018) produziu um repositório com diversos materiais, artigos e registros fotográficos da exposição, disponível em: <https://www.museusemparedes.com/dja-guata-pora/>; acesso em: 12 out. 2023.
- 12 A curadora conta sobre a mostra no vídeo no site do museu. Ver nota anterior. Benites e Pablo Lafuente escreveram um artigo para a revista de arte *Terremoto* que ajuda a contextualizar mais a exposição (Benites; La Fuente, 2019).
- 13 Não me estenderei sobre estas questões neste artigo. Um texto de referência para essa discussão que indico é: “Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico” (Reinaldim, 2017).
- 14 O livro de 1993 de Douglas Crimp, “Sobre as ruínas do museu”, remonta a origem dos museus e sua função na formação de estados nacionais europeus e suas práticas colonialistas (Crimp, 2015).
- 15 *Ibidem*: 46.
- 16 Termo cunhado pela socióloga britânica Ruth Glass nos anos 1960 e hoje usado por estudiosos de referência dos estudos urbanos no contexto brasileiro como Raquel Rolnik e Carlos Vainer. A gentrificação ocorre quando uma área de uma cidade passa por um processo de renovação e revitalização, usualmente em iniciativas do Estado aliado à iniciativa privada, para direta ou indiretamente atrair uma população de maior renda e, conseqüentemente, expulsar os moradores de baixa renda que habitam um determinado local. A gentrificação muitas vezes vê uma mudança na composição racial ou étnica de um bairro. Trata-se de uma colonização do urbano. Para maior aprofundamento recomendo como ponto de partida a leitura do verbete “gentrificação” na

- enciclopédia de antropologia da USP, disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/gentrificacao>; acesso em: 14 out. 2023.
- 17 Alguns textos de referência para essa discussão que indico são: “O Mar de cima a baixo”, de Sergio Bruno Martins (2013), disponível em: <https://blogdoims.com.br/o-mar-de-cima-a-baixo-por-sergio-bruno-martins/>, “Partir/destruir/expulsar/vazar”, de Cristina Ribas (2014), disponível em: <http://vocabpol.cristinaribas.org/> e “Museus e Monstros”, de Barbara Szaniecki (2017), disponível em: <https://rogelocasado.blogspot.com/2013/07/sobre-museus-e-monstros-por-barbara.html>. Acesso em: 14 out. 2023. Em 2013 movido por estas reflexões realizei uma série de fotos intitulada MAR, que foi publicada na Revista *Elástica* 3 (2014).
- 18 A própria exposição *Dja Guata Porã* é um exemplo. O mais recente, de grande porte e posterior à mostra *Maraka'nà Ra Pé*, foi a I Bienal Carioca de Arte Indígena (2022), realizada no Centro de Artes Hélio Oiticica com curadoria de Kaê Guajajara. A mostra teve participação da Aldeia Maraka'nà e de artistas da Aldeia.
- 19 O *Atlas Mnemosyne* (1927-1929) foi um projeto monumental do historiador da arte alemão Aby Warburg que representa um inventário dos processos figurativos da cultura ocidental. O atlas faz referência a Mnemosyne, a titânide grega da memória, e apresenta a espacialização das imagens como modo de figurar ou atualizar (a partir de temporalidades não lineares) a imbricação entre gesto, imagem e pensamento. Historiografias contemporâneas vêm recuperando o trabalho de Warburg, que teve forte influência em sua viagem ao visitar grupos indígenas como os Hopi no Novo México e Arizona (EUA). Segundo Philippe-Alain Michaud, “nenhuma das fotografias que Warburg trouxe de sua viagem figura nas pranchas do Atlas: talvez porque este seja o próprio mapa da viagem, ou até se confunda com ele. Na espacialização e nas redes de intensificação que conectam as imagens entre si, vê-se reativar por toda parte, na superfície das pranchas, as técnicas de manipulação simbólica das forças da natureza, cuja eficácia Warburg descobrira nos rituais indígenas: na Prancha 43, por exemplo, onde se encontram desconstruídos os afrescos pintados por Domenico Ghirlandaio na capela Sassetti, na igreja de Santa Trinitá em Florença, as figuras flutuam sobre o fundo de algodão negro como as katchinas suspensas na parede das casas hopis” (Michaud, 2020: 353).
- 20 Para mais informações sobre a GRIN recomendo o impactante documentário *GRIN - Guarda Rural Indígena* (2016), de Isael Maxakali e Roney Freitas. Disponível em: <https://youtu.be/zT2oXGKH4fw?si=KFHvYrf1HBKLFzSt>; acesso: 12 dez. 2023.
- 21 Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/180028/001067069.pdf?sequence=1>; acesso em: 10 set. 2023.
- 22 Fonte: Léxico guarani, dialeto mbya, de Robert A. Dooley. Disponível em: [https://www.geocities.ws/indiosbr\\_nicolai/dooley/ptgn.html](https://www.geocities.ws/indiosbr_nicolai/dooley/ptgn.html). Acesso em: 20 out. 2023.
- 23 Agradeço à Cristina T. Ribas e Hannah T. Jones pela companhia de relufar e derivar sentidos.

Artigo submetido em novembro de 2023. Aprovado em abril de 2024.