

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

JAILSON FRANCISCO DA SILVA CHAGAS

REFLORESTAMENTO DE IMAGINÁRIOS NA ALDEIA MARAKA'NÀ: NARRATIVAS  
SOBRE RETOMADAS E AFIRMAÇÕES CULTURAIS EM UMA COMUNIDADE  
INDÍGENA PLURIÉTNICA

Niterói  
2024



JAILSON FRANCISCO DA SILVA CHAGAS

REFLORESTAMENTO DE IMAGINÁRIOS NA ALDEIA MARAKA'NÀ: NARRATIVAS  
SOBRE RETOMADAS E AFIRMAÇÕES CULTURAIS EM UMA COMUNIDADE  
INDÍGENA PLURIÉTNICA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Cultura e Territorialidades.

Orientador: Prof. Dr. William de Goes Ribeiro

Niterói  
2024

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C426r Chagas, Jailson Francisco da Silva  
Reflorestamento de imaginários na Aldeia Maraka'nã :  
Narrativas sobre retomadas e afirmações culturais em uma  
comunidade indígena pluriétnica / Jailson Francisco da Silva  
Chagas. - 2024.  
115 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. William de Goes Ribeiro.  
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2024.

1. Territorialidades indígenas. 2. Reflorestar  
imaginários. 3. Produção de sentidos. 4. Arte e agência.  
5. Produção intelectual. I. Ribeiro, Prof. Dr. William de  
Goes, orientador. II. Universidade Federal Fluminense.  
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



Nº187

### Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado

Aos vinte e nove dias do mês de julho de dois mil e vinte e quatro às 15:00, em sessão remota (on-line), excepcionalmente, em decorrência da Portaria n.º 36 de 19 de março de 2020 da CAPES, reuniu-se a Comissão Examinadora designada na forma regimental pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação / Mestrado Acadêmico em Cultura e Territorialidades, para julgar a dissertação, orientada pelo professor William de Goes Ribeiro, apresentada pelo(a) aluno(a) *Jailson Francisco da Silva Chagas*, sob o título: "*O Reflorestamento de imaginários na Aldeia Maraka'nà: Narrativas sobre retomadas e rastros culturais em uma comunidade pluriétnica*". Requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Territorialidades, área de concentração em Cultura e Territorialidades. Aberta a sessão pública, o(a) candidato(a) teve a oportunidade de expor o trabalho. Em seguida, o(a) candidato(a) foi arguido oralmente pelos membros da Banca, que, após deliberação, decidiu pela:

- Aprovação.
- Aprovação "com restrições"; "com exigências"; "com sugestões da banca"; "condicionada" (vide verso).
- Reprovação.

Nos termos do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação desta Universidade, foi lavrada a presente ata, lida e julgada, conforme vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Banca Examinadora:

*William de Goes Ribeiro*

Prof. Dr. William de Goes Ribeiro (Orientador - Presidente da Banca)  
(UFF)

*APPL*

Prof. Dr. Ana Lúcia Silva Enne  
(UFF)

*Paulo de Tássio Borges da Silva*

Prof. Dr. Paulo de Tássio Borges da Silva  
(UFSB e UFF)

*Ronnielle de Azevedo Lopes*  
*Rol*

Prof. Dr. Ronnielle Azevedo-Lopes  
(IFPA)

***Dedico este trabalho à Laisa e Benicinho.***

***Meus cúmplices na saudade de minhas muitas formas de ausências, mas que foram necessárias para a produção desta pesquisa.***

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer primeiramente à minha mãe e pai, por sempre me apoiarem mesmo em minhas loucuras; às minhas lindas irmãs Ju e Jaci, por sempre estarem presentes, mesmo quando eu estou tão distante; aos meus grandes amigos, Diego e Isabella, por serem resilientes em nossa amizade; ao meu orientador William, por ter acreditado em minha pesquisa, mesmo quando eu já não tinha mais esperança; aos meus dois amores, Laisa e Benicinho por serem os alicerces de minha jornada e minha sincera gratidão e admiração a toda comunidade Aldeia Maraka'nà, por me receberem com tanto carinho, principalmente aos grandes guerreiros: Cacique José Urutau, Potyra Guajajara, Sandro Akroá Gamella, Júlia Otomorinhori'õ Xavante, Maria Clara Puri e Rodrigo Ajuricaba Tupinambá.

## RESUMO

A pesquisa se constitui através de uma percepção do território indígena compreendido por Aldeia Maraka'nà, mobilizando um estudo que busca o entendimento de narrativas de seus ocupantes. A questão das identificações foram trazidas como afinidades étnicas para um movimento potente de retomadas indígenas que são despertadas a partir de uma relação com a Aldeia. Este trabalho busca, a partir de relatos, complexificar a negociação de sentidos, expondo entre-lugares que possam criar questionamentos sobre os impactos do processo (pós)colonizador e seus efeitos sobre as percepções da realidade em fluxos de sentido. O trabalho expõe imaginários indígenas e não-indígenas construídos a partir da formação em instituições de ensino. Aponta as influências dos produtos de cultura de massa como produções de sentido, assim como as propostas criadas pela pesquisa no Programa de Pós Graduação em Cultura e Territorialidades da UFF. Com o estudo e as relações estabelecidas com a Aldeia Maraka'nà, as narrativas e discursos passam a impactar as influências que constituíram um imaginário sobre os povos indígenas, carregados de estereótipos e preconceitos. Este movimento ajuda a identificar um novo olhar sobre os indígenas através das relações, ressaltando os problemas sociais, políticos e econômicos que a presença do território ocupado pode representar como potência de resistência para a defesa da preservação, da relação com a terra e o respeito para com a sua cosmologia e perspectiva da vida. O que inclui as relações com elementos artísticos e seu emprego performático, dispositivos para produzir uma ligação com a ancestralidade, criando-se uma conexão com outra temporalidade, ressignificando-o, buscando-se assim, a manutenção de seus valores tradicionais, não só para uma geração de indígenas, mas para um futuro (ancestral) em que haja uma transformação em nível social. Se destaca no processo de estudo a importância do "reflorestar imaginários" em meio ao asfalto sedimentado, de produzir outros olhares mais atentos a novas percepções ao mesmo tempo em que se proclama por transformações, as quais permitam novas formas de imaginar o mundo, ou mundos possíveis através de paisagens outras em convivência.

**Palavras-chave:** retomada indígena; aldeia Maraka'nà; cultura; territorialidades; fronteiras.

## **ABSTRACT**

The research is based on a perception of the indigenous territory comprised of Aldeia Maraka'nà, mobilizing a study that seeks to understand the narratives of its occupants. The issue of identifications was brought up as ethnic affinities for a powerful movement of indigenous reclaiming that is awakened from a relationship with the Village. This work seeks, based on reports, to complexify the negotiation of meanings, exposing in-between places that can create questions about the impacts of the (post)colonization process and its effects on perceptions of reality in flows of meaning. The work exposes indigenous and non-indigenous imaginaries constructed from training in educational institutions. It points out the influences of mass culture products as productions of meaning, as well as the proposals created by research in the Graduate Program in Culture and Territorialities at UFF. Through the study and relationships established with the Maraka'nà Village, the narratives and discourses begin to impact the influences that have formed an imaginary about indigenous peoples, loaded with stereotypes and prejudices. This movement helps to identify a new perspective on indigenous peoples through relationships, highlighting the social, political and economic problems that the presence of the occupied territory can represent as a force of resistance for the defense of preservation, the relationship with the land and respect for their cosmology and perspective on life. This includes relationships with artistic elements and their performative use, devices to produce a connection with ancestry, creating a connection with another temporality, resignifying it, thus seeking to maintain their traditional values, not only for a generation of indigenous people, but for a future (ancestral) in which there is a transformation at a social level. The study process highlights the importance of "reforesting imaginaries" amidst the sedimented asphalt, of producing other, more attentive perspectives on new perceptions while at the same time calling for transformations, which allow new ways of imagining the world, or possible worlds through other landscapes in coexistence.

**Keywords:** indigenous recovery; Maraka'nà village; culture; territorialities; borders.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 - Intervenção artística de pedaços de asfalto retirados da Aldeia Maraka'nà .....</b>	<b>4</b>
<b>Figura 2 - Autor desconhecido - O corpo é despedaçado - Imagem retirada do livro "Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil" .....</b>	<b>14</b>
<b>Figura 3 - Théodor de Bry, Cenas de antropofagia no Brasil, 1596 .....</b>	<b>15</b>
<b>Figura 4 - Cândido Portinari, Índio esquartejando um cadáver, 1941 .....</b>	<b>17</b>
<b>Figura 5 - Jean-Baptiste Debret, Soldados índios de Curitiba, Paris, 1834 .....</b>	<b>19</b>
<b>Figura 6 - Jean-Baptiste Debret, Soldados índios de Curitiba, Paris, 1834 (imagem invertida) .....</b>	<b>24</b>
<b>Figura 7 - Joe Sacco, Palestina, página 221 .....</b>	<b>29</b>
<b>Figura 8 - Ziraldo, A turma do Pererê: As manias do Tininim, página 27 .....</b>	<b>41</b>
<b>Figura 9 - Ziraldo, A turma do Pererê: As manias do Tininim, página 28 .....</b>	<b>42</b>
<b>Figura 10 - Mauricio de Sousa, Agosto de 1966, Folhinha de São Paulo.....</b>	<b>44</b>
<b>Figura 11 - Victor Meirelles, A primeira Missa no Brasil, 1861 .....</b>	<b>48</b>
<b>Figura 12 - Disputa de paisagem entre a ocupação da Aldeia Maraka'nà e as estruturas que compõem o Estádio Jornalista Mário Filho (Estádio do Maracanã).....</b>	<b>55</b>
<b>Figura 13 - Prédio do antigo Museu do índio, vista pela Avenida Rei Pelé - ....</b>	<b>58</b>
<b>Figura 14 - Jail Chagas, Casa da Menina Moça Guajajara - Aquarela sobre papel .....</b>	<b>102</b>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO/PARA REFLORESTAR IMAGINÁRIOS</b>	<b>1</b>
<b>1 – FABULAÇÕES DE MIM MESMO</b>	<b>7</b>
1.1 – Escolarização e povos indígenas	12
1.2 – Dos estudos em arte até o Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades	33
1.3 – Outras experiências com o imaginário sobre os povos indígenas	39
1.4 – A relação com a Aldeia Maraka'nà	50
<b>2 – TEORIZAÇÕES E OPÇÕES EPISTÊMICO-METODOLÓGICAS EM TORNO DA ALDEIA MARAKA'NÀ</b>	<b>53</b>
2.1 – Contextos para uma urgência	62
2.2 – Retomadas em movimento	67
2.3 – Reflorestar a monocultura dos imaginários	77
2.4 – A arte indígena como agência e rastro	84
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>102</b>

## **INTRODUÇÃO/PARA REFLORESTAR IMAGINÁRIOS**

O interesse pela arte sempre esteve presente, até onde posso lembrar, em minha vida. No fascínio pelas imagens, pelos traços e cores e suas ricas formas de expressões, de representações do mundo, das suas visualidades e do que podemos imaginar e conseguir transportar para outros lugares e outros sentidos. Essa atração tem me impulsionado a estudar artes visuais. Porém, o domínio hegemônico da cultura colonial europeia nos conduz para outros lugares e perspectivas que idealizam e confrontam questões da realidade social. O eurocentrismo na arte se encontra distante de como o mundo se apresentava e com isso comecei a procurar outras percepções artísticas que poderiam conversar mais com a realidade percebida e de outras realidades que ainda não conseguia alcançar.

Imagino que tais buscas e percepções em confronto, levaram-me a atentar sobre as expressividades artísticas dos povos indígenas. Especialmente, na Aldeia Maraka'nà lugar onde as significações culturais poderiam apresentar novos cenários de percepções de mundo. Inicialmente, os grafismos corporais foram os que me impulsionaram para esse território. Os grafismos geraram uma curiosidade para entender seus códigos e o que cada motivo ali tracejado nos corpos queriam expressar.

A Aldeia Maraka'nà é uma comunidade formada por pessoas de diferentes grupos étnicos, vindos de muitos lugares. Pelo que foi possível perceber, sua história se inicia quando um coletivo que fazia parte do Movimento Tamoios dos Povos Originários ocupou o prédio e o espaço ao redor do antigo Museu do Índio no ano de 2006, prédio este já abandonado na ocasião há vinte anos. A ocupação tencionava protestar contra o descaso com a cultura e o legado patrimonial do local, visando a restauração, preservação do território e na criação de uma universidade indígena, sendo reconhecida institucionalmente como uma aldeia indígena por direito.

Porém, a Aldeia Maraka'nà está em um local de imenso interesse econômico, tanto no campo administrativo público quanto do privado, por estar situada ao lado de um dos maiores e mais importantes estádios de futebol do mundo, o Estádio Mário Filho, mais conhecido como Estádio do Maracanã. Por esse contexto, as propostas apresentadas pelos indígenas encontram barreiras enormes, sendo vítimas de ataques constantes, ferindo os seus direitos originários e também

jurídicos. Tal coletivo algumas vezes são atacados nesse território por investidas violentas do próprio Estado, por isso, essas disputas geram uma tensão constante.

Durante o processo construído de relação com a Aldeia, que se iniciou entre julho de 2022 até janeiro de 2024, houve uma atualização dos grafismos com perguntas sobre os seus significados. No entanto, a tarefa se mostrou aberta a muitas outras possibilidades, pois a Aldeia comporta diversas etnias em relações. No caso, as significações de cada composição se mostra muito diferente para cada processo de subjetivação, por exemplo: se a mulher tiver em sua pele o grafismo do jabuti, para o povo Guajajara era um sinal de que ela é descompromissada, mas para outra pessoa, de outra etnia, esse jabuti não terá uma significação específica. Em alguns casos, é uma preferência estética e outras vezes esse mesmo grafismo não é pertencente a uma outra etnia, mas os usam, mesmo assim, por um gosto estético, por homenagear outro povo ou por outros motivos.

A percepção crescia de que esses grafismos são transitórios dentro do território da pesquisa porque muitas pessoas que estavam ali, até a pouco tempo não se identificavam como indígenas, não vieram de aldeamentos e nem mesmo de famílias que são auto afirmadas como indígenas. Trata-se de um reconhecimento de que se está em processo de “retomada”, uma retomada do território, uma retomada para os levantes de etnias que constantemente são consideradas desaparecidas. Portanto, os grafismos estão sendo compartilhados entre aqueles que já estão consolidados em suas práticas culturais e para aqueles que estão aprendendo a lidar com sua identidade indígena.

Cumprе ressaltar que muitos desses indígenas em retomada não costumam usar o grafismo corporal, pois preferem utilizar de outros meios para a sua ligação com sua etnia, como pulseiras, brincos, colares e cocares. Dependendo de qual seria a forma que mais fizesse sentido. Por isso, uma possibilidade é pensar que nesse caldeirão de culturas efervescentes e relacionais, estão sendo produzidas a partir das trocas de agenciamentos e relações afetivas com os outros e com sua ancestralidade. E se os grafismos fazem essa conexão com sua etnia, quais seriam os meios para isso?

A partir da experiência, comecei a pensar sobre a abordagem, de como o direcionamento sobre os grafismos pode intencionar uma uniformização da cultura, como se para ser indígena, eles teriam que atender às expectativas imaginadas, fabuladas de maneira exógena de como “deveria ser” um indígena. No processo, as

possibilidades se apresentavam, para percebê-las tinha que exercitar a escuta, de como tais povos podiam ser vistos e como gostariam de serem vistos. Essas visualidades provocam imaginários, dos quais desconstroem e ressignificam outros imaginários fabricados por estereótipos e preconceitos sedimentados em culturas que nos de-formam.

As questões “na cabeça”, voltam-se então, tentar entender quais seriam os meios de expressão cultural que as pessoas utilizam para demarcar a sua identidade e a de um grupo enquanto uma prática de significação, produzida na ambivalência da fronteira, nos fluxos, efeitos de relações de poder e de negociação de sentidos (Bhabha, 1998). Essas possibilidades se tornaram mais diversas e inquietantes do que somente o foco no grafismo corporal. Mediante esse novo rumo, foram-me apresentadas: pulseiras, cocares, tiaras, gravatas, maracás, cortes de cabelo, danças, hábitos alimentares e outros elementos de agência indígena.

Por isso, proponho, para o texto, utilizar a palavra “rastro” do autor Jacques Derrida (2012), para tentar representar as diferentes formas de ser e estar com sua etnia, seu povo, sua ancestralidade enquanto um processo de enunciação, retroativamente; não a última palavra, uma verdade ou sentido dado para tais comunidades indígenas e seus dispositivos de agência. O estudo estava sendo provocado para que lidemos com esses rastros de sentido em processo de retomada e como os indígenas se veem por meio deles.

Assim como a ideia derridiana de rastro, outras surgem e alguns outros pensadores passam a ajudar a localizar temas e questionamentos. No processo de trabalho acadêmico, relações e sentidos vão sendo apresentados pelas pessoas no território através de práticas de enunciação. A preocupação também esteve nessas escolhas por autores que dialogassem com o contexto contracolonial, parafraseando Nêgo Bispo, pois eles têm que conversar com o tema.

Os caminhos percorridos na pesquisa retroativamente, por meio desta escrita, também são rastros culturais que sugerem como os indígenas, ou melhor, determinados povos indígenas imaginados, se encontram em retomada por intermédio da Aldeia Maraka'nà. Assim, se utilizam de agenciamentos diversos como instrumentos de afirmação da etnia, da ligação com a ancestralidade e de como são feitas as hibridizações que essas diversas culturas constroem em suas relações. Para entender melhor essas relações híbridas, recorreremos a Homi K. Bhabha e estudiosos que dialogam com suas pesquisas.

O pensamento materializado por Ailton Krenak (2019, 2021, 2022) apresenta perspectivas que criticam a mentalidade colonial, propondo outras perspectivas e alternativas para uma existência integrada aos meios naturais, à mãe terra, reforçando as propostas de “reflorestar o imaginário”. Isso em uma experiência de florestania, a qual conversa com as retomadas do território na Aldeia Maraka'nà. Na “quebra do asfalto”, florescem as sabedorias do plantio e do estar em contato com a terra. Trata-se do reflorestamento dos imaginários, como novas formas de pensar, de ver e de sentir.

A Aldeia Maraka'nà em sua potência de criar esses imaginários florestais, se torna uma vitrine dentro de um local urbano cercado de concreto. Neste sentido, faz uma quebra da paisagem, assim como faz a quebra do asfalto (literalmente), de expor a terra, para que o território ancestral possa florescer. Reflorestar tem a quebra dessa dureza, da dureza do pensamento, da dureza de não saber coexistir com as diversas formas de pensar e viver, de se reintegrar culturalmente ao meio natural. Da transformação do lugar desacolhedor para outras formas de vida que possam coexistir conosco, como dito por Antônio Bispo dos Santos (2023) em que os projetos urbanísticos são criados para que somente os humanos possam viver nele, as diversas outras formas de vida são repelidas nesse processo.



Intervenção artística de pedaços de asfalto retirados da Aldeia Maraka'nà (Fonte: Acervo pessoal de William Goes Ribeiro, cedido ao trabalho da pesquisa).

Esses imaginários mais florestais nas formas de produção e transmissão dos saberes, obstaculiza a opressão de uma temporalidade linear, que se percebe o tempo em uma espiral no qual a ancestralidade é o futuro, se fazendo presente como proposto por Leda Martins (2021) no corpo-tela e corpo-imagem. Nas performances corporais que possam confluir com uma perspectiva de arte que não se descola da vida, proposta pela autora Lux Vidal (2000). A referida perspectiva vai abordar no texto as práticas artísticas dos povos indígenas, tentando contextualizá-las por meio de um conceito estético e cultural, em que busca no imaginário uma arte de manifestações complexas e atuais, ao mesmo tempo em que são produzidas e revisitadas.

Continuando com essa abordagem que flerta com a antropologia da arte, recorro ao conceito de “agência” do autor Alfred Gell (2016), que questiona a noção de arte para obras consagradas. Esses trabalhos jogam luzes ao “acordo institucional”, enquanto relega os objetos e práticas artísticas de povos indígenas como “artefatos”, por exemplo. O autor vai argumentar sobre essa desproporção de tratamento e coloca em questão a funcionalidade de um objeto como algo menor e vazio de significados. O autor defende que tanto os artefatos quanto às obras artísticas possuem agência, que seus sentidos são feitos através das relações que são criadas com essas obras, na perspectiva dos rastros.

Os rastros também são levados às discussões trazidas pela autora Els Lagrou (2009) a qual questiona o etnocentrismo europeu e seu domínio sobre o poder de decidir o que é arte, contextualizando sobre as expressões artísticas dos indígenas, como parte importante de conexão com a sua comunidade, que sua linguagem está inserida e produzindo relações.

As abordagens textuais acima evocadas foram trabalhadas para uma confluência de ideias, para se tentar perceber as muitas dimensões que o tema da pesquisa levanta. Para se chegar a entendimentos é preciso percorrer muitos caminhos, que possam contextualizar as urgências dos territórios, tanto físicos quanto narrativos, negociando entre-lugares que emergem no processo de se fazer um estudo acadêmico.

Levando em consideração o contexto apresentado, esta pesquisa está organizada da seguinte maneira: na primeira parte se utiliza como estratégia metodológica as fabulações criadas a partir das “histórias de mim mesmo”, de experiências com os imaginários construídos, desde a formação educacional básica;

passando pela graduação em Pintura pela UFRJ, refletindo os caminhos percorridos até a entrada no Programa de Pós Graduação em Cultura e Territorialidades; se destaca o exercício de visitar memórias e imaginários (não)indígenas que foram socialmente construídos. Isso através das influências nas produções culturais, referentes a diversos elementos, como as condições sociais, temporais e econômicas. Perspectiva na qual se está inserido. Para concluir o capítulo textual, se destacam percepções em torno da Aldeia Maraka'nà.

Na segunda parte, identificamos um exercício de abordagem aos referenciais teóricos, dialogando com as questões trazidas pelos sujeitos do estudo, os quais enunciam sua vida e valores<sup>1</sup>. O capítulo se inicia com uma abordagem resumida de pontos que marcam a história da Aldeia Maraka'nà; apresenta os contextos históricos do processo colonial que criaram as condições para o movimento de retomada indígena; posteriormente, destaca algumas abordagens feitas pelos indígenas em retomada e suas histórias; depois, traz para o texto a ideia de reflorestamento dos imaginários, ressignificando os imaginários marginalizantes e estereotipados de uma formação colonial; por fim, relaciona os rastros culturais e sua potência de agenciamento para se pensar sobre as retomadas e os imaginários indígenas.

---

<sup>1</sup> Julgo importante evidenciar que os relatos apontados neste texto foram permitidos por seus narradores a partir de um conhecimento prévio de que seriam utilizados para a pesquisa em questão, cientes da possibilidade de sua publicação com os devidos cuidados dentro de uma responsabilidade ética das histórias e nomes expostos na dissertação.



## 1 – FABULAÇÕES DE MIM MESMO

Esta seção expõe as motivações que impulsionam a pesquisa em questão. Foi levado em consideração possíveis motivos que impulsionaram escolhas ao estudar imaginários sobre (não)indígenas, procurando desenrolar uma linha dessa trajetória fabulada, até que esse emaranhado de informações e negociações pudesse desembolar em sentidos que pudessem dar conta de pensar como os povos indígenas acabaram fazendo parte de meu interesse.

Recorro então a uma lembrança que me é muito cara. Trata-se de minha fabulação como nordestino e aceitação a essa herança cultural. Nasci em Recife, morando em uma comunidade em Casa Amarela com minha mãe, meu pai e minha irmã mais velha. Quando tinha um para dois anos de idade, meus pais se mudaram para a Cidade de Duque de Caxias, Baixada Fluminense no Rio de Janeiro, a partir de uma rede de apoio com meus tios e tias, que já tinham estabelecido uma pequena estrutura de trabalho e moradia alguns anos antes, o que proporcionou uma certa segurança para meus pais em busca de condições melhores para a família.

A rede de apoio, muito importante para que a família pudesse se estabelecer no Estado do Rio de Janeiro, a partir dela tínhamos à disposição uma outra rede de igual importância. Isto é, uma rede de relações com outros nordestinos, principalmente, porque a maioria deles era parte da família. Quando digo família, estou incluindo uma variedade quase incalculável, pelo menos para mim, de primos, primas, tios e tias, os quais estão em graus de parentesco tão emaranhado que fica difícil de saber quem realmente eu deveria pedir benção ou chamar para brincar, mas em todo caso, essas relações foram se ajustando organicamente com o convívio e o tempo.

As redes proporcionaram um certo conforto em relação às imaginadas diferenças culturais entre Nordeste e Sudeste, ajudando a adaptação para que as relações sociais fora do contexto familiar se tornassem mais sedimentadas. Os costumes ficcionalizados como pernambucanos ainda eram muito presentes nos rastros de sentido familiares, pois lembro do sotaque carregado de meus pais, do qual fazia parte de meu vocabulário. Aos poucos, o corpo revisita a linguagem ao se ajustar às leituras sociais percebidas quando outras crianças demonstraram estranhamento, algumas vezes ridicularizavam da entonação de minha voz e algumas expressões típicas de onde meus pais vieram.

Tais relações de poder geram as didáticas do constrangimento, as quais me ensinaram a negar a cultura pernambucana e qualquer outro rastro de nordestinidade a delegá-los a um lugar de obsolescência, algo antiquado e não muito atrativo para uma relação social saudável, principalmente em meio a outros contextos em minha formação, sobretudo se tratando da música. As músicas de origem nordestina eram costumeiramente ouvidas por pessoas mais velhas, não conversavam com a juventude como as produções culturais estrangeiras, que eram mais “modernas” e interessantes para novas gerações. Por outro lado, outras produções culturais, como o pagode e o funk carioca capturavam o sentido, este último, tendo muito mais força e apelo aos mais jovens.

Uma vaga percepção das influências nordestinas de meus pais ia se estendendo mais, conforme me distanciava dela. Tornando-se imprecisa a memória. Não conversava com a efervescência de novos territórios culturais que ia descobrindo e expandindo em novas possibilidades. Ainda sobre a dimensão da música, descobrimos o rap dos Racionais Mc’s, o rapcore do Planet Hemp e o hibridismo periférico do O Rappa. Foi então que a partir dessas músicas acabei entrando em contato com o álbum “Da Lama ao Caos” do Chico Science e Nação Zumbi, lançado em 1994, mas só tive acesso a ele quase uma década depois. Chico Science junto com sua banda, Nação Zumbi, são de Recife e logo de cara criaram um fascínio a partir de sua sonoridade, era algo muito diferente e ao mesmo tempo era muito familiar, impulsionando a buscar outros trabalhos do mesmo grupo. No caso, acabei chegando ao movimento cultural denominado Mangubeat.

O Mangubeat é um movimento artístico/cultural criado em 1992 pelo compositor e músico Fred Zero Quatro (2009), líder da banda Mundo Livre S/A que em conversa com o radialista Renato L. e Chico Science elabora um manifesto do movimento intitulado de “Caranguejos com Cérebro”. Nele, Zero Quatro descreve o conceito de mangue, sua importância ecológica, passando a descrever os problemas sociais e econômicos decorrentes da exploração e degradação desses ecossistemas pelo mito do progresso, para que assim pudesse contextualizar a proposta de seu movimento, como uma forma de estimular ânimo para essa sociedade quase desfalecida, buscando essa energia da potência fertilizadora do mangue ainda remanescente.

No manifesto é construído ainda a imagem símbolo descrita como “uma antena parabólica enfiada na lama”, uma alusão aos problemas sociais em que

Recife se encontrava, juntamente com o acesso a culturas estrangeiras que hibridizam entre o antigo e o novo, a precariedade com a potência de novas possibilidades de expressão em direção a um movimento de mudança. Sobre isso, Fred Zero Quatro escreve em seu manifesto:

Hoje, Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência. (Zero Quatro, 2009)

Pronto, está aí, “tudo aquilo” que parecia conversar comigo, contemplado pelo Mangubeat. A ruptura que foi criada com a cultura praticada por meus pais estava se desfazendo. Em processo de ressignificação, se dá um movimento de olhar para “o nordeste” com mais “carinho”. Agora Pernambuco não era mais “arcaico” e “estranho”, era um lugar quase mítico, como um caldeirão efervescente de produção cultural, assim o terreno não era somente semiárido e rachado, mas fértil como a lama do mangue, desconstruindo, assim, grande parte de minha rejeição aos outros movimentos culturais como o baião, o coco, o frevo e o maracatu, olhando com mais atenção o forró que o meu pai ouvia, as belas melodias dos mestres tocadores de rabeça, a voz grave e potente que acompanha as suaves poesias de Zé Ramalho e as batidas rimadas por emboladores que improvisam com seus pandeiros.

Apesar do Mangubeat ser lembrado por sua música, o movimento apresenta ser muito plástico, imagético e performático, onde homens e mulheres caranguejos vivendo em uma Recife denominada de Manguetown. São tão estimulantes para a imaginação como uma narrativa de ficção, que utiliza dessas metáforas para tratar o problema em sua dimensão humana, do que os atinge e como expressar isso por meio de sua arte. Contrastando com o imaginário mítico de um nordeste seco estagnado no tempo.

O imaginário sobre o Nordeste como uma região ainda presa a um passado de sertão e cangaceiros, vistos ainda como arquétipos de violência e miséria em uma idealização perversa da subsistência, provoca uma negação a sua história, como uma vergonha para com a origem de grande parte da população. A representação desse nordeste árido e atrasado parece estar sendo mantida por

interesses de entretenimento a um público que parece estar confortável em ver esses estereótipos sendo replicado continuamente.

Um dos maiores problemas de continuar com esse imaginário é que ao parar o tempo, desse nordeste delirante, e olhar para ele através de seus arquétipos e estereótipos não consegue enxergar nordestes outros, os seus problemas vividos e os questionamentos que podem surgir dessas demandas sociais, como é feito pelo movimento mangubeat. Sem essa percepção mais próxima à realidade e não à idealização de um nordeste mítico, se tornaria impossível o movimento para que tivesse a possibilidade de mudança.

Essa visão estereotipada do nordeste mítico encontra muitos paralelos sobre a forma como os indígenas são retratados, sentidos produzidos por relações desiguais de poder. Claro que para cada caso há suas especificidades e complexidades, porém o que se tem por comparação mais próxima seria como os indígenas também ainda são representados dentro de uma lógica do “selvagem”, arcaico, como em suas representações feitas durante o período colonial, obscurecendo o entendimento de quem são essas pessoas na medida em que se espelha mais quem somos, na relação com o discurso eurocêntrico. Isso aponta o quanto se há para aprender através delas e entender as relações sociais e problemas enfrentados por essas comunidades, que, como no caso do nordeste, são cruciais para que haja alguma transformação.

A identificação nordestina foi sendo resgatada, conforme outros discursos se tornavam possíveis, aproximando de suas complexidades. Vejo-me como um nordestino, pois algumas características culturais ainda são significadas. Apesar de não ter vivido quase toda minha vida em meu lugar de nascimento, as influências de meus pais fazem parte de quem eu sou, de toda trajetória que eles e os que vieram antes deles tiveram, e todos eles carrego comigo enquanto estiver me lembrando e praticando o que me foi passado, seja através da comida, dos hábitos e da forma de me expressar, em negociação com o outro.

Esse trajeto de autoconhecimento formou e instigou a outras buscas a um reconhecimento que, ao mesmo tempo evidencia algumas características, enquanto tento negar outras, em uma negociação constante. Neste sentido, “relatar a si mesmo”, não se trata apenas de falar sobre mim, está inserido dentro desta narrativa uma relação que é construída a partir do meio social e o seu tempo (Butler, 2015),

de como as referências culturais constroem a percepção da realidade e como reagimos a partir delas.

Após essa primeira exposição do sentido de nordestinidade, o exercício de narrar a mim mesmo segue discorrendo sobre as relações de afeto que foram sendo construídas pelas estruturas sociais e suas referências para a concepção dos imaginários que irão compor uma percepção sobre os povos indígenas-não-indígenas. O texto inicia por relatos em instituições de ensino de base; passando pelas experiências com a graduação em artes plásticas e de como se relaciona com os estudos sobre cultura e territorialidade na pós-graduação. Deste modo, explicita como outras experiências culturais foram influentes para formação dos imaginários, destacando o terreno da experiência de pesquisar na Aldeia Maraka'nà.

## 1.1 – Escolarização e povos indígenas

Não me lembro de quando comecei a me interessar pelo assunto sobre os povos indígenas, provavelmente foram através dos livros didáticos das escolas que frequentei em minha infância.

Guardo uma pequena lembrança das imagens representadas nos livros. Na época não sabia, pensava serem fotografias tiradas dos “índios”. Depois de algum tempo percebi que se tratavam de imagens pintadas, ilustradas para os livros. Mas as suas composições naturalistas faziam com que eu tivesse uma certa dificuldade para entender que aquelas representações não eram “reais”, eram imagens idealizadas sob um olhar colonial, o que continuariam sendo mesmo se fosse possível o uso da tecnologia fotográfica na época (séculos XVI e XVII).

As representações por imagens sempre me intrigaram, pois a imagem chega em nossos imaginários antes mesmo da escrita, mas o que me lembro era que essas representações dos povos indígenas estavam dentro de um contexto de “descobrimento”. O foco nesses livros era sobre a circunstância deliberadamente enaltecida do colonialismo e de suas práticas mais atroz, pois os indígenas eram representados algumas vezes juntos de colonizadores, os chamados de “bandeirantes”. Carregados de romantismo, a construção da fraude do imaginário de caçadores de “índios” que assassinaram, capturaram e escravizaram deliberadamente pessoas, sendo essas práticas representadas em algumas ilustrações diagramadas em livros didáticos no ensino fundamental.

A partir de algumas leituras realizadas com o tempo na escolarização, fui apresentado ao livro “Duas viagens ao Brasil” (Staden, 2007) de Hans Staden, publicado originalmente em 1557. O livro narra as desventuras do mercenário alemão ao ser capturado por um grupo de Tupinambás por um período de quase um ano. Em seus relatos, Staden conta sobre suas interações e conhecimentos durante o tempo que esteve preso pelos indígenas.

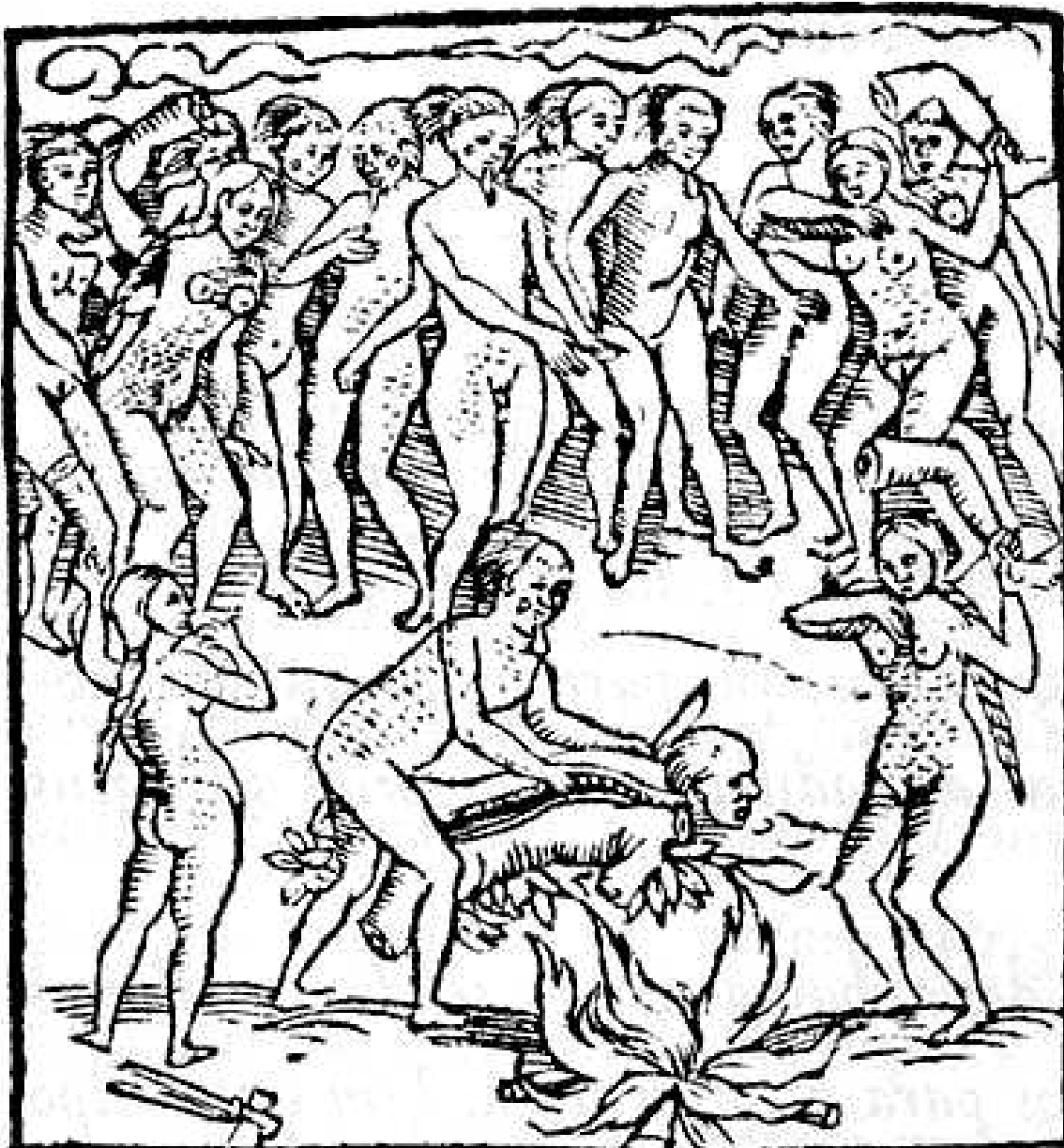
Staden descreve cenas detalhadas dos costumes dos Tupinambás e principalmente de suas práticas ritualísticas antropofágicas em boa parte de seu livro. Em um fragmento do relato tive a impressão de já ter visto uma imagem com essa mesma descrição:

Depois que a pele foi limpa, um homem o segura e lhe corta as pernas acima dos joelhos e os braços rente ao tronco. Aproximam-se, então, as quatro mulheres, pegam os quatro pedaços, andam ao redor das cabanas e

fazem uma grande gritaria de contentamento. A seguir separam as costas junto com o traseiro da parte dianteira. Dividem tudo entre si. As vísceras ficam com as mulheres. Fervem-nas, e com o caldo fazem uma massa fina chamada mingau, que elas e as crianças sorvem. As mulheres comem as vísceras, da mesma forma que a carne da cabeça. O cérebro, a língua e o que mais as crianças puderem apreciar, elas comem. Quando tudo tiver sido dividido, voltam para casa, e cada um leva seu pedaço. (Staden, 2007, p. 149)

Essas narrativas sobre populações “selvagens” e “canibais” criaram um verdadeiro alvoroço na Europa durante os séculos XVI e XVII, onde o índice de analfabetismo era muito alto, o que impulsionou uma demanda pela produção de imagens em que as histórias de Staden, assim como outros viajantes do período, como o religioso protestante Jean de Léry. Tudo foi importante para que pudessem ser mais acessíveis à maior parte da população, tornando-se mais eficientes do que os textos dos quais elas ilustravam (Kalil, 2011, p. 264).

Através da passagem descrita acima de Staden, dispomos abaixo três ilustrações produzidas a partir do mesmo tema, ou melhor dizendo, da mesma composição, servindo de modelo apenas as descrições do mercenário alemão e as referências de outros artistas. Sendo que em nenhum dos casos aqui expostos, foram feitos a partir da experiência em que os artistas presenciaram as práticas, cenários e pessoas, dos quais eles representam em suas obras. Porém, cada uma dessas obras artísticas são importantes por seus contextos em diferentes épocas e demandas sociais.



Autor desconhecido - O corpo é despedaçado - Imagem retirada do livro “Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil” (Staden, 2007)

A ideia de “ilustração” visa complementar a narrativa de Staden, sobre como os Tupinambás faziam o preparo de sua “vítima”. No entanto, podemos notar nesse desenho, não apenas os supostos retratados, mas um regime visual, a forma como os indígenas foram expostos, o que diz bastante sobre os europeus, seus medos, anseios e o imaginário composto por equivalências comparativas, como as de características físicas análogas às outras representações atribuídas aos europeus, principalmente em iluminuras medievais. O problema é que parte dessas “ilustrações” ainda são tidas como retratos fiéis do período, sem considerar que



seriam apenas representações dos artistas europeus sobre como seriam os indígenas, suas organizações e estruturas sociais e a própria natureza.

De um conjunto de imagens mais conhecidas sobre as representações “canibais” dos nativos “americanos” (povos de pindorama, como muitos preferem se denominar) estão as criadas pelo artista Théodore de Bry, o mais célebre dentro dos ilustradores de viagens em seu tempo. De Bry foi um dos tantos artistas que “registrou” os povos indígenas apenas por relatos de viajantes, ou mesmo se inspirando em trabalhos de outros artistas que também não tiveram um encontro físico com os representados em suas gravuras, pois de Bry nunca saiu da Europa e, portanto, nunca esteve nos locais em que suas gravuras representavam.



Théodor de Bry - Cenas de antropofagia no Brasil, 1596.

A cena acima foi apresentada em projetos editoriais que ficaram mais conhecidos como *Grands Voyages* (Kalil, 2011), publicados em 1590, pelo artista e editor Théodore de Bry, onde eram abordadas as narrativas sobre o continente

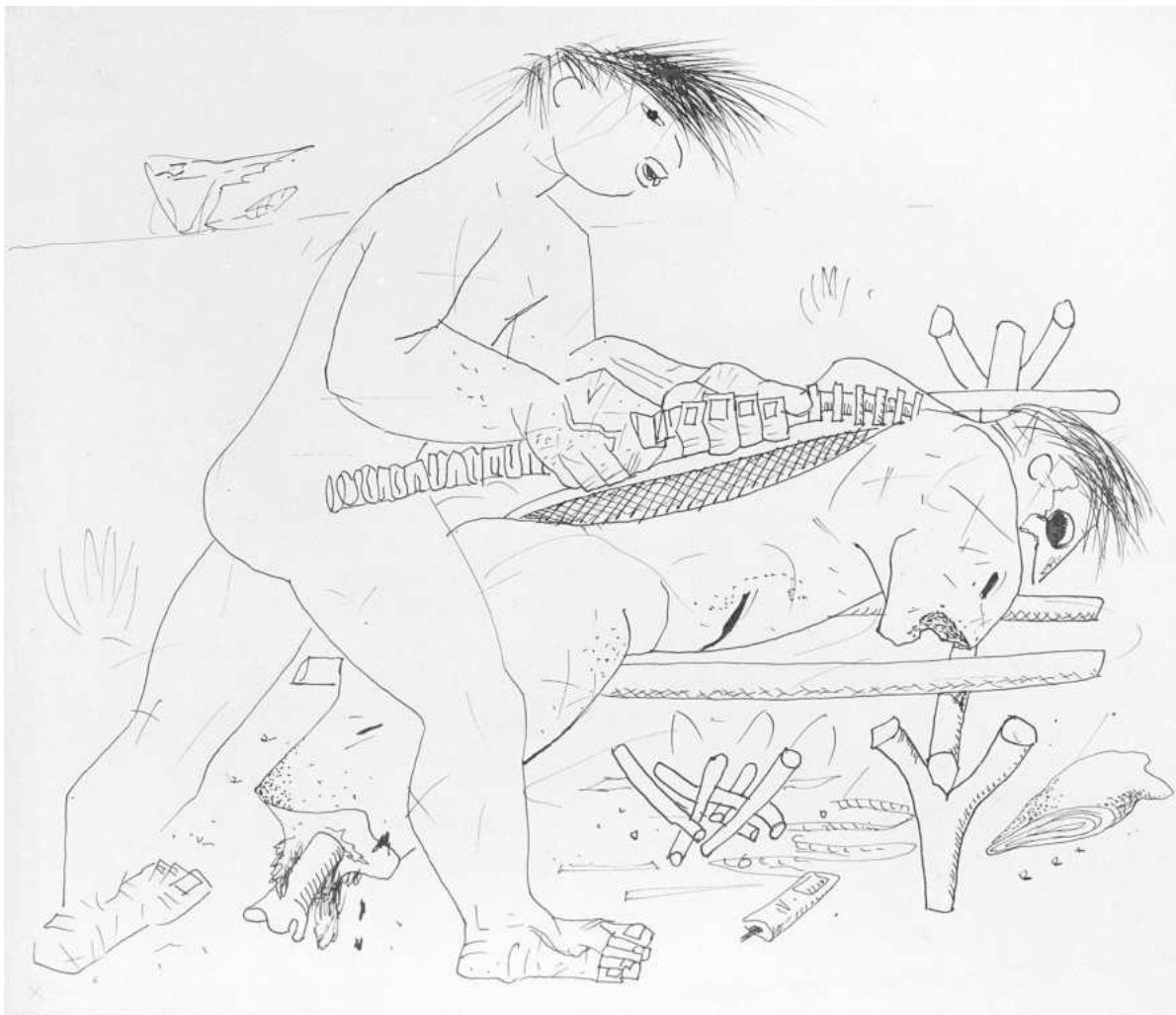
americano, sendo uma parte especialmente dedicada às narrativas de Hans Staden e de Jean de Léry sobre suas viagens às terras brasileiras.

Sabendo-se do processo criativo em que de Bry se utilizava para buscar referências visuais às suas obras, podemos imaginar que a cena representada acima é uma de muitas variações a outras imagens construídas com o mesmo tema, em similaridades muito grandes com a outra imagem disposta anteriormente, cuja autoria é desconhecida. O que pode demonstrar o quanto essas idealizações sobre uma realidade totalmente desconhecida a eles, se tornou uma prática que se autoreferenciava ao mesmo ritmo em que elas eram reproduzidas.

Os povos indígenas não se representavam através dessas imagens produzidas pelo Outro, os ditos “elementos etnográficos” dos povos americanos eram na verdade constituídos de elementos da cultura europeia, influenciados também por sua formação artística em suas regras rígidas, além de serem guiados por interesses políticos, religiosos e econômicos. Porém, a excessiva reprodução dessas gravuras em circulação perpetuam estereótipos durante muito tempo (Kalil, 2011).

Para Ana Belluzzo (Kalil, 2011, p. 272), as exaustivas imagens divulgadas dos “bárbaros canibais”, promoveu o argumento do domínio colonial sobre essas populações, que de forma maniqueísta, deixava claro para a população europeia quem eram os “selvagens” e quem eram os “civilizados”.

Aproveitando a sequência de imagens que buscam similaridades entre a temática do ritual antropofágico, podemos destacar uma que me foi apresentada durante o período de graduação em artes plásticas. Para que possa mostrar uma outra perspectiva das reproduções que tinham como objetivo uma representação da realidade, ainda que seus artistas nunca tivessem passado perto dela:



Cândido Portinari - Índio esquarterando um cadáver, 1941 (Portinari, 2024)

Na imagem, Cândido Portinari, expõe o trabalho quase dois séculos e meio depois das gravuras de De Bry, porém, os trabalhos do modernista brasileiro retratam a narrativa de Staden com traços e manchas pertinentes à sua prática artística, muito influenciado pelo Realismo Social Mexicano, trabalhando com elementos abstratos e o uso de planos justapostos que deixam claro a sua intenção em planificar o espaço diegético da imagem, assumindo o seu caráter puramente representativo sem qualquer pretensão de retratar uma realidade.

Em 1941, Portinari produziu 26 desenhos, a convite de um editor estadunidense para ilustrar uma publicação do relato de Hans Staden, os quais foram rejeitados. O editor, na época, declarou que o motivo por não ter aprovado as ilustrações de Portinari é que o seu público não teria interesse às cenas de práticas antropofágicas dos Tupinambás, as quais o artista depositou uma interessante variedade sobre o tema, e que gostariam que o livro fosse preenchido com mais

elementos florestais das paisagens. Em resposta, Portinari se recusa a fazer novos desenhos dizendo que, como artista, não deve se prender ao que o público espera de seu trabalho, em favor de sua liberdade artística.

O artista opta por sugestões e abstrações, lançando linhas soltas que buscam mais o ritmo do que a forma, alguns traços rápidos e esboçados que sugerem mais do que representam e um desapego à ilusão de profundidade do campo representativo, evidenciando a forma plana sem escalas e proporções.

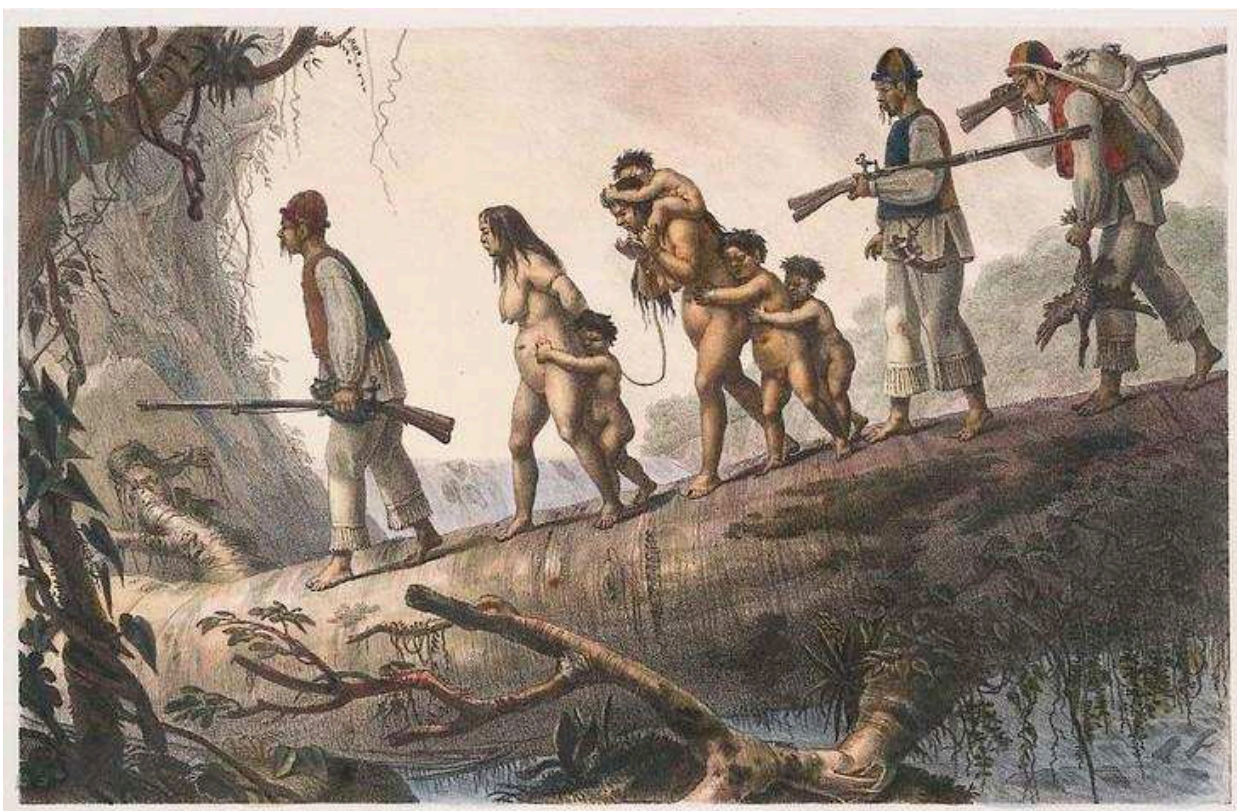
Portinari se apropria de todas as já saturadas imagens que simulam uma realidade construída, como as de De Bry, e a desconstrói como uma narrativa que é fiel apenas a seus próprios elementos plásticos. Assim, o artista retrata um antropófago ao mesmo tempo que, como um “bom modernista”, ele mesmo comete a antropofagia, devorando, digerindo e se fortalecendo de outras imagens, para transformá-las em outras possibilidades que potencializam uma maior participação nas interpretações que vão sendo construídas durante o contato com a obra.

Em suma, podemos imaginar que as ilustrações de Portinari poderiam incomodar por exigir um esforço maior para a sua leitura, principalmente por um público que não estava habituado a outras propostas artísticas diferentes das mais tradicionais idealizações naturalistas, ou de conceitos mais familiares ou mais afáveis, como é esperado pelo editor.

Nesse contexto artístico que envolvem diversas obras, a desumanização sobre os povos indígenas era feita de tal maneira que não parecia haver constrangimento quanto às suas representações. Lembro de ter visto uma imagem de mães seguidas e abraçadas por seus filhos ainda muito jovens, cativos sendo arrastados e escoltados por homens armados com arcabuzes passando sobre um imenso tronco de árvore tombado, amarrados uns aos outros para serem comercializados. A banalização dessas práticas sempre me incomodaram, apesar de eu não saber expressar esse desconforto diante de uma normalização dessa realidade, não haviam discussões sobre o tema que provocasse algum tipo de reflexão.

Claro que todas essas descrições se tratam de percepções de uma memória que busca fragmentos de experiências. Me apegar às imagens parece um caminho que tenho mais segurança, junto com as sensações e percepções que vem junto a elas, pois saber de fato quais eram esses períodos em que o exercício de minha memória tenta resgatar seria afirmar uma imprecisão.

Por causa das sensações despertadas por meio do relato, senti a necessidade de pesquisar essa imagem que tanto tinha mexido com o imaginário e tentar fazer uma releitura. Talvez um retorno para fazer um paralelo entre o que era recuperado da memória com a sua contextualização diante de suas informações históricas e sociais. Sendo assim, exponho a imagem aqui no texto para uma análise mais atenta de acordo com as possibilidades de acesso de documentos em domínio público:



Jean-Baptiste Debret - Soldados índios de Curitiba, Paris, 1834

Ao revisitar a gravura fiquei muito surpreso, pois percebi que mesmo com a aparente distância temporal, a memória persistia em manter a imagem. Não tinha se equivocado tanto, na verdade é muito mais próxima do que eu esperava, pelo menos em suas características compositivas. Isso só constata o impacto que essas produções visuais perduram na construção do imaginário.

Aproveitando a oportunidade de rever a gravura, podemos tecer com mais calma uma leitura crítica aos elementos formais da obra, destacando alguns pontos específicos de seu sistema estrutural e deixando os elementos figurativos em segundo plano. Mais do que os elementos dispostos na composição, a estrutura é

fundamental para contar a história e de como ela vai ser interpretada por aqueles que, de certa forma, foram educados à sua linguagem.

Começando pela direção em que os elementos retratados na imagem estão se deslocando, da direita do quadro para a esquerda, ao contrário do que se convencionou da leitura ocidental, que se lê a partir da esquerda para a direita. Isso significa que essas pessoas não estão indo a algum lugar, pelo contrário, estão retornando.

O tronco de árvore tombado desempenha uma função de rampa, um pouco mais elevada para a parte superior do quadro em relação a parte inferior esquerda e, como já dito que a composição se trata de um regresso, assim, cria uma pequena descida em que as figuras retratadas passam uma impressão de estarem em um caminho mais confortável, com menos esforço físico.

Outra característica compositiva que reforça essa direção de retorno são os espaços “vazios” entre as figuras e as margens do quadro. Enquanto no canto superior direito, o arcabuz e o calcanhar do homem estão no limite da margem do quadro, há um espaço dispensado bem maior entre a margem esquerda e o elemento figurativo mais próximo, podendo demonstrar, assim, um espaço que ainda vai ser percorrido.

Após essa análise, se destacam elementos compositivos que indicam um retorno, uma volta ao lugar de onde veio. A questão aqui seria se Debret deixa claro que o regresso é para os “caçadores de índios” após uma “caçada” bem sucedida. Já as duas mulheres que foram capturadas, atadas umas às outras e acompanhadas por crianças, podendo ser ou não seus filhos, são levadas à força para os vilarejos? Se for como a sua leitura indica, os cativos caminharam para um destino incerto e desolador.

Ao analisar as representações que o desenho está mostrando, deixa bastante evidente a intenção de qual olhar, qual imaginário que Debret queria representar, ainda mais se considerarmos que Debret fazia parte do neoclassicismo, movimento artístico em que se caracteriza por sua rigidez técnica e uma possível liberdade poética em desconstruir essas normas acadêmicas estão bem longe de serem consideradas.

A xilogravura analisada é uma das muitas outras imagens realizadas por Jean-Baptiste Debret, que fazem parte do livro publicado pelo próprio pintor, com o título original de “Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou séjour d'un artiste

français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'avènement et de l'abdication de S. M. D. Pedro 1er, fondateur de l'empire brésilien” (Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, ou estadia de um artista francês no Brasil, de 1816 a 1831 inclusive, época do advento e abdicação de H. M. D. Pedro 1º, fundador do império brasileiro, em tradução livre).

A gravura tem o título original de “Sauvages civilisés soldats indiens de la province de la Coritiba ramenant des sauvages prisoners” (Soldados índios selvagens civilizados da província de Curitiba trazendo de volta os prisioneiros selvagens, tradução livre) (Debret, 1834, p. 36). Sendo impressa no ano de 1834 em Paris quando Debret retorna à sua terra natal após seu tempo de permanência no Brasil, de 1816 a 1831, o qual fez parte da missão artística, amparado por D. João.

Outra surpresa que tive ao rever a obra tinha a ver com a questão temporal, pois imaginava se tratar de uma cena ilustrada a partir dos relatos de André Thévet (1944) publicado originalmente sua obra “Singularidades da França Antártica” em 1557; Hans Staden (2007) com “Duas viagens ao Brasil” publicado inicialmente em 1557 ou de Jean de Léry (1941) com a veiculação de seu livro “Viagem á terra do Brasil” realizada a partir de 1578, demonstrando quanto o processo colonial foi extenso e suas práticas foram sendo repetidas, mesmo que, no caso de Debret, seja em outro contexto relacionado a perspectiva colonial, a da “ação civilizatória”, no qual o próprio autor fazia parte por ser integrante da missão artística empregada por D. João VI, o que demonstra possuir com as questionáveis práticas do governo brasileiro um elevado grau de cumplicidade.

Essa inclinação ao modelo colonial pode ser percebido no texto (Debret, 1834, p. 36) em que o artista comenta sobre sua expedição às aldeias de Itapeva e Carros, na Comarca de Curitiba, durante o tempo de permanência em território brasileiro no início do Século XIX, onde o artista tirou a inspiração para a criação do desenho.

No relato é dito que essas vilas são habitada por famílias de “caçadores de índios”, serviços dos quais eram prestados ao governo brasileiro, que por sua vez era o patrocinador das campanhas, fornecendo apoio e até munições. Tratados como soldados, esses “índios civilizados” atacam as moradias dos indígenas tidos como “selvagens”, matando os homens e aprisionando mulheres e crianças.

Em uma outra parte do texto, Debret (1834, p. 36) menciona um ocorrido narrado por um desses “soldados índios” sobre uma mulher Guayana, que

aproveitando que seus raptos estavam dormindo, fugiu pela mata levando seu filho nos ombros. Os “caçadores” acordaram com o barulho das folhas secas no chão, sendo arrastadas pelos pés desesperados em fuga e só não conseguiram disparar contra a indígena e o infante porque ela tinha sabotado as armas antes.

A cena descrita é feita de forma que os sequestradores dessas pessoas fossem apresentados como os agentes civilizatórios, tratando os cativos como “prisioneiros de guerra” e que as crianças eram as mais passíveis de serem “civilizadas”. Sem o menor constrangimento, o autor descreve os “caçadores de índios” como tutores dos seus prisioneiros, considerando essas matanças e raptos como práticas de uma guerra justa, como se essas pessoas fizessem parte de um confronto que está em comum acordo entre ambas as partes.

Seria apenas uma impressão em constatar que para Debret, os ditos “índios civilizados” parecem possuir essa condição até um ponto que é permitido a eles serem, até onde suas capacidades lhes possibilitasse, agraciados pela luz de uma civilização europeia que ainda não alcançam por serem essencialmente “selvagens”?

A partir dessas leituras, tanto na gravura, quanto no texto, há pouca margem para dúvida, se realmente Debret está sendo compassivo com todos os horrores que está exposto diante de suas impressões ou se estava apenas descrevendo as histórias do mesmo jeito que foram narradas a ele sem um filtro de suas próprias percepções. Esta, no entanto, parece improvável, já que em outros textos da mesma publicação apresentam o mesmo “*modus operandi*”.

As reflexões sobre as representações unilaterais da imagem e relatos de Debret me conduziram à escritora Saidiya Hartman, em seu texto “Vênus em dois atos” (Hartman, 2020). A autora pesquisou em documentos históricos no período escravocrata dos Estados Unidos, constatando a escassez de narrativas feitas pelas pessoas escravizadas. Pelo contrário, há um número muito significativo de declarações, cartas, relatórios e outros documentos que tratavam de comércio escravagista, porém apenas se limitando a questões burocráticas e relações comerciais.

A autora explica que as descrições encontradas nesses documentos abordam cenas de tortura cometidas contra pessoas cativas, com ênfase em espancamentos, enforcamentos, amputações, estupros coletivos e outro conjunto de horrores, muitas delas sendo permitidas por lei, porém, grande parte dos casos desses registros eram

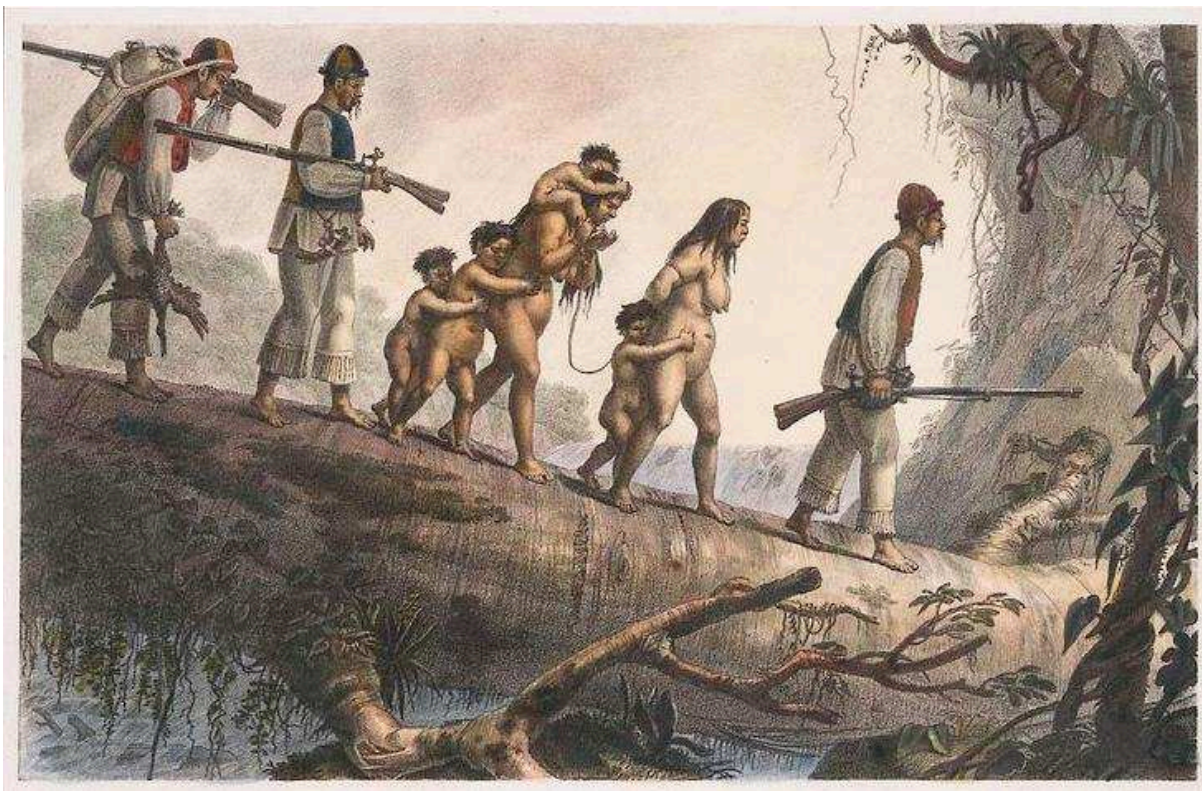


feitos por manuscritos que tratavam desses atos com palavras mais adocicadas, enfeitavam e minimizavam a barbárie através de suas fantasias que alimentam seus caprichos de luxúria e violência.

Diante dessa conjunção, Hartman destaca um desses documentos, o qual relata o julgamento do capitão de um navio negreiro sob a acusação de ter torturado uma garota até a morte e posteriormente sendo indiciado novamente por ter cometido o mesmo ato dentro da embarcação com outra garota cativa, que dentro dos registros é nomeada apenas por Vênus. A escritora pontua que o “apelido carinhoso” proferido pelo advogado do réu “autorizou a devassidão e o fez soar agradável” (Hartman, 2020, p. 24), ajudando a absolvição do crime por falta de evidências.

Hartman diz que se sentiu tentada a escrever uma outra história sobre esse fato, sobre a vida das “duas Vênus” espancadas e mortas nos porões de um navio negreiro, sem direito ao menos de terem seus nomes expressados no julgamento, em que essas duas garotas pudessem ter suas histórias contadas, de preencher as brechas em que o luto dessas duas meninas pudessem ser permitidos e assim “fabricar uma testemunha para uma morte não muito notada” (Hartman, 2020, p. 25) em uma perspectiva crítica.

Refletindo sobre os questionamentos apresentados por Hartman, voltemos a atenção para a gravura de Debret, encontrando paralelos muito evidentes dos documentos históricos escravocratas, como as imagens feitas pelas missões científicas e artísticas europeias no Brasil. Por isso, compartilho com a autora estadunidense o desejo por uma justiça àqueles que não puderam ter a chance de suas histórias serem contadas por eles mesmos. Proponho um exercício, com a intenção de antagonizar a gravura de Debret, que consiste na manipulação da imagem, fazendo com que o quadro fique espelhado e o ritmo da composição se desloque na direção da esquerda para a direita, esperando que assim a sua lógica também se inverta:



Jean-Baptiste Debret - Soldados índios de Curitiba, Paris, 1834 (imagem invertida)

Nessa composição dispomos novamente dos conceitos de estrutura formal da leitura de imagem, pois segundo essas regras, agora com o quadro invertido, tentemos aqui, fazer uma interpretação, não mais do retorno, do regresso, mas sim, da partida. Se no outro quadro o questionamento seria do retorno, mas do retorno de quem? Nesse quadro agora a proposta é perguntar quem está partindo? Seriam os indígenas agora os protagonistas da história? Suas expressões de pesar e desespero ganharam mais força nesse caso? Esses questionamentos poderiam provocar algum efeito, apesar de todos os elementos compositivos serem os mesmos e contarem a mesma história? A pretensão que proponho é tentar contar a história a partir de um outro olhar, a dos cativos, daqueles que partem e talvez nunca mais possam voltar.

Talvez possamos fazer desse exercício uma tentativa de forçar a outros observadores uma outra leitura quando proponho inverter a gravura de Debret, para que pudesse também inverter o protagonismo dos personagens atuantes na composição, que gerasse mais identificação e empatia a essas “vênus selvagens” e seus filhos anônimos.

Não deixo também de fabular em minha imaginação a fuga dessas mulheres, inspirado no relato descrito anteriormente por um dos “soldados índios”, as quais na calada da noite se utilizam de sua astúcia em sabotar as armas de seus opressores.

A sensação que fico à essa revisita pela imagem, que permanece no imaginário social, é um desejo por reparação aos que não tiveram suas vidas devidamente contadas (por eles mesmos), em novas fabulações que explorem as camadas, expondo a vida em mais amplitude e criar uma identificação para que assim possam ser contadas outras histórias e que consigam construir outras relações e significações.

Outra lembrança constrangedora aflora da época do ensino fundamental, que eram as tentativas de homenagem no “dia do índio”, com uma caracterização estereotipada de um indígena, submetendo os alunos a uma representação com indumentárias, com cocares feitos de cartolina, penas coloridas artificialmente e pinturas no rosto. Cheguei a presenciar, recentemente, algumas crianças com um *tomahawk* feito de papelão. Ainda que fossem muito bem realizados, provavelmente por um professor, essa arma é comumente utilizada por indígenas da América do Norte, como os Comanches, porém a constante representação de estereótipos indígenas em produções cinematográficas hollywoodianas podem ser responsáveis por esse imaginário, sobre como seria um indígena, mesmo que essa caracterização seja orientada pelos filmes westerns com seus Apaches, “implacáveis e cruéis caçadores de escalpos”.

Essas representações são muito problemáticas, pois demonstram não haver nenhuma preocupação quanto às questões indígenas, tratando com imensa indiferença a diversidade, a própria proposta da homenagem aos povos originários se torna vazia e desumanizadora quando docentes nas instituições de ensino demonstram uma limitação de conhecimento sobre os indígenas. Parecem restritos apenas em suas experiências de mídias pasteurizadas e enlatadas, que produzem um domínio cultural sobre as representações de uma realidade.

No caso da Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ, os estudos iniciam no curso de pintura, onde fui apresentado a muitos pintores da chamada “arte clássica”. As disciplinas da grade curricular da EBA eram voltadas para uma tradição artística muito europeia e então essas referências sedimentadas e naturalizadas transitam por nossos corações e mentes. Talvez despertem alguns questionamentos, como os que foram levantados por outros alunos que de certa forma estariam pensando na

contramão da trajetória em que a academia de arte estava apontando naquele contexto.

Na época esses questionamentos me levaram a alguns incômodos e nada mais, pois ainda não tinha me dado conta das problemáticas envolvidas em uma educação sobre arte ser quase exclusivamente colonial, me construindo, assim, dentro dos meus aprendizados como uma pessoa colonizada, de pensamentos subalternos a uma cultura que impositivamente agia sobre minhas percepções, o que não era muito diferente de outras percepções que foram apresentadas a mim até aquele momento.

Após a graduação, continuei meus trabalhos, sobretudo atuando como professor em cursos. Já que a minha formação não é de licenciatura, lecionava sobre desenho e pintura artísticas, mas é claro, replicando os conceitos e técnicas que tinha aprendido. Porém, a experiência me proporcionou algumas percepções que iam além do que havia pensado anteriormente. Agora na posição de professor, comecei a me questionar sobre o conteúdo, pois cada estudante tinha um gosto, um repertório visual, e trajetória de vida distinta a do outro. Percebi que o que tinha aprendido apresentava um aspecto de padronização do saber, na qual até as formas de desconstrução dessas fórmulas, eram uma continuidade dela.

As pinturas e esculturas clássicas, que eu utilizava nas aulas como modelos de estudo, nada pareciam com a diversidade dos corpos apresentados nas turmas. A representação de estudos anatômicos, arquitetônicos e paisagísticos eram tão longe da realidade, que não fazia sentido insistir nesse academicismo clássico. Por isso, a ideia era seguir adaptando. Apresentava nas aulas os artistas clássicos e suas obras, já que o problema não eram esses artistas em si, pois os estudos de seus trabalhos também são importantes. No entanto, não devem ser hegemônicos e usados como ideais a serem seguidos. Deste modo, era proposto para que eles fizessem estudos com suas referências no repertório visual, das paisagens urbanas e de corpos com formas e cores diversificadas.

Essas experiências nas turmas foram muito proveitosas e abriu ainda mais as possibilidades de interações e autonomias dos alunos. A chamada arte clássica ainda continua sendo apresentada, mas não de maneira exclusiva e sob o olhar de superioridade. Nas aulas o academicismo colonial não é o soberano mais, está lá apenas para compor e integrar com as outras diversas possibilidades. Contudo, esses exercícios de observação às diversas possibilidades paisagísticas no

cotidiano dos alunos foi diminuindo cada vez mais, tendo seus repertórios visuais preenchidos por influências midiáticas de games, animes e estéticas criadas a partir das redes sociais, como os memes.

Por meio dessas experiências com os alunos, comecei a fazer pesquisas voltadas para outras formas de expressão visual, as que fizessem mais sentido às necessidades de representação de realidades mais diversas e que escapassem do domínio de uma visualidade idealizada. Assim, voltei minha atenção para as questões ambientais, de uma percepção da realidade que não separa a cultura da natureza, o que me levou de volta ao interesse pela identificação indígena, para as fronteiras e produções de sentido, que permanecem em negociação com outras percepções muito limitadas.

As questões indígenas, primeiramente, foram de grande interesse na pesquisa artística por estarem inseridos nas discussões ambientais, políticas e sociais, sendo todas elas ao mesmo tempo, pois estão no centro do turbilhão da crise climática que já aflige grande parte do mundo. Principalmente, as populações economicamente e socialmente mais frágeis, e que preocupa por estar indo em direção a um caminho que não haverá mais como reverter o colapso que essa crise pode proporcionar.

Por essas questões o interesse, a certa altura, quer dizer, tempo-espaço, esteve voltado para a região amazônica, dos povos que estão integrados a um bioma que se torna frágil a todos esses problemas causados pelos interesses econômicos sobre suas terras. Como se falar de indígena no Brasil estivesse direta e exclusivamente ligado à região específica e não toda a territorialidade ligada ao poder do Estado-nação. Ainda possuía um fascínio pela imagem do indígena, com uma atenção voltada para os aldeamentos e as formas, que julgava dicotomicamente como “naturais”, de “integração com a natureza”.

Nessa mesma época tive acesso a um álbum do quadrinista e jornalista Joe Sacco (2011), adaptado no Brasil com o nome “Palestina”. Nele o autor relata, através de uma forma narrativa inerente às histórias em quadrinhos, a sua passagem por Israel e regiões da Palestina, no começo da década de 1990. Sacco narra sobre os personagens que ele conheceu, conversou e entrevistou, também registrou por meio de seus desenhos os lugares que percorreu em suas andanças pelos territórios ocupados.

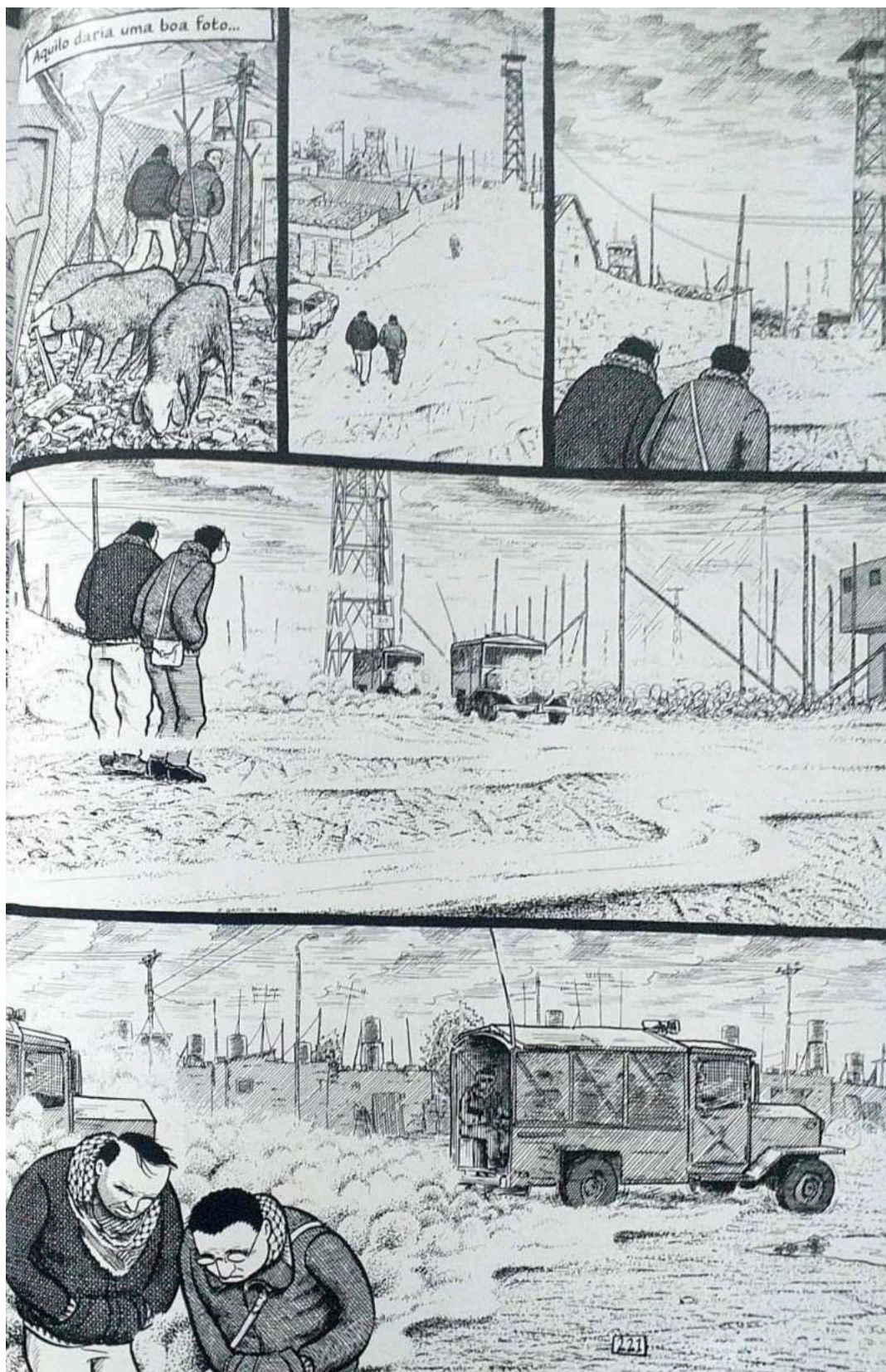
Essa história levou a criar conexões sobre as questões indígenas. José Arbex JR (Sacco, 2011) reforça a semelhança entre os povos árabes, retratados como selvagens, exóticos e atrasados pela mídia ocidental, e os povos indígenas, representados por seus opressores durante a época das grandes navegações. Demonstrando que nos dois casos se trata de praticamente do processo colonial, mas cada um tem sua especificidade, em uma narrativa de superioridade europeia, estendendo essa percepção aos sionistas.

O que chama a atenção nesse trabalho é o relato que o autor estadunidense registra em um paratexto da edição, expondo sua história como artista na cena *underground* de quadrinhos. O que motivou a mudança de direcionamento em seu trabalho, voltando-se para metodologias do jornalismo.

Em outro prefácio da edição, o jornalista e escritor José Arbex JR (Sacco, 2011), relata que Sacco teve início em seu interesse pela questão palestina durante a cobertura midiática, hegemônica ocidental. Especialmente, sobre o massacre aos campos de refugiados libaneses de Sabra e Chatila em 1982, onde aproximadamente 5 mil palestinos, constituídos em sua maioria por crianças, idosos e mulheres, foram mortos com o auxílio das forças militares de Israel, os quais eram incessantemente retratados como vítimas.

Sacco expõe que havia se dado conta de que apesar de ser constantemente bombardeado pela mídia com notícias sobre os conflitos entre Israel e Palestina no começo dos anos 1990, não sabia realmente do que se tratava essa contenda. Isso o motiva a entrar nos territórios envolvidos e aprender através de suas próprias experiências, posteriormente registrando tudo em uma de suas obras.

Descrever aqui neste texto, qualquer quadro ou página desenhada por Joe Sacco é algo que penso ser impossível. Por esse motivo, optou-se a exposição de uma amostra do seu trabalho para se ter um vislumbre sobre a obra abordada. Foi muito difícil escolher apenas uma página entre muitas outras que pudesse sintetizar a complexa narrativa que o autor desempenha durante todo o seu trabalho. Mas, uma delas não podia ficar de fora, a que pudesse transmitir impressões e sensações que nos levem às potencialidades narrativas das histórias em quadrinhos. No que elas podem criar, em sequências de imagens que transmitem sua história sem que o uso da escrita fosse tão necessária, deixando que as imagens construam sua narrativa “silenciosa” por si só.



Joe Sacco - Palestina, página 221.

Como pode ser visto na imagem acima, o silêncio das palavras dá lugar a uma caminhada pelos campos de refugiados de Jabalia na Faixa de Gaza. O próprio

autor e seu guia e intérprete, Sameh, são representados na narrativa, caminhando por entre os campos de refugiados em direção ao outro lado do assentamento, onde Sacco encontrará outras pessoas e continuar com seu trabalho, entrevistando e conhecendo o lugar e suas complexidades através de seus relatos.

Os dois são representados na narrativa com rostos, ora de tristeza, ora de temor, seus corpos curvados em um cenário um tanto desolador de miséria, com o céu carregado de nuvens escuras, demonstrado por alguns animais se alimentando no lixo acumulado no chão, ao lado de uma caçamba, faz tempo, transbordada. Em um único quadro, ficam evidenciadas a precariedade e falta de uma estrutura básica nesses campos. Ao mesmo tempo em que passam por cercas, torres de vigilância e comboios das patrulhas dos soldados israelenses, explicitam o tenso estado de vigilância a que essas pessoas são submetidas.

Joe Sacco não conta, ou descreve em seu texto, porém as imagens sugerem como esse dito campo de refugiados pode ser interpretado como um campo de concentração. As imagens em sequência da página criam um aspecto de opressão muito desoladora, um campo de refugiados sendo vigiados e controlados o tempo todo, por soldados altamente armados. Tudo em meio a cercas enormes que separam os grupos (palestinos e israelenses), torres de vigilância, como em um presídio e a constante patrulha, a ronda em que esses soldados não deixam os palestinos se esquecerem que estão sob o domínio colonial.

Neste ponto, destacam-se particularidades sobre algumas percepções de Joe Sacco, em sua escolha de fazer um quadrinho reportagem e não só fazer uma reportagem que lançasse mão da fotografia, da filmagem e outros recursos que capturam imagens indiciais que poderiam ser utilizados para criar outra percepção mais palpável e tradicional quando se trata de reportagem.

Thierry Groensteen (2015, p. 50, 51) diz que a mídia de quadrinhos difere de outras que também trabalham com as imagens. A primeira dessas características é a do requadro, enquanto a fotografia e o cinema enquadram a partir de uma escolha do que será visível e o que ficará oculto dentro do quadro. Já no caso do desenho, da produção gráfica e pictórica, ela será a partir de uma forma de acomodar a forma dentro de um espaço já pré-estabelecido. Assim, ao invés de criar um encapsulamento espacial e temporal através da captura de uma câmera, como no caso da fotografia e cinema, o desenho é livre dessas amarras, pois ele já nasce dentro de um espaço concebido e demarcado, não havendo a necessidade de



exclusão, apenas de acomodação, de hospedar. No caso dos quadrinhos, os desenhos acomodados em seus requadros ainda podem acompanhar ou serem solidários a outros requadros na página, criando uma possibilidade narrativa própria, a partir das imagens representadas.

Outra característica da escolha de Sacco está na forma de representação de seus desenhos, uma forma muito particular de seu trabalho é um desapego em retratar o naturalismo fotográfico, que seria muito esperado em se tratando da natureza jornalística do autor. Porém, ele subverte essa tradição com o uso de um estilo gráfico denominado de *Bigfoot*, muito consagrado pelos quadrinhos *underground* dos Estados Unidos na década de 1960, fazendo com que os seus personagens sejam retratados de forma caricatural e muitas vezes grotesca. A respeito disso, o autor salienta:

Nunca tive a educação formal necessária para desenhar pessoas realisticamente; na verdade, nunca tive qualquer educação formal em desenho. Não me surpreendeu, portanto, quando ouvi que verto dramaturgo palestino-americano, após olhar de relance o primeiro número, rasgou-o em pedaços. Percebi que os desenhos precisavam refletir a gravidade daquilo que eu estava apresentando. Assim, de forma lenta, porém consciente, forcei o realismo aos meus desenhos, no entanto nunca consegui - mas também nunca desejei de verdade - perder o meu estilo cartunesco (Sacco, 2011, p. 9).

O interessante que essa escolha de representação gráfica empregada pelo artista se torna muito arriscada pela possibilidade de ser interpretada como um deboche, um desrespeito com aqueles que estão sendo representados. Porém, o autor não só faz essa caracterização aos palestinos, mas também retrata da mesma maneira os israelenses e até a si mesmo, já que é ele próprio o personagem que conduz o leitor em sua história. Como todos os personagens são representados dessa forma, se estendendo até as partes mais trágicas na narrativa, ela acaba se tornando um dispositivo de verossimilhança dentro de sua diegese, fazendo com que o estranhamento inicial se torne comum a partir do alcançar em sua leitura.

Essa forma caricatural dos personagens também cria um aspecto de expressividade através do exagero, pois o autor investe nessa parte para que haja uma identificação além da parte textual da narrativa, deixando os desenhos e sua sequencialidade narrativa falar.

Essa história me fez perceber que me encontrava com os mesmos questionamentos com os quais Joe Sacco encarou. As realidades sobre os povos

indígenas não podem e não são passadas através das mídias de comunicação, esses povos se encontram em uma distância espacial e relacional tão grande, pelo menos é o que eu achava na ocasião, que seria preciso uma investigação, me introduzindo em seus territórios, para que pudéssemos nos perceber socialmente de outro modo.

Foi quando em um dia, passando perto do Estádio do Maracanã, vi um prédio muito antigo, em ruínas, cercado com tapumes, placas de madeira e cercas de arame, exibindo cartazes e pinturas representando pessoas indígenas. Era a Aldeia Maraka'nà. Já tinha ouvido falar dela, fazia tempo, talvez em uma época. O foco estava tão fixo na idealização de uma indigeneidade a partir de aldeamentos em reservas na floresta que não tinha observado que havia uma comunidade indígena tão perto.

## **1.2 – Dos estudos em arte até o Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades**

Lembro-me de uma época que estudar na Escola de Belas Artes da UFRJ era um sonho bem distante, pois antes de ingressar nessa direção eu trabalhava como técnico de TI (Tecnologia da Informação) durante muito tempo, consertando equipamentos eletrônicos, como computadores, impressoras, monitores, notebooks e tantos outros. Era um trabalho no qual fazia sem muito entusiasmo, não conseguia me identificar e também não tinha o menor apreço, mas ajudava a pagar as contas. Até que um dia me despertou uma vontade imensa de provocar alguns colegas de trabalhos, fazendo alguns desenhos satíricos deles, como uma proto caricatura, muito primária. Mesmo assim, foi um impulso em direção a algo que não fazia há muito tempo, na verdade uma década inteira sem pegar em um lápis para desenhar.

Essa experiência reavivou algo há muito esquecido dentro de mim e deu um ânimo do qual nunca tinha sentido naquele emprego, pois estudar arte era algo que fazia sentido naquele momento. Ao menos foi o que me recordo da pequena gênese em direção aos estudos de arte, o que se concretizou após algum tempo depois quando finalmente consegui integrar ao corpo discente do curso de Pintura pela UFRJ, a partir daquele momento decidi que aquele seria o caminho que eu seguiria.

A experiência da Escola de Belas Artes foi enriquecedora, abrindo caminhos para novas percepções e sensibilidades a partir de estudos e trocas com outros colegas de curso, porém o que mais me instigava eram os traços, as manchas a composição dos elementos que performam dentro do espaço diegético de uma pintura ou de um desenho. Por isso, os estudos dos grandes mestres da história da arte eram tão fascinantes. Tentava entender as técnicas empregadas por eles, suas transformações através dos movimentos artísticos condizentes com as convenções acadêmicas de sua época e as vanguardas artísticas, as quais contestavam e contrapunham essa rigidez da tradição artística, desconstruindo e reconfigurando suas obras em novas possibilidades.

Analisar os trabalhos realizados por esses artistas era um exercício para se tentar entender o pensamento de sua época e suas transformações sociais a partir deles. Tentar entender essas obras como documentos de seu tempo, mesmo que sejam muitas vezes um registro do artista e sua relação com seu mundo. Contudo, essa concepção se limita à percepção de um determinado pensamento hegemônico europeu. Quer dizer, não achava que determinadas potências culturais e

econômicas europeias são o avatar de um entendimento universal, ou que outras sociedades e comunidades espalhadas por todos os outros continentes compartilham de um mesmo ponto de vista.

Como foi dito anteriormente, essas percepções sobre a arte europeia foram sendo contestadas aos poucos, pois não tinha referência assumida para expandir os estudos a novas concepções. Os questionamentos a esse modelo autodeterminado como único foram sendo expandidos inicialmente por um cansaço, uma fadiga aos discursos realizados por outros colegas e alguns professores da faculdade. Pela atitude de levantar sempre a pauta do preciosismo técnico, a fixação a tradições que não se permitem serem tocadas, como se fossem estruturas sagradas de um templo erguido sobre os valores e signos dos quais não faziam mais sentido para mim, não conseguia mais me conectar a esses modelos e sentia cada vez mais a vontade de “pixar essa igreja”.

Profanar esse templo é antes de mais nada, negá-lo, mas mesmo assim não é a mesma coisa de incendiá-lo. A ideia não é o rompimento com a arte ocidental, mas a abertura ao questionamento. Questionar também aqueles que defendem um certo fetiche pela técnica, apropriar de seus elementos que conversassem com outros interesses e pretensões. Foi com os pés sobre o solo da academia de artes que os olhos conseguiram alcançar outras possibilidades de produções artísticas. Como o estilo marcante das gravuras de literatura de cordel, o qual gera em mim um maravilhamento por ser parte de uma cultura herdada dos pais. O cordel transporta para um nordeste imaginário em um fascínio místico

Além do cordel, as ilustrações de livros, quadrinhos e cartazes produzem uma potencialidade de possibilidades artísticas, das quais grande parte ainda se tem uma conexão com a tradição europeia. Já o graffiti é uma arte de apelo muito popular, com suas possibilidades tão amplas que conversam. Fazem uma conexão direta com seu público, muralismos urbanos, paisagismos do concreto dão vida a muitas possibilidades que sua fúria artística desenvolve. O grafismo não macula o templo, ele traz os afrescos renascentistas para uma poética do popular, das periferias, subúrbios, favelas e de grande centros urbanos.

Imagino que o olhar sobre essas novas paisagens fez com que me interessasse em observar o cotidiano. O que levou a uma pesquisa com esse tema para o trabalho de conclusão de curso na graduação, pensando como o olhar estava acostumado a rotina do dia a dia. Tanto que precisava ser despertado para enxergar

a partir de fragmentos, de pontos que passam despercebidos e desinteressados pelos trajetos que os olhos percorrem durante o deslocamento de lugares habituais. As paisagens ordinárias se tornaram o campo para exercitar as visualidades, exercendo sobre elas o despertar de novos sentidos.

Após a conclusão do curso de graduação, me dediquei a algumas atividades que pudessem utilizar os conhecimentos aprendidos, como trabalhar em projetos coletivos e pessoais. Mas, o ofício que exerço com mais frequência desde então é como professor de artes plásticas. Passando por muitos lugares, permitindo que ganhasse experiência e desenvolvesse metodologias de ensino. Com isso, obtive um grande aprendizado, pois tive que elaborar muitas formas de criar percepções e entendimentos para se chegar a certos resultados artísticos com os alunos. Então, pus em prática os estudos do olhar cotidiano para os estudantes conseguirem treinar mais perspectivas viciadas pela rotina. A ideia era que seus olhos alcançassem para fora, do minúsculo quadro das telas de seus *smartphones*, descobrirem outras possibilidades de referências visuais, além daquelas que são incessantemente compartilhadas pelas redes sociais.

Esse exercício se mostrou bastante intrigante, principalmente, pela resistência que esses alunos tinham em observar o seu cotidiano. Ao que parece, não tinham a sua realidade como algo minimamente interessante e questionavam sempre que podiam o propósito do exercício. Tínhamos um desafio muito grande em trazer as experiências visuais da vida concorrerem com os imaginários produzidos pela indústria cultural de animes, games e conteúdos gerados por *influencers* em mídias digitais. No caso, as próprias relações sociais desses aprendizes estavam concentradas nessas visualidades.

A atividade que havia proposto parecia muito dolorosa, portanto foi necessária uma negociação para que não houvesse um rompimento deles com os estímulos visuais que os impulsionam a desenhar, principalmente, porque essas referências culturais não podem apenas serem consumidas e descartadas para que outras em seguida fossem visualizadas e desinteressadas em uma sequência cada vez mais rápida. A proposta do olhar cotidiano foi se direcionando para que essas referências da cultura *pop* fossem relacionadas às percepções da realidade social, se estendendo à realidade de outras pessoas.

Fazer pensar sobre as produções da indústria cultural como algo que deve ser evitado de ser consumido de forma acelerada, ajuda a contemplar metáforas que a ficção propõe. Deste modo, tentar chegar a outras camadas que uma produção cultural pode proporcionar, a partir de relações que vão sendo construídas a partir de questões que falam com a nossa realidade, da realidade de outras pessoas e assim conseguir aos poucos conectar esses alunos ao questionamento de sua própria realidade, de pensar sobre si mesmo e como a sua rotina diz sobre as estruturas sociais e culturais que os cercam.

Começa assim uma guerra pela atenção, uma batalha em que “o fracasso” é certo, mas nem por isso menos importante, pois o mais relevante é afetar de alguma forma essas pessoas, de provocar mesmo sabendo quem sairá vencedor no final. O objetivo é fazer com que esses monumentos devotados por eles sejam observados como um elemento que compõem um quadro muito mais amplo e rico, ressignificando essas obras e suas interpretações sobre o mundo.

Voltando às paisagens urbanas, elas não tinham nada a ver com as referências demandadas, muito menos com as referências apresentadas. Como base, os estudos que carregavam a tradição artística europeia, de idealizações paisagísticas, rigidamente controladas e anatomias padronizadas, contrastando com as muitas representações de corpos, de paisagens urbanas que não seguem um controle rígido, em um planejamento urbano que perde sua influência, conforme as relações e adaptações do convívio social vão sendo construídas. No caso, provocam profusões de informações, em um dinamismo mais orgânico, porém, considerado como feio e repulsivo pelos alunos, demonstrando um sentimento de inferiorização em relação às referências visuais dos materiais de estudo.

A percepção das paisagens são mais ricas quando não as recebemos a partir de sua “feiura”, mas do entendimento que essa estética enuncia. Trata-se de uma série de contrastes do que se poderia pensar como ideal. A partir do olhar mais repousado sobre essas estruturas sociais, as diferenças são percebidas no exercício. Pode-se levar a questionamentos sobre quais são as relações sociais, políticas e culturais que propiciam aquela realidade e encontrar outros meios de se relacionar através delas. O novo objetivo, então, não é identificar em si mesmo o sentimento de inferioridade em comparação com as idealizações de uma Europa fantasiada de encantos, mas de se reconhecer dentro de um sistema social que pode e deve ser questionado, que encontra caminhos para serem vivenciados,

experienciados. Não estarem separados das mídias culturais, mas que coexistem mutuamente através de suas relações.

Então, essas táticas foram muito importantes para a reflexão sobre as minhas visualidades, sobre o quanto esses imaginários criados a partir das produções da indústria cultural se relacionam com outras referências que fazem parte da vivência. Sobretudo, me fez questionar sobre continuar a estudar artes, pois haviam muitas incertezas a partir das direções que eu poderia ter seguido: de pensar a arte não apenas “por ela mesma”, em “copiar” os grandes mestres, de ainda reproduzir instalações com objetos banais para tentar alcançar reflexões do público, ou de tantas outras possibilidades artísticas que poderiam ser exploradas. O que estava sentindo naquele momento era um cansaço, um desgaste, em uma crise que se estendeu, principalmente, no agravamento da pandemia de covid-19 em 2020.

Muitas questões foram potencializadas na época, sobre urgências que se tornaram ainda mais urgentes. A partir dessa crise em nível mundial, os problemas climáticos foram muito debatidos e todas as questões que já estavam sendo trabalhadas no inconsciente, principalmente, as questões indígenas voltaram com muito mais força. Impulsionando-me para outras direções que estavam ocupando a prioridade naquele momento. Por isso, imagino que tenha me tornado bastante imerso nas questões indígenas. Como os indígenas se tornaram relevantes repentinamente para a grande mídia para discutir sobre a crise climática, se tornaram símbolo de resistência e notórios em muitos debates.

Novamente o foco foi direcionado às relações com os povos originários, por pensar em desconstruir as camadas impositivas do colonialismo dos saberes europeus. Ou seja, de buscar a partir das realidades e visões de mundos possíveis, os quais pudessem levar a outros caminhos perceptivos. Faço agora o mesmo exercício que propunha aos meus alunos, em observar outros cotidianos, em novas referências de imaginários construídas sobre os indígenas.

Diante disso, com o cansaço no estudo das artes precisava ganhar outros caminhos, para que pudesse retornar com mais vigor, com mais sentido. Portanto, os povos indígenas foram o foco, por me fazer questionar essas insatisfações de ter a experiência, as vivências de estar em outro tipo de relação, para justamente confrontar essas inquietações, para olhar “além de mim mesmo”. Isto é, de tentar alcançar as produções artísticas de pessoas que possuem outras formas, outros recursos culturais para a produção artística, com linguagens que tem sido

obstaculizadas, por não termos sido educados para poder compreender as diversas camadas de sua linguagem.

Como dito antes a Aldeia Maraka'nà pode ser acessada por ser um lugar onde as indagações poderiam ser trabalhadas, por ser um lugar em que se encontra em constante risco, um lugar encantado, por estar sendo praticada a cultura de conexão da terra. Deste modo, agora queria mais uma vez “pixar a igreja”, só que o pixo é um imenso grafismo indígena, com direito a jenipapo e urucum. O PPCULT é o caminho para isso, foi com o ingresso no PPCULT que tive acesso à outra leitura teórica-empírica,, que me ajudaria a organizar e direcionar as minhas indagações.

A pós-graduação em cultura e territorialidade proporcionou uma outra percepção do que é possível se entender como “arte”, de como a arte está inserida na própria produção do dia a dia, em suas expressões, como outros entendimentos sobre a arte e por assim dizer, de percepção cultural da realidade, de uma cosmovisão rica. Permite constituir em outros valores, a partir de estudos que vão além da limitação colonial que se diz “verdadeira” e “única”.

O ingresso no PPCULT de início proporcionou muitos estranhamentos, por se tratar de um espaço muito diferente do qual estava acostumado. No programa, os assuntos levados para a discussão sempre enriqueciam o entendimento com o trabalho. Ideias que fluíam como disparadores de novas questões a serem trabalhadas com o campo de interesse, ajudando a formular e reformular imaginários que haviam sido construídos anteriormente. Isto é, fazendo com que o olhar viciado pelo cotidiano da superficialidade e pelo emaranhado de estereótipos fosse instigado a procurar novos ares, novos entendimentos, novos mundos dentro do campo da compreensão. O pensamento colonizador-colonizado, que se faz a partir de relações, de relações com a natureza, com o Outro, direciona inquietações, para assim me relacionar melhor com o campo da arte, a partir dos ricos aprendizados nesse eterno processo que é a pesquisa.



### 1.3 – Outras experiências com o imaginário sobre os povos indígenas

Desde a infância, tenho um fascínio enorme pelas imagens, pelas ilustrações e outras representações gráficas. Por esse motivo, a memória se torna bastante afetiva. Com os primeiros contatos com as HQs (Histórias em Quadrinhos), inicia um apanhado sob a perspectiva de alguns momentos que essa forma de arte me afetou, dentro das percepções nas causas indígenas.

Através das páginas dos quadrinhos, muitas histórias me foram contadas. Uma grande parte delas eram estadunidenses, principalmente de temas *westerns*, em que havia uma romantização em relação à expansão colonial sobre as terras dos povos originários da América do Norte. Uma representação carregada de estereótipos e preconceitos. Muitas vezes, os povos indígenas daquele país eram retratados como vilões ou simplesmente eram arquétipos de um certo alívio cômico. Aliás, não só os indígenas norte americanos que eram retratados dessa maneira, outras “minorias”, como os negros, também eram representados da mesma forma problemática. A desumanização construída nessas narrativas eram desenvolvidas para justificar as mortes dessas pessoas, vistas como justas dentro das histórias fabuladas de maneira desigual.

Sobre as publicações produzidas aqui no Brasil, um personagem que fez muito sucesso era chamado de Tininim. Esse criado pelo cartunista Ziraldo, fazia parte das histórias do Pererê, que compunham o grupo de personagens muito diversos, com animais antropomorfizados, representando a fauna brasileira e o ser folclórico Saci Pererê, referências que buscam elementos de representação de uma “brasilidade”, em um esforço para mostrar uma diversidade étnica e cultural e uma certa representatividade do seu público.

Ziraldo fez suas histórias em um tom muito mais “positivo” de seu personagem indígena, divergindo com os personagens representados nas histórias de *westerns* estadunidenses. Mesmo não sendo o protagonista das histórias do Pererê, ele sempre se destaca de alguma forma e muitas vezes toma a história para si. No caso, sendo desenvolvido em histórias mais complexas, e algumas vezes tirando sarro dessas produções, satirizando a própria percepção e costume cultural de como essas produções são por nós absorvidas. Porém, essas imagens não geradas por indígenas, os mesmo não se representam, reproduzindo ainda os maneirismos caricaturais como os povos originários ainda são vistos.

Há uma história sobre esse tema intitulada de “A turma do Pererê em a festa na aldeia” (Zirald, 2009, p. 22-28). Nela, Tininim encontra seus amigos e com muita alegria grita em alto e bom som que é o “dia nacional dos Parakotakas” (povo indígena fictício, mas verdadeiro dentro da diegese), surpreendendo seus amigos, que não parecem acreditar muito no começo. Mas, logo em seguida decidem fazer uma comemoração digna para o seu amigo indígena, a fim de homenagear seu povo. Para isso, pedem a Tininim que vá para casa se arrumar, pois assim que voltar terá uma grande surpresa.

Pererê coordena o grupo, para criarem uma aldeia indígena “de verdade” e todos os outros personagens se dispersam, prometendo voltar cada um com algum objeto que possa ornamentar a comemoração, apenas ficando o saci que reflete sobre como seria uma aldeia Parakotaka. Mas, logo se dá conta de que “se fosse Apache, Sioux ou Cheyenne, não tinha problema! Eu ia saber direitinho como era a aldeia dele!”.

Essa passagem dita pelo protagonista da série é muito curiosa, ainda mais se tratando do próprio Saci Pererê, o personagem dito “folclórico” mais emblemático da ficcional e heterogênea “cultura brasileira”, que se vê em uma situação que nem ele mesmo sabe como seria uma representação dos povos indígenas situados no território brasileiro.

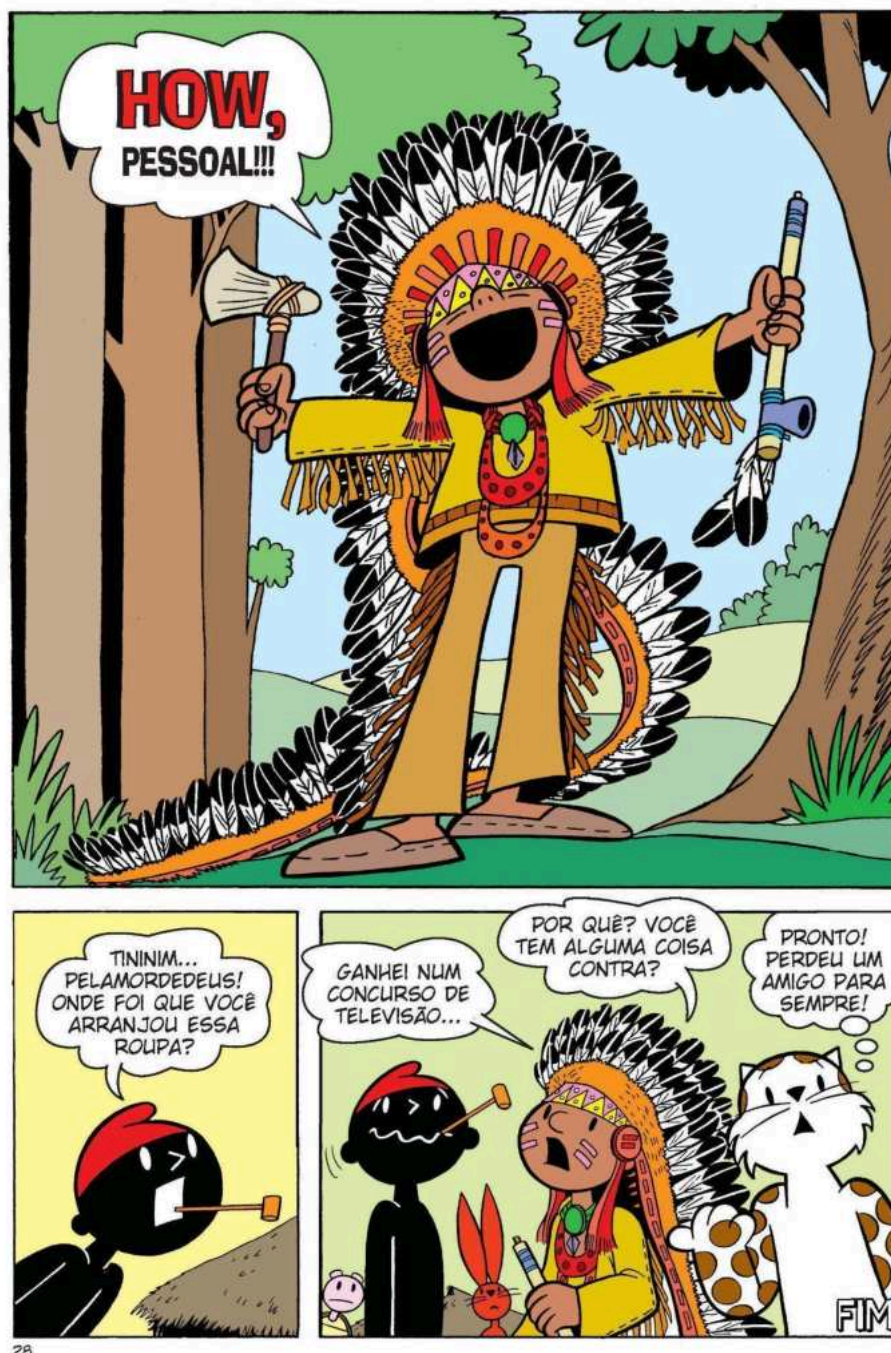
Pererê está perdido e não sabe como resolver a situação, para isso ele conta com seus amigos, começando com Galileu, uma onça pintada, “o sujeito mais brasileiro do mundo”, segundo Pererê. Mas, é bruscamente surpreendido quando Galileu lhe entrega um *Tomahawk*. Saci fica indignado pelo erro e pela decepção em ver tal objeto ser relacionado a “uma machadinha de índio”, como é chamado o objeto pelo felino.

Em seguida, a história vai apresentando cada personagem que retorna com um objeto indígena, porém, todos são igualmente pertencentes aos povos nativos norte americanos, como uma tenda e um totem. Os personagens se defendem dizendo que ganharam em um concurso na televisão.

Pererê, indignado, ameaça seus amigos em perder a amizade ao próximo que disser qualquer coisa sobre concursos na TV e propõe que todos tragam materiais mais tradicionais dos povos originários do Brasil, e só “voltem com bambus, embiras, sapé, cipó-de-corda, taquara e folha de palmeira!”

Para o entendimento do desfecho da história, seguem as duas últimas páginas da narrativa, pois sua conclusão pode ser entendida melhor através da mídia com a qual foi pensada e concebida:





Ziraldo - A turma do Pererê: As manias do Tinim, página 28

Assim, Pererê e seus amigos são submetidos a um processo de imersão ao que seria uma “aldeia indígena brasileira”, mesmo que se tratando de uma forma muito genérica, há um esforço para se chegar a um resultado mais “satisfatório”. Quer dizer, ainda que imaginado, ficcional, tentando uma proximidade das realidades dos povos indígenas.

A narrativa é construída de tal forma que por meio das reflexões abordadas pelos personagens, o leitor também se encontra com os mesmos problemas, em uma brincadeira com a própria noção de como a cultura de massa das produções de filmes *westerns* podem influenciar o imaginário. A televisão sendo referenciada várias vezes na história como a maior vilã dessa alienação, nesses concursos que premiam objetos que colonizam o imaginário.

A história chega ao ponto, na página 27, de cair em uma narrativa muito didática ao provocar esse pensamento equivocado do próprio leitor da obra, demonstrado de forma literal pelo protagonista: “Taí uma aldeia pra nem os Villas Bôas botarem defeito”. No caso, inventando como deve ser uma aldeia indígena brasileira “de verdade”. Mas a história surpreende com o seu “punchline” e resgata a sátira da narrativa, demonstrando um indígena brasileiro travestido de todos os estereótipos dos quais Pererê e sua turma já haviam desconstruído durante a narrativa, juntamente com o leitor, anteriormente.

Outro personagem muito famoso criado para o público infantil é o Papa-Capim, editado em um gibi da Turma da Mônica. Segundo o paratexto que acompanha a edição (Godoy; Guedes, 2016, p. 80), o autor Maurício de Souza se inspirou nos indígenas do povo Pataxó, e o nome do personagem vem do pássaro papa-capim de capuchinho. As histórias de Papa-Capim se passavam em uma floresta, não muito determinada, protagonizada por um menino indígena. Apesar do autor ter se inspirado no povo Pataxó, o personagem aparentemente não possui uma etnia definida, o herói interagia com outros personagens da história em sua comunidade e tratavam de questões que envolvem as atividades de caça, de ser um guerreiro e outros assuntos que envolvem a preservação da natureza, tratados de uma forma bastante “rasa”, mesmo se tratando de materiais voltados para o público infantil.



Mauricio de Sousa - Agosto de 1966, Folhinha de São Paulo (Godoy; Guedes, 2016)

Apesar de não serem as minhas histórias favoritas, elas pelo menos passavam uma impressão mais cuidadosa ao abordar os povos originários, mesmo sendo carregadas de estereótipos e romantização sobre o olhar do “bom selvagem”. Isto é, daquele que é puro e inocente, desde que fique bem lá no fundo de uma densa mata. Algo que vai consolidar não somente o indígena em seu imaginário, o qual só pode ser reconhecido dentro de uma floresta. Vai construir um lugar dado e hierárquico para indígenas e não indígenas.

Já nos trabalhos com tons de mistério e aventura, os povos indígenas são representados como uma mera curiosidade, entre o exótico e o místico e algumas

vezes flertando com o gênero do terror, foi assim as minhas primeiras impressões quando tive contato com algumas HQs desenhadas pelo artista Flavio Colin, em histórias voltadas para o público jovem e adulto.

Recordo-me da história intitulada de “Fawcett”, em que o Coronel Britânico P. H. Fawcett desapareceu em uma expedição na região do Estado do Mato Grosso, no início do século XX. O referido coronel procurava a mítica cidade de Muribeca, um Eldorado há muito tempo esquecido por outros povos. A história é interessante por se tratar de um mito criado a partir de um acontecimento real, ainda mais por causa de todo o mistério envolvendo o desaparecimento, tanto do Coronel Fawcett, quanto de seus dois acompanhantes nessa investida, sendo um deles o seu próprio filho.

Os indígenas nessa obra são representados como pessoas “selvagens” e “atrasadas”, contrastando com o ideal de povo e de civilização da cidade mítica de Muribeca. Segundo o protagonista da história, se trata de uma civilização remanescente de Atlântida, construída com ouro e pedras preciosas e sua população composta por pessoas brancas.

Fawcett representa nessa história a perspectiva colonial europeia e tanto o escritor André Diniz, quanto o ilustrador Flavio Colin, constroem uma narrativa muito comum da literatura de heróis desbravadores, sempre destemidos. Através de sua auto-declarada “superioridade”, supostamente se torna “habilitado” a conduzir a civilidade para os ditos “selvagens”. Ou seja, como visto em outros personagens famosos da literatura, como Allan Quatermain, Tarzan e o personagem de quadrinhos Fantasma, a narrativa se repete.

Nesta perspectiva, os indígenas estão estruturados nessas histórias em um passado idealizado sobre suas imagens, análogos às representações dos Apaches nas histórias *westerns*, em que sua importância narrativa está, quando muito, nos antagonistas que são um obstáculo para os planos civilizatórios dos “americanos”. Com os indígenas sul-americanos, encenando os mesmos papéis, mas nesse caso, retratados como “demônios” que compõem o panteão do imenso “inferno verde”, em que os “heróis” de uma civilização, dita como avançada, perece diante da bestialidade de uma natureza cruel e maligna, puramente representados em uma simplificação maniqueísta.

O gênero *western*, aqui já citado algumas vezes ao falar sobre as referências dos quadrinhos, foram inspirados diretamente pelo cinema hollywoodiano. Os

*cowboys* se tornaram muito populares pelas sucessivas reprises dos filmes na TV aberta, sempre representados como os heróis da narrativa. Neste processo, os povos indígenas foram exaustivamente retratados de forma jocosa e vilanesca a partir do acesso que o grande público teve com essa forma de arte, sendo posteriormente muito influente para os quadrinhos.

Se tratando da temática de inferno verde, um filme que me marcou bastante foi adaptado no Brasil com o título “Holocausto canibal” de 1981. Essa polêmica obra cinematográfica conta a história de um pesquisador que vai à floresta amazônica em busca de quatro jovens desaparecidos durante as filmagens de um documentário sobre populações indígenas. A parte do filme que fica bastante problemática é a representação dos povos indígenas. Esses propensos pesquisadores mostram das formas mais grotescas e violentas o modo de vida dessas pessoas, com cenas *gore*, mas muito convincentes, de uma crueldade em situações muito extremas que os próprios indígenas fazem entre si mesmos.

Sem dúvida, assistir esse filme foi uma experiência que persiste em ficar na memória durante muito tempo. Mesmo se tratando de uma ficção e suas liberdades criativas, havia uma clara despreocupação com a verossimilhança do “mundo real”, construído para o entretenimento de um público mais específico. Deste modo, continua sendo uma visão colonialista, uma forma de manter um entendimento problemático sobre os povos originários, principalmente as comunidades mais isoladas. Retratá-los como monstros cruéis e sedentos por carne humana só reforçam ainda mais as motivações e desculpas para o seu extermínio pelos interesses econômicos. E dizem muito sobre o que permanece no imaginário colonialista em um tempo espiralado. O entre-lugar da narrativa fílmica em questão apontam uma relação desigual e construída de maneira cruel. Os medos, anseios, angústias com “o diferente”, o fetiche e o desejo de dominação pela suposta superioridade permanece culturalmente no ocidente.

A obra cinematográfica descrita acima não é a única a explorar essa temática, há outros filmes que usam a floresta amazônica como cenário de suas narrativas para os gêneros do terror e horror que por sua vez estão dentro de um subgênero conhecido como “Inferno verde”, que pode ser um termo iniciado pelo livro que recebe o mesmo nome pelo autor Alberto Rangel, publicado em 1908 e provavelmente reforçado por Euclides da Cunha (2024) em sua obra literária “À margem da história” em 1909. Essas obras transformaram o imaginário popular da



região amazônica em um lugar de tormento, contrastando com a imagem do “bom selvagem”, cunhado pelos esforços do Brasil Imperial no século XIX.

Voltando às imagens sobre os povos indígenas, produzidas por não-indígenas, as representações por meio das ilustrações e pinturas despertam atração construída a partir de reproduções artísticas. No meu caso, desde as pinturas paisagísticas de Nicolas-Antoine Taunay, até às cenas cotidianas registradas pelos trabalhos de Johann Moritz Rugendas e Jean-Baptiste Debret, esse último principalmente por ter acesso aos seus estudos de desenho e pintura, publicados a partir dos cadernos de viagem do artista, durante seu tempo de permanência no Brasil, através da missão artística francesa do início do século XIX.

Os cadernos de viagem eram muito comuns, e ainda são, para os pintores e desenhistas registrarem alguma imagem que pareceu interessante durante as pesquisas visuais de campo. Alguns deles registram aspectos sociais de sua época e, principalmente, imagens que refletem a interpretação do artista em relação ao meio social, como nos desenhos de Debret, ao retratar uma sociedade colonial brasileira, persistentemente escravocrata. Sociedade que cotidianamente reforça suas práticas desumanizadoras com naturalidade, isso sob a ótica colonizadora do artista europeu.

Na época em que iniciei os estudos na graduação de Pintura pela UFRJ, frequentei bastante o Museu Nacional de Belas Artes, com a intenção de observar e aprender sobre as obras dos grandes mestres da pintura tradicional. Muitas delas foram realizadas na segunda metade do século XIX. As pinturas sobre os povos indígenas me chamaram a atenção, por se tratarem de representações muito estereotipadas e romantizadas de uma certa submissão dos povos originários em relação aos seus colonizadores.

A partir dessas representações pictóricas, o imaginário do “bom selvagem” é reafirmado, como se o processo colonial fosse feito pacificamente e esses “dóceis primitivos” salvos de sua ignorância, tornando-se gratos eternamente a seus opressores. Uma obra que pode representar essas percepções é a intitulada “Primeira Missa no Brasil” do artista Victor Meirelles, finalizada em 1861. Trata-se de uma pintura muito popular, principalmente por ter ilustrado muitos livros didáticos. As imagens dos indígenas são distribuídas na composição da obra, como observadores atentos e submissos, rodeando o elemento central: uma enorme cruz feita de madeira e outros elementos que reforçam o cristianismo junto com os colonizadores,

representados de forma enaltecida diante de uma romantização de um dado histórico, como o primeiro ato civilizatório realizado pelos propensos descobridores desta terra já ocupada.



Victor Meirelles - A primeira Missa no Brasil, 1861

Na pintura de Meirelles, a paisagem tropical do Brasil está sendo representada como imaginário formador da pretensa identidade nacional, como um projeto do império que está inserido no movimento cultural do romantismo e do Brasil. A paisagem foi amplamente utilizada, mesmo quando os quadros tinham temas históricos em uma concepção da identidade e imaginário nacional, pois a natureza delineava a diferença entre o Novo Mundo em relação ao Velho Mundo, ou seja, para distinguir a identidade brasileira da portuguesa.

Essa ruptura imagética ocorre a partir de alguns símbolos que proporcionam esse distanciamento. A pintura foi mais um dos esforços do império para forjar uma nação, em uma tentativa de construção pelos caminhos da política, mas foi feito sobretudo pela identidade nacional. Foi por esse motivo que “a descoberta do Brasil”

é uma invenção do século XIX. Trata-se do uso do mito do descobrimento como forma de inventar uma origem à nação brasileira. O documento utilizado para isso foi a carta de Pero Vaz de Caminha a Dom Manuel, o rei de Portugal, na chegada de Pedro Álvares Cabral. Para isso, o quadro “a primeira missa do Brasil” teve uma grande influência como representante da nação brasileira, com a história enaltecendo um passado extraordinário de heróis e mitos. O Brasil era um país muito jovem e seu passado, no contexto colonial, ainda muito recente buscava esses valores, sendo bem representados pela difusão imagética de seus artistas. Porém, na dimensão política ainda era um país de estrutura social escravocrata, genocida e totalmente desigual.

Os indígenas tiveram um lugar nesse projeto de construir uma nação, pelos artistas românticos brasileiros. No entanto, eram representados apenas como indígenas “idealizados”, “pacíficos” e “ingênuos”, passíveis de serem civilizados, como “bons selvagens”, receptíveis a serem assimilados pela cultura do “homem branco”.

A pintura impõe, como se fosse uma verdade absoluta e incontestável, o processo de sua “colonização pacífica”, sem a necessidade de uso de qualquer força em uma colonização que foi feita em um processo muito “amigável” e “natural” de hibridização entre indígenas e portugueses, como se os indígenas estivessem convencidos de imediato, como se fosse um grande bloco homogêneo, apenas pelo poder absoluto e incontestável da “fé cristã”.

A pintura de Meirelles contrasta com a eucaristia dos Tupinambás ao fazer o processo antropofágico e também diverge com a passividade da colonização que é demonstrada no quadro. Segundo essa suposta unidade nacional, foi feita sem o uso da violência e aderida pacificamente pelos povos indígenas. Contra essa argumentação, sobre essa colonização pacífica, trago novamente a gravura “Soldados índios de Curitiba”, de Debret, que demonstra o quanto isso foi feito com extrema violência, patrocinado pelo próprio Estado.

Todo esse trabalho exposto anteriormente, no sentido de produções sobre o colonizador-colonizado, demonstra muitas facetas de como o imaginário dos povos originários foram sendo construídos, a partir dessas referências. Apesar de reconhecerem que essas obras possuem uma importância dentro de suas propostas artísticas, elas reforçam estereótipos e afastam as possibilidades de compreensão e reconhecimento desses povos por eles mesmos.

#### **1.4 – A relação com a Aldeia Maraka'nà**

Esta seção expõe o processo de construção da Aldeia Maraka'nà, com cuidado e preocupação, já que não sabia direito como entrar naquele território. Olhando de fora não parecia muito convidativo, não conseguia enxergar entradas que pudessem proporcionar uma identificação. A primeira vez que entrei nesse território aconteceu através das redes sociais. Conversei com Júlia Otomorinhori'õ Xavante, que me convidou a participar de algumas aulas e oficinas dentro da aldeia.

Frequentando o espaço, fui aos poucos entendendo a dinâmica e mudando concepções do que é “um indígena”. Retroativamente, percebo como as minhas percepções são limitadas a um imaginário de um “povo da mata”. O que impedia que abrisse possibilidades de enxergar a diversidade étnica representada por pessoas que estão em contexto urbano e que não são menos indígenas por não estarem em um ambiente florestal.

Outra forma de perceber a realidade dos povos originários foi sendo identificada durante as visitas, percebendo que até a ideia de uma aldeia, seria muito mais ampla do que as que tinha imaginado. Os territórios ocupados são como o próprio nome diz, uma ocupação, mas não no sentido de algo tomado à força o que é de direito de outra pessoa, pelo contrário, as ocupações indígenas como da Aldeia Maraka'nà são feitas para retomar o que é de direito deles, um direito ancestral, que tem propósitos políticos para transformações na perspectiva social. Só que nesse caso em uma selva feita de aço, concreto, gases poluentes, plástico e muita hostilidade por parte da “fauna urbana”.

Uma outra percepção foi sobre a diversidade étnica que os indígenas em contexto urbano apresentavam, eram indígenas com a mesma diversidade fenotípica que eu via em bairros da Baixada Fluminense e subúrbio do Rio de Janeiro. Pessoas que eu, provavelmente, passaria por elas na rua e não me desse conta de que se tratasse de um indígena, pois eram pessoas parecidas comigo, com amigos e até vizinhos. Nem ao menos fazia ideia disso, fazendo com que toda aquela idealização imaginária fosse desconstruída, ao perceber que ali se encontravam pessoas identificadas como indígenas, que eu achava estarem longe da realidade que imagino estar vivendo, na verdade eles estavam integrados na sociedade o tempo todo.

A partir dessas novas percepções, mudam as relações que estão sendo feitas sobre a aldeia e sobre povos indígenas e não-indígenas. Tratava-se de um

movimento, não só de ocupação do território, mas de uma ocupação ancestral na própria afinidade étnica das pessoas que frequentam aquele lugar, que é chamado por eles mesmos de “retomada”. Um nome muito significativo do movimento que estava direcionando a uma mudança de percepção de muitas pessoas, que até pouco tempo não se reconheciam como pertencentes a uma etnia dos povos originários, em reconhecerem sua indigeneidade.

O pensamento sobre retomada despertou uma história que minha mãe contava sobre seu pai, sobre ele ser um descendente de indígenas, mesmo que talvez ele não soubesse também. Em pensar nessa ideia de que descender é não ser mais, deixar de ser, e o que os indígenas da Aldeia Maraka'nà estavam fazendo era um movimento contrário a essa descontinuidade do ancestral, indo para um movimento de “continuar sendo”.

Esse pensamento não ficou apenas em meu avô, fez com que eu tivesse uma reflexão sobre “quem sou?” em sintonia com o pensamento sobre formas de desconstruir as visualidades e imaginários coloniais. Passava não mais a olhar somente para fora, mas começando a observar dentro de mim, principalmente após uma conversa que tive com Rodrigo Ajuricaba Tupinambá em uma tarde de sábado, em junho de 2023. Ele disse que a presença indígena está em toda parte, em muitas de nossas práticas cotidianas, na alimentação, na nossa genética, entre outras. Disse que para enxergar isso é preciso olhar através das camadas de intervenções coloniais que foram colocadas sobre essa presença ancestral. Desde então, estou em processo de encontrar a indigeneidade, de encontrar caminhos para que essa ancestralidade se faça mais presente em minha vida e nos sentidos que podem ser despertados com essa experiência de transformação da minha própria identidade.

Vi que os movimentos indígenas estão voltados para uma reintegração para a natureza. E não somente a preservação do pouco de reserva florestal que havia, tinha que ser além disso, precisávamos agir e retomar os territórios urbanos para que houvesse um movimento de reflorestamento, para que a terra voltasse a fazer parte das relações entre as pessoas, assim uma possibilidade de mudança social, política e melhores condições de vida, tanto para nós, a “humanidade”, quanto para os outros seres que têm os mesmos direitos de viver nessa terra.

O que me surpreende sempre na relação com a aldeia é a falta de alarde, de uma preocupação muito grande em relação a todos os problemas que os cercam. Nem por isso há uma passividade, há tensões, é claro, porém, não da forma que

imaginava. Vem em mente que pessoas identificadas como indígenas passam por essa luta desde muito tempo e que só estão aqui hoje porque sempre resistiram a muitos “apocalipses” em que muitos mundos criados a partir de diversas percepções sobre eles foram destruídos, e continuam a resistir mesmo depois de tudo que tiveram que passar. As pessoas foram criando formas de se manterem fortes, encontrando no grupo uma resistência ainda maior.

## **2 – TEORIZAÇÕES E OPÇÕES EPISTÊMICO-METODOLÓGICAS EM TORNO DA ALDEIA MARAKA'NÀ**

Este capítulo aborda os temas referentes à Aldeia Maraka'nà, com um pouco de sua história, para que possamos rever suas relações sociais e os elementos abordados. Como se sabe, o território em que a pesquisa está inserida é um local de muitas tensões, onde sua ocupação tem um valor de resistência política e territorial. Pelo simples fato de existir e resistir criam inquietações no poder dominante. Os ocupantes da Aldeia Maraka'nà se utilizam de muitas táticas para suas permanências diante de um território que é por direito uma terra indígena, tanto no direito ancestral à terra, quanto em sua importância histórica para os povos originários.

De acordo com De Luna Freire (2019), as instalações da ocupação indígena foram inicialmente um palacete imperial construído no século XIX e pertenceu ao Duque de Saxe, Genro de Dom Pedro II. Em 1910, abrigou o Serviço de Proteção do Índio (SPI), sendo o primeiro órgão dirigido à cultura dos povos originários no Brasil, fundado por Marechal Rondon. Em 1927, a propriedade abrigou a Escola Nacional de Agricultura, atual Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

Seguindo a fonte de estudos citada, em 1953, o antropólogo Darcy Ribeiro funda nas instalações do prédio o primeiro museu direcionado aos povos originários no Brasil, chamado de “Museu do Índio”, o qual também foi utilizado como órgão responsável por institucionalizar causas direcionadas aos povos originários. Foi de imensa importância por legitimar no governo federal a primeira terra indígena no Parque Nacional do Xingu, após uma extensa campanha dos irmãos Leonardo e Orlando Villas-Bôas.

O Museu do Índio foi transferido em 1977 para um prédio no bairro de Botafogo, na Zona Sul da Cidade do Rio de Janeiro, deixando o antigo palacete localizado na Rua Mata Machado, no Bairro do Maracanã, abandonado. Até que em 1984 o prédio foi doado para a Companhia Nacional de Abastecimento (CONAB) e em 1986 foi cedido ao Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento, que pretendia sediar no palacete um laboratório para estudo e pesquisa de sementes para cultivo. Porém, o projeto não se concretizou.

O espaço ficou esquecido até outubro de 2006, quando se iniciou a ocupação pelo coletivo Movimento Tamoios dos Povos Originários, formado inicialmente por 35 indígenas de 17 etnias, que estavam em um evento na Universidade do Estado do

Rio de Janeiro (UERJ). Segundo De Luna Freire (2019, p.101), os indígenas decidiram ocupar o espaço para protestar contra o descaso que há pelo patrimônio cultural, material e imaterial. Utilizaram como argumento seu valor histórico, no contexto das causas indigenistas, estabelecendo ali um centro cultural. Pela aproximação física com o Estádio apelidado de Maracanã, a comunidade acabou se popularizando como Aldeia Maracanã.

Algumas famílias foram se acomodando ao redor do antigo prédio e aos poucos constituindo uma aldeia, criando uma infra estrutura improvisada de moradias para famílias, banheiros e cozinha coletivos, abrigando também outros indígenas que estavam se deslocando para a cidade ou necessitavam de acolhimento por insegurança financeira e social, além de receberem muitos apoiadores que veem a aldeia como um lugar onde se possa experienciar e valorizar a cultura indígena.

Ainda segundo De Luna Freire (2019) a dinâmica das atividades rotineiras no território, como o preparo da alimentação, limpeza, manutenção e outras são divididas comunitariamente, já os recursos financeiros são obtidos de diversas formas. Cada um foi se adaptando a uma atividade, como apresentações musicais, venda de artesanatos, performances de rituais, entre outras atividades, como em empregos formais e informais.

Em 2007, o Rio de Janeiro sediou os jogos pan-americanos. No mesmo ano, o Brasil foi eleito como país a sediar a Copa do Mundo de Futebol em 2014. Logo depois, o Rio de Janeiro também seria sede dos jogos Olímpicos e Paralímpicos no ano de 2016. Por conta desses megaeventos esportivos, começou a crescer uma pressão do poder público sobre os habitantes da Aldeia. Começando com a previsão de demolir o prédio do antigo Museu do Índio, junto com o anexo que era o complexo laboratorial do Ministério da Agricultura, que assim como o antigo palacete, estava também abandonado. O projeto de mudança se voltava para a construção de um Shopping Center e um estacionamento.





Disputa de paisagem entre a ocupação da Aldeia Maraka'nà e as estruturas que compõem o Estádio Jornalista Mário Filho (Estádio do Maracanã) - Fotografia produzida pelo autor desta dissertação em novembro de 2023

O Governo do Estado argumentava a favor da demolição dos prédios, usando como desculpas a necessidade de uma infraestrutura para os eventos esportivos. Porém, a própria diretoria da FIFA no Brasil disse que não havia solicitado a demolição dos edifícios e era a favor da preservação dos patrimônios culturais e históricos. Os indígenas faziam o movimento contrário, solicitaram a restauração do antigo museu do índio com o intuito de transformá-lo em uma universidade indígena.

Em outubro de 2012, o Governo do Estado anunciava a derrubada do antigo prédio, porém, os documentos conferidos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para o tombamento do prédio ainda não tinha sido realizado, impedindo, através de ações judiciais, a demolição dos prédios e a retirada das pessoas que ocupavam ao redor. Em novembro do mesmo ano, essas ordens judiciais foram revogadas, exigindo a desapropriação do prédio em função de ceder o local para a iniciativa privada.

Em janeiro de 2013, o prédio foi cercado pelo batalhão de choque da polícia militar, a fim de cumprir a ordem judicial de desapropriação do prédio, mas foram impedidos pela constatação de falta de documentação de exigência de posse do imóvel, fazendo com que o cerco pela PM fosse desfeito após dois dias. A ação foi realizada por um recurso pelo Ministério Público Federal (MPF), em conjunto da Procuradoria Regional da República da 2ª Região (PRR2), impedindo a destruição de um patrimônio histórico.

Após esse evento, a Procuradoria Geral do Estado notificou os indígenas, para se retirarem no prazo de 10 dias. O que foi uma notícia repudiada pelo Ministério da Cultura, defendendo que o IPHAN estava recomendando o tombamento do prédio. Mas, o argumento foi ignorado pelo Governo do Estado, alegando não ter recebido nenhuma recomendação pelo órgão responsável. Apoiadores se organizaram ao redor da ocupação para ajudar na resistência dos indígenas

Em fevereiro de 2013, o Governo do Estado acabou desistindo em demolir o prédio, pelas críticas e baixa aceitação pelo público, mudando de estratégia para transformar o prédio em um museu olímpico que ficaria sob os cuidados do Comitê Olímpico Brasileiro.

Como proposta para os indígenas desocuparem a Aldeia, o governo do Estado prometeu ceder um terreno localizado na Quinta da Boa Vista, local muito próximo da Aldeia Maraka'nà. Mas, seria necessário primeiro demolir um antigo presídio que ocupa a área prometida. Enquanto isso, os enviariam provisoriamente para acomodações na Colônia de Curupaiti, no bairro de Jacarepaguá, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. O local criado em 1929 era utilizado para tratar pessoas com hanseníase e muito distante da atual ocupação indígena.

A partir desse momento, houve uma cisão entre os membros ocupantes da Aldeia Maraka'nà com uma liderança optando por aceitar a proposta do governo e outra parte persistindo na ocupação como resistência, dialogando e negociando a permanência no local. O grupo que decidiu ficar e manter a ocupação continuou sofrendo represálias do poder estatal. Em 22 de março de 2013, o Batalhão de Choque da Polícia Militar cercou e invadiu a Aldeia, fazendo uma desocupação, utilizando de muita violência com uso excessivo de gás lacrimogêneo e spray de pimenta em indígenas e apoiadores, dentre eles, estavam estudantes e repórteres

que cobriam o acontecimento, criando uma repercussão na mídia nacional e internacional.

Após a expulsão dos indígenas do antigo Museu do Índio, muitos se disseminaram, alguns encontrando refúgio no Centro de Etnoconhecimento Sócio-Cultural e Ambiental Cauieré (CESAC), associação indígena sem fim lucrativos. localizado em Tomás Coelho, Bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro.

O grupo que havia decidido aceitar a proposta do governo ficou alojado na antiga colônia, se mantendo em péssimas condições de infraestrutura. Foi somente em abril de 2014 que essas famílias receberam apartamentos em um conjunto habitacional do Programa Minha Casa, Minha Vida no Bairro do Estácio no Centro do Rio de Janeiro, ficando conhecido como Aldeia Vertical.

Através da pressão popular e da baixa popularidade, o então governador do Estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral voltou atrás e decidiu reunir os indígenas junto com a secretaria estadual de cultura para elaboração de um centro de referência da cultura indígena no antigo museu.

Para propor a reintegração do antigo prédio aos indígenas e que o centro de referência indígena fosse administrado pelos próprios, foi feita uma tentativa de ocupação em 5 de agosto de 2013 e mais outra no início de dezembro do mesmo ano, essa ficando bastante conhecida pela resistência do cacique José Urutau Guajajara, por ter permanecido em cima de uma árvore em um período de 48 horas, recusando-se a sair do local e sendo retirado à força por policiais e bombeiros.

Após o término dos megaeventos da Copa do Mundo de Futebol, das Olimpíadas e Paraolimpíadas, o interesse pelo prédio abandonado foi diminuindo pela administração pública, agora com menos vigilância. Em 2017, o espaço foi sendo ocupado aos poucos por famílias que refaziam as estruturas de suas moradias e novas adaptações no local.

A nova ocupação, agora mais conhecida como Associação Indígena Aldeia Maracanã, passaria por outros problemas, com ataques diretos pela extrema direita que foi obtendo uma ascensão muito forte com discursos de ódio direcionados aos povos indígenas, fazendo da Aldeia Maraka'nà seu alvo constante. Isto é, sofrendo ameaças e preconceitos como forma de desqualificar a comunidade indígena e a importância da ocupação.

A Aldeia Maraka'nà, apesar de todos os ataques sofridos, resiste promovendo eventos, atividades culturais, aulas, palestras, oficinas, sessões de filmes, contação

de histórias entre tantas outras atividades, demonstrando uma incrível força em resistir pelo direito de continuar existindo, vivendo e defendendo aquilo que acredita.

A Aldeia Maraka'nà é constituída por etnias bastante diversificadas, entre elas estão membros dos povos Pataxó, Kamaiurá, Krenak, Fulni-ô, Guajajara, Potiguara, Kariri-xocó, Kaingang, Tucano, Krikati, Xavante, entre outros, constituindo assim, uma aldeia pluriétnica, dedicados a construir um local onde pudessem trocar seus saberes, constituindo a primeira universidade indígena no Brasil (Da Costa, 2011, p. 3).



Prédio do antigo Museu do Índio, vista pela Avenida Rei Pelé - Fotografia produzida pelo autor desta dissertação em agosto de 2023

Potyra Guajajara, uma das importantes lideranças, relatou durante uma de minhas visitas à Aldeia Maraka'nà, em agosto de 2022, que dentro da Aldeia vivem seis famílias e muitas outras pessoas que frequentam o espaço. Este, formado tanto por indígenas quanto por não indígenas que ocupam o território com atividades epistemológicas de saberes tradicionais em oficinas e aulas ao ar livre. Um local de

encontros para fortalecer os laços entre a comunidade pluriétnica com a sociedade em torno do espaço. Na mesma época, fiz um questionamento para Potyra Guajajara, sobre a liderança na Aldeia, e ela disse que as crianças são a liderança, assim como os jovens e os velhos. Todos estão ali para dar um pouco de sentido àquele lugar.

Potyra ainda afirma, na ocasião, que desde a primeira ocupação a Aldeia já sofreu inúmeras mudanças em sua configuração, pois muitos parentes (como os indígenas comumente se chamam) já se foram para outros locais e mais outros chegaram. Assim, é um espaço muito dinâmico, vivo que vai se transformando, conforme as relações que vão se formando ali.

É um espaço-tempo que abraça muitas etnias diferentes e outras que são nascidas ali, não só pelas crianças que nasceram no contexto da Aldeia durante seu tempo de ocupação, mas o nascimento de novas afinidades étnicas no qual pessoas antes consideradas não indígenas passaram por um processo de reconhecimento de sua indigeneidade através de uma relação com a Aldeia Maraka'nà.

Em todas as formas de construção das etnicidades e de seu convívio para a conexão de raízes, colocam a Aldeia Maraka'nà em um papel que vai além de sua estrutura social. Se constroem ali muitos saberes a partir de um convívio de troca de conhecimentos e de reconhecimentos, dando ao espaço de coexistência pluriétnico uma dimensão educacional de extrema importância social, como conferido pelos próprios integrantes da Aldeia como a Universidade Indígena.

Segundo o relato de Tutushamum Puri Teyxokawa (Guajajara, 2023, p. 19), a intenção de criar uma Universidade Indígena no território que engloba a área ao redor do antigo Museu do Índio está longe de reproduzir aquele anacrônico aprendizado voltado para memorizar informações sobre os “índios”, com descrições sobre datas e eventos importantes, na perspectiva da cultura colonialista. Pelo contrário, está pensando nas formações sobre as próprias práticas de ensino-aprendizagem, dentro das formas de linguagens em uma percepção do espaço-tempo, que possam criar sentidos em uma cosmovisão indígena.

Dentro das propostas pedagógicas abordadas pela Universidade Maraka'nà estão as práticas visando a coletividade, em reconhecer a sabedoria dos mestres a partir de produções do conhecimento que envolvam a ação de criar atividades que abranjam o físico e o intelectual. Não há fragmentação dos conhecimentos indígenas, como ocorre nas estruturas de disciplinas educacionais em instituições de

ensino formais. As sabedorias de cada cultura, referente a um grupo originário, são preservadas e compartilhadas entre todos. Os ensinamentos da Universidade Indígena visam atender às concretas necessidades humanas, como: a construção de habitações, espaços de convivência e produções de subsistência em uma pequena amostra do que ainda é possível, de um plantio saudável, tanto para alimentação quanto para plantas medicinais. Tudo isso compartilhado a fim de estabelecer vínculos através das relações entre os membros da própria comunidade, como também com o objetivo de criar relações com os não indígenas e as instituições educacionais, como forma dos conhecimentos serem compartilhados para uma formação científica em que as epistemologias sejam mais plurais

Os indígenas que assumem sua identificação étnica, podem contribuir para as transformações sociais, pois se trata de uma retomada na contramão dos enfrentamentos e desafios que as populações indígenas sofreram e sofrem ainda hoje.

A busca por características que possam identificar grupos étnicos e construir imaginários mais pertinentes aos povos indígenas, criou uma necessidade de uma nomenclatura mais adequada para esses atributos próprios. No entanto, não são estáticos e inalteráveis. O termo “rastros”, citado anteriormente no texto, é referente ao autor Jacques Derrida (2012), o qual afirma que é a própria experiência, na “relação com algo outro, com o outro, ou com o outro momento, outro lugar, remissão ao outro, há rastro” (2012, p.129).

A partir da pesquisa gerada na relação com a comunidade pluriétnica, as retomadas de afirmação cultural se mostram pertinentes, tanto por uma tradição conferida a sua etnia, quanto por suas interpretações do contexto urbano na contemporaneidade em que os indígenas estão inseridos. Neste sentido, o processo de apagamento da historiografia produzida por pessoas não indígenas é um problema, gera uma urgência para que as identidades étnicas sejam retomadas e como elas podem ser afirmadas através dos traços de afirmações étnicas, confirmando a importância da Aldeia Maraka'nà para uma nova dinâmica social.

A forma histórica de ver os povos originários ainda sob a lente de descrições de um passado remoto imaginado e racista, colonial, desconsidera todos os aspectos socioculturais que vão sendo resgatados com a retomada indígena..

Nesta seção da dissertação, se enfatizou a procura por entendimento das retomadas ligadas a processos de identificação mobilizados pela Aldeia Maraka'nà,

a partir da compreensão do processo de afirmação histórica das populações indígenas. Frente à invasão colonial e seus efeitos no mundo pós-colonial, as disputas de sentido são importantes para a retomada de uma memória do que foi constantemente obstaculizada para que fosse apagada pelo projeto do poder dominante. Deste modo, se contextualiza a urgência das retomadas pelos indígenas que tiveram sua herança ancestral quase ilegível dentro do processo histórico contado pelos não-indígenas, gerado pelo eurocentrismo, já amplamente denunciado nas ciências humanas.

## 2.1 – Contextos para uma urgência

Esta seção explicita uma contextualização histórica sobre os processos de tentativa de apagamento da presença indígena (e não indígena) nas regiões em que tiveram uma relação mais prolongada com as populações de matriz colonial, através de miscigenação e assimilação. Para essa primeira abordagem, a palavra “mistura”, termo utilizado por João Pacheco de Oliveira (1998) emerge. Porém, o objetivo da pesquisa é discutir as relações que são construídas pelos indígenas/não indígenas em suas interações sociais e reafirmações culturais. As “misturas” estão sendo trazidas para o texto como uma contextualização histórica e não como uma condição definitiva para entender as identificações étnicas, que são mutáveis.

A invisibilidade da presença indígena para a historiografia (que é não-indígena) e para a população brasileira em geral se articulou para desvincular essas populações de suas características de identificação étnica, promovendo assim, o que alguns pesquisadores vão entender como “mistura” (OLIVEIRA, 1999), através de processos de territorialização/desterritorialização construídos sobre as terras indígenas durante o período colonial, sobretudo, na segunda metade do século XVII e nas primeiras décadas do século XVIII.

Cabe frisar que, para Pacheco de Oliveira, há uma distinção entre territorialização e territorialidade. Para ele, a territorialidade é descrita como “um estado ou qualidade inerente a cada cultura” (Oliveira, 1998, p. 71) em uma forma de relação da cultura com o espaço, o ambiente e o meio social, pensada como o convívio de forças equivalentes. No caso de territorialização, se trata de um processo em que um grupo é organizado pertinente às demandas políticas.

A primeira das “misturas”, segundo Oliveira (1998, p. 57), aconteceu nos aldeamentos missionários dos Jesuítas. Grupos indígenas foram coagidos a manterem contato com os grupos não indígenas, obrigando muitos sujeitos de diferentes etnias a procurarem acolhimento nas missões, onde passaram a conviverem juntos e obrigados a falarem outras línguas, promovendo uma pretensa homogeneização e assimilação dos grupos e a perda de suas terras.

A segunda “mistura” foi realizada durante o chamado “diretório dos índios” (1755). Sob condições impostas pelo ministro do reino de Portugal, o Marquês de Pombal reformulou toda estrutura das organizações sociais até ali construída, proibindo, sob pena de morte, o uso de línguas nativas como o tupi antigo (hoje, tronco linguístico) e as práticas de habitações coletivas.



Nessa época, os Jesuítas foram expulsos das terras brasileiras, por atrapalharem a integração dos indígenas à organização social que estava sendo reformada no período pombalino, promovendo a miscigenação entre colonos e mulheres indígenas, em um processo de assimilação forçada. A “mistura” entre brancos e indígenas foi altamente estimulada, como forma de acelerar a assimilação dos povos originários à recém-formulada população brasileira, fazendo também das suas terras partes do processo assimilacionista (Oliveira, 1998, p. 56).

A Lei das Terras de 1850 promoveu a criação de uma nova dinâmica para a divisão da terra, proporcionando uma regularização das propriedades rurais que favorecia aos grandes latifundiários e governos provinciais, incorporando os antigos aldeamentos e suas propriedades a comarcas e municípios.

Esse foi o momento histórico que Oliveira (1998, p. 58) chama de “terceira mistura”, a mais radical, privando de forma definitiva o vínculo, mesmo que de forma residual, das suas terras, como último resquício de sua conexão com sua origem étnica. A presença indígena não pôde mais ser notada dentro das novas estruturas de classificação enquanto “cor” e “raça”, pois estavam sob a identificação de caboclos nas contagens populacionais do século XIX, o que seria a miscigenação entre indígenas e brancos (Oliveira, 1999, p. 130).

Através dos dois primeiros censos realizados no Brasil, o primeiro de 1872 e o segundo em 1890, são usadas as categorias de raças em “brancos”, “pretos”, “pardos” e “caboclos”. Segundo o autor João Pacheco de Oliveira (1999, p. 136), não havia conceituações claras para cada uma dessas categorias raciais. Mas, se baseando na tradução para o francês no censo de 1890, os “pardos” são caracterizados como mestiços (métis), enquanto os “caboclos” seriam os indígenas (indiens).”

Ainda, de acordo com Oliveira (1999, p. 136), no censo de 1872, com a estrutura do sistema escravocrata, a população geral é classificada entre dois tipos diferentes: “livres” e “escravos”. Os “negros” e “pardos” estavam subdivididos nessas duas categorias, ao passo que os “brancos” e “caboclos” definidos como “livres”. Os indígenas que não aparecem dentro do sistema classificatório do censo, podem estar dentro da categoria de “caboclo”, já que sua escravização era proibida na época da contagem.

No entanto, essa forma de categorização de pardos e caboclos pode abrir margem para muitas interpretações arbitrárias diante das condições em que os

indígenas estavam vivendo no momento, de o quanto o processo de miscigenação havia atuado sobre essas pessoas. Portanto, os indígenas que eram miscigenados poderiam estar na categoria de livres, caso mantivessem, ainda, as características fenotípicas e culturais que os qualifiquem como indígenas. Porém, se perdessem esses atributos, estariam no grupo dos pardos e assim, seriam corpos assujeitados à escravização.

No censo demográfico de 1940, se utilizou da categoria “cor” como forma de esconder as antigas classificações de raça. Os “caboclos”, considerados antes como constituídos por indígenas, passaram a ser designados na categoria de “pardos”, que até então eram consideradas as pessoas miscigenadas entre negros e brancos. Os “índios” passaram a ser considerados no censo como uma nova subdivisão dentro dos mestiços, fazendo com que os indígenas tivessem sua presença diluída ao serem incorporados na condição de pardo, dentro dos censos do IBGE (Pacheco de Oliveira, 1999, p.145). Quanto a isso, o autor afirma que:

[...] a de servir como instrumento do discurso da mestiçagem e reunir evidências numéricas que reforcem as suposições ideológicas quanto à tendência ao ‘branqueamento’ progressivo da população brasileira, no plano das análises regionais leva a confundir em um todo homogêneo fenômenos absolutamente distintos entre si (Oliveira, 1999, p. 131).

Seguindo a contagem populacional indígena dentro do território nacional (Censo, 2023), em 1960 foi acrescentada na categoria cor ou raça a opção “índia” junto com “branca”, “preta”, “amarela” e “parda”. Porém, somente poderiam se considerar “índio” as pessoas que habitam em aldeamentos ou postos indígenas, já as pessoas que vivem em outros contextos e se reconhecem como indígenas, eram classificadas como pardas. Essa forma de pesquisa manteve a invisibilidade da presença indígena na sociedade brasileira, sobretudo os que estão em contexto urbano. Foi só no Censo de 1991 que a opção “indígena” foi inserida na questão de cor ou raça, por meio da autoidentificação.

No Censo de 2010 (Censo, 2023), além dos questionários relativos ao quesito cor ou raça, tiveram o acréscimo do item “se considera indígena”, feitas em áreas bem específicas de aldeamentos em terras indígenas demarcadas, em que foi constatado, através das amostras, o total de 896.917 indígenas, equivalente a 0,47% da população brasileira. Já no mais recente Censo de 2022, a contagem populacional indígena quase dobrou em relação ao seu último, chegando no número de 1.693.535 pessoas, o que corresponde a 0,83% dos residentes no país.

Este último Censo (2022) repetiu o mesmo processo de obtenção dos dados populacionais indígenas de 2010, porém estendeu o item “se considera indígena” para o que foi chamado de localidades indígenas, que além das terras já demarcadas oficialmente, também são compostas por agrupamentos indígenas já identificados pelo IBGE e outras localidades relacionadas a áreas de ocupação com comprovada ou potencial presença indígena.

O aumento significativo apresentado no Censo de 2022 pode ser explicado através de hipóteses de especialistas e representantes de povos indígenas (Censo, 2023, p. 40), declarando que no Censo de 2010, grande parte da população indígena não foi contabilizada pela limitação do alcance às áreas fora das terras indígenas, com a dificuldade da autodeclaração no tópico cor ou raça.

As populações indígenas provenientes do processo de miscigenação tiveram suas terras desapropriadas através da divisão fundiária, sem acesso ao seu território tradicional, acarretando também na perda das características que são usadas como identificadores da diferença indígena, sendo reconhecidos nesse processo, simplesmente por “sertanejos pobres” (Oliveira, 1998, p. 52).

Carneiro da Cunha (2009, p. 247) alega que o reconhecimento é imprescindível para as comunidades indígenas, no seu próprio grupo étnico, em que identifica a sua história em um reconhecimento mútuo, possuindo também, nesse processo, direitos históricos. A autoidentificação do sujeito ao pertencimento de um grupo étnico depende de sua aceitação por seus integrantes para que assim possam se definir como membros de uma etnia.

Retomando a perspectiva da presença indígena dentro dos censos brasileiros, Pacheco de Oliveira (1999, p. 134) afirma que os indígenas não possuem traços fenotípicos que possam defini-los como um grupo específico para distinguí-los dos demais membros da população. Membros de uma etnia podem apresentar características físicas consideradas como negras ou como brancas, dentro de um mesmo grupo. “Em definitivo a condição de “índio” nada tem a ver com pressupostos quanto à unidade racial ou de cor”.

O critério da “raça” não figura dentro das definições para grupos étnicos, como também não são considerados os rastros culturais tidos como inalterados, pois isso não é possível em uma lógica dentro da temporalidade, principalmente, quanto a sua resistência à tentativa de apagamento histórico que sobrevive a cultura. Portanto, as questões sobre raça e cor não estão sendo consideradas quando o

sujeito indígena reafirma a sua identificação, através de suas práticas sociais e tradições que acreditam serem originárias de sua etnia, antes de toda violação promovida pelo colonialismo.

O movimento das retomadas proporcionam aos grupos, tidos como extintos pelos livros de história oficiais, como por exemplo os Pataxó, Puri, Goitacá e Tupinambá, que sejam percebidos através da luta de resistência por exercerem a sua cultura, sua ancestralidade e reclamarem o direito a sua terra.

Apesar da ideia inicial de territorialização estar na disputa por apropriação de terras, a Aldeia Maraka'nà é uma territorialização do espaço físico, delimitado a partir de suas narrativas, de suas performances e de suas práticas culturais. Enquanto estiver sendo vivenciada como um território indígena, estará sendo reinventada a cada instante, como toda cultura. O que lembra o tempo espiralar de Leda Martins, já que o ancestral está presente, um presente mediador de um passado que é reconstruído a cada vez que é experimentado, de uma territorialização de retomada.

## 2.2 – Retomadas em movimento

Fernando Tupinambá (Guajajara, 2023, p. 127) afirma que as narrativas coloniais criam um imaginário de que essas etnias não existem mais, em um controle estético, biológico e demográfico. Para que assim possa afirmar o processo de assimilação dos povos originários à sociedade nacional. Por isso, a percepção da presença indígena nesse movimento de retomada, em que o princípio do direito à autodeclaração dos povos é uma necessidade para que sejam reconhecidos. Como é descrito pelo próprio autor:

Tem aldeamento indígena na cidade do Rio de Janeiro. Tem Tupinambá no Sul da Bahia, e nunca deixou de ter; como e por que ficaram invisíveis/invisibilizados? Na Amazônia e no Pará tem Tupinambá, em São Paulo também tem, e por aí vai, as retomadas consagram uma nova geografia, que desmente a “extinção”, mas o desmentido oficial ainda não veio (Guajajara, 2023, p. 129).

O autor citado propõe a ideia de “cartografias indígenas” para mudar as percepções protagonizadas pelas imposições coloniais sobre a invisibilização indígena dentro da sociedade brasileira, e que os grupos étnicos de povos originários são presentes e sempre foram. Apenas com a luta pelo reconhecimento delas é que será possível a mudança, assim podem criar uma outra forma de compreensão de existir no mundo, de pensar a alteridade como possibilidades para outros sentidos de uma cartografia indígena.

Essas novas cartografias são uma crítica ao modelo estruturalista de organização política e territorial que foi construída a partir dos espólios do processo colonial e todas as suas formas de controle social aos povos indígenas, que ainda são relegados a uma imagem de pessoas primitivas e atrasadas. Fernando Tupinambá (Guajajara, 2023, p. 129) diz que a proposta para uma nova cartografia indígena, mais especificamente Tupi, é uma afirmação do ser indígena como uma alternativa ao sistema ocidente-capitalista e tentar dar uma possibilidade de futuro para as diversas formas de vida no planeta.

Uma das lideranças na Aldeia Maraka'nà, Potyra Guajajara (Guajajara, 2023, p. 34), diz que os não indígenas possuem dentro de si a cultura ancestral, mesmo que em muitos casos não sejam perceptíveis pela tentativa de apagamento histórico. Por isso, tem que haver um retorno, voltar a atenção para os avós, os tataravós e assim poderem rememorar a identificação indígena, pois a maioria das pessoas no

Brasil carregam em seus corpos essa herança, apesar de não se reconhecerem como tal.

Neste sentido, a Aldeia Maraka'nà é um local em que muitas pessoas entram em contato com a possibilidade de reconhecer sua própria ancestralidade. O Cacique Urutau Guajajara, importante liderança na Aldeia Maraka'nà, alega que buscar a afirmação étnica, não é uma tarefa fácil, que pode levar bastante tempo, podendo levar até a vida inteira para o seu reconhecimento. Por isso, muitas pessoas não indígenas chegam na Aldeia e acabam ficando. Como dito em suas palavras: “A Aldeia Marakanã se tornou um símbolo não só da resistência, mas da autoafirmação (...)” (Guajajara, 2023, p. 33).

As investigações sobre o processo de tentativa de apagamento da presença indígena, até aqui apresentadas no texto, foram necessárias para contextualizar a realidade em que as retomadas são formadas. Na Aldeia Maraka'nà, construímos relações com pessoas que relataram suas experiências para se reconhecerem pertencentes a um grupo étnico indígena. No caso das pessoas em retomada, muitas vezes, é um reconhecimento não compartilhado pelos demais membros em seu seio familiar. Isto pelas formas que a existência dos indígenas não percebidas pelas consecutivas tentativas de assimilação aos projetos econômicos e de identidade nacional.

Um dos exemplos de como as retomadas propiciam uma quebra do ciclo de silenciamento coagido, é o caso de Maria Clara. Em uma de nossas conversas em março de 2023, disse que é residente da Aldeia Maraka'nà há mais de cinco anos e se identifica como Puri. Ela disse que esse reconhecimento surgiu a partir de um resgate próprio. Sua mãe e sua avó lhe contaram histórias de uma outra época, que lembram de uma parente distante possuir características que pudessem ser identificadas como uma “índia”. Essas lembranças escapavam por um tempo, como uma mostra de desabafo, contudo, na maioria das vezes o que se tinha era um imenso silêncio sobre esse assunto, pois havia muito sofrimento.

A partir da relação que Maria Clara teve com a Aldeia Maraka'nà, as possibilidades de romper esse silêncio foram se abrindo e a busca por sua etnicidade começou. “Na minha família, sou a única que me reconheço como indígena, os outros não querem, não se reconhecem pois as memórias são muito dolorosas”.

Outro caso é o de Sandro Xukuru-Kariri. Nascido no Rio de Janeiro, reconheceu sua identificação indígena a partir de histórias contadas por seus pais. Quando ainda era criança, seu tataravô vivia no município Palmeira dos Índios no Estado de Alagoas. Em uma conversa que tive com Sandro em abril de 2023, ele disse que a ancestralidade indígena é muito forte. Segundo ele, enquanto estiver sendo falada, sendo narrada, sua história não estará perdida. Para a busca de sua etnicidade, essas histórias, que são contadas nas relações familiares, a partir delas, se descobrem formas de tentar alcançar a ancestralidade. Ele diz que já está em seu quarto ano de retomada como Xukuru-Kariri e a construção de sua etnicidade foi feita a partir de um autorreconhecimento junto com provas documentais que ligam seu tataravô à etnia vinculada em seu território.

Esses relatos compõem um contexto em que as emergências das retomadas estão inseridas em um reconhecimento. Porém, cumpre tomar algumas precauções. A proposta deste texto é uma tentativa de não seguir conceitos que definem de forma impositiva a discussão, em que possa ser tentado a todo momento a colocar em pequenas caixas etiquetadas com classificações já pré estabelecidas de cultura, etnia, arte, ou qualquer outra categorização.

Para tentar desconstruir algumas ideias que são instáveis no terreno das certezas, se destaca a própria definição de etnia e as complexas relações de poder que são constituídas em sua concepção. Segundo Jean-Loup Amselle (Amselle,2017), a expressão “etnia”, do grego *ethos*, significa “povo”, “nação”. Foi durante os séculos XVI e XVII que o termo nação equivalia a de “tribo”, depois de “etnia”, segundo os europeus, o qual foi usado durante esse período como forma de distinção entre a sociedade europeia e as outras sociedades ameríndia, africanas e asiáticas. O autor, assim, em seus estudos sobre as sociedades africanas, cria questionamentos sobre a formação dos discursos a respeito dos grupos étnicos, como uma criação a partir da colonização.

Na era pré-colonial, sociedades locais que se integravam a outras sociedades, e suas determinações, eram feitas através de certas especificidades, com redes de contatos, trocas comerciais e outras atividades intercambiáveis entre grupos sociais diversos. Cada sociedade local é configurada por diferentes redes de relações entre elas. Essas organizações sociais da África pré-colonial passaram por processos de transformações, que se desconstroem e se reformulam constantemente. Sobre isso, o autor afirma que:

O processo de desconstrução do “objeto etnico” como objeto ideológico exige a detecção, no interior da realidade africana pré-colonial, de um certo número de “traços” que, na falta de melhor, podemos qualificar de “culturais” e cujos mapas é importante desenhar. Por “traço cultural” compreendemos tanto a vida material quanto às estruturas sociais e religiosas (Amselle, 2017, p. 55)

Portanto, para o autor, antes da colonização os elementos pré-coloniais, em relação aos seus diversos elementos constitutivos de um povo, reconhecem as “cadeias de sociedades” (Amselle, 2017, p. 57) por onde circulam e ocupam os diversos espaços sociais. O pesquisador diz que as sociedades africanas não se diferem essencialmente umas das outras, uma vez que produzem categorias sociais que classificam socialmente as pessoas.

O processo colonial consiste em territorializar, anexando e reagrupando populações que foram genericamente qualificadas, para que assim pudessem dominá-las de maneira mais eficiente. Dessa forma, a principal característica da colonização é a cisão, a divisão, o recorte de novos espaços territoriais, fragmentando, desmembrando os territórios em partilhas entre as diferentes potências coloniais europeias que vão qualificar com esse processo esses antigos espaços de relações sociais com categorias de raças, tribos e etnias. A etnicidade, então, está ligada ao colonialismo por ter se utilizado do dispositivo para formas de classificação

As etnias inventadas ou mesmo reinventadas pelo processo colonizador serão assumidas e reivindicadas por grupos que se utilizam delas e de outros dispositivos ideológicos de demarcação social. Assim, para se posicionarem em novos espaços construídos a partir do contexto pós-colonial em que os símbolos dessa afirmação vão tendo outros sentidos à medida que vão sendo exercidos por essas comunidades.

Vendo por meio das investigações sobre a palavra “etnia” como algo em constante ressignificação, que está em disputa, por ter sido estabelecida dentro de contextos coloniais, de poder. Isto é, para separar aqueles “civilizados” dos que estão sob o domínio de sua “civildade colonial”, em sua prática de poder, de poder nomear e dividir, assim tornando o significado de “etnia” em um “significante vazio”.

Segundo Ernesto Laclau (2011, p. 65), o “significante vazio” seria um significante sem significados, mas isso não diz respeito a um total esvaziado de conteúdo, pelo contrário, o autor coloca esse vazio a partir de duas percepções



sobre o tema. Uma delas se trata do excesso de conceituações que se tornam tão abrangentes e imprecisas que acaba sendo improvável ter uma exatidão de seu significado. A outra possibilidade apontada pelo autor, se trata da falta de um rigor teórico, que possa definir o significado, tornando-se vago, assim, vazio por sua imprecisão.

À vista das possibilidades de significante vazio apresentadas por Laclau, para as questões elaboradas a partir das apurações de Amselle, a etnia parece estar mais próxima da excessiva disseminação em que sua ideia é exposta, tornando-se incapaz de precisar um significado, apesar de toda sua construção histórica colonial, como dito anteriormente.

Pela perspectiva indígena, a etnia apresenta uma disputa de significados cujos elementos são articulados a partir de suas emergências de novos significados através das retomadas étnicas das identidades e lutas políticas em que essas etnias estão sendo reclamadas para serem reconhecidas, assim como seus territórios e as relações constituídas neles. Propiciando assim, uma forma de confrontar o significante colonial e seu domínio hegemônico de poder significar, a despeito das percepções do outro, deixando aberta a possibilidade desses significantes construírem novos significados.

A atenção dedicada a esse tema é de imensa importância para ser ter uma ideia de que a etnia não é um conceito determinado e seu uso implica em mais questionamentos do que em definições pré-estabelecidas. Seu uso, pelo menos neste texto, não tenciona seu enclausuramento, mas deixa aberta a ideia de etnia para que seja pensada através das relações que são construídas por aqueles que a utilizam para designar sua identificação. O mesmo pode ser usado para os questionamentos dos limites culturais que possam definir uma etnicidade, ou o que seja capaz de delimitar em relação a outra, pois as fronteiras não são determinantes, elas são fluidas, são produzidas discursivamente nas circunstâncias e condições em que culturas interagem, portanto, a cultura é híbrida.

Se dá por meio das negociações de identificação em um processo de “hibridização”, termo usado pelo autor Homi K. Bhabha (1998). O pensador aponta questionamentos sobre as relações entre culturas diferentes e até antagônicas, proporcionando formas de coexistir e se situar no mundo, pois “o hibridismo ocorre no encontro entre grupos distintos, podendo ser através de diversos grupos distintos em um hibridismo cultural” (Bhabha, 1988, p. 165).

Bhabha se utiliza de impulsionadores para pensar, questionar alguns sentidos que estão dispostos como uma verdade definitiva, uma compreensão absoluta. Além do mais, o pesquisador propõe que as diferenças culturais estejam compreendidas nas relações de poder. Deste modo, o sujeito e sua identidade se constroem a partir das relações que estão sendo feitas, em uma hibridização constante, um dever, de nunca estar completa e definitiva. Por isso, a opção por identificações em vez de identidade; diferença em vez de diversidade. Sempre moldada e remodelada através de suas formas de agenciamento e conflitos na relação intercultural.

Bhabha propõe uma distinção entre diversidade cultural e diferença cultural. A primeira se constitui como algo já definido, já estabilizado a partir de um controle estrutural de cultura, como algo já estabelecido em um conceito já definido, para que possa ser compreendido o que é humanidade, raça e classe. Esse pré-estabelecimento do que é cultural, para Bhabha, constitui em uma forma limitadora para as práticas culturais.

Já a diferença cultural, o autor explica ser um “processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (Bhabha, 1998, p. 63), uma forma de negar uma estrutura já pré-definida de cultura. Não há culturas em que suas fronteiras de distinção estão estabelecidas, pelo contrário, a diferença cultural proposta por Bhabha assume que a cultura não está definida, ela está em um processo. Não segue um modelo dado, mas uma necessidade de articulação de novas necessidades, urgências e demandas sociais, pois a diferença cultural não pode ser delimitada em um modelo absoluto.

O hibridismo pode se apresentar de tal forma que as adaptações nas práticas sociais e de relação com o modo de perceber e sentir a natureza compreendem meios alternativos para chegarem a um mesmo objetivo, como pode-se observar no relato feito por Rodrigo Ajuricaba Tupinambá em uma de nossas conversas na Aldeia Maraka'nà feita em novembro de 2023:

Para ser pajé nesse momento de resgate e de transformações no mundo, no universo, é preciso restaurar determinadas condições de característica da alma e por isso é preciso ser vegano, quer dizer, é preciso não plantar a morte. Plantar o mínimo possível a morte, porque a morte, pela lei do plantio e colheita, o que você planta, você colhe. Se você mata, você vai ter que morrer, e se você não quer mais morrer, você precisa parar de matar, mas isso é muito, dito assim, né, parece muito simbólico, mas é muito mais profundo do que isso. A lei do plantio e da colheita. Então, ser vegano é mudar a natureza do corpo para aproximar o corpo da natureza da alma,

para que a alma possa se comunicar melhor, não só com o corpo, mas também com as outras pessoas que precisam da orientação da alma, e a alma seria uma forma, a rigor, daquilo que se chama popularmente, comumente chamado de Encantado. Então cada um é um encantado só que um Encantado das pessoas. (Rodrigo Ajuricaba Tupinambá, Conversa, 05/11/2023)

Esse relato feito por Rodrigo Tupinambá pode reforçar um imaginário contraditório para aqueles que ainda vêem os indígenas com um olhar fixo de como eles são retratados em ilustrações feitas no século XVI e XVII. Ou seja, como aquelas já discutidas no primeiro capítulo. Principalmente se tratando, nesse caso, de um representante do povo Tupinambá, o grupo étnico que virou um arquétipo para todas as outras nações indígenas no contexto de resistência à colonialidade portuguesa.

Talvez o maior dos imaginários associados ao povo Tupinambá seja a antropofagia, relatada, a seu modo, pelos missionários jesuítas, compilados no livro “Cartas Avulsas” (1550 - 1568) e o já mencionado Hans Staden em sua obra intitulada no Brasil como “Duas Viagens ao Brasil”, originalmente lançado na Alemanha em 1557. Essas práticas antropofágicas eram feitas através de rituais de sacrifício (Campos, 2013), socialmente muito voltadas para a guerra que fazia parte dessas relações entre esses povos. A vingança de seus antepassados mortos e devorados por outros grupos, faziam com que esse hábito se perpetuasse por meio de devorar também a carne do inimigo.

Já Viveiros de Castro (1986, p. 60) diz que essas práticas ritualísticas eram muito mais profundas do que puramente uma execução de sacrifício. O ato de devorar o inimigo não é como se transformar de alguma forma nele, ou mesmo em uma perspectiva de se identificar como ele. Pelo contrário, o consumo de sua carne é uma forma de criar uma identidade a partir da alteridade, não é uma identificação com o seu inimigo, mas de se constituir uma diferença a partir desse ato de transformação de si próprio.

Ao contrário dos povos Tupi em seu contexto temporal dos relatos citados acima, o antropofagismo que Ajuricaba está fazendo em sua narrativa é puramente em uma dimensão cultural. Uma forma de visualizar o mundo. Ajuricaba Tupinambá, em suas palavras, conta como essa transformação cultural é necessária, e que a presença da ancestralidade não está sendo feita de forma anacrônica, com um antropofagismo cultural, o que pode se fortalecer ao aglutinar aquilo que é mais nutricional à sua cultura.

A antropofagia cultural citada a partir do “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade (1978) realizado em 1928, de forma lírica, propõe uma perspectiva do ritual Tupinambá para as potencialidades de hibridização e adaptação cultural. Nos casos de uma colonização, o colonizador em seu poder de opressão, faz com que o colonizado seja obrigado a mimetizar o seu dominador. Por outro lado, o colonizado utiliza dessas imposições com uma certa astúcia, de devorar, de engolir, já que foi obrigado a fazer isso, mas só digere aquilo que pode fazer bem, que pode fortificá-lo, uma adaptação necessária diante das mudanças em que a sua realidade vai se moldando.

Curioso que Ajuricaba ainda afirma que o veganismo é uma tecnologia espiritual, “ser vegano é mudar a natureza do corpo para aproximar o corpo da natureza”, uma tecnologia espiritual. Como pajé, essa é uma forma de se fortalecer, em uma adaptação que contrasta de tal forma com o que os Tupinambás faziam o seu ritual antropofágico de fato, mesmo que a mudança na dieta seja tão diferente, a sua forma tecnológica do espírito continua, uma adaptação construída por transformações híbridas de um costume.

A antropofagia como uma apropriação cultural, uma tecnologia espiritual que pode ser usada para criar uma outra forma de vínculo e conectividade com sua espiritualidade, com os “encantados”, ou mesmo com sua ancestralidade. Essas transformações criam sentidos novos em práticas sociais. Porém, os relatos de Ajuricaba não configuram em si uma definição de um modelo universal praticado pelo povo Tupinambá na contemporaneidade. Podemos entender que sua abordagem é feita a partir das relações construídas na Aldeia Marakanã. Ademais, cabe entender que há muitos outros contextos de pensamento que estão sendo praticados no território da pesquisa.

Ajuricaba Tupinambá fala ainda sobre como a apropriação de elementos culturais das forças de dominação originalmente tem um lugar de pertencimento aos povos indígenas, de algo que verdadeiramente condiz com a sua cultura e não como algo que foi surrupiado. Para isso, há perspectivas que têm que ser aprofundadas de modo a ampliar o entendimento do que é produzido culturalmente pelo poder colonizador na relação com o Outro. Sobre o que é feito através de uma apropriação, uma invasão indevida e questionável. Quanto a isso, o pajé Tupinambá relata em suas palavras:

...nossa luta decolonial, libertante, nessa luta decolonial, mais que descolonizadora, essa luta decolonial, essa luta de expulsar toda mentalidade branca, toda colonização da mente, da alma, dos corpos, do território, da vida, na sociedade e transformar tudo em sociedade contemporânea indígena, ou seja, a gente não quer abrir mão de tudo que é, que existe, mas daquilo que afasta de nós, a nossa indigeneidade, então nós sabemos que toda a tecnologia que existe, só existem graças à pesquisa científica e a pesquisa científica só existe, graças ao financiamento da pesquisa científica, e financiamento da pesquisa científica só existe porque houve uma acumulação de capital, uma acumulação primitiva e uma acumulação progressiva do capital e essa acumulação ela vem sobre um processo colonial, ela vem em decorrência do processo colonial da mão de obra escrava indígena, das riquezas, do território indígena, então a ciência direta e indiretamente também nos pertence. (Rodrigo Ajuricaba Tupinambá, Conversa, 05/11/2023)

Ajuricaba Tupinambá fala que o acesso às outras tecnologias não o descaracteriza como indígena. Alguns podem pensar que para ser um Tupinambá teria que viver ainda como um Tupinambá ficcionado segundo as ilustrações feitas no século XVI. Isso seria um problema dos mais graves, em se tratando do contexto urbano. Claro que em outras condições, como em comunidades isoladas, isso ocorreria de maneiras diferentes, pois nos contatos e nas trocas, as formas de hibridismo acontecem de acordo com o contexto de suas relações.

Na ocasião, Ajuricaba faz uma conexão de causalidades em como essas tecnologias e conhecimentos partem de uma cadeia de eventos que conectam os recursos tecnológicos produzidos pela sociedade de consumo até a acumulação de capital devido a colonização dos povos indígenas como origem de tudo. Nessa abordagem, além de assumir, de se apropriar devidamente dos artifícios da sociedade capitalista contemporânea, faz disso também uma retomada, pois essas tecnologias só puderam ser feitas porque foram custeadas com as pilhagens oriundas da exploração dos povos originários. Por isso, nada mais justo que essas “quinilharias” sejam utilizadas com propriedade por aqueles que até hoje pagam um preço muito caro para que elas sejam produzidas.

Portanto, quando Ajuricaba diz, “...a gente não quer abrir mão de tudo que é, que existe, mas daquilo que afasta de nós, a nossa indigeneidade”, é um jeito de assumir esse antropofagismo voraz dos recursos científicos hegemônicos, de usar, de transformar em outra coisa, de potencializar outras relações, as trocas e engajamentos nas retomadas.

Em suma, pela perspectiva das retomadas fica mais evidente que a identificação de um indígena não está em uma característica física. As identificações

se tornam possíveis pela negociação com o Outro, através de um reconhecimento, em constante construção e desconstrução.

### 2.3 – Reflorestar a monocultura dos imaginários

Esta seção aborda ideias que contestam os olhares de uma sociedade colonial, em uma cultura que não aceita a natureza como composição de uma mesma dinâmica. O texto traz perspectivas para uma mudança na forma que enxergamos os cenários cotidianos sociais. Um exercício que consiste em “reflorestar os imaginários”, quer dizer, uma mudança paisagística e filosófica contra a monocultura imagética da rigidez estéril do painel urbanístico.

Com as retomadas em pauta na pesquisa, na Aldeia Maraka'nà os rastros não serão tratados como identidades inerentes a determinadas etnias, já que elas estão sendo pesquisadas através dos narradores, que estão em seus processos de retomada. O termo retomada é empregado pelos próprios narradores na comunidade pluriètnica, para se referirem aos processos de recuperação de territórios e das identificações étnicas, como pode ser explicado através das palavras de Tutushamum Puri Teyxokawa:

...a Aldeia Maraka'nà, em contexto urbano em plena capital do estado do Rio de Janeiro, representa a resistência da ancestralidade indígena e ao longo de sua existência tem atraído muitas pessoas decididas a retomar as referências de uma história familiar indígena interrompida. Muita gente chegou à aldeia com pouquíssimas informações a respeito da etnia à qual pertence e encontrou ali apoio nessa jornada de pesquisas documentais e/ou familiares, pela retomada de sua identidade indígena (Guajajara, 2023, p. 118).

Portanto, a partir das narrativas trazidas pelos indígenas da Aldeia Maraka'nà, as pessoas vivenciam sua herança ancestral indígena e desconstroem todo aquele imaginário estereotipado sobre os povos originários, aproveitando que a Aldeia pluriètnica é um espaço onde as identificações étnicas são respeitadas e valorizadas, se tornando um laboratório para que os conhecimentos ancestrais possam ser vivenciados.

Os rastros de sentido sugerem uma forma de análise que não busca fixar uma verdade de uma presença, mas retroativamente, expõe interpretações e tentativas de tradução. Deste modo, a Aldeia é um lugar de refúgio e acolhimento momentâneo, como um porto seguro onde sua herança ancestral pode ser germinada em práticas compartilhadas por aqueles que já estão nesse caminho a mais tempo. Já em outros casos, há pessoas que além de estarem em processo de retomada, têm a Aldeia Maraka'nà como um refúgio mais permanente, residindo e fazendo parte da ocupação como resistência.

Essa procura por uma herança ancestral se deve ao enfrentamento histórico, decorrente do genocídio, que os povos originários sofreram e continuam lidando. A retomada é uma tentativa de contar a história do ponto de vista dos primeiros habitantes do Brasil e não apenas do colonizador. Buscas simultaneamente individuais e coletivas, resultados de como o Brasil tem tratado as etnias indígenas desde a chegada dos colonizadores.

Neste sentido, o autor e líder indígena Ailton Krenak coloca à disposição em seu trabalho a construção da ideia de “uma experiência de florestania” (Krenak, 2022, p. 65), dos espaços urbanos como forma da floresta viver em nós. Por isso propõe “reflorestar o nosso imaginário”, para uma urbanização que aproxime as pessoas da vida. Que se torne uma potência paisagística de sonhos e experiências para uma reconexão com a terra, em contradição à lógica ocidental, que vê a cultura em oposição à natureza, como dito em suas palavras: “O cancro do capitalismo só admite propriedade privada e é incompatível com qualquer outra perspectiva de uso coletivo da terra” (Krenak, 2022, p. 78).

Na Aldeia Maraka'nà, há um movimento atuante de novas formas de imaginar o mundo, ou mundos possíveis através de paisagens outras. Buscar alternativas que possam fazer com que a cultura esteja em outra percepção da natureza, que faça parte dela. Na Aldeia Maraka'nà, por se tratar de uma aldeia em contexto urbano, a retirada do asfalto, que cobre a maior parte do território, é um ato de resistência contra a esterilização estética imposta pelo progresso colonialista, como pode ser conferido nas palavras de Thaiany Guajajara (Guajajara, 2023, p. 44): “Ao retirarmos o asfalto, a terra continua resistindo, continua viva. Se jogar uma semente nela, e cuidar, ela vai dar o fruto, vai dar alimento. Tivemos força para retirar o asfalto na mão e plantar tudo de novo”.

O simbolismo em quebrar o concreto, que persiste em cobrir a vida, a terra, pode fazer surgir outras possibilidades paisagísticas e potencializa o estímulo para novos sentidos, como Lucas Munduruku, integrante da aldeia pluriétnica, diz sobre a importância de se plantar no asfalto: “Isto que a gente faz todo dia: quebra o asfalto dentro das pessoas. A gente vai quebrando o asfalto dentro do coração das pessoas, dentro da mente das pessoas...” (Guajajara, 2023, p. 44).

Quebrar o asfalto é arrancar camadas do colonialismo, a crosta espessa do suposto progresso, o “progresso” dos carros, dos poluentes, da infertilidade de novas conexões com a terra. O asfalto sendo arrancado é como se fossem as



camadas de intervenções que o colonialismo foi soterrando com as ligações com a terra. A cada camada arrancada, mais se chega próximo da terra, do solo que nutre as relações originárias às suas raízes. A partir dessa atitude pode fazer uma plantação, de plantar novas vivências em um terra que consegue ser banhada pela luz do sol, em plantar as sementes para que outras possibilidades possam brotar, outras conexões, outros sentidos, outros mundos possam ser germinados.

As raízes, as suas artérias se conectam, se confluem como as de um rio, para isso o asfalto tem que ser arrancado, nem que seja em pequenas camadas por vez. Aos poucos os novos imaginários vão se manifestando, a partir do momento em que essas florestanias vão ganhando mais espaço na quebra do asfalto. A nova percepção de um paisagismo urbano que não seja exclusivo para uma certa percepção de uma certa humanidade, de reflorestar os imaginários a partir do pensamento de desconstruir todo um imaginário limitado.

A cidade é um espaço construído exclusivamente para que seja habitada por humanos, em uma assepsia que exclui qualquer outra forma de vida. Antônio Bispo dos Santos (2023) diz que a cosmofofia é um efeito da desconexão da humanidade com a natureza, por isso é resultado de uma sociedade que armazena, que acumula, muito mais do que é necessário, transformando as conexões originárias e ancestrais com a terra e reduzindo tudo a interesse econômico. Essa humanidade pode ser chamada simplesmente de “o povo da mercadoria” nas palavras do líder Yanomami, Davi Kopenawa (Kopenawa; Albert, 2015, p. 407).

Ailton Krenak aborda como essa humanidade é um grupo seletivo e extremamente excludente de todas as outras formas de humanidades. Passamos a acreditar que a humanidade é uma coisa diferente de todo o resto, de todos os outros organismos inclusive a terra, e que ela vive em um processo de emancipação completa de toda estrutura natural, em que a humanidade e a natureza são completamente desconexas (Krenak, 2020, p. 16).

Os que se autoproclamam como “humanidade” impõe suas regras para que outros possam ingressar nesse seletivo grupo. As mais diversas culturas encontradas em inúmeros locais do mundo terão que abrir mão de todo conhecimento, memória, diferença e vínculos ancestrais para que se tornem “humanos”, segundo o entendimento colonial europeu. Sobre esse tema, Krenak apresenta a questão: “Por que que insistimos tanto e durante tanto tempo em participar desse clube, que na

maioria das vezes só limita a nossa capacidade de invenção, criação, existência e liberdade?” (Krenak, 2019, p. 13).

Para fazer parte desta humanidade, Krenak diz que muitas das pessoas que viviam no campo e em florestas foram obrigadas a sobreviverem em espaços urbanos periféricos, como as favelas, pelas demandas impostas na modernidade de mão de obra para trabalhar em centros urbanos. A ligação com a ancestralidade ainda proporciona uma identificação, fazendo com que haja formas de existir além das precarizações impostas pelo progresso (Krenak, 2020, p. 14).

Ainda o autor propõe cartografias em que as narrativas sejam plurais (Krenak, 2022), como camadas do mundo, ou mesmo mundos possíveis dentro de muitas perspectivas e saberes que estão espalhados. E que compartilhando-os, possamos ter um novo desenho das organizações sociais e suas formas de produção, multiplicando experiências e formas de ver o mundo.

Muitas tradições que são espalhadas pelo planeta compõem formas de enriquecimento da experiência da vida, como cantar e dançar, porém o capital propõe o oposto, a mais pobre existência das experiências, com uma industrialização das relações sociais. O capitalismo é uma máquina que produz privações. Em destituir a força de comunidades ao acesso de suas terras, seus territórios ancestrais de vínculos afetivos e de sustento, são submetidas a um sistema predatório. Segundo Krenak (2022, p. 56), quando os territórios originários são tomados pelos interesses do progresso capitalista, as pessoas que ali habitam são engolidas nesse processo e convertidas em pobres.

O autor diz que a humanidade é a imensidão de seres que nós excluímos desde sempre, como se fosse proclamado somente uma “casta” e todos os outros de fora estão categorizados em uma sub-humanidade. Essa sub-humanidade (Krenak, 2020) não se trata somente dos povos indígenas, dos quilombolas, dos caiçaras e dos aborígenes, mas todas as outras formas de vida que foram repelidas por não estarem em conformidade com o progresso civilizatório colonial.

O entendimento de humanidade com a distinção do que seriam humanos e os não humanos é muito caro para a cultura ocidental judaico-cristã. Com isso, gera uma limitação sobre as múltiplas possibilidades de perceber o mundo, ou mesmo de como fazer parte de todo esse sistema natural-cultural do qual a cultura ocidental fez questão de se desconectar. Os povos originários podem mostrar uma compreensão

de formas diferentes de humanidades que estejam integradas à natureza, como é o caso do perspectivismo ameríndio descrito por Castro (2020, p. 304).

O perspectivismo ameríndio se trata de como algumas culturas amazônicas de povos originários percebem os outros animais e espíritos que fazem parte de sua paisagem natural e ancestral da floresta. Trata-se de um exercício provocativo e estimulante ao tentarmos pensar que alguns animais se veem como humanos e que consideram os outros de sua espécie como iguais (também humanos), pois suas almas e sua forma original são de pessoas, e a forma que os vemos se trata de “roupas” e ornamentos que caracterizam cada espécie.

Ainda Castro afirma que essa interpretação dos indígenas amazônicos não é feita de forma conceitual ou sobre alguma analogia. Ela é literal e promove uma relação de respeito mútuo entre seus irmãos, humanos e não humanos. Nessa cosmovisão, seres humanos exercem papéis em que algumas vezes é interpretado como predador e em outras é uma presa, como parte natural da cadeia trófica no grande cenário amazônico.

Esse processo, porém, e o ponto foi relativamente pouco notado, não fala de uma diferenciação do humano a partir do animal, como é o caso da nossa mitologia evolucionista moderna. A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. (Castro, 2020, p.308)

Essa visão antropomórfica coloca em questão o papel do humano sobre a natureza, já que para as culturas ameríndias, não somos o centro de nada, apenas fazemos parte de um todo muito maior do que a nossa espécie. É um sistema rico em que a própria noção de humanidade não é destinada somente a uma espécie, os outros seres e até os espíritos compartilham essa característica. No caso, a espécie humana não é nada especial e tem que seguir as regras que regem a vida natural.

A percepção antropomórfica pode ser estendida para os outros elementos que compõem o bioma dos territórios ancestrais. Por exemplo, quando Aílton Krenak (2022, p. 13) fala sobre o Watu, com afinidade e intimidade desse rio-avô. Isto é, como um ser poderoso, que vive e proporciona vida a todos que desfrutam de suas águas, as mesmas que alimentaram durante gerações o povo Krenak que vive à sua margem esquerda. Isso faz pensar sobre o terrível pesar quando ele relata como o processo capitalista “matou” esse grande corpo ancestral que é popularmente chamado de Rio Doce. É um luto de alguém muito querido que esteve presente durante incontáveis gerações nessa terra ancestral.

Ainda o pensador propõe uma outra percepção ao perspectivismo antropológico de Castro, pois reconhecendo os rios e as montanhas como seres, convida a experiência inversa em que não somente são atribuídas características humanas a esses elementos. A ideia é incorporar em nós mesmos a personificação da fluidez da água, sua potência de vida e sua maleabilidade ao contornar os obstáculos do caminho, como uma conexão direta com esses corpos antigos e ancestrais.

Ailton Krenak expõe suas percepções em relação à cultura ocidental, com críticas contundentes às práticas do capitalismo e como soa absurda a ideia de um pensamento civilizatório que exclui qualquer outra forma de saber e viver que vá contra a sua ideia de dominância no campo das percepções da vida.

Krenak além de situar suas perspectivas através do olhar de um indígena em relação com uma sociedade brasileira, com seus posicionamentos de resistência e luta contra o processo colonial/capitalista, também propõe imaginários para a criação de mundos possíveis dos quais sejam alternativas.

Esses caminhos podem ser iniciados na busca de mudança da própria percepção estética, que possam abrir as compreensões além de um cenário limitante e opressor da modernidade. O pensador convida a “reflorestar o nosso imaginário”, para uma urbanização que aproxime as pessoas da vida, que seja uma potência paisagística de sonhos e experiências para uma reconexão com a terra, em contradição a lógica ocidental, que vê a cultura em oposição à natureza.

A partir daqui, faz-se necessário expor algumas ideias que possam dialogar com a realidade indígena. Para isso, é preciso entender algumas palavras que são importantes, sobretudo para as aldeias que estão em contexto urbano, como é o caso da Aldeia Maraka'nà, que se encontra em uma esquina, ou uma encruzilhada de ideias e ideais para o compartilhamento de saberes. Por exemplo, confluência, palavra semeada por Antônio Bispo dos Santos (2023), junto com tantas outras palavras em um movimento contrário às formas dominantes do saber ocidental, ou em suas palavras, o contracolonialismo.

Nêgo Bispo apresenta uma série de denominações das quais faz-se pensar como o domínio das linguagens que representam uma realidade colonial criam uma forma de dominação sobre as percepções, sobre o modo de interpretar a vida e suas relações, resultando no enclausuramento da identificação. A colonização é comparada ao mesmo processo de adestramento, segundo Bispo dos Santos (2023,

p. 12). Por isso, o pensador expõe a ideia de “*guerra das denominações*: o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las” (2023, p. 13), como na própria grafia Maraka'nà que está sendo utilizada neste trabalho e não a palavra Maracanã, pois ela “vem da recriação poético-política desta palavra de origem tupi-guarani e seu uso pela Aldeia” (Penido G. Sargentelli, 2019, p. 8).

Voltando com a palavra confluência dentro da guerra das denominações, o autor propõe que as ideias não necessariamente tenham que estar alinhadas, ou mesmo que deveriam estar caminhando para uma trajetória de convergência, a fim de se criarem mais pensamentos uniformizados através do consenso dos saberes. Pelo contrário, Bispo dos Santos propõe a confluência como em um rio, onde suas águas inevitavelmente irão ao encontro de outros rios e assim por diante. A ideia aqui é que mesmo quando um curso d'água se encontra com outro, não deixará de ser o mesmo, “ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece” (Santos, 2023, p. 15).

## 2.4 – A arte indígena como agência e rastro

A “emergência étnica” descrita por João Pacheco de Oliveira (1998), assim como a expressão “etnogênese”, tem por significado o fenômeno social em que algumas etnias, que foram privadas de sua identidade pelo processo histórico colonial, passam a reafirmá-la por meio de elementos pertinentes à sua ancestralidade, que podem ocorrer na “emergência de novas identidades como a reinvenção de etnias já conhecidas” (Oliveira, 1998, p. 53), ou como pode ser descrito, dentro da lógica da guerra das denominações, pelo termo “retomada”, por ser mais orgânico e natural às narrativas dentro do território da pesquisa.

As retomadas criam novos conceitos e significados de acordo com a contemporaneidade. Muitas das práticas podem ser ressignificadas, ou simplesmente não serem praticadas, já que podem não fazer sentido dentro das propostas de retomada por alguns dos que buscam sua identidade indígena. E essa identificação, como para qualquer um de nós, por sua vez se dá por meio de rastros culturais, algo que remete à ancestralidade. A ideia de rastro está compreendida dentro de uma noção de *Différance* (Derrida, 2012, p.129), neologismo criado pelo filósofo, traduzido como “diferência”, que consiste em ao mesmo tempo anunciar o que está lá, o que se deseja demonstrar; e diferir, impossibilitando ou mesmo atrasando a realização plena, impossibilitando, assim, uma ideia de origem autêntica e de uma conclusão, de um término ou mesmo de que há um momento em que se chega a um ápice que encerra qualquer outra possibilidade de mudança. Portanto, o rastro para Derrida é importante para distanciar a ilusória idealização que algo possui uma origem muito bem definida e um fim ou uma estagnação.

Neste sentido, a cultura não pode ser entendida como uma categoria de definição para um grupo étnico, a identidade que se tem sobre ele não está amarrada ou essencialmente definida em uma cultura. Pelo contrário, a cultura é o resultado de práticas de um grupo étnico (Carneiro da Cunha, 2009, p.252). No caso, não há como delimitar ou mesmo fazer uma lista dos conteúdos culturais que seriam definitivos para caracterizar uma identidade cultural, pois os rastros para determinado grupo terão sua relevância a partir de suas práticas. A apropriação de rastros de outros grupos são usados e ressignificados por estarem em outra dimensão social, pois se adaptam a realidade de uma determinada etnia.

Entre-lugares de uma cultura diante da diáspora ou mesmo pela permanência de relações com outras culturas, não desaparecem através de uma assimilação ou

são esquecidas. Porém, adquirem novas funções, que podem ser acentuadas e serem perceptíveis com características culturais ou podem simplificar, estagnar e serem reduzidos a poucos traços que se tornam diacríticos (Carneiro da Cunha, 2009, p. 237).

A legitimidade de uma etnia não tem a ver com rastros culturais exclusivos, pois os elementos podem ser compartilhados com outras populações indígenas. Porém, esses conhecimentos e materiais compartilhados podem ser atualizados e remodelados conforme são praticados em diferentes comunidades étnicas, o que acarreta em uma identificação que pode se diferenciar das demais, com fluxos estabelecidos na diferença (Oliveira, 1998, p. 59,60).

Na Aldeia Maraka'nà, os indígenas que estão percorrendo o caminho das retomadas étnicas apresentam em seu cotidiano diferenças culturais, em negociação de sentido, na ambivalência das fronteiras, alguns mais evidentes em determinados grupos étnicos, em suas características de distinção, tanto dentro da comunidade, quanto fora dela. Inclusive, nas interações que são comuns no contexto urbano, no trabalho, no transporte público, nas relações sociais, nas atividades diárias.

Os objetos e práticas de afirmações étnicas relacionadas a retomada das identidades em uma nova sociedade indígena, proporciona uma “elaboração de utopias” (Oliveira, 1998, p. 66) importantes para que sirvam de exemplo ao demonstrar que há outras maneiras de se compreender o mundo e suas relações possíveis. Portanto, não é sobre impor formas culturais, pelo contrário, tem a ver com a realização de práticas culturais que fazem sentido com os valores de uma sociedade que resgata sua identidade de acordo com suas práticas tradicionais, para que possam se conectar aos antepassados através dos sentidos que vão sendo despertados.

A pesquisa dos rastros culturais, como forma de identificação se manifesta como diferença e singularidade. Não está dissociada do seu caráter militante. Essa prática é uma resistência dos indígenas ao processo colonial, mantendo o vínculo de algumas práticas culturais, que de alguma forma, foram sendo preservados e transmitidos, o que permitiu a preservação da memória e identidade de seu grupo. Carneiro da Cunha (2009, p. 251) chama esse processo de “afirmação étnica”, que consiste em preservar alguns símbolos selecionados como forma de continuidade da identidade de um grupo.

Símbolos de afirmação étnica, como as pinturas corporais executadas pelos povos indígenas, são práticas ainda muito presentes, inclusive em aldeias situadas em grandes cidades. Apesar da limitação ao contato com a terra, tão importante para a plena integração ao seu território, as práticas sociais de organização e sobrevivência encontram espaço para a continuidade desses costumes.

Os grafismos realizados na Universidade Maraka'nà são semelhantes, muitos possuem as mesmas composições de linhas e manchas. Porém, quando questionada sobre os significados que esses desenhos carregam, Potyra Guajajara revelou que não tem como descrever, ali dentro, o que exatamente significam para todos. Para sua etnia Guajajara, aquela pintura pode representar uma coisa, mas para outro grupo esse mesmo desenho/escrita pode conter significados completamente diferentes. Isso faz com que os mesmos motivos e composições possam ser reproduzidos por todos, em uma aldeia que compõem uma diversidade étnica, mas que carregam sentidos próprios, sendo feitos por motivos e ocasiões diferentes.

Por essa razão, a ideia não é se direcionar ao registro e significados de cada prática de produção material de um artefato ou qualquer outro tipo de expressividade artística no território pluriétnico. Essa abordagem teria um grande risco de se perder diante de todas as complexidades que esse contato intercultural poderia proporcionar com as trocas, principalmente para os indígenas que estão em processo de retomada, em que muitos valores culturais estão sendo revistos e revisados. Por isso, a pesquisa trata de tentar entender esse território a partir de seus narradores, de como essas relações com os seus rastros culturais de identidade étnica, podem impactar na sua percepção como indígena, tanto pelos seus familiares, seus parentes, suas relações de afeto e como são percebidos pela sociedade não indígena.

Neste sentido, a autora Lux Vidal descreve as pinturas corporais como manifestações gráficas (2000, p.143), que não podem ser estudadas ou interpretadas apenas como um traço cultural. Devem ser analisadas dentro de seu contexto, de seus símbolos e sua diversidade de significados, pois revelam características sociais, materiais e a percepção cosmológica de um grupo. Portanto, os rastros étnicos são expressões estéticas para compreender o seu lugar na coletividade.



A identificação que vai sendo construída a partir da retomada, é um processo de vivências e memórias adquirido através do tempo, assim como a própria ideia de tempo espiralar, apresentada por Leda Martins (2021). Quer dizer, para criar um elo entre a própria experiência dos grafismos corporais, dos cocares, brincos, pulseiras, cordões, tiaras e outros tipos de elementos culturais que agenciam, quando adornando os corpos e a sua ligação com uma tradição que está sempre atual, demonstrando a presença da ancestralidade.

Leda Martins (2021) defende a percepção temporal como em um lugar onde o conhecimento é modelado a partir do movimento dos corpos, em gestos, coreografias e em experiências ritualísticas em uma compreensão cosmológica. Porém, essa compreensão do tempo é intrínseca a algumas culturas como, no caso do Brasil, os povos que sobreviveram ao processo do genocídio às populações originárias e os povos que sofreram a diáspora vindas de África. Por mais que essas culturas fossem reprimidas e obstaculizadas, passaram por muitos processos de resistência e de reexistência ao se remodelar de acordo com o tempo, sustentando as formas de conhecimento que estão nas expressividades corporais. Por exemplo, usando táticas de mimetismo e sua imensa capacidade de se transformarem, adaptarem a novas condições, sejam elas mais extremas que fossem.

Para essas culturas tradicionais, segundo a autora (Martins, 2021), grafar o saber tem o mesmo sentido de uma experiência através do corpo, um corpo em movimento, nas performances, como meio de inscrição, criando-se uma contraposição à cultura ocidental, que coloca a linguagem discursiva escrita como favorecida e praticamente única de criação e passagem do conhecimento. O que faz com que a variedade imensa de conhecimentos e suas formas de produção, possam ser vistas como inferiores.

O ocidente cria uma falsa oposição entre a escrita e a oralidade, pois a prática da escrita e demais técnicas de impressão, ainda que sejam praticadas por muitos povos e comunidades, não seriam o principal recurso para que o conhecimento fosse inscrito e transmitido. Há uma variedade de conhecimentos que foram continuados e passados através de outros caminhos, que são distintos da escrita ocidental, como as inscrições repercutidas pela oralidade e pelos corpos em performances.

A imposição da transmissão dos saberes através da escrita cria uma percepção do tempo como uma estrutura linear, sempre indo para a frente, como em

uma linha reta em trajetória permanente para uma direção, incapaz de ir para outro caminho além do futuro, pois nessa perspectiva, o antigo é sucedido pelo novo.

Partindo do princípio do qual, como diz Leda Martins (2003, p. 77), não existem culturas ágrafas, pois nem todos os povos registram seus conhecimentos em livros e bibliotecas, há aqueles que transmitem suas epistemologias através de suas práticas ritualísticas e seus ambientes de memória, que vão se transformando e se resignificando constantemente através de saberes que são vivos. Pode-se dizer que as narrativas podem ser praticadas não só pela linguística, mas por suas diversas possibilidades de linguagens.

Para Martins (2021, p. 22), o corpo é um lugar de memória, onde conduz o passado e se atualiza no hoje. O futuro é constituído nesse passado, que ainda está em movimento. Assim, o tempo é inscrito no corpo em uma forma espiralar como uma produção e experiência do tempo como movimento de reversibilidade, dilatação e contenção não linear. Portanto, o “tempo espiralar”, como é descrito por Martins (2021), ao contrário do pensamento ocidental, não é só uma linearidade contínua que substitui o antigo pelo novo, mas se cria o novo a partir do que já havia sido realizado anteriormente. Se desloca em um movimento que avança e recua ao mesmo tempo que é conduzido pelo presente. Experiencia o passado e o futuro com o corpo em movimento nas temporalidades curvas, pois para que possa recordar, relembrar e reviver o tempo, não é necessário excluir o que veio anteriormente, pois o tempo e a memória se refletem nessa percepção temporal.

A compreensão do tempo em uma forma espiralar estabelece a estrutura medular em que o ancestral está localizado, transitando entre o passado, o presente e o futuro, tudo ao mesmo tempo em um movimento contínuo. Em diversas culturas, a ancestralidade é um conceito fundador, conhecido e divulgado através das práticas sociais, manifestando o sujeito e o cosmos em todas suas esferas, desde os vínculos familiares até as manifestações coletivas mais extensas. A memória está no ancestral, se permite existir a partir dos gestos, das práticas nos rastros culturais persistentes. Para Ailton Krenak, a ancestralidade é como um devir, sempre em transformação, pois "a passagem do tempo acaba se tornando um ruído em nossa observação sensível do planeta" (Krenak, 2022, p. 11).

O tempo espiralar se manifesta como estrutura, nas linguagens, como forma de gravar as imagens, como entrada e tela de grafias em uma compreensão que

demonstra e aponta, manifestadas pelo corpo-tela, um corpo-imagem (Martins, 2021, p. 77).

A autora define o corpo-tela, visto como em uma tela de criação plástica, constituída de seus elementos compositivos formais, como a superfície, o volume, a textura, a cromaticidade, o tom, a linha, a mancha, o espaço e a profundidade, além de seus elementos conceituais em poéticas e enunciações de acordo com o contexto cultural. Não somente pelo seu aspecto visual, se estendendo além da simples exteriorização dos aspectos visuais, mas as relações que são construídas e se constroem entre as pessoas e as imagens expressas pelos corpos.

Presente em muitas culturas de povos originários, a escrita no corpo é feita com uso de sementes, pedras, folhas, penas, entre outros objetos que possam demonstrar formas e cores variadas para a produção de adornos corporais como pulseiras, braceletes, anéis, brincos, cocares, botoques, além dos grafismos que possui uma gramática própria, transmitindo palavras e assim por diante, narrativas (Martins, 2021, p. 106).

Sobre as expressões corporais como uma tela, uma imagem, a autora Leda Martins coloca de forma gradual ideias que podem criar uma ligação confluyente com a produção artística. Como pode ser descrito por Lux Vidal (2000, p. 13), ao se referir da forma que o pensamento ocidental sentencia a produção artística dos povos originários, como se estivessem estagnadas e alheias às mudanças sociais que são transformadas durante o tempo, fazendo com que deixem de perceber a sua complexidade estética de intenso sentido às questões do ser. Um dos grandes motivos para a arte indígena ter sido vista com tanto desinteresse pelo pensamento artístico da sociedade ocidental eurocêntrica, está no modo em que ela foi inserida dentro de uma estreita visão de uma atividade residual, mesmo estando em constante produção, era interpretada fora do contexto histórico e social em que estava se manifestando.

Pela forma etnocêntrica como a sociedade colonial percebe as produções artísticas feitas por indígenas, proponho uma perspectiva sobre a interpretação do que seria uma obra, ou um objeto artístico, mas precisamente entrarei com uma visão antropológica da arte pelas ideias trazidas por Alfred Gell (2016). Aqui, o artefato, o objeto ou outras formas de expressão cultural de caráter visual, estabelecem o “índice”, expressão usada por Gell para identificar essas produções, sem correr o risco de voltar a problemática tarefa de tentar chegar a uma definição

concreta do que é arte, ou mesmo do que é uma obra de arte. O interesse de Gell é investigar esses índices a partir de uma análise antropológica, ou uma antropologia da arte, que são feitas a partir de deduções sobre os processos de relações que são construídas entre esses objetos e os meios sociais nos quais eles estão inseridos. Gell apresenta essas associações como “agências”.

Como o conhecimento científico e outras formas de saberes, as obras de arte para serem consideradas como tal, dependem de uma legitimação concedida por autoridades institucionais (Gell, 2016, p. 43), essas erguidas e consolidadas pelas forças hegemônicas do processo colonial, fazem questão de julgarem os rastros de comunidades ancestrais como não sendo elementos “artísticos verdadeiros”, apenas relegadas como artesanatos ou relíquias como atrações sobre uma perspectiva do exótico e primitivo.

Para Gell, (2016, p. 24), os conceitos estéticos e conceituais de um objeto de arte não são tão importantes, quando vistos através de uma análise antropológica. A obra de arte não é diferente do chamado artefato, o problema aqui não está somente no significado daquela obra, deixando a característica utilitária como algo menor, pelo contrário. Uma já concebida obra de arte de galeria não é somente a sua força expressiva, estética ou conceitual, mas também muitas vezes possui sua praticidade dentro da sociedade, de alguma forma, para aqueles que a interpretam. Não é só por que um artefato foi criado a partir de uma certa funcionalidade que não possua sua potência de significados diante interpretações, sejam eles em diversos contextos.

Os rastros culturais que os indígenas empregam são expressividades que vão além de sua função utilitária. As práticas ancestrais de sua confecção já são por si só uma dimensão muito mais ampla e complexa de interpretações sobre aquele objeto, quando se diz objeto (agente) pode-se incluir também as práticas sociais, como o grafismo corporal, pois através dele são despertadas as potencialidades de identidade, tanto na identificação perante o outro, e mais ainda de confrontação perante as normas institucionais que controlam o pensamento social.

Gell (2016, p. 38) afirma que esses objetos são elementos sociais de seus processos relacionais, nesse ponto, acho importante, retornar para o texto a ideia de espiralidade do tempo de Leda Martins (2021). Assim como o tempo espiralar tem como matriz desse movimento cíclico o ancestral, o objeto/traço étnico passa a exercer essa potência temporal, como personificação do ancestral para dentro das

diversas formas de relações que estão inseridos, fazendo com que a sua leitura se faça de formas em que a inconstância da agência, da ação, estará em contínua mutabilidade.

A presença do ancestral estaria de alguma forma nesses objetos, como é descrito por Gell, (2016, p. 58), um índice de sua presença espaço-temporal. O objeto cultural age como um indício natural do lugar da ancestralidade, como um elemento voltado para uma personificação dos rastros culturais. Podem representar pessoas, um antepassado ou um receptáculo em que toda essa força histórica de resistência está sendo representada.

Os objetos de arte vistos como sujeitos estão carregados de historicidade e de ancestralidade. Como Leda Martins (2021) fala sobre a temporalidade de forma espiralar. O ancestral se faz no presente em que esses elementos étnicos são confeccionados e usados. Através deles, podem se comunicar socialmente de muitas formas. Para a sociedade ocidental não indígena, eles podem ser provocações, transmitem sentimentos que podem impactar o Outro ao quebrar um senso construído de normalidade, mas que assim possam perceber as presenças indígenas que são incessantemente invisibilizadas, mesmo quando está se fazendo muito visível.

O artífice do cultural, além de estar vinculado à sua ancestralidade, carrega também a sua identidade nesses objetos étnicos, pois Gell (2016, p. 52) diz que os artefatos têm a potência de serem elementos constituintes da presença de seu criador. Os agentes podem estar muito além de sua materialidade física, em que sua presença se estende através das relações agenciadas pelo artefato, sendo assim, podendo estar em muitos lugares ao mesmo tempo. A agência desses índices é descrita como parte da ancestralidade, de representação de sua etnia, como uma afirmação de sua posição.

A feitura desses elementos que compõem o índice depende de uma destreza que também pode ser percebida através de sua agência, de como o seu realizador dispõe de conhecimentos e habilidades para que fossem realizados. Reconhecer toda essa sabedoria demonstra alguns importantes aspectos do artista através de uma observação de sua obra, que por si só possui uma agência, uma ação. Por mais que, em muitas ocasiões, essas agências sejam limitadas por falta de familiaridade da cultura em que esta obra foi confeccionada, ela ainda proporciona uma ação.

A agência concedida pela produção artística possui uma relação de imensa importância com a sua recepção, da intencionalidade pretendida por essa recepção. Os artistas, a princípio, produzem seu trabalho artístico para ser visto, usado ou consumido. Uma obra artística é um índice tanto da atividade do artista quanto da forma que será recebida por seu respectivo público (Gell, 2016, p. 56).

Els Lagrou (2009) diz que grande parte das populações indígenas não possui palavras ou conceitos que sejam análogos à arte, como é vista pela tradição ocidental. Porém, não quer dizer também que os povos originários não tenham aprimorado formas de expressão enquanto à uma noção de beleza, de criação e de percepção e os que sejam mais desarmoniosos dentro de seus critérios.

O etnocentrismo dos gostos e valores do que é esteticamente bonito ou não, tende a se constituir visto apenas pelo olhar dos critérios de predileções europeias. É importante enfatizar que esses gostos não são estáticos, que o critério de beleza muda conforme há mudanças na sociedade, seus gostos e interesses não permanecem estagnados, mesmo nos casos em que a arte não está mais inserida nesse parâmetro.

O desapego do belo para a arte, legitimada por uma classe social auto referenciada como supostamente erudita, deu-se com os questionamentos dessa construção estética dominante desde o século XVIII, principalmente pela arte conceitual na contemporaneidade. A arte conceitual, em sua abordagem, provoca mais do que informa, rompendo com a tradição de representação figurativa e naturalista, elabora meios de expor obras que exigem do espectador um esforço para procurar leituras que possam dar conta da proposta apresentada. Portanto, uma obra artística “não serve somente para ser contemplada na pura beleza e harmonia das suas formas, ela age sobre as pessoas, produzindo reações cognitivas diversas” (Lagrou; Pimentel; Quintal, 2009, p. 12).

Lagrou (2009) afirma que na arte conceitual os artistas priorizam a inovação e ao rompimento da tradição acadêmica artística européia, fazendo com que o papel do artista esteja em maior destaque em relação a sua obra. Porém, as antigas produções artísticas construíram uma linguagem já bastante estabelecida em suas relações com o público, ainda mais se tratando de obras que buscavam uma representação mais fidedigna do naturalismo, fazendo com que a busca do “novo” pelos artistas conceituais crie uma desconexão com seu público. Ao tentar criar uma nova linguagem, seu público necessitaria também de ter sido educado para

interpretar esses novos códigos, ou relacioná-los a outros já conhecidos para se buscar um sentido. Sendo assim, no pensamento ocidental talvez o artista veja sua obra com valores que estão deslocados da própria sociedade.

A autora ainda explica que essas artes possuem semelhanças com a produção artística de muitos grupos indígenas, os quais se utilizam de artefatos para manifestar as complexas relações sociais e de suas cosmovisões. As artes produzidas pelos indígenas estão integradas à vida social de modo que não conseguem se dissociar da sua linguagem, reconhecida pelo seu grupo. Isto é, principalmente por manter uma tradição. Por mais que ela sofra algumas traduções por estarem em contextos dos quais se há uma necessidade de adaptação, ainda assim, o papel do artífice não é maior do que sua obra. Portanto, a arte indígena não procura representar, mas fazer pensar/refletir.

Como apresentado por Els Lagrou (2009), o artífice/autor, não precisa ser um perito ou ter um exímio talento para que suas obras possam ser validadas, podendo cada membro de sua comunidade ter conhecimentos de sua prática, de acordo com as atividades pertinentes à conduta social de cada cultura, como nas hierarquias, atividades específicas para gêneros diferentes, entre outros. Porém, os que se destacam em suas habilidades são considerados mestres, dos quais são vistos como referência dentro de seu grupo.

Outra característica sobre os artefatos indígenas está no fato de que para esses objetos ou suas práticas artísticas sejam realizadas, terão que ter uma serventia e ser eficaz em sua proposta. Para a autora, nas experiências que teve ao estudar algumas comunidades indígenas, não há como dissociar a forma de seu sentido e o sentido de sua potência agentive. Ela pode mudar de acordo com cada contexto em que essas formas estejam inseridas, atuando sobre as relações que vão constituir a interpretação do mundo, pois as artes produzidas pelos indígenas não procuram representações ou outros meios elaborados para tentar interpretar uma visão de mundo, mas de uma ação de produzir um impacto sobre ele.

Na Aldeia Maraka'nà, esses dispositivos oferecem uma negociação com o outro, sobre a sua indigeneidade, de sua etnia, e às vezes, como elementos ritualísticos, que neste caso ficam mais confinados em um círculo seguro dentro da própria comunidade. Porém, a questão são as relações do observador externo a essas produções de rastros culturais, aqui sendo tratadas como arte do ponto de vista de arte antropológica. São formas de se pensar os que estão usando essas

obras, para comunicar com os que estão fora daquele círculo, e também como funcionam essas agências dentro de um contexto mais familiar.

Um exemplo sobre isso, ocorreu com Júlia Otomorinhori'õ Xavante, descrito por ela mesma em uma de nossas conversas. Júlia conta que há muitos estereótipos sobre um imaginário do que é ser um "índio", sendo difícil tentar convencer as pessoas não indígenas de que ela é uma indígena, e de como ela desenvolveu algumas táticas para que esse reconhecimento pudesse ser feito de uma forma mais didática:

Os Xavantes, eles não tem adornos de enfeite diário, não usam, os xavantes não usam, só usam quando vão fazer algum tipo de cerimônia, alguma festa né, que é a gravata, eu gosto muito das pulseiras, dos colares, dos anéis feitos com miçanga. Inclusive eu aprendi e aí nunca mais parei de fazer, então eu uso esses adereços, digamos assim, não só uso, eu faço, vendo, é o que mais visualmente dá um parecer indígena à minha pessoa, mas eu não costumo usar cocar ou tiara, ou às vezes eu até coloco quando eu vou fazer alguma apresentação e aí no início da apresentação eu já falo assim: Olha só, tá vendo essa tiara que eu tô usando aqui, essa tiara ela é Guajajara, Xavante não usa tiara não, aí eu tiro a tiara, eu tô usando ela porque eu tô homenageando o povo guajajara da Aldeia Maraka'nà, que usa as tiaras, mas mulheres Xavantes não usam as tiaras, então eu tiro a tiara, mas eu boto a tiara pra enganar vocês, porque quando vocês chegam aqui, se eu tiver sem a tiara você vai falar, mas, cadê o cocar daquela índia hein?! Índia não usa cocar? Índia não usa tiara? Então se vocês me verem com essa gravatinha aqui, vocês não vão associar a gravata que é a identidade do Povo Xavante. Há uma característica indígena porque a pessoa não conhece essa gravata, mas essa gravata que representa meu povo, essa tiara aqui eu coloquei só pra enganar vocês, aí a pessoa fica rindo, sabe, porque na cidade é índio quem usa pena, se não usa pena, não é mais índio, é muito isso, inclusive você pode até assim, quando a gente começa a pesquisar, principalmente eu que estou fazendo essas pesquisas sobre os povos e as características artísticas de cada povo, a gente percebe que muitos povos muitas pessoas, inclusive os xavantes mesmo, eles arrumam o cocar de outro povo e vai naquela reunião com aquele cocar pra dizer que é índio, porque se tiver sem o cocar o pessoal não acha que é. É como você pode não se identificar como tal usando, mas a pessoa que te olha ela te desdenha se você não tiver, sabe? Ela te desqualifica com o olhar. Então o que eu faço, eu deixo ela me qualificar, depois que ela me qualifica, aí eu tiro aquilo, porque aquilo não me pertence. (Júlia Otomorinhori'õ Xavante, Conversa, 08/11/2023)

No relato, Júlia agencia a tiara como elemento de captura, em uma tática significativa, para que outros possam interpretá-la como sendo elemento de fácil aceitação e assim a legitimando através de uma percepção limitada do que é ser um indígena. Essa persistência de reconhecimento foi detalhada anteriormente neste texto sobre os processos de apagamento histórico, e a forma como Júlia Xavante utiliza esses elementos como um encantamento, ou melhor, uma armadilha, para capturar o reconhecimento como uma indígena.



Esse relato remete ao estudo de Alfred Gell (2001, p.184) ao fazer uma provocação de como as armadilhas para caçar animais podem representar mais sobre a dimensão humana do que uma representação artística, como em uma escultura, que tenta capturar a forma humana através de uma idealização da forma externa. Para Gell, esses dispositivos e mecanismos inserem ideias, difundem sentidos, pois eles representam ao mesmo tempo quem a construiu, seu artífice, o hábil caçador que a instalou e sua presa, em uma relação mútua. Mesmo para quem não tenha conhecimento prévio, ou mesmo o contexto etnográfico e origem de quem produziu esses elaborados engenhos, ainda assim poderiam ser apresentadas ao público como obras artísticas.

O objeto de artimanha é muito potente, pois segundo as ideias de Alfred Gell, ela desempenha um papel muito ativo a partir do momento que é tanto um índice de uma arte que carrega uma ancestralidade quanto autenticação do sujeito que a está usando, como uma pessoa pertencente aos povos originários, diante daquela arapuca criada por Júlia, que por sua vez desempenha um papel mais ativo ao desvendar a armadilha.

Gell (2001, p. 182) chama a atenção a respeito da complexa trama de relações sociais. O autor comenta sobre um relato de Pascal Boyer quando conheceu um Fang (grupo étnico bantu, da África equatorial) chamado Ze. O sábio Fang conta uma história experienciada por ele de quando era mais jovem e saía para caçar com os pigmeus da floresta. Ele descreve como esses caçadores desenvolveram armadilhas específicas para cada tipo de caça, contudo, a armadilha feita para capturar um chimpanzé possui uma engenhosidade que se destaca entre as outras. Esses grandes primatas, assim como nós, não fogem de imediato diante de algo estranho, analisam e tentam solucionar o problema. A armadilha em questão consiste em uma corda, fina que se prende ao braço do símio, que de imediato não puxa para arreventá-la, pelo contrário, tenta entender aquele objeto estranho sobre seu braço e puxa com cuidado para testá-lo, assim ativando um dispositivo que lança dardos envenenados em seu corpo.

Apresentada a história contada por Boyer. Gell, então, analisa sobre uma perspectiva poética esse relato e diz: “O fato de que todos os animais que caem vítimas das armadilhas sempre provoquem suas quedas por meio da própria autoconfiança complacente demonstra que a caça com armadilhas é uma forma muito mais poética e trágica do que a simples perseguição” (2001, p. 184). Não

posso deixar de observar nessa narrativa, uma metáfora para a história descrita por Júlia, pois munida de sua “tiara-arapuca”, a usa por meio de um engenho social. Ela conhece o destinatário daquela armadilha e sabe como capturá-los. Sua revelação é a finalização de seu engenhoso plano, pois percebem que foram capturados quando sentem o apertar do laço que prende o observador. Agora não há como escapar, Júlia prendeu todos em seu argumento. O objetivo desse artifício é fazer com que todos que caíram nela se sintam constrangidos nesta artimanha muito bem-intencionada de sua criadora. Essa armadilha, assim como a elaborada pelos Pigmeu da África equatorial, só funciona porque surpreende o seu alvo.

O argumento não é que a tática empregada por Júlia Xavante seja mais efetiva que a da forma mais combativa e direta, de enfrentamento mais aberto aos domínios hegemônicos da cultura colonial, mas apontar como o índice (tiara) pode empregar a agência de muitas formas nas relações sociais, fazendo com que essas relações sejam mutáveis de acordo com as percepções que são construídas entre o índice, o artista e o receptor (observador).

A arte indígena, entendida aqui no contexto de agência, está inserida nas práticas cotidianas em que a ancestralidade está presente, funcionando como uma matriz de conhecimento, que através dos rastros é atualizada, estando inseridos em uma tradição artística que não pode ser separada dos domínios sociais e dos sentidos que são criados a partir de sua vivência. Isto é, em formas que podem provocar muitas interpretações aqueles que estão ligados a essa rede de relações complexas e mutáveis. Portanto, a arte indígena, as performances corporais, as narrativas sobre o processo das retomadas constroem um imaginário reflorestado, se trata de dispositivos que ajudam a construir um imaginário outro para pensar diferente, com outras possibilidades mais fecundantes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito já foi dito neste texto, sobre alguns caminhos percorridos. Foram elaborados de maneira híbrida, compostos por meio de teorizações e revisitações, a partir de um exercício da memória que consistia em idas e vindas. Em outras palavras, um exercício intelectual e afetivo, de partir e retornar algumas vezes em minhas lembranças e construções de formação discente nas áreas e currículos transitados. Elas circundam pontos em minha memória e criam conexões em eventos, em períodos diferentes em uma espécie de anacronismo relacionado por afetos, partidas e retornos feitos em um movimento espiralar, de não seguir uma linha reta, não se fecham em um quadro, mas se tornam um processo contínuo.

Todas as partidas e retornos à Aldeia Maraka'nà foram feitas por momentos realmente enriquecedores, porém, alguns outros não foram nada fáceis, “é um território complicado”, alguns me diziam. Mesmo assim, fui seguindo em direção a ele, meio receoso, meio sem jeito, desconfiado e assim criando desconfianças ao redor. Mesmo assim, fui bem recebido na Aldeia, um lugar que se mantinha muito hospitaleiro. Revendo o processo, talvez essa seja uma das várias outras grandes táticas que dão força, que potencializam a Aldeia Maraka'nà.

A partir dessas aberturas, desses convites que vão acontecendo, as conexões foram sendo criadas com as pessoas e conseqüentemente com o lugar. Também houve muitos desencontros, as pessoas sempre estavam fazendo alguma atividade, era quase sempre muito corrido e o que se dedicavam para a minha presença era muito gratificante. Portanto, o movimento das partidas e dos retornos não se fecham em um quadro, mas se tornaram um processo contínuo; se parto, logo retorno.

Como dito antes, estive no território da pesquisa muitas vezes, e as narrativas foram sendo feitas a partir da relação que foi estabelecida. Inicialmente, falava com as pessoas com um caderninho para fazer anotações rápidas sobre o que estava sendo dito. Algumas pessoas gostam até de falar sobre as suas histórias, outras criaram táticas para desvencilhar das perguntas. A abordagem precisou ser mudada, comecei a simplesmente conversar, às vezes eu ia até elas, às vezes elas é que tomavam a iniciativa e assim foram ocorrendo algumas interações que foram direcionando o caminho para a pesquisa. Assim, segue o pensamento sobre as retomadas indígenas. Saber que muitos que frequentam a Aldeia não vem de aldeamentos, suas famílias não se reconhecem como indígenas e a Aldeia

Maraka'nà desempenha um papel muito importante para que essas pessoas possam se reconhecerem como indígenas.

Através disso, deu-se uma comunicação. O caderninho foi deixado na mochila e ia apenas sendo guiado pela dinâmica do lugar. Às vezes a Aldeia estava lotada de pessoas vindas de muitos lugares, de indígenas e não indígenas, de pessoas que queriam estar lá por muitos motivos. Outras vezes era difícil encontrar alguém, estavam todos recolhidos em suas casas para descansarem ou estavam em outros eventos longe dali. Por isso, os encontros e desencontros eram comuns, davam um certo ritmo ao lugar. Nas histórias narradas que estabeleciam o seu território, de nunca estar estático, a Aldeia está em constante mudança, como ondas; e para tentar entender, é só se deixar ser levado por elas.

O processo do trabalho, assim como a construção de uma percepção dos referenciais teóricos, foi sendo construído aos poucos. Conforme elaborava o relato sobre mim mesmo e exercitava na narrativa a partir de muitos fragmentos de uma memória que hoje exige um esforço bem maior do que supunha inicialmente. Foi importante para que eu percebesse o quanto os imaginários fabricados em uma formação colonizada e colonial estava viciado em ideias que se propagam a partir de muitas referências. Essas guias podem ser a partir das relações sociais que vão me regulando e me assujeitando. As outras referências de construção são os produtos culturais e as próprias instituições educacionais, inclusive, não deixando de lado a formação acadêmica em minha graduação em arte.

A partir do que os locutores da Aldeia iam me instigando, pensava sobre os autores e os embasamentos teóricos que poderiam trabalhar com as demandas que iam surgindo no território. Pensei em muitas possibilidades e aos poucos fui tentando conversar com eles e esses diálogos acabaram se transformando mais em uma confluência, como diria Antônio Bispo dos Santos. Ou seja, trabalhando com as relações entre os processos de territorialização e as formas híbridas nas quais os indígenas estão praticando, com os rastros culturais. O entre-lugar da cultura constrói uma relação temporal em que o passado e o futuro se tornam reinventados no presente, como em uma espiral. Assim, provocam novos imaginários mais reflorestados.

Já nos relatos sobre mim mesmo, foi um risco, um caminho bastante inseguro, que caía em um campo, um território narrativo onde o constrangimento guarda as portas dessas fronteiras. O que exigiu um grande esforço para romper a

estranheza. Neste sentido, as fronteiras foram superadas na medida em que ganhava uma certa liberdade. Conforme ia avançando, se tornava um processo terapêutico em depositar no texto um pouco de mim. Pude fazer entender alguns pontos que me fizeram iniciar essa jornada até o desconhecido, o campo de uma outra perspectiva de perceber o mundo. Fazer esse exercício é não só “conhecer a mim mesmo”. O interessante é o que este relato demonstra quando fala das formações sociais e intelectuais. Está falando também das estruturas culturais, que me cercavam, é tudo uma construção, que revela, descortina, expõe esse sistema que nos está presente em processos de significação.

As referências que criaram imaginários, assim como uma “viagem de volta”, não foram revisitadas pelo viés de uma nostalgia, mas por ser um exercício de questionamentos dessas produções, de como essas referências sendo revisitadas podem potencializar outros questionamentos, em uma crítica sobre esse imaginário. A ideia é tentar entender como as referências culturais dominam nossas percepções do mundo, quanto regula nossos afetos e se tratando de imaginários indígenas, podem ser responsáveis pela vida de outros: por se importar, por querer compreender, por querer ser mais próximo, por se reconhecer e fazer parte de uma luta que não é apenas de uma “minorias”. Trata-se de saber que tudo nos afeta.

O processo de reflorestar os imaginários nunca termina, se considerarmos os interstícios e disputas que envolvem a cultura. O trabalho foi feito a partir de experiências relacionais, em identificar quando falo de mim mesmo o processo de tentar reflorestar o imaginário, um imaginário que foi sendo reconstruído, sendo reescrito a partir das experiências com o contato com outras pessoas, um imaginário de reflorestamento, de confluências para algo muito mais vivo, revela-se.

Apesar de toda experiência e dedicação ao trabalho, das formas de estudar, me adaptar e tentar observar pontos de interesse que logo foram sendo transfigurados em outros interesses para a pesquisa, ela se tornou em uma autocondução para os caminhos até entender realmente o que se tratava a pesquisa, para que eu pudesse sentir quais seriam os caminhos que levariam a entendê-la. O tempo parece ter sido pouco, ou o tempo para tentar compreender onde o trabalho estava me conduzindo era feito a partir de um processo que levou a outros caminhos, a outras possibilidades e ao mesmo tempo parecia não levar a lugar algum, conforme incertezas e inseguranças pairavam sobre as pesquisas de campo, de tantas vivências que se distinguem e que se confluem ao mesmo tempo.

Percebi que durante todo o processo do trabalho, os caminhos percorridos foram uma forma de me reconstruir, de pensar em todos os imaginários que passaram em minha trajetória de vida, transitando pela educação escolar, pelo acesso às produções culturais, na própria academia de artes na graduação, até o ponto em que tive o contato direto com os até então míticos indígenas. Figuras que até o momento da relação construída de outro modo eram, em minhas percepções, pessoas que estavam muito distantes, inacessíveis. Em pensar sobre os grandes centros urbanos, agora integrando como os jardineiros de imaginários muito mais florestados.

O ponto então se dá em uma pesquisa que pretende ir a um caminho, que se nutriu a partir das relações que foram sendo feitas e o quanto isso foi importante para que houvessem mais estímulos, mais potencialidades para continuar com a pesquisa, a pensar e construir novos imaginários a partir dessas experiências enriquecedoras, de pensar em como o tempo poderia ter sido diferente, de exercitar a extensão do tempo, o que não foi possível. O possível foi o que foi sendo feito e pensado, o possível das potencialidades que vão sendo construídas.

Penso em como seguir agora, confesso que gostaria de mais tempo, mas mesmo assim não sei qual tempo seria, se realmente esse tempo idealizado em minhas projeções seria possível. Mas me apego às potencialidades que a pesquisa traz sobre as minhas percepções e fico com uma imagem que pode ser um começo, um princípio para muitas outras, sobre a construção de novos imaginários. De um imaginário que seja mais potente, germinante, confluyente, rizomático, de entender as comunidades dos povos originários a partir deles mesmos, das lutas diárias simplesmente pelo direito de existir, de viver como eles gostariam de viver, de pensar e se relacionar, não somente uma relação entre indígenas, mas se relacionarem entre todos, a relação se dá entre diferenças, entre diferenças entre os próprios sujeitos, em seu próprio grupo, entre grupos e entre a própria sociedade.

A Aldeia Maraka'nà é uma vitrine para que possam ser vistos, de se fixarem sob um solo recém liberto do asfixiante asfalto, suas raízes, muito profundas que resistem a muitas tempestades carregadas de violência. Mas apesar de toda a devastação que essas tormentas provocam, eles resistem, se reconstróem e florescem novamente, pois suas raízes são mais profundas.

Para resgatar com novo frescor as experiências cotidianas propostas em minha pesquisa na graduação em artes, faço através dos estudos em Cultura e

Territorialidades um caminho de enriquecimento para despertar muitas outras possibilidades. Isto é, de tentar compreender o cotidiano de outros, de pessoas que plantam novos imaginários, mesmo elas terem que cavar sobre os escombros das ruínas produzidas pelo colonialismo e o capitalismo, de visualidades que conseguem ser reflorestadas e despertam para construir mundos possíveis.

Por fim, exponho aqui uma imagem pintada por mim mesmo que fiz durante uma de muitas visitas à Aldeia Maraka'nà, uma imagem que pretendo ser a primeira de muitas outras dentro de um processo que continuará sendo feito para a busca de novos imaginários que não se encerra neste trabalho, mas que prosseguirá a partir de novas vivências.



Jail Chagas - Casa da Menina Moça Guajajara - Aquarela sobre papel

## REFERÊNCIAS

AMSELLE, Jean-Loup. Etnias. espaços: por uma antropologia topológica. AMSELLE, Jean-Loup; MBOKOLO, Elikia. **No centro da etnia**: Etnias, tribalismo e estado na África. Vozes: Petropolis, 2017, p. 29-74.

ANDRADE, Oswald de. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**: manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 1978.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CAMPOS, Fernanda de Freitas. **Antropofagia ritual dos povos Tupinambá nas cartas jesuíticas de meados do século XVI**. Brasília, 2013.

CENSO Demográfico 2022, Indígenas, Primeiros resultados do universo. **Biblioteca IBGE**, 2023. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102018.pdf>. Acesso em: 25 de out. de 2023.

CUNHA, Euclides da. **À margem da história**. Portal Domínio Público, 2024. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000019.pdf>. Acesso em: 12 de maio de 2024.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DA COSTA, Daniele Ferreira. **Quando os índios vêm para a cidade**: magia e narrativa no Instituto Tamoio dos Povos Originários. 2011. Dissertação de Mestrado. PUC-Rio.



DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil**, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'avènement et de l'abdication de S. M. D. Pedro 1er, fondateur de l'empire brésilien. Paris, 1834 (Acessado através do link: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3813>, em 18/05/2024)

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). 2012. Florianópolis: UFSC, 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem** e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Ubu editora, 2020.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Araweté**: os deuses canibais. Rio de Janeiro: J. J. Zahar, 1986.

FREIRE, Leticia de Luna. Uma aldeia na "cidade maravilhosa": conflito e resistência no Rio de Janeiro. **Latitude**, v. 13, n. 2, p. 97-120, 2019.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**, v. 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

GELL, Alfred. **Arte y agencia**: una teoría antropológica. Buenos Aires: Sb editorial, 2016.

GODOY, Marcela; GUEDES, Renato. **Papa-capim**: noite branca. Barueri, SP: Panini comics, 2016.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

GUAJAJARA, Potyra et al. **Em nossas artérias, nossas raízes**. Rio de Janeiro: Aldeia Maraka'nã; Cesac, I-motirõ, 2023.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

KALIL, Luis Guilherme Assis. **Os espanhóis canibais**: análise das gravuras do sétimo volume das Grands Voyages de Theodore de Bry. Tempo, v. 17, p. 261-284, 2011.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LACLAU, Ernesto. **Emancipação e diferença**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

LAGROU, Els; PIMENTEL, Lucia Gouvêa; QUINTAL, William Resende. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

LÉRY, Jean de. **Viagem á terra do Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. **Mana**, v. 4, p. 47-77, 1998.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Entrando e saindo da 'mistura': os índios nos censos nacionais. **Ensaio em antropologia histórica**, p. 124-151, 1999.

PORTINARI, Cândido. **Índio esquartejando um cadáver, 1941**. Projeto Portinari, 2024. Disponível em:

<https://www.portinari.org.br/acervo/obras/15774/indio-esquartejando-um-cadaver>.

Acesso em: 15 de junho de 2024.

SARGENTELLI, Lucas Penido Gonçalves. **Aprender a caminhar com a Aldeia-Universidade Maraká'nà**. Rio de Janeiro, 2019.

SACCO, Joe. **Palestina** - Edição especial. São Paulo: Conrad, 2011.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**: primeiros registros sobre o Brasil. Belo Horizonte: L&PM Editores, 2007.

THEVET, André. **Singularidades da França Antártica**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1944.

VIDAL, Lux Boelitz. **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ZERO QUATRO, Fred. **Leia o manifesto 'Caranguejos com cérebro'**. Glogo.com, 2009. Disponível em:

<https://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1308779-7085,00-LEIA+O+MANIFESTO+CARANGUEJOS+COM+CEREBRO.html>. Acesso em: 10 de junho de 2024.

ZIRALDO. **A turma do Pererê**: As manias do Tininim. São Paulo: Globo, 2009.