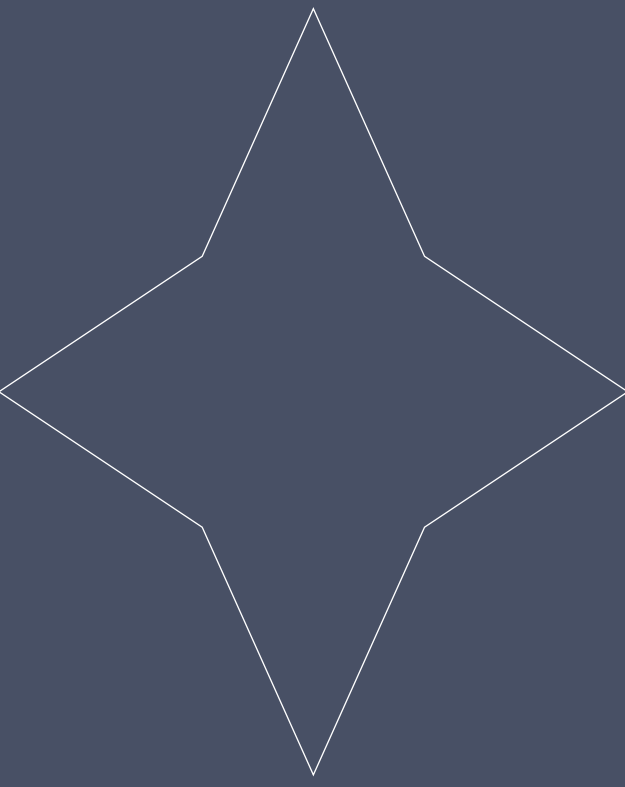
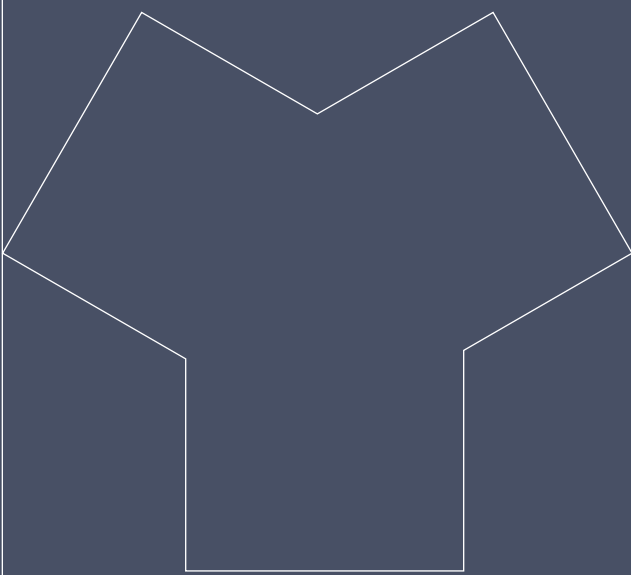


Muri tê re

histórias recontadas

TODAS AS COISAS SÃO PEQUENAS <i>All things are small</i> P.6 O MUPA é uma instituição com uma história centenária. Desde os seus primórdios colecionou, pesquisou e expôs coleções etnográficas, ao mesmo tempo em que construiu uma trajetória de ações junto a sujeitos indígenas. Essas atividades incluíam desde a própria exposição dos corpos dessas pessoas em troca de auxílio financeiro para sua alimentação e deslocamentos – práticas do século XIX – até, mais tarde, a promoção de cursos, oficinas, vivências e apresentações artísticas. No que diz respeito, sobretudo, às exposições, até então o discurso do Museu acerca das populações indígenas foi muitas vezes unilateral, visto que eram pessoas não indígenas que falavam e decidiam o que seria apresentado sobre esses <i>outros</i> em seus espaços expositivos. As mostras realizadas muitas vezes traziam objetos que ancoravam narrativas objetificadoras e distantes – onde vivem, o que comem, quando foram contatados pelo Estado –, ou vitimizadoras (foram conquistados e massacrados). Acervos eram escolhidos como meros “representantes” de uma origem étnica.	FIANDEIRAS E GUARDIÃS: CARREGANDO HISTÓRIAS <i>Spinners and guardians: bearers of stories</i> P.10 Experiências no sentido de não compartimentar os conhecimentos indígenas e seus objetos apenas em mostras específicas, mas disseminá-los em outros projetos, com narrativas ampliadas que interseccionam diferentes áreas e sujeitos foram práticas implementadas nos últimos anos pelo MUPA. Contudo, ainda faltava uma experiência que incorporasse indígenas nas etapas decisórias e produtivas, isto é, nas diversas fases que envolvem a construção de uma exposição. Com base no conhecimento e estudo de diversos projetos de exposição que impulsionaram curadorias compartilhadas no Brasil e no exterior, desde 2019 o Museu Paranaense vinha gestando um projeto próprio, prevendo a atuação direta de representantes indígenas na elaboração de uma nova exposição. Hoje essa presença é confirmada com a participação dos estudantes indígenas Robson Delgado, Ivanizia Ruiz e Camila dos Santos, acompanhados atentamente pelo olhar apurado e experiente da curadora, artista e educadora Naine Terena, referência no cenário atual brasileiro.	TESSITURAS DA TERRA <i>All the meanings of the earth</i> P.16  Hoje, reverberar a pluralidade de vozes indígenas acerca de coleções etnográficas como a que encontramos aqui se faz urgente e necessário. O que apresentamos neste espaço são percursos de um processo de encontro entre indígenas e acervo, de crítica e ao mesmo tempo encantamento pela existência de objetos centenários e contemporâneos salvaguardados, de decisões sobre os recortes curatoriais, de escrita de textos em primeira pessoa. A abertura desta exposição não representa o fim de uma caminhada de meses de encontros, escolhas e pesquisas. Pelo contrário, ela aponta para um futuro com colaborações contínuas entre o Museu Paranaense e diferentes sujeitos indígenas. Museu Paranaense	
---	---	---	--

The Paraná Museum is an institution with 146 years of history. Since its early days, it has collected, researched, and exhibited ethnographic collections, while building a path of actions alongside indigenous peoples. Such activities sometimes meant exhibition of indigenous bodies themselves, in exchange for a stipend for food and transportation – 19th century practices –, but today are composed of courses, workshops and artistic presentations or experiences. Regarding exhibits themselves, museum discourse on indigenous populations was often one-sided, since it meant non-indigenous people talking and deciding what would be shown about these Others within exhibit halls. Shows often presented objects that shored up objectifying and distant narratives – about where peoples lived, what they ate, when the State made contact with them – or victimizing them, as conquered or massacred peoples. Collections were chosen as if they could “represent” an ethnic origin.		CORAÇÃO NA ALDEIA, PÉS NO MUNDO <i>Heart in the village, feet in the world</i> P.20 Over the past few years, the Paraná Museum has implemented another type of experience, aiming not to fragment indigenous knowledge and its objects within specific exhibits, but to disseminate them among other projects, through broader narratives that relate them to other areas and subjects. However, an experience which included indigenous people in its decision-making and productive stages, that is, over the several phases which are part of putting an exhibit together, remained to be created. Based on knowledge and studies of several exhibit projects promoting shared curatorship in Brazil and abroad, the Paraná Museum has, since 2019, been working on its own project, engaging the direct action of indigenous representatives in the making of a new exhibit. Today such presence is confirmed by the participation of the indigenous students Robson Delgado, Ivanizia Ruiz and Camila dos Santos, carefully guided by the sharp and experienced eyes of the curator, artist, and educator, Naine Terena, a reference in the field in Brazil today.	RESISTÊNCIA: NADA PARA NÓS SEM NÓS <i>Resistance: nothing for us, without us</i> P.24  Nowadays, conveying the plurality of indigenous voices on ethnographic collections like the ones found here is both urgent and necessary. What we showcase are the paths of a process in which indigenous people and museum collection meet. It is a space of critique, while also enchanted by the existence of safeguarded objects-age-old or contemporary – and of curatorial decision-making, as well as texts written in the first person. The opening of this exhibit represents far more than the end of a journey of many months, of meetings, choices, and research. On the contrary, it points toward a future of continuous collaboration, on the part of the Paraná Museum and people from indigenous communities. The Paraná Museum
---	---	---	--

Mejtere

histórias recontadas

O quanto importa a representatividade em lugares de grande destaque na sociedade não indígena? Como ocupar os espaços das instituições museológicas?

A experiência de compor um projeto de curadoria compartilhada pode ser uma forma de responder a essas questões. Nós, estudantes indígenas, juntamente com a equipe do museu, apresentamos a exposição *Mejtere: histórias recontadas*. Nela, buscamos maneiras de reinventar uma narrativa sobre os povos indígenas – que por muitos anos foi controlada por não indígenas –, reforçar a importância da representatividade em museus e outras instituições e também afirmar nossa existência dentro de uma sociedade ampla, desmistificando os estereótipos sobre nós disseminados nos livros de história.

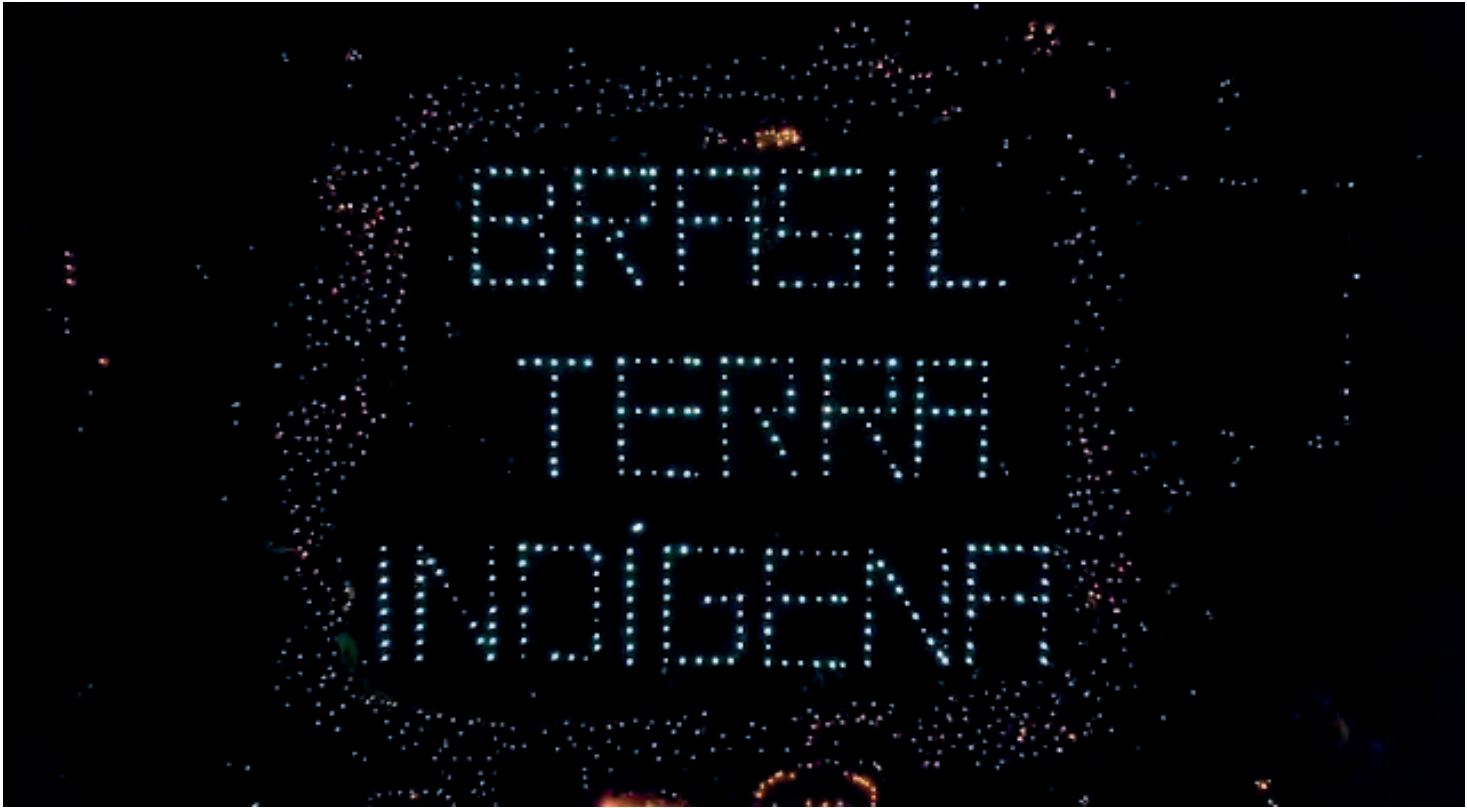
O projeto curatorial partiu de um encontro aprofundado com o acervo do Museu Paranaense e foi enriquecido com a aquisição de novos objetos e obras. Com essas escolhas, buscamos ressignificar a história dos povos indígenas do Brasil a partir do olhar, da escrita, da oralidade, da arte, do canto e das diversas produções culturais de cada povo.

Nesse direcionamento, a exposição *reconta* histórias através de cinco núcleos que estão ligados entre si, como é a própria cultura indígena – conectada em todas as suas maneiras de existir. “Todas as coisas são pequenas”, “Fiandeiras guardiãs: carregando histórias”, “Tessituras da terra”, “Coração na aldeia, pés no mundo” e, por fim, “Resistências: nada para nós sem nós” são os núcleos que formam a exposição. Objetos e textos demarcam a linguagem dos diferentes povos, nossos modos de vida, riqueza étnica, artes, nossas diferentes formas de conduzir os ritos cosmológicos e as relações com os não indígenas. As histórias de massacres e apagamentos existem, como também existem outras: histórias das resistências, das afirmações identitárias e das múltiplas estratégias de manutenção das culturas, apesar de cinco séculos de ataques.

O que propomos é o despertar do pensamento crítico, a desconstrução de imaginários construídos e impostos historicamente em nossas mentes e sobre nós. Entendemos que descolonizar a mente dos efeitos da colonialidade do ser, do poder e do saber colabora com a ampliação da reflexividade e encaminha as discussões sociais na direção em que elas devem ser construídas.

No Brasil existem 305 povos indígenas enraizados em todas as regiões do país, falantes de 254 idiomas, detentores de filosofias, saberes e histórias únicas, que muitas vezes envolvem relações com mundos diferentes. Mundos em que animais, vegetais e espíritos, por exemplo, fazem parte da sociabilidade humana.

A terra é uma árvore e nós, os seres, somos as sementes. Estamos deixando outras sementes ressignificando a história (des)contada ou/e não contada. Agradecemos aos nossos ancestrais, pois o mérito não é individual e nunca será. O caminho tem várias marcas, suor, vermelho, jenipapo, gritos e ritos – nele ficaram as pegadas dos nossos velhos, as nossas próprias pegadas e outras que virão.



Brasil Terra Indígena, 2021
Brazil Indigenous Land

Ian Coelho

Frame do vídeo
Video frame

Mejtere: stories retold

How much does representativity in key spaces a of non-indigenous society matter? How to occupy the spaces inside museum institutions?

The experience of a collective curatorship project may be one way to answer these questions. We, indigenous students, as well as the MUPA museum staff, are proud to present the exhibit Mejtere: stories retold. In it, we search for ways to reinvent a narrative on indigenous people, too long in the hands of the non-indigenous. This also reinforces the importance of representativity within museums and other institutions, and asserts our existence within broader society, demystifying stereotypes about us that have long been disseminated in history books.

The curatorship project takes the Paraná Museum collection as its starting point, enriching it with the addition of new objects and works of art. These choices enable us to resignify the meaning of the history of the Brazilian indigenous populations – through the gaze, writing, speech, the art, song, and the diverse cultural productions of each people.

In taking this path, the exhibit retells our stories through five sections, interconnected as is indigenous culture itself – in all its forms of existence. “All things are small”, “Spinners and guardians: bearers of stories”, “All the meanings of the earth”, “Heart in the village, feet in the world”, and, finally, “Resistances: nothing done for us, without us” are the five components of the exhibit. Objects and texts demarcate

the language of the different peoples, our ways of life, ethnic richness, arts, our different ways of conducting cosmological rituals and our relationships to the non-indigenous. Stories of massacre and erasure exist, as well as others: stories of resistance, of affirmation of identity and of the multiple strategies for the maintenance of the culture despite five centuries of assault.

What we hereby propose is the awakening of critical thought, the deconstruction of an image built and imposed historically on our own minds and about us. We understand that decolonializing the mind from the effects of the colonialism of being and of power/ knowledge, contributes towards intensifying reflexivity, channeling societal discussions in the directions in which they must be rebuilt.

In Brazil there are 305 indigenous populations living in every region of the country, speaking 254 languages, bearers of philosophies, knowledges, and unique histories, which often involve relations to different worlds. Worlds in which animals, plants, and spirits, for example, are part of human sociability.

Earth is a tree and we, its beings, are the seeds. We leave other seeds and give new meaning to (mis)told and/or not-told stories. We thank our ancestors, since the merit of these contributions is not individual, and will never be. It is a path is marked by sweat, blood, genipap, cries, and rituals, and in it are the footprints of our elders, our own footprints, and those of others, yet to come.

Todas as coisas são pequenas

“ [...] tudo nos é emprestado pelo Grande Espírito criador. Um dia, devolveremos isso para as novas gerações. Recebemos bonito de nossos antepassados e temos a obrigação de entregar bonito aos que vêm depois.”

“ Só duas coisas a gente precisa entender para ser feliz: a gente nunca tem que se preocupar com coisas pequenas; e não esquecer que todas as coisas são pequenas.”

Daniel Munduruku*

All things are small

“ [...] all here is merely on loan from the Great Spirit of Creation. One day, we will hand it over to the new generations. Our ancestors have given it to us in all its beauty and we must hand it over in all its beauty to those who come after us.”

“ There are only two things we need to understand to be happy: that we need not worry over small things; and must not forget that all things are small.”

Daniel Munduruku



Máscara Mariwin, s.d.
Mariwin mask, n.d.

Autoria desconhecida / *Unknown author*
Povo / *People Matis* — Amazonas

Cerâmica, algodão e madeira
Ceramic, cotton, and wood

* Daniel Munduruku, “Todas as coisas são pequenas” [*All things are small*], 2008.



Tudo o que existe é ordenado e tudo o que é ordenado é saber. O saber dos povos a quem estas terras pertencem acontece em rodas de conversa do dia a dia, sem formalidade; se dá nas palavras – gravadas no espírito – proferidas pelos anciões em benzimentos ou no que é escrito com tinta de jenipapo e urucum na pele. A ancestralidade é imaterial, além do material que o olhar já disciplinado enxerga. É uma imensidão de significados e sensações, cheiros, mundos de conexões. Visitações do espírito que o pertence.

Cada elemento que compõe matéria e energia é singular, mas faz parte de um todo agregador. Os objetos e rituais que constroem vida e morte são importantes, devem ser zelados. Do que é frágil ao que é robusto. É o que podemos ver no complexo e minucioso conjunto de ritos e cuidados cerimoniais que o povo Bororo tem com os seus mortos.

Gestos delicados, os sussurros, o leve assobio da flauta e o silêncio compõem as correntezas do que existe, tanto quanto os gritos, os choques e os grandes tremores. Cada um dos povos é singular, mas ainda assim somos *nós*, indígenas, os presentes e os ausentes, que estão neste chão que se pisa junto com tantos outros seres que compartilham do mesmo ar, da mesma água. Considerados semelhantes, nos diferenciamos nos pequenos detalhes: na maneira de extrair o tururi e transformá-lo em máscaras, nas formas de alterar os corpos ou nos cantos que trazem nossas histórias mais antigas.

A fronteira que nos separa é permeável como os fios das tramas, enquanto que o que nos une é sólido como a madeira. É essencial, fundamental – porém, simples. Os elos são gigantes e, perante a imensidão, o zelo é um princípio, a perturbação é um desvio. Todas as coisas são pequenas, preciosas, mas singelas e estão entrelaçadas como pequenos penduricalhos num complexo emaranhado de fios de um colar.

↑ **Toü (Máscaras)**, 1933
Toü (Masks)

Autoria desconhecida / *Unknown author*
Povo / *People* Magüta-Ticuna — Amazonas

Madeira e entrecasca de árvore
Wood and tree bark

Desempenham um papel fundamental na esfera ritual. A confecção e o uso das máscaras são de domínio dos homens.

The making and use of masks, which play an important role in ritual, belong to the male domain.

↓ **Oharo uktí (Máscara)**, 1982
Oharo uktí (Mas)

Autoria desconhecida / *Unknown author*
Povo / *People* Ye'pã Masa — Amazonas

Madeira e entrecasca de árvore
Wood and tree bark

As máscaras representam características físicas de seres da cosmologia desse povo.

Masks that evoke the physical traits of beings that are part of their people's cosmology.

Everything that exists is part of an order and everything that is part of an order is knowledge. The knowledge of the peoples to whom these lands belong unfolds in everyday conversation circles, without formality; it speaks in the words – engraved in the spirit – uttered by the elders in their prayer or in what is written on the skin with genipap ink and annatto. Ancestry is intangible, beyond the matter that the already – disciplined gaze perceives. It is an immensity of meanings and sensations, smells, worlds of connections. Visitations from the spirit that it belongs to.

Each element that composes matter and energy is singular, but it is part of an aggregating whole. The objects and rituals that build life and death are important, they must be cared for. From the fragile to the robust. This is what we encounter in the complex and meticulous set of rites and ceremonial care that the Bororo people provide for their dead.

Delicate gestures, whispers, the soft whistle of the flute and silence make up the currents of the existing, as much as the cries, the shocks, and the great tremors. Each people is unique, but even so, it is we, the indigenous people, those who are here and those who are not, who mark this ground that we walk on along with so many other beings, who share the same air, the same water. We see ourselves as similar, differing only in small details: in the way of extracting the tururi (a natural vegetable fiber) and shaping it into masks, in the ways of modifying bodies or in the songs that recount our oldest stories.

The boundaries that separate us are as surmountable as thread, while that which unites us is as solid as wood. It is essential, fundamental, but simple. The links are gigantic and in the face of immensity, zeal is a principle, disturbance is a deviation. All things are small, precious, but simple, and they are all intertwined like small pendants in the complex web like the threads of a necklace.



Sobre máscaras, florestas em pé e outros seres

About masks, forests, and other beings

As máscaras nas tradições indígenas não são fantasias – são verdadeiros entes, que se presentificam em contextos apropriados, com agência, corpo e vontades próprias. Ocupam lugares importantes na cosmologia dos povos e são dependentes das florestas em pé. Elas têm protagonismo nas histórias ancestrais contadas pelos mais velhos aos jovens. As máscaras podem materializar seres brincalhões, malévolos, sinistros, curadores, ou um pouco de tudo – como o ancestral *Mariwin*, presentificado na máscara do povo Matis. É por isso que às máscaras são despendidos minuciosos cuidados, seja na vigília pós-ritual ou nos preparativos para o guardamento final – quando ela pode ser enterrada ou queimada. Por tudo que são, sua presença e exposição em museus e contextos não indígenas deve ser algo constantemente negociado. No território sagrado dos Magüta-Ticuna, por exemplo, conhecido como *Eware*, existia uma árvore mágica chamada *Tüerüma*. Segundo a história, quando suas folhas caem no chão se transformam em animais. As folhas dos galhos do lado esquerdo viram gaviões e as folhas de galhos do lado direito se transformam em onças, as donas dessa árvore. Os anciões contam que no passado as máscaras de todos os tipos surgiam naturalmente dessa árvore e que quando uma pessoa desejava uma, bastava atirar uma flecha no tronco da *Tüerüma* e fazer o pedido. Instantaneamente a máscara surgia, totalmente modelada. Não só habilidosa artesã, ela é também árvore/professora dos Magüta-Ticuna, que os ensinou a confeccionar e pintar suas próprias máscaras. Quando falamos, então, da necessidade das florestas em pé é por essas e outras conexões espirituais, culturais e materiais que as histórias ancestrais são capazes de carregar.

Masks in indigenous traditions are not costumes, but beings themselves. They appear in appropriate contexts, and have their own will, body, and action. They occupy an important place in indigenous cosmology and are dependent on living forests. They are protagonists in the ancestral history that the older generations pass on to the younger. Masks may materialize as playful, evil, or sinister characters, as healers, or even a bit of everything – such as the ancestral Mariwin, invoked by the mask of the Matis people. That is why the masks are looked after so closely, whether through post-ritual care or in preparation for final rest, wherein they are buried or burned. Given all these masks signify, their presence and display in museums and non-indigenous contexts must be constantly watched over and negotiated. In the sacred territory of the Magüta-Ticuna, for instance, known as Eware, there was a magic tree called Tüerüma. As the story goes, when its leaves fell on the ground they turned into animals. The leaves from the left side of the branches became hawks while the leaves on the right side turned into jaguars, the masters of these trees. The stories of the elders tell us that, in the past, masks of all sorts would naturally sprout from the tree, and when someone wished for one, all they had to do was to shoot an arrow at the Tüerüma trunk and wish for it. A mask would appear instantly, already complete. The Tüerüma was thus not only a skilled artisan, but the tree/teacher of the Magüta-Ticuna, teaching them how to make and paint their masks. Hence, when we speak of the need for “standing forests” it is due to the spiritual, cultural, and material connection that ancient stories are able to convey.

Mundos de conexões da ancestralidade

A world of ancient connections

Existe um mistério que ronda os tecidos Kanhgág. Há relatos de que eram de uso cerimonial, para ocasiões importantes, e que provavelmente só determinadas pessoas usavam, como os *Kujá* (xamãs). Também dizem que do tecido se faziam mantos compridos para uso das parteiras, justamente quando uma nova luz tomava vida. Já as bengalas, se sabe, são coisas dos anciões, tanto instrumentos de equilíbrio quanto bastões de comando, sinalizando prestígio e liderança. Na cosmologia Kanhgág existem metades sociológicas que dividem as pessoas em *Kamé* e *Kanhru*. Homônimas dos heróis míticos dos primeiros tempos – e sempre uma herança paterna –, as metades dividem as pessoas, lhes conferem características diferentes. É curioso, por exemplo, que o Kuru em exposição tenha costuras de símbolos fechados, que representam a metade *Kanhru*, da qual fazem parte geralmente os xamãs e pessoas mais espiritualizadas, diferentemente da bengala, que apresenta padrões abertos e compridos, típicos da metade *Kamé*, da qual vêm os grandes líderes e guerreiros Kanhgág. A ancestralidade indígena está nas nossas coisas, circunda e atravessa nossa vida, é materializada no espaço, assim como se projeta no ar. Ela não tem matéria exata, é uma imensidão de significados e sensações, cheiros, mundos de conexões, visitasões do espírito, uma cultura milenar de resistência, da cura, do respeito a tudo que a mãe terra oferece. Ancestralidade é o cuidado com a vida.

ㄱ
Sem título, 1956-57
Untitled
Vladimir Kozák
Povo / People Boe-Bororo — Mato Grosso
Fotografia / Photograph

There is mystery surrounding Kanhgág fabrics. There are reports of ceremonial uses, on important occasions, and the claim that only specific people would use them, such as the Kujá (shamans). It is also said that the fabrics were used for the midwives’ long mantles, put on whenever a new life was ushered in. Canes, as is known, belonged to the elders, both for balance and as scepters, symbolizing prestige and leadership. In Kanhgág cosmology there are sociological halves which split people into two categories, Kamé and Kanhru. Homonyms of mythical early age heroes, and representing a paternal legacy, the halves create a division that awards different characteristics to people in each group, respectively. It is striking, for instance, that the Kuru in this display has closed symbols sewn on it, depicting the Kanhru half, usually represented by the shamans and more spiritualized people. The staff, on the other hand, exhibits long, open patterns, typical of the Kamé half, from where the big Kanhgág leaders and warriors come. Indigenous ancestry is expressed in things themselves, things that surround and traverse our lives; it materializes in space and is airborne. Rather than precise matter, it is a multitude of meanings and sensations, smells, a world of connections, visits from the spirit, an ancient culture of resistance, of healing, and respect for all that mother nature has to offer. Ancestralism is the care taken with life itself.



Ritual funerário Bororo Bokwojeba e Bure Ikabeo, 1956-1957
Bororo Bokwojeba and Bure Ikabeo funeral ritual
Vladimir Kozák
Povo / People Boe-Bororo — Mato Grosso
Projeção de conjunto de diapositivos cromogêneos
Projection of color slides



Ritual do funeral
Boe-Bororo
Boe-Bororo funeral ritual

Para quem assume a coexistência da vida e da morte, o término de um ciclo significa, imediatamente, o início de outro. Por isso, entre os vários marcos que compõem a vida dos Boe-Bororo, as passagens entre o findar da existência corpórea para o existir no mundo dos mortos são as mais celebradas. Seus ritos funerários são extremamente complexos e podem se prolongar por mais de três meses.

Os preparativos começam antes mesmo do falecimento da pessoa, com a ornamentação e tratamento do corpo adoecido. Com a constatação da perda do sopro vital, o corpo é enterrado em cova rasa no pátio da aldeia e os homens regam-no frequentemente para acelerar o processo de decomposição. Durante o período que abrange esse procedimento, várias etapas se sucedem para garantir o bom andamento do funeral – uma série de cantos, danças, pinturas corporais, caça e pesca ritualísticas e a personificação de espíritos que agenciam a transição das almas para o mundo dos mortos.

Quando o processo de decomposição já está quase finalizado, um homem que pertence a um clã complementar ao do morto é escolhido pelos anciões da aldeia para representar a alma nova do falecido, assumindo a identidade de *Aroe Maiivu*. A dança dessa entidade é o momento mais relevante na finalização, que tem como derradeira etapa a caça de um grande felino. As garras, o couro e os dentes desse animal são entregues à família como forma de recompensá-la pelo serviço funerário que lhe foi prestado.

For those who presume the coexistence of life and death, the end of a cycle means the immediate beginning of another. That is why, among the several milestones that comprise the Boe-Bororo life cycle, passages from the end of bodily existence into the world of the dead are the most celebrated. Funerary rituals are extremely complex and can last over three months.

Preparations start even before the person's passing, with the ornamenting and treatment of the ailing body. When vital breathing is no longer detected, the body is buried in a shallow grave at the center of the village, where men water it frequently, to speed up the decomposition process. As the process unfolds, several steps are taken to ensure the proper progress of funeral rites: there are songs, dances, body painting, ritual fishing and hunting and the personification of spirits who are responsible for the transition of the souls to the world of the dead.

When the process of decomposition is almost complete, a man from a complementary clan is chosen by the village elders to represent the new soul of the deceased person, taking on the identity of Aroe Maiwu. The dance of this being is the most important moment of cycle completion, its last stage, marked by the hunting of a large feline. The claws, hide and teeth of the animal are delivered to the family as a way of rewarding them for their funerary deeds.



Objetos de poder
Objects of power

Os mais antigos contam: as coisas que existem no mundo, os comportamentos e a sabedoria das palavras não têm surgimento espontâneo. Elas são heranças dos primórdios do tempo, dos primórdios do mundo. As narrativas míticas sobre personagens e seus feitos, assim como as ações de grandes chefes e de xamãs que vão sendo recontadas com o passar do tempo, constituem a base ou a referência do nosso conhecimento indígena. Quando essas narrativas são utilizadas pelos especialistas Tukano para a comunicação e a interação com os *wai-mahsã* (humanos invisíveis), elas são denominadas *bahsesse*, “benzimento”. Sentados horas e horas nos tradicionais banquinhos entalhados e desenhados, que presentificam o poder de concentração, é que *Yepa-oãku* e *Yepalio*, os irmãos primordiais, lançaram mão de benzimentos para intuir novas ideias do seu projeto de criação do mundo.

Fumar tabaco também foi importante nesse processo – e continua sendo para que os xamãs façam bons benzimentos. E é também usando tabaco em seus tradicionais *Petynguá* (cachimbos) que os xamãs Guaraní interagem com outros domínios do cosmos, pois a *tatachina* (fumaça) promove curas, discursos sábios, cantos e danças sagrados. Já os cachimbos dos Iny-Karajá serviam para fumar, como também para marcar a transição para uma nova categoria de idade de meninos e meninas: com eles tatuavam-se marcas (*kòmarurà* ♀, *òmarurà* ♂) em cada lado do rosto dos jovens.

Uma posição diferenciada também é o que está por trás dos adornos de pescoço Men Onkredjê angrô djuá e *Jânka*. O uso do primeiro é de prerrogativa exclusiva de certos homens, vinculados a certas famílias Mebêngôkre-Kayapó; e o segundo, comum aos povos Laklânô-Xokleng e Kanhgág, era um privilégio específico dos antigos *kujà* e *pa'í mág*, os grandes xamãs e chefes, imbuídos da força e da valentia do líder que dominou, apropriou e controlou forças ameaçadoras do exterior.

Registro fotográfico do processo de criação da obra *Yube Inu Hunikuin e Yubeshanu*, em ocasião da visita do coletivo MAHKU ao MUPA, 2022

Photographic record of the process of painting Yube Inu Hunikuin and Yubeshanu, on the occasion of the visit of MAHKU to MUPA

Our elders tell us: the things which exist in the world, behavior, and the wisdom of words, do not emerge spontaneously. They are the legacy of primal times, the beginning of the world. Mythical narratives on characters and their feats, and on the actions of great chiefs and shamans which are retold over time, constitute the base or reference of our indigenous knowledge. When these narratives are used by Tukano specialists to communicate and interact with the wai-mahsã (invisible humans), they are considered bahsese, “blessings”. Sitting for hours on end on the traditional carved and decorated benches which invoke the power of concentration, Yepa-oãku and Yepalio, the primal brothers, casted blessings which were meant to allow them to come up with new ideas for their project of creating the world.

Smoking tobacco was also important in this process, and continues to be, ensuring that shamans make good blessings. Tobacco is also used in the traditional Petynguá (pipe) which Guaraní shamans implement to interact with other domains of the cosmos, because the tatachina (smoke) promotes healing, wise words, holy dance and song. The Iny-Karajá pipes were meant for smoking, and for marking the boys and girls' transition to a new stage; they were used to make tattoos (kòmarurà ♀, òmarurà ♂) on each side of the youths' faces.

The Men Onkredjê angrô djuá and Jânka neck ornaments are also markers of distinction. The first one is used exclusively by men linked to certain Mebêngôkre-Kayapó families; the second one, common to the Laklânô-Xokleng and Kanhgág people, was a privilege of the ancient kujà and pa'í mág, the great shamans and chiefs, imbued with the strength and courage of the leader who dominates, appropriates, and controls threatening external forces.

Yube Inu Hunikuin
e Yubeshanu

O Coletivo Mahku (Aldeia Chico Curumim, Alto do Rio Jordão, no Acre) é composto por artistas indígenas da etnia Huni Kuin, que significa “o povo verdadeiro” em *hantxa kuin*. Criado em 2013 e liderado por Isaías Sales (Ibã Huni Kuin), o grupo concentra pessoas que pesquisam e criam a partir da convergência entre os cantos tradicionais e as formas visuais desses cantos, mediadores entre os mundos do visível e do invisível.

A pintura em grandes dimensões, atrelada aos cantos e à concentração espiritual, revela um trabalho repleto de histórias e imaginários sobre universos de difícil tradução nos parâmetros ocidentais. Como, por exemplo, a poética da criação e histórias primeiras do mundo, quando entes como plantas, animais e humanos confundiam-se, numa relação turbulenta e cheia de riscos de metamorfose.

Em 2022, a convite do MUPA, o coletivo MAHKU participou do Programa Público “Se enfiasse os pés na terra: relações entre humanos e plantas”. O projeto tinha como intuito primordial aproximar o público das múltiplas formas de vínculos entre seres humanos e seres vegetais e, sendo assim, o trabalho, o modo de vida e de pensamento do MAHKU teve muito a dizer sobre o tema. A obra *Yube Inu Hunikuin e Yubeshanu* foi realizada pelos artistas durante três dias no jardim do Museu, onde o público visitante podia acompanhar o desenrolar do trabalho, com cantos e pinturas, socializar e conhecer parte da mitologia e espiritualidade envolvida nesse fazer.



The Mahku Collective (Chico Curumim Village, Alto do Rio Jordão, Acre) is made up of indigenous artists of the Huni Kuin ethnicity, which means “the real people” in hantxa kuin. Founded in 2013 and led by Isaías Sales (Ibã Huni Kuin), the group brings together people who do research and create, based on the convergence of traditional chants and their visual forms, mediators between the worlds of the visible and the invisible.

Large-sized paintings, linked to the songs and to spiritual concentration, reveal a work replete with stories and imaginaries from a universe that is hard to translate into western parameters. There we find a poetics of creation, and the first stories of the world, in which entities such as plants, animals and humans are confounded, in a turbulent relation swollen with the risks of metamorphosis.

In 2022, invited by the Paraná's Museum, the MAHKU collective took part in the Public Program “If I dug my toes into the earth: relations between humans and plants”. The project's main goal was to bring the public closer to the multiple forms of human and plant bonding; the work, way of life and the thoughts of the MAHKU had much to say on the matter. The Yube Inu Hunikuin and Yubeshanu painting was made by the artists in three days' time, in the museum patio, where the visiting public was able to accompany its unfolding, through song and painting, socializing, and becoming acquainted with the spirituality and mythology involved in its making.

Fiandeiras e guardiãs: carregando histórias

“ Saúdo as minhas irmãs
de suor papel e tinta
fiandeiras
guardiãs,
ao tecer o embalo
da rede rubra ou lilás
no mar da palavra
escrita voraz.

Saúdo as minhas irmãs
de suor papel e tinta
fiandeiras
tecelãs
retratos do que sonhamos
retratos do que plantamos
no tempo em que nossa voz
era só silêncio.”

Graça Graúna*

Antigamente, as mulheres não gestavam. Não era em seu ventre que os filhos ficavam. Quando queriam um bebê para colocar nas tipoias, falavam com *Mair*. O velho, então, colocava um filho em um camucim. De lá se ouvia um arranhar de unhas contra a parte interna da talha. Às vezes, a criança já estava pronta; às vezes, não. Era *Mair* quem avaliava e podia fazer a criança sair e, nesse caso, levar para alguma mulher que queria colocá-la em sua tipoia. Um dia, certa mulher, curiosa, foi até o camucim na casa de *Mair* olhar o que estava mexendo e arranhando. Imediatamente, ao ser olhada, a criança morreu. *Mair* ficou furioso com o atrevimento, pegou o bebê e bateu com ele contra o ventre da mulher, dizendo que dali em diante o parto seria dolorido.

Essa história do povo Ka’apor narra a origem da concepção e do parto. É interessante perceber que, embora essas capacidades corporais nem sempre tenham sido inerentes ao corpo da mulher, a criação dos filhos aparece como algo feminino desde sempre. Criar é sinônimo de carregar para muitos povos, expressa na tamanha diversidade de tipoias entre nós. As transformações acontecem no entrelaçamento de fios que se tornam objetos, como também na potência de carregar e ser carregado, modificando pessoas – mães e filhos.

São mulheres aquelas que carregam o que deve ser mantido, tanto a vida como as manifestações ancestrais. E isso pode estar no saber-fazer das Ritxòkòs (bonecas), tão antigo e encantador, que deu às ceramistas Iny-Karajá o reconhecimento como patrimônio imaterial da cultura brasileira; pode estar no desenhar a pele com jenipapo e carvão, em um afeto-tarefa de esculpir pequenos e grandes corpos, como fazem as mulheres Mebêngôkre-Kayapó continuamente, garantindo beleza, força e proteção. Nós, mulheres, carregamos vida e cultura não somente no que fazemos; carregamos em nossos próprios corpos, expressos nas posturas e gestos desenrolados ancestralmente e cuja expressão máxima pode ser encontrada nos riscos de uma pele anciã, marcados nos olhares e mãos das mais velhas.

Manter a cultura viva é tarefa cotidiana, um esforço de preservação que está na prática da língua indígena, nos valores e saberes transmitidos, na alimentação garantida com suor, mas também está no gesto do braço erguido e mão cerrada que acompanha o grito por saúde, por educação. Por todos os direitos indígenas que, sabemos, são capazes de fortalecer e garantir futuro para nossas culturas e delinear novas possibilidades etnopolíticas.

Spinners and guardians: bearers of stories

“ I greet my sisters
of sweat, paper and ink
spinners
guardians,
weaving the red
or purple hammocks that sway
in the sea of the word,
voracious writing.

I greet my sisters
ff sweat paper and ink
spinners
guardians
portraits of what we dreamt
portraits of what we sowed
in the time our voices
were silence alone.”

In the past, women did not conceive. It was not in their wombs that the children were carried. When they wanted a baby to cradle in their slings, they spoke to Mair. The old man then placed a child in a camucim (a clay vessel, used for several different functions by indigenous peoples). From inside it, the scratching of nails against the walls of the vessel could be heard, indicating whether the child was ready to come out or not. It was up to Mair to make the decision, and he could get the child out, and then take it to the woman who was anxious to place it inside her sling. On one particular day, a curious woman went to see the camucim at Mair's house to look at what was scratching and stirring about. As soon as the woman looked at the child, it died. Mair, infuriated by such audacity, took the baby and slammed it against the woman's womb, declaring that from then on, women would bear their children in pain.

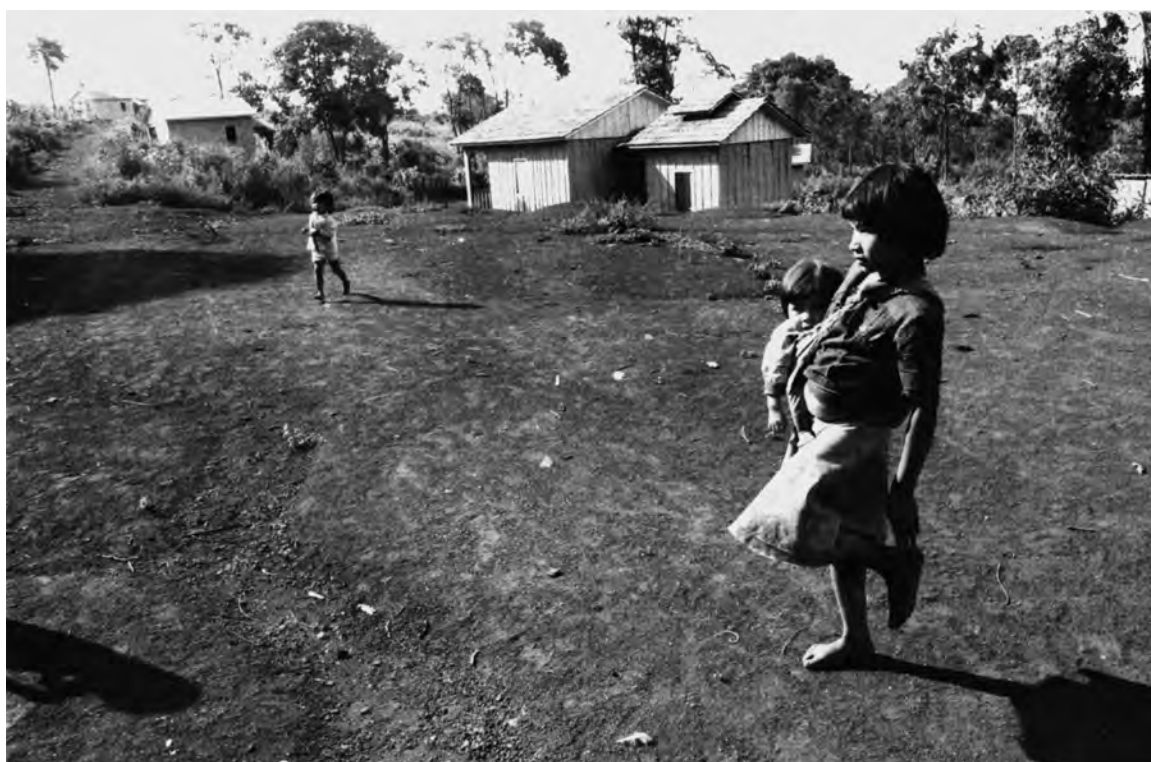
This story of the Ka'apor people narrates the origin of conception and childbirth, and it is interesting to note that, although these bodily capacities were not always inherent to a female body, child-rearing has always been signified as something feminine. Creation is for many peoples, synonymous with carrying, as expressed in the great diversity of slings the appear among us. Transformations take place in the interweaving of threads that are shaped into objects,

as well as in the power to carry and be carried, modifying people – mothers and children.

Women are the bearers of that which must be tended to and carried forth, both life itself and ancestral manifestations. As in the know-how crystallized in the Ritxòkòs (dolls), so ancient and charming, that awarded Iny-Karajá potters recognition, as intangible heritage of Brazilian culture; it may also be expressed in decorating the skin with genipap and charcoal drawings, in an affection-steeped task of sculpting bodies, large and small, as the Mebêngôkre-Kayapó women continually do, to provide beauty, strength and protection. We women carry life and culture not only in what we do, but within our own bodies, expressed in the postures and gestures carried forth over generations and whose maximum expression can be found in the lines on the skin of our elders, or what is marked in the gaze and on the hands of the oldest of women.

Keeping culture alive is a daily task, an effort at preservation effort that resides in the use of indigenous languages, in the knowledge and values that are transmitted, in the food that is produced with hard work – yet also in the gesture of the raised arm and clenched fist that accompany our demands for health, for education. For all the indigenous rights that, we know, can strengthen and ensure the future of our cultures, mapping out new ethnopoltical possibilities.

* Graça Graúna, Retratos. "Tear da Palavra" [Portraits, The Word Loom], 2007



NO TOPO/ON THE TOP

Mulheres indígenas, 2022
Indigenous women

Mrê Krijôhere

Povo / People Gavião — Aldeia Krijôhere,
Terra Indígena Mãe Maria, Bom Jesus do
Tocantins, Pará

Fotografia / Photograph

Sem título, s.d.
Untitled, n.d.

Autoria desconhecida / Unknown author

Povo / People Kanhgág — Terra Indígena
Mangueirinha / Mangueirinha Indigenous
Land, Paraná

Fotografia / Photograph



↑
Mulher e criança do grupo Wadjo Tkenem Djapa, 1989
Woman and child of the Wadjo Tkenem Djapa group
Márcia Széliga
Povo / *People* Tukuna-Kanamari — Terra Indígena Kanamari do Rio Juruá / *Kanamari Indigenous Land from the Juruá River, Amazonas*
Fotografia / *Photograph*



As tipoias carregam o futuro
Our slings carry the future

Tipoias tecidas, de algodão, de tucum; tipoias trançadas com tiras de embira, embaúba, palmeira; tipoias inteiramente feitas de cascas de árvore; nas cores naturais das fibras, tingidas ou emplumadas. No fundo, a fibra das muitas mães que vieram antes de nós.

Entre os Mbyá-Guarani, embora a tipoia seja portada pela mãe, os Myntaĩ (bebês) e a tipoia se entrelaçam intensamente, tanto que a perda da tipoia pode acarretar sérias consequências, como doença e até a morte da criança. Os Ka’apor nos mostram como a tipoia, além de ferramenta cotidiana de gestão da maternidade e de proteção dos pequenos, é também ser sagrado e cerimonial. Ta’yn hupiriha é o ritual de nomeação das crianças desse povo. Ele envolve, entre outras coisas, a feitura de um kyha pirita’y (tear), a tecelagem ou a reforma da iham (tipoia).

É um gesto tão antigo e arraigado que, na ausência da tipoia, as mulheres improvisam qualquer coisa similar, com algo que exista à mão, uma tira de pano. É um carregar literal e simbólico: a forma como carregamos as novas gerações dá pistas de um mundo por vir. Carregamos e (en)carregamos nossos filhos de histórias, alimentos, valores, cosmologias, maneiras de viver. É com isso, na singeleza desse carregar, tão banal quanto potente, que nossa força cultural se reproduz.

Muito além de simples tecidos e longe de ser “uma das únicas tradições”, as tipoias trazem em seus fios e trançados grande ancestralidade. Elas consagram no gesto de carregar um novo alguém a força do presente, do passado e do futuro.

↙
Sem título, s.d.
Untitled, n.d.
Jacó Cesar Picolli
Povo / *People* Kanhgág
Fotografia / *Photograph*

Woven slings, made of silk, of tucum; braided slings, made of strips of embira, embaúba and palm; slings made entirely of tree bark; in the natural colors of the fibers, dyed or adorned with feathers. Sustained by the fibers of the many mothers who came before us.

Among the Mbyá-Guarani, although the slings are carried by the mother, a strong connection is made between them and the Myntaĩ (babies). This is demonstrated by the belief that loss of the sling may have serious consequences, such as the illness or even death of the child. The Ka’apor show us how the sling is not only a daily instrument of maternity and the protection of the babies, but also a sacred and ceremonial item. Ta’yn hupiriha is the ritual through which the children of the people are named. It involves, among other things, the making of a kyha pirita’y (loom) and the weaving or the restoration of the iham (sling).

The use of the sling is a gesture so old and consolidated that, when there are no slings around, women improvise something similar, with whatever material that is available, such as pieces of cloth. It is a literal and symbolic carrying, or bearing: the way we carry the next generation augurs the world to come. We bear and send our children on with stories, foods, values, cosmologies, ways of life. And by such simple and forceful acts, our cultural power is produced.

Far beyond simple fabric or constituting “one of our only traditions”, slings, in their interwoven threads, are infused with a great ancestralism. The act of carrying a new someone imbues them with the strength of present, past, and future.

Mulheres artistas de desenhos e corpos
Women artists, body paintings and drawings

Em maio de 2022, um grupo de seis pessoas do povo Mebêngôkre-Kayapó foi trazido a Curitiba pelo MUPA, para a realização de oficinas de pintura corporal tradicional Mebêngôkre. Ao longo da estadia, que foi transpassada também pelo encontro com os acervos de seus antepassados que datam mais de meio século, as três mulheres do grupo – Kokodjy, Bekwynhtokti e Moxare – pintaram esta tela, encomendada pelo Museu para compor o acervo.

No mito da Mulher Estrela, heroína cultural responsável pela origem das roças e plantas cultivadas, a metamorfose de estrela para ser humano ocorre por meio da pintura e da ornamentação corporal. Tornar-se humano de verdade passa pela produção dos corpos, e é por isso que os recém-nascidos são pintados de jenipapo pouco depois de virem ao mundo. As mulheres pintam seus filhos ao longo de toda a sua infância, havendo inúmeros padrões para aplicação em seus rostos e corpos.

Para os corpos adultos, o número de desenhos é menor, mas aumenta o padrão de rigidez da execução da pintura. Ser mulher ou homem; estar casado e ter filhos; estar vivenciando um luto, o fim de uma expedição guerreira ou se preparando para o casamento – esses são alguns momentos e ocasiões que orientam quais padrões irão adornar os corpos.

Embora exista um elenco de motivos geométricos, cujas denominações se referem em grande parte a elementos da flora e da fauna, eles são altamente estilizados pelas artistas, que imprimem às suas próprias marcas e a cada dia ampliam o campo de aplicações dos grafismos tradicionais Mebêngôkre-Kayapó.

In May of 2022, a group of six Mebêngôkre-Kayapó people were brought to Curitiba by the Paraná Museum to teach a workshop on traditional Mebêngôkre body painting. Throughout their stay, which also included getting to know the half a century old museum collection on their ancestors, the three women in the group – Kokodjy, Bekwynhtokti and Moxare – painted this canvas, which the Museum had ordered with the idea of making it part of its collection.

In the myth of the Star Woman, the cultural heroine responsible for the origin of farming and cultivated plants, the metamorphosis of star into human being occurs through ornamenting and painting the body. The production of bodies is an important part of becoming a true human, which is why newborns are painted with genipap shortly after birth. Women paint their children throughout their entire childhood, with countless patterns applied to their faces and bodies.

Fewer drawings are done on adult bodies, but the patterns are painted on them more stringently. Whether woman or man, married with children, someone who has experienced grief, been a member of a war party or is preparing for marriage – these are some of the situations and moments that determine which patterns are to be used to decorate the body.

Although there are several frequently used geometrical motifs which make reference to fauna or flora, designs are highly stylized by artists themselves, who imprint their own marks and, day by day, expand the repertoire of traditional Mebêngôkre-Kayapó graphics.

A força das mulheres indígenas

The strength of indigenous women



↑

Sem título, 1956-57
Untitled
Vladimir Kozák
Povo / People Boe-Bororo — Mato Grosso
Fotografias / Photographs

Guerreira é aquela que leva a palavra a quem não quer escutar; aquela que exige respeito com suas atitudes, cantos, poesias e ensinamentos. Referência de guerreira é Tuíre Kayapó, que apontou os dois lados de um facão no rosto do presidente da Eletronorte quando ele defendia a construção da usina hidrelétrica concretizada hoje sob o nome Belo Monte. Além do gesto imperativo, ela bradava: aos Mebêngôkre não interessa esse tal progresso. Passar os dois lados do facão próximo de alguém significa que se está sentindo desrespeitada – só as mulheres Mebêngôkre usam facões. É um gesto impetuoso e contundente de pressão, para infligir medo na pessoa que está causando algum mal.

A partir desse ato, Tuíre tornou-se símbolo de uma força feminina que sempre existiu, mas que ali tomou proporções públicas e que passou a ser exemplo nos ensinamentos de muitas mães indígenas para suas filhas. Mensagem de força que também é passada nas grandes marchas, na qual nós, mulheres indígenas, andamos de mãos dadas, incentivadas pelas fundadoras e integrantes da Articulação Nacional de Mulheres Guerreiras da Ancestralidade (ANMIGA) e da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB).

Chamar aguerridas as mulheres indígenas, como pode sugerir o cocar da cacica Mbyá-Guarani Juliana Kerexu, não reserva um sentido estrito – somos forças políticas em atuação nas esferas formais, dentro e fora das aldeias. São aguerridas – bem longe de uma visão romantizada – as mulheres sobrecarregadas pelo dia a dia e gestão da própria casa, pela busca do melhor para a comunidade onde vivem, pela educação dos filhos e pela preocupação com a alimentação do dia seguinte. Aguerridas são também as mulheres pelos elos inabaláveis que cultivam com os seus filhos, com as suas famílias, suas comunidades e seu país. São mães de pessoas, mas também de grupos inteiros, guiadas pelos sonhos e pela força espiritual.



→

Ritxòkò, déc. 1960
Autoria desconhecida / Unknown author
Povo / People Iny-Karajá — Ilha do Bananal, Tocantins
Cerâmica / Ceramics

PRÓXIMA PÁGINA/NEXT PAGE

Tuíra Kayapó aproxima facão no rosto do então presidente da Eletronorte, José Antonio Muniz Lopes, durante o I Encontro dos Povos Indígenas do Xingu, em Altamira, Pará, 1989

Tuíra Kayapó brings a machete to the face of then president of Eletronorte, José Antonio Muniz Lopes, during the 1st Meeting of the Indigenous Peoples of the Xingu, in Altamira, Pará

Paulo Jares
Fotografia / Photograph

A warrior woman is one who sends the word out to those who do not want to listen, one who demands respect through attitudes, song, poetry and lessons. Tuíre Kayapó is a reference when it comes to women warriors: she pointed both edges of a knife to the face of the Eletronorte president when he defended the construction of a hydroelectric power plant currently known as Belo Monte. Along with her imposing gesture, she also cried out that her people, the Mebêngôkre, were uninterested in the proposed kind of progress. To hold both sides of a large knife to someone's face means you are feeling disrespected. It is an impetuous and overwhelming gesture of pressure, meant to inflict fear on those who are causing harm. Among the Mebêngôkre, only women use such large knives.

Through this action, Tuíre became a symbol of a female strength that has always existed, but now took on public proportions that turned it into an example for many indigenous women and their daughters. A message that is also passed along through the big marches in which we indigenous women walk side by side, hand in hand, encouraged by the founders and participating members of the National Network of Women Warriors for Ancestralism (Articulação Nacional de Mulheres Guerreiras da Ancestralidade, ANMIGA) and the Brazilian Indigenous People's Network (Articulação dos Povos Indígenas do Brasil APIB).

Indigenous women reclaiming their fierceness is, as Chief Mbyá-Guarani Juliana Kerexu's headdress may suggest, not meant only in a strict sense; we are political forces who act in formal spaces, inside and outside the villages. We are fierce women, yet this is far from a romanticized idealization; we are also overburdened by day-to-day household management, by the search for what is best for our communities and our children's upbringing, and by concerns over where our next meals will come from. Women are fierce because of the indestructible bonds we nurture with our children, families, communities, and country. Women are mothers of people, but also of entire groups that are guided by our dreams and spiritual power.







Tessituras da terra



↑
Akangatára
Série Mimética e Resistência,
ano 2019-2022
Akangatára
Mimetics and resistance series,
year 2019-2022
Denilson Baniwa
Lâminas de serra, fio de algodão, madeira e arame
Saw blades, cotton thread, wood and wire

“ Trago sementes do céu
cultivo os caminhos
conheço o cheiro da terra
mergulho nos sonhos
porantinando a esperança
pelo rio afora
sou arma, remo e memória”

Graça Graúna*

Num passado não tão distante, uma aldeia Mebêngôkre-Kayapó incendiou-se após uma longa seca. O fogo poupou todos que nela habitavam, mas fez pó das moradias. Levou embora tudo o que havia dentro delas, incluindo as penas e taquaras que seriam usadas na produção de grandes e coloridos cocares para os festejos que aconteceria dali a alguns dias. Os que lá moravam ficaram profundamente tristes e preocupados. Foi então que um ancião algo novo sugeriu: substituir a matéria-prima tradicional dos cocares por canudinhos plásticos!

Forjar novos caminhos em meio ao arrasamento acabou por se tornar praxe entre nós, povos que em regra surgiram ou de dentro das águas, ou de dentro da terra. Lugar de onde também provêm as fibras e matérias-primas que se transformam em canoas e armadilhas para a pesca, cestos para carregar milho e mandioca, roupas, painéis e esteiras – tecnologias indígenas que são também beleza e arte. Presentes dados nos tempos imemoriais – o tucum, o cipó-imbé, os tururis, as madeiras, as taquaras – continuam protegidos por donos espirituais na mata; mas com sua licença podemos acessá-los e continuar tecendo os nossos modos de vida, em harmonia com os biomas existentes no território brasileiro.

O uso que fazemos de materiais que não são fabricados por nós (miçangas, metais, borrachas, plásticos e outros), ao contrário do que muitos não indígenas pensam, não significa “perda cultural”. É, pelo contrário, estratégia e filosofia. Estratégia porque em muitos casos nos permite sobreviver: obter renda e nos alimentar; e filosofia porque o uso imemorial de objetos produzidos por outros faz parte de nossa forma de ser e de se relacionar – e não somente com os não indígenas. Entre tantas razões, essas incorporações podem ser insígnias da conquista e do controle sobre forças exteriores, mas, por outro lado, podem sinalizar outras coisas. Como na obra do coletivo de artistas Kókir, o uso desses materiais assume uma dimensão crítica à fome nas aldeias, vinculada à crescente dependência de uma alimentação industrializada. Ou no “Cocar-serra”, do parente Denilson Baniwa, outro exemplo dessa apropriação de objetos do mundo dos não indígenas, que tem a força de escancarar o desmatamento e garimpo ilegal.

Nossos diferentes engajamentos com as tessituras que vêm da terra são para a preservação e manutenção da vida, da existência, do meio ambiente, para que as festas e todas as coisas boas que merecem ser festejadas nunca deixem de ocorrer.

All the meanings of the earth
“ I bear seeds from the heavens
I sow pathways
I know the aroma of the Earth
I plunge into dreams
carrying my hope
from the river outward
I am weapon, oar, memory”

Graça Graúna

→
Ėp̃ry vēnkhāp̃ov
(Encruzilhada), 2022
Ėp̃ry vēnkhāp̃ov (Crossroad)

Coletivo / Collective Kókir,
Luiz da Silva Kaingand e / and Joanilton da Silva Foság

Carrinho de mercado trançado com fibra sintética
Synthetic fiber braided market cart

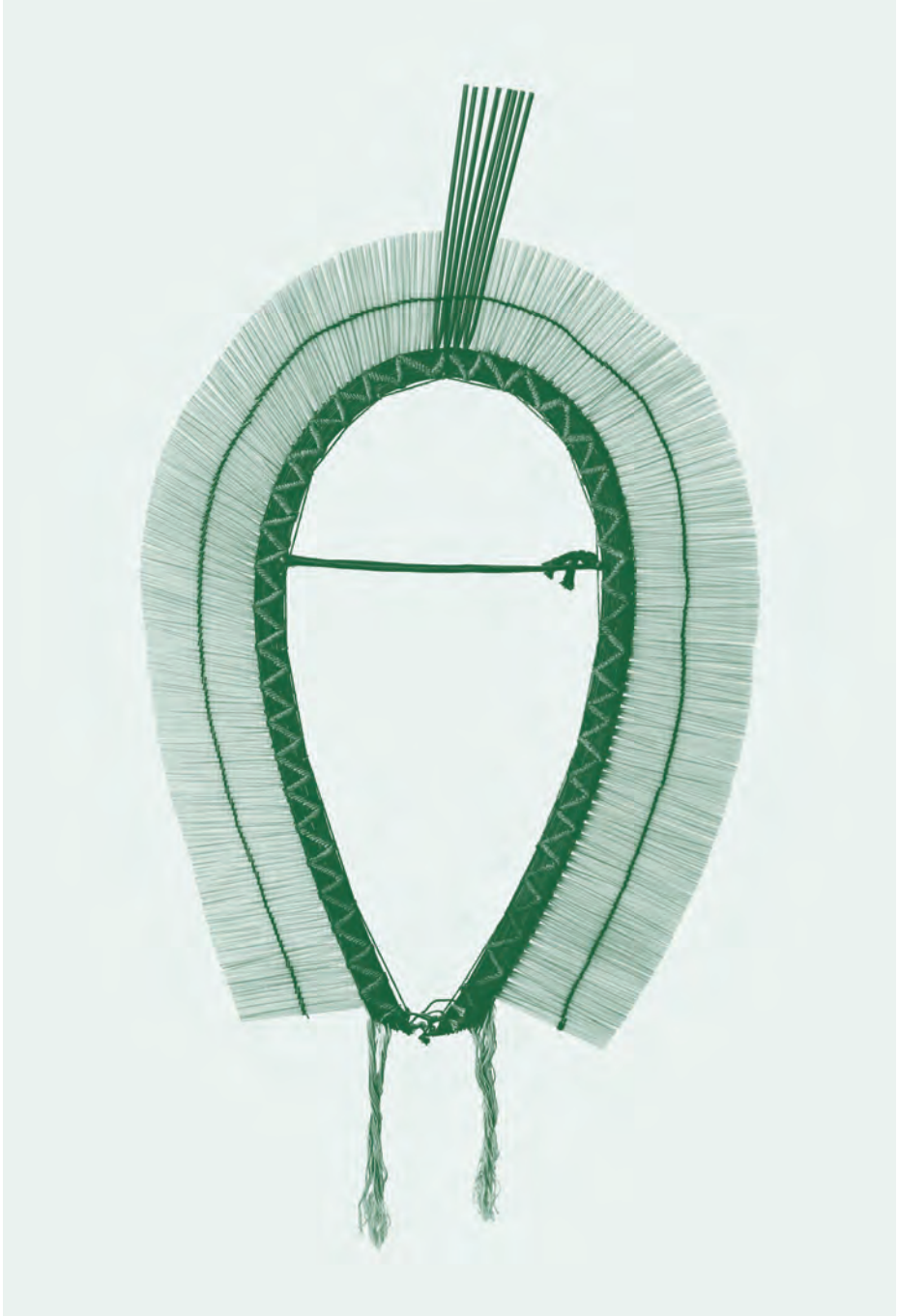


In the not-so-distant past, a Mebêngôkre-Kayapó village burned down, in the aftermath of a long drought. The fire spared all those living there, but turned their dwellings into dust. It carried away everything that was inside them, including the feathers and bamboo that would be used to make the large and colorful headdresses needed for the festivities that were to take place in a few days. The villagers were deeply saddened and worried. It was then that an old man suggested something new: replace the traditional raw material of headdresses with plastic straws!
Forging new paths in the midst of devastation has become common practice among us, peoples who, as a rule, came from either the waters or the land. These are also the places of origin of the fibers and raw materials that are transformed into canoes and fishing traps, baskets to carry

corn and cassava, clothes, pots and mats – indigenous technologies that are also beauty and art. Gifts given since time immemorial – the tucum, the imbé vine, the tururis, different kinds of wood, bamboo – are still protected by the spiritual guardians of the forest; it is with their permission that we can access them and continue weaving our ways of life, in harmony with the existing biomes of the Brazilian territory.
The use we make of materials that are not manufactured by us (beads, metals, rubbers, plastics and others), contrary to what many non-indigenous people think, does not signify “cultural loss”. It is, on the contrary, strategy and philosophy. Strategy because in many cases it allows us to survive – to earn income and feed ourselves – and philosophy, because the immemorial use of objects produced by others is part of our way of being and relating – and not just

with non-indigenous people. Among so many possibilities, while such incorporation can be a sign of conquest and control over external forces, they may also signal other things. As in the work of the artist collective, Kókir, the use of these materials becomes a critique of hunger in the villages, linked to our growing dependence on industrially-processed food. Like the cocar de serra, by our relative Denilson Baniwa, which is another example of this appropriation of objects from the world of non-indigenous people, becoming a powerful allusion to deforestation and illegal mining.
Our different engagements with the wide range of elements that come from the earth, speak to the preservation and maintenance of life, existence, the environment, so that festivities, and all the good things that deserve to be celebrated, are never forsaken.

* Graça Graúna. Porantinando. “Tessituras da terra” [All the meanings of the earth], 2001



De cocares se fazem guerreiros e florestas

Warriors and forests are made of headdresses

ACIMA, À ESQUERDA/ABOVE, TO THE LEFT

Oicô djã nho (coroa), 1957
Oicô djã nho (crown)

Autoria desconhecida / Unknown author
Povo / People Mebêngôkre-Kayapó — Médio Xingu, Pará

Taquara embira e barbante
Taquara embira and string

ACIMA, À DIREITA/ABOVE, TO THE RIGHT

Meakpidjôkango oicô dja nho meâkââ (coroa de canudinhos plásticos), 2022

Meakpidjôkango oicô dja nho meâkââ (plastic straw crown)

Autoria desconhecida / Unknown author
Povo / People Mebêngôkre-Kayapó — Terra Indígena Kubenkrâknh / Kubenkrâkenh Indigenous Land, Ourilândia do Norte, Médio Xingu, Pará

Canudos de plástico e fibra natural
Plastic straws and natural fiber

Certa vez, numa longa viagem, um guerreiro desceu do céu à terra. Movido pelo ímpeto da caçada a um tatu-canastra, cavou enorme buraco, de onde saiu um grupo de pessoas que decidiu se mudar para a floresta. O guerreiro, assim, deu origem ao povo Mebêngôkre-Kayapó. De um guerreiro surgiram e como tal se constituem. As coroas, oicô djã nho, pousaram sobre a cabeça dos guerreiros e lhes conferiram a característica de combatentes.

Um grande incêndio atingiu a aldeia Môikarakô nos anos 1990. Entre as diversas perdas, houve uma marcante da qual dependia todo o bom andamento dos rituais Mebêngôkre que estavam sendo preparados: as oicô djã nho. Mas é preciso lembrar: as artes tradicionais atravessadas no tempo pelos saberes dos mebengêt (os mais velhos) são muito mais do que as matérias-primas. E assim descobriu-se Pidjôkango oicô djã nho meâkâ, a coroa de canudos. O efeito cromático semelhante ao das penas, que tanto encantou os Mebêngôkre nos primeiros tempos, anda de mãos dadas, agora em nova forma, com o efeito ambiental conferido pelos canudos: criatividade, beleza e encanto, mas também reutilização de resíduos.

Indo do canudo ao corte, o cocar de serras feito pelo artista Denilson Baniwa tem intenção oposta: exibir o que de mais horrível existe na civilização não indígena. Historicamente, dos países negros e indígenas foram extirpadas matérias-primas às custas da escravidão e do colapso social. No Brasil, a extração de madeira se tornou um símbolo. Essa exploração se reproduz ainda hoje sob os auspícios de grandes mineradores, madeireiros e fazendeiros, e age com foco na Floresta Amazônica, cada vez mais comercializável pelo poder público. Os cocares, símbolos de força, beleza e celebração entre tantos povos, são aqui ressignificados sob o signo da predação e extração descontrolada, em escala tão devastadora que põe em risco as condições de reprodução da própria vida como ela existe – arriscam a ver a queda do céu.

Once, during a long trip, a warrior came down from the sky to the Earth. Consumed by his impetuous hunt for a giant armadillo, he dug a huge hole, from which a group of people emerged and decided to go live in the forest. That is how the warrior gave birth to the Mebêngôkre-Kayapó people. They emerged from one warrior and as one they are shaped. The headdresses, oicô djã nho, landed atop the warriors' heads and endowed them with the ability to fight.

In the 1990s, a big fire struck the Môikarakô village. Among the different losses was a special item that the success of Mebêngôkre rituals relied heavily upon: the oicô djã nho. Yet one must remember: the traditional arts, permeated over time by the knowledge of the mebengêt (elders), are much more than just the raw materials that go into them. And that is how the Pidjôkango oicô djã nho meâkâ, the straw crown, was discovered. Its colorful effects, similar to the feathers which charmed the Mebêngôkre so long ago, now goes hand in hand, in a new formula, with the environmental effects brought by the straws: they signify creativity, beauty and charm, but also the recycling of scrap material.

Going from straw to severing, the saw headdress made by the artist Denilson Baniwa has the opposite intention: to shed light on the most horrendous things in non-indigenous civilization. Historically, Black and Indigenous peoples have had their raw materials and resources exploited on the basis of slavery and social collapse. In Brazil, wood extraction is emblematic. It goes on today, under the auspices of large miners, logging companies and farmers, and still focuses on the Amazon forest, which, as time goes on, has been increasingly commercialized by public power itself. The headdress, symbol of power, beauty, and celebration among so many people, is reinterpreted here under the signs of uncontrolled extraction and predatory action occurring on a scale so large that they jeopardize the reproduction of life itself. The risk that the sky may fall.

Objetos mestiços
Mestizo objects

No diálogo entre a arte, a cidade e o povo Kanhgág, temos dois objetos: uma fruteira, objeto de confecção tradicional desse povo, marcada por uma forma que simula uma mordida. Junto a ela, um carrinho de mercado vazio sugere a mudança da abundância alimentar das florestas para a fome vinculada a uma alimentação industrializada nas aldeias. Ambas as peças versam sobre a subalimentação e/em espaços de consumo.

As obras sobrepõem três camadas diferentes: a produção industrial, a indígena e a do coletivo. A fusão entre esses elementos permite que as criações possam ser vistas como objetos mestiços, pela composição sintética dos materiais empregados e, ao mesmo tempo, artesanais, ao receberem trançados tradicionais feitos por diferentes comunidades Kanhgág. E, com a intervenção do Coletivo Kókir, os objetos passam a ter uma terceira dimensão simbólica, incorporada ao contexto da arte contemporânea.



Sem título, s.d.
Untitled, n.d.

Vladimir Kozák

Povo desconhecido / *Unknown people* — Alto Xingu, Mato Grosso

Fotografias / *Photographs*



Sem título, s.d.
Untitled, n.d.

Vladimir Kozák

Povo / *Unknown* Xetá — Serra de Dourados, Paraná

Fotografia / *Photograph*

Examples of existing communication between art, the city and the Kanhgág people, we have two objects here. One is a fruit bowl, an traditional object, marked by a shape that suggests a bite has been taken out of it. Alongside it, an empty supermarket cart alludes to the change implied by the move from the forest's abundant food supply to the hunger in the villages that today depend upon industrialized food. Both pieces speak to issues of malnourishment and/in spaces of consumption.

These works of art superimpose three different layers: industrial, indigenous, and collective production. The fusion of these elements allows the creations to be seen as mestizo objects: the synthetic composition of the material that is used in making them is coupled with their handcrafted production, through the traditional braiding methods of different Kanhgág communities. And, through the Kókir collective intervention, these objects are imbued with a third symbolic dimension: their connection to the context of contemporary art.

Coração na aldeia, pés no mundo

“ Vivo na cidade grande,
Mas não esqueço o que sei.
Difícil é viver aqui,
Por tudo que passei.
Coração bom permanece;
A essência fortalece
Ante o pranto que eu chorei.
Conheci outros parentes,
E muito eu aprendi,
Contando boas histórias
Do lado bom que vivi.”

Auritha Tabajara*



↑
Esboço para pintura
"A grande viagem da
cobra-canoe", 2022
Sketch for the painting "The long
journey of the snake-canoe"
Jaime Diakara
Povo / People Desana — Manaus,
Amazonas

↗
Adorno de pescoço, 2020
Neck ornament
Do conjunto "Mbo'y: Proteção e
Fortalecimento"
From the set "Mbo'y: Protection and
Strength"
Juliana Kerexu Mariano
Povo / People Mbyá-Guarani —
Aldeia Tekoa Takuaty, Ilha da Cotinga,
Paranaguá, Paraná
Miçangas e nylon
Beads and nylon

Heart in the village,
feet in the world

“ I live in the big city,
But don't forget what I know.
It is hard to live here,
Because of all I've been through.
My heart remains good;
Its essence grows stronger
With all the tears I've cried.
Other kin I have met,
And much I have learned
Telling good stories
On the good side of things.”

Auritha Tabajara

* Auritha Tabajara, “Coração na aldeia, pés no mundo”
[Heart in the village, feet in the world], 2018



A floresta é nosso mundo – desde o princípio foi assim. A viagem da cobra-canoa trouxe à vida muitos povos indígenas do Alto Rio Negro, e é por isso que dizemos que o pertencimento às raízes ancestrais vai além do deslocamento físico que nos caracteriza desde os tempos primordiais; ele se realiza através do trânsito espiritual, meio pelo qual visitamos vários mundos. Imagens que trazem a potência do pensamento indígena sobre a canoa da transformação – sendo a viagem da vida atenta ao movimento das estrelas – surgem pelas mãos do parente Jaime Diakara, professor e escritor Dessana, nas pinturas que ornamentam a pequena embarcação no centro desse núcleo.

As matas, os rios, os bichos são nossos e deles também somos. Mas também estamos presentes nas ruas da cidade, nas casas de passagem, nos centros urbanos. Dizem que aqui não é o nosso lugar. Como pode não ser, se aqui sempre estivemos? Fomos muitas vezes empurrados para longe e no pouco de mata que ainda nos restava construímos nosso principal lar. Contudo, nunca deixamos de estar na cidade. Você já nos viu por aí – é nos centros das metrópoles onde vendemos nossas artes, que para nós são verdadeiras joias, não porque demonstram status geralmente associado àqueles que podem dominar e submeter os outros, mas porque carregam sentimentos, memórias, lutas e trajetórias, tal como pronunciado pela cacica e artista Mbyá-Guarani Juliana Kerexu.

Com o coração na aldeia e o fluxo livre de nossos espíritos, garantimos nossa sobrevivência na urbe. É para lá que também vamos quando se faz necessário conquistar um diploma de formação universitária. Nessas trajetórias, as falas, as atividades e as escritas acadêmicas, ironicamente, para alguns têm o poder de aumentar a percepção sobre nós mesmos e de estender as preocupações que emergem dos territórios dos quais viemos para um novo e importante espaço, e sob uma ótica intercultural.

Cantando cada vez mais alto nas ruas, nas universidades, nos museus, com nossa arte e também com diplomas, retomamos os territórios que são nossos.

The forest is our world. It has been, since the beginning. The voyage of the snake-canoa brought the many indigenous peoples of the Upper Rio Negro to life, and that is why we say that maintaining our ancestral roots takes us beyond the physical displacement that characterizes us since primordial times. It takes place through spiritual movement, the means by which we visit various worlds. Images evoking the power of indigenous thought on the canoe of transformation — the journey of life which is attentive to the movement of the stars — emerge through the hands of my relative Jaime Diakara, Dessana teacher and writer, in the paintings that decorate the small boat at the center of this group of works.

The forests, the rivers, the animals are ours and we are also theirs. But we are also present on city streets, in temporary shelters, in urban centers. They say this is not our place. How could it not be, if we've always been here? We were often pushed far away, and in the scant forest that we still had left, we built our main home. Yet we never stopped inhabiting the cities. You've already seen us around: in the

centers of big metropolises that we sell our art, which for us are real jewels, not because they demonstrate the type of status generally associated with those who can dominate and subjugate others, but because they carry feelings, memories, struggles and trajectories, as Mbyá-Guarani chief and artist Juliana Kerexu shows us.

With our heart in the village and the free flow of our spirits, we find our path of survival in the city. That's also where we go when we decide to pursue a university degree. In taking that path, academic activities, and ways of speaking and writing acquire — ironically, in some people's view — the power to elevate our perception of ourselves and to extend the concerns that emerge from the territories from which we come, taking on a new and important space, and an intercultural perspective.

Singing out louder and louder on the streets, in universities, in museums, with our art and also with our diplomas, we take back the territories that are ours.

Deslocamento e origem das gentes na cobra-canoa

Movement and origin of the people on the snake-canoe

As canoas cortam as correntezas das águas para levar nossos parentes de um lugar a outro, em busca da família, de casamento, de alimento, de trabalho ou de lazer. As canoas também cortam as correntezas de palavras que abrem as portas de lugares e de gentes, só com elas acessíveis.

Narram os anciões dos povos Tukano e Desana que um dia o superior eterno se sentiu só e resolveu criar os Ye'pâ Masa. Primeiro eles foram criados como gente-peixe e foram colocados no mundo subterrâneo. Depois de um tempo, cansados daquela vida, se esforçaram para viver num mundo diferente, de outras formas. Quando romperam as barreiras que impediam sua passagem, embarcaram num grande barco, chamado cobra-canoa ou canoa da fermentação, e seguiram viagem em direção à terra onde fixariam sua morada. Dentro da cobra todos falavam a mesma língua e eram como irmãos. Só depois descobriram que já eram diferentes povos por ocuparem partes variadas da canoa.

Conforme avançavam, seus corpos iam recebendo novas composições, com água, breu e fumaça. Também foram recolhendo ou criando danças, cantos, adornos e ritos. Quando se aproximaram da saída definitiva – a casa da transformação – começaram a desembarcar os Tukano, os Pira-Tapuya, os Tuyuka, os Wanana, os Maku e os Desana. Os Arapaso já haviam saído antes. E, por último, saíram os ancestrais dos brancos. Ao tocar do bastão cerimonial, todas as gentes deixaram o corpo de peixe e tomaram o corpo humano definitivamente.

Kri vin jãfã (esteira), 2023

Kri vin jãfã (mat)

Judite Fygso Fernandes
Povo / People Kanhgág — Aldeia Encruzilada,
Terra Indígena Rio das Cobras / Rio das Cobras
Indigenous land, Laranjeira, Paraná

Taquara / Bamboo

Traçado com marca redonda do clã Kanhru e cores fortes que representam a família a qual a artesã pertence.

Mat braided with round marks and colors from the Kanhru clan that represent the family to which the artisan belongs.

Presença ancestral nos centros urbanos

Ancestral presence in urban centers

No chão, sob panos ou esteiras, famílias indígenas colocam os resultados de horas de minucioso trabalho. Aos olhos de muitos habitantes das cidades, essa visão representa uma invasão desagradável de praças e avenidas movimentadas. Mas esses espaços também pertencem aos nossos povos! Ainda que pareça atrapalhar os trânsitos nas calçadas, os cestos e as nossas artes têm tanto direito de estarem sob o solo quanto os passos apressados daqueles que vivem em outros ritmos. Mesmo a lei dos brancos, constantemente hostil a nós, reconhece cada vez mais o direito à ocupação urbana indígena. A *Lei do Tapetinho* regularizou a venda das peças indígenas expostas sobre o chão na capital gaúcha. Uma lei irmanada com a regularização das casas de passagem, que devem acolher pessoas indígenas em suas estadias nas cidades, que também lhes pertencem. O centro da cidade de Chapecó, no Estado de Santa Catarina, foi reconhecido pela Funai como território indígena, por exemplo. Tudo isso funciona como ato, ainda que bem pequeno, de reparação por todo o solo arrasado e concretado.

Os mesmos que não entendem das nossas vivências acreditam que as mãos dos pequenos e das mães, para eles estendidas, significam mendicância. Em Guarani, se fala *poraró* – “esperar troquinho” (pó = mão; aró = esperar). *Poraró* não significa suplicar um favor; exprime uma espera de que o outro, bondosamente, ceda aquilo que não lhe faz falta para alguém a quem fará a diferença. Pois assim fazemos com os nossos, compartilhamos com quem precisa, sem os enxergar como menores. Se viemos buscar na cidade o que nas nossas matas não conseguimos obter, nem por isso somos menos delas e o mundo urbano é menos nosso. Por ambos transitamos, vivemos e sobrevivemos. Seja com os pés descalços ou as mãos estendidas, oferecendo e recebendo.



Canoes glide through water currents carrying our relatives from one place to the other, in search of family, marriage, food, work or leisure. The canoes also glide through the currents of words that open doors to places and people which only they can make accessible.

The Tukano and Desana people elders tell us that one day our eternal superior felt lonely and decide to create the Ye'pâ Masa. They were first created as fish-people and set in the underground world. After some time, tired of such life, the Ye'pâ Masa tried hard to find another world to live in, in a different way. Once they had broken the barriers that were blocking their passage, they climbed aboard a great vessel, called the snake-canoe (or the fermenting canoe), and continued their journey to the land where they would settle. Inside the snake, all spoke the same language and lived as siblings. Only later did they found out they were already different people because they occupied different parts of the canoe.

As they journeyed further, their bodies were imbued with new elements, such as water, darkness, smoke. They also gathered or created dances, chants, ornaments, and rituals. Once they got closer to their final exit – the house of transformation – the Tukano, Pira-Tapuya, Tukuya, Wanana, Maku and the Desana began to disembark. The Arapaso had already gotten off. And, finally, the white people's ancestors climbed out. At the touch of the ceremonial staff, they all left their fish bodies behind and took their final human form.

On the ground, over fabrics or mats, indigenous families showcase the results of hours of careful work. In the eyes of many inhabitants of the city, such a sight represents an unpleasant invasion of squares and busy avenues. But these spaces also belong to our people! Even if they seem to disturb the traffic on the sidewalks, our baskets and art has just as much right to be there in these spaces as do the hurried steps of those who live in different rhythms. Even the law of the white people, consistently hostile to us, recognizes more and more the indigenous right to occupy . The Lei do Tapetinho – ‘law of the little mats ’ – regularized the sale of indigenous works in Rio Grande do Sul's capital city. A law related to the regularization of settlement houses, which are obliged to embrace indigenous people during their stay in the cities, also belong to us. The downtown area of Chapecó, in the state of Santa Catarina, has been recognized by the Funai as indigenous territory. All of this works as an act of reparation, albeit very small, for all the land that has been destroyed, all the soil that has been paved over.

Those who do not understand our experiences believe that the open hands of children and the mothers mean begging. In Guarani, it is known as *poraró*, “waiting for change” (pó = hand; aró = wait). *Poraró* does not mean to beg for a favor but expresses an expectation that the other might give what they feel they don't need, to someone to whom it will make a difference. Because this is what we do when among our own: we share with those in need, without looking down on them. If we have come to the cities for that which we were not able to get from the forests, this does not make us belong any less to either of the two worlds. We move, live, and survive through both of them. Whether barefoot or with outstretched hands, offering or receiving.

O lugar da arte indígena

Where indigenous art belongs

Acompanhar as ebulições que têm ocorrido no contexto das instituições e mercado das artes, quando se trata da inserção dos fazeres indígenas, deve ser um exercício crítico. Crítico no sentido de que, ainda que sabido da existência de uma grande multiplicidade de povos originários e suas diversidades, pouco se explora sobre como cada grupo vê suas manifestações estéticas e as denomina.

A cacica e artista Juliana Kerexu, da etnia Mbyá-Guarani, diz: “A arte e o artesanato pra mim não têm diferença, pois ele é muito ligado a essa questão de expressar aquilo que estamos contando: uma história, representando algo, sentimento ou até mesmo trazer essa memória. Por isso é tão forte a gente falar da arte indígena. Porque um bichinho de madeira, um brinco, uma tela ou uma grande exposição de arte internacional vai estar levando esse mesmo sentimento que muitas vezes são lutas nossas, expressar vivências”.

O que vemos entre os não indígenas é a categorização e separação desses fazeres a partir dos cânones ocidentais, que insistem em dizer quem é quem, rotular e com isso hierarquizar. Já para os povos indígenas, arte e vida são elementos inseparáveis. Os processos de produção de cada artista indígena são íntimos e internos, perfazem caminhos e tempos próprios. Arte é a vida e sua articulação. Povos indígenas encaram o artista a partir de suas próprias perspectivas. O artista indígena encara seu processo a partir da própria trajetória, de seus caminhos e possibilidades.



Following the effervescence of art markets and institutions in their reception of indigenous work, a critical exercise is on the order of the day. Critical in the sense of that, despite all the existing knowledge on the diversity of indigenous peoples, there has been little space given to how each group sees and defines its own aesthetic manifestations.

The chief and artist Juliana Kerexu, from the Mbyá-Guarani ethnicity, says “art and handcrafts in my opinion are not differentiated, as both are linked to the expression of something that is important to tell: a story that represents something, a feeling or even a memory. That is why indigenous art is so strong. Because – whether a small wooden animal, an earring, a canvas, or a great international art exhibit–, the feeling is the same, as expression of our struggles and our experiences.”

What we encounter among the non-indigenous is the categorization and separation of such expressions, in the light of western canons; it is the latter that insists on determining who is who, labeling and hence, creating hierarchies. However, to indigenous peoples, art and life are inseparable. Each indigenous artist’s creative process is intimate and internal, following its own path on its own time. Art is life and its articulation. Indigenous people look at the artist through their own perspectives. Indigenous artists put their own trajectory, paths, and possibilities into their creative process.



Universidade é território indígena

Universities are indigenous territory

Nós, indígenas universitários, somos muito diferentes uns dos outros, sendo assim em todos os lugares que estivermos. Viemos de aldeias distintas, com realidades muito próprias. Ou então somos frutos das próprias cidades, resultado dos êxodos aos quais nossas famílias tiveram que se submeter para sobreviver. Se tivermos, no entanto, que dizer uma coisa que pode nos unificar, esta seria a busca por aprimoramento e qualificação profissional. Nossos deslocamentos expõem justamente o oposto dos estereótipos disseminados sobre nós: “índio preguiçoso”, “sem conhecimento”, “aculturado”. Andamos em busca de novos saberes sem com isso excluir nosso conhecimento nativo ancestral.

Ocupar as universidades e outras instituições de ensino é um movimento que mira em mais de uma direção: é a reafirmação das nossas capacidades e igualmente um testemunho do valor dos saberes originários dos nossos povos, da particularidade ímpar que representam.

Muitas vozes ecoando é mais difícil de calar. É essa representatividade que somos, para uma parcela da população indígena que quer e precisa de mais vozes. Num ato de pertencimento e de conjunção entre as terras de que viemos e das outras em que chegamos, afirmamos: universidade é território indígena!

We, indigenous university students, are very different from one another, as is true for every other context we have been in. We come from different villages, with very distinct realities. Or are sometimes even a product of cities themselves, result of our families’ exodus, in the search for survival. Yet if we were to name one thing that unifies us, it would be the search for professional qualification and improvement. Our movement shows the exact opposite of the stereotype that has been spread about “lazy indigenous” people who lack “knowledge” and “culture”. We walk in search of new knowledge without letting go of that of our native forebears.

Occupying the universities and other educational institutions is a movement aiming in more than one direction: it reaffirms of our abilities and is also a symbol of the importance of our peoples’ original knowledge, the unique particularities it represents.

It is hard to silence many resonating voices. This is what we are, for the part of the indigenous population that needs and clamors for more voices. In an act of belonging that bridges the lands we come from to those we arrive to, we assert: The university is indigenous territory!

Adornos de pescoço, 2020
Neck ornaments

Do conjunto "Mbo'y: Proteção e Fortalecimento"
From the set "Mbo'y: Protection and Strength"

Juliana Kerexu Mariano
Povo / People Mbyá-Guarani —
Aldeia Tekoa Takuaty, Ilha da Cotinga, Paranaguá, Paraná

Miçangas e nylon
Beads and nylon

Resistência: nada para nós sem nós

*“ Muitos nos deixou, mas a luta não acabou,
genocídio continua mas a mídia não mostrou.
Floresta nativa, somos protetor,
Do alto da montanha, filhos do Tupã
Revoltado,
Somos o futuro que o passado tentou apagar,
um dia a gente ensina a real disciplina.
O estado não pensa da mesma forma,
nas aldeias continua a reza,
nossa voz é por nós.
Militante da luta
Guarani Kaiowá
ka'àguyreregua,
é nós na fita pode pá
demarcação já!”*

Owerá, Brô Mc's, OZ Guarani*



**Jovem Guerreiro, Acampamento
Terra Livre (ATL), 2021**
Young warrior, Free Earth Camp
Cícero Bezerra
Fotografia / Photograph

Resistance:
nothing done for us, without us

“ Many have left us, but the struggle on it goes,
genocide goes on which the media doesn’t show.
Native forest, we are its protectors,
From the top of the mountain, children of sons of Tupã
in revolt.
We are the future that the past tried to erase,
One day, teachers of real discipline we will be.
The state does not think as we.
In the villages, the prayer goes on,
our voice is our own,
Militants of the struggle
Guarani Kaiowá
ka'aguyreregua,
It's us out there now
to get our lands back, demarcation now!”

Owerá, Brô Mc's, OZ Guarani



**Manifestação Fora
Bolsonaro, 2021**
Anti Bolsonaro protest
Édina Barbosa Farias
Povo / People Kanhgág —
Terra Indígena Mangueirinha /
Mangueirinha Indigenous land, Paraná
Fotografia / Photograph

The Guarani Kaiowá say that Ñane Ramõi Jusu Papa or “Our Great Eternal Grandfather” created himself from Jasuka, a primordial substance, a creative power and source of life, and then created humans. From them he also shaped all the other life that inhabits the earth. His son, Ñande Ru Paven, “Our Father of All”, and his wife, Ñande Sy, “Our Mother”, divided the land into different territories and thus demarcated the land belonging to the Guarani, the Tekoha. It is a physical place, a place where you step, where there is forest, rivers, plantations, and which provides food, medicine, everything that sustains and protects. But it is also where the Guarani person is made, because the soil of Tekoha is Jasuka, it is a substance that marks the time that was and the teachings of those who lived there, which establishes a way of being beautiful, tekó porã.

But another demarcation, from other types of time, called the Marco Temporal [Time Limit], very distant from our people, was created. Something that is being used to invalidate the rights to the land of many of our peoples. In addition to the violence carried out with pen and paper, the violence perpetrated against our people by the European invasion is experienced on a daily basis, whether in urban centers or in the more remote villages of Brazilian territory. And it is not restricted to our bodies, but also to our lands and ways of life, through extractive activities that prey on nature and destroy all forms of life existing in the forests.

We prepare body and spirit for the protests and marches that we organize such as the already traditional Acampamento Terra Livre (ATL [Free Lands Camp]). Carrying wooden clubs and arrows – symbols of struggle and expression for hundreds of indigenous identities – we represent the fierce spirit of the original peoples. The smoke from the petynguás, the sound of the maracas, the songs and prayers chanted by the elders, all these things express other aspects of protection that we invoke in our struggles.

“Demarcation now!”, “The future is indigenous” and “Gold prospectors, go home!”: phrases printed on large banners and posters give visibility to the messages of protest against racism, ethnocide and ecocide, revealing the desire for change that we express on our marches for the right to land, for more affirmative racial policies and the right to health. At every opportunity, we demand that no more policy for indigenous peoples be established in this country without our effective participation in it.

In addition to the streets, our resistance is transformed into art and each day conquers more space in the ambit of non-indigenous culture: in literature, contemporary art, theater and music. In this sense, the work Cardume, by our relative Ziel Karapotó, summarizes the different types of violence that affect us, as well as our unity in confronting them. We resist through our Jasuka and through the other essential materials that make up the “being” of the different peoples that we are. “We do it beautifully” in the struggle against all the forms of abjection that are imposed on us.

Contam os Guarani Kaiowá que Ñane Ramõi Jusu Papa ou “Nosso Grande Avô Eterno” criou a si próprio a partir do Jasuka, uma substância primordial, um poder criador e fonte de vida, e depois criou os humanos. A partir deles também deu origem a todas as outras vidas que habitam a Terra. Seu filho, Ñande Ru Paven, “Nosso Pai de Todos”, e sua esposa, Ñande Sy, “Nossa Mãe”, dividiram a Terra em diferentes territórios e com isso delimitaram a terra própria aos Guarani, a Tekoha. Ela é um lugar físico, onde se pisa, onde há mata, rios, plantações e que provê comida, remédios, tudo aquilo que sustenta e protege. Mas também é onde se faz a pessoa Guarani, porque o solo da Tekoha é Jasuka, é substância que marca o tempo que foi e os ensinamentos daqueles que ali viveram, que estabelece um modo de ser bonito, tekó porã.

Mas um outro marco, de outros tipos de tempo, intitulado de Marco Temporal, muito longe da nossa gente foi criado. Algo que invalida o direito à terra a muitos dos nossos povos. Além das agressões feitas de papel e caneta, a violência perpetrada contra nós a partir da invasão europeia é vivenciada cotidianamente, seja nos centros urbanos ou nas aldeias mais remotas dentro do território brasileiro. E ela não se restringe aos nossos corpos, mas também aos nossos territórios e modos de vida, com a predação extrativista da natureza e a destruição de todas as formas de vida presentes nas florestas.

Para as marchas de luta por nossos direitos e manifestações de protesto, como o já tradicional Acampamento Terra Livre (ATL), preparamos corpo e espírito. Portando bordunas e flechas – símbolos de luta e expressão das centenas de identidades indígenas –, trazemos o espírito aguerrido dos povos originários. A fumaça dos petynguás, o som dos maracás, cantos e rezas entoados pelos anciãos dão as outras dimensões de proteção invocadas nas lutas.

“Demarcação já!”, “O futuro é indígena” e “Fora, garimpo!”, frases estampadas em extensas faixas e cartazes dão visibilidade às mensagens de protesto contra o racismo, etnocídio e ecocídio, como também revelam os anseios de mudança que proferimos nas caminhadas pelo direito à terra, por mais ações afirmativas raciais e acesso à saúde. Em todas as oportunidades, exigimos que mais nenhuma política para os povos indígenas se estabeleça nesse país sem a nossa participação efetiva.

Além das ruas, nossas resistências são transformadas em arte e conquistam cada dia mais espaços no âmbito da cultura não indígena: na literatura, na arte contemporânea, no teatro e na música. Nesse sentido, a obra “Cardume”, do parente Ziel Karapotó, sintetiza as dimensões de violência que nos atingem, como também nossa união para o enfrentamento. Resistimos no nosso Jasuka e nas outras matérias essenciais que compõem o “ser” dos diferentes povos que somos. “Fazemos bonito” na luta contra tudo o que de abjeto nos impõem.

* Resistência Nativa [Native Resistance]
(Owerá, Brô Mc's, OZ Guarani)

Faixa e cartazes

Banner and posters

A faixa e os cartazes que compõem a exposição foram confeccionados através de uma atividade educativa, em outubro de 2022, no jardim do MUPA. Na oficina, compartilhamos e criamos coletivamente, estimulando a articulação dos nossos engajamentos, geralmente visibilizados em marchas e outras manifestações, com a nossa expressão artística. Produzidos por convidados indígenas, esses emblemas carregam a acuidade e a fúria de cadaicineiro, na escolha das cores, dos desenhos, dos grafismos, das palavras de ordem ou de desordem. Mas além deles, carregam cada parente que partilha da mesma luta coletiva, por reconhecimento, por território, por saúde, por todos os nossos direitos indígenas, inclusive o direito à vida



Registro fotográfico durante oficina de cartazes no MUPA, 2022

Photographic record of banners-workshop in MUPA

The banner and posters that make up the exhibition were made through an educational action, in October 2022, in the MUPA garden. In the workshop, we share and create collectively, stimulating the articulation of our commitments, usually made visible in marches and other manifestations, with our artistic expression. Produced by indigenous guests, these emblems carry the acuity and fury of each author, in the choice of colors, drawings, graphics, slogans or disorder. But in addition to them, they carry each relative who shares the same collective struggle, for recognition, for territory, for health, for all our indigenous rights, including the right to life.

Cardume

School of fish

A instalação “Cardume”, do artista indígena Ziel Karapotó, é fruto de uma reflexão sobre a sua existência e trajetória no campo da arte, em especial sobre seus últimos trabalhos. Tomando como metáfora o ajuntamento coletivo em nado, que significa cardume, a obra sintetiza a visão do artista sobre o mundo e as forças que atuam a favor ou contra os povos originários. A obra é formada por quatro elementos principais: maracá (instrumento musical e de sabedoria ancestral indígena), tarrafa (instrumento utilizado para pesca), esculturas de projéteis (munição para armas) e paisagem sonora (com os sons de rio, toantes de toré e de disparos de armas). Um campo de conflito, enfrentamento, tensões. Para um dos lados, a disputa é para a submissão e controle do outro, e para o outro lado, a luta significa sobrevivência. Evocam-se aqui reflexões sobre os processos genocidas e etnocidas que se mantêm e se atualizam há mais de 500 anos. Mas sobretudo, mais do que morte, evoca-se a vida. “Cardume” remete à força originária do existir e do resistir característica dos povos indígenas, que é muito mais profunda do que possa representar o empunhar de armas, tal como fazem os brancos. Ela é maracá, é toré, é correnteza de rio, é firmeza espiritual.

The installation “School of fish” (Cardume, the specific Portuguese language term for school of fish), by indigenous artist Ziel Karapotó, is the result of reflections on his own existence and trajectory within the field of art, specially on his later works. Using the metaphor of a group that swims together, as do fish, the work is a synthesis of the artist’s vision of the world and forces acting in favor or against indigenous peoples. It is made up of four major elements: a maracá (musical instrument and repository of ancestral indigenous knowledge), a fishing net, projectile sculptures (ammunition for guns) and audible landscapes (such as the sound of rivers, Toré ritual songs and gun shots). A field of conflict, confrontation, tensions. For those on one side, it is a fight to gain submission and control over the other; for the other side, the struggle means survival. Reflections on over five hundred years of the genocide and ethnocide are made here. Yet overall, more than death, what is evoked is life. School of fish refers to the original force of existing and resisting that characterizes indigenous peoples, which runs much deeper than wielding weapons as whites do. It is maracá, it is toré, it is the river current, it is spiritual strength.

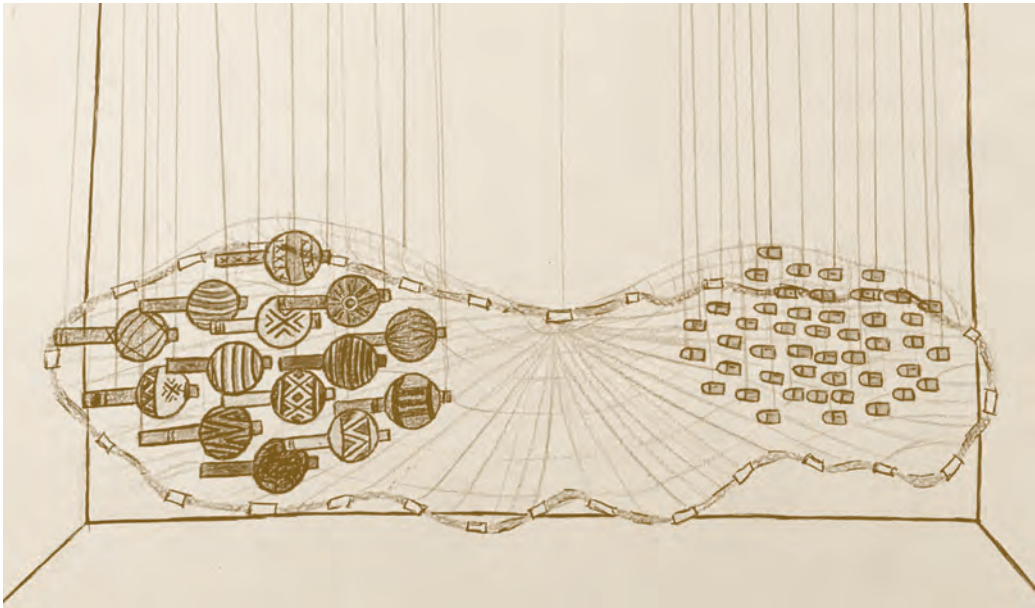
→
Esboço para instalação "Cardume", 2022
Sketch for the installation "School of fish"
Ziel Karapotó



Antes do Brasil da Coroa, 2021
Before the Brazil of the Crown
Édina Barbosa Farias
Povo / *People* Kanhgág — Terra Indígena
Mangueirinha / *Mangueirinha Indigenous land*,
Paraná
Fotografia / *Photograph*



Já! Luta e resistência indígena, 2017
Now! Indigenous Struggle and Resistance
Edgar Kanaykô
Povo / *People* Xakriabá — Minas Gerais
Fotografia / *Photograph*





Yube Inu Hunikuin e Yubeshanu, 2022

Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU) / *Huni Kuin Artists Movement*
Isaías Sales (Ibã Huni Kuin), Kássia Borges (Rare Karaja Huni Kuin),
Rita Sales Dani (Rita Huni Kuin), Itamar Rios

Acrílico sobre tela / *Acrylic on canvas*

CAPA / COVER
Cocar 2022

Juliana Kerexu Mariano
Povo / *People Mbyá-Guarani* — Ilha da Cotinga,
Paranaguá, Paraná

Plumária e fibra vegetal / *Feathers and plant fiber*

Créditos da exposição *Exhibition credits*

Concepção e projeto
Concept and Project
Museu Paranaense

Curadoria
Curatorship
Camila dos Santos
Ivanizia Ruiz Guimarães
Robson Chaves Delgado

Consultoria
Consultancy
Naine Terena

Curadoria Adjunta
Adjunct Curatorship
Josiéli Spenassatto
Giselle de Moraes

Textos
Texts
Ivanizia Ruiz Guimarães
Robson Chaves Delgado
Giselle de Moraes
Josiéli Spenassatto

Pesquisa
Research
Isabela Brasil Magno
Livia Maria de Paula Neves

Revisão
Proofreading
Mônica Ludvich

Tradução
English Version
Miriam Adelman
Lucas Adelman Cipolla

Ação educativa
Educational action
Milena Aparecida Chaves
Roberta Horvath

Montagem
Exhibition Installation
Raul Fuganti

Iluminação
Lighting Design
Illuminarte

Infraestrutura áudio e vídeo
Audio and video infrastructure
VJnerd – Lucas Lima

Novas aquisições e
obras comissionadas
*New acquisitions and
commissioned works*
Associação dos Artesãos
Indígenas do Alto Rio Negro
Solange Emílio e Derli Bento
Luakam Anambé e

Átina Anambé
Juliana Kerexu Mariano
Coletivo Kókir
Denilson Baniwa
Eliomar Mura e Jaime Diakara
We'e'ena Tikuna
Ziel Karapotó

Fotografias, vídeos e músicas.
Photographs, videos and music
Christian Braga
Édina Barbosa Farias
Edgar Kanaykô
Ian Coelho
Mrê Krijôhere
Priscila Tapajowara
Raissa Azeredo
Fernando Xokleng
Mc Anarandã

Governador do Estado do Paraná
*Governor of the State
of Paraná*
Carlos Massa
Ratinho Junior

Secretária de Estado
da Cultura
State Secretary of Culture
Luciana Casagrande
Pereira

Diretora-Geral da SEEC
General Director of SEEC
Elietti de Souza Vilela

Diretor de Memória
e Patrimônio
*Director of Memory
and Heritage*
Vinício Costa Bruni

Coordenador do Sistema
Estadual de Museus
*Coordinator of the
Museums State System*
Marcos Coga da Silva

Assessoria de Comunicação
Communication Consulting
Fernanda Maldonado

—
MUSEU PARANAENSE
Diretora
Director
Gabriela Bettega

Diretor Artístico
Artistic Director
Richard Romanini

Gestão de Conteúdo
e Comunicação
*Content Management
and Communication*
Beatriz Castro
Heloisa Nichele

Núcleo de Arquitetura
e Design
*Architecture and
Design Division*
Juliana F. de Oliveira

Estagiários / *Interns*
Isabella Barbosa de Melo
Davi Eduardo B. Molinari

Núcleo de Antropologia
Anthropology Division
Coordenadora / *Coordinator*
Josiéli Spenassatto

Estagiária (*Intern*)
Maria Eduarda Rodrigues

Núcleo de Arqueologia
Archaeology Division

Coordenadora / *Coordinator*
Claudia Inês Parellada

Núcleo de História
History Division
Coordenador / *Coordinator*
Felipe Vilas Bôas

Residente técnico /
Technical resident
João Guilherme Züge

Estagiários / *Interns*
Gabriella Perazza
Felipe C. de Biagi Silos

Núcleo Educativo
Educational Division
Milena Aparecida Chaves
Roberta Horvath
Marília Alvez Abreu
Yohana Rosa

Estagiários / *Interns*
Lucas Plaza da Rosa

Thiago Zeferino Silvestre
Vitor Emanuel W. Souza

Gestão de Acervo
Collection Management
Denise Haas

Laboratório de Conservação
Conservation Laboratory
Esmerina Costa Luis
Janete dos Santos
Gomes

Segurança / *Security*
José Carlos dos Santos

Supervisor de Infraestrutura
Infrastructure Supervisor
Rogério Rosário



PATROCÍNIO

VOLVO



REALIZAÇÃO

SAMP



Agradecimentos *Acknowledgements*

O Museu Paranaense agradece aos diversos profissionais e parceiros que fizeram parte desse trabalho e se dedicaram   realização da exposição *Mejtere: histórias recontadas*:

Adriano de Oliveira Silva
Alexandro da Silva
Ana Paula Pedro
Cristina de Lima Bernardo
Eliane Boroponepa Monzilar
Elis Regina Jacintho
Eloir Alvez de Oliveira
Filipe Pedro
Florencio ReKayg Fernandes
Gabriel Campos
Genilson Oliveira Kity
Jaime Diakara
Junior Dos Santos
Jurelaine Antunes
Lais Gonçalves
Lousimara Jesus Garcia Alencar
Luis Carlos Rakag Dias
Nelsinho Uapodonep  Boroponep 
Pedro Henrique Mezzalira
Rom rio Chaves Delgado
Rutian do Rosário Santos
Samuel de Oliveira Honório
Tanielson Rodrigues da Silva
Th is Cristine Caetano
Tiago de Oliveira

 s equipes da Secretaria de Estado da Cultura, da qual fazemos parte: ao seu corpo administrativo, bem como aos técnicos, estagiários e voluntários.

Por fim, o MUPA agradece aos patrocinadores sem os quais a exposição *Mejtere: histórias recontadas*, prevista no *Plano Bianual 2021-2022* do Museu Paranaense, não aconteceria.

MUSEU PARANAENSE

Rua Kellers 289
Alto São Francisco
Curitiba, Paraná, Brasil
+55 41 3304 3300
museupr@seec.pr.gov.br

  museuparanaense.pr.gov.br
f museuparanaense
  museuparanaense