

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

JOÃO ALFREDO MORAES PONTES

**“O ÍNDIO QUE VOCÊ NÃO VÊ”:
Análise da construção visual da imagem dos indígenas
em Alagoas através da Fotografia**

MACEIÓ
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

JOÃO ALFREDO MORAES PONTES

“O ÍNDIO QUE VOCÊ NÃO VÊ”:

**Análise da construção visual da imagem dos indígenas
em Alagoas através da Fotografia**

Monografia apresentada no curso de Graduação em Ciências Sociais, do Instituto de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Ciências Sociais.

Orientador: Prof.^o Dr.^o Siloé S. Amorim.

MACEIÓ

2016

JOÃO ALFREDO MORAES PONTES

**“O ÍNDIO QUE VOCÊ NÃO VÊ”:
Análise da construção visual da imagem dos indígenas
em Alagoas através da Fotografia**

Monografia apresentada no curso de Graduação em Ciências Sociais, do Instituto de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Ciências Sociais.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Siloé Soares Amorim (Orientador)
Universidade Federal de Alagoas – UFAL

Professora Doutora Fernanda Rechenberg
Universidade Federal de Alagoas – UFAL

Professora Mestra Juliana Nicolle Rebelo Barretto
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

*Dedico às populações indígenas e todas as outras minorias sociais no Brasil
que, diariamente, são massacradas por um sistema asqueroso
e, ainda assim, resistem e lutam.*

AGRADECIMENTOS

Sou profundamente agradecido às comunidades indígenas de Alagoas, as quais fui muito bem recebido e pude passar por vivências essenciais na realização deste trabalho. Sem elas, esta pesquisa não aconteceria.

Ao xamanismo indígena e à poesia xamânica do sociólogo Roberto Piva, que me fizeram perceber que sou *aluno das árvores*.

Ao professor Siloé, pela orientação desta monografia, pela confiança mútua, paciência e por me inserir no campo da etnologia indígena em Alagoas.

Às professoras Fernanda Rechenberg e Juliana Barretto, por terem aceitado ser examinadoras deste trabalho e por terem entendido a minha urgência em apresentá-lo.

À professora Sílvia Martins, que me despertou a vontade em estudar Antropologia e apresentou-me a Antropologia Visual como uma possibilidade.

Às amigas e aos amigos concedidos pela Vida, em especial às minhas primeiras amigas na universidade, Matheus, Ana Luiza, Charlyelle, Larissa, Roberta e Carol, pelas risadas e por terem feito minha rotina mais tolerável.

Ao Instituto de Ciências Sociais, às professoras e aos professores que tive. Também ao Júlio Gaudêncio, coordenador do curso, ao Lelan e à Arielle, que sempre me ajudaram nos trâmites necessários não apenas enquanto estive na universidade, como também no meu período em mobilidade acadêmica.

À professora Cláudia Mura, pelas conversas, gentilezas, ensinamentos e por ter aceitado ser curadora da minha exposição.

Ao Júlio Chaves, pelo afeto e por ter sido tão paciente e presente durante todo o processo da minha exposição no Museu Théo Brandão.

Ao Ian, João, Magno e Thiago por acolherem a mim e ao Luís em Maceió.

Aos meus amigos Hellen e Moisés, pelas viagens etnográficas, cumplicidade e disposição em me auxiliar na construção desta monografia.

À Laura e à Shay, pela amizade, bebedeiras e os meses em Lisboa.

À Joyce, pela presença mesmo distante e por todos os dias no Recife.

À Bia, pela sensibilidade, inquietações compartilhadas e toda a doçura.

A minha irmã, por tudo o que sempre passamos e passaremos unidos.

Ao Luís, *Sommarlek*, por esta nossa aventura louca e linda, por tudo

E, por fim, à minha mãe, pelo amor incondicional e cuidados excepcionais.

*Que você conheça manguezais
& realidades não-humanas
que são a essência da Poesia
Que você conheça o sussurro do Sol
Na água ferruginosa dos seus olhos
(PIVA, 2008, p. 69).*

RESUMO

Esta monografia fará uma discussão acerca da produção fotográfica sobre os indígenas do Estado de Alagoas (Brasil) a partir da exposição fotoetnográfica “*O Índio que você não vê*” (2014) e a forma como esses povos são representados, simbolicamente, através de imagens fotográficas. Para isto, este trabalho, além de discutir conceitos acerca da imagem na antropologia, terá como eixo fundamental o trabalho realizado pelo antropólogo Fernando Tacca (2011), que estabelece uma trajetória visual da imagem do indígena brasileiro através da fotografia moderna e contemporânea.

Palavras-chaves: índios; Alagoas; fotografia; imagem; antropologia visual.

ABSTRACT

This monography's aim is to discuss the photographic production about the indigenous people living in Alagoas (Brazil). Taking the photoethnography exposition "*The indigenous that you do not see*" (2014) as its object of study, it will be discussed the way that these people are, thus, symbolically portrayed. To do so, this work will use Fernando Tacca's work (2011) as its most important reference, once he establishes a visual path of the Brazilian indigenous people from a modern and contemporary perspective of photography. There will also be discussed anthropological concepts about image.

Keywords: indigenous; Alagoas; photography; image; visual anthropology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotorreportagem da revista <i>O Cruzeiro</i>	36
Figura 2 – Cartaz utilizado para a chamada de abertura da exposição	43
Figura 3 – Planta baixa do espaço de exposição do museu	45
Figura 4 – Mapa que localiza onze comunidades indígenas em Alagoas	49

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografias 1, 2, 3 e 4 – Daguerreótipos produzidos E. Thiesson	27
Fotografia 5 – A cozinha da maloca, de A. Frisch	29
Fotografia 6 – Fotografia de Marc Ferrez.....	30
Fotografias 7 e 8 – Fotogramas do filme de Luiz Thomaz Reis	33
Fotografia 9 – Fotografia de Claudia Andujar	41
Fotografia 10 – Hall de entrada do espaço da exposição no MTB	46
Fotografia 11 – Salão principal do espaço da exposição no MTB	46
Fotografia 12 – Prancha I – Cenas cotidianas dos indígenas alagoanos	50
Fotografia 13 – Prancha I – Cenas cotidianas dos indígenas alagoanos	50
Fotografia 14 – Prancha I – Cenas cotidianas dos indígenas alagoanos	50
Fotografia 15 – Prancha I – Cenas cotidianas dos indígenas alagoanos	51
Fotografia 16 – Prancha I – Cenas cotidianas dos indígenas alagoanos	51
Fotografia 17 – Prancha II – Retratando os indígenas alagoanos	55
Fotografia 18 – Prancha II – Retratando os indígenas alagoanos	55
Fotografia 19 – Prancha II – Retratando os indígenas alagoanos	56
Fotografia 20 – Prancha II – Retratando os indígenas alagoanos	56
Fotografia 21 – Prancha II – Retratando os indígenas alagoanos	57
Fotografia 22 – Prancha II – Retratando os indígenas alagoanos	57
Fotografia 23 – Prancha III – Espacialidades nas comunidades indígenas ...	60
Fotografia 24 – Prancha III – Espacialidades nas comunidades indígenas ...	60
Fotografia 25 – Prancha III – Espacialidades nas comunidades indígenas ...	61
Fotografia 26 – Prancha III – Espacialidades nas comunidades indígenas ...	61

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AVAL – Laboratório de Antropologia Visual em Alagoas

CAFF – Centro Acadêmico Florestan Fernandes

CCHLA – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

CLIND – Curso de Licenciatura Indígena de Alagoas

ICS – Instituto de Ciências Sociais

EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo

FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

FUNAI – Fundação Nacional do Índio

FUNASA – Fundação Nacional de Saúde

MPE/AL – Ministério Público do Estado de Alagoas

MTB – Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore

PPGA – Programa de Pós-Graduação em Antropologia

PROEST – Pró-Reitoria Estudantil

PROEX – Pró-Reitoria de Extensão

SEE – Secretaria de Estado da Educação

SPI – Serviço de Proteção ao Índio

SPILTN – Serviço de Proteção ao Índio e Localização do Trabalho Nacional

SESAI – Secretaria Especial de Saúde Indígena

UBA – Universidad de Buenos Aires

UFAL – Universidade Federal de Alagoas

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNEAL – Universidade Estadual de Alagoas

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo I – Antropologia e imagem	20
I.I. O uso da imagem na Antropologia	21
Capítulo II – Panorama visual da imagem dos indígenas brasileiros através da fotografia	25
II.I. A “exotização” dos indígenas brasileiros	25
II.II. A tentativa de “integração” dos indígenas brasileiros à sociedade nacional	30
II.III. Entre as artes visuais e o etnográfico	38
Capítulo III – Análise da construção visual da imagem dos indígenas em Alagoas a partir da exposição fotoetnográfica “O <i>índio que você não vê</i> ”	42
II.I. Dados gerais sobre a exposição	42
II.II. Elementos teóricos e metodológicos	47
Considerações finais	66
Referências	68

INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui apresentada iniciou-se com a minha inserção como aluno-bolsista (no período entre dezembro de 2012 e dezembro de 2013) no projeto de pesquisa e extensão *Atlas de Terras Indígenas em Alagoas / Atualização de dados para publicação*¹, com o apoio da Pró-Reitoria Estudantil (PROEST) e coordenado pelo Prof.^o Siloé Soares Amorim, do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas (ICS/UFAL) e do Curso de Licenciatura Indígena de Alagoas² da Universidade Estadual de Alagoas (CLIND/UNEAL), em parceria com o Laboratório de Antropologia Visual em Alagoas (AVAL).

Sobre o projeto de pesquisa e extensão do Atlas de Terras Indígenas em Alagoas, seu maior propósito é a atualização dos dados acerca das comunidades indígenas em Alagoas. Objetivamente, o projeto busca fazer a atualização dos verbetes que foram publicados no primeiro lançamento do Atlas (MARTINS, 2007). Como a pesquisa foi finalizada em 2007, muitos dos dados que foram coletados já estão defasados ou não condizem à realidade. Após a atualização destes dados, pretende-se finalizar o projeto com a publicação de um livro impresso.

Todas estas informações pertinentes aos processos e necessidades para a realização e concretização da pesquisa podem ser encontradas no projeto que foi submetido em 2012 à Pro-Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Alagoas. No projeto, dentre outros fatores importantes e necessários, é esclarecido que:

Os objetivos referentes à pesquisa para a atualização dos verbetes (sobre dados etno-históricos situacionais – atualizados –, demográficos e jurídicos) do *Atlas de Terras Indígenas em Alagoas* é o de introduzir alguns aspectos teóricos metodológico deste tipo de

¹ O relatório técnico sobre o *Atlas de Terras Indígenas em Alagoas*, coordenado pela Prof.^a Ph.D. Sílvia Aguiar Carneiro Martins (ICS/UFAL), foi publicado em 2007.

² Em Alagoas, o curso de Licenciatura Indígena de Alagoas, com validade nacional, é ofertado pela Universidade Estadual de Alagoas (CLIND-AL), no Campus III da UNEAL, em Palmeira dos Índios, desde 2010. A graduação oferta vagas para professores indígenas que não possuem curso de Ensino Superior. Os graduandos são divididos em quatro turmas cujas formações compreendem as áreas de Pedagogia, Ciências Biológicas, História e Letras.

pesquisa como forma de treinar e/ou inserir os alunos do Curso de Licenciatura Indígena de Alagoas (CLIND) da Universidade Estadual de Alagoas (Campus III, Palmeira dos Índios, Alagoas), ao processo de investigação para averiguação, confirmação e registros de dados etnográficos primários: densidade demográfica, situação da terra em termos históricos, relação ou inter-relação com o meio ambiente e também, com populações adjacentes não índios; história (oral) da etnia, seus mitos, performances culturais (danças, rituais), experiência de vida.³ (AMORIM, 2012).

Assim, iniciaram-se no mês de setembro de 2013 as idas ao campo⁴ para a coleta de dados documentais/visuais, denominadas “*Viagens Etnográficas*”, às comunidades indígenas no Estado de Alagoas. Uma das minhas tarefas foi fazer a coleta de imagens fotográficas para que estas fossem utilizadas na publicação do Atlas.

Os dados que complementaram esta monografia foram coletados a partir da observação participante e de um levantamento bibliográfico. Além disso, foi essencial também a utilização de uma câmera fotográfica.

O equipamento fotográfico utilizado durante as idas ao campo foi, inicialmente, uma Nikon SLR D5100 com a lente Nikon 18-55mm f/3.5-5.6G VR. Posteriormente, foi utilizada uma câmera digital Canon EOS Rebel T3i com as lentes Canon 18-55mm EF-S e 50mm F/1.8 EF, além do auxílio de um tripé.

Dentre as comunidades que foram visitadas, estavam os Aconã (Traipu/Alagoas), Geripankó (Pariconha/Alagoas), Koiupanká (Pariconha/Alagoas), Kalankó (Pariconha/Alagoas), Karapotó (São Sebastião/Alagoas), Kariri-Xocó (Porto Real do Colégio/Alagoas), Karuazú (Pariconha/Alagoas), Katokinn (Pariconha/Alagoas), Pankararu (Delmiro Gouveia/AL), Tingüi-Botó (Feira Grande e Campo Grande/Alagoas) e Xucuru-Kariri (Palmeira dos Índios/Alagoas). Além destas, houve também visitas aos Wassu (Joaquim Gomes/Alagoas) e aos Xocó (Porto da Folha/Sergipe), sendo estas últimas duas comunidades as únicas as quais não pude visitar no decorrer da pesquisa.

³ Informações retiradas do projeto de Pesquisa e Extensão submetido à Pró-Reitoria de Extensão – PROEX da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, em 2012.

⁴ As idas a campo aconteceram entre setembro e outubro de 2013.

Além de mim, também integravam o grupo outros alunos-pesquisadores⁵ da Licenciatura em Ciências Sociais, assim como uma aluna da Comunicação Social – Relações Públicas.

Antes disso, houve também, durante o mês de agosto de 2013, um levantamento de dados sociais nos órgãos institucionais que, direta ou indiretamente, lidavam com a questão indígena, tal como o Ministério Público do Estado de Alagoas (MPE/AL), a Secretaria de Estado da Educação (SEE), a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e a Secretaria de Saúde Indígena (SESAI), órgão posterior à Fundação Nacional de Saúde (FUNASA)⁶.

Ao fim do cronograma estabelecido entre os membros do grupo e as informações devidamente documentadas, passei a trabalhar com o material fotográfico e audiovisual que havia produzido, cerca de dois mil (2.000) arquivos digitais, a incluir também mapas, relatórios, textos tidos como referências na pesquisa, dentre outros documentos.

A área visual na Antropologia, principalmente a fotografia, sempre me despertou bastante interesse, que foi acentuado após eu ter cursado a disciplina eletiva de Antropologia Visual ofertada no curso de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas, ministrada pelo Prof.^o Siloé Soares Amorim, no período 2012/2.

Neste cenário, sempre que tinha a oportunidade, mostrava parte do material produzido a pessoas que se interessavam ou estavam inseridas no meio artístico visual e/ou antropológico como forma de legitimar, de certa forma, a minha produção e convencer-me que aquele poderia ser um material que poderia ser aproveitado em outros contextos.

⁵ O grupo de pesquisa e extensão foi formado por estes seguintes alunos: Ana Carolina Corrêa Silva, Hellen Christina da Silva Araújo, Ilzyvan Gustavo Domingo Tavares, José Kleiton Vieira de Lima Ferreira, José Moisés de Oliveira Silva e Wellington Neto da Silva.

⁶ A Fundação Nacional de Saúde (FUNASA) é um órgão do Ministério da Saúde do governo do Brasil encarregado de promover saneamento básico à população. Até 2010 cuidou também da assistência à saúde das populações indígenas, função esta que, atendendo a uma reivindicação antiga das populações indígenas, passou a ser exercida diretamente pelo Ministério da Saúde com a criação da Secretaria Especial de Saúde Indígena (SESAI), aprovada por unanimidade no Senado Federal no último dia 3 de agosto e regulamentada pelos **Decretos 7.335 e 7.336**, ambos de 19/10/2010, assinados pelo Presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

Paralelamente a isso, foram abertas as inscrições para o edital⁷ de Exposições Temporárias do Museu de Antropologia e Folclore Théo Brandão⁸. Interessado nisto, submeti-me, no último dia de inscrição, 20 de dezembro de 2013, ao edital mencionado com a exposição intitulada “O índio que você não vê”. O resultado saiu no dia 4 de fevereiro de 2014 e esta exposição foi uma das contempladas no edital, com o lançamento no dia 20 de junho.

O projeto fotoetnográfico (BONI, 2007; MORESCHI, 2007) “O índio que você não vê” buscou desmistificar a ideia engessada e folclórica do indígena em Alagoas. Tais povos foram marcados pela descaracterização dos sinais diacríticos (BARTH, 2000), tendo em vista uma política de extermínio imposta por décadas pela soberania da dominação colonial (OLIVEIRA, 1998) que, conseqüentemente, resultou numa grande mistura de elementos socioculturais, ocasionando, assim, a presença de “culturas híbridas” (CANCLINI, 1995).

Sobre o termo “fotoetnografia”⁹ usado para descrever o projeto acima apresentado, os autores Paulo César Boni e Bruna Maria Moreschi (2007) destacaram que:

A etnografia estuda os grupos da sociedade, suas características antropológicas, sociais e culturais. Quando a fotografia é utilizada como instrumento principal na realização de um trabalho etnográfico, esta se torna uma *fotoetnografia*. A fotografia etnográfica pode estar inserida em trabalhos científicos, exposições ou diversos tipos de publicação. Pode ser caracterizada como objeto de estudo, pesquisa ou como mera ilustração. Esse tipo de trabalho contribui para que haja um resgate de informações relacionadas aos diferentes tipos de etnias. Além disso, compila dados de conhecimento, que podem servir como fonte de comparação anacrônica, posto que a cultura e os costumes das etnias estão sujeitos a transformações. (BONI, 2007; MORESCHI, 2007).

⁷ Disponível em: <<http://www.ufal.edu.br/noticias/2013/10/museu-theo-brandao-lanca-edital-para-exposicoes-temporarias/edital-do-mtb-30-10-2013-final.pdf>>. Acesso em 19/05/2016, às 13h02.

⁸ O Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), criado em 1975 – vinculado administrativamente à Pró-Reitoria de Extensão (PROEX) desta Universidade – tem como sede expositiva o antigo Palacete Machado, prédio tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de Alagoas, localizado na cidade de Maceió, à Avenida da Paz, 1.490 – Centro. O MTB é uma unidade científico cultural da UFAL que tem como finalidade a pesquisa, a documentação, a conservação e a comunicação nas áreas da Antropologia, Patrimônio Cultural e Folclore, bem como a difusão dos bens patrimoniais sob sua guarda.

⁹ O termo “fotoetnografia” criado pelo antropólogo brasileiro Luiz Eduardo Robinson Achutti em sua dissertação de Mestrado em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS): “*Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*” (ACHUTTI, 1997).

Por isso, a exposição “O índio que você não vê” pode ser classificada como etnográfica, pois é um trabalho que une os elementos da etnografia com a imagem fotográfica, contribuindo para a representação de um determinado povo que, neste caso, são as comunidades indígenas que fazem parte do Estado de Alagoas.

Ao deter-me aos “sinais diacríticos” no texto sobre a exposição, refiro-me a Frederik Barth, em *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas* (2000). Neste trabalho, Barth define que:

Os grupos étnicos são diferenciados de acordo com vários traços culturais que servem como sinais diacríticos, sinais explícitos de identidade aos quais as pessoas se referem como critérios para classificação. São costumes específicos, desde o estilo de vestimenta até as regras de herança. (BARTH, 2000, p. 90).

Ao escrever sobre o projeto fotoetnográfico e dizer que os povos indígenas retratados foram marcados pela descaracterização dos sinais diacríticos (BARTH, 2000), remeto-me ao fato de que tais comunidades passaram por algumas modificações, como por exemplo a nível estético e visual no estilo de vestimentas. Apesar disso, os elementos culturais que reforçam a *indianidade* (OLIVEIRA, 1988) desses grupos continuaram e continuam presentes, principalmente nas suas estruturas políticas e nos rituais que os diferem dos demais povos (OLIVEIRA, 1998, p. 59).

Assim, com curadoria assinada pelos antropólogos Siloé Soares Amorim e Cláudia Mura, a exposição fotoetnográfica esteve disponível no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore do dia 20 de junho ao dia 9 de agosto de 2014.

O material fotoetnográfico também foi exposto em outros momentos, como na Mostra Visual da Semana de Ciências Sociais¹⁰ do Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL); no *Seminário Anual de Tesis orientación en Antropología Visual de la carrera de Ciencias*

¹⁰ Mostra visual selecionada para o evento promovido pelo Laboratório de Antropologia Visual em Alagoas (AVAL) e Centro Acadêmico Florestan Fernandes (CAFF) no dia 4 de abril de 2012. Disponível em: <<http://www.ufal.edu.br/unidadeacademica/ics/informes/mostra-visual-da-semana-de-ciencias-sociais>>. Acesso em 19/05/2016, às 15h17.

*Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires (UBA)*¹¹; no *V Seminario Internacional de Educación y Defensas de Tesis*¹² da *Universidad San Carlos*, em Asunción (Paraguay) e no Festival de Cultura em Espaços Habitacionais¹³ em Lisboa, Portugal.

Motivado por estes fatores anteriormente citados, passei a explorar mais sobre a interação entre a antropologia visual e a temática indígena no Estado de Alagoas e a forma como esses povos são representados, simbolicamente, através de imagens produzidas fotograficamente.

O trabalho que aqui será apresentado teve como base uma das principais referências o texto escrito por Fernando Tacca (2011), “*O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio*”¹⁴, ao passo em que, neste trabalho, Tacca (2011) faz um panorama visual da construção da imagem dos indígenas através da fotografia moderna e contemporânea.

Tacca (2011) trabalha de forma generalizada no que diz respeito aos povos indígenas, referindo-se às diversas comunidades no Brasil. No caso desta monografia, o recorte será feito entre os indígenas de Alagoas, representados fotograficamente na exposição “O índio que você não vê”.

Este trabalho está estruturado em três capítulos, sendo o primeiro capítulo, “Antropologia e imagem”, uma discussão acerca da relação do antropólogo e a imagem, bem como o uso da imagem fotográfica como recurso antropológico.

¹¹ Exposição digital feita em julho de 2014 no *Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti* (Moreno 350, Buenos Aires, Argentina), por parte da *Facultad de Filosofía y Letras* da *Universidad de Buenos Aires*, sob coordenação da Prof.^a Dr.^a Marina Gutiérrez de Angelis.

¹² Exposição digital realizada no dia 25 de janeiro de 2014 durante o *V Seminario Internacional de Educación*, realizado na *Facultad de Postgrado de la Universidad San Carlos*, localizada na *General Garay, 798 entre España y Lilio, Assunción – PY*.

¹³ Exposição feita no dia 21 de junho de 2015, na Rua da Imprensa Nacional, 81, 1ºF – Príncipe Real, Lisboa. O Festival Condomínio Lisboa pretende afirmar-se como um espaço de apresentação de propostas inovadoras que sejam representativas da cultura local de uma dada cidade/região, em espaços privados de carácter habitacional. Pretende constituir-se como um fórum de reunião e intervenção independente e aberto a qualquer proposta, ideia ou sugestão, baseando-se em princípios comunitários e na vontade de criação de um espaço de convívio e promoção das artes e da cultura locais, alheio a qualquer instituição. Contato: condominio.festival@gmail.com. Disponível em: <<https://condominiofestival.wordpress.com/o-indio-que-voce-nao-ve-de-alfredo-pontes/>>. Acesso em 19/05/2016, às 15h41.

¹⁴ Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702011000100012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 19/05/2016, às 16h19.

O capítulo seguinte, “Panorama visual da imagem dos indígenas brasileiros através da Fotografia”, relata a trajetória visual do índio brasileiro representado na fotografia moderna e contemporânea a partir do trabalho de Fernando Tacca (2011). Este segundo capítulo divide-se em três subcapítulos: I. A “exotização” dos indígenas brasileiros; II. A tentativa de “integração” dos indígenas brasileiros à sociedade nacional; III. Entre as artes visuais e o etnográfico.

Por fim, o terceiro e último capítulo, “Análise da construção visual da imagem dos indígenas em Alagoas a partir da exposição fotoetnográfica ‘*O índio que você não vê*’”, fará uma análise da representação visual através da fotografia dos indígenas alagoanos na exposição fotoetnográfica “*O índio que você não vê*”. Este capítulo divide-se em dois subcapítulos: I. Dados gerais sobre a exposição; II. Elementos teóricos e metodológicos.

CAPÍTULO I

ANTROPOLOGIA E IMAGEM

A utilização de imagens nas Ciências Sociais não é recente (SAMAIN, 1995). O uso da imagem fotográfica, em particular na Antropologia, sempre foi um assunto bastante recorrente no meio acadêmico quanto ao seu valor, devido, principalmente, ao seu caráter polissêmico.

Muitos autores pressupõem que as imagens devem estar subordinadas aos textos escritos e deslegitimam inexoravelmente a importância do contributo que a imagem pode trazer aos estudos antropológicos, ao passo em que estas podem propor múltiplas dimensões da realidade, eventualmente contraditórias, em função da subjetividade do fotógrafo, do contexto, de condicionamentos sociais ou técnicos (DARBON, 1998).

Ainda assim, apesar da dificuldade das Ciências Sociais em relacionar-se com a fotografia ou qualquer outro tipo de imagem no contexto científico, muitos autores acreditam que o valor e o uso da imagem é inquestionável, principalmente nas pesquisas antropológicas, pois a discussão do caráter ou representação da imagem, seja ela fotográfica ou qualquer outro tipo, fornece ainda mais elementos que podem tornar-se essenciais em um determinado estudo ou debate.

Ao pensar isto, por exemplo, a autora Roseane de Andrade (2002) não apenas reflete acerca do caráter voltado à cientificidade presente na imagem fotográfica e o que isso acarreta em termos de pesquisa, mas também atenta aos níveis humanísticos presentes no recurso fotográfico, que consegue objetivar ainda mais no entendimento e análise do *outro*, o indivíduo que está a ser pesquisado pelo cientista:

A imagem, hoje, não pode mais estar separada do saber científico. A Antropologia não dispensa os recursos visuais – e não são recursos apenas como um suporte de pesquisa, mas imagens que agem como um meio de comunicação e expressão do comportamento cultural. A Antropologia Visual não almeja, dentro dos novos padrões de pesquisa, apenas esclarecer o saber científico, mas humanisticamente

compreender melhor o que o outro tem a dizer para outros que querem ver, ouvir e sentir. (ANDRADE, 2002, p.110-111)

A antropóloga Sylvia Caiuby Novaes (2005) defende com grande convicção o uso da imagem no contexto antropológico, citando diversas obras renomadas que conseguiram estabelecer perfeitamente o diálogo entre texto e imagem:

Aqueles que não reconhecem a riqueza informativa da imagem certamente não se detiveram na análise da importância das ilustrações dos livros de Hans Staden (1557) e Jean de Lery (1578) sobre os tupinambás, os desenhos e quadros a óleo de Eckhout do século XVII sobre os tupis e tapuias, a obra dos ilustradores que acompanhavam os naturalistas em suas expedições pelo Brasil desde o final do século XVIII, as ilustrações de Debret sobre o cotidiano da corte portuguesa no Brasil, as fotografias e filmes de Edward Curtis sobre os índios norte-americanos, a obra do cinegrafista Thomas Reis, que acompanhou Rondon em suas expedições pelo interior do Brasil. (NOVAES, 2005, p. 109).

Neste trecho de seu texto, Sylvia Novaes (2005) pensa inúmeras obras e trabalhos que foram essenciais na busca pela representação através da imagem, seja ela fotográfica, através da pintura, filme, dentro outros meios. Um dos exemplos citados pela autora foi o trabalho realizado pela Comissão Rondon, liderada pelo Marechal Rondon e coordenado, do ponto de vista fotográfico e fílmico, pelo cinegrafista Thomas Reis. Esta reflexão acerca das imagens produzidas pela Comissão Rondon vêm a ser discutidas no segundo capítulo (II) desta monografia, o capítulo seguinte a este, que busca fazer um panorama visual da imagem do indígena brasileiro representado na fotografia moderna e contemporânea.

I.I. O uso da imagem na Antropologia

A imagem fotográfica foi e continua a ser utilizada como ferramenta de investigação (metodologia) e de análise (teoria) na antropologia (MARTINS, 2013).

Como exemplo disso tem-se, dentre tantos outros antropólogos, o trabalho de Bronisław Malinowski¹⁵, considerado um dos fundadores da Antropologia moderna. Em seu trabalho de campo, Malinowski não utilizava apenas a narrativa textual para descrever suas experiências, o autor apropriou-se também da utilização da fotografia. Em seu diário de campo (1967), o autor refere-se, concisamente, a sessenta e uma (61) de suas atividades fotográficas, ainda que fosse inexperiente e não-profissional (SAMAIN, 1995).

Como exemplo, seguem algumas passagens retiradas do diário de campo¹⁶ escrito por Malinowski (1967)¹⁷, onde o autor explicita a sua relação com a fotografia:

[...] Estabeleci meus planos de trabalho a Mailu: estudos descritivos e fotos das atividades econômicas na horticultura e na casa, tentativa de recolher amostras de todos os objetos técnicos, etc. (MALINOWSKI, 1967, p. 74).

Maré alta, muito alta, a lua nova. Ia com a intenção de tomar fotografias de certas cenas típicas: as atividades da aldeia em vista à festa; a cozinha do sagu; a descaca das nozes de coco. Fotografei tudo isso – perdendo, várias vezes, a paciência, praguejando e raivando. (MALINOWSKI, 1967, p. 80).

Vou na aldeia com a esperança de fotografar várias fases do *bara* [dança]. Distribuo meias barras de fumo, e olho algumas danças; depois, começo a fotografar – com péssimos resultados. Falta de luz para instantâneos; mais ainda: eles se recusam em manter a pose o tempo suficiente para que eu possa tomar os clichês. Acontece que me torno furioso contra eles, por exemplo, quando se mandam logo depois terem recebido sua porção de fumo. De modo geral, meu sentimento com relação aos nativos tende resolutamente no seguinte: “*Que se extermine esses brutos!*”. Em numerosos casos, me comportei injustamente e de modo estúpido. (MALINOWSKI, 1967, p. 83).

Refleti longamente à viagem de barco que estou para fazer. Decidi carregar meu aparelho a fim de tomar fotografias e, de maneira clara, determinei as fotografias a serem feitas. (MALINOWSKI, 1967, p. 177).

Carrego as câmaras [...] Em Kaaulaka, olho um pouco em torno de mim, anotando as coisas a serem fotografadas. (MALINOWSKI, 1967, p. 251).

Apesar discordar totalmente de várias atitudes e posturas grotescas presentes nestas passagens descritas por Malinowski em seu diário de campo, que supõem um aspecto de superioridade por parte do etnógrafo em relação aos

¹⁵ Sobre sua vida e obra, há, entre muitos outros trabalhos: Firth (1957), reunindo uma dezena de artigos escritos por alunos de Malinowski; Kardiner e Preble (1961); Kuper (1975); Panoff (1972); Durham (1973).

¹⁶ Trechos do diário de campo de Malinowski (1967) traduzidos para português brasileiro por Samain (1995).

nativos trobriandeses, estes fragmentos de seu texto são apresentados para demonstrar a relação estabelecida entre os textos escritos e as imagens fotográficas no trabalho elaborado pelo autor. De acordo com o antropólogo Etienne Samain (1995), em *Argonautas do Pacífico Ocidental* (MALINOWSKI, 1976) foram utilizadas sessenta e cinco (65) pranchas (totalizando setenta e cinco [75] fotografias), revelando o uso recorrente das fotografias em seu trabalho, mesmo estas imagens fotográficas produzidas pelo autor sendo muitas vezes meramente ilustrativas.

Exemplos como o caso das pesquisas antropológicas realizados por Bronislaw Malinowski, ainda que o foco e a importância de seus trabalhos sejam a riqueza em uma descrição etnográfica densa, esclarecem e enfatizam o fato de que o uso do recurso fotográfico é capaz de proporcionar uma maior amplitude e abrangência em estudos antropológicos, além de ser capaz de resgatar, através da imagem, determinados aspectos socioculturais e políticos do grupo em questão.

Em “*O Uso da Imagem na Antropologia*”, texto que constitui o livro “*O Fotográfico*” (SAMAIN, 2005), a antropóloga Sylvia Caiuby Novaes (2005) evidencia a eficácia do recurso fotográfico na pesquisa sobre grupos e realidades sociais:

A produção e análise de registros fotográficos, fílmicos e videográficos podem permitir a reconstituição da história cultural de grupos sociais, bem como um melhor entendimento de processos de mudança social, do impacto das frentes econômicas e da dinâmica das relações interétnicas [...] Arquivos de imagens e imagens contemporâneas coletadas em pesquisa de campo podem e devem ser utilizados como fontes que conectam os dados à tradição oral e à memória dos grupos estudados. Assim, o uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da história cultural, permitindo aprofundar a compreensão do universo simbólico, que se exprime em sistemas de atitudes por meio dos quais grupos sociais se definem, constroem identidades e apreendem mentalidades. (NOVAES, 2005, p. 110, grifo do autor).

Ou seja, de acordo com a autora Sylvia Novaes (2005), a utilização de imagens em estudos voltados principalmente a grupos sociais é capaz de criar novas formas e possibilidades para tais investigações, pelo fato da imagem conseguir fazer um diálogo, dentre outras coisas, entre a tradição oral e a memória dos indivíduos em questão. Este diálogo proporciona um maior

aprofundamento no universo simbólico dos processos dos quais tais grupos estão inseridos, ocasionando, assim, um maior entendimento de determinada dinâmica social por parte do pesquisador.

Neste sentido, no âmbito das Ciências Sociais não deve ser mais admitido o fato de que a imagem – fotográfica, no caso desta pesquisa – deva ser colocada em segundo plano em investigações que lidem diretamente com a análise de fenômenos sociais e culturais (NOVAES, 2005).

Assim, tendo em vista o que Novaes (2005) sugeriu, o uso da imagem fotográfica torna-se legítimo e bastante significativo em termos de pesquisas científicas não apenas perante as frentes antropológicas, como também nas Ciências Sociais e Humanas de forma generalizada.

Portanto, esta discussão teórica acerca da imagem fotográfica na antropologia será essencial para o prosseguimento dos próximos capítulos desta monografia, tendo em vista que os capítulos seguintes irão pensar na forma na qual os indígenas brasileiros, especialmente os alagoanos, são representados na Fotografia.

CAPÍTULO II

PANORAMA VISUAL DA IMAGEM DOS INDÍGENAS BRASILEIROS ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

Este capítulo terá como base o trabalho do antropólogo Fernando Tacca (2011), “*O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio*”, que dialoga acerca da construção da imagem dos indígenas na história da fotografia no Brasil.

O autor, primeiramente, divide três momentos marcantes e distintos na história indígena brasileira para explicar tal representação: O primeiro momento, inserido no século XIX, será marcado pela insistência do “exotismo” indígena, acentuando um caráter selvagem desses povos. A segunda parte, já na primeira metade do século XX, observa-se a necessidade de integrar o indígena à “sociedade nacional”, com a tentativa de transformá-lo em mão-de-obra para o Estado. Já a terceira parte é marcada pelo advento da antropologia visual e dos registros etnográficos (TACCA, 2011).

II.1. A “exotização” dos indígenas brasileiros

Homens pardos, todos nus, sem nenhuma coisa que lhes cobrissem suas vergonhas, traziam arcos nas mãos e suas setas. (CAMINHA, 1968 [1773], p. 21).

Esta foi a primeira imagem, expressa numa carta, de Pero Vaz Caminha acerca dos indígenas quando invadiu o Brasil, presente em um diário que registra o período entre 22 de abril a 10 de maio de 1500 (CUNHA, 1990).

Ainda hoje muitas pessoas ainda buscam por esse ideal descrito por Pero Vaz Caminha sobre os indígenas brasileiros. “Procuram-se [...] semelhanças, continuidades” (CUNHA, 1990, p. 101, grifo do autor). Querem indígenas que vivam nus no meio das florestas, usando arco-flexa, isolados da sociedade nacional. Engessam-lhes de forma que acabam por excluí-los da dinâmica

social, por insistirem na ideia ignorante de que tais povos devem estar presos ao passado pré-colonial.

A exposição fotoetnográfica que “*O Índio que você não vê*”, descrita e discutida no terceiro (III) capítulo desta monografia, busca desmistificar, através de imagens fotográficas, esta visão romântica acerca dos indígenas alagoanos. Para a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2006), os atuais povos indígenas no Brasil são o resultado de um longo processo colonial marcado por um histórico cruel de perseguições, doutrinação religiosa e expansão territorial.

Ao pensar nas primeiras imagens fotográficas dos indígenas brasileiros, produzidas ao longo do século XIX, Tacca (2011) chama a atenção para a “construção inicial de um olhar sobre o índio brasileiro como ‘selvagem’, considerando uma imagem de vivência tradicional” (2011, p.192).

De acordo com o historiador Marco Morel (2002), possivelmente, as primeiras imagens feitas dos indígenas brasileiros foram produzidas em 1844 pelo fotógrafo francês E. Thiesson usando um daguerreótipo¹⁸, em Paris (França), de uma mulher e um jovem Botocudo¹⁹ (fotografias 1, 2, 3 e 4). Na Academia de Paris, eles foram classificados no campo da Zoologia, o que denuncia a forma ignorante como os não-índios consideravam os indígenas naquela época: como animais selvagens.

Na região desses índios ocorriam, ainda nos anos 1840, confrontos e formas de incorporação violenta à sociedade nacional, inclusive através do trabalho servil, seja doméstico (nas fazendas e casas urbanas), como no trabalho das obras públicas e nos arsenais militares. Havia, portanto, um tráfico ilegal desses índios como escravos. Neste contexto é que a mulher e o rapaz a serem fotografados foram levados ao Velho Mundo por um francês chamado Marcus Porte. Depois de sair das selvas e atravessar o oceano, encontraram-se em Paris, cerne do polo civilizatório e cultural do Ocidente. A presença desses “selvagens” causou ebulição no meio intelectual parisiense. Foram tema de relatórios e acalorados debates na sessão de verão da Academia de Paris em 1843. Depois da discussão acadêmica, a decodificação: apalpados, medidos e enquadrados nos cânones do discurso institucional da Antropologia Física, além de registrados pela Sociedade de Geografia. Sem esquecer o vocabulário, publicado em edições trilingües: francês,

¹⁸ O daguerreótipo foi o primeiro equipamento fotográfico fabricado em escala comercial da história. Criado em 1837 por Louis Jacques Mandé Daguerre e fabricado por Alphonse Giroux, foi apresentado publicamente em 1839, no Institut de France, na França (MOREL, 2001, p. 1040).

¹⁹ Botocudo ou Aimoré era a forma na qual os colonizadores portugueses costumavam chamar vários grupos étnicos, que incluíam os Kaingang, Xokleng, Krenak e Xetá. Chamavam-nos assim porque eles usavam botoques labiais e auriculares (TACCA, 2011, p. 199).

português e "botocudo". Foram alvo de comparações com índios norte-americanos e, em seguida, apreendidos pela fixação de suas imagens. (MOREL, 2002, p.1).



Fotografias 1, 2, 3 e 4: Daguerreótipos datados em 1844 e produzidos em estúdio por E. Thiesson de dois Nacnenucks ("Botocudos"), pertencentes ao grupo linguístico Krenak (Acervo: Coleção Jacquart, guardada na Photothèque do Musée de l'Homme, em Paris).

Morel (2001) continua a dizer que:

[...] Mesmo que a intenção dos detentores das imagens fosse fazer estudos "raciais", as expressões e condições de vida desses índios, registradas pelas fotografias, são também significativas. Abandonando a situação de cobaias, esses índios se expressaram. Como se os objetos fotografados se apropriassem da imagem e subvertissem seu significado, criando outros discursos não verbalizados que

transcendiam o movimento de fixação, conhecimento e controle contido no ato de fotografar. À sua maneira, esses índios posaram, responderam com seu corpo tudo aquilo que não aparecia nas suas vozes: elaboraram seu discurso, contaram sua história, ainda que sem palavras. (MOREL, 2001, p. 1050, grifo do autor).

As descrições feitas por Morel (2001) acerca das primeiras imagens em daguerreótipos demonstram o quanto os indígenas ao longo de sua história foram usurpados em todos os seus direitos. Esta usurpação de direitos foi seguindo-se com o avançar do processo colonial, sendo muitos dos problemas atuais acerca da temática indígena um reflexo desse passado de exploração e submissão.

De acordo com Tacca (2011), novas imagens fotográficas acerca dos indígenas brasileiros vieram a ser produzidas apenas vinte anos depois, em meados de 1860. Vários fotógrafos, tanto brasileiros, como também estrangeiros, produziram um vasto material sobre diversas comunidades espalhadas pelo Brasil ainda no século XIX, sendo que a maioria desses fotógrafos, de alguma forma, contribuía para perpetuar uma imagem negativa do indígena brasileiro como um ser selvagem.

Tacca (2001) continua dizendo que, em 1865, A. Frisch²⁰ produziu as primeiras imagens que levavam em conta o lugar onde os indígenas viviam. Este momento é bastante decisivo, pois há uma passagem das fotografias tiradas em estúdios às fotografias tiradas nas florestas. “Dos daguerreótipos europeus à floresta temos um salto de conteúdo” (TACCA, 2001, p. 192). Nesta passagem de seu texto, Tacca supõe alguma preocupação por parte dos fotógrafos em buscar representar os indígenas nas fotografias de maneira mais “fiel” à realidade.

Sobre isso, o historiador Boris Kossoy (2002) afirma que é provável que as fotografias de A. Frisch tenham sido uma encomenda por parte da Casa Leuzinger e que estas receberam menção honrosa durante a Exposição Universal de Paris, em 1887. A fotografia cinco (5) – página vinte e nove (29), foi uma das fotografias que foram encomendadas pela Casa Leuzinger, produzida na província do Alto Amazonas, atual região rio Solimões, no Amazonas, que retrata três indígenas numa cozinha.

²⁰ Pouco se sabe sobre A. Frisch na história da fotografia do século XIX, entretanto os historiadores afirmam que seja seu primeiro nome seja Albert.



Fotografia 5: a cozinha da maloca, uma das duas imagens produzidas por A. Frisch, em 1867, no Alto do Amazonas, em Manaus (Acervo: Biblioteca Nacional).

Dentre os fotógrafos que dedicaram-se a documentar fotograficamente indígenas brasileiros no século XIX, como Bartolomé Bossi, Ermanno Stradelli e Walter Garbe, o brasileiro Marc Ferrez é um dos destaques neste período.

Sobre as fotografias de Marc Ferrez do século XIX sobre os indígenas brasileiros, Tacca (2011) comenta o fato destas serem carregadas de um sentido que leva a transparecer a imagem do índio como uma figura que pode ser “medida” e “dominada” ou “domesticada”, como demonstra a fotografia seis (6) na página seguinte. O autor acrescenta que:

A tentativa de uma antropometria, visível nas imagens de Ferrez, demonstra o que poderia ser uma primeira inserção da fotografia de índios nas expedições científicas: um objeto a ser mensurado e dominado, tal como a natureza representada em mapas. Marc Ferrez apresentou uma série de imagens de objetos, retratos e elementos da vida indígena na Exposição Antropológica Brasileira, no Museu Nacional, em 1882. Provavelmente essas imagens fizeram parte dos álbuns comercializados para estrangeiros, pelo seu caráter exótico. (TACCA, 2011, p. 195).



Fotografia 6: produzida por Marc Ferrez, a fotografia apresenta Botocudos do sul da Bahia em 1875. (Coleção Gilberto Ferrez, Acervo Instituto Moreira Salles).

Para Tacca (2011, p. 203) este período não é apenas marcado pela tentativa de satisfação do mercado burguês europeu que consumia bastante material visual que apresentasse um conteúdo tido como “exótico” sobre povos por eles considerados como “distantes” e “primitivos”, era também de grande relevância a utilização destas fotografias no meio científico para a comprovação de dados levantados como prova irrefutável da representação da realidade.

II.II. A tentativa de “integração” dos indígenas brasileiros à sociedade nacional

Neste segundo momento o foco do trabalho será direcionado ao período em que o governo brasileiro tentou integrar os povos indígenas à sociedade nacional e torná-los, como denomina Darcy Ribeiro, indivíduos “destribalizados”

(RIBEIRO, 1995, p. 318-319). No fundo, esta ação era puramente política por parte do governo, tendo em vista que este sempre buscou extorquir as terras pertencentes às populações indígenas e tirar-lhes seus direitos enquanto cidadãos indígenas. É neste contexto em que iniciam-se as expedições comandadas pelo Marechal Rondon e há a criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI).

A frequência com que as realizações dessa Comissão, marcadas pelo "pacifismo" e "ordem" ditados por Rondon, ocupavam espaço na imprensa local e também nos jornais paulistanos do período [...] Nesses materiais, as ações da Comissão revestiam-se com uma imagem de competência, austeridade e bravura, sempre descrita por meio de superlativos, e sobre a qual, aparentemente, nunca pairavam dúvidas, discordâncias ou qualquer tipo de polêmica. A Comissão Rondon é descrita na imprensa da época como mola propulsora do progresso material e a grande responsável pela integração, à Nação, de vastas regiões do País. Afinal, graças a ela "a *Amazônia* [estava] *ligada ao Rio por terra! 1.500km de estradas e linhas telegráficas e 35.000 índios pacificados*", dizia a manchete do jornal carioca *A Rua*, em 22/4/1915. (MACIEL, 1998, p. 16, grifo do autor).

A partir deste contexto, Tacca (2011) faz um recorte para explicar o segundo eixo divisor de seu trabalho, "*O nacional e o fotográfico: a ocupação simbólica do território*" (TACCA, 2011, p. 204), dedicando-se nesta etapa mais precisamente à análise da produção fotográfica feita pelas instituições públicas, representadas pela Comissão Rondon, e as publicações da *O Cruzeiro*, revista de grande influência no jornalismo brasileiro que marcou fortemente a primeira metade do século XX (anos 1900-1950).

A Comissão Construtora de Linhas Telegráficas de Mato Grosso, denominada oficialmente de *Comissão Rondon*, comandada pelo engenheiro-militar mato-grossense Cândido Mariano da Silva Rondon, comumente chamado de Marechal Rondon, foi formada com o propósito de construir e expandir linhas telegráficas no Oeste brasileiro a partir de duas grandes expedições militares, "sendo os seus trabalhos desmembrados em diversas etapas, seções e expedições menores" (MACIEL, 1998, p. 15).

De acordo com Tacca (2002), o principal assessor do Marechal Rondon foi o militar Major Luiz Thomaz Reis, fotógrafo e cinegrafista, que, em 1912, tornou-se o responsável pela Seção de Cinematografia e Fotografia da Comissão Rondon:

A importância que Rondon atribuía aos registros imagéticos como forma de convencimento pode ser avaliada pelo relatório que a Comissão encaminhou ao Presidente da República, Artur Bernardes, em 1922. São dois volumes contendo mais de quatrocentas fotografias da construção das linhas telegráficas, aspectos de vários povos indígenas e tomadas de cenas do sertão. Depois de vários insucessos utilizando os serviços de um importante estabelecimento comercial de fotografia do Rio de Janeiro, a Casa Muso, Rondon aceitou a proposta de um jovem oficial (também engenheiro) que o acompanhava, então tenente Luís Thomaz Reis, para formar o Serviço Fotográfico e Cinematográfico da Comissão Rondon, em 1912. Nesses relatórios, Rondon enfatizava os trabalhos das linhas telegráficas mas não deixava de mencionar os contatos com os grupos indígenas. Se a persuasão atingia as autoridades através das fotografias, as apresentações dos filmes e os artigos publicados nos principais jornais do país visavam principalmente outro grupo formador de opinião, a elite urbana sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro, e Rondon alimentava o espírito nacionalista construindo etnografias de um ponto de vista estratégico. (TACCA, 2002, p. 190-191).

A partir daí, continuaram sendo encaminhadas as várias tarefas incumbidas à Comissão Rondon. Segundo Maciel (1998), neste período era de responsabilidade da Comissão o levantamento cartográfico e geográfico de cerca de cinquenta (50) mil quilômetros de superfícies terrestres e aquáticas até então “desconhecidas”, além da construção de milhares de quilômetros de linhas telegráficas e “pacificação” de vários grupos indígenas, bem como a demarcação de terras que implicavam nas fronteiras com as Guianas, a Venezuela e a Bolívia. Por isso e outros trabalhos, Rondon passou a ser referência em órgãos brasileiros e estrangeiros, visto como o “apóstolo da selva”, o “pacificador”, o “civilizador dos sertões”, dentre outros títulos.

As expedições lideradas pelo Marechal Rondon foram essenciais para estigmatizar uma nova imagem que representasse o índio brasileiro. Esta imagem era marcada por um índio que, apesar de “selvagem”, era passível de “pacificação”. Posteriormente, a mídia sensacionalista reforça esta imagem de um índio que poderia tornar-se “integrado” através de publicações feitas, por exemplo, na revista *O Cruzeiro*.

Em 20 de junho 1910, motivado pelo ideal de “civilização” (ELIAS, 1994), foi criado, de acordo com Oliveira (1947), o Serviço de Proteção ao Índio e Localização do Trabalho Nacional (SPLITN) pela Comissão Rondon através do Decreto nº 8.072, posteriormente, em 1918, reduzido apenas à Serviço de

Proteção ao Índio (SPI)²¹, que tinha como principal objetivo prestar assistência a todos os indígenas brasileiros.

Com o advento do SPI, acentuou-se o projeto que intencionava “integrar” o indígena à sociedade nacional e transformá-lo em mão-de-obra para o Estado. Este projeto baseava-se no que o antropólogo João Pacheco de Oliveira chamou de *transitoriedade do índio* (OLIVEIRA, 1985), pois a ideia era que estes povos tivessem a obrigação de “superar” as suas condições socioculturais e virar um trabalhador nacional.



Fotografias 7 e 8: Fotogramas do filme de Luiz Thomaz Reis: *Ronuro: Selvas do Xingu*, 35mm, BP, 16q, 1932 (Acervo: Museu do Índio).

²¹ Em 1967, o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) foi extinto por má gestão, falta de recursos, corrupção funcional, dentre outros fatores, e substituído pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Fonte: Museu do Índio. Disponível em <<http://museudoindio.gov.br/textual/382-o-servico-de-protecao-aos-indios>>. Acesso em 29/05/16, às 18h56.

Para o historiador Diacon (2006), as fotografias produzidas pela Comissão Rondon, de caráter bastante positivista, eram bastante intencionadas em seus objetivos, pois, ao divulgá-las ao governo e à toda a população nacional, o Marechal Rondon conseguia passar uma suposta imagem representativa dos indígenas e uma boa parte da nação brasileira, contribuindo também para este imaginário coletivo sobre o Brasil no exterior.

A propagação de uma imagem negativa dos índios brasileiros – mostrando como solução, entretanto, a possibilidade deles, os índios, tornarem-se seres integrados à sociedade nacional – era constantemente reafirmada por parte da Comissão. Sobre este poder e influência que a Comissão Rondon era capaz, tanto no Brasil, como no exterior, Tacca (2001) evidencia isso em várias passagens dos seus textos:

Os filmes e as fotografias da Comissão eram exibidos em grandes audiências públicas que formavam o imaginário das populações das cidades sobre o sertão e sobre os povos indígenas. (TACCA, 2002, p. 192)

[...] visavam principalmente a elite urbana, sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro, principal grupo formador de opinião. Assim, Rondon alimentava o espírito nacionalista, construindo etnografias de um ponto de vista estratégico e simbólico: a ocupação do oeste brasileiro através da comunicação pelo telégrafo e pela visualidade da fotografia e do cinema mudo. (TACCA, 2011, p. 104, grifo do autor).

Reis é o olhar que elege, recorta e edita a ação, sempre com uma “câmera na mão”; Rondon é um segundo olhar, compreensivo e incentivador; olhares irmanados. Se Reis era o olhar direto da ação em campo, Rondon era o articulador da visibilidade desse olhar no âmbito nacional. [...] Rondon e Reis formam um único e inseparável olhar articulado, que dá visibilidade às diferenças étnicas e de contato no Brasil daquela época, olhar este responsável por permanências sócio-culturais no imaginário brasileiro. (TACCA, 2001, p. 131, grifo do autor).

As fotografias sete (7) e oito (8), na página trinta e três (33), são fotogramas do filme produzido por Luiz Thomaz Reis, “*Ronuro: Selvas do Xingu*” (1932). O primeiro fotograma exhibe um provável representante do SPI de frente para um grupo de indígenas enfileirados, estes aparecem nus. Já no fotograma seguinte, estes mesmos índios já aparecem vestindo uniformes. A imposição da política de integração é evidenciada nas imagens apresentadas.

Além disso, juntando estas imagens do filme de Thomaz Reis com o discurso persuasivo e nacionalista do Marechal Rondon sobre a ideia de

“pacificação”, torna-se ainda mais claro o quão este processo foi prejudicial aos povos indígenas brasileiros:

Alguns dos grupos que as fotografias documentam, foram assinalados em primeira mão pelas nossas expedições e trazidos ao nosso convívio amistoso, no sertão, por processos humanitários, subordinados ao lema que estabelecemos para exprimir as nossas disposições, como civilizados, para com os aborígenes: “Morrer se fôr preciso; matar, nunca! (RONDON, 1946, p. 5).

Assim como a iconografia fotográfica e fílmica produzida pela Comissão Rondon foi crucial na representação visual dos povos indígenas no Brasil durante o século XX, também, segundo Tacca (2011), a revista *O Cruzeiro*, lançada no Rio de Janeiro em 1928, também desempenhou essencial papel na estigmatização sobre tais povos no imaginário social da época.

O lançamento da revista *O Cruzeiro* marcou o nascimento do fotojornalismo no Brasil, com importantes publicações como a do fotógrafo francês Jean Manzon e do fotógrafo brasileiro José Medeiros.

Segala (2000, p. 15) ressalta a importância da criação da revista para o cenário jornalístico brasileiro da época, tendo em vista que o conteúdo trazido na revista em forma de fotorreportagem era totalmente inovador para o século XX, pois noticiava uma parte do país até então vagamente “explorada” em termos de informações.

Em contrapartida a Segala, a historiadora Marlise Meyrer esclarece que “para *O Cruzeiro*, o desenvolvimento se constituía num projeto civilizatório” (MEYRER, 2010, p. 200). Ao dizer isso, a autora refere-se à questão da imagem “exótica” que a revista propagava acerca do indígena brasileiro, que constituía o mesmo objetivo da Comissão Rondon. Para a revista, de acordo com Meyrer (2010), o Brasil tinha que desenvolver-se e superar o atraso frente aos outros países:

A linha editorial da revista seguia o mesmo padrão. Através da veiculação de grandes temas nacionais, construía uma imagem do Brasil voltada para a ideia do exótico, dado tanto pelas características regionais (em parte desconhecidas) quanto pelas populações indígenas que a revista se propunha a “descobrir”. Também se preocupava com a construção de uma modernidade pautada pelo modelo de sociedade norte-americana pela divulgação de sua indústria cultural através de reportagens sobre a indústria cinematográfica e publicidade. Defendia o desenvolvimento nacional e a necessidade de

superação do atraso, seguindo a argumentação dos setores liberais e antinacionalistas. (MEYRER, 2010, p. 199-200).

Tacca (2011) cita em seu texto algumas publicações fotojornalísticas feitas pela revista. A exemplo disso, há a cobertura da conhecida Expedição Roncador-Xingu e a “pacificação” dos índios Xavante. Para ilustrar uma das publicações que perpetuavam o exotismo indígena, tem-se o caso sensacionalista, descrito pela revista, do casamento da índia Kalapálo Diacuí com um sertanista, que foi intitulada de “*Minha noiva é uma índia*” (publicada em um [1] de novembro do ano de 1952, como mostra a figura 1):



Figura 1: fotorreportagem da revista *O Cruzeiro* sobre o casamento da índia Kalapálo Diacuí com um sertanista, em 1952 (Acervo: Museu de Comunicação Social Hipólito da Costa).

Aqui está um curioso caso de amor à primeira vista, de onde se conclui que a vida na selva, se é rude e áspera, nem sempre endurece o coração humano. Ayres Câmara Cunha, funcionário da Fundação Brasil Central, foi transferido para um pôsto daquela entidade, próximo a uma aldeia da tribo dos Kalapalos. Conheceu ali uma jovem índia, Diacuí, por quem imediatamente se apaixonou. Ayres não falava o

Kalapalo e Diacuí muito menos o português, mas isso não representou obstáculo para que os dois se entendessem. Os olhos da indiazinha dispensavam as palavras: deles escorria uma ternura mansa, levando ao coração do homem branco a certeza de que era correspondido no seu amor. E Aires não hesitou: pediu Diacuí em casamento. Os maiores da tribo, não duvidando dos sentimentos dêle, concordaram com a união dos namorados. Mas eis que uma nuvem veio toldar a felicidade dos dois jovens, sob a forma de um artigo dos estatutos do Serviço de Proteção aos Índios, que proíbe a ligação entre civilizados e selvagens. Chamado ao Rio para prestar esclarecimentos, Aires nada negou, deixando falar bem alto o seu coração. E através da imprensa lançou um dramático apelo às autoridades, no sentido de instituírem uma cláusula no regulamento do S.P.I., permitindo o casamento de brancos com índios. Na foto, Ayres ao lado de Diacuí, num flagrante que lhe aviva as saudades da mulher amada. A índia continua a esperá-lo na selva, sem saber que os separam, com mais força do que as léguas de mata, as leis feitas pelos homens. (O CRUZEIRO, 1952, p. 30-31)²².

Sobre o caráter ideológico da revista, os autores Burgi e Costa (2012) enfatizam a influência causada pelas publicações presentes na revista *O Cruzeiro*. Para eles, a revista buscava acentuar a falsa ideia de que os indígenas estavam aceitando de forma pacífica a ideia de integrá-los à sociedade nacional, sem nenhuma resistência:

O Cruzeiro reativou o mito fundador da nação, encenou a aceitação da superioridade da cultura ocidental por parte dos povos indígenas e vislumbrou o futuro dos índios como alegres personagens da sociedade moderna industrial. (BURGI; COSTA, 2012, p. 43).

Portanto, a partir do que foi exposto, percebe-se que “que ainda ao final do século XX a imprensa alimentava o imaginário nacional com a ideia de uma presença ‘selvagem’ [...] entre os indígenas brasileiros” (TACCA, 2011, p. 217, grifo do autor).

O papel da revista *O Cruzeiro*, assim como as missões comandadas pelo Marechal Rondon e registrada através de imagens fotográficas e fílmicas produzidas pelo cinegrafista tenente Luiz Thomaz Reis, foi o de divulgar ações que foram crues por parte do Estado brasileiro de forma amenizada, tentando torná-las legítimas e supostamente pacíficas para o público brasileiro que acompanhava este processo através dos meios de comunicação.

²² Trecho de “*Um fato em foco*”. *O Cruzeiro*, 01 nov.1952, pp.30-31.

Através destas ações midiáticas, estas figuras influentes no país reforçavam a ideia engessada acerca do indígena que, apesar de “selvagem”, estava passível a uma suposta pacificação para que, somente assim, fosse integrado à sociedade nacional.

Esta imagem do índio brasileiro tido como “um ser do passado”, “selvagem” e “exótico”, apresentado neste capítulo, é muitas vezes propagada ainda hoje, através da própria mídia, livros didáticos, dentre outros meios de comunicação. Foi a esta imagem romântica acerca do índio que tentei combater ao realizar a exposição fotoetnográfica “*O índio que você não vê*”.

A exposição, como poderá ser vista e discutida no último capítulo desta monografia, irá mostrar índios que são resultados da bruta colonização por parte dos europeus, das missões jesuíticas, escravidões, disputas por terras e de todos esses processos que objetivavam dizimar suas comunidades, mas que, ainda assim, tais povos resistem e mantêm a sua *indianidade* (OLIVEIRA, 1988), afirmando-se através de traços que os diferem de outros grupos, como, por exemplo, a prática de rituais.

II.III. Entre as artes visuais e o etnográfico

A terceira parte deste capítulo segue a divisão proposta inicialmente por Tacca (2011). Entretanto, em seu trabalho, o autor denomina o terceiro eixo como “*Claudia Andujar: entre o mágico e o etnográfico*” (TACCA, 2011, p. 217), sendo basicamente o último seguimento de seu texto totalmente voltado à produção fotográfica da artista Claudia Andujar²³.

²³ Claudia Andujar nasceu na Suíça, em 1931, e em seguida mudou-se para Oradea, na fronteira entre a Romênia e a Hungria, onde vivia sua família paterna, de origem judaica. Em 1944, com a perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, fugiu com a mãe para a Suíça, e depois emigrou para os Estados Unidos, onde foi morar com um tio. Em Nova York, desenvolveu interesse pela pintura e trabalhou como guia na Organização das Nações Unidas. Em 1955, veio ao Brasil para reencontrar a mãe, e decidiu estabelecer-se no país, onde deu início à carreira de fotógrafa. Sem falar português, Claudia transformou a fotografia em instrumento de trabalho e de contato com o país. Ao longo das décadas seguintes, percorreu o Brasil e colaborou com revistas nacionais e internacionais, como Life, Aperture, Look, Cláudia, Quatro Rodas e Setenta. A partir de 1966, começou a trabalhar como freelancer para a revista Realidade. Recebeu bolsa da Fundação Guggenheim (1971) e participou de inúmeras exposições no Brasil e no exterior, com destaque para a 27ª Bienal de São Paulo e para a exposição Yanomami, na Fundação

Por vezes, é possível questionar o caráter “etnográfico” presente na obra de Claudia Andujar se for levado em conta que o fato de que esta é uma fotógrafa, não uma antropóloga. Para Mariza Peirano (2008), “[a antropologia é] agitar, fazer pulsar as teorias reconhecidas por meio de dados novos” (PEIRANO, 2008, p. 4, grifo do autor). Assim, levando em conta esta visão, seria necessária uma formação na área da Antropologia para fazer o que Roberto da Matta chama de “testemunhar outras humanidades” (DA MATTA, 1992, p. 58). Logo, de acordo com Uriarte (2012), não seria qualquer pessoa que poderia ser considerada etnógrafa (URIARTE, 2012, p. 2).

Ainda assim, para Fernando Tacca (2011), a obra de Claudia Andujar estabelece diálogos entre a etnografia e as artes visuais, neste caso a fotografia. Tacca (2011) relata a importância do trabalho de mais de quarenta (40) anos da fotógrafa com o grupo indígena Yanomami, do Amazonas, e destaca o fato de que a artista caminha em “uma busca de intensidades interiores para além da fotografia documental” (TACCA, 2011, p. 217). Ao afirmar isso, o autor busca expressar que a fotógrafa foi muito mais além do simples ato de fotografar um determinado grupo, pois, além de documentar fotograficamente os Yanomami, Claudia Andujar estabeleceu fortes relações que foram criadas ao longo das décadas de convivência com o grupo, registrando também este elo através do recurso fotográfico.

O antropólogo Rogério Duarte (2003) expressa a relação intrínseca existente na obra de Claudia Andujar que envolve elementos visuais, alcançados pelo equipamento fotográfico, e ritualísticos, desenvolvidos a partir, claramente, de uma relação mais íntima com a comunidade indígena em questão, envolvendo o que ele chama de um “diálogo entre a luz ‘material’ e a luz ‘simbólica’” (DUARTE, 2003). Tais elementos podem ser identificados também na fotografia nove (9) de um indígena Yanomami, localizada na página quarenta e um (41) deste trabalho.

Os espíritos auxiliares dos xamãs Yanomami, chamados xapiripê ou hekurapê, aparecem primeiramente a quem os invoca na forma de luzes cintilantes. Aos poucos revelam seus corpos minúsculos e

Cartier de Arte Contemporânea (Paris, 2002). Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/visite/exposicoes/claudia-andujar/sobre-a-artista>>. Acesso em 30/05/16, às 16h41.

brilhantes, enfeitados com plumas brancas na cabeça e braçadeiras de penas de arara e papagaio. Nesse universo, a luz assume uma densidade simbólica que somada à especificidade da linguagem fotográfica – luz e sombra – permite a expressão de um pensamento interior. Dessa forma, Claudia não fotografa “a luz”, mas a cultura, ou ainda, os espíritos Yanomami. Em seu trabalho, é principalmente o diálogo entre a luz “material” e a luz “simbólica” que produz o resultado fotográfico. (DUARTE, 2003)

Para o estabelecimento de uma relação de confiança mútua entre ela e os indígenas fotografados, é preciso que sejam criados fortes vínculos das duas partes, como conta Claudia Andujar em uma entrevista²⁴: “Senti que com os Yanomami eu poderia encontrar a minha própria identidade e tentar dar para eles o que não consegui dar para a minha família: vida”. (ANDUJAR, 2002). Esta relação complementa-se também, talvez até principalmente, pelo fato da autora reconhecer-se, a partir de seu histórico de vida, como parte de uma minoria social, por ter vindo de uma família de judeus que foram perseguidos durante a Segunda Guerra Mundial:

Sem dúvida, minha fotografia é marcada pelo meu passado. Um passado de guerra, um passado de minorias. Isso é algo que não só me preocupa, mas me perturba. É parte da minha vida. Me interessa muito pela questão da justiça e das minorias que estão tentando se afirmar no mundo, mas se deparam sempre com um dominador que procura apará-las. Mas existe também um outro lado, que é a estética, o equilíbrio, presente nas minhas imagens. Nem sempre o lado social pode se juntar ao lado estético. Eu sofro por isso. Quando consigo juntar as duas coisas, me sinto aliviada. (Andujar in Persichetti, 2000, p. 15).

Para além de tudo, Paulo Herkenhoff (2005) afirma o fato da facilidade da artista em dialogar com diversas áreas visuais, pois seu trabalho com os Yanomami é capaz de unir elementos tanto do lado político, como também lado artístico e afetivo:

A fotografia de Claudia Andujar alcança um outro resultado aparentemente contraditório: o de ser um ato político, de inserção concreta na esfera pública, e realizar-se como um gesto intimista, como uma ação no território da afetividade. (HERKENHOFF, 2005, p. 234).

²⁴ Entrevista cedida por Claudia Andujar ao *Jornal do Brasil*, 29/05/2002.



Fotografia 9: © *Claudia Andujar*: Yanomami, c.1971-1977. Amazonia (in Andujar, 1998). Acervo da autora. Disponível em <povosindigenas.com/claudia-andujar>.

Carlos Brandão (2004) conceitua o trabalho de Claudia Andujar a partir de uma nova definição, uma *etnopoética da imagem* (BRANDÃO, 2004). Ao afirmar isso, o autor reconhece o caráter etnográfico presente na obra de Andujar e busca referir-se ao modo peculiar e intimista estabelecido pela fotógrafa na produção de suas imagens fotográficas, “algo pertencente ao intervalo entre o sentido e o encantamento...” (BRANDÃO, 2004, p. 52).

Diferente dos outros momentos deste capítulo, este subcapítulo já perpassa a imagem fotográfica que representa um indígena com sua própria autonomia e que a sua indianidade (OLIVEIRA, 1988) não é colocada como um fator excludente, ou seja, há um reconhecimento e respeito de suas características socioculturais enquanto “ser indígena”.

Este subcapítulo, por isso, tornar-se um importante segmento propulsor para a elaboração do terceiro e último capítulo desta monografia, que aborda o projeto fotoetnográfico “*O índio que você não vê*”, este também busca garantir uma representação mais leal e empática do indígena alagoano através do recurso fotográfico.

CAPÍTULO III
ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO VISUAL DA IMAGEM DOS INDÍGENAS
EM ALAGOAS A PARTIR DA EXPOSIÇÃO FOTOETNOGRÁFICA
“O ÍNDIO QUE VOCÊ NÃO VÊ”

III.I.Dados gerais acerca da exposição

Este terceiro e último capítulo irá fazer uma abordagem a partir de uma análise antropológica pensando a construção visual da imagem dos indígenas em Alagoas representados fotograficamente a partir da exposição fotoetnográfica “*O Índio que você não vê*”.

A exposição, lançada no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore no dia vinte (20) de junho de 2014 e assinada pelos antropólogos Claudia Mura e Silóé Amorim, foi resultado da minha participação como aluno-bolsista no Projeto de Pesquisa-Extensão *Atlas das Terras Indígenas em Alagoas* (ICS-UFAL, CLIND, UNEAL), coordenado pelo Prof.^o Silóé Amorim, que consistiu na atualização de informações demográficas e levantamento de dados etnográficos relativo a onze comunidades indígenas no Agreste e Sertão alagoano, entre janeiro e dezembro de 2013.

Sobre o tema e o processo de criação da exposição, a curadora, antropóloga e professora Cláudia Mura, escreveu o seguinte texto:

No decorrer desta experiência Alfredo enveredou no mundo das imagens, descobriu-se fotógrafo e nos presenteia hoje com uma fascinante exposição, cuja narrativa leva a conhecer a sua peculiar experiência de campo. Somos convidados a acompanhar a situação etnográfica, onde os aspectos que remetem a uma alteridade exótica e essencializada, cuja reiteração e cristalização acarretaram (e ainda acarretam) consequências dramáticas para as coletividades indígenas, aqui não têm mais lugar.

A ênfase dada ao cotidiano de seus interlocutores está longe de ser resultado de uma falta de preocupação em visibilizar a luta por reconhecimento dos direitos constitucionais. Pois esta, a luta, pertence ao cotidiano.

Entre olhares e sorrisos, as imagens relatam a interação do etnógrafo com seus interlocutores, aspecto que perpassa todo trabalho de campo, embora raras vezes explicitado ou escassamente valorizado. Estas não capturam inadvertidamente as personagens do contexto fotografado, como se o etnógrafo não fosse dele participe. Somos apresentados às centelhas do processo dialógico da prática

etnográfica, com as múltiplas e diversificadas emoções que o acompanham e moldam.

A narrativa visual de Alfredo, impregnada de luzente sensibilidade artística, nos leva irrecusavelmente a partilhar desta experiência de construção humana e, como ela, as imagens resistem a qualquer definição engessada e se tornam pontos de partida para o próximo encontro criativo.²⁵ (MURA, 2014).

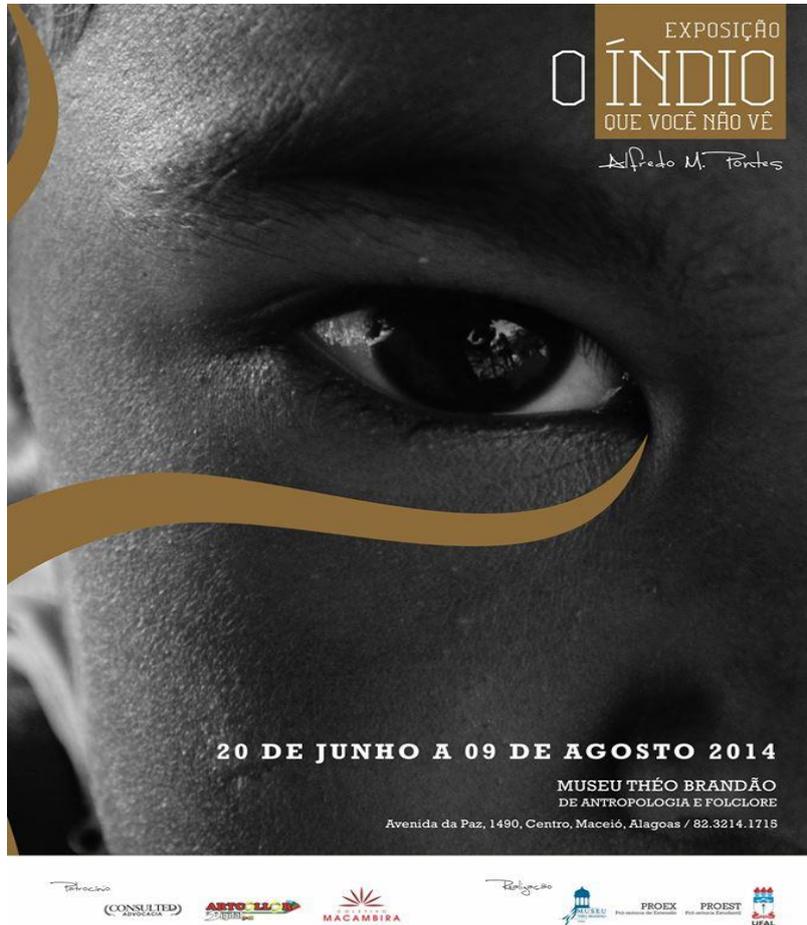


Figura 2: cartaz utilizado para a chamada de abertura da exposição. Feito pelo designer Victor Sarmiento, do MTB.

Foram 40 fotografias digitais em preto e branco categorizadas a partir de três segmentos que compuseram a estrutura da exposição, sendo divididos entre retratos, cotidiano e espacialidade. Além disso, houve também uma mostra audiovisual (04min36s) com algumas fotografias, uma entrevista com Uiaran (José Ailton), artesã Kariri-Xocó casado com uma indígena Tingui-Botó, e uma

²⁵ Trecho retirado do texto curatorial escrito pela antropóloga Claudia Mura, em 25/03/2014.

apresentação do Toré²⁶ realizado pela comunidade Pankararu de Delmiro Gouveia (Alagoas).

Foram também expostos em duas (2) vitrines objetos indígenas, como: I. Duas (duas) esculturas feitas pelo Pajé Miguel Celestino e uma (1) pela D. Generosa, ambos da comunidade Xucuru-Kariri (Palmeira dos Índios – Alagoas); II. Maracás, sendo um (1) feito por indígena Kariri-Xocó (Porto Real do Colégio – Alagoas) e dois (2) feitos por indígenas Xucuru-Kariri (Palmeira dos Índios – Alagoas); III. Xanducas, duas (2) produzidas pelos Kariri-Xocó (Porto Real do Colégio – Alagoas) e uma (1) pelos Aconã (Traipu – Alagoas); IV. Um (1) cachimbo feito pelo Pajé Antônio, da comunidade Karuazu (Pariconha – Alagoas); V. Um (1) cocar, produzido por indígenas da comunidade Karapotó (São Sebastião – Alagoas); VI. Dois (2) buzos, dos Kariri-Xocó (Porto Real do Colégio – Alagoas), doados ao Museu Théo Brandão por Hayra e Aratubuna; VII. Uma (1) representação em miniatura de um Praiá Pankararu, comum a todas as etnias do Alto Sertão alagoano, de autoria desconhecida.

A grande parte destes objetos expostos foram adquiridos durante idas a campo dos integrantes da pesquisa, sendo a maioria parte do acervo pessoal do Prof.^o Siloé. Os outros objetos constituem a reserva técnica do Museu Théo Brandão, cedidos pelo museólogo Julio César Chaves, que participou ativamente de todo o processo de produção e montagem da exposição.

²⁶ De acordo com Mura (2008), o Toré é um “ritual elevado a símbolo de diferenciação étnica pelos indígenas do Nordeste” (Mura, 2008, p. 13).

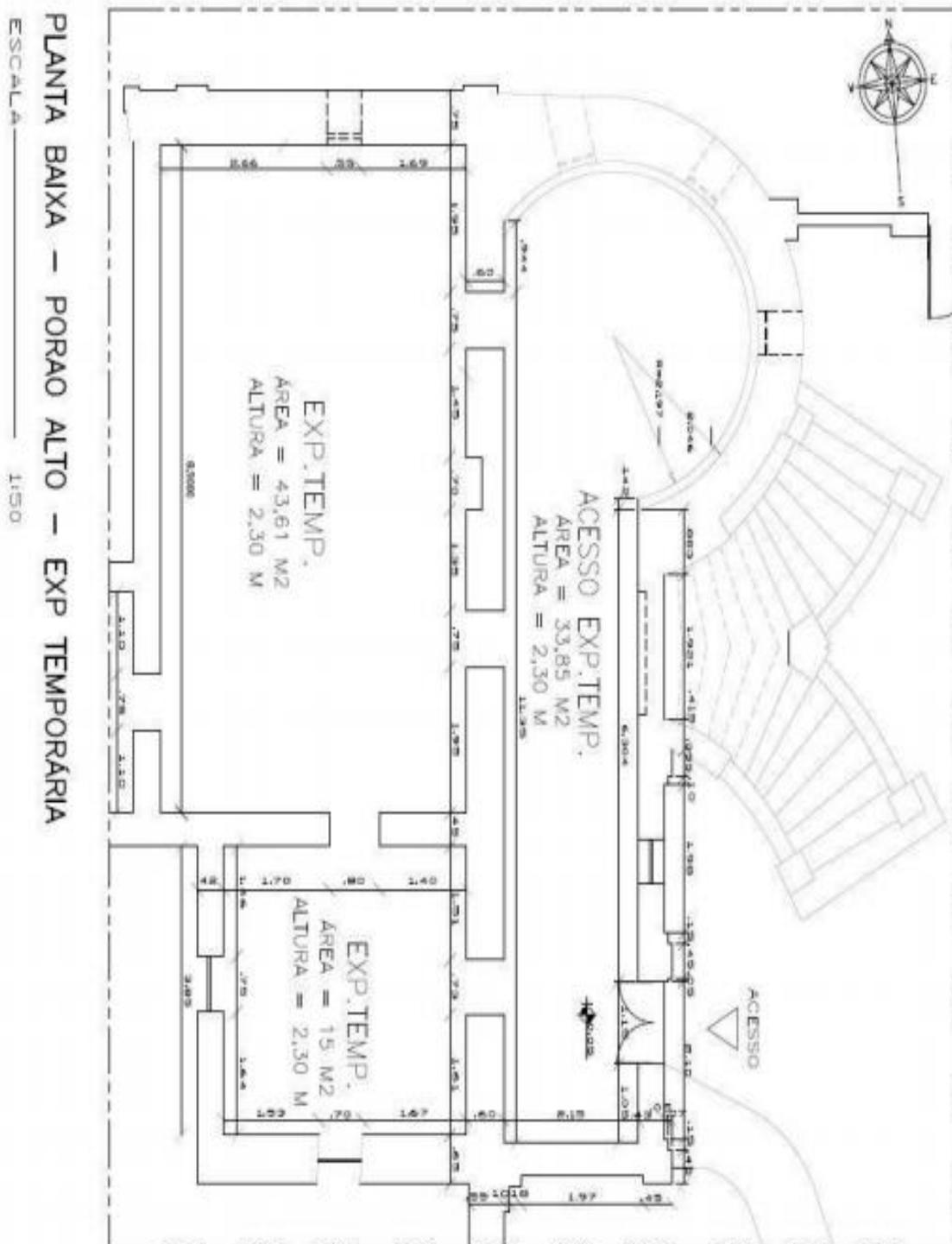
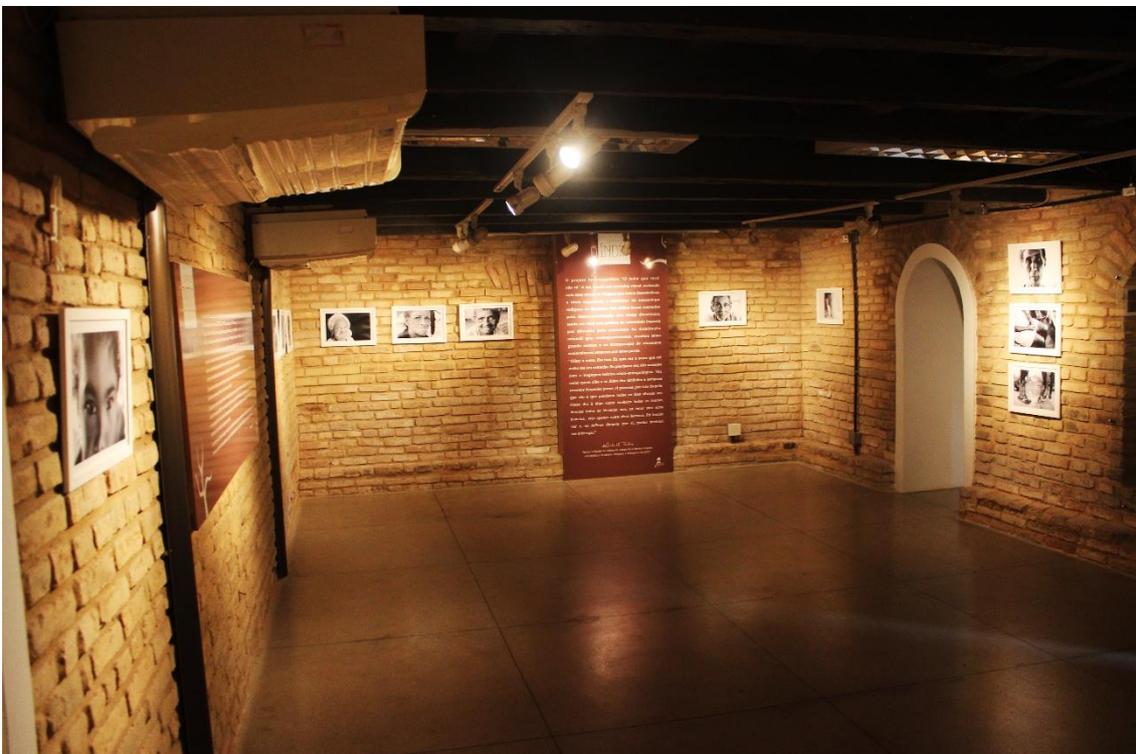


Figura 3: Planta baixa do espaço de exposição disponibilizado pelo museu (anexo presente no *edital 01.2013* de Exposições Temporárias 2014 do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, publicado no dia 30 de outubro de 2013).



Fotografia 10: Hall de entrada do espaço da exposição. Nesta sala, além das fotografias com cenas do cotidiano dos indígenas retratados, foi possível ler o texto (à esquerda) de apresentação feito pelo antigo diretor geral do Museu Théo Brandão, o antropólogo Wagner Chaves (Fonte do autor).



Fotografia 11: Salão principal do espaço da exposição. Nesta sala, além dos retratos fotográficos e uma das vitrines com objetos indígenas, foi também exposto um texto (à esquerda) da curadora, antropóloga Cláudia Mura, e um texto (à direita) do expositor. (Fonte do autor).

III.II. Elementos teóricos e metodológicos

Um dos objetivos mais caros da Antropologia sempre foi o de contribuir para uma melhor comunicação intercultural, o uso de imagens, muito mais do que palavras, contribui para essa meta, ao permitir captar e transmitir o que não é imediatamente transmissível no plano linguístico. Certos fenômenos, embora implícitos na lógica da cultura, só podem explicitar no plano das formas sensíveis o seu significado mais profundo. (NOVAES, 1998, p. 116).

A antropóloga Sylvia Caiuby Novaes (1998), em seu texto, atenta ao papel importante da imagem no ato de comunicar-se. Neste caso, a autora refere-se ao fato de que, muitas vezes, “certos fenômenos” só são entendíveis ao nível da sensibilidade, algo em que um texto escrito eventualmente não consegue alcançar ou a imagem – fotográfica, no caso deste trabalho – consegue fazê-lo de forma mais íntima e pontual.

Este capítulo (III) torna-se, então, uma complementação ao terceiro subcapítulo do segundo capítulo (II.III), “*Entre as artes visuais e o etnográfico*”, sendo este construído a partir do material iconográfico da exposição fotoetnográfica “*O índio que você não vê*”.

Ao pensar na intertextualidade entre a antropologia visual e as artes visuais, Fernando Tacca e Sylvia Novaes no texto “*Entre Arte e Ciência - A fotografia na Antropologia*” (2005) reforçam o fato de que é possível fazer uma abordagem antropológica e, ainda assim, “produzir efeitos de encantamento e sedução”. Um dos exemplos utilizados pelos autores para ilustrar essa associação é a fotógrafa já citada no segundo capítulo deste trabalho, Cláudia Andujar, que, através de sua produção fotográfica, produz uma “poética de hibridização e de intertextualidades” (TACCA; NOVAES, 2005, p. 210), pelo fato trabalho da fotógrafa conseguir unir elementos da etnografia visual com as artes visuais.

Tal diálogo entre a etnografia e as artes visuais – a fotografia – acaba por ser essencial na construção da discussão acerca da exposição fotoetnográfica “*O índio que você não vê*”, ao passo em que, além de constituir um trabalho fotográfico fruto de uma pesquisa etnográfica, a exposição também busca alcançar níveis sensíveis de percepção, atentando à realidade dos indígenas alagoanos.

O método de análise do conteúdo fotoetnográfico será feito a partir do que foi desenvolvido por Margaret Mead e Gregory Bateson em “*Balinese Character. A Photographic Analysis*” (1942), no qual os autores dividem o material produzido durante as investigações sobre o comportamento balinês em pranchas fotográficas²⁷ e estabelecem um diálogo essencial entre o texto narrativo e a imagem fotográfica.

Apesar de serem, no total, quarenta (40) fotografias que compõem a exposição “*O índio que você não vê*”, neste trabalho serão analisadas, entretanto, apenas as que considero mais pertinentes e precisas para a discussão, de modo que, estas apresentadas, têm capacidade de expressar o propósito principal da exposição: mostrar os indígenas alagoanos que, muitas vezes, são excluídos ou deslegitimados pelo governo e população não-índia por não apresentarem características iguais – principalmente traços fenotípicos – dos indígenas do período pré-colonial no Brasil.

Para explicar isso, em “*Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*”, o antropólogo Darcy Ribeiro fala do processo de constituição do Brasil para explicar a miscigenação cultural entre índios e não índios, sendo este período crucial para o entendimento deste trabalho. Através do exemplo dos indígenas Potiguara, Ribeiro (1996) fala sobre a dizimação dos indígenas nordestinos causada pelo Estado Imperial e as missões religiosas, que ocasionou a mistura que há atualmente no país.

Já então, nenhum potiguara falava o idioma tribal e, vistos em conjunto, não apresentavam traços somáticos indígenas mais acentuados do que qualquer população sertaneja do Nordeste; muitos deles tinham até fenótipo caracteristicamente [negroide] ou [caucasoide]. Assim, nada os diferenciava dos sertanejos vizinhos, senão a convicção de serem índios, um grau mais elevado de solidariedade grupal, fundamentado na [ideia] de uma origem, de uma natureza e de uma destinação comuns, que os distinguia como povo (RIBEIRO, 1996, p. 67, grifos do autor).

Assim, serão quinze (15) fotografias distribuídas em três (3) pranchas fotográficas que serão analisadas conjuntamente a partir de cada eixo temático: Prancha I – *Cenas cotidianas dos indígenas alagoanos* (cinco [5] fotografias);

²⁷ Em “*Balinese Character. A Photographic Analysis*” (1942), Margaret Mead e Gregory Bateson realizaram uma etnografia ilustrada com setecentas e cinquenta e nove (759) fotografias.

Prancha II – *Retratando os indígenas alagoanos* (seis [6] fotografias); e Prancha III – *Espacialidades nas comunidades indígenas alagoanas* (quatro [4] fotografias).

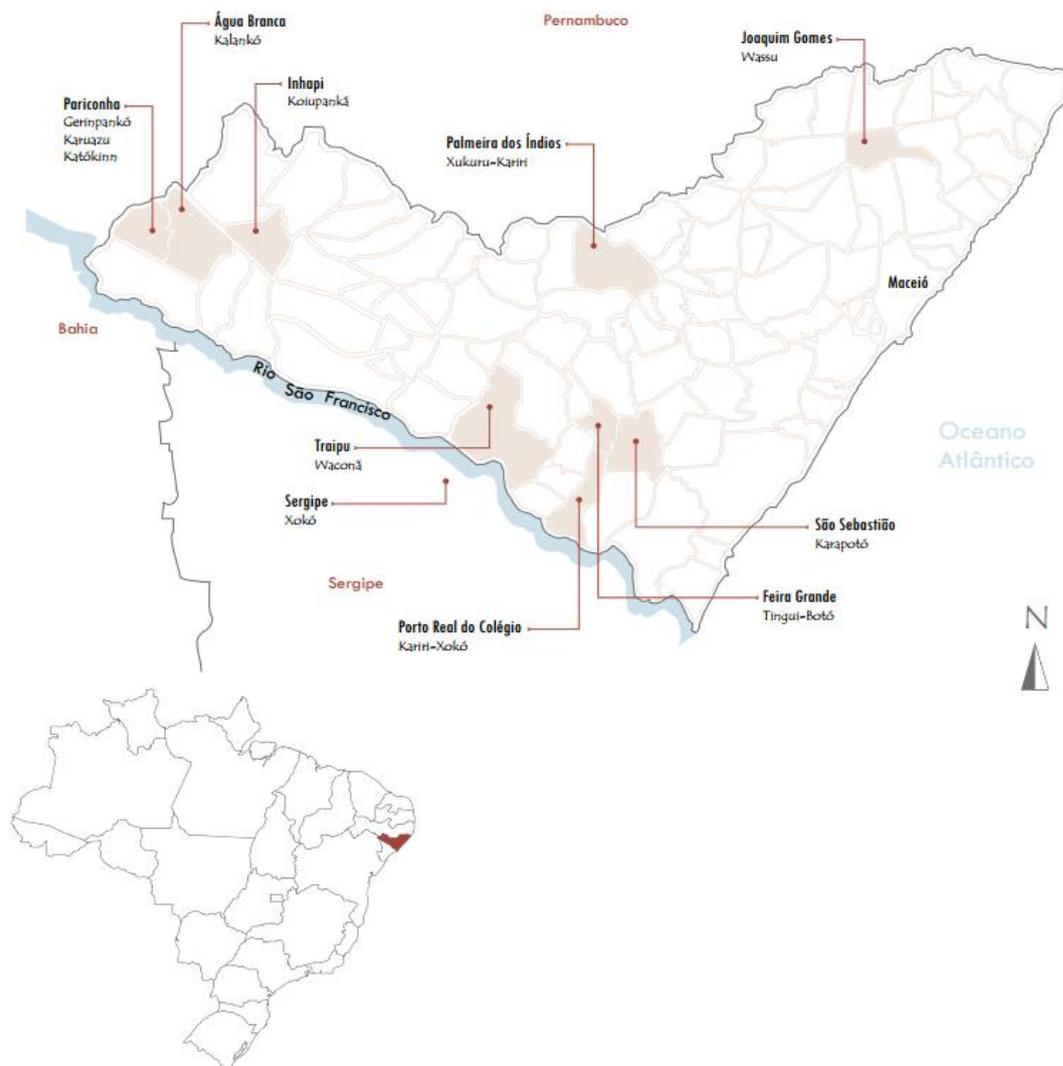


Figura 4: Localização parcial dos onze (11) povos indígenas em Alagoas, a incluir também os Xokó, que estão entre Alagoas e Sergipe. (Fonte: retirado da tese de doutorado de AMORIM, S. S. [2010, p. 46]).

PRANCHA I – Cenas cotidianas dos indígenas alagoanos



Fotografia 12



Fotografia 13



Fotografia 14



Fotografia 15



Fotografia 16

As cinco (5) fotografias que compõem a primeira prancha retratam o cotidiano nas comunidades vivido pelos indígenas alagoanos pesquisados neste trabalho e que foram retratados na exposição “O índio que você não vê”.

As fotografias doze (12), treze (13), catorze (14) e quinze (15) foram produzidas na comunidade Kariri-Xocó no dia 30/11/2013, em Porto Real do Colégio, Alagoas. A fotografia dezesseis (16) foi feita na comunidade Tinguibotó, no dia 01/12/2013, em Feira Grande, Alagoas.

As fotografias apresentam práticas cotidianas vivenciadas pelos indígenas das comunidades mencionadas. As imagens fotográficas baseiam-se na minha interação com estes grupos a partir de suas experiências diárias, como trabalho, lazer, vivências coletivas, dentre outros momentos.

A fotografia doze (12) apresenta a produção de cerâmica dos indígenas Kariri-Xocó, em Porto Real do Colégio, Alagoas, que tornou-se um importante papel na geração de renda, apesar de estar cada vez mais prejudicada devido à produção em grandes escalas deste mesmo material por parte das indústrias no Estado (ALMEIDA, 2003, p. 255).

A fotografia treze (13), também produzida na comunidade Kariri-Xocó, apresenta uma indígena a cortar tomates numa cozinha improvisada no quintal de sua casa. Era por volta de 12h45 e, provavelmente, aquilo estava sendo preparado para o almoço. Esta ação sugere, ao se pensar o papel da Mulher na história, a presença do caráter patriarcal presente na comunidade:

Quando falamos relações de Gênero, estamos falando de poder. À medida que as relações existentes entre masculino e feminino são relações desiguais, assimétricas, mantêm a mulher subjugada ao homem e ao domínio patriarcal (COSTA, 2008, p. 4).

Apesar de não ter estudado a fundo acerca das relações de parentesco entre tais indígenas, foi perceptível uma tendência à lógica desigual entre o papel da mulher e do homem na maioria das comunidades, por isso a escolha desta foto [fotografia 13] para este momento.

A fotografia catorze (14), que mostra uma indígena também Kariri-Xocó a carregar telhas numa construção civil, entra nesta prancha como, de certa forma, um contraponto à fotografia treze (13), por já apresentar características que não perpetuam a ideia engessada da “fragilidade feminina”.

Todavia, as mulheres costumam, geralmente, cuidar dos serviços domésticos, como cozinhar e cuidar das crianças, enquanto os homens tendem a ocupar os papéis políticos e religiosos nas comunidades, assumindo cargos de liderança, como caciques e pajés.

Felizmente, esta “regra” em relação ao papel do homem e da mulher não é geral, apesar de ser bastante reproduzida na maioria das comunidades. Como exemplo contrário à esta lógica patriarcal, há a cacica Nina (Maria das Graças), líder do povo Katökinn²⁸, em Pariconha, Alagoas.

Sobre a fotografia treze (13) também acho importante lembrar um acontecimento vivido por mim em janeiro de 2014 durante a exposição digital das fotografias no *V Seminario Internacional de Educación da Universidad San Carlos* (Asunción – Paraguay).

Enquanto eu estava a falar sobre o projeto, um homem na plateia levantou a mão ao ver a fotografia treze (13) e perguntou-me: “*Que índio é esse que usa*

²⁸ A visita à comunidade Katökinn aconteceu no dia 05/09/2013.

panela de alumínio, e não de barro?". De imediato, respondi-lhe com outra pergunta: "*Nós continuamos com os mesmos hábitos dos nossos avós?*". Após isso, expliquei-lhe rapidamente acerca de todo o processo que os indígenas brasileiros passaram e passam desde o período colonial no Brasil, referindo-me, sobretudo, ao dinamismo cultural.

A minha resposta à pergunta do homem da plateia foi baseada numa fala que Manuela Carneiro da Cunha²⁹ fez durante uma entrevista ao programa Cientistas do Brasil³⁰ (Univesp TV) em outubro de 2012 ao ser indagada pelo jornalista se um índio que estava vestido com uma roupa de um não-índio "continuava a ser" índio. Sem hesitar, a antropóloga respondeu-lhe da seguinte maneira:

Nós não nos vestimos como nossos avós. Nós não comemos as mesmas comidas que eles comiam. Nós não falamos do mesmo modo que eles falavam. E, no entanto, nós pertencemos a mesma cultura, certo? Nós continuamos sendo brasileiros ou italianos ou o que seja, embora, objetivamente, os costumes tenham mudado. Primeiro: as culturas não são uma coisa imóvel, são processos. Processos que são comandados por certas estruturas. Não é um processo aleatório. O fato de não parecermos em nada com os nossos avós não quer dizer que não temos nada em comum, há um fio de continuidade e essa consciência é muito importante. Essa consciência de continuidade é o que torna os povos indígenas em indígenas. [...] Essa consciência de continuidade é crucial para a identidade étnica. A cultura é dinâmica, a cultura se move. E não se move aleatoriamente. [...] Eles nunca deixaram de ser índios.³¹ (CUNHA, 2012).

A fotografia quinze (15) é de um indígena Kariri-Xocó a fumar cachimbo de forma recreativa, em Porto Real do Colégio, Alagoas.

Já a fotografia dezesseis (16) mostra a produção artesanal de um cocar pelo indígena Uiaran (José Ailton), artesã Kariri-Xocó casado com uma indígena Tingui-Botó, que vivem nesta última comunidade, no povoado de Olho d'Água do Meio, em Feira Grande, Alagoas.

²⁹ Manuela Carneiro da Cunha é professora titular do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É autora, entre outros, do livro *Antropologia do Brasil — Mito, História e Etnicidade* (São Paulo, Brasiliense-Edusp, 1986), e organizadora de *Legislação Indigenista no Brasil* (Função Pró-índio de São Paulo-Edusp, 1992).

³⁰ Entrevista completa disponível em <<http://univesptv.cmais.com.br/cientistas-do-brasil/cientistas-do-brasil-manuela-carneiro-da-cunha-2>>. Acesso em 10/06/2016, às 01h34.

³¹ Manuela Carneiro da Cunha em entrevista a Univesp TV, em outubro de 2012

O cocar e o cachimbo, além de serem confeccionados para a comercialização entre os não-índios, também apresentam um importante simbolismo dentro das comunidades, sendo o cocar bastante utilizado pelas lideranças como forma de status e o ato de fumar o cachimbo como prática recreativa e ritualística. Sobre isso, Russi et al. (2001) explica que:

Quando passamos a escolher, a definir, a eleger certos objetos, práticas e expressões como símbolos de uma cultura, percorremos o caminho do terreno político do patrimônio. Podemos considerar que patrimônio é tudo aquilo que escolhemos de nossa cultura e que queremos que seja guardado para ser transmitido. (RUSSI et al., 2011, p.1).

Também em pesquisa com os indígenas Tingui-Botó, as antropólogas Ana Laura Ferreira, Juliana Barretto e Silvia Martins, no texto “*Realizando etnografia visual entre grupos indígenas em Alagoas*” (2009), citam o momento em que indígena Sabaru, filho do cacique Tingui-Botó Eliziano, destaca a importância de elementos simbólicos na sua apresentação pessoal, como o cocar e o cachimbo:

Sabaru não permitiu que fotografias ou filmagens fossem feitas naquele primeiro contato, explicando que não estava vestido adequadamente (com adereços indígenas). Ele afirmou que precisaria estar com seu 'cocar' e seu 'cachimbo'. Sabaru justificou sua preferência explicando: “*Cocar é nossa casa, Pauí [cachimbo] nosso coração*”. Desta forma, estaria desprotegido diante da câmera, que haveria de perpetuá-lo assim: sem uma casa e coração indígenas. Trata-se da exibição de elementos que perpassam a afirmação da autoimagem indígena. (FERREIRA; BARRETO; MARTINS, 2009, p. 301).

Portanto, neste caso, o cocar e o cachimbo tornam-se elementos simbólicos essenciais na representação da cultura desses povos, pois são importantes tanto para quem os vê, como também na própria afirmação da autoimagem por parte desses indígenas.

PRANCHA II – Retratando os indígenas alagoanos



Fotografia 17



Fotografia 18



Fotografia 19



Fotografia 20



Fotografia 21



Fotografia 22

A prancha II apresenta seis (6) de alguns dos indígenas alagoanos que foram expostos em “*O Índio que você não vê*”.

A fotografia dezessete (17) é de uma criança indígena Karuazu, produzida no dia 05/09/13, em Pariconha, Alagoas. A fotografia dezoito (18) é também de uma criança indígena, esta da comunidade Kariri-Xocó, em Porto Real do Colégio, Alagoas, feita no dia 30/11/2013. As fotografias dezenove (19) e vinte e um (21) foram na comunidade Karapotó, em São Sebastião, Alagoas, produzidas no dia 01/12/2013. A fotografia vinte (20) foi feita durante a visita à comunidade Tingui-Botó, em Feira Grande, Alagoas, também no dia 01/12/13. A última fotografia, vinte e dois (22), foi feita na comunidade Katokinn, no dia 05/09/13, em Pariconha, Alagoas.

Olhares são escolhas e, portanto, frutos de processos sociais.
(FRANCO, 2014, p. 14).

A questão dos olhares nas imagens fotográficas apresentadas acaba por ser um ponto crucial da exposição, pois explicita a força da imagem que muitas vezes só pode ser entendida a níveis sensíveis, além de, supostamente, demonstrar a estreita ligação entre o etnógrafo e os indivíduos fotografados.

Esta prancha é composta apenas por retratos fotográficos em primeiro e primeiríssimo plano. Todas as fotos produzidas são em preto e branco, pois, de acordo com Aguiar (2013), “a ausência de cores permite que as formas, os volumes, as texturas e as expressões fiquem mais visíveis, como uma poesia em forma de imagem” (AGUIAR, 2013, p.11).

Durante a produção destas fotografias, busquei sempre dialogar com a pessoa fotografada, explicando-lhe a minha visita como estudante-pesquisador e tentando entender um pouco do seu papel na comunidade. Muitas vezes sentia-me um invasor na vida daqueles indivíduos. E, de fato, fui. Por isso, tentava amenizar qualquer tipo de apresentação que pudesse ser entendida como pretensiosa ou que fosse, de alguma forma, afrontosa. Sylvia Caiuby Novaes (2012) esclarece isso ao passo em que explica a necessidade desta relação para a qualidade dos dados antropológicos coletados durante a pesquisa, principalmente quando esta pesquisa envolve imagens:

A relação entre o pesquisador e as pessoas que ele pesquisa é algo fundamental em qualquer trabalho de campo em antropologia. É esta relação dialógica que marca a qualidade de seus dados. Sem uma mútua relação de confiança a pesquisa de campo não é nem mesmo possível. Nas pesquisas que envolvem imagens, fixas ou em movimento, isso é ainda mais evidente. (NOVAES, 2012, p. 23).

Sobre as “poses” e “encenações” compreendidas nas fotografias apresentadas neste trabalho são importantes para pensar a autoimagem construída pelos próprios indígenas. Este fator não diminui o caráter documental presente nas fotografias. Sobre isso, antropóloga Novaes (2012) continua explicando que:

Poses e encenações estão sempre presentes, principalmente em frente a uma câmera. Isso não diminui a “realidade” da cena ou das pessoas fotografadas. Poses, uma roupa especial, arranjos de cabelo são índices importantes de como as pessoas querem que sua imagem seja vista pelos outros. Correspondem a uma construção de autoimagem que deveria ser de interesse ao pesquisador. Todo mundo quer “sair bem no filme!”. Neste sentido, fotos posadas são igualmente documentais: elas documentam a imagem que o fotografado quer exibir de si. (NOVAES, 2012, p. 23).

As fotografias não apenas desta prancha, como também das outras duas pranchas apresentadas neste capítulo, desvinculam-se, de certa forma, do que o ideário nacional supõe acerca do “*ser índio*”, que é, de acordo com o antropólogo Luiz Donizete Grupioni (1995), “a imagem de um índio genérico, estereotipado, que vive nu na mata, mora em ocas e tabas, cultua Tupã e Jaci e que fala Tupi permanece predominante, tanto na escola como nos meios de comunicação” (GRUPIONI, 1995, p. 483).

Grupioni (2001) também chama a atenção, principalmente, a esta imagem estereotipada do indígena propagada nos canais de comunicação, como livros didáticos e televisão, em todo o país, que ocasiona, certamente, “o preconceito, a discriminação e a intolerância que ainda hoje marcam boa parte das relações desses povos [indígenas] com a sociedade nacional” (GRUPIONI; VIDAL, 2001, p. 31).

PRANCHA III – Espacialidades nas comunidades indígenas alagoanas



Fotografia 23



Fotografia 24



Fotografia 25



Fotografia 26

Esta terceira e última prancha faz uma abordagem acerca dos espaços e espacialidades nas comunidades indígenas representados na exposição (2014) que direciona este trabalho.

A fotografia vinte e três (23) foi feita na comunidade indígena Katokinn, em Pariconha, Alagoas, no dia 05/09/2013. A fotografia vinte e quatro (24) foi feita na comunidade Tingui-Botó, em Feira Grande, Alagoas, no dia 01/12/2013. A vinte e cinco (25) foi uma fotografia feita na comunidade Kariri-Xocó, em Porto Real do Colégio, Alagoas, no dia 30/11/2013. Por fim, a última fotografia foi feita na comunidade Karuazu, em Pariconha, Alagoas, no dia 05/09/2013.

As imagens fotográficas apresentadas nesta prancha buscam fazer uma reconstrução de algum dos espaços que passei, marcando as minhas impressões enquanto pesquisador e observador e pensando sempre em mostrar a atual realidade indígena vivida pelos povos alagoanos.

Os povos indígenas hoje estão tão distantes de culturas neolíticas pré-colombianas quanto os brasileiros atuais da sociedade portuguesa do século XV, ainda que possam existir, nos dois casos, pontos de continuidade que precisariam ser melhor examinados e diferencialmente avaliados. (OLIVEIRA, 1998, p. 68).

As duas primeiras fotos da prancha, as fotografias vinte e três (23) e vinte e quatro (24), têm o intuito de desmistificar a ideia romantizada acerca das habitações indígenas em Alagoas. Muitos ainda acreditam que o indígena deve reproduzir as mesmas características do indígena de ano de 1500 – quando os portugueses invadiram e colonizaram o Brasil – e viver em uma oca (*oka*, do Tupi) no meio de uma floresta, sem nenhum contato além da própria comunidade.

As últimas duas fotografias da prancha, vinte e cinco (25) e vinte e seis (26), atentam à religiosidade e o sincretismo nas comunidades indígenas em Alagoas.

Ao pensar em sincretismo, pode-se pensar em: negociação, interação, confronto, transmissão, mistura, adaptação, assimilação, sondagem, transposição, identificação, simbiose, fusão, amálgama, alienação, dinamismo, confluência, interação, etc. (CASTRO, 2006, p. 29)

A primeira fotografia, vinte e cinco (25), é de uma igreja católica que está localizada no centro da comunidade Kariri-Xocó, em Porto Real do Colégio, Alagoas. No dia em que visitei o local (30/11/2013) não consegui obter informações precisas sobre a construção da igreja porque esta estava fechada, impedindo-me de conhecer o lugar interiormente. Entretanto, sobre esta referência religiosa, o indígena Nhenety Kariri-Xocó, em entrevista ao projeto “*Memória*” (2013) organizado pela ONG Thydêwá, explicou que:

No princípio da história indígena, as tribos viviam em aldeias tradicionais de forma circular, com um terreiro no centro, malocas coletivas que abrigavam centenas de famílias. Logo após a chegada dos portugueses as coisas mudaram, vieram os padres jesuítas e mudou toda a estrutura social e cultural. No lugar da aldeia circular os padres jesuítas juntamente com portugueses construíram ruas retas, lineares, no centro da aldeia edificaram uma capela rústica, sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição. A capela foi transformada em igreja símbolo da nova religião, no lugar do pajé chefe espiritual indígena foi colocado o padre sacerdote cristão. Para substituir o cacique chefe político tradicional foi colocado o Capitão-Mor autoridade militar do Império, agora presente na tribo. Os nomes dos indígenas na língua materna, foi mudada para nomes portugueses, José, Maria, João e Pedro. Até o nome da aldeia Kariri foi mudado para Colégio. As famílias de portugueses afastaram os indígenas do centro da aldeia para a periferia. O Aldeamento cresceu com a chegada dos brancos, missionários depois os diretores da aldeia arrendaram as terras dos índios, que logo passaram a chamar-lhes de caboclos para tirar os direitos indígenas, política discriminatória com fins de posse do território.³² (ONG Thydêwá, 2013).

O depoimento do indígena Nhenety Kariri-Xocó ao Livro “*Memória*” (2013) explicita ainda mais o quão abusivo foi o processo colonizador com as missões jesuíticas, que buscavam catequizar e converter os indígenas ao Catolicismo. Sobre as missões jesuíticas, o antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (1998) considera que:

[...] As missões religiosas foram instrumentos importantes da política colonial, empreendimentos de expansão territorial e das finanças da Coroa, localizadas principalmente no sertão do São Francisco. Para isso incorporavam ao Estado colonial português um contingente de “índios mansos” e que já era produto de uma primeira “mistura”. [...] No caso das missões, que são unidades básicas de ocupação territorial e de produção econômica, há uma intenção inicial explícita de promover uma acomodação entre diferentes culturas, homogeneizadas pelo processo de catequese e pelo disciplinamento

³² Nhenety Kariri-Xocó em entrevista ao projeto “*Memória*” (2013), organizado pela ONG Thydêwá.

do trabalho. A “mistura” e a articulação com o mercado são fatores constitutivos dessa situação interétnica. (OLIVEIRA, 1998, p. 57).

A última fotografia, vinte e seis (26), produzida na comunidade Karuazu, em Pariconha, Alagoas, também é fruto deste mesmo processo de assimilação cultural (GORDON, 1964). Na fotografia é explicitada a conexão estabelecida entre a Igreja Católica e a religião indígena – neste caso, a Jurema, através de elementos simbólicos, como crucifixos e imagens de vários santos religiosos, como, por exemplo, a Nossa Senhora da Saúde e o Santo Antônio. A ligação com a Jurema expressa-se através de um cartaz que também está fixado à parede.

Sobre a Jurema, o antropólogo Amorim (2010), a partir de suas experiências etnográficas com os indígenas alagoanos Kalancó, Karuazu e Koiupanká, explica que:

O culto à jurema entre os índios da região, de acordo com que pude observar, é praticado junto com elementos católicos, não de forma separada, ou tão somente sincrética, mas sim como um produto do qual os índios se apropriaram (de ambas as partes) como um artifício que alicerça e afirma sua identidade étnica. É neste sentido que o culto à jurema torna-se complexo: ganha sentido, não somente através do culto, mas através de significados culturais e identitários. Nessa complexidade, a jurema adquire inúmeras representações, e não apenas através da planta da qual se extrai a bebida. (AMORIM, 2010, p. 287).

Ainda sobre a Jurema, Grünewald (2008), em um texto falando acerca da Jurema e do Toré praticados nas comunidades indígenas do Nordeste brasileiro, completa dizendo que:

A jurema, por seu turno, pode ser uma planta, uma bebida e uma entidade. De fato há uma série de espécies botânicas referidas como jurema. A *Mimosa tenuiflora* (Willd.) Poir é uma das que mais chamam a atenção pela alta concentração de N-N-dimetiltriptamina (DMT) que apresenta. Isto é, uma substância capaz de promover intensas alterações de consciência e percepção. Das cascas das raízes dessas plantas são elaboradas beberagens usadas ritualmente por grande número de sociedades indígenas no Nordeste. Os grupos indígenas que não usam essa bebida fazem referência constante à planta como dotada de forças mágicas ou cósmicas que são cultuadas ou, pelo menos, reconhecidas enquanto portadoras de influências oriundas das matas nativas. Há, por fim, a idéia de que jurema é uma entidade, uma personificação espiritual das citadas forças das florestas brasileiras. Este último sentido é mais próprio às religiões afro-ameríndias (ou afro-brasileiras), que substituíram a planta bebida por uma representação de forças nativas. Jurema e toré são, portanto, elementos sagrados e, apesar de sua difusão ritual ou simbólica em contextos não-indígenas,

eles são sempre marcadores nativos que indicam, afirmam e delimitam a presença (inclusive espiritual) indígena na sociedade brasileira. (GRÜNEWALD, 2008, p. 43).

Assim, as fotografias apresentadas nestas pranchas, apoiadas por um texto que explique o contexto no qual elas foram produzidas, tornam-se importantes elementos de análise antropológica, sendo tais elementos essenciais para a elaboração deste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste deserto monótono, surge-me inesperadamente uma fotografia: ela anima-me e eu animo-a. É, portanto, assim que eu devo denominar a atração que a faz existir: uma animação. A fotografia em si mesma não é animada em nada (não acredito nas fotografias «vivas») mas ela anima-me: é o que toda a aventura faz. (BARTHES, [1980] 1989, p. 28).

Roland Barthes, ao descrever sobre um deserto monótono onde ele e a Fotografia cruzam-se, neste pequeno trecho presente no livro “A Câmara Clara” (1989), consegue descrever com muita veemência o meu sentimento na realização deste trabalho.

Pensar a imagem fotográfica como uma possibilidade no fazer antropológico é possibilitar novas ferramentas para o entendimento acerca do que é idealizado e, às vezes, até desconhecido.

Esta imagem fotográfica, por sua vez, ajuda a facilitar a compreensão e instigar a sensibilidade de quem vê por seu caráter convidativo e, às vezes, até persuasivo. A fotografia faz o indivíduo ou grupo “vencer o espaço e o tempo, perpetuando e universalizando a imagem e a história dos indivíduos e da Humanidade. As civilizações que não conheceram a Fotografia morreram duas vezes” (PARENTE, 1987).

Analisar a trajetória visual do indígena brasileiro representado através da fotografia moderna e contemporânea a partir do trabalho do antropólogo Fernando Tacca (2011) ajudou-me a pensar na necessidade e importância desse pensamento para a elaboração de uma etnografia acerca dos indígenas alagoanos com imagens da exposição fotoetnográfica “*O índio que você não vê*”.

A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2006) afirma que as atuais comunidades indígenas brasileiras são o resultado de todo o processo colonial, uma história marcada por imposições religiosas, escravidões e explorações, expansões territoriais e vários outros problemas que colocaram o indígena brasileiro numa situação delicada e precária, que ocasionou o que Darcy Ribeiro (1996) chama de “mestiçagem cultural”.

Assim, a exposição fotoetnográfica “*O índio que você não vê*” busca mostrar o resultado desta “mistura”, detendo-se ao caso dos indígenas

alagoanos que, apesar do Governo e parte da sociedade constantemente tentar invisibilizá-los, resistem e lutam pelos seus direitos garantidos constitucionalmente.

Além de perceber de perto e sensibilizar-me com a realidade dos indígenas em Alagoas – estes, por sua vez, refletem bastante o cenário indígena no Nordeste brasileiro, a concretização deste trabalho possibilitou-me pensar formas criativas para a realização da pesquisa antropológica.

O exercício do olhar torna-se essencial na compreensão e busca pela representação justa e coerente do *outro*, estabelecendo, assim, uma ligação entre quem representa e quem é representado, pois esta “relação entre o pesquisador e as pessoas que ele pesquisa é algo fundamental em qualquer trabalho de campo em antropologia” (NOVAES, 2012, p. 23).

Espero, portanto, que este trabalho sirva para, além de chamar atenção às questões indígenas em Alagoas e todo os elementos envolvidos nestes processos, seja também um contributo significativo para o acervo etnográfico e visual do Estado e um estímulo para o aumento da produção fotográfica contemporânea acerca desses povos.

REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho.* Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.

AGUIAR, Karollinne Levy Pontes de. *A relevância da fotografia etnográfica na obra da artista Paula Sampaio.* Artíficos, v. 3, p. 6-13, 2013.

ALMEIDA, Luiz Sávio. *As ceramistas indígenas do São Francisco.* Estudos Avançados 17 (49), 2003, pp. 255-270.

AMORIM, Siloé Soares de. *Os Kalankó, Karuazu, Koiupanká e Katokinn: resistência e ressurgência indígena no Alto Sertão alagoano.* Tese de Doutorado. Porto Alegre. UFRGS, 2010.

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e Antropologia: Olhares ForaDentro,* São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

ANDUJAR, Claudia. *Yanomami: A Casa, a Floresta, o Invisível.* São Paulo: DBA, 1998.

BARTH, Fredrik. *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas* (organização de Tomke Lask). Contracapa Livraria. 243 pp. Rio de Janeiro: 2000.

BARTHES, Roland. 1990. "A mensagem fotográfica". In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. pp.11-25.

_____. *A Câmara Clara.* Lisboa : Edições 70, 1989.

BATESON, Gregory e MEAD, Margaret. *Balinese Character. A Photographic Analysis.* New York: The New York Academy of Sciences, 1942.

BONI, Paulo César; MORESCHI, Bruna Maria. *Fotoetnografia: a importância da fotografia para o resgate etnográfico.* Doc On-Line: revista digital de cinema documentário, v. 1, p. 137-157, 2007

BRANDÃO, Carlos. *Fotografar, documentar, dizer com a imagem.* Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, n.18, p.27-54. 2004.

BURGI, Sérgio; COSTA, Heloise. (org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro. 1940-1960.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

CAMINHA, Pero Vaz. *De 1968 (1500), Carta a El Rey Dom Manuel.* Rio de Janeiro, Ed. Sabiá, 97 páginas.

CANCLINI, Néstor García. 1995 [1992]. *Culturas Híbridas.* Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad. Buenos Aires: Editorial Sudamérica.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Imagens de Índios No Brasil: O Século XVI.* Estudos Avançados, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 91-110, 1990.

_____. *Introdução a uma história indígena.* In: HISTÓRIA dos índios no Brasil. 2.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2006. p.9-24.

CASTRO, Josué T. *Discursos Herero Sobre Uma África Cristã.* Contribuições antropológicas para a compreensão de fenômenos sincréticos. Porto Alegre: PUC/RGS/ Dep C. Sociais, 2006. Monografia de conclusão da graduação no C. C. Sociais.

COSTA, Ana Alice. *Gênero, poder e empoderamento das mulheres.* 2008. Disponível em <<https://pactoglobalcreapr.files.wordpress.com/2012/02/5-empoderamento-ana-alice.pdf>>. Acesso em 09/06/2016.

DA MATTA, Roberto. *Relativizando o interpretativismo.* In: CORREA, Mariza e LARAIA, Roque (orgs.). Roberto Cardoso de Oliveira: homenagem. Campinas: Unicamp / FCH, 1992.

DARBON, Sébastien. 1998. "O etnólogo e suas imagens". In SAMAIN, Etienne (org.) O Fotográfico. São Paulo, HUCITEC/CNPq.

DIACON, Todd A. *Rondon: o marechal da floresta.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DUARTE, Rogério. *Olhares do infinito: notas sobre a obra de Cláudia Andujar.* Studium, Campinas, n.12. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/12/5.html>. Acesso em: 30 set. 2010. 2003.

DURHAM, Eunice. R. *A reconstituição da realidade: um estudo sobre a obra etnográfica de Bronislaw Malinowski*. Tese. (Livre-Docência). Departamento de Ciências Sociais da FFL e CH da Universidade de São Paulo, 1973. Mimeografado.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. volume 1: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERREIRA, Ana. Laura Loureiro; BARRETTO, Juliana; MARTINS, Sílvia A. Carneiro. *Realizando Etnografia Visual entre Grupos Indígenas em Alagoas*. Revista *Anthropológicas*, 2009.

FIRTH, Raymond (Org.). *Man and culture: an evaluation of the work of Bronislaw Malinowski*. London: Routledge & Kegan, 1957. [Trad. cast.: *Hombre y cultura: la obra de Bronislaw Malinowski*. 2. ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981].

GORDON, Milton. *Assimilation in american life: the role of race, religion and national origins*. New York: Oxford University Press, 1964.

FRANCO, P. A. *Antropologia da Pose: Os retratos de família no espaço rural em Minas Gerais, Brasil*. In: 29 Reunião Brasileira de Antropologia, 2014, Natal. Anais 29 RBA. Brasília: RBA, 2014. v. 01. p. 01-17.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. *Toré e Jurema: Emblemas Indígenas no Nordeste do Brasil*. *Ciência e Cultura*, Brasil, p. 43 - 45, 01 out. 2008.

GRUPIONI, Luis Donisete Benzi. *Livros didáticos e fontes de informações sobre as sociedades indígenas no Brasil*. In: SILVA, Aracy Lopes da; GRUPIONI, Luís Donisete Benze (orgs.). *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995.

_____ ; **VIDAL, Lux Boelitz.** Prefácio. *A tolerância e os povos indígenas: a busca do diálogo na diferença*. In: GRUPIONI, Luís Donisete Benze; VIDAL, Lux Boelitz; FISCHMANM, Roseli (orgs.). *Povos indígenas e tolerância: construindo práticas de respeito e solidariedade*. São Paulo: Edusp, 2001.

HERKENHOFF, Paulo. “A espessura da luz-fotografia brasileira contemporânea” em *Claudia Andujar A vulnerabilidade do ser*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.

KARDINER, Abram; PREBLE, Edward. *They studied man*. Cleveland: The World Publishing Company, 1961.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 2002.

KUPER, Adam. *Anthropologists and Anthropology: the British School 1922-1972*. Baltimore: Penguin Books, 1975. [Trad. port.: *Antropólogos e antropologia*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1978].

MACIEL, Laura Antunes. *A nação por um fio. Caminhos, práticas e imagens da "Comissão Rondon"*. São Paulo: EDUC, 1998.

MALINOWSKI, Bronislaw. *A diary in the strict sense of the term*. London: Routledge & Hegan Paul, 1967.

_____. *Argonautas do Pacífico Ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. Coleção "Os Pensadores", Abril Cultural, São Paulo, 1978.

MARTINS, Humberto. 2013, “Sobre o lugar e os usos das imagens na antropologia: notas críticas em tempos de audiovisualização do mundo”, *Etnográfica*, 17 (2): 395-419, ISSN 0873-6561, E-ISSN 2182-2891.

MARTINS, Sílvia. 2007. *Versão preliminar do atlas das terras indígenas em Alagoas*. Relatório técnico: atlas das terras indígenas em Alagoas, p 73-180. Maceió: CNPq.

MEYRER, Marlise Regina. *Revista O Cruzeiro: um projeto civilizador através das fotorreportagens (1955-1957)*. *História Unisinos*, v. 14, p. 197-212, 2010.

MOREL, M. *Cinco imagens e múltiplos olhares: descobertas sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX*. *História, Ciências, Saúde Manguinhos*, vol. VIII (suplemento), 1039-58, 2001.

_____. "Imagens aprisionadas e resistência indígena: os daguerreótipos de 1844". Revista Studium 10. Campinas: Unicamp, 2002.

MURA, Claudia. *Circuitos Rituais e fluxos interétnicos no Nordeste*. In: 32º Encontro Anual da ANPOCS - Hotel Glória, 27 a 31 de outubro, Caxambu, Minas Gerais, Brasil. ANPOCS 2008, 2008, Caxambu. 32º Encontro Anual da ANPOCS - 27 a 31 de outubro Caxambu (MG) Brasil., 2008.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *O Uso da Imagem na Antropologia*. In: Etienne Samain. (Org.). *O Fotográfico*. 2 ed. São Paulo: Hucitec e SENAC, 2005, v. , p. 107-115.

_____. *A construção de imagens na pesquisa de campo em Antropologia*. *Iluminuras* (Porto Alegre), v. 13, p. 11-29, 2012.

O CRUZEIRO. "Um fato em foco". Rio de Janeiro: 01 nov. 1952, pp.30-31.

OLIVEIRA, Humberto de. *Coletânea de leis, atos e memoriais referentes ao indígena brasileiro*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1947.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *Contexto e horizonte ideológico: reflexões sobre o Estatuto do Índio*. In: SANTOS, Silvio Coelho dos (org.). *Sociedades indígenas e o direito: uma questão de direitos humanos*. Florianópolis: Ed. da UFSC/CNPq, 1985, p. 17-30.

_____. 1988. "O Nosso Governo": *Os Ticuna e o Regime Tutelar*. São Paulo: Marco Zero/CNPq.

_____. *Uma etnologia dos 'índios misturados'? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais*. *Mana* (UFRJ. Impresso), Rio de Janeiro, v. 4, n.1, p. 47-77, 1998.

ONG THYDÊWÁ (org.). Livro "*Memória*", 17º projeto da coleção "Índio na Visão dos Índios". Bahia, 2013.

PANOFF, Michel. *Bronislaw Malinowski*. Paris: Payot, 1972. (Collection Petite Bibliothèque Payot, 195).

PARENTE, José Inácio. *Rio de Memórias*. Obra de cinema documentário, 1987.

PEIRANO, Mariza. “*Etnografia, ou a teoria vivida*”. PontoUrbe, ano 2, versão 2.0, fevereiro de 2008.

PEIXOTO, José Adelson Lopes. *Memórias e imagens em confronto: os Xucuru-Kariri nos acervos de Luiz Torres e Lenoir Tibiriçá*. 2013. 140 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira 2*. São Paulo: Estação Liberdade : Senac, 2000

PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de saturno*. São Paulo: Globo, 2008.

RIBEIRO, Darcy. 1995. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, Cia. das Letras, São Paulo.

_____. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RONDON, Cândido Mariano da Silva. *Índios do Brasil do Centro ao Noroeste e Sul de Mato-Grosso*. Volume I. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura / CNPI, 1946

RUSSI, Adriana T. de Mello; PARDAL, M. V. C.; BEZERRA, Juliana; ALENCAR, Valéria. *Patrimônio cultural: diálogos entre a arte e a educação*. In: XXI CONFAEB - Congresso Nacional da Federação dos Arte Educadores do Brasil, 2011, São Luis/MA. Anais do XXI CONFAEB, 2011. p. 01-21.

SEGALA, Lygia. *Bumba-meu-boi*. In: *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, pp. 27-57, 2000.

SAMAIN, Etienne (org.). 1995. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a Fotografia. In Horizontes Antropológicos – Antropologia Visual. N. 2. Porto Alegre, PPGAS/UFRGS.

TACCA, Fernando de. *A Imagética da Comissão Rondon*. Campinas: Papirus, 2001.

_____. *Rituaes e Festas Bororo - A construção da imagem do Índio como “selvagem” na Comissão Rondon*. Revista de Antropologia (São Paulo), v. 45, p. 187-220, 2002.

_____. “O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio”. História, ciências, saúde – Manguinhos – Vol. 18, nº 1, p.191-223. Rio de Janeiro, 2011.

_____; **NOVAES, Sylvia M. Cauiby.** *Fotografia: intertextualidades entre ciência, arte e antropologia*. In: Sylvia Cauiby Novaes. (Org.). *Entre Arte e Ciência - A fotografia na Antropologia*. 1ed.São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 2015, v. 1, p. 197-214.

URIARTE, Urpi Montoya. *O que é fazer etnografia para os antropólogos*. Ponto.Urbe (USP) , v. 11, p. 1-15, 2012.