

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MAÍRA ROESLER DOS SANTOS

DILUIÇÃO DA CULTURA INDÍGENA EM CURITIBA E REGIÃO

Um ensaio fotográfico e fotojornalístico em livro digital

CURITIBA

2016

MAÍRA ROESLER DOS SANTOS

DILUIÇÃO DA CULTURA INDÍGENA EM CURITIBA E REGIÃO

Um ensaio fotográfico e fotojornalístico em livro digital

Documento monográfico que integra Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Comunicação Social – Jornalismo, apresentado como requisito para graduação em Jornalismo na Universidade Federal do Paraná.

Orientação: Prof. Dr. José Carlos Fernandes

CURITIBA

2016

AGRADECIMENTOS

Ao meu professor orientador, José Carlos Fernandes, pelas ideias e por sempre dizer que tudo vai dar certo.

À professora Milla Jung pelos esclarecimentos e pelas ideias de edição.

Ao professor Alberto Melo Viana por acreditar no valor deste projeto.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) explora a questão da diluição da cultura indígena em Curitiba e região. A pesquisa se dá por meio de fotografias que buscam retratar a presença de elementos indígenas nas ruas, em personagens selecionados, em museus, no comércio e na aldeia urbana de Curitiba Kakané Porã. Tal presença é traduzida em estampas de vestuário, traços físicos e objetos originários do universo indígena. As fotografias realizadas estão expostas em uma galeria digital.

Palavras-chave: Fotodocumentário. Indígenas. Diluição cultural. Aldeia urbana. Edição de fotos. Fotojornalismo.

ABSTRACT

This project explores the dilution of the indigenous culture in Curitiba and surroundings. The research is based on photographs that picture the presence of indigenous elements on the streets, in some characters, at museums, at stores and at the urban indigenous village placed in Curitiba, Kakané Porã. Such presence is translated in clothing prints, people's features and artifacts that come from the indigenous universe. The photographs are exposed in a digital gallery.

Key-words: Documentary photography. Indigenous. Cultural dilution. Urban indigenous village. Photojournalism. Photography edit.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	- FOTOGRAFIAS FEITAS EM BALI POR MEAD E BATESON.....	14
FIGURA 2	- FOTOGRAFIA DA SÉRIE “O INVISÍVEL”.....	22
FIGURA 3	- FRAGMENTO DO SITE IMAHÂ 1.....	26
FIGURA 4	- FRAGMENTO DO SITE IMAHÂ 2.....	26
FIGURA 5	- FRAGMENTO DO SITE IMAHÂ 3.....	27
FIGURA 6	- O ARTESÃO EDILSON.....	27
FIGURA 7	- BOLSA EM LOJA DE RUA.....	28
FIGURA 8	- BELARMINA E EDUARDA.....	28

LISTA DE SIGLAS

Cohab - Companhia de Habitação Popular de Curitiba

Funai - Fundação Nacional do Índio

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

SPI - Serviço de Proteção ao Índio

SPILTN - Serviço de Proteção ao Índio e Localização de Trabalhadores Nacionais

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A FOTOGRAFIA NAS CIÊNCIAS SOCIAIS	12
2.1 A FOTOGRAFIA E O ETNÓLOGO....	16
2.2 DILUIÇÃO E APROPRIAÇÃO CULTURAL	17
3 A FOTOGRAFIA DO ÍNDIO NO BRASIL	18
4 O ESPAÇO DO INDÍGENA EM CURITIBA E REGIÃO	23
5 EDIÇÃO DE FOTOS	24
6 IMAHÂ	25
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	30
REFERÊNCIAS	31
APÊNDICE 1 - ENSAIO	33

1 INTRODUÇÃO

Tanto Curitiba quanto o Paraná, no conjunto, guardam referências culturais herdadas dos povos indígenas. A capital, à revelia de ser considerada a “capital mais europeia do Brasil”, tem influências indígenas na culinária, nos costumes, no idioma e na cultura. Basta dizer que os nomes “Paraná” e “Curitiba” derivam do tupi-guarani.

Tornou-se impossível ignorar a presença da população indígena nos centros urbanos. Além dos descendentes urbanizados, que trabalham nos mais diversos setores da economia, vê-se em pontos de grande fluxo de pessoas, como em praças, calçadões e feiras, a tentativa, por meio do comércio de artesanatos e de apresentações culturais, por exemplo, impulsos de manutenção, preservação, assimilação e diluição das tradições indígenas.

Em Curitiba, território por excelência dessa pesquisa, os indígenas se avolumam nas esquinas, onde vendem artesanato, e até pouco tempo, eram figuras habituais na Rodoferroviária, local em que pernoitavam. Essa situação de miserabilidade contrasta com o fetiche das referências à arte indígena – expressa em bijuterias, padronagens de roupas, tatuagens. Do que se está falando quando um traçado geométrico indígena é gravado na pele?

Como tentativa de integrar os nativos à vida das cidades – sem que percam seus laços de cultura – há iniciativas como a criação de conjuntos habitacionais. O bairro Campo de Santana, na zona sul de Curitiba, abriga a primeira tribo indígena urbana da região Sul do Brasil e a terceira do país¹, a Kakané Porã, que conta com família das etnias caingangue, guarani e o que restou da hoje em vias de extinção família xetá.

O terreno de 44 mil metros quadrados foi cedido pela Companhia de Habitação Popular de Curitiba (Cohab) e possui casas populares e comércio. Os moradores devem pagar pela água encanada e pela energia elétrica. A população que habita a aldeia é de origem indígena, mas os hábitos são urbanizados. Apesar disso há um esforço em preservar os costumes, idiomas e a cultura nas escolas e em atividades na comunidade.

Para retratar tanto o cotidiano de Kakané Porã – quanto as referências onipresentes à cultura indígena na vida da cidade – propõe-se aqui a criação de uma edição de fotografias, no formato de galeria digital, em que o jornalístico e o estético sejam trabalhados de forma conjunta, num trabalho voltado para a edição da imagem, permitindo que mostre uma descoberta de forma aberta – com espaço para sensações, movimentos, de modo a reproduzir a maneira caleidoscópica como os traços e cores indígenas se mesclam à urbe.

Segue o histórico e a atual situação de povos indígenas habitantes da cidade e região metropolitana, como foco na desterritorialização, nas tentativas de reintegração e na preservação das identidades culturais. O histórico será apresentado por meio de registros de órgãos e entidades ligadas ao estudo e preservação da população indígena em Curitiba e região. Assim, pode-se compará-lo com a atual situação, também apurada via pesquisas e levantamentos oficiais sobre a população indígena.

Propõe-se conhecer, também, a relação com a terra da perspectiva dos próprios indígenas. Esse objetivo foi alcançado por meio de uma pesquisa fotodocumental participante, na qual os costumes e o cotidiano não foram apenas registrados e documentados para um fim específico de uma teoria ou pesquisa, mas pela vivência do cotidiano da população pesquisada – na linha observação participante.

Como fontes principais, a pesquisa de costumes dos antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson, realizada entre 1936 e 1938 junto à população da ilha de Bali, na Indonésia. Os estudiosos buscavam registrar o comportamento dos balineses de forma espontânea, sem impor normas, fazendo do objeto de estudo o próprio comportamento registrado por eles, e não utilizando os registros apenas para ilustrar uma tese anteriormente definida.

A produção objetiva desviar da imagem “selvagem” ou convencional da população indígena. E a pesquisa foca nos processos de mutação e de urbanização sofridos por ela, de modo a entender, igualmente, as formas de manutenção das tradições e da cultura histórica. O reconhecimento da cultura como algo passível de mutações, apropriações e desapropriações foi um elemento importante para o andamento do trabalho. Não se pode reivindicar que tradições sejam mantidas fielmente, uma vez que o ser humano se adapta e sua cultura não precisa necessariamente se manter intacta nos processos civilizatórios.

Apoiando a pesquisa fotográfica, apresentada na forma de uma galeria virtual, foi produzido um ensaio que pretende provocar o olhar do receptor sobre as fotos. O texto servirá apenas como provocação, deixando às fotografias o papel principal. Além do ensaio, legendas auxiliam na contextualização dos objetos retratados.

2 A FOTOGRAFIA NAS CIÊNCIAS SOCIAIS

O ato de fotografar é a “escolha de um enquadramento no espaço e de um instante no tempo.” (HORVAT, 1990 *apud* GURAN, 2011, p. 90) A fotografia nasce, segundo Milton Guran (2014), junto às ciências sociais, da necessidade de entender e objetivar a sociedade, na busca pelo autoconhecimento, na primeira metade do século XIX. Guran cita, para isso, o paralelo feito por Howard Becker (1974, 1986 *apud* GURAN, 2014) entre a invenção da fotografia, em 1839, e a publicação em 1840 do texto de Auguste Comte sobre o nascimento da sociologia.

A fotografia participa das ciências sociais ora como instrumento, ora como objeto. Como instrumento, faz parte da complementação do estudo, auxiliando na compreensão de um texto e na autenticação da veracidade em um estudo de campo. Como objeto, é o ponto de partida da pesquisa. Um exemplo da fotografia como objeto é o que Guran (2011) chama de fotografia *êmica*, ou endógena, aquela que é produzida pelos membros do próprio grupo estudado e serve de demonstração do que eles consideram suas identidades sociais. A *exógena*, que pode ser chamada de *ética*, é a obtida como instrumento por meio de uma visão de fora daquele grupo. Ambas são, no entanto, “sempre uma hipótese a ser confirmada com base no conjunto de dados recolhidos pelos diversos procedimentos de pesquisa.” (GURAN, 2011, p. 82)

O uso da fotografia começa a ser utilizado para fins científicos a partir da combinação com a pintura. Quando o escritor e cientista inglês William Henry Fox Talbot, na década de 1840, fotografa objetos de estudo da botânica, como insetos, plantas e flores, nos moldes de como antes esses objetos eram registrados pela pintura, para o livro *The pencil of nature* (1842), a fotografia deixa de ser tão ameaçadora, permitindo conviver as duas formas de representação gráfica. A confluência das duas ferramentas de representação da realidade também é observada a partir da pintura, quando pintores se baseiam em fotografias e na observação da luz em suas produções.

A pintura, por sua vez, também tentou aproximar-se da realidade. O homem voltou-se para a terra, as belezas do corpo e da natureza. A arte tornou-se

mais realista, libertando-se dos temas religiosos. O interesse pela realidade exterior desviou o artista da arte imaginativa para levá-lo à natureza. O interesse sensual pela luz estabeleceu um padrão que se firmou nos impressionistas. Delacroix pintava seus quadros baseando-se em fotografias. Monet percebia a paisagem utilizando-se de uma linguagem visual marcada pela leitura da luz. Assim, a fotografia entra na arte com pinceladas suaves, fingindo copiar a realidade e dando aos artistas da época a possibilidade de enxergar mais do que a imagem real. Existem quadros de Claude Monet que ilustram os efeitos da luz e como eles podem mudar a aparência de um objeto. De certa forma, ilustram também a teoria de René Descartes: a observação direta frequentemente nos ilude e nunca podemos estar certos de que as coisas são como parecem. (MAGEE, 1998 *apud* ANDRADE, 2002, p.36)

A partir da ideia do uso de imagens para fins de ilustração e admiração, elas são colocadas no “mundo da magia”, confrontando com o texto, que se insere no “mundo da consciência histórica”. A fotografia, no entanto, ganha credibilidade entre as demais representações visuais por se tratar de uma ferramenta que utiliza a tecnologia para ser desenvolvida. Assim, Flusser (1985 *apud* MACHADO, 1998) acredita ter a fotografia um duplo pertencimento a esses dois mundos, e, por isso, consegue ligar a magia à consciência histórica.

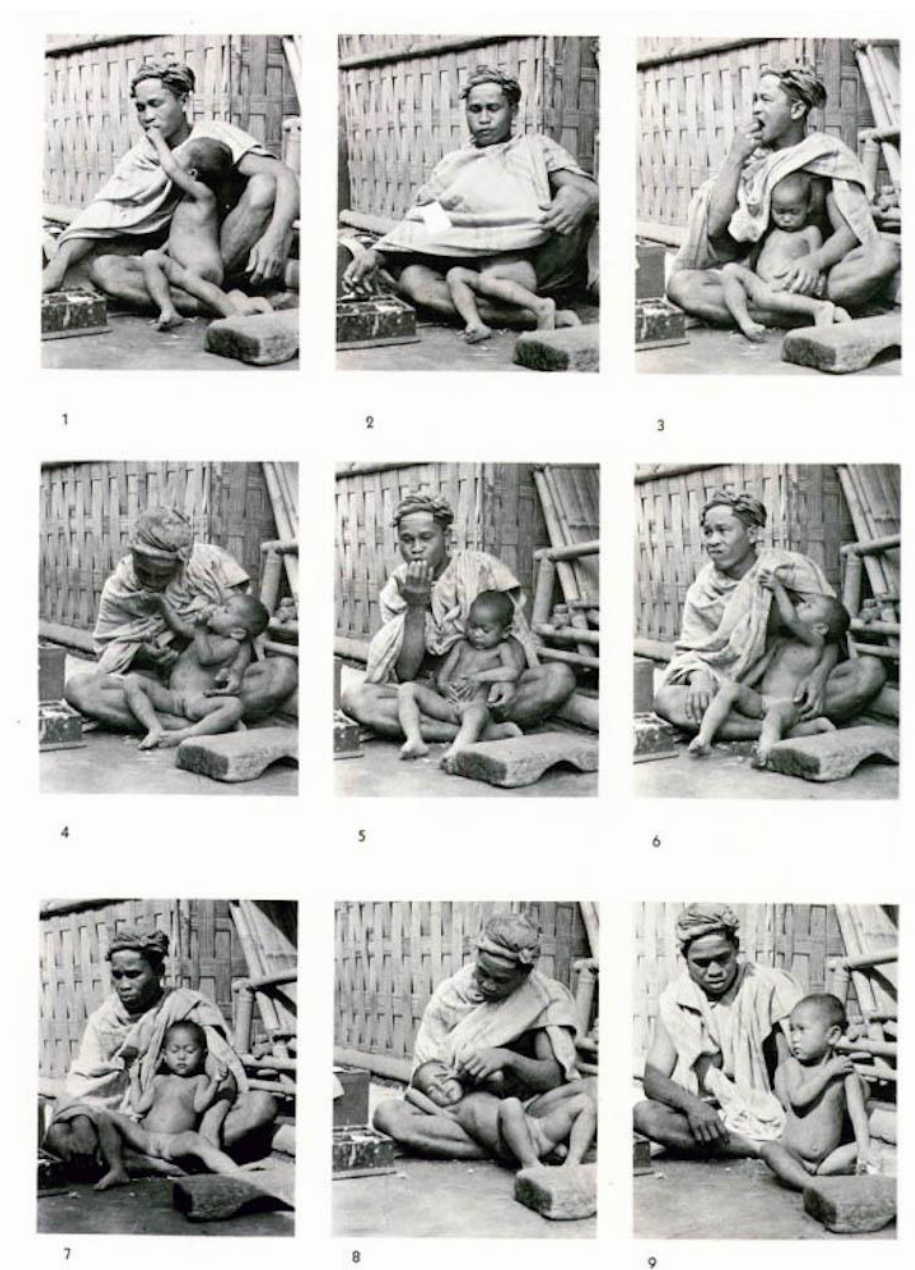
Inicialmente, carregava apenas o valor ilustrativo da imagem, de entretenimento ou admiração. O texto era considerado muito mais valioso que a imagem. Aliada, então, ao texto, a fotografia ganha o valor científico que por muito tempo lhe foi negado. Para Guran a fotografia só é completa em si mesma, prescindindo de texto, no campo da arte, no campo das ciências sociais necessita do complemento textual:

Uma fotografia pode ser o ponto de partida de uma reflexão antropológica ou o resultado dessa reflexão. No entanto, jamais poderá se constituir na própria reflexão em si, posto que ela é, por natureza, eminentemente descritiva, sem prejuízo das suas dimensões simbólicas e opinativas. Ela descreve, representa ou até mesmo interpreta tudo o que pode ser visto, e somente isso, ficando fora do seu alcance a apresentação de conceitos, ideias e processos de raciocínio. (GURAN, 2011, p. 80)

A consolidação da fotografia como ferramenta de coleta de dados das ciências sociais se dá pela publicação, em 1942, do livro *Balinese character, a photographic analysis*. As 759 fotografias que compõem o trabalho são resultado da pesquisa feita pelos antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson, entre 1936 e 1938, para entender a cultura e o comportamento do povo da ilha indonésia de Bali, com foco nos

seus rituais de transe. O status dessa publicação como marco da fotografia nas ciências sociais se dá pela participação e percepção do outro, não apenas pelo registro de seus costumes.

FIGURA 1 – FOTOGRAFIAS FEITAS EM BALI POR MEAD E BATESON



FONTE: Adaptado de Mead e Bateson (1942). Reprodução.

O discurso e a interpretação racional, desejáveis ao papel científico da fotografia, desaparecem quando a imagem reproduzida por meios mecânicos ganha

status de arte – permitindo a expressão da emoção e da subjetividade. No primeiro caso, a interpretação pessoal e subjetiva da arte pode atrapalhar o processo de recepção da imagem.

A possibilidade da arte na fotografia para as ciências sociais pode ser encontrada, por exemplo, nos trabalhos de Claudia Andujar sobre os índios yanomâmis. Na publicação *Yanomami – frente ao eterno*, de 1978, Andujar consegue registrar, para além do documental, a realidade desses povos na época, em uma produção que se encontra entre a etnografia e a magia, por meio dos intensos jogos de luz e sombra e que busca um sentimento interior e subjetivo nas imagens dos índios.

O poder de observar nas entrelinhas e enxergar o não usualmente observado é próprio da fotografia. Sendo um recorte de determinado espaço em um instante do tempo, a fotografia é capaz de captar, a partir da leitura do fotógrafo, detalhes e momentos facilmente despercebidos. Para Henri Cartier-Bresson (1976 *apud* GURAN, 2011, p. 87), a fotografia pode, visualmente, “fazer uma pergunta e buscar a resposta a essa mesma pergunta”. Há, ainda, o poder de memória e fixação das imagens por meio dos registros fotográficos. Pode-se compreender e interpretar as imagens registradas por um momento instantâneo através do seu próprio entendimento e sensibilidade, rumo ao despertar de emoções das mais diversas fontes.

2.1 A FOTOGRAFIA E O ETNÓLOGO

Sébastien Darbon (1998) atenta para o risco de se utilizar da fotografia como discurso científico. Para ele, é indispensável uma imagem ser acompanhada de um discurso articulado, visto que aquela não fala do mundo, pois seu sentido se constrói subjetivamente tanto a partir do fotógrafo quanto do receptor. “Cada indivíduo, em função de sua cultura e de sua história pessoal, incorporou modos de representação e potencialidades de leitura de imagem que lhe são próprios”. (DARBON in SAMAIN, 1998, p. 107)

A subjetividade da recepção de imagem para Darbon, entretanto, não representa prejuízo no caso da fotografia artística. Nela, interpretações próprias são bem vindas, visto que não necessitam de significações racionais.

Sylvia Caiuby Novaes (1998) acredita que o sensível pode se sobrepor ao inteligível, que é o que acontece quando a imagem possui autonomia e sua riqueza informativa é reconhecida. Como exemplos da importância da imagem, cita as ilustrações dos livros de Hans Staden (1557) e Jean de Léry (1578) sobre os tupinambás, as de Debret sobre a corte portuguesa no Brasil e a obra do cinegrafista Thomas Reis sobre as expedições pelo interior do Brasil. (NOVAES in SAMAIN, 1998, p. 115)

A autora critica a necessidade do texto científico como meio de legitimar o autor como autoridade. Para ela, a imagem diz mais sobre o olhar do autor do que sobre a “realidade” retratada, e, assim, serve como importante análise antropológica da relação entre este e o objeto retratado. A imagem, entretanto, é capaz de comunicar o que não é possível dizer em palavras. “Certos fenômenos, embora implícitos na lógica da cultura, só podem explicitar no plano das formas sensíveis o seu significado mais profundo”. (NOVAES in SAMAIN, 1998, p. 116)

2.2 DILUIÇÃO E APROPRIAÇÃO CULTURAL

Para Stuart Hall, em *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* (HALL, 2008 *apud* BRIGLIA E SACRAMENTO, 2010), no capítulo “Que negro é esse na cultura negra”, a globalização junto da descolonização do terceiro mundo (pós-modernidade) força as culturas marginalizadas a romper com formas hegemônicas e assumir a hibridização.

Podemos estender essa compreensão à cultura indígena, visto que ela é também marginalizada e pertence a uma minoria. Ainda neste capítulo, Hall discute a invisibilidade das culturas marginalizadas, sua mercantilização e a criação de seus estereótipos.

Apropriação cultural, para Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro, é o “ato de se utilizar ou adotar hábitos, objetos ou comportamentos específicos de uma cultura, por pessoas e ou grupos culturais diferentes” (PINHEIRO, 2015, p. 1). Quando a cultura dominante se apropria e ignora os símbolos de luta e resistência de grupo apropriado, torna-se desrespeitosa. Artesanato, vestuário, música, entre outras expressões culturais, estão entre os maiores alvos de apropriação.

3 A FOTOGRAFIA DO ÍNDIO NO BRASIL

O histórico da fotografia sobre indígenas brasileiros tem diversas fases e finalidades ao longo da primeira metade do século XIX até os dias de hoje. O legado deixado por essas fases, até os dias de hoje, é que se repete um discurso. A fotografia sobre indígenas brasileiros comumente retrata essa população em seu status selvagem e em seus habitats e costumes tradicionais. Registra-se no máximo, seus processos de “civilização” e urbanização, deixando de lado o importante fator de diluição de sua cultura na tentativa da sobrevivência nos meios urbanos.

Segundo constata Fernando de Tacca (2011), o indígena tem representação irrelevante durante todo o decorrer do século XIX. As primeiras imagens de que se têm conhecimento estão hoje na Fototeca do Museu do Homem em Paris. Os registros são cinco daguerreótipos feitos em estúdio na França em 1843 por E. Thiesson. Nessas imagens, dois índios botocudos do grupo linguístico krenak posavam para as fotos no estúdio durante suas passagens pelo país para serem apresentados em exposições de eventos científicos. As fotografias faziam parte de coleções de estudos antropológicos que incluíam artefatos e reproduções de partes do corpo, por exemplo.

A denominação “botocudos” se refere à nomeação generalizada que os portugueses deram a diversos grupos linguísticos (incluindo caingangues, xoclengs, krenaks e xetás) que faziam uso de botoques labiais e auriculares. Esse termo foi amplamente utilizado até a primeira metade do século XX.

A mudança de contexto acontece 20 anos depois dos primeiros daguerreótipos, quando o italiano Bartolomé Bossi faz registros de uma incursão fotográfica na então Província de Mato Grosso. Essas fotografias resultam na publicação do livro *Viaje pitoresco*, em 1863. Dando continuidade da mudança da fase da fotografia de estúdio para os registros em ar livre, duas imagens realizadas por A. Frisch são bastante importantes na historiografia da fotografia brasileira. Feitas nos arredores de Manaus em 1865. São as primeiras que retratam o habitat natural e contextualizam espaço e costumes da população retratada. (TACCA, 2011)

O fotógrafo franco-brasileiro Marc Ferrez integra, na segunda metade do século XIX, a Comissão Geológica do Império, fotografando os botocudos na Bahia. A

imagem do índio captada pelo fotógrafo é a do ser domesticável e inofensivo. O método da antropometria utilizado nas fotografias de Ferrez indica a primeira ligação da fotografia de índios brasileiros em expedições científicas. Mesmo considerando a enorme relevância da produção de Marc Ferrez, a fotografia sobre indígenas teve pouca importância no período do Segundo Império. (TACCA, 2011)

O papel científico da fotografia de índios brasileiros tem lugar nas expedições à Amazônia no final do século XIX. Os alemães Paul Ehrenreich e George Huebner e o italiano Ermanno Estrandelli são alguns dos nomes de fotógrafos que exploram o lugar, aproveitando também a boa época que a cidade de Manaus vivia pelo ciclo da borracha.

Fugindo da representação do índio passivo e domesticável, o fotógrafo Walter Garbe consegue capturar os Botocudos no Espírito Santo de forma espontânea e descontraída no início do século 20.

O conjunto de imagens de Garbe se destaca pela proximidade de práticas e gestos culturais, fazendo fogo, catando piolhos em cabeças, tocando flautar ou uma simulação de caça, além de retratos muito descontraídos, sem olhares medrosos perante a câmera, e mais de curiosidade sobre o evento fotográfico. Apesar de um pequeno conjunto de fotografias, as imagens de Garbe se distinguem pelo grau de interação possível na articulação e produção dessas imagens. (TACCA, 2011, p. 91)

Essa fotografia servia para suprir a curiosidade do mundo europeu sobre povos selvagens, transitando entre o exótico e o científico. Além disso, havia a necessidade do processo civilizatório e de dominância de povos “superiores” sobre os “primitivos”.

Se a ciência cedeu ao apelo do exótico, ela também assimilou a sua mesma ambiguidade: de um lado, havia a necessidade de afirmar a diferença e constituir um discurso baseado na ideia de superioridade racial para melhor submeter; de outro lado, e também corroborado pela prática fotográfica, havia a fascinação por uma outra civilização que era vista e representada como passivamente à disposição dos recém-chegados. (DOBAL, 2001 *apud* TACCA, 2011, p. 97)

Com a Comissão Rondon, no início do século XX, é que a representação e o registro do índio brasileiro ganham maior fôlego. Cândido Mariano da Silva Rondon, também conhecido como Marechal Rondon, realizava expedições de reconhecimento de terras e rios brasileiros, mapeando os espaços mais desconhecidos do território

brasileiro. O contato com povos indígenas nunca antes observados levou o Marechal a organizar o Serviço de Proteção ao Índio e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN) em 1910, que virou posteriormente apenas Serviço de Proteção ao Índio (SPI). O SPI tinha a ideia de integrar as populações indígenas ao desenvolvimento nacional. A partir de 1964, o SPI se transforma na Fundação Nacional do Índio (Funai).

Os levantamentos acerca da flora, da fauna, da geografia realizados nas expedições eram acompanhados também de estudos antropológicos da cultura e da anatomia de povos indígenas e publicados posteriormente nas *Publicações da Comissão Rondon*. A partir de 1912, destaca-se a produção de filmes e fotografias por Thomaz Reis, principal cineasta e fotógrafo da Comissão Rondon.

Além de Reis, foram importantes também para a Comissão os fotógrafos José Loro, Charlotte Rosenbaum e Carlos Lako. Fernando de Tacca divide a produção fotográfica sobre índios brasileiros da Comissão Rondon em três momentos: do índio como selvagem intocado, que manteve suas tradições desde antes do descobrimento do país; do índio dócil e sujeito a aceitar a ocupação territorial da nação; e, por fim, da existência de um “índio nacional”, genuinamente brasileiro. O principal mercado consumidor dessas publicações era a elite urbana em busca de imagens e informações sobre o interior desconhecido do país.

A imprensa brasileira também colaborou para a formação do imaginário sobre o indígena no Brasil por meio de fotografias e reportagens. A revista *O Cruzeiro* – em especial na fase áurea, na década de 1950 –, com seu fotojornalismo inovador sobre fatos sociais, relatou diversos episódios envolvendo índios, principalmente aqueles em que estão em seu habitat natural com costumes “selvagens”, ajudando a estabelecer a visão que temos, ainda, sobre o indígena brasileiro: o comportamento primitivo.

A fotógrafa Claudia Andujar realiza uma “antropologia mágica” em suas produções. O lançamento de *Yanomami – frente ao eterno* (1998) traz uma publicação de fotografias realizadas entre 1972 e 1974. Com uma estética de fortes jogos de luz e sombra, Andujar consegue captar o mítico, o sobrenatural e o espiritual dessa população. A fotógrafa realiza também um importante trabalho de preservação dos

ianomâmis, quando consegue denunciar sua condição de vida degradada após o contato com garimpeiros e trabalhadores da estrada aberta em seus habitats. Tais registros auxiliaram para a consciência de criação de uma reserva ianomâmi, que vêm a auxiliar nas ações da Comissão de Criação do Parque Yanomami (Comissão Pró Índio). As fotografias, além de serem publicadas em livros, são materiais para a produção de filmes e fotofilmes com incorporação de sons captados na aldeia.

Diante desse panorama, Fernando de Tacca separa historicamente a fotografia sobre índios brasileiros em três fases:

No primeiro momento temos a ideia do exótico distante, lugar do selvagem próprio da natureza, ainda que domesticado, e um primeiro olhar etnográfico no final do século XIX, mas muito contaminado pelo exotismo. Em seguida, encontramos o encontro do nacional e o etnográfico da Comissão Rondon – com desdobramentos na produção da Secção de Estudos do SPI – e das narrativas fotojornalísticas da revista O Cruzeiro, na primeira metade do século XX. Por fim, incapacitada de ultrapassar o real sob a ontologia positivista, a fotografia etnográfica encontra no campo da arte um lugar para a elevação da imagem fotográfica como ilusão especular rumo ao mágico. Ao nos apresentar o invisível e o indizível, as luzes dos espíritos e o onírico, Claudia Andujar, ao menos assim, nos permite participar desse universo mítico. A separação entre o etnográfico e a possibilidade realística da fotografia, nas imagens de Claudia Andujar, revela uma poética sobre o outro muito distante do cerco imagético realístico da antropologia, e a ideia do índio tradicional ganha outra dimensão, agora contemplando a complexidade dessas culturas próprias. (TACCA, 2011, p. 119)

Ao analisar a emblemática fotografia de Claudia Andujar, especialmente seu registro dos ianomâmis feitos inicialmente para a revista Realidade em 1971, Camargo e Munhoz (2014) sugerem que nela existe uma representação de nossos “territórios interiores”, provocando uma reflexão do ignorante sobre o objeto registrado e podendo ainda causar uma mudança de postura acerca dele. Assim, a fotógrafa consegue produzir empatia aos que visitam sua obra, e, retratando a iluminação dos xamãs, provoca uma tentativa de despertar a consciência do “mundo ocidental” da luta por direitos humanos dos índios.

A fotografia de Andujar se preocupa tanto em documentar etnograficamente como em expressar artisticamente seu recorte daquela realidade. Seu sensível e impactante uso de luzes e sombras revela as experiências físicas e permite ainda uma incursão psíquica dos rituais xamânicos da tribo dos Yanomami. Ainda para Camargo e Munhoz, é no confronto entre a documentação e a contemplação que a subjetividade

da obra de Andujar fica presente. O transe atingido no ritual feito pelos xamãs “agitam a ‘união com o mundo dos espíritos’, quantos, dentro do paradigma da fotógrafa, o resultado alcançado é uma alegoria expressa em imagens fluídicas, que transitam entre halos e raios luminosos envolvendo os corpos dos índios...” (CAMARGO E MUNHOZ in BONI, 2014, p. 191).

FIGURA 2 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE “O INVISÍVEL”



FONTE: Andujar, 1998.

A antítese entre luz e sombra expressa as matérias-primas do xamanismo, que são consciência e inconsciente (CAMARGO E MUNHOZ in BONI, 2014 p. 198). Ainda, a técnica de sobreposição de imagens utilizada por Andujar dá a impressão de corpos que existem em outra dimensão, não apenas no corpo físico.

4 O ESPAÇO DO INDÍGENA EM CURITIBA E REGIÃO

Guarani, caingangue e xetás são as três etnias indígenas ainda presentes no Paraná. Os caingangues tiveram seus territórios nos Campos Gerais invadidos pelos tropeiros e pela expansão das fazendas de gado no século XIX. Essas invasões geraram violentos conflitos entre os nativos e os “invasores”, o que fez com que os indígenas fossem viver em aldeamentos do governo. No início do século XX, habitariam reservas do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), atual Fundação Nacional do Índio (Funai). (MARANHÃO, 2001)

Os guaranis que habitavam o interior do estado foram explorados na atividade pecuária entre os séculos XVIII e XIX. Alguns eram levados a aldeamentos do governo, e os que conseguiam fugir iam ao litoral, considerado um local sagrado segundo sua mitologia. Já a expansão cafeeira foi a responsável pelo extermínio dos xetás. Segundo a Funai, seu território se encontrava em processo de demarcação.

Existem no estado 18 terras demarcadas regularmente como indígenas pelo Governo Federal. Nelas, as principais atividades são a agricultura de subsistência e a criação de animais como porcos e galinhas. Nas comunidades, principalmente pelas mulheres, são produzidas peças de artesanatos como cestos, balaios, arcos e flechas para comercializar em centros urbanos como modo de complementar a renda.

A população indígena que vive em Curitiba é estimada em 2.693 pessoas, segundo o IBGE 2010, sendo 0,15% dos moradores da capital. Os principais bairros onde se encontram são a Cidade Industrial de Curitiba, o Sítio Cercado, o Cajuru, o Campo do Santana e o Alto Boqueirão.

A aldeia Kakané Porã, que fica no Campo de Santana, zona Sul de Curitiba, foi criada em 2008 e é a primeira aldeia urbana indígena do Sul do Brasil. Nela vivem centenas de indígenas de diferentes etnias. Vários moradores vieram do Rio Grande do Sul e de outras regiões do Paraná. A maioria dos homens de lá trabalha na construção civil, enquanto as mulheres se ocupam do comércio.

5 EDIÇÃO DE FOTOS

A fotografia permite imaginar sem necessitar do texto. Como para Boris Kossoy (2009), o instante congelado do fotograma não tem antes nem depois, e, assim “é este um dos aspectos mais fascinantes em termos do instante contínuo recortado da vida que se confunde com o nascimento do descontínuo do documento” (KOSSOY, 2009, p. 44). Kossoy defende ainda que a fotografia permite comunicar e expressar qualquer atividade humana e sua legitimidade se dá na “ênfase nos ‘valores estéticos’ das imagens em detrimento da trama histórica particular que envolveu sua respectiva produção”. (KOSSOY, 2009, p. 144)

A competência jornalística da edição de imagens, para Luiz Costa Pereira Junior (2012), “é construção e também flagrante, é registro e é artifício, testemunho e invenção” (PEREIRA JUNIOR, 2012, p. 112). A imagem, nesse caso, dialoga com os outros elementos disponíveis na apresentação, que servem de suporte para estimular o imaginário. Neste trabalho, optou-se pela valorização da imagem sobre o texto, utilizando-se deste como uma provocação do olhar para as imagens e para facilitar a tensão entre as fotografias.

O texto auxiliar se dá no formato de ensaio, que permite maior liberdade nessa provocação. O ensaio, para Daniel Piza (2003), serve para informar e fazer pensar, testando hipóteses e simulando argumentos. O autor do ensaio tenta comunicar-se com as experiências do leitor, deixando para este a conclusão do texto.

Ainda, para cada foto utilizada, é oferecida uma legenda que ajuda na contextualização do objeto retratado. A provocação se dá, também, pela disposição das imagens, que pretende criar contrapontos e tensões. Elementos textuais como títulos, legendas e também a diagramação controlam, segundo Pereira Junior (2012), a leitura que será feita da imagem. Diferente do proposto pelo autor, aqui o texto não tem a intenção de ancorar a imagem a um sentido único, mas sim, provocar uma interpretação individual do leitor, que pode relacionar suas experiências pessoais com o objeto retratado.

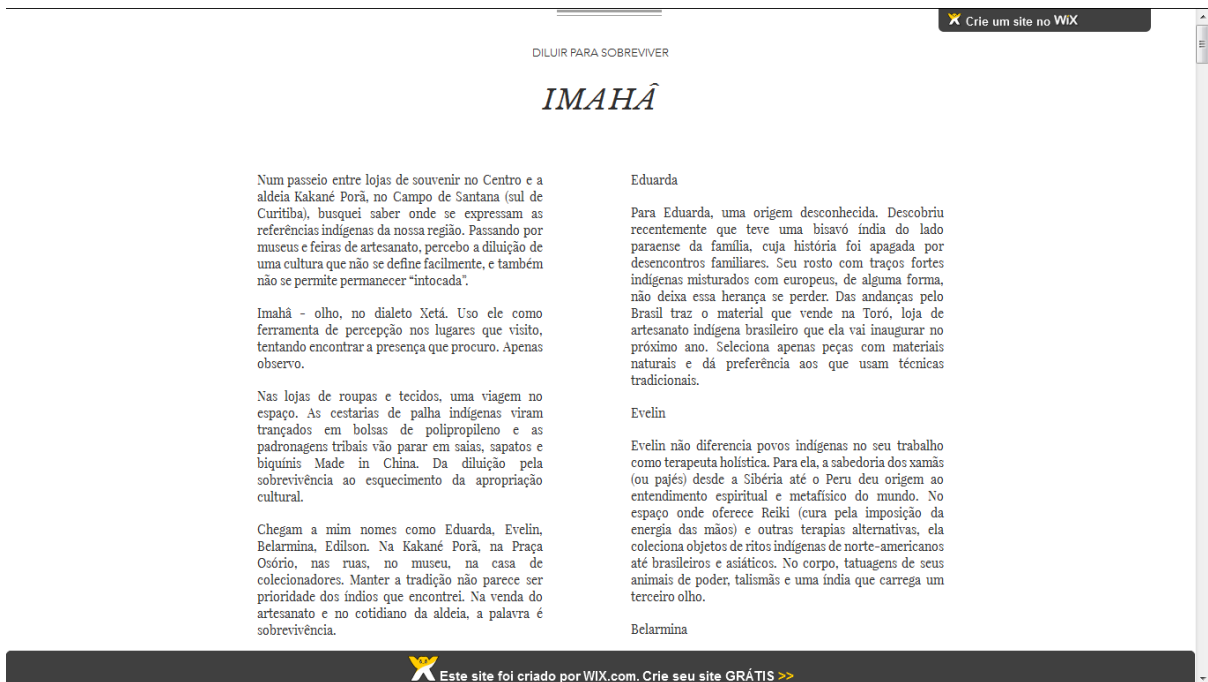
6 IMAHÂ

O produto final, *Imahâ*, é uma exposição de fotografias selecionadas e organizadas numa galeria virtual feita na plataforma Wix, um construtor de sites gratuito com layouts pré-definidos, que facilitam a edição de fotos e texto para várias finalidades, contando com boas opções para exposições fotográficas. O layout escolhido para a galeria remete a uma colagem de fotos em mosaico, e a disposição delas foi pensada para criar tensões entre temas-chave abordados fotograficamente.

Imahâ, no dialeto xetá, significa olho. Meu olhar esteve treinado para identificar referências que me lembrassem a cultura indígena, tanto em estampas de roupas quanto em elementos rituais e traços físicos. Provoco também o olho do visitante da exposição. E esse olhar continua para além da finalização do trabalho.

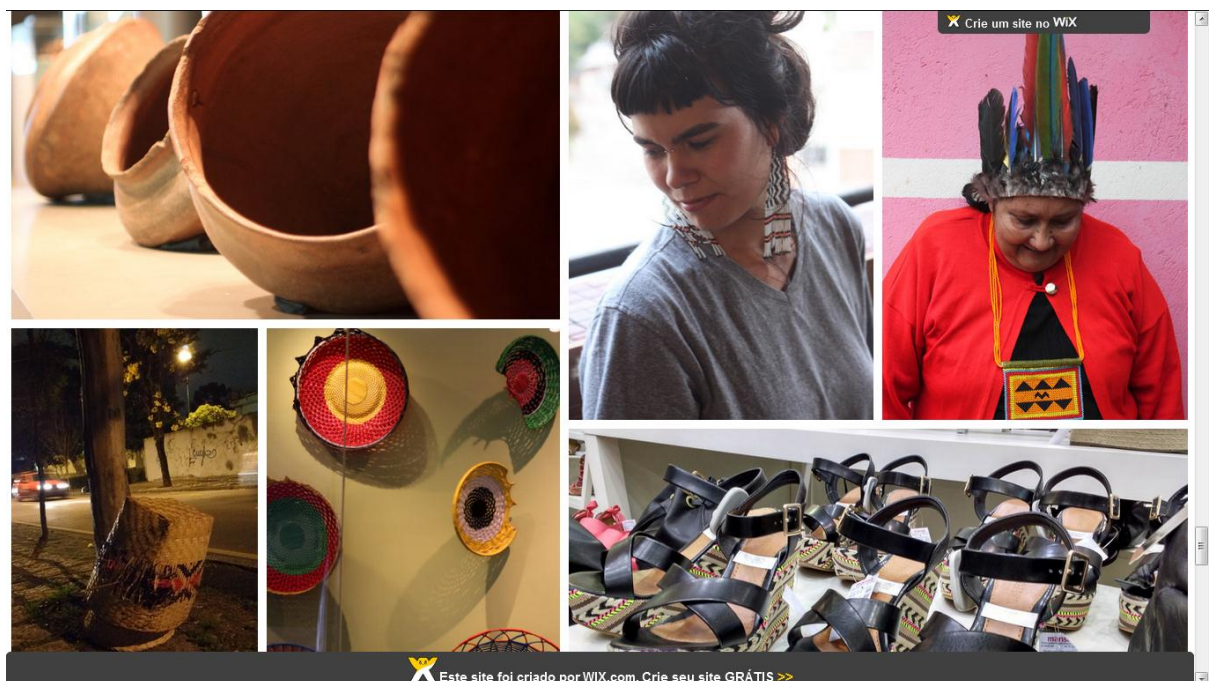
Um ensaio antecede a exposição das imagens como forma de provocar o olhar do visitante e, de certa forma, guiar uma crítica sobre o tema da diluição da cultura indígena. Nesse texto, são apresentadas as personagens fotografadas e os lugares visitados. Cada foto acompanha uma legenda que auxilia na sua contextualização. A legenda aparece quando a foto é clicada e ampliada. Essa opção foi feita para preservar a galeria apenas com fotos, sem correr o risco de poluir esteticamente com textos. Clicar nas fotos estimula, também, uma maior interação do leitor com a galeria.

FIGURA 3 – FRAGMENTO DO SITE IMAHÂ 1



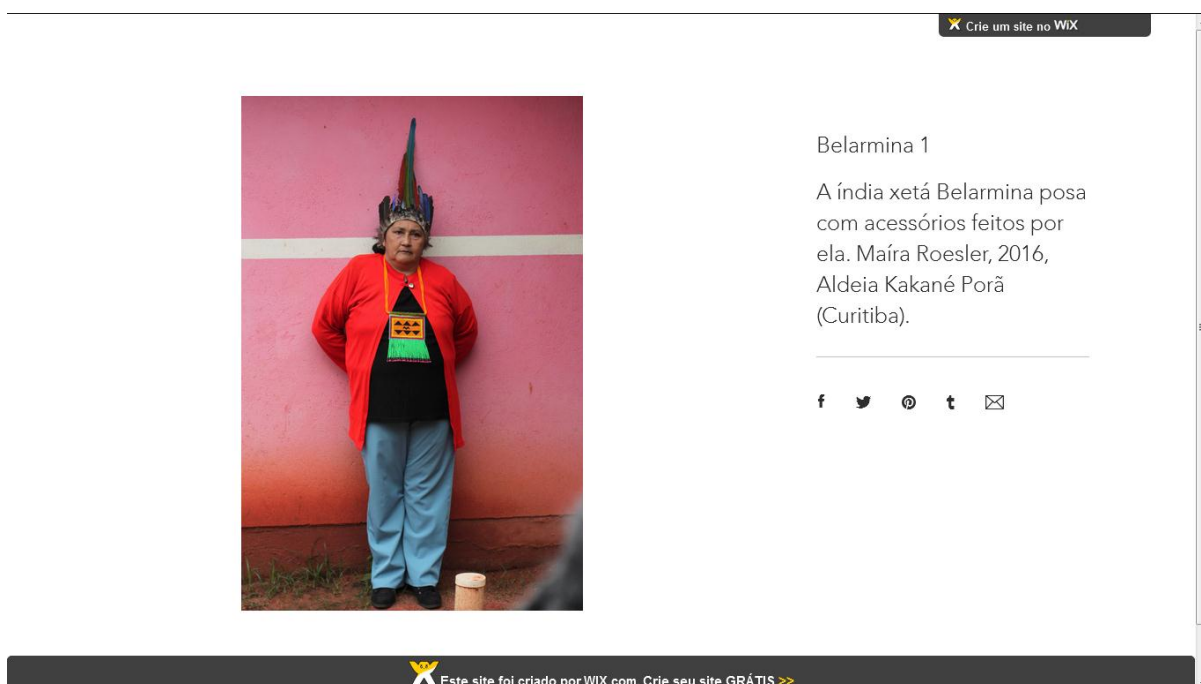
FONTE: wix.com, 2016.

FIGURA 4 – FRAGMENTO DO SITE IMAHÂ 2



FONTE: wix.com, 2016.

FIGURA 5 – FRAGMENTO DO SITE IMAHÂ 3



FONTE: wix.com, 2016.

Para esse projeto produzi cerca de 300 fotografias, das quais selecionei 38 finais para expor, pensando nas que mais chamaram a atenção para os temas-chave e para a ideia principal de diluição cultural. O tratamento das fotografias foi mínimo, apenas pequenas correções de luz e contraste.

FIGURA 6 – O ARTESÃO EDILSON



FONTE: A autora (2016).

FIGURA 7 - BOLSA EM LOJA DE RUA



FONTE: A autora (2016).

FIGURA 8 – BELARMINA E EDUARDA



FONTE: A autora (2016).

A busca das imagens exercitou minha competência como flâneur. Selecionei locais que facilitariam encontrar os objetos buscados, como a feira de artesanato da praça Osório, lojas de rua e a aldeia Kakané Porã. Nesses lugares, atuei como observadora, conversando com as personagens que encontrei, como Belarmina na aldeia e Edilson na praça Osório. As personagens Eduarda e Evelin foram escolhidas por sua relação próxima, tanto profissional quanto pessoal, com a temática indígena.

O resultado final pode ser visitado pelo endereço www.mairaroesler.wixsite.com/imaha.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este projeto fez uma observação fotográfica de um tema sempre presente no nosso cotidiano. A cultura indígena está na nossa cozinha, no uso do milho e da mandioca, até nas cestarias e acessórios de palha e madeira. Treinei meu olhar para captar essas referências durante a execução do projeto, e sem dúvida mantive para além do trabalho, levando-o comigo ao caminhar na rua e observar pessoas com traços físicos indígenas.

Não pretendi abordar questões de grande impacto na causa indígena, como demarcação de terra. Observei o que estava mais próximo a mim, que é a relação que temos com a cultura indígena e a visão, na maioria das vezes, romântica, do índio selvagem que guarda sua tradição ficando imune à “civilização”.

Percebi definitivamente que a cultura é viva e tradições estão sempre em movimento. A diluição cultural acontece pela sobrevivência, pela adaptação ao meio e ao ritmo em que vivemos. Respeitar sua história e seus costumes e dar-lhes direitos básicos é fundamental, mas pretender manter o mito do índio selvagem é querer excluí-lo de conviver em nossa realidade.

Sobretudo, esse projeto me fez aprimorar a competência de flâneur, exercício com o qual sempre me familiarizei. Estar com uma câmera na mão observando as cenas ao meu redor me fez desenvolver a sensibilidade e principalmente a empatia por causas que merecem atenção e que nos fazem aprender sobre nós mesmos e nosso lugar na sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade; Educ, 2002.

ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. Curitiba: DBA, 1998.

BECKER, Howard. Photography and sociology. In: BECKER, Howard. **Doing things together: selected papers**. Evanston: Northwestern University Press, 1986. P.223-271.

BECKER, Howard. Photography and sociology. **Studies in the anthropology of visual communication**, v.1, p.3-26, 1974.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BONI, Paulo César. **Fotografia: usos, repercussões e reflexões**. Londrina: Midiograf, 2014.

BRIGLIA, Tcharly Magalhães; SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira. **Cultura e Identidade em Diáspora**. UNESP: Baleia na Rede, Vol. 1, nº 7, Ano VII, Dez/2010. Disponível em: [http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/edicao7/Cultura_e_identidade_\(1\).pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/edicao7/Cultura_e_identidade_(1).pdf).

DOBAL, Suzana. Ciência e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX, **Cadernos de antropologia e imagem**, Rio de Janeiro: UERJ, v.12, 2001.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1996.

GURAN, Milton. Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica. Londrina (PR): **Discursos fotográficos**, v.7, n.10, p.77-106, jan./jun. 2011.

GURAN, Milton. **Identidade Agudá espelhada no tempo: fotografia como instrumento de pesquisa social – um relato de experiência**. Belém: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v.9, n.2, p.557-565, maio/ago. 2014.

HORVAT, Frank. Leçon Du photographe. **Photographie Magazine**, Paris, n. 21, abr. 1990.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MACHADO, Arlindo. Prefácio. In: VILÉM, Flusser. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

MAGEE, Bryan. **História da filosofia**. São Paulo: Loyola, 1998.

MARANHÃO, Fernanda. **Povos indígenas no Paraná**. Museu Paranaense, 2001. Disponível em: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=68>

PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. **Guia para a edição jornalística**. Petrópolis: Vozes, 2012.

PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. **Negritude, Apropriação Cultural e a “Crise Conceitual” das Identidades na Modernidade**. Florianópolis: XXVIII Simpósio Nacional de História, 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427821377_ARQUIVO_LISANDRA-TEXTOCOMPLETOANPUH2015.pdf.

PIZA, Daniel. Tubos de ensaio. **O Estado de S. Paulo**, 28 de setembro de 2003. Caderno 2, p. D3.

SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, vol.18, n. 1, p.191-223, março 2011.

APÊNDICE 1 - ENSAIO

Diluir para sobreviver – IMAHÂ

Num passeio entre lojas de souvenir no Centro e a aldeia Kakané Porã, no Campo de Santana (sul de Curitiba), busquei saber onde se expressam as referências indígenas da nossa região. Passando por museus e feiras de artesanato, percebo a diluição de uma cultura que não se define facilmente, e também não se permite permanecer “intocada”.

Imahâ – olho, no dialeto xetá. Uso-o como ferramenta de percepção nos lugares que visito, tentando encontrar a presença que procuro. Apenas observo.

Nas lojas de roupas e tecidos, uma viagem no espaço. As cestarias de palha indígenas viram trançados em bolsas de polipropileno e as padronagens tribais vão parar em saias, sapatos e biquínis Made in China. Da diluição pela sobrevivência ao esquecimento da apropriação cultural.

Chegam a mim nomes como Eduarda, Evelin, Belarmina, Edilson. Na Kakané Porã, na Praça Osório, nas ruas, no museu, na casa de colecionadores. Manter a tradição não parece ser prioridade dos índios que encontrei. Na venda do artesanato e no cotidiano da aldeia, a palavra é sobrevivência.

Arte indígena é a arte produzida por índios. Se esquecermos os cocares de penas e os cestos de palha, podemos enxergar um sapato velho feito vaso para plantas de plástico pendurado na varanda de uma casa na Kakané Porã. É uma expressão legítima dos meios de que eles dispõem.

Refletindo sobre a quem interessa manter uma tradição intocada e o que isso significa, duas personagens que encontrei parecem viver no mito, são Eduarda e Evelin. Outras duas figuras representam a resistência da identidade indígena e a diluição para a sobrevivência de uma cultura – Belarmina e Edilson personificam o que é ser indígena hoje e quais seus meios de sobrevivência.

Eduarda

Para Eduarda, uma origem desconhecida. Descobriu recentemente que teve uma bisavó índia do lado paraense da família, cuja história foi apagada por desencontros familiares. Seu rosto com traços fortes indígenas misturados com europeus, de alguma forma, não deixa essa herança se perder. Das andanças pelo Brasil traz o material que vende na Toró, loja de artesanato indígena brasileiro que ela vai inaugurar no próximo ano. Seleciona apenas peças com materiais naturais e dá preferência aos que usam técnicas tradicionais.

Evelin

Evelin não diferencia povos indígenas no seu trabalho como terapeuta holística. Para ela, a sabedoria dos xamãs (ou pajés) desde a Sibéria até o Peru deu origem ao entendimento espiritual e metafísico do mundo. No espaço onde oferece Reiki (cura pela imposição da energia das mãos) e outras terapias alternativas, ela coleciona objetos de ritos indígenas de norte-americanos até brasileiros e asiáticos. No corpo, tatuagens de seus animais de poder, talismãs e uma índia que carrega um terceiro olho.

Belarmina

Belarmina é uma dos poucos xetás habitantes da Kakané Porã, e dos últimos dessa etnia restantes no Brasil. Na aldeia, vive humildemente com seu marido numa meia-água de madeira enquanto aguarda pela construção da sua casa logo do outro lado da rua. Apesar das limitações causadas por uma perna quebrada e respiração fraca, fez questão de guiar um passeio pela aldeia, onde ainda moram alguns de seus filhos. Vive da venda de seu artesanato, como a maioria dos índios da Kakané. Com seu sorriso adorável e olhar brilhante, encanta qualquer um que a possa conhecer.

Edilson

No artesanato, Edilson tem seu sustento. Vende na Praça Osório acessórios e objetos feitos por ele e que hoje já levam materiais não tão tradicionais como plástico e couro. É morador da região metropolitana de Curitiba, mas já foi da Kakané Porã. Atencioso e pacato, com seus olhos puxados de índio observa o movimento do centro da cidade junto de seu colega de trabalho – que o chama pelo apelido de “japonês”.