

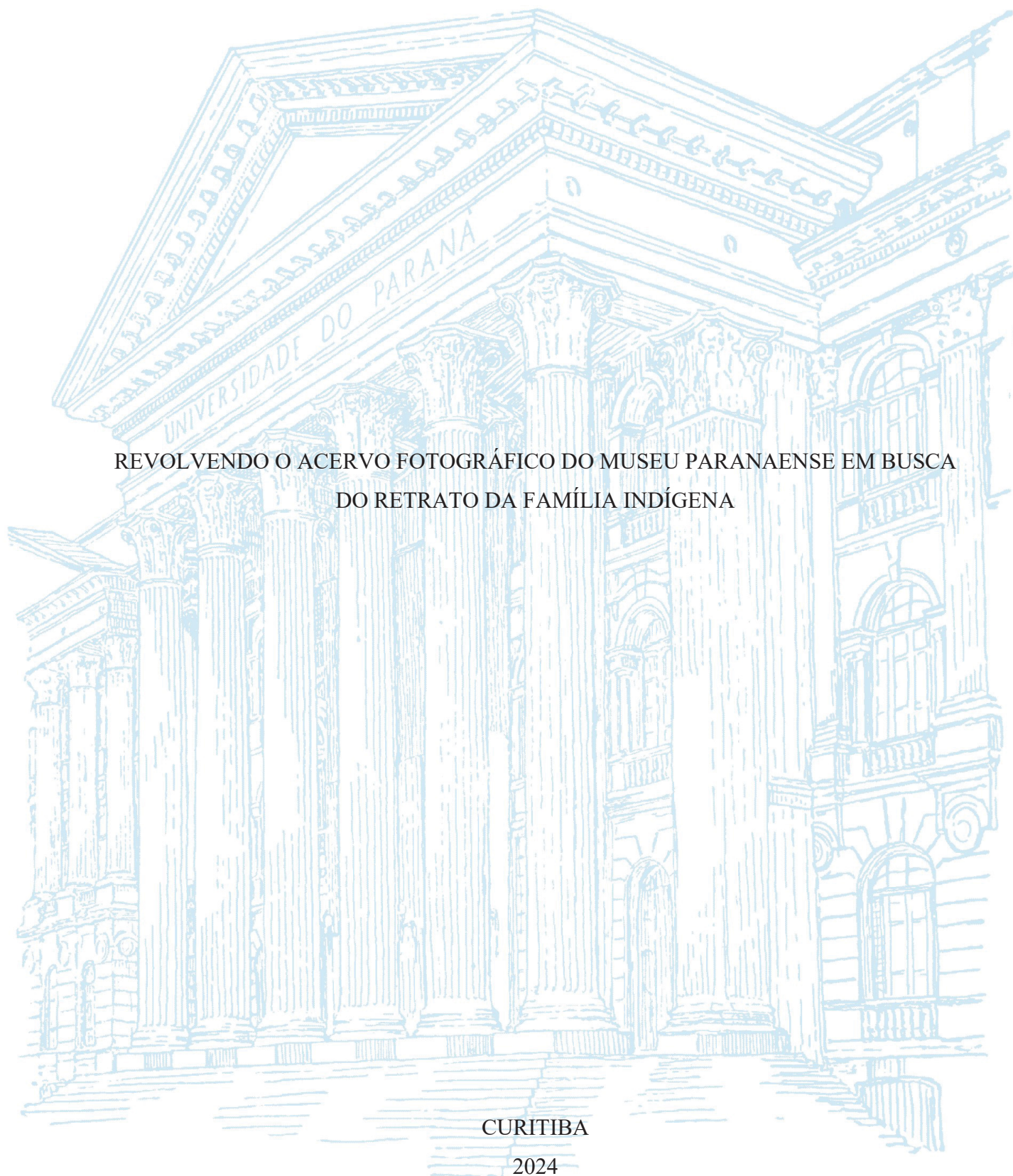
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

NOEMIA PAULA SANTOS FONTANELA

REVOLVENDO O ACERVO FOTOGRÁFICO DO MUSEU PARANAENSE EM BUSCA
DO RETRATO DA FAMÍLIA INDÍGENA

CURITIBA

2024



NOEMIA PAULA SANTOS FONTANELA

REVOLVENDO O ACERVO FOTOGRÁFICO DO MUSEU PARANAENSE EM
BUSCA DO RETRATO DA FAMÍLIA INDÍGENA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História.

Linha: Arte, Memória e Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Rosane Kaminski

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Fontanela, Noemia Paula Santos

Revolvendo o acervo fotográfico do Museu Paranaense em busca do retrato da família indígena. / Noemia Paula Santos Fontanela. – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese em História) – Universidade Federal do Paraná,
Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosane Kaminski.

1. Museu Paranaense. 2. Acervo fotográfico. 3. Decolonização.
4. Família indígena. I. Kaminski, Rosane. II. Universidade Federal do
Paraná. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Bibliotecário: Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **NOEMIA PAULA SANTOS FONTANELA** intitulada: **Revolvendo o acervo fotográfico do Museu Paranaense em busca do retrato da família indígena**, sob orientação da Profa. Dra. ROSANE KAMINSKI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 12 de Dezembro de 2024.

Assinatura Eletrônica

13/12/2024 14:45:01.0

ROSANE KAMINSKI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

13/12/2024 14:21:47.0

MILENA COSTA DE SOUZA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

13/12/2024 13:51:23.0

MARCELO MIGUEL CONRADO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

13/12/2024 14:26:50.0

EVERTON DE OLIVEIRA MORAES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO)

Assinatura Eletrônica

13/12/2024 13:20:54.0

RAFAEL TASSI TEIXEIRA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - PPGHIS)

*Para Amabile Sbrissia Dissenha, Isabela Lakoski
Fontanela – minhas amadas afilhadas –, Ana de Oliveira
Roman Borges e Alice Zucchi Ribeiro, cujas conquistas
desde os primeiros passos são minha alegria e motivação
diárias. Vocês serão mulheres incríveis e grandes
pesquisadoras, se assim quiserem!*

AGRADECIMENTOS

Uma tese de doutorado é sempre o resultado de um processo longo, envolvendo diversas pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para sua conclusão. Em especial, durante um doutorado realizado em um contexto pandêmico, no qual todos os créditos foram cumpridos remotamente, cada etapa desse percurso revelou-se ainda mais valiosa graças à contribuição daqueles a quem não posso deixar de expressar minha gratidão.

Em primeiro lugar, à minha orientadora, Professora Rosane Kaminski, pela seleção do projeto inicial, inestimáveis colaborações ao longo dos ajustes necessários em razão da pandemia do Covid-19, pela amizade, por todos os incentivos e oportunidades ao longo desta minha caminhada.

Aos Professores Marcelo Conrado e Rafael Tassi Teixeira, pelos valiosos comentários e contribuições durante a Banca de Qualificação, sem os quais o resultado final certamente não seria possível. À Professora Milena Costa de Souza e ao Professor Everton Moraes, pela disponibilidade em integrar a banca de defesa.

Ao Museu Paranaense, na pessoa de sua diretora, Gabriela Bettega, e, especialmente, do historiador Felipe Vilas Bôas, por todo o apoio ao longo da pesquisa.

Um agradecimento especial à Naine Terena, cuja pronta resposta no início da escrita da tese auxiliou no dimensionamento e compreensão das ações promovidas pelo Museu Paranaense, tendo sido o seu conceito de “exercícios decoloniais” um dos fios condutores da pesquisa. E, também, um agradecimento especial à generosidade de Denilson Baniwa, por ter encontrado tempo em sua agenda para responder as perguntas feitas por esta pesquisadora e que resultaram em um verdadeiro manifesto sobre a relevância da fotografia de família, transcrito integralmente no anexo 9. Ainda que o áudio com as respostas tenha chegado depois do depósito da tese para defesa, suas palavras merecem sem sombra de dúvidas reverberar.

Agradeço à linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa (AMENA) e aos professores André Egg, Artur Freitas, Cláudio de Sá Machado Júnior, Clóvis Mendes Gruner e Vinicius Honesko, pelo acolhimento tanto no mestrado quanto no doutorado, pelas disciplinas ministradas e pelo conhecimento compartilhado ao longo desses anos. Ao Professor Luís Fernando Lopes Pereira, com quem tive a oportunidade de cursar a disciplina de Pensamento Pós-Colonial no Programa de Pós-Graduação em Direito da UFPR, que me despertou para a leitura de autores fundamentais para esta pesquisa.

Aos colegas de doutorado, representados por Felipe Augusto Tkac, Janis Boiko e Kelly Yara de Souza Mendonça, por compartilharem comigo uma das experiências mais desafiadoras e

contraditórias que vivenciei (vivenciamos): a alegria e expectativa de cursar o doutorado em meio aos medos, incertezas e dúvidas que nos acompanharam diariamente ao longo dos encontros para o cumprimento dos créditos “pandêmicos”.

Aos colegas e amigos de orientação, representados por Gabriel Forgatti. Aos amigos que fiz ao ingressar no programa e que certamente levarei comigo para a vida, aqui representados por Alloma Noara Modzelewski, Larissa Guedes Busnardo e Leonardo Bento. Agradeço especialmente à Alloma pela leitura da tese e pelas considerações precisas, ao Leonardo por toda a ajuda com PDFs e arquivos, e à Larissa pelas valiosas trocas sobre o tema que tanto nos aproximou: a fotografia.

À Professora Giovana Terezinha Simão, pela oportunidade de lecionar, juntamente com Larissa Guedes Busnardo, as duas edições do curso de extensão *A Caixa Mágica: Diálogos sobre História e Fotografia* na EMBAP/UNESPAR. Pela amizade sincera, refletida nas trocas quase diárias sobre fotografia e tantos outros temas, e pelo acolhimento diante das múltiplas tarefas diárias e do cuidado com nossas famílias, serei eternamente grata por nossa amizade.

Às amigas e amigos, que são a família que escolhi — Érica Hartmann de Oliveira, Larissa Sbrissia Dissenha, Luiza Helena Gonçalves, Rafaela Karmann Monteiro de Almeida Bobato, Rui Carlo Dissenha e Wagner Araujo Neto —, agradeço por estarem sempre presentes e por todas as palavras de apoio e incentivo ao longo deste doutorado. À Larissa e Luiza, especialmente, pela parceria também no trabalho e por todo auxílio para que eu pudesse vencer os prazos da tese.

À Maria Ângela Marques e a José Augusto Leandro, queridos amigos, pela generosidade em compartilhar suas experiências doutorais e todas as valiosas dicas. E, ainda, à minha querida amiga Franciane Bubniak, com quem compartilho há muitos anos “o fotografar” e tantas plantas, que, desde a pandemia, indiscutivelmente se multiplicaram em ambas as casas.

Ao querido André Malinski, in memoriam, amigo que fiz nos primeiros dias no PPGHIS (ainda no mestrado, em 2017) e que nos deixou tão precocemente em 15 de novembro de 2021. Sua ausência é profundamente sentida na AMENA, na Academia, na Arte e no carnaval de Curitiba.

Por fim, mas não menos importante, à minha pequena grande família, pai, mãe, Tarcizio, Vanessa, Isabela, Pedro, tia Célia e Eliane, por compreenderem as ausências ao longo desse período do doutorado, por todo suporte e apoio incondicionais. Tudo é (e sempre foi), em alguma medida, por eles e para eles.

“Antigamente, os brancos falavam de nós à nossa revelia e nossas verdadeiras palavras permaneciam escondidas na floresta. Ninguém além de nós podia escutá-las”

(Davi Kopenawa e Bruce Albert.

A queda do céu: palavras de um xamã yanomami, 2015, p. 38)

RESUMO

Esta tese tem como objetivo investigar como o Museu Paranaense (MUPA) está abordando a necessária ressignificação de seu acervo imagético, especialmente fotográfico, em relação à visualidade da família indígena. O acervo fotográfico do museu, particularmente no que tange aos registros de famílias indígenas, reflete uma visualidade influenciada pelo movimento paranista, que buscava forjar uma identidade para o Estado do Paraná. Romário Martins, um dos principais colaboradores desse movimento, foi diretor do MUPA entre 1902 e 1928, período em que os registros de famílias indígenas foram ofuscados em favor da exaltação da família branca, elitizada e de ascendência europeia, apagando a violência sofrida pelos povos originários do Paraná. Desde 2019, sob a direção de Gabriela Bettega, o Museu vem passando por uma "nova fase", buscando maior integração com a comunidade e abrindo seu espaço para diversos segmentos da sociedade. Essa transformação inclui a interação com artistas locais e nacionais, visando a criação de um espaço compartilhado entre história e arte. Um marco dessa fase foi a exposição *Retomada da Imagem*, realizada entre novembro de 2021 e março de 2022, que sinalizou o início de um processo decolonial no museu, com o objetivo de observar com mais atenção a presença indígena. O projeto envolveu artistas como Denilson Baniwa e Gustavo Caboco, que, junto com outros colaboradores, "relegendaram" imagens do acervo, utilizando os termos "álbum" e "família", reafirmando o valor afetivo da fotografia de família para os povos indígenas. Esse processo de tentativa de decolonização do Museu seguiu com a visita dos Kayapós ao MUPA em 2022 e com exposição *Mejtere: Histórias Recontadas* em 2023. Uma importante base teórica desta pesquisa é o conceito de "círculo mágico" de Walter Benjamin, que se refere ao espaço simbólico onde as coleções fotográficas encontram sentido, tanto para as famílias retratadas quanto para os observadores. Esse conceito serve de ponto de partida para refletir sobre como as fotografias de famílias indígenas podem ser ressignificadas no acervo do MUPA, contribuindo para uma leitura mais inclusiva e decolonial da história visual do Paraná. O conceito de "círculo mágico" aplicado às coleções de fotografias de família problematiza o processo de incorporação desses objetos afetivos em acervos museológicos, que pode ocorrer por doação familiar, aquisição institucional ou doação de terceiros. No caso das fotografias das famílias indígenas no acervo do MUPA, o fechamento desse círculo depende da ressignificação dessas imagens, como exemplificado na exposição *Retomada da Imagem*, em que a correção de legendas e a renomeação dos retratos ativam "narrativas suspensas", iniciando o processo de conclusão desse ciclo.

Palavras-chave: Museu Paranaense; Fotografia; Família indígena; Retomada da Imagem.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate how the Museu Paranaense (MUPA) is addressing the necessary re-signification of its visual, particularly photographic, collection concerning the representation of Indigenous families. The museum's photographic archive, especially regarding the documentation of Indigenous families, reflects a visuality influenced by the *paranista* movement, which sought to forge an identity for the State of Paraná. Romário Martins, one of the main contributors to this movement, served as MUPA's director between 1902 and 1928, a period during which records of Indigenous families were overshadowed in favor of exalting white, elitist families of European descent, effectively erasing the violence suffered by the Indigenous peoples of Paraná.

Since 2019, under the direction of Gabriela Bettega, the museum has undergone a "new phase," seeking greater community integration and opening its space to various societal segments. This transformation includes engagement with both local and national artists, aiming to create a shared space between history and art. A milestone in this phase was the *Retomada da Imagem* (Image Reclamation) exhibition, held between November 2021 and March 2022, which marked the beginning of a decolonial process at the museum, with the goal of paying closer attention to Indigenous presence. The project involved artists such as Denilson Baniwa and Gustavo Caboco, who, alongside other collaborators, "re-captioned" images from the collection, using the terms "album" and "family," reaffirming the emotional value of family photography within Indigenous cultures. This attempt at decolonizing the Museum continued with the Kayapó people's visit to the MUPA in 2022, followed by the exhibition *Mejtere: Histórias Recontadas* in 2023. An important theoretical foundation of this research is Walter Benjamin's concept of the "magic circle", which refers to the symbolic space where photographic collections find meaning, both for the families depicted and for the observers. This concept serves as a starting point to reflect on how photographs of Indigenous families can be re-signified within MUPA's collection, contributing to a more inclusive and decolonial reading of Paraná's visual history. The concept of the "magic circle," when applied to family photograph collections, raises questions about how these affective objects are incorporated into museum archives, a process that may occur through family donations, institutional acquisition, or third-party contributions. In the case of the photographs of Indigenous families in MUPA's collection, the closing of this circle depends on the re-signification of these images, as exemplified by the *Retomada da Imagem* exhibition, in which the correction of captions and renaming of portraits activate "suspended narratives," beginning the process of completing this cycle.

Keywords: Museu Paranaense; Photography; Indigenous Family; *Retomada da Imagem*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	3
2 O MUSEU PARANAENSE, A FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA E SEUS APAGAMENTOS.....	19
2.1 UM BREVE PERCURSO SOBRE A HISTÓRIA DO MUSEU PARANAENSE E SEUS PLANOS MUSEOLÓGICOS	20
2.1.1 <i>Os primeiros passos em meio a doações</i>	20
2.1.2 <i>Os planos museológicos e um retrato da atividade museal</i>	24
2.1.3 <i>Entre propostas e realizações: temos um novo museu?</i>	38
2.2 A FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA NO ACERVO DO MUSEU PARANAENSE.....	43
2.2.1 <i>Registros da família indígena: reflexo da construção de uma visualidade no Paraná que apaga a violência</i>	45
2.2.2 <i>Os apagamentos na fotografia de família do MUPA</i>	57
2.2.3 <i>Seguindo o rastro da família indígena no acervo do MUPA</i>	62
3. O PROJETO <i>RETOMADA DA IMAGEM</i> (2021): UM “EXERCÍCIO” PARA PENSAR A PRESENÇA INDÍGENA NO MUSEU PARANAENSE.....	80
3.1 (RE)TOMADA: UM PROJETO EM TRÊS ETAPAS	81
3.1.1 <i>Um convite e o início das atividades: roda de debates virtuais</i>	103
3.1.2 <i>Museu-ateliê e as impressões dos artistas e convidados</i>	105
3.1.3 <i>O espólio de uma exposição</i>	117
3.1.4 <i>Lançamento tardio do Catálogo Retomada da Imagem ou tentativa de retomar a retomada?</i>	122
3.2 <i>MEJTERE: HISTÓRIAS RECONTADAS</i> (2023): UMA IMAGEM E UM QUESTIONAMENTO	124
3.3 IMAGENS ENCENADAS, FOTÓGRAFOS INDÍGENAS, NECESSIDADE DE ASSUNÇÃO DE DÍVIDAS COM OS RETRATADOS	129
4 O LUGAR DOS OBJETOS DE AFETO.....	136
4.1 O CONCEITO DE CÍRCULO MÁGICO E OS OBJETOS DE AFETO	137
4.3 UMA REFLEXÃO SOBRE A COLEÇÃO KOZÁK E A NECESSIDADE DE VALORIZAÇÃO DAS INICIATIVAS DE DOAÇÃO DE RETRATOS COMPLEMENTARES	148
4.3.1 <i>Xetá: da importância da incorporação de novas fotografias e documentos</i>	151
5 POSSÍVEIS CAMINHOS PARA FECHAR O CÍRCULO MÁGICO DOS OBJETOS (FOTOGRAFICOS) DE AFETO.....	159

5.1 RESSIGNIFICAÇÃO DOS OBJETOS DE AFETO ATRAVÉS DA ARTE.....	160
5.1.1 <i>Projetos de longo prazo e o apelo para artistas como caminho, mas não solução</i>	168
5.2 NOVOS “EXERCÍCIOS” SOBRE A PRESENÇA INDÍGENA NO MUPA	170
5.2.1 PROJETO “EXPEDIÇÃO DA MEMÓRIA”: OS <i>KAYAPÓS NO MUPA E A RESTITUIÇÃO DE “CÓPIAS”</i> (2022)	170
5.2.2 <i>POLAROIDS: UM ÁLBUM DE FAMÍLIA POSSÍVEL</i>	176
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	194
REFERÊNCIAS.....	200
LISTA DE FONTES.....	208
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	211
ANEXOS.....	214
ANEXO 1	214
ANEXO 2	215
ANEXO 3	216
ANEXO 4	235
ANEXO 5	242
ANEXO 6	244
ANEXO 7	286
ANEXO 8	289
ANEXO 9	310

1 INTRODUÇÃO

A presente tese foi elaborada em um contexto de profunda inquietação social e política, caracterizado principalmente por um intenso "desconforto" agravado pela pandemia de Covid-19. Trata-se de um doutorado pandêmico¹, no qual todos os créditos foram cumpridos de forma remota, em ambiente online, enfrentando desde o início as adaptações e incertezas quanto à continuidade do calendário acadêmico em uma universidade pública. A isso somaram-se, ainda, as adaptações necessárias na esfera pessoal para superar esse período.

O projeto, inicialmente concebido para se concentrar na análise das narrativas dos álbuns de fotografia de família do Museu Paranaense e nos apagamentos neles identificados, a partir das percepções extraídas da dissertação de mestrado defendida em 2019, intitulada *A narrativa fotográfica dos álbuns de fotografia de família do Museu Paranaense na Curitiba da primeira metade do século XX*, foi redirecionado em função do fechamento de todos os espaços museais e da impossibilidade de acesso para digitalização dos álbuns selecionados.

Ao longo das leituras realizadas nas disciplinas e da pesquisa no acervo online do Museu Paranaense, somadas às impressões e hipóteses levantadas na referida pesquisa de mestrado, observou-se que, no que concerne à imagem da família paranaense da primeira metade do século XX — da qual o acervo do MUPA é um dos depositários —, a representação de determinadas famílias foi excluída. O enfoque da presente análise se voltou, então, sobre a imagem da família indígena no acervo.

A escolha de trabalhar com o acervo do Museu Paranaense decorreu da proximidade estabelecida durante a pesquisa de mestrado, da existência de um acervo online no início das atividades, em meio à pandemia, e, sobretudo, pela indicação de que o MUPA ingressava em uma "nova fase". A atual gestão, sob a direção de Gabriela Bettega desde 2019, inaugura esse período, caracterizado por uma maior integração com a comunidade e pela ocupação do espaço museológico por diversos segmentos da sociedade. O museu também passou por uma transformação significativa, abrindo espaço para a interação com artistas locais e nacionais, como será abordado ao longo desta tese, criando, assim, um espaço compartilhado entre história e arte.

Essa maior integração com a comunidade ocorre em um cenário no qual os museus, especialmente os históricos, como o MUPA, estão repensando seus acervos,

¹ Ressalte-se que sim e sendo muito honesta, voltando no tempo, foi possível ter um primeiro e único encontro presencial, antes da suspensão das aulas e, depois, a retomada virtual, com todos os percalços que tal contexto trouxe e que são do conhecimento de todos.

inquestionavelmente constituídos sob um ideário colonial. No que se refere à presença indígena nas instituições museológicas, as sinalizações de mudança se dão em um contexto que, por sua vez, é marcado por antagonismos. De um lado, há o agravamento da violência contra os povos originários; de outro, observa-se a crescente ocupação dos aparatos culturais pela arte indígena.

A respeito da violência que assola os povos indígenas, observa-se que em meio à um período de estagnação na discussão e proteção dos direitos desses sujeitos, é inegável que as notícias da fome da população Yanomami divulgadas no início do ano de 2023², da violência contra mulheres e meninas indígenas³, do avanço do garimpo ilegal, dos embates violentos entre produtores rurais e indígenas como o recente caso dos Avá-Guarani⁴, aqui no Estado do Paraná e, sem sombra de dúvidas, a discussão do marco temporal, reforçam a urgência de repensar a história e a narrativa construída ao longo do tempo.

Ailton Krenak destaca que toda essa tensão não é coisa de agora, são diretamente centenas de “comunidades indígenas que nas últimas décadas vêm insistindo para que o governo cumpra seu dever constitucional de assegurar os direitos desses grupos nos seus locais de origem, identificados no arranjo jurídico do país como terras indígenas” (2019, p. 20).

O jurista José Afonso da Silva, em parecer solicitado por Manuela Carneiro da Cunha para o livro *Direitos dos Povos Indígenas em disputa*, resume de forma clara o problema do marco temporal: “descolocar o marco temporal para a data da promulgação da

² Em matérias como a publicada na Revista Carta Capital em 13 de fevereiro de 2023: Governo Bolsonaro foi alertado sobre fome da população Yanomani e cortou verba: ofícios da Sesai apontam que a gestão anterior foi comunicada várias vezes sobre o “grave déficit nutricional” dos Yanomami (Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/saude/governo-bolsonaro-foi-alertado-sobre-a-fome-da-populacao-yanomami-e-cortou-verba/>>. Acesso em: 13 jul. 2023) e da Folha de São Paulo de 27 de janeiro, de Vinicius Sassine: Fome transforma aldeias yanomamis e leva a aumento de resgates aéreos de crianças e idosos: em hangar de empresa contratada por distrito sanitário indígena, pacientes chegam com quadros de desnutrição grave e malária; acompanhantes também estão doentes (Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/01/fome-transforma-aldeias-yanomamis-e-faz-aumentar-resgates-aereos-de-criancas-e-idosos-desnutridos.shtml>>. Acesso em: 13 jul. 2023).

³ Como no artigo “Estupro por garimpeiros leva medo à floresta”, de Gabriel Rodrigues e Raquel Penaforte para o caderno especial do jornal O Tempo “Missão Yanomami” (fevereiro de 2023, p. 13. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://amaerj.org.br/wp-content/uploads/2023/10/1700_Yanomami-compressao-02-3.pdf>. Acesso em: 01 set. 2024).

⁴ Recente decisão judicial mantém indígenas Avá-Guarani em terras objeto de pedido de reintegração de posse no Oeste do Paraná de acordo com matéria publicada no último dia 08 de agosto de 2024 no Jornal Plural (Disponível em: <<https://www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/chamados-de-indios-paraguaios-por-ratinho-jr-indigenas-tem-direito-a-permanecer-em-territorios-no-oeste-decide-trf4/>>. Acesso em: 08 ago de 2024). Os relatos de violência armada exigiram a convocação da Força Nacional para garantir a ordem na região, indicando como se mostra impossível tratar de em alguma medida de história e memórias indígenas sem tocar, ainda que pontualmente, no tema da violência.

Constituição de 1988 retira, com uma penada, os direitos originários dos índios sobre as terras por eles ocupadas e que as Constituições anteriores, desde 1934, lhe reconheceram e confirmaram” (2018, p, 29).

Dentro dessa conjuntura, persistem iniciativas que reforçam estereótipos e narrativas distorcidas sobre os povos originários. Dois exemplos observados ao longo da pesquisa ilustram bem essa questão. O primeiro é extraído de uma matéria de Paulo Motoryn, publicada em 31 de maio de 2023 pela agência de comunicação *The Intercept Brasil*, em que o jornalista denuncia a existência de uma cartilha elaborada para fornecer subsídios retóricos aos parlamentares que buscam promover projetos legislativos favoráveis ao agronegócio. Ao longo da matéria, destaca-se um desenho que tenta ilustrar o “drama que o Marco Temporal causaria nos proprietários de terra”, descreve que “um personagem branco diz ‘obrigado, vô’ (Anexo 1), dando a entender que a propriedade é herdada, e um indígena ameaça reivindicar essa herança da família”.⁵

O segundo exemplo evidencia que a violência estética contra os indígenas continua a ser praticada de forma explícita. No “Auto de Fundação de Curitiba”, encenado pela primeira vez em 10 de março de 2023 durante as ações comemorativas dos 330 anos de Curitiba, e anunciado como “uma história para guardar no coração e levar para a vida”⁶, atores e atrizes utilizaram collants cor da pele, pintados com traços que imitam as pinturas corporais dos povos originários, além de adereços com penas coloridas, semelhantes às fantasias de escolas de samba (Anexo 2).

Por outro lado, a crescente ocupação dos aparatos culturais pela comunidade indígena é exemplificada pela montagem da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, no Teatro Municipal de São Paulo, realizada em maio de 2023. Este projeto foi dirigido por Ailton Krenak e pela diretora Cíbele Forjaz⁷ e representa um marco significativo ao incluir atores e músicos indígenas em papéis de destaque. Além disso, a encenação contou com projeções do artista Denilson Baniwa, que também assinou a codireção artística e a cenografia.

No campo específico das artes, grandes exposições têm destacado a arte indígena nos últimos anos. Exemplos incluem *Histórias Indígenas*⁸, exibida no MASP entre outubro de

⁵ Disponível em: <<https://www.intercept.com.br/2023/05/31/LEIA-A-CARTILHA-DE-LOBISTAS-DO-AGRO-MARCO-TEMPORAL-CONTRA-OS-INDIGENAS/>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

⁶ Disponível em: <[https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/a-historia-de-curitiba-e-para-ser-guardada-no-coracao-diz-greca-para-os-curitibinhas/67656Curitiba 330 anos](https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/a-historia-de-curitiba-e-para-ser-guardada-no-coracao-diz-greca-para-os-curitibinhas/67656Curitiba%20330%20anos)>. Acesso em: 13 jul. 2023.

⁷ Disponível em: <<https://theatromunicipal.org.br/pt-br/evento/operailguarany/>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

⁸ Disponível em: <<https://www.masp.org.br/exposicoes/historias-indigenas>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

2023 e fevereiro de 2024, e *Xingu: Contatos*⁹, no IMS, entre novembro de 2022 e abril de 2023. Além disso, o Pavilhão do Brasil na Bienal de Artes de Veneza de 2024, que ocorre de abril a novembro de 2024, foi rebatizado como Pavilhão Hãhãwpuá, nome utilizado pelo povo Patoxó para se referir à terra. Esse pavilhão abriga a exposição *Ka'a Pûera: nós somos pássaros que andam*, com curadoria de Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco Wapichana.¹⁰

O panorama exposto ilustra, ainda que de forma muito sucinta, os modos como a história e cultura indígenas vêm sendo tratadas. Manuela Carneiro da Cunha apontava, na década de 90, que sobre a história indígena pouco se sabia, mas naquele momento já se podia afirmar, segundo ela, que houve progressos e que se estava “mais clara, pelo menos, a extensão do que não se sabe” (1992, p. 11). A autora frisa que é preciso ter em mente que “o que é hoje o Brasil indígena são fragmentos de um tecido social cuja trama, muito mais complexa e abrangente, cobria provavelmente o território como um todo” (idem, p. 12).

Assim, a proposta de investigar como o Museu Paranaense está caminhando para reler a sua narrativa sobre os povos originários, especialmente no que diz respeito ao seu acervo fotográfico se coloca nesta pesquisa. Ao se constatar que, ao buscar pela imagem da família no acervo, a família indígena não aparece em um primeiro momento, como tratar esse apagamento? Como o MUPA vem se posicionando dentro dessa sua “nova fase” sobre a imprescindível releitura decolonial de acervo? Para responder a tais perguntas, antes se faz necessário refletir um pouco sobre a instituição museal, sobre fotografia e a presença destas nos acervos.

Os museus têm sua missão constantemente repensadas e, recentemente, em 24 de agosto de 2022, o novo conceito de museu foi aprovado pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), após um longo processo de discussões que durou quase dois anos. A nova definição está assim formulada:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento.¹¹

⁹ Disponível em: < https://ims.com.br/exposicao/xingu-contatos_ims-paulista/>. Acesso em: 24 jun. 2024.

¹⁰ Disponível em: < <https://kaapuera.bienal.org.br/>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

¹¹ Disponível em: < <https://www.icom.org.br/?p=2756>>. Acesso em 13 jul. 2023.

Em particular sobre as imagens que inundam os acervos e com as quais os museus constantemente dialogam, a posição do Museu Jeu de Paume¹² – esse centro parisiense voltado às imagens – é muito relevante. A instituição chama a atenção para a urgência da responsabilidade perante a sociedade desses espaços em “reatualizar a análise das condições históricas em que se desenvolveram a fotografia e a imagem em movimento durante os períodos moderno e pós-moderno, com todas as suas possibilidades, provocações e contestações” (GILI, 2017, p. 7).

Marta Gili enaltece a potência das fotografias que, segundo ela, “não dizem tudo que mostram”, “não representam somente a realidade”, a fotografia representa “também o que o olho humano não percebe; a fotografia, como nós, é capaz de esconder, negar e sofrer. Ela espera por quem seja capaz de ouvir suas alegrias” (idem, *ibidem*).

Assim, diante da força das fotografias importante destacar que suas coleções surgiram há muito e têm sua origem nos álbuns de fotografia. Solange Ferraz de Lima aponta que é na Paris de 1860 onde aparecem os primeiros cadernos destinados a acondicionar as fotografias que tinham caído no gosto de todos, de modo que, assim como as fotos, os álbuns foram rapidamente popularizados (1993, p. 99). De acordo com Lima:

o álbum surge, assim, atrelado à ideia de coleção, à prática de acumular objetos revestidos de alto valor afetivo e simbólico. Produzidos inicialmente vazios, à espera do arranjo específico que cada história de vida daria aos retratos acumulados, os álbuns não tardam a se transformar em ‘coleções’ montadas por um editor, reunindo fotografias de grandes eventos como as exposições universais, ‘souvenires’ de viagens e vistas urbanas de lugares exóticos (1993, p. 100).

André Rouillé auxilia ao acrescentar que “encontramos o álbum em domínios tão diversos como a arquitetura, as obras públicas, as viagens e descobrimentos, a ciência e a indústria, a medicina, a arqueologia, a guerra, os estudos do nu, os retratos de celebridades, as cenas cotidianas, a atualidade, etc.” (2009, p. 98). Para o autor, tudo que era fotografado precisava ser guardado, de modo que, para ele, é justamente da união entre fotografia e álbum que temos “a primeira máquina moderna” de documentação do mundo (idem, *ibidem*).

E, por fim, Armando Silva que se debruça especificamente sobre as fotografias de família, destaca que o álbum, enquanto acondicionador de uma coleção de fotografias, não deve ter suas fotos analisadas separadamente se o objetivo da pesquisa é a família, ao contrário, “com relação aos álbuns de fotografia, uma foto sempre se relaciona tanto com a anterior quanto com a posterior, e

¹² Localizado em Paris, Jeu de Paume é um museu que não tem acervo permanente e que busca provocar o visitante com as exposições que valorizam as imagens, jogando sempre com o vaivém entre o visível e o invisível das imagens (GILI, 2017, p. 7).

todas revelam tanto um sentido literário quanto visual, que exige a compreensão antes do conjunto que da fração de um de seus elementos” (SILVA, 2008, p. 118). O autor destaca que:

o álbum tem seus caprichos nas formas de mostrar ou esquecer, mas há algo inevitável: ele possui uma ordem, em que uma foto se encadeia a outra, e, portanto, *sua visão produz a figura do “salto”* – palavra que me parece definir bem esse fenômeno –, tendo em vista que devemos “saltar” de uma foto para a outra, para recompor um propósito global. Sua enunciação muda, como no teatro, com cada encenação, com a introdução de uma foto que transforma a ordem das já existentes. (2008, p. 32).

Esse objeto, álbum, como se observa, não deixa de ser, portanto, uma coleção. É possível dizer que o álbum de fotografias pode ser duplamente enquadrado como uma coleção: a) primeiro porque as fotos arranjadas ao longo das páginas dos álbuns são fruto desse ato próprio do narrador (aquele que monta o álbum) de produzir, editar, organizar e cuidadosamente reunir as fotografias em um suporte próprio, colecionando imagens que considera relevantes para comporem sua coleção, ou seja, consiste em um suporte que acondiciona uma coleção de fotografias e b) segundo porque o álbum pode fazer parte de uma coleção de álbuns, possuindo cada álbum uma coleção de fotografias que conversem ou não entre si, abrigando ainda outras coleções, cartões postais etc.

Enquanto artefato, Solange Ferraz de Lima enquadra os álbuns de fotografia de família no que ela chama de “objetos de afeto”, que

são vetores de performance individuais ou de grupo, que não esgotam seu potencial nas mensagens do conteúdo iconográfico. As imagens são tratadas como artefatos, com vida social ativa e geradora de feitos de toda sorte no cotidiano de seus primeiros detentores. A maioria dos suportes é, como Meneses qualifica, programaticamente destinada a terceirizar memórias – dos cartões postais como souvenirs aos álbuns ou conjuntos de fotografias de família (2014, p. 170).

Se, no que toca aos álbuns de fotografia de família, é mais fácil perceber a narrativa de dada família quando as fotografias estão acondicionadas nesses “objetos de afeto”, o desafio é, então, pensar em como registros isolados das famílias indígenas, que não estão organizados em álbuns e que foram feitos, em sua grande maioria, por terceiros não indígenas, também são representativos da visualidade da família de determinado local.

Aqui é necessário um parêntese para esclarecer que embora o conceito de família tal qual conhecemos seja um conceito moderno e elaborado pelo homem branco, europeu (ARIÈS, 2017), também pode se estender para a família indígena no contexto dessa tese. Lévi-Strauss explica que:

o que diferencia verdadeiramente o mundo humano do mundo animal é que na humanidade uma família não poderia existir sem existir a sociedade, isto é, uma pluralidade de famílias dispostas a reconhecer que existem outros laços para além

dos consanguíneos e que o processo natural de descendência só pode levar-se a cabo através do processo social de afinidade (1980, 33-34).

Assim, independentemente da família ser mais facilmente observada quando existe essa configuração de união com filhos nascida da reunião de duas pessoas oriundas de outros dois núcleos familiares, Lévi-Strauss deixa claro que a importância é a existência comum a que a ideia de família está inserida em grupos:

(...) a maior parte dos povos primitivos considera que a tribo é uma espécie de grande família e que as fronteiras da humanidade se situam ali onde terminam os laços tribais.

Em tais condições é todavia possível assegurar a mistura de famílias numa sociedade bem unida utilizando procedimentos similares aos nossos, isto é, proibições matrimoniais entre parentes sem recorrer as prescrições positivas acerca de onde e com quem cada um se deva casar (1980, p. 36).

Desse modo, para Lévi-Strauss, “a sociedade pertence ao reino da cultura, enquanto a família é a emanção, ao nível social, daqueles requisitos naturais sem os quais não poderia existir a sociedade e, conseqüentemente, tampouco, a humanidade” (1980, p. 44).

Embora não seja o objeto da pesquisa, e sem querer adentrar a complexidade das discussões entre parentesco e família, porque exigiria um debruçar sobre conceitos próprios da antropologia, é importante apontar que família, a partir do autor, consiste no grupo social concreto, enquanto parentesco é uma estrutura formal e universal, estudo desse grupo concreto. Cada sociedade se forma, então, a partir das relações de parentesco, que podem ser relações de descendência (pai e filho, mãe e filho), de consaguinidade (entre irmãos) ou de afinidade (através de casamento).

Eduardo Viveiros de Castro, exemplificando essa complexidade, explica que “em regra geral, nas sociedades amazônicas, a afinidade matrimonial é concebida com uma relação profundamente *delicada*, em todos os sentidos do adjetivo: perigosa, frágil, incômoda, embaraçosa e preciosa ao mesmo tempo” (2018, p. 203). O autor sentencia que a afinidade nessa sociedade “é moralmente ambivalente, afetivamente tensa, politicamente estratégica, economicamente fundamental. Conseqüentemente, os laços de afinidade são o objeto de um esforço coletivo de desinvestimento, realizado através de seu mascaramento pelas relações de consanguinidade (germanidade e filiação)” (idem, *ibidem*).

Novamente, sem entrar nos modelos de análise de parentesco, o que é relevante para esta tese, na qual se opta por partir de um conceito mais amplo de família, é que as relações de parentesco em sentido abrangente também serão lidas como familiares. Ainda, pertinente sublinhar que os indígenas utilizam a palavra “parente” para se dirigir entre eles, sendo membro da família consanguínea ou não. É a expressão que revela o pertencimento à grande comunidade indígena e que reforça o sentido de coletividade tão caro ao sujeito indígena.

Para além dessas lições, cabe frisar que nesse contexto histórico atual os próprios indígenas fazem referências expressas à álbuns e fotografias de família, como se constatou em exposição ocorrida em 2021 no Museu Paranaense, mais especificamente a exposição *Retomada da Imagem*, que é o objeto de análise do Segundo Capítulo desta tese.

Compreendido, então, que as fotografias de família reunidas ou não em álbuns devem ser lidas como coleções de fotografias, passa-se a pensar os problemas que o arquivamento dessas coleções em espaços museais encontram. Costanza Caraffa discorreu sobre o potencial das coleções fotográficas em 2011, quando estava à frente da direção da Photothek do Instituto Max Planck de Firenze (2011, p. 11-46). Embora tenha estudado especificamente sobre as coleções fotográficas de história da arte do Instituto, que possui mais de 630.000 fotografias, suas reflexões contribuem para pensar a potência das coleções fotográficas mais amplamente.

A primeira questão relevante é ter como ponto de partida que as coleções foram sendo passadas adiante ao longo da história, de modo que carregam vários sedimentos de conhecimentos, que só podem ser absorvidos a partir de uma análise criteriosa (CARAFFA, 2011, p. 12).

Também para a autora, as fotografias não são documentos neutros, mas sim documentos que “refletem sempre as condições culturais e tecnológicas do período em que foram feitas” (idem, p. 19). Assim, se a fotografia carrega consigo uma bagagem e as coleções são passadas por várias mãos até se acomodarem em determinado arquivo, justifica-se observar o processo de formação deste.

No arquivo, como pontua Caraffa, a decisão de adquirir, classificar, guardar e usar é complexa, nunca é neutra (idem, p. 23). Ou seja, “o documento é transmissor não de uma única verdade, mas de múltiplas narrativas que sempre permanecem abertas e sujeitas a revisão” (idem, p. 25). E é exatamente isso o que se constatou ao longo dessa pesquisa ao se observar a falta de informações sobre as imagens doadas ao MUPA, com a falta de autoria ou autoria duvidosa e, principalmente, com a falta de registro dos nomes dos retratados. Notadamente sobre as fotografias das famílias indígenas, são as ações fotografadas o objeto das legendas e não a identificação dos retratados, o que não ocorre na comparação com os álbuns de fotografia das demais famílias.

Assim, partindo dessas premissas, a tese se divide em quatro capítulos. O primeiro apresenta o Museu Paranaense em dois pequenos blocos; inicia percorrendo brevemente a história da instituição e se debruçando sobre seus planos museais, já que nestes devem constar

a missão, a visão, os valores e objetivos da instituição museal, além de apresentar um planejamento que deverá ser tomado como fio condutor do gestor ao longo de sua gestão.

Desde que se tornou obrigatório, por força do Estatuto dos Museus, o Museu Paranaense teve dois planos confeccionados – um datado de 2014 e outro de 2023 – e a partir deles é possível analisar, entre outras questões, como a instituição vem administrando e se posicionando sobre a constituição de seu acervo e seus apagamentos (frise-se que por conta do recorte dessa tese a leitura está direcionada para o acervo imagético, especificamente o fotográfico).

Em um segundo momento do Primeiro Capítulo, a pesquisa procura explicitar como a fotografia de família aparece no acervo do Museu Paranaense, observando seus apagamentos, como é o caso da família indígena. Tendo como ponto de partida a constatação de que as imagens da família indígena do MUPA não foram compreendidas como registros das famílias paranaenses como as demais fotos do acervo (ou, ainda, de famílias que viveram em território paranaense), se buscou observar nos periódicos que circularam na primeira metade do século XX as imagens dos indígenas. A família indígena estava presente? Foi registrada? De que forma? O período deste recorte se justifica em razão de se concentrar nesse período o início da incorporação dos registros fotográficos ao acervo e, também, porque encontramos registros de indígenas compondo um álbum do acervo datado de 1908-1919.

A Revista Ilustração Paranaense, que circulou entre 1927 e 1930, é uma significativa fonte nesse sentido porque foi em suas páginas que o movimento paranista ganhou corpo. O movimento que buscava forjar uma identidade do Estado do Paraná, teve como um de seus principais colaboradores Romário Martins, justamente o diretor do Museu Paranaense entre 1902 e 1928.

O apagamento da violência sofrida e a clara priorização da família de elite indicam que o retrato da família paranaense não abrangeu o rosto indígena. Se as revistas e periódicos refletiam seu contexto social, econômico e político, os álbuns que migraram mais tarde para o acervo do MUPA e que representam essa primeira metade do século retratam exatamente o que viu na Ilustração Paranaense, páginas que são verdadeiras galerias de retratos de um paranaense branco. A beleza paranaense, o rosto belo, sempre retratado em um contexto de negociação das imagens sociais (MICELI, 1996) que patronizou o rosto das famílias, não incluiu, repete-se, o indígena (e nem o negro).

Contudo, ainda que de forma direta a família indígena não seja facilmente observada nas imagens do acervo, a busca por seus rastros é uma tarefa que se impôs. Seguir os rastros desse apagamento remete às lições de Marc Bloch, para quem os documentos são vestígios,

que não podem ser tomados como uma verdade absoluta, cabendo ao historiador a tarefa de interrogá-lo. Para Bloch, os documentos são uma “marca perceptível aos sentidos” (2001, p. 73), cuja potência será acionada a partir de uma investigação criteriosa, mas que seja flexível como são as fontes em sua dinâmica não estática. O melhor caminho para o autor é, então, interrogar as fontes: “é necessário que essa escolha ponderada de perguntas seja extremamente flexível, suscetível de agregar, no caminho, uma multiplicidade de novos tópicos, e aberta a todas as surpresas” (2001, p. 79).

Tarefa que, em se tratando de acervo, exige partir da premissa proposta por Arlette Farge:

o arquivo petrifica esses momentos ao acaso e na desordem; aquele que o lê, que o toca ou que o descobre é sempre despertado primeiramente por um efeito de certeza. A palavra dita, o objeto encontrado, o vestígio deixado torna-se representações do real.
(...) Embora o real pareça estar ali, visível e palpável, na verdade só fala de si mesmo, e é ingenuidade acreditar que atingiu sua essência nesse ponto (2017, p. 18).

O intuito desta pesquisa é, portanto, percorrer o acervo do MUPA, seguindo os rastros conforme os termos propostos por Carlo Ginzburg, que defende que o historiador deve “examinar os pormenores mais negligenciáveis” (1989, p. 144) para identificar indícios e sintomas que possibilitem dar significado às fontes. Assim, busca-se revelar, conforme a hipótese da tese, a presença da família indígena nos registros fotográficos do Museu.

Didi-Huberman, especialmente sobre a imagem, defende que é preciso olhar com a intenção de buscar perceber onde a imagem “queima”, onde estão os sinais e sintomas de que ela ainda não esfriou (2018, p. 47). Daí a necessidade de percorrer o acervo *online* através de buscas por indexadores pontuais como “família” e “indígena”. Embora “não lida” como família para fins de inserção no sistema de consulta virtual, a família indígena, quando se analisam as imagens do indexador “família” está presente.

Paul Ricoeur explica, sobre a memória coletiva, que “o reconhecimento frequentemente inopinado de uma imagem do passado tem assim constituído, até agora, a experiência *princeps* do retorno de um passado esquecido” (2007, p. 452). Para ele, é justamente no “caminho da recordação que se encontram os obstáculos para o retorno da imagem. Do instantâneo do retorno e da captura, remontamos ao gradual da busca e da caça” (idem, *ibidem*). Parte dos esquecimentos, das lembranças encobridoras como chama Ricoeur, dos atos falhos, que a memória coletiva se agiganta e ganha força, e esse é um trabalho da história, da memória (2007, p. 455).

Consultando, então, o acervo *online* a partir de buscas por “família” e “indígena” se localizam legendas descritivas que nominam “família” basicamente famílias brancas, deixando de fora a família indígena, a família negra e a família dos trabalhadores. Mas essa família “de verdade”, termo extraído de “gente de verdade”, precisa aparecer. “Gente de verdade” é justamente como os Paeter Suruí se autodenominaram ao se depararem pela primeira com os brancos. Estes teriam perguntado aos indígenas quem eles eram, ao que responderam, somos “paeter suruí, que em tupi-mondé significa ‘gente de verdade’” (SURUÍ, 2021, p. 111).

No Segundo Capítulo é apresentada, por conseguinte, a exposição temporária *Retomada da Imagem*, que aconteceu no Museu Paranaense entre novembro de 2021 e março de 2022. Essa exposição é significativa por dois grandes motivos: primeiro, porque pode ser entendida como um primeiro “exercício” para observar com mais atenção a presença indígena na instituição, em seu acervo e, segundo, porque é nessa exposição que os artistas Denilson Baniwa, Gustavo Caboco e suas convidadas “relegendaram” imagens do acervo usando expressamente os termos “álbum” e “família”. Esse “gesto” permite afirmar que também para os indígenas o álbum de família (a fotografia de família) é um objeto de afeto e que seu uso está incorporado a sua cultura.

Ressalte-se que a utilização de “exercício” para se referir às iniciativas do Museu Paranaense no tocante a presença da comunidade indígena parte do que propôs Naine Terena ao responder a seguinte questão: “A abertura do MUPA, tradicionalmente um museu histórico, para os artistas contemporâneos, dentre eles artistas como Gustavo Caboco, Denilson Baniwa, Owerá, entre outros e essa primeira experiência de curadoria compartilhada com Robson, Ivanizia e Camila, representa de fato uma mudança no tratamento dos objetos do acervo? Especialmente sobre as fotografias, como utilizá-las para recontar a história da comunidade indígena?”

De acordo com Naine, *“Não posso afirmar que é uma mudança, pois mudanças necessitam que a estrutura seja modificada em diferentes aspectos - desde um cronograma financeiro, até a gestão de pessoal que trabalha dentro das instituições. No meu ponto de vista o Museu vem fazendo exercícios para se pensar a presença indígena”*.¹³

Para esta exposição surge a proposta feita pelo próprio MUPA de que o acervo fotográfico seja repensado, resignificado. A exposição faz parte de um projeto maior –

¹³ Naine Terena respondeu a quatro perguntas feitas sobre as iniciativas do MUPA, a produção de imagens, o compromisso de tentar identificar os indígenas nas imagens pertencentes a acervos e sobre o uso das ferramentas de consulta *online* para os museus (TERENA DE JESUS, 2023).

Retomada da Imagem –, desenvolvido em três etapas que podem ser assim resumidas: a) um conjunto de reuniões *on line* onde os artistas Denilson e Gustavo foram apresentados às imagens do acervo e onde a proposta foi se delineando, b) uma semana de “permanência” chamada de museu-atêlie onde os artistas trouxeram seus convidados (Camila dos Santos, Thais Krīg,, Indiamara e Nicolas Paraná, Juliana Kerexu, Ricardo Werá, Flávio Karai, Elida Yry, e Lucilene Wapichana) e todos juntos analisaram o acervo imagético do Museu e criaram a partir dele, obras que, na sequência, c) resultaram na exposição propriamente dita.

Em suas obras os artistas e seus convidados convocam para um processo cujas principais ações são reparar, restaurar e ressignificar. É o que pode ser observado quando se analisa os grandes murais e a vitrine instalação da *Retomada da Imagem*. Contudo, a transposição dessa ressignificação das imagens estampada na exposição para o acervo *online* parece não refletir a potência do “exercício” realizado pelo museu. Isso se extrai da análise documentos/fotos do acervo utilizados na exposição, onde existe uma tentativa de correlacionar as imagens do acervo com a exposição, mas o produto final é ainda muito superficial.

A tese chama atenção também para a ação de identificação dos retratados que vem sendo, inclusive, objeto de constante discussão por parte das instituições museais. O Instituto Moreira Salles, por exemplo, na exposição *Xingu: Contatos* (2023) assume publicamente o compromisso de buscar identificar os retratados em registros pertencentes ao seu acervo. No caso específico da exposição *Retomada*, indígenas retratados foram identificados, mas qual a postura adotada pelo MUPA? As legendas reescritas foram incorporadas ao acervo? E as imagens produzidas pelo grupo para a exposição?

A maneira encontrada para verificar como esse processo se deu foi analisando um outro “exercício” do Museu, a exposição de longa duração *Mejtere: Histórias Recontadas* (2023), onde uma imagem em particular dialoga diretamente com a exposição *Retomada da Imagem*, objeto central desse Segundo Capítulo. E, na sequência, o Capítulo se encerra discorrendo sobre essa relação entre as imagens encenadas dos indígenas e o gesto de fotografá-los “fotografando”, o que se configura em um indício da circulação desses registros e da necessidade de se ressignificá-los.

As fotografias de família, portanto, estão presentes no acervo e, ainda que não em álbuns ou nominadas tais quais os registros das demais famílias cujas fotografias fazer parte do acervo do MUPA, são igualmente “objetos de afeto” e assim devem ser tratadas.

A partir daí, se inicia um Terceiro Capítulo refletindo sobre os álbuns e fotografias de família enquanto “objetos de afeto” (LIMA, 2014), objetos que a partir do momento que

adentram a esfera pública das instituições de guarda da memória ou museus de arte, permitem ativar uma série de histórias simultâneas, como considera Maria Angélica Melendi (2003).

Martha Langford (2021) auxilia quando explica que os álbuns de família, ao passarem a compor um acervo público, necessitam ter suas “conversas suspensas” ativadas através do trabalho do historiador (e essa ativação também é válida para os retratos fotográficos, por conseguinte). Nesse Terceiro Capítulo, um conceito norteador foi extraído da obra de Walter Benjamin¹⁴, aqui referido como “círculo mágico” e que pode ser resumido como aquele lugar onde as coleções de fotografias, estejam elas reunidas em um álbum ou não, encontram seu ponto de acomodação, onde os registros passam a fazer sentido tanto para as famílias retratadas quanto para os observadores.

Benjamin explica que para um colecionador – e ele estava escrevendo sobre sua coleção de livros – o momento de maior êxtase é aquele, quando tendo em mãos um novo exemplar, precisa pensar qual será o melhor lugar para este livro nas prateleiras de sua biblioteca. E é precisamente neste momento em que o colecionador encontra o melhor lugar que o círculo mágico que envolve todo esse processo de colecionar se fecha, é como se daquele momento em diante o sentido da coleção ganhasse significado (BENJAMIN, 2012-b, p. 234).

Assim, trazendo esse conceito de círculo mágico para o campo das coleções de fotografias de família o desafio é pensar dentro da seguinte problemática: tendo em vista que esses objetos de afeto podem adentrar o acervo de um museu através, basicamente, de três formas, doação da própria família, aquisição por parte da própria instituição ou doação feita pelo fotógrafo ou alguma terceira instituição, quando esse círculo mágico se fecharia? em que posição desse quadro deve-se levar em consideração as intenções desse deslocamento dos objetos de afeto para uma instituição pública de memória nas quais se encaixariam as fotografias das famílias indígenas que compõe o acervo do MUPA mais especificamente?

As possibilidades traçadas remetem ao fechamento do círculo apenas com exercícios como o da exposição *Retomada da Imagem*, onde, na hipótese dos registros tomados dos indígenas, apenas com a ressignificação dessas imagens é que o círculo mágico poderia se fechar (ou, melhor, começar a se fechar). O ato de corrigir as legendas, reescrever o que se vê, de nominar os retratos é uma maneira de ativar as “narrativas suspensas”, nos termos propostos por Martha Langford para quem “buscar um álbum pelo seu significado original e registrar suas descobertas é uma retradução que tenta ser fiel, não apenas ao objeto como ele

¹⁴ Especialmente do texto “Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionar” (BENJAMIN, 2012-b, p. 232-241).

era em vida (nas mãos do compilador), mas como sobrevive, no que Walter Benjamin chamou de vida após a morte” (LANGFORD, 2021, p. 19).

Isso porque o álbum de fotografia de família, bem como os retratos avulsos de família, dá voz a uma experiência humana (idem, p. 21) porém, depois de incorporados a um acervo, a ação de dar voz, de ressignificar é complexa porque as lacunas sempre estarão presentes “como elos inexplicáveis, têm sua própria lucidez. embora nunca possam ser resolvidos com finalidade inquestionável, não são diferentes de qualquer outro elemento ambíguo de uma obra de arte, nem erros nem segredos” (idem, p. 18).

No mesmo Capítulo, ainda se mostrou relevante fazer uma reflexão sobre as formas de se ativar essas conversas suspensas das fotografias de família do MUPA partindo das lições de Achille Mbembe. O autor explica que restituição e reparação estão no cerne da constituição de uma consciência comum do mundo para realização de uma justiça universal (2018, p. 314).

Por restituição, se entende reconhecer aquilo que é do outro. Nessa ordem de ideias, iniciativas como a do governo francês que encomendou, em 2017, um relatório sobre os objetos culturais que estão na posse de suas instituições museais, mas que foram objeto de esbulho dos povos colonizados, sinalizam uma singela inclinação a abrir a discussão sobre a necessidade de se “fazer justiça”, como propõe Mbembe.

A intenção questionável que se extrai do Relatório Savoy-Sarr encomendado pelo então presidente Emmanuel Macron e finalizado em 23 de novembro de 2018, gerou uma série de críticas por ser “paternalista” e “legalista” (AZOULAY, 2019, p. 141), ou seja, apenas preenchendo uma série de condições legais esses objetos serão devolvidos. Assim, ainda que iniciativas venham sendo tomadas no sentido de problematizar essas constituições questionáveis dos grandes acervos e algumas devoluções comecem a ser feitas, o caminho se mostra longo. Ainda mais que a perda nunca foi apenas de um ou outro (ou milhares) de objetos, mas sim de um mundo em que esses objetos faziam parte. A restituição sempre será parcial.

Por tal motivo, a devolução anunciada, em junho de 2023, do manto Tupinambá, que se encontrava na Dinamarca, ao Brasil, precisa ser pontuada nesse momento, uma vez que assim como os europeus estão buscando (bem timidamente) promover devoluções, o MUPA também tem promovido a devolução (de cópias de fotografias).

Contudo, como se observará, se existem movimentos do MUPA para devolver algumas imagens (ainda que em cópias), a leitura de um gesto da instituição extraído, também, da exposição *Retomada da Imagem*, que consiste na negativa (ainda que não formal)

de incorporação de uma cópia de fotografia entregue ao Museu pelos parentes de um dos indígenas retratados por Vladimir Kozák¹⁵, se mostra relevante para problematizar as intenções dessas trocas. Observar se promovem uma ressignificação das imagens do acervo ou se apenas reproduzem movimentos experimentados lá atrás, quando Romário Martins recebia os indígenas paranaenses no Museu claramente para conseguir mais objetos para o acervo.

Ariella Azoulay auxilia nessa reflexão, mais uma vez, por defender que a marca do direito de destruir, que está intimamente imbricado ao colonialismo, é inerente a quase toda fotografia produzida pelo homem branco. Mesmo que essa marca não seja facilmente identificável.

Por fim, no Quarto e último Capítulo a tese busca ponderar sobre possíveis caminhos para que o “círculo mágico” das fotografias de família se feche. A partir das lições de Jacques Rancière (2009, 2012), Márcio Seligmann-Silva (2022), Naine Terena (2020) e Alessandra Paiva (2022) é admissível pensar a arte como forma de dar expressão aos retratos das famílias silenciadas. Isso porque, como explica Sonia Salcedo Del Castillo, a museografia deve ser tomada “como um plano mediador entre passado e presente, cujo sentido é dado pelo espaço-tempo das exposições” (2008, p. 118). Essa mediação poderia se dar pela arte? Se, por exemplo, no acervo do MUPA a imagem da família não inclui a família indígena e se os exercícios que visam buscar a presença dessa família são urgentes, seria possível acessar essa família através da arte?

Esses objetos de afetos, assim como se observa na obra de vários artistas como Gustavo Germando, Joachim Schmid e Rosana Paulino, entre outros, parecem poder ser sim ressignificados através da arte. Rancière propõe que o

trabalho da arte é, portanto, jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes. Em certo sentido, a construção desses dispositivos transfere para a arte tarefas que antes eram da ‘crítica das imagens’” (2012, p. 34).

¹⁵ Vladimir Kozák nasceu em 19 de abril de 1897, na República Tcheca e se radicou em Curitiba no final dos anos 30. Fotógrafo, pintor e documentarista, veio ao Brasil pela primeira vez em 1923 a serviço para empresa multinacional de energia elétrica para a qual trabalhava como engenheiro, mas encantado com que o conheceu, registrou de tudo, ficando conhecido por retratar os povos originários brasileiros, tendo sido fotógrafo e cinegrafista do Museu Paranaense e da Universidade Federal do Paraná (BENETTI, 2016). Seu trabalho hoje ganha destaque no MUPA, que recebeu na íntegra seu acervo a partir de processo judicial iniciado após a sua morte em 1979. Como não deixou herdeiros, o Museu recebeu a guarda de seu espólio: registros documentais, pinturas, desenhos, fotografias e filmes documentais que retratam os indígenas brasileiros. O acervo iconográfico de Kozák é patrimônio documental da humanidade pelo Programa Memória do Mundo da Unesco, desde outubro de 2017.

Para o autor, arte pode “despertar os objetos úteis adormecidos ou as imagens indiferentes da circulação midiática para suscitar o poder dos vestígios de história comum que eles comportam” (idem, p. 35). Se arte parece ser o caminho para ressignificar os objetos de afeto, quais seriam os possíveis novos “exercícios” que o MUPA poderia fazer para caminhar no sentido da sinalizada leitura decolonial do acervo que pretende? Como retomar efetivamente a imagem da família indígena? A ação de revolver o acervo através da mediação dos artistas seria suficiente?

Françoise Vergès (2023), no entanto, sinaliza que apenas essa aproximação dos artistas não será suficiente se os projetos decoloniais não forem pensados para serem projetos de longo prazo dentro das instituições museais. Dentro dessa ordem de ideias o Capítulo avança analisando a questão da restituição das cópias fotográficas promovida pelo MUPA e de outros gestos que indicam ainda um campo poroso a ser trabalhado. O gesto de entregar cópias pode ser um caminho possível para fechar o círculo mágico dos objetos de afeto, mas que em condições?

E, por fim, tomando por base as polaroids localizadas na caixa CX32A (que consistem em fotografais feitas ao longo do projeto *Retomada da Imagem*) e a necessidade que esses gestos de troca de registros, de produção de registros especificamente para momentos vividos dentro da instituição museal, a tese procurará demonstrar que há, para além de todos os retratos de família indígena arquivados no acervo, um álbum de família possível de ser construído, pensado, a partir dessas polaroids.

**“Atenção
Área indígena”¹⁶**
(Xadalu Tupa-Jekupe, 2022)

2 O MUSEU PARANAENSE, A FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA E SEUS APAGAMENTOS

O Museu Paranaense é o local no qual encontram-se as principais fontes objeto desta tese e, por este motivo, antes de adentrar na análise do tema propriamente dito e promover a reflexão sobre a presença da fotografia de família indígena no acervo e seus apagamentos, como propõe a Tese, vale a pena percorrer um pouco da história desta instituição.

Da constituição de um acervo formado inicialmente por doações¹⁷ e de uma caminhada que deixou claro a necessidade de retribuição às contribuições recebidas da sociedade paranaense, o Museu, nas últimas décadas e com a o advento do Estatuto dos Museus, passou a reconfigurar seu lugar na história da cultura paranaense e nacional e, por que não dizer, como almeja a atual direção, passou até mesmo a buscar um reposicionamento na cena internacional.

Contudo, essa nova pretensão atravessa necessariamente a espinhosa tarefa de reexaminar e repensar seu acervo e buscar uma maneira eficaz de tratar os muitos apagamentos históricos que uma instituição com essa bagagem carrega. Especialmente sobre

¹⁶ Porque os museus também são terras indígenas, a referência à instalação “Atenção: área indígena” se impõe. O artista, ao falar sobre a exposição “XADALU TUPÃ JEKUPÉ: TEKOA XY “A TERRA DE TUPÃ”, no Instituto INCLUSARTIZ, no Rio de Janeiro, conta que “*Esta obra fala muito dessa pendulação que acontece aqui em Porto Alegre, sobre as aldeias que se encontram nas periferias da cidade e precisam viajar até o centro para vender seu artesanato, sua única forma de sustento. Nesse contexto de idas e vindas, a comunidade começou a ser atacada e tentaram retirá-la das calçadas. Começou a ficar tão forte essa coisa das expulsões que a comunidade estava com muito medo desse enfrentamento. Apesar de o centro de Porto Alegre ser uma antiga aldeia indígena, seria um pouco utópico falar que Porto Alegre é terra indígena. Na criação da obra, até cogitei essa coisa da terra, mas o que mais se relacionava com os fatos era a palavra “área”. Então eu demarquei o centro colando esses cartazes. Saiu nos jornais e na televisão o questionamento do que queria dizer aqueles cartazes. Alguns lojistas pensaram que era uma lei municipal, outros acreditaram que haveria uma invasão indígena. O mais importante é que, em suas idas ao centro, a comunidade se colocava embaixo dos cartazes, ocupava o espaço demarcado e a obra ficava completa. Eu fui investigado pela Polícia Federal e detido. O que estava em questão no julgamento não era colar os cartazes, mas o modo de pensar, proclamar a área indígena. Depois o caso foi arquivado.*” (Texto extraído da Revista DASARTES, nº 116, disponível em: <<https://dasartes.com.br/materias/xadalu-tupa-jekupe/>>. Acesso em: 01 set. 2024).

¹⁷ É apenas com o início da nova gestão que o Museu Paranaense estabelece um protocolo de doação, onde a partir do envio de uma carta de intenção de doação contendo informações preestabelecidas será feita a deliberação pelo Conselho Deliberativo do MUPA pelo aceite ou não do objeto, obra ou documento que se quer doar (as informações sobre as regras para doações estão disponíveis no site da instituição: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Doacoes>>. Acesso em: 16 mar. 2024).

o acervo imagético indígena, ele parece refletir a construção de uma visualidade estabelecida no Paraná que apaga a violência sofrida pelos povos originários.

Diante disso, seguir o rastro da família indígena a partir dos indexadores de busca do acervo *online* da instituição, tendo como ponto de partida os retratos de família, abre caminho para a análise dos “exercícios” decoloniais que o Museu Paranaense vem buscando fazer.

2.1 UM BREVE PERCURSO SOBRE A HISTÓRIA DO MUSEU PARANAENSE E SEUS PLANOS MUSEOLÓGICOS

2.1.1 *Os primeiros passos em meio a doações*

O Museu Paranaense foi inaugurado em 25 de setembro de 1876, instalando-se no edifício situado no Largo Conselheiro Zacarias e surgindo na esteira da organização das grandes exposições, diante da necessidade de se estabelecer um local para promover a guarda do que resultava da participação do Paraná nestes eventos¹⁸, que tinham como objetivo fomentar as riquezas do estado. Inicialmente privado e com acervo de 600 peças, o Museu passou a incorporar as demais instituições públicas do Paraná, ainda província, em 1882.

O primeiro Regulamento do Museu Paranaense, também de 1882, assim estabelece no “Capítulo I, Do museu, seu fim, organização e administração”:

Art. 1º. - O Museu Paranaense, estabelecido nesta capital em edifício provincial é destinado a colligir e conservar sob sua guarda, devidamente classificados, os produtos naturaes e industriaes que interessam ao estudo da historia natural ou que mostrem as riquezas da província e quaesquer curiosidades em geral.¹⁹

Além disso, interessante destacar que nas disposições gerais do referido regulamento consta expressamente em seu artigo 14 que:

Art. 14. - Os nomes das pessoas que fizerem ao Museu donativos de importância, á juízo do director, serão inscriptos de modo visivel em um quadro collocado em lugar especial do edificio com declaração do serviço prestado.

A determinação da inclusão do nome dos doadores em “quadro visível” prevista no primeiro Regulamento apenas reforça a presença significativa das doações na história do Museu e foi assim desde os primeiros anos de sua constituição; D. Pedro II, por exemplo,

¹⁸ O Museu Paranaense participou de exposições nacionais e internacionais, destacando as seguintes: Filadélfia (1876), Amsterdã (1883), Paris (1889) e Rio de Janeiro (1908, 1922), conforme linha do tempo disponível em: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Apresentacao>>. Acesso em: 16 mar. 2024.

¹⁹ A íntegra do Regulamento pode ser lida no Anexo 1 da obra O Museu Paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná, de Cíntia Braga Carneiro, 2013, p. 180.

doou alguns objetos quando passou pelo Paraná em 1880 (CARNEIRO, 2013, p. 53). Muitas destas doações direcionadas ao Museu foram anunciadas no jornal *A República*, no início do século XX (CARNEIRO, 2013, p. 53), demonstrando que as famílias curitibanas (e paranaenses) faziam questão de alardear suas contribuições nos veículos de comunicação, de modo que o acervo gradativamente foi ganhando corpo.

Esse período inicial do Museu, nas suas primeiras décadas de seu funcionamento, coincide também com o momento da efervescente modernização da cidade de Curitiba²⁰ e com a formação do movimento cívico paranista²¹, que visava criar e sedimentar uma identidade regional do Paraná. Nesse contexto, Cíntia Carneiro afirma que o Museu Paranaense teve papel ativo nesse cenário, pois segundo ela “os Museus se constituíram em locais capazes de auxiliar na construção do imaginário da região, por reunirem e preservarem símbolos e signos que facilitavam a identificação de uma comunidade [...]” (CARNEIRO, 2013, p. 89).

Romário Martins²², um dos primeiros diretores do Museu, foi também um dos principais idealizadores do movimento paranista, inclusive é o autor do Manifesto Paranista²³ publicado em 1927, que bem resumia a idealização do que era ser um paranista, de modo que é possível imaginar como as exposições do Museu giraram em torno da difusão dos valores e das pessoas que respiravam esses ideais:

o Museu se constituía, através de sua coleção de quadros, a qual se destinava a divulgar a natureza do Paraná e, sobretudo, a perpetuar a memória de homens da elite paranaense, em um espaço para a promoção de políticos renomados, numa

²⁰ Larissa Guedes Busnardo discorre com maestria sobre esse processo de modernização da cidade de Curitiba na virada dos séculos XIX-XX e, em síntese, aponta que “o desejo das cidades pela modernização, aos moldes das grandes capitais europeias, fez germinar, portanto, naquele momento de transição entre séculos, um período de intenso desenvolvimento demográfico e avanços tecnológicos, que por sua vez propiciaram uma alteração dos estilos de vida” (BUSNARDO, 2018, p. 47).

²¹ Como resume Cíntia Carneiro, “o paranismo trazia em seu bojo elementos básicos para a construção de uma identidade para o Paraná: sua natureza específica, o território e o homem paranaense voltado para o trabalho, o progresso e a civilização” (CARNEIRO, 2013, p. 92).

²² Romário Martins, poeta, historiador, jornalista, político, nasceu em 1874, em Curitiba, e faleceu em 1948. Foi diretor do Museu Paranaense entre 1902 e 1928.

²³ O Manifesto Paranista foi redigido em 1927 por Romário Martins para ser lido da inauguração do Centro Paranista. O texto reunia os principais ideais fomentados por ele e todo o grupo ao seu entorno ao longo dos anos que antecederam a concretização desse espaço. Foi, então, usado a partir de sua publicização como ferramenta para atrair mais “paranistas”, nele a definição de quem seria o verdadeiro paranista foi assim descrita: “*Paranista é aquele que em terras do Paraná lavrou um campo, vadeou uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma machina, dirigiu uma fábrica, compoz uma estrophe, pintou um quadro, esculpiu uma estatua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, illuminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore. Paranismo é o espirito novo, de elance e exaltação, idealizador de um Paraná maior e melhor pelo trabalho, pela ordem, pelo progresso, pela bondade, pela justiça, pela cultura, pela civilização. É o ambiente de paz e de solidariedade, o brilho e a altura dos ideaes, as realizações superiores da inteligencia e dos sentimentos*” (MARTINS, s/d, s/p).

espécie de panteão dos personagens paranaenses importantes (CARNEIRO, 2003, p. 109).

Especialmente sobre a formação do acervo imagético do Museu Paranaense, Larissa Guedes Busnardo identificou uma parceria frutífera entre o Museu, o pintor Alfredo Andersen²⁴ e o estúdio fotográfico Volk²⁵. A autora indica que em 1906, o então diretor Romário Martins fez várias encomendas de retratos de personalidades da cena curitibana e paranaense para a pinacoteca do museu (BUSNARDO, p. 180). Um dos pedidos de Martins “envolia a execução de imagens fotográficas em formato postal e retratos (provavelmente em estilo *cabinet*) para uso institucional e acervo do museu, além da ampliação em tela de um retrato, possivelmente de Francisco Xavier da Silva” (idem, p. 182).

Para Larissa Busnardo, as encomendas tinham claramente a intenção de compor e ampliar o acervo:

durante o período de ampliação do acervo (depois de 1905), havia uma preocupação de se preencher o museu com novos atrativos, dentre eles as representações étnicas, as quais possuíam inclusive uma seção diferenciada, denominada como “Quadros e aspectos” (idem, p. 222).

Destaque-se, ainda, que para além de sua pinacoteca, o Museu sempre foi conhecido por ter um acervo muito variado, possuindo seções de arqueologia, zoologia, mineralogia, botânica, chegando a contar inclusive com um zoológico na área externa em seus primórdios. Mas a seção mais disputada, como aponta Cíntia Carneiro, era outra:

a de objetos antigos e históricos, segundo Romário, era a que maior interesse despertava no público, contando com um vasto acervo constituído por peças históricas, como troféus de guerras, armas, lanças, espadas, fardas, varas dos ouvidores, juízes e oficiais da Câmara do tempo colonial e imperial, relógios, objetos do século XVIII, coleções de medalhas e moedas. Essa seção do Museu, bem como a Pinacoteca (...) eram as que estavam mais diretamente relacionadas à memória e à construção de uma identidade (2013, p. 116).

Assim, a partir dessas origens, o Museu seguiu seu curso passando por diversas sedes²⁶ até se estabelecer, em definitivo, no endereço atual, no Palácio São Francisco, localizado no centro histórico de Curitiba (Rua Kellers, 289):

²⁴ Alfredo Andersen (1860-1935) foi um pintor norueguês que se estabeleceu em Curitiba e que utilizava a fotografia como ferramenta para execução de suas pinturas. Larissa Guedes Busnardo dissecou a técnica do artista em sua dissertação - *Fotografias pictóricas, pinturas fotográficas: a circulação de imagens em Curitiba (1881-1918)*.

²⁵ Estúdio fotográfico que se instalou em Curitiba em 1881 e que se destacou como um dos principais de sua época. Sobre os Volk e o protagonismo da fotógrafa Fanny Paul Volk ver a tese *Fanny Paul Volk: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*, de Giovana Terezinha Simão (2010).

²⁶ De acordo com Larissa Portes de Almeida, “Uma das grandes preocupações dos dirigentes era constituir uma sede fixa que abrigasse com segurança e estabilidade as coleções do Museu. Desde sua inauguração, a Instituição

Figura 1 – Fachada Museu Paranaense



Fonte: Museu Paranaense (<https://www.museuparanaense.pr.gov.br>, 2023).

A sede atual, a sétima de toda uma itinerância, ocupa três edificações que somam aproximadamente 4.700m² de frente para a Praça Professor João Cândido, localizada no Largo da Ordem, Centro Histórico de Curitiba. O casarão principal foi construído em 1928/1929 para ser a residência da família Garmatter e a ele foram acrescentados pelo Museu, anexos interligados a edificação principal, constituindo a estrutura atual (fig. 1).

O acervo hoje conta com aproximadamente 500 mil itens, distribuídos em três setores técnicos: antropologia, arqueologia e história, além da Biblioteca Romário Martins. Deste total, especialmente sobre fotografia, existem 10.888 fotografias e 147 álbuns (sendo destes, 73 de família)²⁷, fotografias provenientes de doações e aquisições.²⁸

De acordo com Ricardo Carvalho Rodrigues (2018), ao longo de todos esses anos o Museu passou por algumas fases no que diz respeito a administração do acervo e condução

já havia ocupado quatro lugares diferentes, situando-se primeiramente nas dependências do antigo Mercado Municipal, no Largo da Fonte (Praça Zacarias), depois na Assembleia Legislativa, à rua Dr. Muricy com Cândido Lopes, e mais tarde no Teatro Tivoli, à rua São Francisco. Por fim, em 1928 fixou-se no Palacete Coronel Manoel Macedo, cedido pelo governo do Estado. Nesse local, o Museu permaneceu entre os anos 1928 e 1965” (ALMEIDA, p. 41). Por fim, explica a autora que o Palacete “foi demolido em 1965, sob a alegação de se construir um banco estatal, o que nunca aconteceu, e o museu acabou transferido para mais dois endereços até se instalar em 2002 na atual sede [Palácio São Francisco]” (idem, p. 39).

²⁷ Conforme planilha fornecida pelo MUPA, por e-mail, através do Setor de História, contendo o resultado da busca no acervo *online* de fotografias a partir da indexação “família” (2023).

²⁸ Mais recentemente, como se verá mais adiante, o MUPA tem realizado aquisições de fotografias como as da fotógrafa Cláudia Andujar, que foram incorporadas ao acervo em 2023 (conforme catálogo da exposição que apresentou as novas aquisições).

dos trabalhos junto à comunidade. Para o autor seriam três fases significativas: de 1874 a 1902, momento de constituição do Museu, que ele denomina de “um capital político e social” para o Paraná; de 1902 a 1928, um “capital intelectual e social” com a gestão de Romário Martins e, a partir de algumas ações de menor envergadura entre 1928 e os anos 2000, uma última fase iniciada a partir de 2011, com ênfase no registro, conservação e organização do acervo.

Interessante observar que, conforme se extrai do catálogo comemorativo dos 130 anos do Museu Paranaense, lançado em 2006, durante a direção de Eliana Moro Réboli, o acervo era mostrado ao público “nas Salas de Exposições Permanentes: Sala Palácio São Francisco, Sala Histórica do Museu Paranaense, Sala Índios do Brasil, Sala Vladimir Kozák, Sala da Prataria, Sala dos Governantes e Pavilhão da História do Paraná” (2006, p. 24).

A atual gestão (desde 2019), sob direção de Gabriela Bettega²⁹, sinaliza o início do que parece se delinear como uma nova fase em comparação com o que se tinha anteriormente e é da leitura dos planos museológicos disponíveis que se torna possível observar as principais mudanças e as características da linha atual de trabalho desta instituição.

2.1.2 *Os planos museológicos e um retrato da atividade museal*

O Plano Museológico é um documento elaborado pelos museus visando servir de ferramenta para a sua administração. Nesse plano devem constar a missão, a visão, os valores e objetivos da instituição museal, apresentando um planejamento que servirá como fio condutor do gestor ao longo de sua gestão.

Esse documento surge formalmente com a Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009³⁰, que instituiu o Estatuto de Museus, regulamentado posteriormente pelo Decreto 8.124/2013³¹. Desse modo, existindo um estatuto que norteia a atividade museal, observar o que se entende por museu no país a partir deste instrumento legal é relevante porque permite refletir se as ações que estão sendo promovidas caminham conforme o que nele está previsto.

²⁹ A nomeação ao cargo de Diretora foi publicada no Diário Oficial do Estado do Paraná de 24 de janeiro de 2019 (p. 06). Gabriela é graduada em Arquitetura pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1996) e em Cenografia pela Accademia di Belle Arti di Brera (2004) de Milão – Itália, de acordo com perfil publicado no site do MUPA (<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Biba-Bettega-um-novo-olhar-sobre-o-Museu-Paranaense>). Acesso em: 16 mar. 2024).

³⁰ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/111904.htm. Acesso em: 13 jul. 2024.

³¹ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/decreto/d8124.htm. Acesso em: 13 jul. 2024.

De acordo com o artigo 1º do Estatuto dos Museus, então,

Art. 1º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades.³²

E é nesse Estatuto, mais precisamente em seu artigo 44³³, que fica estabelecido o dever dos museus de elaborarem e implementarem seu Plano Museológico, que está assim definido no artigo seguinte:

Art. 45. O Plano Museológico é compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade.³⁴

O estabelecido neste plano precisa ser reavaliado periodicamente, pois é necessário cumprir o cronograma de execução ao longo da gestão. A lei propõe em seu artigo 46 que no plano conste:

- I – o diagnóstico participativo da instituição, podendo ser realizado com o concurso de colaboradores externos;
- II – a identificação dos espaços, bem como dos conjuntos patrimoniais sob a guarda dos museus;
- III – a identificação dos públicos a quem se destina o trabalho dos museus;
- IV – detalhamento dos Programas:
 - a) Institucional;
 - b) de Gestão de Pessoas;
 - c) de Acervos;
 - d) de Exposições;
 - e) Educativo e Cultural;
 - f) de Pesquisa;
 - g) Arquitetônico-urbanístico;
 - h) de Segurança;
 - i) de Financiamento e Fomento;
 - j) de Comunicação.

³² Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/111904.htm. Acesso em: 13 jul. 2024.

³³ Idem, ibidem.

³⁴ Idem, ibidem.

k) de acessibilidade a todas as pessoas.³⁵

Importante destacar que a elaboração do plano e demais medidas trazidas com este Estatuto tiveram uma carência para serem executadas. Restou previsto no artigo 67 do referido dispositivo legal que “os museus adequarão suas estruturas, recursos e ordenamentos ao disposto nesta Lei no prazo de 5 anos, contados da sua publicação”.³⁶

Em sendo assim, até o momento o Museu Paranaense elaborou apenas dois planos: o primeiro abrangendo o período de 2014-2018 e, o segundo, o período de 2023-2027 (destaque-se a troca de gestão e o advento da pandemia resultaram no atraso da concretização do segundo plano, finalizado apenas em 2023).

a) O Plano Museológico de 2014-2018

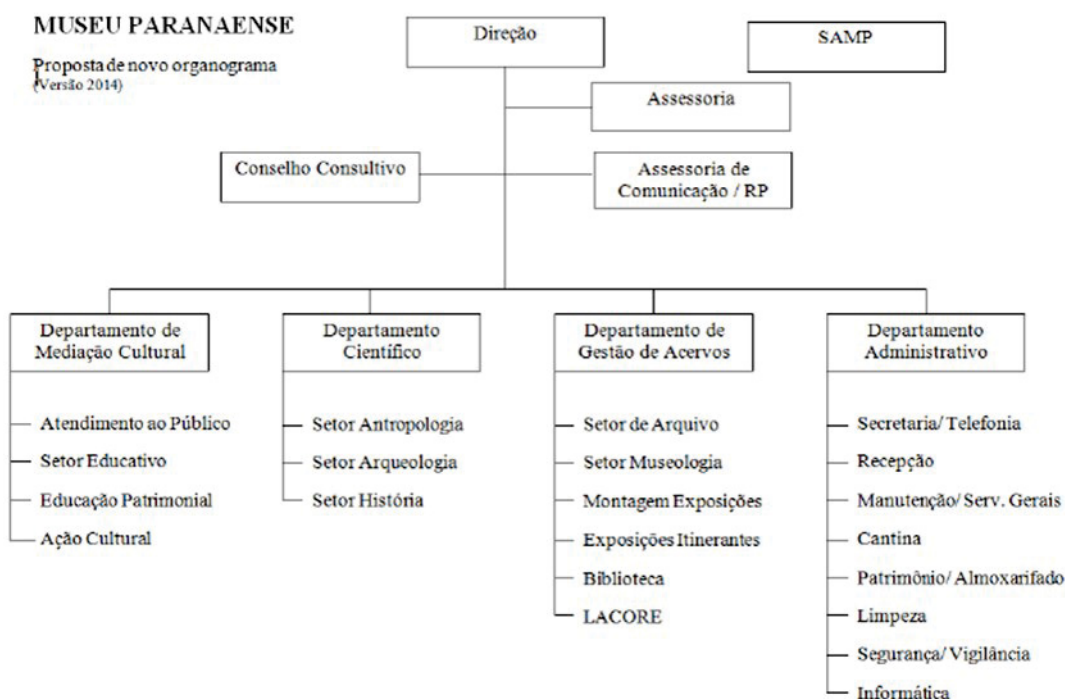
O primeiro Plano Museológico do Museu Paranaense foi elaborado em 2014, na gestão do então Diretor, Renato Augusto Carneiro Júnior, com proposição para vigorar de 2014 a 2018 e, com indicação, na cópia fornecida pelo Museu, de que este plano seria revisado em 2016. Dentro do cenário exposto, foi apontada a necessidade de mais investimento por parte do Estado, assim como valorização da museologia, da pesquisa, da preservação e divulgação da memória paranaense.

Assinado pela Museóloga Sílvia Marize Marchioratto, o documento de 56 páginas apresenta o seguinte organograma, que aparece indicado como “proposta de novo organograma”:

³⁵ Idem, ibidem.

³⁶ Idem, ibidem.

**Figura 2 – Proposta de novo organograma,
Plano Museológico do Museu Paranaense 2014-2018, Curitiba, 2014**



Fonte: Museu Paranaense.

Há, como se observa, a indicação da divisão em departamentos e a especificação dos três setores base, correspondentes aos departamentos científicos do Museu (antropologia, arqueologia e história). Para este plano a missão proposta foi: “Ampliar o acesso ao patrimônio científico e cultural por meio de pesquisa, preservação e comunicação de acervos e coleções, representantes da herança e memória paranaense” (2014, p. 6).

A todo tempo ao longo do texto do plano é nítida a preocupação com a “conservação de documentos e instrumentos que constituem fontes e objetos patrimoniais indispensáveis à memória local, regional, estadual, nacional e internacional” (idem, p. 7) e o Museu demonstra ter clareza da importância de seu acervo documental, que considera “fonte de pesquisa essencial para a compreensão do desenvolvimento e da institucionalização da pesquisa no Paraná e no Brasil” (idem, p. 8).

E, igualmente, ao longo do documento resta claro que o Museu Paranaense ainda buscava privilegiar a “incorporação das novas coleções e arquivos, por meio de uma política de aquisição ou recebimento de doações” (idem, p. 9) e fomentar a pesquisa.

O peso dado ao acervo fica evidente quando, ao explicitá-lo, o documento faz questão de destacar os acréscimos recebidos no período imediatamente anterior à elaboração desse primeiro plano:

Entre 1979 e 2005 recebeu três grandes acervos. O primeiro foi o acervo de Vladimir Kozák, naturalista tcheco, que viveu em Curitiba entre 1928 e 1979. Nele encontramos pinturas, desenhos, aquarelas, fotografias, filmes e documentos que retratam os índios do Paraná e do Brasil, além de todos os objetos de uso pessoal dele, uma vez que o Museu Paranaense é o responsável pela herança jacente de Kozák.

O segundo acervo veio do Banco do Estado do Paraná. Após a privatização do Banestado, seu museu foi desativado. São documentos, óleo sobre tela, objetos, fotos, livros e uma coleção de moedas, cédulas e medalhas, os quais foram transferidos para o Museu Paranaense.

E o terceiro acervo adquirido em 2004 pelo Governo do Paraná pertencente ao extinto Museu Coronel David Carneiro, com mais de 5.000 itens, entre peças de mobiliário, obras de arte, livros, documentos, numismática, ferramentas, utensílios, porcelanas, indumentária e armaria, com ênfase na história dos conflitos militares ocorridos no Paraná.

Nos últimos anos, o Museu foi o destino de outros importantes acervos, como o do Museu do Matte Leão, o Memorial das Indústrias Todeschini, da Impressora Paranaense, o Memorial Ney Braga, fotos e documentos do ex-governador Bento Munhoz da Rocha Netto, além de coleções de vestuário, brinquedos, fotos e documentos das famílias Hauer e Hatschbach, e a coleção de medalhas paranaenses de Júlio Moreira. Todo este material permite que o museu preserve uma parcela importante da história recente do Paraná (idem, p. 19).

Importante frisar que já havia previsão das atividades de cada um dos três setores existentes na instituição e, especialmente sobre os setores de história e antropologia, para cada qual constou a seguinte descrição:

Setor de Antropologia, que compreende estudos sobre História da Antropologia, Etnologia Indígena, Cultura Popular e Afrobrasileira. Atualmente o setor está voltado para a pesquisa sobre etnias que formaram o Paraná, inclusive os afrodescendentes, além de se dedicar à pesquisa sobre o acervo Kozák.

(...)

Setor de História, que desenvolve pesquisas, assessoria técnica, atendimento à educação formal e informal e montagem de exposições, visando a valorização e a difusão da História do Paraná. A seu cargo estão os acervos fotográficos, o arquivo documental, o acervo de numismática e as coleções históricas adquiridas mais recentemente (idem, p. 14-15).

Essa divisão é interessante de ser observada porque, como se verá mais adiante, as fontes do acervo estudadas nesta pesquisa, para serem acessadas, tiveram trâmites diferentes por estarem sob a tutela desses dois setores.

Outro fator que merece destaque é o fato de, em que pese o Museu Paranaense ao longo de sua história ser reconhecido como um museu histórico, ao analisar esse primeiro plano museológico, se observa que, mesmo constando que para o funcionamento adequado dos setores seria necessário “obrigatoriamente um técnico formado do Quadro Próprio do Poder Executivo – QPPE do Governo do Paraná, lotado na Secretaria de Estado da Cultura e Museu Paranaense” (idem, p. 17), o historiador não é servidor de carreira do Estado, sendo nomeado na condição de comissionado.

E, por fim, ressalte-se que o acervo *online* do Museu Paranaense começou a ser delineado no ano anterior a elaboração do plano museológico. De acordo com o plano “desde 2013, os técnicos do Museu e da Coordenadoria do Sistema Estadual de Museus vêm trabalhando com a informatização e digitalização no Sistema de informação” (idem, p. 22) para alimentação do sistema chamado *Pergamum* (software desenvolvido pela Secretaria do Estado da Cultura e PUC-PR e que passou a ser utilizado também por todas as instituições museais do Estado).

Esse sistema e o lançamento dos dados dos materiais do acervo em sua base foram assim descritos:

O principal objetivo da inserção do acervo no Sistema Pergamum é sistematizar uma metodologia permanente que atenda às necessidades do pesquisador e dos próprios funcionários do Museu Paranaense, considerando que a informatização leva à necessária modernização desta Instituição.

O software permite que os acervos sejam organizados conforme características tipológicas: livros, periódicos, mídias, documento textual, artes visuais, fotografias, numismática, audiovisual e tridimensional; bem como conforme coleções científicas com especificidades técnicas diferenciadas, como é o caso do acervo de antropologia e arqueologia. Também é possível cadastrar laudos e intervenções realizadas nos objetos pelo Laboratório de Conservação e Restauro, e exposições realizadas no Museu. O público tem acesso ao acervo por meio de imagens, especificações técnicas, descrição física, dados de incorporação e informações históricas (idem, p. 23).

É dessa gestão, conforme constou no plano museológico, a decisão de substituir o(s) Livro(s) Tombo manuscrito(s) e as fichas catalográficas em papel pelo registro direto no sistema *Pergamum* (idem, p. 25). Analisando os livros tomo que contém os documentos imagéticos (e totalizam 3 livros), encontra-se o seguinte termo de encerramento no Livro III para, a partir de então, ser utilizado apenas o registro no *Pergamum*:

Figura 3 – Detalhe do Termo de Encerramento, Livro Tombo III, Curitiba, 2014

Este livro de Tombo é a sequência de dois livros, o primeiro contém duzentas e quarenta e nove páginas numeradas e as duas seguintes duzentas e cinquenta páginas numeradas, cada uma, destinadas ao registro do acervo de Documentação Fotográfica/Iconográfica do Museu Paranaense, iniciado em 1966, dando continuidade até 2014, sendo encerrado a partir dessa data. Assim desde 2014, todo novo acervo desta tipologia será registrado no sistema Pergamum do Museu Paranaense.

Curitiba, 26 de setembro de 2014

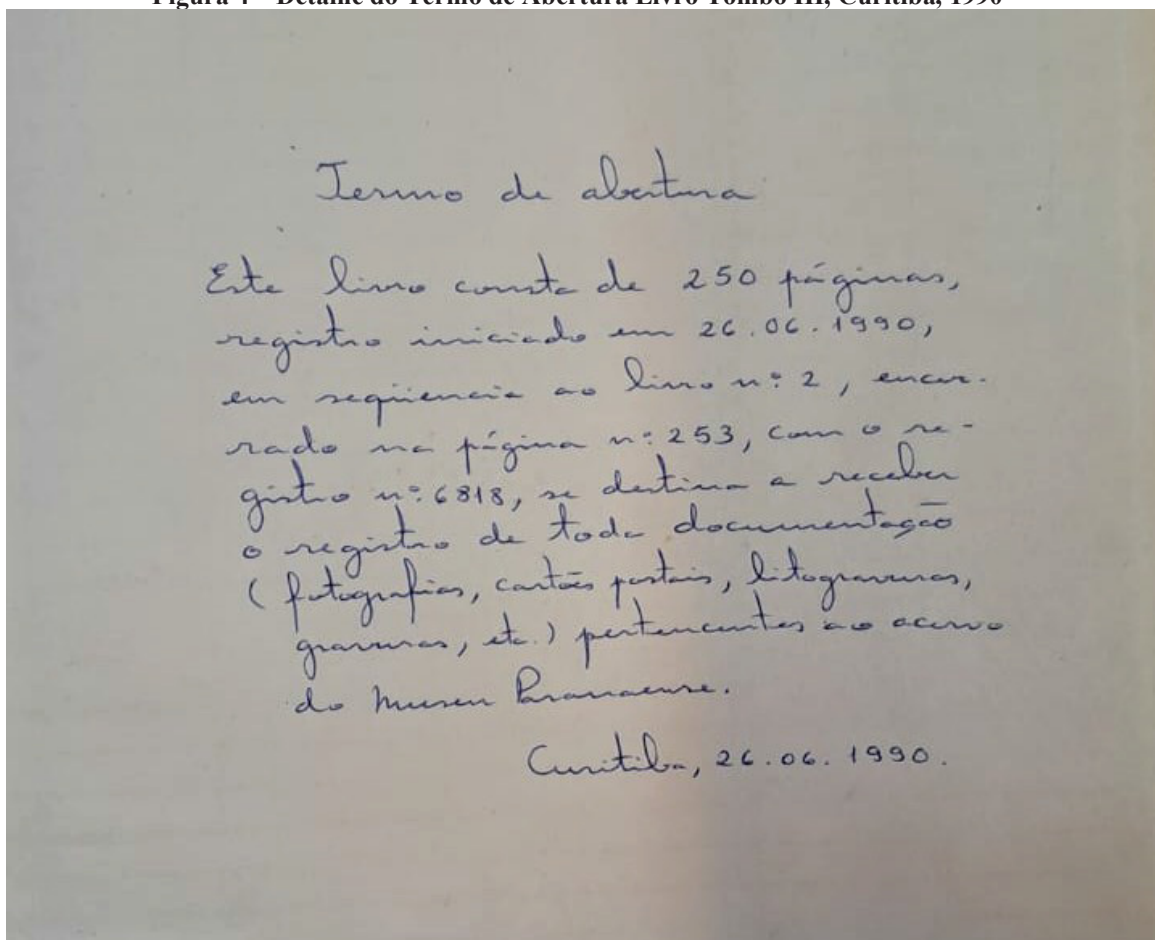
Renato A. Carneiro
Renato A. Carneiro, dir.
Diretor Museu Paranaense

Siglinda S. Hummerschmidt
Siglinda S. Hummerschmidt
Museóloga

Fonte: Museu Paranaense.

O Livro III foi aberto em 26.06.1990, conforme termo abaixo e o último item cadastrado antes do encerramento em 26 de setembro de 2014 é uma gravura, de nº 8004 (MP. 8004), doada por Siglinda Selenia Hummerschmidt.

Figura 4 – Detalhe do Termo de Abertura Livro Tombo III, Curitiba, 1990³⁷



Fonte: Museu Paranaense.

Aqui é interessante observar que, embora o acervo imagético tenha se iniciado já nos primórdios do Museu, não é possível rastrear a data de aquisição/doação/entrada de todos os primeiros objetos imagéticos porque foram registrados como tendo “data entrada” o ano 1966, ano em que se deu a abertura do Livro I, pela então Diretora Marília Duarte Nunes. A gestora aponta que o livro se “destina a receber o registro de toda documentação (fotografias, desenhos, litografias, etc)”:

³⁷ “Termo de abertura. Este livro consta de 250 páginas, registro iniciado em 26.06.1990, em sequência ao livro n° 2, encerrado na página n° 253, com o registro n° 6816, se destina a receber o registro de toda documentação (fotografias, cartões postais, litogravuras, gravuras, etc.) pertencentes ao acervo do Museu Paranaense. Curitiba, 26.06.1990.”

Figura 5 – Capa do Livro Tombo I, Curitiba, 1966



Figura 6 – Detalhe do Termo Abertura Livro Tombo I, Curitiba, 1966³⁸

INCORPORAÇÃO		VALOR	OBSERVAÇÕES
PROCEDÊNCIA	AQUISIÇÃO		
<i>Termo de abertura.</i> <i>Este livro constante de 249 páginas, iniciado em janeiro de 1966, se destina a receber o registro de toda documentação (fotografias, desenhos, litogravuras etc) pertencentes ao Museu Paranaense.</i> <i>Curitiba, janeiro de 1966</i> <i>Marília Duarte Nunes</i> Diretora			

Fonte: Museu Paranaense.

O primeiro objeto imagético é uma litogravura de 1860, de título Visconde de Jequitinhonha, conforme se extrai da primeira página do Livro I (detalhe abaixo – fig. 7) e a primeira fotografia registrada corresponde ao registro nº 19 (MP. 19), retrato do Dr. João Cândido da Silva Murici (fig. 8), doação do Capitão Antonio Carlos da Silva Muricy, sem data, com registro de entrada também indicado como sendo 1966:

³⁸ “Termo de abertura. Este livro constante de 249 páginas, iniciado em janeiro de 1966, se destina a receber o registro de toda a documentação (fotografias, desenhos, litogravuras, etc) pertencentes ao Museu Paranaense. Curitiba, janeiro de 1966. Marília Duarte Nunes Diretora”.

Figura 7 – Livro Tombo I, Primeira página, Curitiba, 1966³⁹

NÚMERO ORDEM	DATA ENTRADA	NATUREZA	OBJETO	INCORPORAÇÃO			
				PROCEDÊNCIA	AQUISIÇÃO	VALOR	OBSERVAÇÕES
1	1966	Litografia	Virconde de Jiquitombinha - Litografia de A. Sisson - 1860	Arquivo	Arquivo		
2	1966	Litografia	João Pereira de Couto - Litografia de A. Sisson - 1858	Arquivo	Arquivo		
3	1966	Litografia	Tranquão de Paula de Negreiros - Litografia de A. Sisson - 1858	Arquivo	Arquivo		
4	1966	Litografia	João Luiz Vieira - Litografia de A. Sisson - 1858	Arquivo	Arquivo		
5	1966	Litografia	Marquês de Paranaíba - Litografia de A. Sisson - 1858	Arquivo	Arquivo		
6	1966	Litografia	Marquês de Balneária - Litografia de A. Sisson - 1858	Arquivo	Arquivo		
7	1966	Litografia	José de Almeida - Litografia de A. Sisson - 1858	Arquivo	Arquivo		
8	1966	Litografia	Marquês de Monte Alegre - Litografia de A. Sisson - 1858	Arquivo	Arquivo		
9	1966	Litografia	Marquês de Paranaíba - Litografia de A. Sisson - 1858	Arquivo	Arquivo		
10	1966	Litografia	Virconde de Albatroz - Litografia de A. Sisson - 1858	Arquivo	Arquivo		
11	1966	Litografia	O Visconde - Oscar Pereira da Silva	Arquivo	Arquivo		
12	1966	Litografia	Fort de S. Gabriel - Litografia de Charles Beutler	Arquivo	Arquivo		
13	1966	Litografia	Parada ao rio - Rio Negro - Brasil - Litografia de Catlin	Arquivo	Arquivo		
14	1966	Litografia	Cachoeira de rio de mesmo nome de Brasil - Litografia de Segnaud	Arquivo	Arquivo		

Fonte: Museu Paranaense.

Figura 8 – Retrato de João Cândido da Silva Murici, s/d



Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2024).

³⁹ O livro contém os seguintes campos para serem preenchidos: “número ordem”, “data entrada”, “objeto (natureza e descrição sumária)”, “incorporação (procedência e aquisição)”, “valor”, “observações”. Constatou-se que aparentemente foram preenchidos em um primeiro momento, a caneta, apenas os campos “número ordem”, “data entrada”, “objeto (natureza e descrição sumária)” e apenas em outro, a lápis, complementado os demais, inclusive com grafias diferentes para os dados preenchidos a lápis.

Então, até 1966 todos os itens registrados tiveram lançada como data de entrada simplesmente o ano de 1966, data, como mencionado, do início do cadastramento dos itens do acervo imagético, como pode ser observado da figura 7.

Uma planilha constando todos os itens imagéticos dos três Livros Tombo foi elaborada pelo historiador responsável, Felipe Vilas Bôas⁴⁰, que prontamente forneceu cópia para esta pesquisa. Nela, é possível constatar que ali foram incluídas informações acrescidas posteriormente a lápis nos livros, como também indicados os atuais números de registro junto ao Museu e outros dados identificados ao longo do trabalho de transcrição dos livros.

Em resumo, essa transição do registro manuscrito para inclusão direta no sistema *Pergamum* instituída e realizada a partir de 2013 foi uma das prioridades da gestão daquele período, que também tinha como meta “aprimorar e alimentar o site institucional e as redes sociais com a produção científica e divulgação do acervo” (idem, p. 29). A preocupação com produção científica a partir do acervo e publicação destas pesquisas, assim como a ênfase em alimentar o acervo *online* podem ser consideradas as características principais da gestão do período compreendido pelo plano 2014-2018.

Sobre a produção científica, ainda, a parceria com a Universidade Federal do Paraná está expressamente destacada no plano museológico, assim como parceria com o IPHAN-PR.

b) O Plano Museológico de 2023-2027

Já o segundo plano museológico do Museu Paranaense, elaborado na gestão da atual Diretora, Gabriela Bettega, trata-se de documento constituído em 46 laudas, não assinado no corpo do documento pela(o) museóloga(o) que o elaborou, trazendo a indicação apenas de que se trata de “resultado da consultoria desenvolvida para elaboração do Plano Museológico do Museu Paranaense” (2023, p. 1).

O plano salienta já em sua apresentação que desde o último plano e da gestão anterior “muita coisa aconteceu”, “foram organizadas numerosas exposições, eventos e outras atividades, apesar do fechamento das portas da instituição em março de 2020 a maio de 2021 devido a pandemia de Covid-19” (idem, ibidem).

Apresenta como sendo sua missão promover:

⁴⁰ O Historiador Felipe Vilas Bôas foi nomeado para o cargo em 14 de outubro de 2021, conforme Decreto do Governador do Estado do Paraná, Decreto nº 9062, de 14-10-2021 (Disponível em: <<https://leisestaduais.com.br/pr/decreto-n-9062-2021-parana-nomeia-michelle-dassie-leite-correia-para-exercer-em-comissao-o-cargo-de-assistente-da-secretaria-de-estado-da-comunicacao-social-e-da-cultura>>. Acesso em: 16 mar. 2024).

a preservação, a pesquisa e a comunicação do patrimônio cultural imaterial a partir do diálogo entre disciplinas, campos e práticas, de forma a identificar as aproximações, cruzamentos e fricções que conectam identidades plurais, o passado e o presente, o local e outros territórios (idem, p. 18).

Com relação ao atual quadro de funcionários, este está assim organizado (idem, p. 16-17 – fig. 9):

**Figura 9 – Quadro atual de funcionários,
Plano Museológico do Museu Paranaense 2023-2027, Curitiba, 2023**

ATUAL QUADRO DE FUNCIONÁRIOS - CARGA HORÁRIA

EFETIVOS	NÚMERO DE FUNCIONÁRIOS	SETOR	HORAS/ SEMANA
	1 funcionário	Arqueologia	40h
	1 funcionário	Gestão de Acervo	40h
	2 funcionários	Laboratório de Conservação	40h
	1 funcionário	Segurança	40h
	1 funcionário	Antropologia	20h
	1 funcionário	Educativo	20h
CARGOS EM COMISSÃO (QUADRO TEMPORÁRIO)	NÚMERO DE FUNCIONÁRIOS	SETOR	HORAS/ SEMANA
	1 funcionário	Direção	40h
	1 funcionário	Gestão de Conteúdo	40h
	1 funcionário	Design	40h
	1 funcionário	História	40h
ESTAGIÁRIOS (QUADRO TEMPORÁRIO)	NUMERO DE FUNCIONARIOS	SETOR	HORAS/ SEMANA
	3 funcionários	Educativo	30h
	2 funcionários	Arqueologia	25h
	1 funcionário	Arquitetura	25h
	1 funcionário	História	25h
	1 funcionário	Antropologia	25h
RESIDENTES TÉCNICOS (QUADRO TEMPORÁRIO)	1 funcionário	História	30h
	1 funcionário	Arquitetura	30h
	1 funcionário	Antropologia	30h
Terceirizados (Contrato SAMP)	NÚMERO DE FUNCIONÁRIOS	SETOR	HORAS/ SEMANA
	1 funcionário	Comunicação (Mídias sociais)	20h

	1 funcionário	Zeladoria - Infraestrutura	20h
	2 funcionários	Educativo	30h
Terceirizados (Contrato SECC)	NUMERO DE FUNCIONARIOS	SETOR	HORAS/ SEMANA
	1 funcionário	Jardineiro	20h
	1 funcionário	Copeira	40h
	6 funcionários	Limpeza	40h
	3 por dia: total de 6 funcionários	Segurança Diurno 12x36	48h
	6 por dia: total de 6 funcionários	Segurança Diurno 6x1	48h
	3 por dia: total de 6 funcionários	Segurança Noturno Armada 12x36	48h

Fonte: Museu Paranaense.

O plano indica como maior problema esse quadro de funcionários, que, segundo consta “sofre com lacunas e inadequações”, e aponta que o “objetivo estratégico principal do Museu para os próximos anos” é mudar as “condições de seu vínculo com o governo do Estado” (idem, p. 19).

Para a busca que diz pretender “fortalecer as especialidades tradicionais do Museu – Arqueologia, Antropologia e História – e ampliar os limites da pesquisa para encontrar relações inesperadas e narrativas que se sobrepõem a partir das conexões entre as ciências e as artes, a arquitetura e o design” (idem, p. 21), o Museu elege a arte contemporânea como ferramenta: “a arte contemporânea surge como uma porta de entrada através do sensível, e um convite para a reflexão e o questionamento” (idem, *ibidem*).

O plano propõe a aproximação de um público diverso e, justamente por ter sido elaborado com a gestão atual já estabelecida, chega a mencionar a exposição analisada nesta tese quando se refere a necessidade de revisão das narrativas:

O incentivo à participação de um público diverso também é evidente quando o Museu propõe a revisão de narrativas sobre o que é ser paranaense, de forma a considerar as identidades múltiplas representadas no Estado. Esse esforço está alinhado com a valorização da presença e participação de diferentes públicos, principalmente a partir do diálogo com pensadores indígenas e negros. Esse diálogo aproxima o acervo dos protagonistas diretos das histórias que os objetos carregam, os traz para refletir o que o museu deve contar e como as suas histórias devem ser narradas, por meio de projetos que utilizam metodologias compartilhadas ou colaborativas. Nesse sentido, podemos destacar algumas iniciativas importantes, com o *Retomada da Imagem*, que convidou artistas indígenas para responder ao acervo do Museu (2021), o que originou uma residência no museu, exposição e uma publicação digital.

Outro evento a destacar é a oficina de pintura corporal Mebêngôkre-Kayapó, que contou com a presença de três casais indígenas que vieram do sul do Pará (2022) e visitaram objetos e registros de sua cultura que estão abrigados no MUPA desde a década de 1950, além da bolsa para curadoria compartilhada destinada a estudantes

universitários indígenas (2022-2023). O incentivo à participação da população indígena guiou uma parte substancial das ações iniciais da atual gestão, o que é compreensível visto que indígenas são os produtores, ou o tema de grande parte do acervo do Museu. Ouvindo as reivindicações de movimentos indígenas nas questões relativas aos direitos patrimoniais e o direito à memória, o Museu entende os sujeitos indígenas contemporâneos como herdeiros dos bens patrimoniais salvaguardados na instituição” (idem, p. 22).

No que diz respeito ao ambiente virtual, o plano reconhece expressamente que “o alcance do Museu aumentou no meio virtual, inicialmente como resposta às necessidades e limitações trazidas pela pandemia” (idem, p. 24), contudo, aponta que os esforços foram concentrados nas redes sociais (Instagram, Facebook, Youtube) e que, após a abertura, a presença nas redes segue sendo uma prioridade.

Esse novo posicionamento é indicado como o responsável pelo aumento no número de visitantes, mesmo depois de um longo período de portas fechadas, repete-se, em razão da pandemia.

E outro aspecto interessante do plano museológico vigente é a apresentação dos números de captação de recursos promovida pelo Museu. Há a indicação de que a Sociedade de Amigos do Museu Paranaense, sociedade sem fins lucrativos, criada em 2003 e com Estatuto aprovado em 2017, é a responsável por captar mais recursos para a instituição, recursos estes que são utilizados para contratação de pessoal, serviços, equipamentos e produção de publicações.

Ainda, importante ressaltar que o plano museológico vigente aponta como “pontos fracos” e “ameaças” para o Museu as seguintes questões:

Pontos Fracos

- Falta de independência para gerir recursos devido a atual constituição jurídica;
- Cortes de verbas do governo;
- Dependência de editais pontuais para obter recursos;
- Quadro de funcionários inadequado, com ausência de profissionais capacitados tecnicamente na área de conservação e restauro e em educação patrimonial ou não-formal;
- Inadequações dos edifícios, por exemplo falta de infraestrutura lógica (o Museu não tem wi-fi);
- Interrupção de comunicação virtual com o público durante campanhas eleitorais.

Ameaças

- Falta de interesse por parte do público;
- Preservação digital do Museu não é executada a contento;
- Aposentadoria iminente de diversos funcionários do quadro, já reduzido, sem perspectiva de substituição;
- Inconstância na manutenção dos edifícios;
- Falta de espaço nas Reservas Técnicas para novas aquisições;
- Falta de materiais e equipamentos adequados para a conservação de partes do acervo;

- Condição inadequada da guarda de acervos frágeis como fotografias e filmes.
(idem, p. 32)

Por fim, destaque-se que a falta de recursos e pessoal, assim como a necessidade de profissionais especializados, por exemplo, para cuidar dos arquivos digitais e website, aparecem como principais problemas em diversas passagens do plano museológico. Todos esses profissionais faltantes e, inclusive, a criação de um novo quarto setor – Setor de Arquitetura – estão sugeridos na proposta de organograma ideal anexado ao plano.

2.1.3 *Entre propostas e realizações: temos um novo museu?*

Em entrevista concedida ao Jornal Plural, em 16 de fevereiro de 2022⁴¹, a atual Diretora do Museu Paranaense, Gabriela Bettega, respondendo à colunista Gabriela Koentopp, traduz à sua maneira as diretrizes estampadas no plano museal vigente e anteriormente explicitado.

Perguntada sobre o contexto atual do Museu e a troca de gestão, a Diretora pontua que:

Trabalhar com esse museu é bastante complicado. A gente entra aqui sem conhecimento, depois vai começando a entender o que é toda essa máquina. Até os próprios curitibanos entendem pouco o que é o Museu Paranaense. A gente está tentando agora catapultar este museu na realidade, na cidade, jogar ele um pouco mais próximo às pessoas, aos curitibanos, aos paranaenses, e até a cena brasileira. Porque não é possível que um museu com mais de 800 mil itens no seu acervo, e que abre as portas em 1879, não seja muito relevante e não tenha muito o que contar.
(...)

E não ao acaso, a gente tem buscado trazer para dentro do Museu [Paranaense] essa questão da arte contemporânea em todas as suas expressões, não só as artes visuais. Porque para nós, diferentemente de um museu artístico, já que o Museu Paranaense não é um museu de arte, a arte contemporânea serve como um instrumento para dialogar com as disciplinas científicas. E isso para conseguir com que as disciplinas científicas não sejam mais aquela coisa fechada do mundo acadêmico, mas que elas transbordem, que elas possam encontrar as pessoas. Que elas possam junto com a arte criar temáticas, muito inusitadas. E é por isso que a gente tem trazido tanta arte para cá, sempre buscando diálogo com o Museu, com as disciplinas científicas do Museu, justamente para fazer essas fricções.

Mais adiante, perguntada sobre o que entende ter mudado “em matéria de objetivos e em matéria de identidade do Museu”, Gabriela responde que:

O que a gente almeja hoje no Museu, que é se aproximar da comunidade, abrir o Museu para as pautas contemporâneas, é muito mais próximo de um passado mais

⁴¹ Disponível em: <<https://www.plural.jor.br/colunas/arte-em-movimento/museu-paranaense-faz-da-arte-uma-forma-de-entender-o-passado/>>. Acesso em 04 abr. 2024.

longínquo do Museu Paranaense do que um passado próximo. Eu vi o Museu Paranaense, nos últimos 20 anos, um pouco mais fechado, não entendendo a potência do seu espaço, com os departamentos de pesquisas muito fechados no âmbito acadêmico. Mas o Museu [Paranaense] no início do século XX se comunicava com os museus de Nova York, emprestava seu acervo para o Museu de História Natural, a gente tem cartas dos diretores se comunicando. O Museu Paranaense participava de exposições internacionais. Ele era um agente importante, acho que isso liga a gente a esse passado mais longínquo.

E quando vejo o Museu Paranaense hoje, vejo uma enorme potencialidade de criar e ser um agente que pauta novas ideias, justamente porque ele tem essa capacidade de multidisciplinaridade, ele tem história, arqueologia e antropologia, imagina tudo isso junto e ainda trazendo as reflexões da arte para trabalhar nele. Quanto potencial pode sair daqui? Quantas novidades e entendimentos podem surgir aqui dentro. E é isso que eu almejo que as pessoas entendam, os museus como o Museu Paranaense, que são históricos e antropológicos, como lugares de relações. A gente quer chamar as pessoas aqui dentro para pensar o próprio Museu, para entender que caminhos a gente vai adotar, quais são as coisas importantes, o que a gente pode trazer do nosso passado mais longínquo que vai ajudar a entender quais caminhos tomar. (...)

Especialmente sobre o acervo e o fato de ter nascido de “um contexto de apagamento de minorias”, como exemplificado pela colunista, que faz referência expressa ao Diretor Romário Martins (diretor entre 1902-1928) e “a desconsideração sobre a população negra no Paraná”, Gabriela responde reforçando a necessidade de “chamar as pessoas” para dentro do Museu:

Pergunta por G.K.: Na criação do Museu há alguns agentes muito relevantes, como o próprio Romário Martins. Esse estudioso que contribuiu para o acervo, olhando com os olhos atuais, vem de um contexto de apagamento de minorias. Por exemplo, a questão envolvendo Romário Martins e a desconsideração sobre a população negra no Paraná. Como o Museu tem lidado com essas questões, de considerar que a instituição tem esse passado? Como é feito esse diálogo entre as questões atuais e a história do Museu [Paranaense]?

Gabriela: Essas lacunas, vamos chamar assim, do acervo, são vivas. Elas ficam ali presentes e é difícil lidar com isso. Você falou do Romário Martins, essas coisas de que em Curitiba, Paraná não existiam escravizados...não era assim, a realidade não é essa. A gente tem que se deparar com tudo isso. E costuramos isso chamando pessoas para olhar o acervo e falar, olha não é só isso. E não estamos aqui falando de apagamentos ao que foi registrado, não vou pegar a documentação e esquecer. Muito pelo contrário. Ela vai estar junto com outras constatações, com outras histórias, ela vai servir de norte para outras pessoas conversarem. Então você chama as pessoas para tentarem entender com você o que fazer desse acervo.

Tal posicionamento diante do acervo e das peculiaridades do MUPA e seus novos contornos pode ser em alguma medida constatado a partir da observação dos números envolvidos na captação de recursos para a execução desse projeto de aproximação do Museu com a arte, reconfiguração dos espaços e abertura para uma maior circulação e ocupação da instituição.

Especialmente sobre a arrecadação no âmbito da legislação federal, Lei de Incentivo à Cultura – Lei Rouanet, a página do sistema que reúne os projetos propostos, indica que

foram apresentados 12 projetos entre 2012 e 2024⁴², totalizando R\$ 10.192.330,19 de recursos captados, sendo que destes, apenas os projetos referentes ao Plano Bianual 2021/2022 e o conjunto de atividades pensadas para a Mostra Comemorativa – 20 anos da Sociedade de Amigos do Museu Paranaense, somam R\$ 7.182.448, 00, ou seja, mais da metade dos recursos capitados nos últimos anos para a totalidade de projetos apresentados nessa esfera.

Conforme dados abaixo, os projetos apresentados entre 2012 e 2024 foram os seguintes:

Figura 10 – Projetos de captação de recursos (2012-2024)

MOSTRA COMEMORATIVA - 20 ANOS DA SOCIE... PRONAC: 222082 Segmento: Exposição de Arte... Área: Artes Visuais Proponente: Sociedade de Amigos do Museu Pa... CPF/CNPJ: 05.919.100/0001-30 Data: 09/01/2023 - 09/01/2023 Município: Curitiba, PR Valor Proposta: R\$ 3.992.208,00 Valor Captado: R\$ 4.445.631,00 ► RESUMO VER PROJETO	Plano Bianual 2021 / 2022 - Museu Paranaense PRONAC: 204485 Segmento: Planos Anuais de ... Área: Museus e Memória Proponente: Sociedade de Amigos do Museu Pa... CPF/CNPJ: 05.919.100/0001-30 Data: 01/01/2021 - 01/01/2021 Município: Curitiba, PR Valor Proposta: R\$ 2.652.222,39 Valor Captado: R\$ 2.736.817,00 ► RESUMO VER PROJETO
EPHEMERA / PERPÉTUA PRONAC: 191060 Segmento: Expo realiz em Mu... Área: Museus e Memória Proponente: Sociedade de Amigos do Museu Pa... CPF/CNPJ: 05.919.100/0001-30 Data: 12/08/2019 - 12/08/2019 Município: Curitiba, PR Valor Proposta: R\$ 346.323,60 Valor Captado: R\$ 330.000,00 ► RESUMO VER PROJETO	Plano Anual 2020 - Museu Paranaense PRONAC: 193362 Segmento: Planos Anuais de ... Área: Museus e Memória Proponente: Sociedade de Amigos do Museu Pa... CPF/CNPJ: 05.919.100/0001-30 Data: 01/01/2020 - 01/01/2020 Município: Curitiba, PR Valor Proposta: R\$ 1.259.257,50 Valor Captado: R\$ 1.096.142,12 ► RESUMO VER PROJETO

42

Disponível em: <https://versalic.cultura.gov.br/#/proponentes/b03d4044d7311e0c96ca294092266b243e0f3a859bde306b14eb85b228a6>. Acesso em 04 abr. 2024.

Plano Anual de Manutenção da SAMP 2018 PRONAC: 177634 Segmento: Planos anuais de p... Área: Patrimônio Cultural Proponente: Sociedade de Amigos do Museu Pa... CPF/CNPJ: 05.919.100/0001-30 Data: 30/11/2017 - 30/11/2017 Município: Curitiba, PR Valor Proposta: R\$ 1.305.743,92 Valor Captado: R\$ 200.000,00 RESUMO VER PROJETO	Plano Anual de Manutenção da SAMP 2017 PRONAC: 164242 Segmento: Preservação de A... Área: Patrimônio Cultural Proponente: Sociedade de Amigos do Museu Pa... CPF/CNPJ: 05.919.100/0001-30 Data: 19/01/2017 - 19/01/2017 Município: Curitiba, PR Valor Proposta: R\$ 1.561.196,68 Valor Captado: R\$ 160.000,00 RESUMO VER PROJETO
Plano Anual de Manutenção da SAMP - 2016 PRONAC: 158714 Segmento: Preservação de A... Área: Patrimônio Cultural Proponente: Sociedade de Amigos do Museu Pa... CPF/CNPJ: 05.919.100/0001-30 Data: 02/12/2015 - 02/12/2015 Município: Curitiba, PR Valor Proposta: R\$ 1.578.992,16 Valor Captado: R\$ 205.500,00 RESUMO VER PROJETO	Plano Anual de Manutenção da SAMP 2015 PRONAC: 1411692 Segmento: Preservação de A... Área: Patrimônio Cultural Proponente: Sociedade de Amigos do Museu Pa... CPF/CNPJ: 05.919.100/0001-30 Data: 22/12/2014 - 22/12/2014 Município: Curitiba, PR Valor Proposta: R\$ 1.007.612,50 Valor Captado: R\$ 225.000,00 RESUMO VER PROJETO
Museu Paranaense &#x2013; Qualificação, moder... PRONAC: 130473 Segmento: Preservação de A... Área: Patrimônio Cultural Proponente: Sociedade de Amigos do Museu Pa... CPF/CNPJ: 05.919.100/0001-30 Data: 07/01/2014 - 07/01/2014 Município: Curitiba, PR Valor Proposta: R\$ 606.244,00 Valor Captado: R\$ 142.900,00 RESUMO VER PROJETO	Modernização do Museu Paranaense: 137 anos de ... PRONAC: 132335 Segmento: Cultura Popular Área: Artes Integradas Proponente: Sociedade de Amigos do Museu Pa... CPF/CNPJ: 05.919.100/0001-30 Data: Não Informada - Não Informada Município: Curitiba, PR Valor Proposta: R\$ 0,00 Valor Captado: R\$ 0,00 RESUMO VER PROJETO
Plano Anual de Manutenção da SAMP para 2014 PRONAC: 139169 Segmento: Preservação de A... Área: Patrimônio Cultural Proponente: Sociedade de Amigos do Museu Pa... CPF/CNPJ: 05.919.100/0001-30 Data: 07/01/2014 - 07/01/2014 Município: Curitiba, PR Valor Proposta: R\$ 1.002.692,96 Valor Captado: R\$ 350.340,07 RESUMO VER PROJETO	Plano Anual de Atividades da SAMP para 2012 PRONAC: 1111298 Segmento: Artes Integradas Área: Artes Integradas Proponente: Sociedade de Amigos do Museu Pa... CPF/CNPJ: 05.919.100/0001-30 Data: 01/02/2012 - 01/02/2012 Município: Curitiba, PR Valor Proposta: R\$ 1.152.034,00 Valor Captado: R\$ 300.000,00 RESUMO VER PROJETO

Fonte: Portal Versalíc (<https://versalíc.cultura.gov.br>, 2024).

Os números, portanto, demonstram essa alteração no perfil da instituição. A título de exemplo, do “relatório fisco” do PRONAC 204485 – Plano Bianual 2021/2022 Museu Paranaense, constam 44 itens⁴³, dentre eles encontram-se como despesas de maior valor as indexadas como Artista Criação/cachê (R\$ 166.373,00), Cenografia/material/confecção (R\$

⁴³ A lista completa encontra-se no Anexo 3.

334.233,70), Custos de Divulgação (R\$ 254.872,29), Materiais e Equipamentos para montagem (R\$ 137.287,67), Material expográfico (R\$ 247.037,46), Mobiliário Expositivo (R\$ 266.541,40), Montagem e desmontagem (R\$ 299.395,58), Produção de Imagem – audiovisual (R\$ 139.999,00), Produtor/cachê (R\$ 147.782,44).

Em contrapartida, as despesas com Restauração/Conservação (R\$ 67.459,00) e Pesquisa (R\$ 23.000,00) indicam valores menores, ainda que do próprio resumo do projeto conste destaque para o restauro, como se verifica na seguinte passagem: “A programação é composta de exposições (temporárias e de acervo), publicações de catálogo e de material pedagógico, restauro de obras do acervo e ciclos de palestra/mesa-redonda.”

De outra banda, especificamente sobre a política de novas aquisições para o acervo, o Museu Paranaense pontua que

esta expansão de acervo insere-se em um movimento mais amplo, conduzido nos últimos anos pela instituição, em torno de um compromisso com as reivindicações sociais dos diversos grupos que compõem a sociedade. Dentro da metodologia de trabalho construída mais recentemente pelo MUPA, têm-se valorizado representações éticas sobre as populações que produziram boa parte dos itens de seu acervo e cujas histórias figuram nos projetos expositivos, com destaque às dos povos indígenas. O Museu buscou, em suas últimas ações, agregar pessoas e comunidades que integram os povos originários do país, tendo em vista a elaboração de novas narrativas em que suas vozes e saberes fossem os grandes catalisadores.

(...)

Nesse panorama, a imagem tem figurado como uma das mais relevantes ferramentas de reivindicação. (...) Há cada vez mais um consenso, no entanto, sobre a relevância do alcance das linguagens artísticas e visuais (MUPA. in Apresentação do Catálogo Cláudia Andujar: poéticas do essencial, 2023, p. 8-9).

Esse trecho, extraído da apresentação do catálogo da exposição *Cláudia Andujar: poéticas do essencial*, que ficou aberta no MUPA de agosto a novembro de 2023, apresentando as fotografias de Cláudia incorporadas ao acervo, ratifica o plano museal e exemplifica que também para as novas aquisições a aproximação com a arte se mostra latente.

Contudo, importante observar, como já manifestado por Françoise Vergès em *Decolonizar o Museu*, que a saída para uma decolonização dos museus não necessariamente pode se dar apenas por este norte (aproximação com a arte) para os Museus como os históricos como o MUPA. Para Vergès, por exemplo, não seria possível “resolver o problema da carência de objetos apelando sistematicamente para artistas” (2023, p. 226). E essa afirmativa a autora faz justamente no caso concreto de um Museu que era absolutamente carente de objetos e registros daqueles que efetivamente formavam a base da sociedade

reunionense, cujo museu local, onde estava localizado e sobre quem pretendia guardar e problematizar a história.⁴⁴

De todo modo, o comparativo entre os dois únicos planos museais do Museu Paranaense e a observação dos valores captados e seu direcionamento, especialmente a relação de despesas fruto da prestação de contas das verbas do projeto Plano Bianual 2021-2022, demonstram claramente uma virada de posição e uma narrativa afinada com o comprometimento da abertura do Museu para os mais diferentes grupos e comunidades, tendo a arte como mediadora dessa ocupação que busca, segundo a direção, ressignificar o acervo.

É, assim, dentro desse espaço museal, cuja história foi pincelada nas páginas precedentes e, dentro desse novo momento da Instituição, de reformulação de missão e reposicionamento na rede cultural como um todo, que esta pesquisa se desenvolveu.

2.2 A FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA NO ACERVO DO MUSEU PARANAENSE

Especialmente sobre a fotografia de família no acervo do Museu Paranaense, analisando o conjunto de imagens resultantes da busca pelo indexador “família”⁴⁵ no acervo *online*, observa-se que existem rastros da família “de verdade”, aquela para além da família branca, de origem europeia e bem abastada, já identificada na dissertação de mestrado desta pesquisadora “A narrativa fotográfica dos álbuns de fotografia de família na Curitiba da primeira metade do século XX” (FONTANELA, 2019).

Aqui, a escolha por usar o “de verdade” para se referir às famílias não identificadas de plano quando da busca pela imagem da família, parte da explicação feita por Ubiratan Suruí no artigo “Gente de verdade”, publicado na Revista Zum (2021). Ao contar sobre o contato de seu povo com os brancos, Ubiratan costurou, em verdade, um conceito: “no primeiro contato, em 1969, perguntaram quem éramos nós. Como não conhecíamos aquelas figuras exóticas, de pele clara e corpo coberto, respondemos: *paiter suruí*, que em tupi-mondé significa ‘gente de verdade’” (idem, p. 111). Ou seja, se na narrativa amplamente divulgada

⁴⁴ A autora analisa, no Capítulo 5 de sua obra (2023), o projeto do Museu Histórico da Ilha de Reunião, Departamento Ultramarino francês, no oceano Índico. Para Vergès, “a história da ilha não se reduzia a reações ou repercussões de eventos ocorridos na França” (p. 209), e por este motivo a sociedade reunionense deveria encontrar um caminho para que o museu não reproduzisse o modelo tradicional, visto que não possuíam nem acervo para contar a história daquele povo. O caso concreto é interessantíssimo e merece ser lido.

⁴⁵ Todo o caminho e resultado da busca será objeto de tópico próprio, como se observará na sequência.

naquele período, os exóticos eram os indígenas, cirúrgica foi a resposta que inverteu naturalmente a lógica hegemônica que define quem são as pessoas “de verdade”.

Família “de verdade” aqui, portanto, é aquela que não figurou nos registros “oficiais” como representativa da família. Contudo, importante ressaltar que por muito tempo a família tal qual pensamos hoje não existia, ou, pelo menos, não existia com esse sentido de pertencimento, de laços de parentesco que exaltam uma unidade. Philippe Ariès explica que “a análise iconográfica nos leva a concluir que o sentimento da família era desconhecida da Idade Média e nasceu nos séculos XV e XVI, para se exprimir com um vigor definitivo no século XVII” (ARIÈS, 2017, p. 143).

Para o autor, “no mundo dos sentimentos e dos valores a família não contava tanto como a linhagem”, vez que

Poder-se-ia dizer que o sentimento de linhagem era o único sentimento de caráter familiar conhecido na Idade Média. Mas ele é muito diferente do sentimento da família, tal como o vimos na iconografia dos séculos XVI e XVII. Estende-se aos laços de sangue, sem levar em conta os valores nascidos da coabitação e da intimidade. (...)

A partir do século XIV, porém, assistimos ao desenvolvimento da família moderna. (ARIÈS, 2017, p. 143).

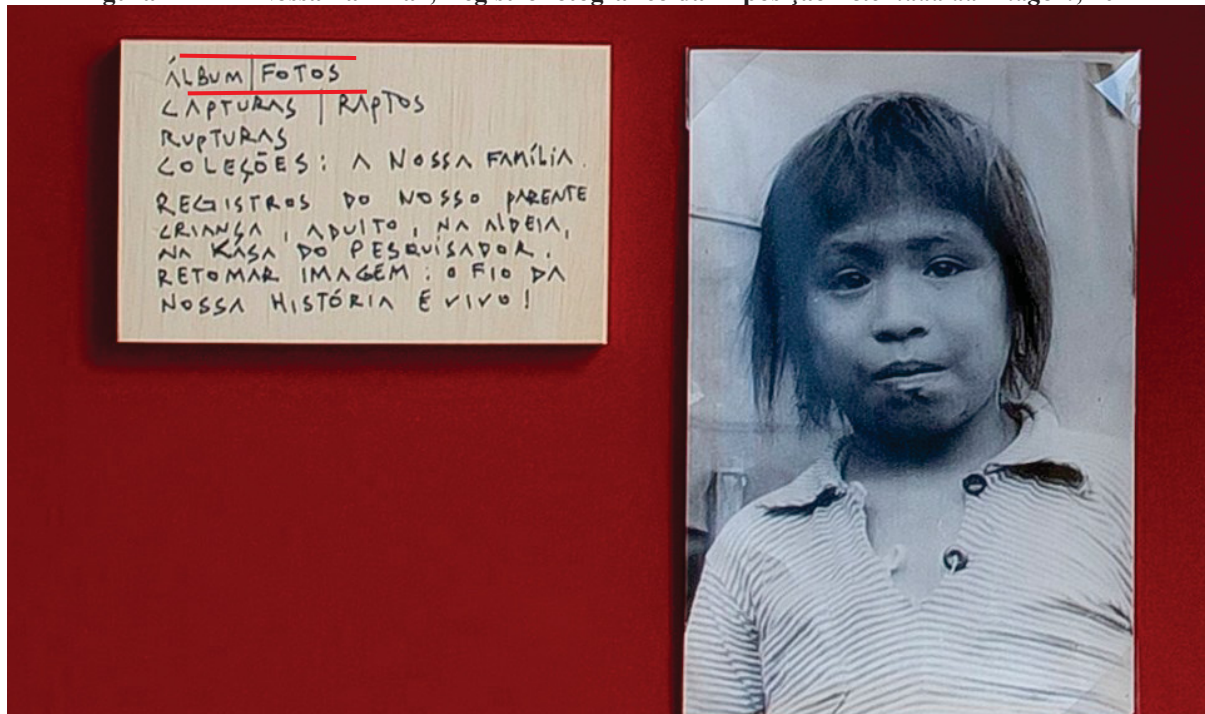
O autor ainda esclarece que a primeira família moderna foi a família representada por “homens ricos e importantes”: “é ela que vemos representada na rica iconografia familiar de meados do século XVII, nas gravuras de Abraham Bosse, nos retratos de Philippe de Champaigne e nas cenas dos pintores holandeses” (ARIÈS, 2017, p. 179).

Em sendo assim, ainda que possa existir para as diversas etnias indígenas densificações distintas para o sentido de família, muito ligadas à questão dos laços de parentesco⁴⁶, a ideia geral é a mesma, pelo menos hoje, como se depreende da figura abaixo, onde os indígenas convidados para ocupar o M UPA reescrevem para a exposição *Retomada*

⁴⁶ Eduardo Viveiros de Castro explica que existem duas categorias-mestras para a teoria clássica do parentesco, quais sejam, aliança e filiação (2018, p. 133). Embora não seja objeto desta pesquisa problematizar como cada povo indígena, cujos parentes têm fotografias no acervo do Museu, entendem o sentido de família (ao longo do tempo) e ressaltando que o autor não se refere especificamente à povos do sul, importante pontuar que existe, sim, uma visão própria dos povos originários sobre parentesco. Castro explica que “em regra geral, nas sociedades amazônicas, a afinidade matrimonial é concebida com uma relação profundamente *delicada*, em todos os sentidos do adjetivo: perigosa, frágil, incômoda, embaraçosa e preciosa ao mesmo tempo. Ela é moralmente ambivalente, afetivamente tensa, politicamente estratégica, economicamente fundamental. Consequentemente, os laços de afinidade são o objeto de um esforço coletivo de desinvestimento, realizado através de seu mascaramento pelas relações de consanguinidade (germanidade e filiação)” (idem, p. 203).

da Imagem⁴⁷ uma legenda de uma fotografia do acervo do MUPA, incluindo expressamente o “nossa família” para o retrato abaixo (fig. 11):

Figura 11 – “A Nossa Família”, Registro fotográfico da Exposição *Retomada da Imagem*, 2021



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2021).

A família, portanto, aqui passa a ser lida como essa família estendida, mais ampla e que, ao reunir suas fotos em um álbum, acresce, não apenas registros dessa grande família, mas, também, registros de pessoas que não necessariamente tenham relação de parentesco próximo.

Contudo, antes de seguir o rastro dessa “família de verdade” no acervo, importante voltar no tempo e observar como a família indígena começou a ser registrada e que tipo de imagens foram veiculadas no período que compreende a primeira metade do século XX, período este que coincide com o momento em que o acervo imagético do Museu estava ganhando mais corpo.

2.2.1 Registros da família indígena: reflexo da construção de uma visualidade no Paraná que apaga a violência

⁴⁷ O projeto *Retomada da Imagem*, que culminou na exposição de mesmo nome, será objeto de análise mais detidamente no próximo Capítulo.

A pesquisa se debruçou, assim, em rastrear os registros da família indígena em periódicos desse período. O caminho percorrido partiu da leitura das fotos de família e seus usos na revista *Ilustração Paranaense* e nos principais jornais diários do período (primeira metade do século XX).

a) Ilustração Paranaense e Jornais diários (primeira metade do século XX):

Da observação criteriosa de todas as fotografias publicadas na revista *Ilustração Paranaense*, periódico que circulou mensalmente no Paraná entre os anos de 1927 e 1930, a pesquisa identificou o número exato de retratos de indígenas. Importante destacar que essa publicação se encontrava inserida em um movimento cultural denominado Movimento Paranista, que concentrava esforços em prol da criação de uma identidade do Estado do Paraná. A revista, criada pelo fotógrafo e jornalista João Baptista Groff, direcionava sua produção, como explica Luis Afonso Salturi, “no ideário em voga naquele momento”, retratando “o ambiente artístico e sócio-cultural da capital paranaense e do Estado” (2009, p.3).

Este periódico tinha como um de seus principais colaboradores Romário Martins, poeta, historiador, jornalista, político, nomeado diretor do Museu Paranaense em 25 de abril de 1902, cargo no qual permaneceu por 26 anos, até 28 de fevereiro de 1928 (CARNEIRO, 2013).

Cíntia Carneiro destaca a relação de Romário Martins com os indígenas, durante sua gestão na direção do Museu Paranaense. Segundo a autora, desde o século XIX, o Museu recebia os indígenas que chegavam na Capital e oferecia hospedagem, e Romário manteve essa “oferta”. Consta que Martins teria se posicionado publicamente em favor “dos índios Kaingang, de Palmas, Paraná, em processo de dizimação, e que havia fundado, em 1902, uma Associação Etnográfica de Proteção dos Índios, cujas propostas eram ‘estudos científicos a respeito dos silvícolas paraenses e sua incorporação ao nosso meio’” (CARNEIRO, 2013, p. 128).

Além disso, segundo a autora, Martins, enquanto deputado costumava encaminhar para a Assembleia as demandas que os indígenas lhe traziam (idem, ibidem). Em cada visita/hospedagem, não é difícil imaginar em que medida se estabelecia essa relação, um indicativo é o próprio volume de artefatos indígenas que fazem parte do acervo do MUPA e outro, como aponta Carneiro, é a Galeria Ethnografica, instalada no Museu em 1905, “na qual

estavam representados em fotografias diversos índios das tribos que estiveram nos anos anteriores em Curitiba” (idem, p. 129).

Contudo, mesmo tendo acesso diretamente às demandas, mesmo tendo condições de expor publicamente a violência a qual vinha sendo submetido o povo indígena paranaense naquele período, Romário “apresenta o índio em sua obra como o intelectual brasileiro o via, com um romantismo que transformava o indígena no símbolo do bem e da comunhão idílica com a natureza, confundindo-se com o mito da origem” (idem, p. 130).

Em seu livro *História do Paraná* (s/d), Romário Martins dedica um subcapítulo aos indígenas do Estado, inserido dentro do Capítulo VI:

Capítulo VI
Fatores Étnicos Fundamentais
1 – Os Índios Selvagens
2 – O Colonizador Ibérico
3 – O Africano Escravizado

Ao longo de 18 páginas Martins discorre sobre os povos originários do estado, descrevendo-os fisicamente e contando o processo de deslocamentos e “interação” como os colonizadores e exploradores das terras do Paraná. Ao comentar, por exemplo, a resistência dos “Crens (Caigangs e suas variedades) e pelos Gês (Botocudos)”, Martins sintetiza as ocorrências violentas sugerindo que depois de aldeias e escravizadas pelos castelhanos, as populações dos guaranis acabavam oferecendo préstimos e “pedindo a paz”:

começaram, tempos depois, a se infiltrar nesse sertão e no de Palmas, ao sul do Iguassú, as hordas dos Caigangs.

Dominaram os territórios de Castro, Guarapuava e Palmas, que inicialmente compreendiam todo o interior do Paraná. Aí opuseram a maior resistência ao povoamento, atacando os tropeiros nas suas excursões pela estrada de S. Paulo aos campos de Vacaria (Rio Grande do Sul); os descobridores e posseiros dos campos de Palmas, as primeiras instalações de Gurapuava e a própria vila de Curitiba, em data incerta, onde o grupo atacante foi batido e bárbaramente degolados os prisioneiros.

Entre eles próprios, porém, existiam prestigiosos caciques amigos dos povoadores brancos, e entre esses notabilizaram, pois, auxílios, que prestaram a esses povoadores, os caciques Condá e Virí, guerreiros formidáveis dos sertões do Piquirí e de Palmas.

Em 1858, com a criação da Colonia Militar do Jataí e após revez que lhes inflingiu Virí, que lhes avassalou os toldos no vale do Piquirí, numerosos chefes Caigangs se apresentaram ao diretor dessa colônia pedindo paz e oferecendo amizade. (MARTINS, p. 112-113).

Como se observa, o tom utilizado na narrativa de Romário Martins em seu livro segue no sentido de inverter a origem da violência sofrida pelos povos originários, como se fossem eles próprios que a provocassem, ao resistirem a ocupação de seus territórios pelos

brancos. O uso de termos pejorativos no livro é recorrente ao se referir aos indígenas, como, por exemplo, “as hordas dos Caigangs”. Mas, aos indígenas que prestam “auxílio” aos “povoadores brancos”, o uso de adjetivos elogiosos são os que aparecem: são “prestigiosos” os caciques que trabalham para os brancos. Contudo, como se depreende da história narrada por Martins, não se perde a referência de que foram os primeiros habitantes, nem tão pouco a oportunidade de enaltecer os momentos “de convivência harmoniosa”, visando reforçar toda uma narrativa que apaga a violência sofrida.

É exatamente o que se depreende das fotografias, por exemplo, da revista *Ilustração Paranaense*, de um total de 1679 fotos, observou-se que são quase inexistentes os retratos de indígenas da comunidade local: são apenas 4 os retratos, sendo apenas um constando o nome do retratado. Percorrer as páginas da revista e analisar esses 4 retratos permite observar o completo apagamento da violência sofrida pela comunidade indígena paranaense.

Uma parte da análise feita nas páginas seguintes foi publicada em um capítulo do livro *Monumentos, Memória e Violência*, em conjunto com Rosane Kaminski (2022). O que se apurou é que logo no primeiro número da revista (nº 1 de novembro de 1927), imediatamente após um texto de Ermelino de Leão sobre a “Fundação de Curityba”, uma matéria destaca “*Os lindos motivos do desenho indígena*”, trazendo centralizado no meio da página o primeiro retrato (fig. 12):

Figura 12 – Página Rev. Ilustração Paranaense. Ano I, nº 1, 1927



Fonte: Hemeroteca Digital (2021).

Na legenda da foto acima, em caixa alta “*JOVEM CACIQUE DA TRIBU DOS KAIGANGS*”, seguido de “*Sertão do Iguaçu, Paraná*”. No corpo do texto, não há qualquer menção ao jovem rapaz fotografado com um cesto de coleta/caça nas costas, com uma arma na mão esquerda e com um chapéu na direita. Transpassado no peito ele carrega uma pequena bolsa e as calças têm no lugar do cinto uma amarração feita com algumas voltas de uma corda/cordão. Embora a qualidade da reprodução do retrato não permita fitar os olhos do rapaz, é possível perceber a seriedade de seu semblante, a cabeça está levemente tensionada para frente indicando um possível desconforto em posar para aquela fotografia.

Nas bordas superior e inferior da página há a reprodução de desenhos indígenas indicando que tais padrões teriam sido utilizados no calçamento da Rua XV de Novembro e que também poderiam ser aproveitados em “*frisos, bordados, entalhes, etc*”. A matéria, repete-se, que nada fala do jovem indígena retratado que ganhou o destaque na página, trata do então recém identificado interesse pela padronagem dos desenhos indígenas e da utilização desta. Indica o texto que em Curitiba, “*a primeira vez, porém, que o desenho dos nossos*

indios teve uma aplicação consagradora, foi quando a Prefeitura Municipal de Curitiba o adoptou nos passeios a petit-pavée da Avenida Luiz Xavier”. Antes disso, diz a matéria, a Praça Tiradentes, que naquele momento estava em reconstrução, passaria a ter “seus passeios e a sua parte central, decorados com desenhos guaranys e cayuás, sendo a escolha dos motivos dessa ornamentação, confiados ao Director do Museu Paranaense, snr. Romario Martins”.

Depois do retrato estampado no primeiro número da *Ilustração Paranaense* (repete-se em novembro de 1927), é apenas no número 7-8, de 1929, que outro registro irá aparecer. Neste número, uma matéria de duas páginas intitulada “*Montaigne e os indios do Brasil*”, assinada por Raul Gomes, está ilustrada por uma imagem de uma escultura de João Turin e por outros dois retratos (figs. 13 e 14). Na legenda da foto da esquerda, destacado em caixa alta “O CACIQUE DA TRIBU” e na da direita “A INDIA E O FILHO”:

Figura 13 – Fotografia, Rev. Ilustração Paranaense. Ano III, nº 7-8



Figura 14 – Fotografia, Rev. Ilustração Paranaense. Ano III, nº 7-8



Fonte: Hemeroteca Digital (2021).

Referidas imagens foram também objeto do capítulo de livro, “Imagens assimétricas do indígena no Paraná”, onde se verificou que

não há qualquer menção aos nomes dos fotógrafos, nem dos retratados. Não há sequer referência a qual tribo pertenciam ou em que localidade as fotografias foram feitas. Contudo, os dois retratos destoam dos anteriores, porque aqui claramente havia intenção de registrar os índios com seus trajes, em uma cena que indicasse, em certa medida, seu modo de vida nas aldeias: na fig. 28 é possível observar a oca ao fundo, enquanto em ambas as figuras os retratados estão posicionados à frente de um tronco onde o mesmo cesto é utilizado para compor a cena. Esses registros seguem uma composição próxima às pinturas de de Franz Post ou de Johann Moritz Rugendas, reiterando o olhar eurocentrado sobre os corpos dos nativos. (FONTANELA; KAMINSKI, 2022, p. 196).

As duas fotos acima remetem a tantas outras que foram feitas no sentido de documentar os indígenas⁴⁸, sem qualquer apreço a sua individualização. A prática de colecionar tipos, que em um primeiro momento posavam nos estúdios fotográficos e depois passaram a ser registrados em seus ambientes próprios já fora objeto de estudo. Lilia Schwarcz e Boris Kossoy, a partir do retrato abaixo (fig. 15), destacam que

os indígenas personificavam, no contexto do final do século XIX, a representação da “infância da humanidade”, ou a imagem do exotismo em vias de desaparecimento. Ferrez, um “coleccionador de tipos” para exportação, montou uma parafernália em seu estúdio para melhor ambientar os “caciques”. Nesse caso, fica evidente o artificialismo da montagem, e o retratado parece embaraçado e desengonçado na função que se preparava para executar (SCHWARCZ, KOSSOY, 2012, p. 108).

Figura 15 – Fotografia: Marc Ferrez, “Chefe da tribo de índios Appiacaz”



Fonte: SCHWARCZ, KOSSOY, 2012, p. 108.

⁴⁸ Importante observar que esses registros fotográficos seguem o mesmo imaginário dos pintores que retrataram nossos indígenas, como é possível se verificar, por exemplo, nas obras da Coleção Brasileira Itau, nos retratos feitos por Rugendas, Debret e outros.

Além disso, ressalte-se que no item “II” da matéria na qual os retratos mencionados (figs. 13 e 14) estão inseridos, o autor Raul Gomes, diz recordar naquele instante em que estava escrevendo da notícia “*de recente massacre de índios praticada friamente por alguns polacos no interior de Santa Catharina*”. Questionando os leitores se os “*nossos*” índios seriam “*maus?*”, se “*mereceriam eles um tratamento sanguinário?*”, respondeu categoricamente que “*não*”. Afirmou, utilizando o tempo verbal no passado, que “*os nossos índios eram excelentes. Os descobridores do Brasil e seus sucessores os estragaram*”. Para Gomes, o grupo dizimado era “*o rebotalho de uma raça infeliz, perseguida ha quatro seculos dentro de sua propria terra pela incrível ferocidade dos homens, esporeados de ambição e crueldade*”.

Segue o autor dizendo que encontrou na obra de Montaigne páginas em que este “*exalta as qualidades do selvagem brasileiro, collocando-o entre os povos moral e socialmente mais adiantados do universo*”.

Porém, ainda que a obra de Montaigne à qual Gomes fez referência afirme, segundo ele, que nada de bárbaro ou selvagem caracterizaria os indígenas brasileiros, é certo que o texto do século XVI reforça os estereótipos desse sujeito como sendo os homens que guardariam as virtudes naturais, insistindo em comentários como “*a gente anda nua*”. Montaigne sugeria perfeição, contudo, ao final da leitura de sua obra parece não ter convencido Gomes que continuou a se referir aos indígenas em mais de uma oportunidade do texto da revista como “*selvagens*”, fazendo questão de referenciar a passagem sobre “*o canibalismo de nossos índios*”. Raul Gomes encerra a matéria afirmando que “*foram os descobridores e povoadores do Brasil professores do mal e da perversidade dos desditosos habitantes de nossas selvas. E volvidos 400 annos, é ainda o civilizado quem dá a lição da atrocidade e da sanguinolencia do indigena*”.

Como se observa, se por um lado o texto publicado visava expressar uma aparente revolta com uma recente chacina de indígenas, por outro, demonstra claramente a ausência de espaço dedicado aos indígenas residentes no Estado do Paraná naquele período. As fotografias foram utilizadas inquestionavelmente para ilustrar a matéria mais de uma vez, o que indica uma total desconexão entre o discurso paranista e os atos daqueles que pregavam seus ideais.

Luís Fernando Lopes Pereira já havia apontado essa contradição ao afirmar que os paranistas visavam criar “um terreno comum de identificação que será capaz de gerar uma identidade cultural para o estado” (1998, p. 135). Destaca que

os paranistas terão que se preocupar em construir obras de arte que estejam em perfeita sintonia com o imaginário da época, para que, desta forma se estabeleçam os

elos de ligação entre os símbolos paranistas forjados por esta elite cultural curitibana e a população (1998, p. 137).

E dentre um dos temas que Pereira discorre está justamente “a construção de imagens lendárias de índios” a qual confere aos indígenas em terras paranaenses “um certo ar renascentista, onde a musculatura é bem definida e os padrões seguem as normas de equilíbrio e harmonia, tão caras ao renascimento italiano do *cinquêcento*” (PEREIRA, 1998, p. 147).

Por fim, é apenas no número 1 de 1930 (fig. 16) que outro retrato de um sujeito indígena irá aparecer na *Ilustração Paranaense*. Centralizado na parte superior da página, a fotografia de um senhor usando roupas bem surradas e segurando um chapéu de palha nas mãos traz na legenda “*Capanema – velho cacique dos Caigangs, habitantes dos Sertões do Iguassu*”:

Figura 16 – Retrato do Cacique Capanema, Rev. Ilustração Paranaense. Ano IV, nº 1, 1930



Fonte: Hemeroteca Digital (2021).

Logo abaixo do retrato uma poesia de Seraphim França, datada de “*dezembro de 1929*” intitulada “*Capanema*”. Ainda que não traga maiores informações sobre o Cacique, além do já conhecido tom enaltecedor da força e heroísmo do indígena, observa-se que a poesia fora feita em homenagem a Capanema, o retratado. A linguagem rebuscada e as referências à literatura grega são certamente um retrato daquele repertório bem explorado por

Sérgio Buarque de Holanda, que demonstrou as origens distantes desse ideário construído sobre as terras brasileiras e seus habitantes nativos (HOLANDA, 2010). Para o poeta, fora o tempo que bronzeou a pele de Capanema:

C A P A N E M A
 Nóbre pagé, cérne da Raça, redivivo,
 por Pan caldeado ao ouro fulvo do Cruzeiro!
 Esteio derradeiro
 dessa taba que o branco arrasou na sua fúria.
 Intemorato bandeirante primitivo
 que, na caverna esconsa,
 repartias a prêsa entre o jaguar e a onça.
 De ti ninguém conhece indecisões nem fugas.
 Khronos soberbo te poupou a injúria,
 pois são de dignidade essas tuas rugas!
 Envelheceste como impávido pinheiro,
 mathusalenico patriarcha
 que alto e serenamente aos furacões desdenhas...
 Ha, das tuas plantas, a indelével marca
 do fundo dos grotões ao mysterio das brenhas.
 Intrepidez nenhuma outra supplanta
 á bravura que espelha o teu olhar accêso.
 Centauro, era de ver-te, o arco retêso,
 na matta umbrosa, pelos rastros da anta!
 Que importa que o Destino, implacavel e injusto,
 fosse abatendo os teus, espoliados e exangues?
 Tu ficarás, verão augusto.
 O tempo bronzeou tua figura stoica
 e hoje a legenda dessa tribu heroica
 és tu, velho cacique dos Caigangs!
 Dezembro de 1929, Seraphim FRANÇA.

Dos quatro indígenas retratados ao longo das páginas da *Ilustração Paranaense*, portanto, apenas o último teve sua identidade publicizada, ainda que de maneira superficial diante de um discurso que o tratou como se fosse mais um dos sujeitos cujas feitos rechearam as lendas mencionadas ao longo da Revista. De todo modo, importante destacar que o retratado é Antônio Joaquim Kretã⁴⁹, mais conhecido como cacique Capanema, que liderou os Kaingang na região onde hoje está localizada a Terra Indígena Mangueirinha⁵⁰.

⁴⁹ Sobre Kretã ver: BAPTISTA, Patrick Leandro. “Cacique” Kretã: aquele que olha por cima da montanha enxerga mais alto, 2015.

⁵⁰ Para identificar as terras indígenas no Paraná ver: NOVAK, Éder da Silva; MOTA, Lúvio Tadeu. A política indigenista e os territórios indígenas no Paraná (1900-1950), 2016.

O cacique Capanema e seu povo tiveram, em 1903, formalizada através de um decreto do então governador, a reserva de uma terra para fixarem moradia⁵¹, todavia, em meados da década de 20, as terras começaram a sofrer um duro ataque pelos expansionistas, que buscavam agregar mais propriedade para seus interesses naquela região. De acordo com notícia publicada no dia 19 de agosto de 1923, no jornal *O Dia*, Capanema, filho e neto vieram até Curitiba pela primeira vez naquele período para pedir providências sobre as “perseguições e atentados de que são vítimas”.

Da leitura dessas fontes, foi possível constatar os:

indícios da violência inclemente imposta aos povos indígenas do território paranaense. Em 14 de julho de 1923, *O Dia* replica o destaque que os jornais cariocas deram aos “massacres de índios ocorridos em Pitanga (...) dizendo que no Timbó e em outras regiões os índios soffrem horrores” (FONTANELA; KAMINSKI, 2022, p. 204).

Uma das matérias publicadas no jornal *o Dia* foi ilustrada por um registro da família de Capanema feito em estúdio, a imagem abaixo:

Figura 17 – Retrato do Cacique Capanema, filho e neto, Jornal O Dia, n. 44, 19/08/1923



Fonte: Hemeroteca Digital (2021).

⁵¹ Cecília Helm explica que “Os indígenas de Manguairinha haviam sido compensados, no início do século, pelo Decreto nº 64 de 02/03/1903, assinado pelo Governador, Francisco Xavier da Silva que formalizou o fato de que as terras ocupadas por eles ficariam reservadas para os Kaingang, chefiados pelo cacique Cretã, uma vez que haviam prestado serviços de abertura de estradas, para os militares da Colônia Militar do Chopim. O referido Decreto estipulava: “*Ficam reservadas para o estabelecimento de tribos indígenas as terras ocupadas pelas cabildas do cacique Cretã, com as seguintes divisas: a partir da cabeceira do Ribeirão do Lageado Grande à cabeceira do Ribeirão Palmeirinha e por estes dous rios abaixo até ao Iguassú que será divisa norte, respeitados os direitos de terceiros*” (2012, p. 1).

Mesmo diante da imagem (fig. 17), que mostra uma família indígena utilizando trajes não indígenas, evidenciando certo grau de aculturação ao mundo colonizado, o jornal, em 1923, já apresentava indícios de um discurso específico. Esse discurso, que viria a predominar na *Ilustração Paranaense* anos depois, retratava o indígena como um povo outrora significativo, mas que, com o avanço do século XX, perdeu espaço e não mereceria atenção, exceto pelas lendas que ainda se desejava manter em circulação e pela curiosidade que despertavam.

De acordo com a matéria do O Dia, sobre os indígenas, estes “*ainda vivem nos sertões de nossa terra os remanescentes de uma raça que foi gloriosa, forte e dominadora*”; a vinda dos três à Capital é chamada de “*A odysseia do índio*”, o tom merece uma reflexão: se de um lado parece reconhecer o direito reivindicado pelos povos originários, de outro abusa de termos que sugerem um desdém para com os três que chegaram a Curitiba. É o que se observa nesse trecho que discorre sobre o tratamento que receberam na Capital: “*Capanema nada sabia da cidade. Pensou que os civilizados fossem generosos e acolhedores como os bugres. Enganou-se, coitado! Não se fez caso delle*” (FONTANELA; KAMINSKI, 2022, p. 204).

Na matéria do jornal há uma certa surpresa ao avaliar a postura pacífica adota por Capanema e os seus diante das agressões sofridas: “*ao envez de combatel-os como poderia ter feito, veio em busca da lei dos brancos. Gesto nobre e admirável num irmão das selvas, quando os seus irmãos tudo querem fazer pela força*”. Mas o povo de Capanema teve suas terras reconhecidas, como mencionado, em 1903, inclusive pelos serviços prestados aos que estavam colonizando aquela região. Desse modo, como pontuado na pesquisa já referida, causa estranheza que 20 anos depois a imprensa sugerisse que ele poderia ter resolvido a situação com o uso de força, quando não o fez (ou não obteve êxito) lá atrás. Como é possível observar: “mesmo a comunidade de Capanema já tendo sido vítima do processo de colonização, a sociedade continuava a esperar deles os mesmos atos “selvagens”, de quem “tudo faz pela força”, evocando um imaginário anterior ao próprio indianismo romântico” (FONTANELA; KAMINSKI, 2022, p. 208).

A análise acima revela que a identidade cultural promovida pelos paranistas nas páginas da *Revista Ilustração Paranaense* era permeada por contradições evidentes. O tratamento dado aos indígenas exemplifica uma narrativa romantizada e fantasiosa, visível não apenas nas frequentes utilizações de lendas indígenas como temas de editoriais e textos, mas também na estética pretensamente clássica das esculturas de João Turin, que ilustravam as matérias da revista. Esse discurso contraditório também se manifesta nos retratos posados

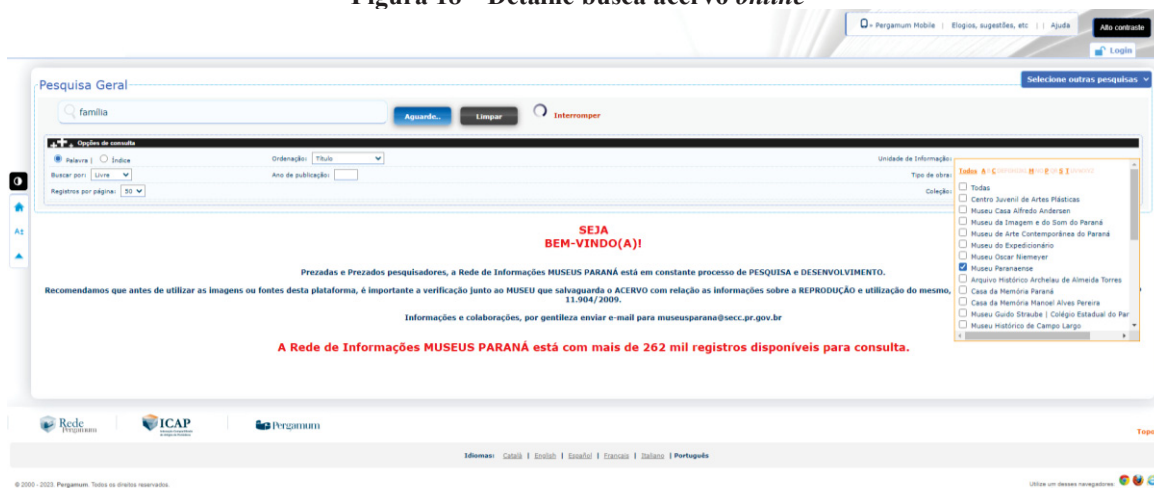
de indivíduos indígenas sem identificação (figs. 12, 13 e 14), assim como na análise conjunta da poesia e do retrato de Capanema (fig. 17).

2.2.2 Os apagamentos na fotografia de família do MUPA

A partir dessas constatações sobre as formas como os indígenas eram tratados nos periódicos, voltemos ao acervo do MUPA, lembrando que é um acervo significativamente grande e que, especialmente com relação aos registros fotográficos, estes estão todos cadastrados no já referido sistema *Pergamum*. Ainda que todas as fotografias (nos mais variados suportes) não estejam digitalizadas, a relação de imagens encontra-se, em princípio, aparentemente, toda cadastrada e disponibilizada *online* naquele sistema.

O MUPA informa em seu site que “a fim de ampliar o acesso ao seu acervo, o Museu Paranaense atua constantemente na digitalização de informações museológicas de seus bens”.⁵² O acesso a tais itens se dá a partir da plataforma disponível no site www.memoria.pr.gov.br, que reúne documentos digitalizados de todas as instituições de guarda do Estado do Paraná. No site do Museu Paranaense há o caminho indicativo para se chegar a tal plataforma e a orientação de como realizar a pesquisa, que se dá preenchendo os campos: “digite o termo para a pesquisa”, “palavra ou índice”, “ordenação: título, ano de publicação, código do acervo...”, “buscar por: livre, título, assunto, autor”, “ano de publicação”, “tipo de obra”, “coleção” e “unidade de informação: Museu Paranaense ou demais instituições”, conforme detalhe abaixo (fig. 18):

⁵² Disponível em “Pesquisa no Acervo Online”: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Pesquisa-no-Acervo-Online-0>>. Acesso em 13 jul. 2023.

Figura 18 – Detalhe busca acervo online⁵³

Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

A presente investigação avança, por conseguinte, partindo de uma pesquisa utilizando a indexação “família”, objeto do recorte desta tese. A partir desta busca é possível observar que a imagem da família parece não representar de forma ampla as famílias curitibanas e paranaenses ou, ainda, aquelas que vivem ou viveram em território paranaense, muito menos a pluralidade das famílias de um modo geral. A indiscutível diversidade do rosto da família não se apresenta.

O resultado da busca encontrou 4.388 registros para “família” com a especificação de “fotografia” no acervo. Importante salientar que só foi possível acessar o resultado integral da busca através de solicitação ao Museu, pois o sistema não gera o arquivo com o resultado para um número tão elevado de itens⁵⁴. De uma primeira leitura, se verificou que as 20 primeiras fotografias de família correspondem a retratos de família tradicionais do estado do Paraná (registros da família de Ney Braga, Emiliano Perneta, Bento Munhoz da Rocha), todas fruto de doações.

O primeiro registro de uma família indígena aparece na posição 37 e trata-se de retrato feito Vladimir Kozák⁵⁵ (fig. 24), que será abordado um pouco mais adiante (no item

⁵³ Na página de busca é possível refinar a busca usando as opções: a) unidade de informação (Museu Paranaense e demais instituições que cadastraram seus acervos no sistema), b) tipo de obra, c) coleção, d) palavra ou índice, e) ordenação (título, autor) e f) ano de publicação.

⁵⁴ A planilha com a lista completa e discriminada da busca de imagens pelo indexador “família” foi disponibilizada, por e-mail, pelo Museu Paranaense e contém 4.768 registros. Importante ressaltar que por algum erro do sistema, a busca, segundo Bárbara Fonseca do Setor de História, indica também um conjunto de imagens do fotógrafo Gluck, que pertence em verdade ao acervo do MIS, de modo que o total de fotografias de família do acervo correspondem a 4.388 (FONSECA, Bárbara. Informação fornecida por e-mail. Curitiba, 20 de janeiro de 2023).

⁵⁵ De acordo com Rosalice Benetti, entre 1948 e 1966 Kozak realizou no mínimo 23 viagens de pesquisas a diversas aldeias indígenas brasileiras, “conviveu com os Karajá, Kamaiurá, Waujá, Kuben-Krân-Krên, Bororo,

2.2.3). Juntamente com esse registro, seguem mais alguns referentes à família indígena (nas posições 41-44 e 46). Na sequência, surgem fotos pessoais de Kozák e famílias registradas por ele, cujos títulos recebidos foram “Karla, Glaser e família”, “Família Souza Burian”, “Serafim e família” (posições 47-62 da planilha). Nas posições 63 a 80, mais registros das famílias de Ney Braga, Bento Munhoz da Rocha e outras personalidades da cena paranaense, além de uma série de registros das famílias Essenfelder, Mueller, Hatschbach, entre outras.

A fotografia que aparece na posição 3921 da planilha ainda se trata de registro da família de Munhoz da Rocha (da posição 264 até 3921 são os retratos dessa família que predominam na busca).

É, por fim, apenas na posição 3926 da planilha, que surge, novamente, a fotografia de uma família indígena, cujo título dado é “Família Guarani Kaiowá”, de autoria de Wanda Hanke, feita na Aldeia Farinha Seca, Dourados, Mato Grosso do Sul (fig. 19). Porém, destaque-se que, embora no resultado da busca conste como tendo a referida fotografia catalogada sob o número de registro MP.760, ao consultar especificamente esse número no *Pergamum*, a fotografia não é localizada. A imagem abaixo, de qualidade muito ruim, é, portanto, a reprodução da fotografia constante da planilha com resultado da busca:

Figura 19 – Família Guarani Kaiowá



Fonte: Museu Paranaense. Foto: Wanda Hanke, s/d.

Na descrição da fotografia acima constou: “Família Guarani Kaiowá formada por um casal e dois filhos pequenos. Um dos filhos é uma criança de colo que encontra-se amarrada por um pano na cintura da mãe. O pai carrega uma espingarda na mão direita e uma bolsa de couro a tira colo na lateral esquerda”.

Sobre a busca especificamente, uma questão que chama atenção é que o site sugere inicialmente mostrar 20 resultados da pesquisa realizada por página (havendo a possibilidade de o pesquisador aumentar esse número para até 50 resultados). Ocorre que, como visto, o primeiro retrato da família indígena irá aparecer na posição 35. Essa observação se faz necessária porque a intenção da pesquisa é ressaltar a importância de que as ações promovidas

Kaigang, Guarani e os Xetá, entre outros. Fascinado pelas suas crenças, dedicou-se a colher informações sobre cada um desses grupos observando-os individualmente e registrando suas impressões em diferentes meios: fotografia, filme e pintura ou mesmo escritos” (2016, p. 19).

no ambiente físico e expositivo do Museu sejam replicadas também para o acervo *online*. Ainda, pensando, que o site é utilizado para pesquisa pela comunidade em geral, os resultados deveriam ser acessados rapidamente. Como se observa, portanto, à busca pelo registro da família indígena não é simples.

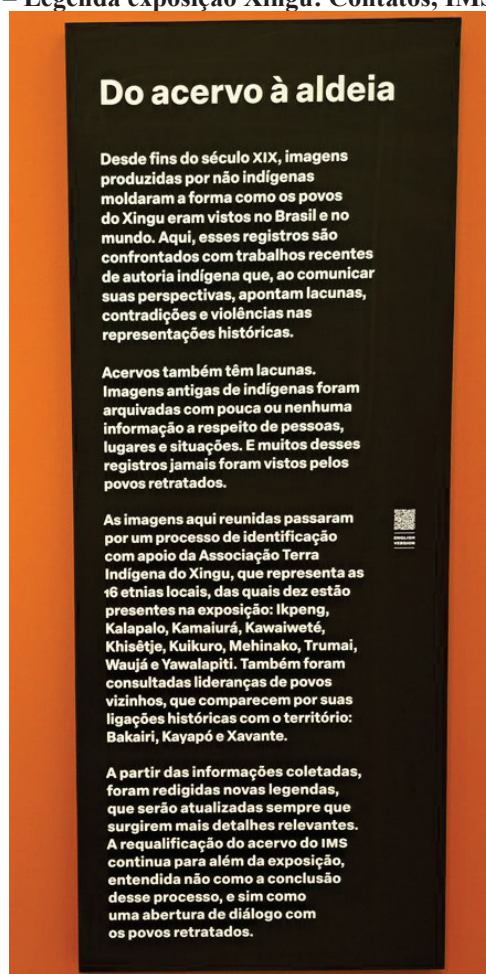
Sandra Benites, no texto que abre a instalação “*Invasão Colonial ‘Yvy Opata’ A Terra vai acabar*” do artista Xadalu Tupã, no Museu das Culturas Indígenas de São Paulo, aponta que “é necessário um processo que se assemelhe ao reflorestamento da visão, é necessário enraizar no imaginário brasileiro dos ancestrais palavras-afeto e escuta de raízes de sabedoria milenar que sustentam e articulam conceitos fundacionais acerca do espaço e das relações entre os humanos e não humanos desde o Tempo de Origem”⁵⁶.

Nesse processo de “reflorestamento da visão” é possível incluir a resignificação das imagens das famílias indígenas hoje pertencentes aos acervos públicos, além de incluir como tarefa a atividade de dar nome àqueles fotografados incessantemente em suas aldeias e em seus locais de trabalho etc., sem o cuidado de que tenham suas identidades reconhecidas e valorizadas. O Instituto Moreira Salles de São Paulo⁵⁷, por exemplo, assumiu publicamente o compromisso de buscar identificar os registrados e promover a retificação das legendas e dos dados constantes em seus arquivos:

⁵⁶ Disponível em “Texto Curatorial – Invasão Colonial ‘Yvy Opata’: A Terra Vai Acabar”: <<https://museudasculturasindigenas.org.br/exposicao-yvy-opata/>>. Acesso em 13 jul. 2023.

⁵⁷ A intenção em momento algum, com a exemplificação da adoção de referida postura pelo Instituto Moreira Salles de São Paulo, é a de compará-lo com o Museu Paranaense, muito menos fazer comparações deste com outros museus, por conta das especificidades, da falta de recursos, do regime que torna o MUPA muito dependente da administração pública e dos entraves que dela decorrem. O exemplo visa tão somente apontar uma forma de tratamento do tema, também em um contexto de mudança de postura com implicações visivelmente práticas. Para além das intenções de resignificação das imagens de um acervo, existem outras ações que podem ser publicamente adotadas como a iniciativa do Instituto em tentar dar nome aos registrados, se comprometendo com tal intenção. Isso porque, como mencionado no item 1.1 desta tese, o Museu Paranaense propõe em seu plano museal vigente esse trabalho de resignificação das imagens e do acervo, mas, como será demonstrado, a iniciativa acaba reverberando menos do que teria potencial para realizar.

Figura 20 – Legenda exposição Xingu: Contatos, IMS/SP, 2023⁵⁸



Fonte: Instituto Moreira Salles/SP. Foto: A Autora (2023).

O que a postura de um Museu como o IMS importa para o recorte da presente pesquisa? Assim como destacado na exposição “*Xingu: contatos*”, a presença das câmeras ao longo do tempo⁵⁹ nas aldeias indígenas de todo o país não garantiu a identificação dos registrados, tão pouco o conhecimento das imagens eventualmente feitas pelos indígenas nessas incursões dos fotógrafos pelos territórios indígenas. Então, quando iniciativas visando

⁵⁸ Na legenda: “Do acervo à aldeia: Desde os fins do século XIX, imagens produzidas por não indígenas moldaram a forma como os povos do Xingu eram vistos no Brasil e no mundo. Aqui, esses registros são confrontados com trabalhos recentes de autoria indígena que, ao comunicar suas perspectivas, apontam lacunas, contradições e violências nas representações históricas. Acervos também têm lacunas. Imagens antigas de indígenas foram arquivadas com pouca ou nenhuma informação a respeito de pessoas, lugares e situações. E muitos desses registros jamais foram vistos pelos povos retratados. As imagens aqui reunidas passaram por um processo de identificação com a apoio da Associação Terra Indígena do Xingu, que representa as 16 etnias locais, das quais dez estão presentes na exposição: Ikpeng, Kalapalo, Kamaiurá, Kawaiweté, Khisêtje, Kuikuro, Mehinako, Trumai, Waujá e Yawalapiti. Também foram consultadas lideranças de povos vizinhos, que comparecem por suas ligações históricas com o território: Bakairi, Kayapó e Xavante. A partir das informações coletadas, foram redigidas novas legendas, que serão atualizadas sempre que surgirem mais detalhes relevantes. A requalificação do acervo do IMS continua para além da exposição, entendida não como a conclusão desse processo, e sim como uma abertura de diálogo com os povos retratados.”

⁵⁹ Especialmente ao longo do século XX em que os indígenas foram registrados incessantemente.

uma nova leitura, uma aproximação com as comunidades registradas, quando essas iniciativas são tomadas e quando se tem a oportunidade de se identificar um retratado, seria de suma importância que essa ação reverberasse para todos os setores e áreas do museu (no caso específico do Museu Paranaense, seria interessante que o resultado fosse espelhado, inclusive, também para o acervo *online* como ficará mais claro ao longo da tese).

2.2.3 Seguindo o rastro da família indígena no acervo do MUPA

Especialmente sobre a família e o acervo do MUPA, a família “de verdade” deixou rastros dentro dos álbuns de família e dos retratos avulsos. É o que foi observado na dissertação de mestrado, onde a pesquisadora identificou que, quanto aos álbuns de fotografia de família do Museu Paranaense, a família representada, na amostra estudada, era a família branca, de descendência europeia, com alto poder aquisitivo (FONTANELA, 2019).

A título de exemplo, em um dos álbuns de fotografia de família do acervo, o álbum que pertenceu a Família Mueller e que contém imagens datadas de 1908 à 1918, encontram-se alguns rastros. A babá, registrada em mais de uma oportunidade, embora indique estar confortável nas imagens e integrada à família, não teve seu nome indicado nas legendas (e ressalte-se que esse álbum é justamente significativo porque cuidadosamente organizado e repleto de legendas descritivas muito valiosas). Outro rastro é justamente a abertura da narrativa do álbum partir da necessidade de sinalizar o lugar exótico (Curitiba) onde a imigrante Helene Mueller veio se instalar, a partir do retrato dos Kaingangs (fig. 25). E, por fim, o rastro deixado pela imagem abaixo, corrobora para a necessidade de releitura, de resignificação dessas imagens.

Trata-se de um registro de presentes recebidos pelas crianças da família por ocasião do Natal, mas deixa evidente a diferença de classes e a forma como esse padrão social é transmitido e enaltecido pela família, inclusive nos retratos por eles produzidos:

Figura 21 – Retrato crianças Mueller, Álbum MP 8990, p. 30



Fonte: Museu Paranaense.

Na imagem acima⁶⁰, logo abaixo do pinheirinho de Natal (“Natal, 1916” na legenda), os olhos recaem sobre um bercinho e duas bonecas. A boneca que embala o berço é negra⁶¹ e está usando um vestido de tom escuro; o bebê no berço usa roupinhas similares às que as crianças Mueller usavam enquanto menores (como fartamente demonstrado em outras fotografias do mesmo álbum). Direcionando o olhar em direção a menina (Lilianne), sentada com as pernas cruzadas na cadeira, de vestidinho branco e fartos laços nos cabelos, igualmente brancos, outras três bonecas compõem o cenário. A roupa da boneca que está “embalando” o berço é bem diferente da roupa da boneca ao lado, de vestido claro e chapéu,

⁶⁰ A qualidade da imagem, mesmo com tratamento digital, está prejudica por conta do material empregado no registro e ampliação, a albumina, que fica esmaecida com o contato com a luz, o que ocorreu certamente pelo acondicionamento inadequado do álbum em se encontra.

⁶¹ Sobre o trabalho da mulher negra ver: DAVIS, Ângela. *Mulheres, Raça e Classe*, 2016.

assim como usa roupa diferente das outras duas bonecas que aparecem nas fotos (uma no colo de Lilianne e outra atrás, na mesa).

Essa fotografia, assim como outras acervo, parece sinalizar que algo em suspenso na imagem precisa ser explorado. Se Ginsburg se refere a indícios, Didi-Huberman avança e densifica esses rastros, indícios, quando trata a potência das imagens, que, segundo ele, chegam a queimar:

Pois a imagem é outra coisa além de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, uma causa visual do tempo que ela quis tocar, mas também de tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si – que, como arte da memória, não pode deixar de aglutinar. É a cinza de várias fogueiras misturada mais ou menos quente. Nesse aspecto, então, a *imagem queima*. Ela queima pelo *real* de que ela mesma, em um momento, se aproximou (como dizemos, nos jogos de adivinhação, “está quente, está esquentando” quando queremos dizer que alguém “está quase tocando o objeto escondido”). Ela queima pelo *desejo* que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, até mesmo pela urgência que manifesta (como dizemos “eu queimo por ti” ou “eu queimo de impaciência”). Ela queima pela *destruição*, pelo incêndio que esteve prestes a pulverizá-la, do qual ela escapou e, conseqüentemente, é capaz hoje de oferecer o arquivo e a possível imaginação. Queima pela *luz*, ou seja, pela possibilidade visual aberta por seu próprio consumo: verdade valiosa, porém passageira, visto que está destinada a se apagar (assim como uma vela nos ilumina, mas ao queimar-se destrói-se a si mesma). Ela queima por seu *movimento* intempestivo, incapaz de deter a sua marcha (como dizemos “queimar etapas”), por ser capaz de bifurcar-se, de partir bruscamente a outro lugar (em francês se diz “bruller la politesse” quando se parte abruptamente, sem avisar ninguém). Ela queima por sua *audácia*, ao fazer com que todo retrocesso, toda retirada sejam impossíveis (como dizemos, “queimar pontes” ou “queimar embarcações”). Ela queima pela *dor* da qual procede e que oferece a quem dedique seu tempo para se afeiçoar a ela. Enfim, a imagem *queima* pela memória, ou seja, que ela queima ainda, ainda que só seja cinza: um jeito de expressar sua vocação essencial para a sobrevivência, para o *apesar de de tudo*. Mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso ousar, é preciso aproximar o rosto da cinza. E soprar suavemente para que a brasa, por debaixo, comece a emitir de novo seu calor, sua luz, seu perigo. Como se, da imagem cinza, saísse uma voz: “Não vês que estou queimando?” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 66-68).

Para o autor, saber olhar uma imagem seria conseguir perceber “*onde ela queima*”, identificar o que ele chama de um “signo secreto”, uma inquietude, um sintoma, aqueles sinais de que a imagem ainda não esfriou, que as cinzas ainda estão tilintando (idem, p. 47). Na fotografia celebrativa do natal em família uma bruma cinzenta sobre o berço parece concorrer com o esmaecido da foto, a família negra estava presente, ainda que nenhuma pessoa negra tenha aparecido ao longo daquele álbum, nem dos outros dois objeto da já mencionada dissertação de mestrado (FONTANELA, 2019).

As famílias “de verdade”, seja dos negros ou dos indígenas, portanto, só aparecem quando as cinzas são revolvidas, sopradas, e é essa lógica que precisa ser desarticulada.

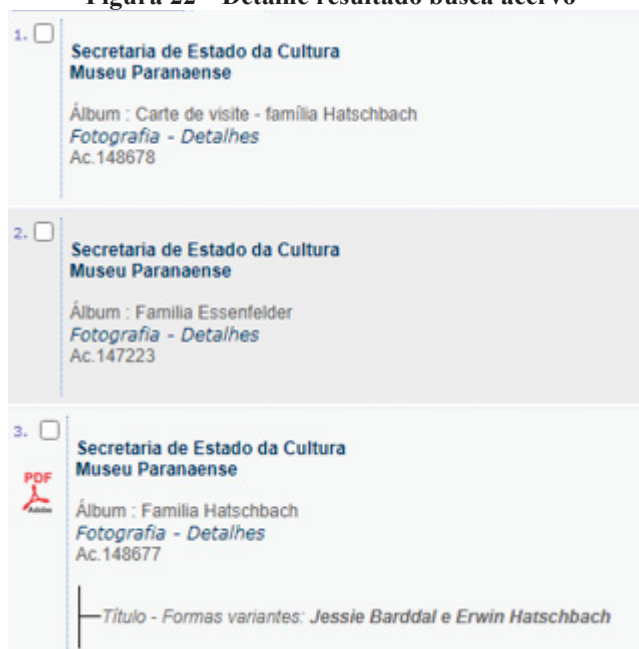
Como bem pontua Didi-Huberman

não significa que bastaria folhear um álbum de fotografias “de época” para compreender a história que elas eventualmente documentam. As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são imediatas, nem fáceis de compreender. Além disso, elas não estão sequer “no presente” como costuma crer de forma espontânea. E é exatamente porque as imagens não estão “no presente” que elas são capazes de fazer visíveis relações temporais mais complexas que implica a *memória na história*. (p. 41).

Não há como dizer que a imagem da família “de verdade” não se faz presente no acervo do MUPA, todavia, parece ser o tom de exotismo do registro destas que prevaleceu ao longo dos anos, seja explicitamente nos registros encontrados nos álbuns (ainda que consistindo em verdadeiros apagamentos), seja, por exemplo, no conjunto de imagens incorporadas ao acervo do fotógrafo Vladimir Kozák.

O soprar as cinzas das imagens encontradas nos álbuns das famílias mais abastadas e que figuram, quando de uma busca, como sendo as primeiras que aparecem (fig. 22) reforçam o que Achille Mbembe já apontava como corrente no século XIX, a aceitação da presença do negro, que podemos estender para presença do indígena, apenas quando era conveniente, a aceitação da presença era muito seletiva.

Figura 22 – Detalhe resultado busca acervo



Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

Os três primeiros álbuns de família que resultam da busca pertencem justamente à álbuns das famílias objeto de estudo na dissertação de mestrado já referida (FONTANELA, 2019). As famílias Essenfelder, Hatschbach (e Mueller), correspondem à família de imigrantes europeus que se instalaram em Curitiba e que, mais tarde, os familiares doaram

entre outros objetos, álbuns de fotografia de família, retratos, que acabam por sugerir que esses registros representariam a família paranaense, afinal, são os primeiros resultados quando se busca por álbuns de família no acervo fotográfico do MUPA.

Mbembe é preciso ao afirmar:

Que a todos e todas se prefiram as negrinhas com tez de ébano, os pretinhos e pajenzinhos amouriscados que fazem as vezes de moços de companhia às senhoras que os tratam como periquitos, lulus e outros cãezinhos, os negros brincalhões, displicentes e bons dançarinos, os pretos bons e seus bons amos libertos mas eternamente gratos e fiéis, cujo papel é o validade a magnanimidade do branco – nada disso é de hoje. O hábito sedimentou-se progressivamente. Desde o século XIX são os negros tolerados na corte, nos salões, na pintura, no teatro. Como aponta Sylvie Chalayle, “eles alegram as reuniões mundanas, trazem um toque de exotismo e de cor ao seio das festas elegantes, como mostram os pintores da época: Hogarth, Reynolds, Watteau, Lancret, Pater, Fragonard, Carmontelle”. Em grande medida, o racismo à francesa era, pois, de bom grado um racismo descontraindo, libertino e frívolo” (2018, 126-126).

Então, respondendo a pergunta inicial, se existiria um retrato da família paranaense? Em que pese a formação inicial do acervo do MUPA, como visto, ter sido desenvolvido dentro dos ditames de uma sociedade que buscava ter um rosto, ter uma identidade paranaense, se percebe que revolvendo os rastros e, principalmente, alargando esse olhar sobre a família, o acervo fotográfico da instituição não tem um retrato que seja específico da família paranaense.

A família que é encontrada tem o rosto de tantos outros lugares e povos e, um exemplo, especialmente sobre a comunidade indígena e registros fotográficos delas, ainda que se considerasse como paranaenses as famílias indígenas das três etnias cujos territórios se enquadram dentro dos limites do estado do Paraná – Kaingang, Guarani e Xetá, é possível encontrar no acervo imagens de famílias indígenas de todo o Brasil.

Apenas da coleção de Vladimir Kozák, que mereceria um estudo a parte, existem registros de etnias cujos territórios encontram-se nos estados do Pará, Maranhão, Mato Grosso, Goiás, Tocantins e Santa Catarina, além, é claro, do Paraná. Então esses registros todos da família podem ser lidos como registros de família, não sendo possível a partir do acervo identificar um rosto dessa família que se abriga nos arquivos fotográficos do MUPA.

a) Os apagamentos identificados a partir do indexador “família” no acervo *online* do MUPA

Como já pontuado, os resultados da busca por fotografia de “família” no acervo *online* do Museu Paranaense apresentam de maneira predominante imagens ou menção a imagens (porque nem todos os itens estão digitalizados ainda) de famílias tradicionais do estado do Paraná. Especificamente, por exemplo, álbuns de fotografia de família, os primeiros que resultam da pesquisa são os álbuns das famílias Mueller, Hatschbach, Munhoz da Rocha:

Figura 23 – Detalhe busca acervo

The screenshot shows the search results interface of the Museu Paranaense. On the left, there is a sidebar with filters: 'Refinar sua busca', 'Unidade de Informação' (Museu Paranaense(73)), 'Tipo de obra' (Artes visuais(3), Documento textual(1), Exposição(1), Fotografia(67), Tridimensional(1)), 'Data de publicação' ([1873](1), ?(72)), 'Somente com' (Capa(32)), 'Autores', and 'Assuntos'. The main area displays a list of 7 results under the heading 'Resultados "73"'. Each result is a card with a checkbox, a title, and details. Results 1-4 and 6-7 are photographs, while result 5 is a PDF document. Result 5 includes a title variant: 'Título - Formas variantes: Jessie Barddal e Erwin Hatschbach'.

Item	Unidade de Informação	Tipo de obra	Data de publicação	Somente com	Autores	Assuntos
1.	Secretaria de Estado da Cultura Museu Paranaense	Álbum : Carte de visite - família Hatschbach <i>Fotografia - Detalhes</i> Ac.148678				
2.	Secretaria de Estado da Comunicação Social e da Cultura Museu Paranaense	Álbum de Fotografias Família Martins <i>Fotografia - Detalhes</i> Ac.242272				
3.	Secretaria de Estado da Cultura Museu Paranaense	Linde, C. Álbum : Estrada de Ferro de Dom Pedro II, vistas dos pontos mais importantes desde a estação da Corte até a do comércio e plantas <i>Documento textual - Detalhes</i> Ac.38626				
4.	Secretaria de Estado da Cultura Museu Paranaense	Álbum : Família Essenfelder <i>Fotografia - Detalhes</i> Ac.147223				
5.	Secretaria de Estado da Cultura Museu Paranaense	Álbum : Família Hatschbach <i>Fotografia - Detalhes</i> Ac.148677 Título - Formas variantes: Jessie Barddal e Erwin Hatschbach				
6.	Secretaria de Estado da Cultura Museu Paranaense	Álbum : Família Hatschbach <i>Fotografia - Detalhes</i> Ac.148675				
7.	Secretaria de Estado da Cultura					

Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

Ampliando, então, a leitura e observando cuidadosamente mais uma vez todos os resultados apontados na busca acima, observa-se que, para além da existência dos rastros da presença de uma família mais plural (aqui no sentido de mostrar também no interior dos

álbuns os indígenas, os operários e assim por diante), o perfil da família encontrado e exposto vai na contramão do que aparentemente o próprio Museu está tentando rever.

Quando as primeiras fotografias da planilha de imagens de família encontradas na busca *online* não apresentam nenhuma referência à família indígena, como já mencionado, o problema está posto: não existe de fato o registro da família indígena no acervo? Essas famílias podem não ter tido acesso à câmeras fotográficas, mas não foram registradas? Os retratos feitos por fotógrafos profissionais ou amadores podem ser considerados registros da família indígena?

É apenas, como já mencionado, na posição 35 da busca (isso na versão planilhada pelo próprio Museu Paranaense) que aparece uma primeira menção à família indígena. Trata-se de retrato feito pelo fotógrafo Vladimir Kozák, com a seguinte descrição “Homem Xetá confeccionando flecha perto da família”⁶² (ressalvando que os Xetá são indígenas de território que fica no noroeste paranaense – hoje região de Umuarama, Cruzeiro do Oeste, Douradina, Icaraíma e Ivaté):

Figura 24 – Retrato “Homem Xetá confeccionando flecha perto da família”, s/d



Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

O retrato da família Xetá não está acondicionado em um álbum, mas como observado na obra coletiva da exposição *Retomada da Imagem* do Museu Paranaense, o retrato também aqui é uma foto de família, que pode ser lido, sim, como fazendo parte de um grande álbum a ser imaginado, construído. A legenda da foto é um norte nesse processo de

⁶² A fotografia pertence a “Coleção Vladimir Kozák: acervo iconográfico, filmográfico e textual de povos indígenas brasileiros (1948-1978)” do acervo do Museu Paranaense.

reflorestamento do olhar e, por que não, nesse processo de repensar a narrativa fotográfica das famílias indígenas a partir dos álbuns inexistentes e dos rastros das imagens contidos nos acervos e nos álbuns dos brancos.

Especialmente no que toca aos álbuns de fotografia e seu peso no estudo imagético de determinado tema, como é o caso aqui, da própria imagem da família, tem-se que são objetos que acabam por “penetrar na privacidade da memória através dos retalhos do cotidiano neles contidos” (MAUAD, 2008, p. 41). Ana Maria Maud, nesta afirmação, se refere especificamente aos álbuns familiares dos séculos XIX e XX, justamente período no qual a fotografia passou a circular com mais intensidade.

É certo que a fotografia está enraizada na sociedade ocidental e que através dela (ou até mesmo para muitas famílias, só através delas) é possível construir (e por que não hoje reconstruir) as memórias familiares (idem, p. 57). O álbum de família, portanto, acaba consistindo na ferramenta usada pela família que determina o que deve ser preservado da ação do esquecimento (idem, p. 59). De acordo com Mauad, já a partir do século XX “o álbum de família ganhou nova função abrindo-se à diversidade das experiências sociais tomadas como acontecimentos memoráveis” (idem, p. 73).

Destaca Armando Silva que existe claramente um direcionamento no sentido de mostrar, via de regra, apenas os momentos felizes: “o álbum existe, a princípio, para contar a vida e seus momentos felizes, não a morte; mas o medo da morte é o que o configura como arquivo” (SILVA, 2008, p. 50). Sendo assim, é possível dizer que o álbum de família conta uma história positiva que tem começo e fim, que segue uma lógica narrativa, ainda que tais começos e fins não estejam “rigidamente definidos” (idem, p. 31). E o mesmo se dá quando observamos as fotografias avulsas de família doadas para o Museu.

Partindo do pressuposto, então, como já mencionado, de que a narrativa dos álbuns de fotografia é operada a partir do binômio memória/esquecimento, é possível afirmar que o narrador do álbum seleciona aquilo que pretende seja eternizado e, portanto, aquilo tido como representativo de sua família é que deve ser preservado ao longo do tempo. Aqui, narrador do álbum é entendido como na definição dada por Armando Silva, “trata-se de um narrador coletivo que recebe o legado visual do fotógrafo que fez (enunciou/enquadrou) a fotografia, seja por encomenda, e, nesse caso, externo à família, seja como membro familiar” (SILVA, 2008, p. 128). Importante ressaltar que, como explicado pelo autor, é possível, ainda que determinados álbuns tenham um “narrador em primeira pessoa”, quando este deixa sua marca expressa no álbum, o identificando como tal.

O binômio memória/esquecimento está na base do processo de arquivamento pessoal (e familiar), assim como constitui-se na base dos mecanismos desenvolvidos pela sociedade para dar ênfase ou não a determinado acontecimento, momento. O próprio Jacques Le Goff já apontava a fotografia como sendo uma das manifestações mais significativas para a memória coletiva nos séculos XIX/XX e, ressaltando a lição de Pierre Bourdieu, destacou que

o álbum de família exprime a verdade da recordação social (...). As imagens (...) evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retêm do seu passado as confirmações da sua unidade presente. (LE GOFF, 2013, p. 426).

Para Le Goff, portanto, o conjunto de fotos acondicionadas em um álbum é um monumento no sentido de que é um registro de parte do conjunto de fatos vividos por um grupo familiar. O monumento, para o autor, “tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos” (LE GOFF, 2013, p. 486). Nesse sentido, igualmente os conjuntos de fotografias de família doadas e que se fazem ver quando do uso do indexador “família” no acervo *online* do Museu remontam a representação de uma família com características muito específicas, repete-se: branca, de origem europeia e de alto poder aquisitivo.

Interessante observar o que foi identificado na dissertação de mestrado desta pesquisadora (FONTANELA, 2019), onde já na segunda página do álbum da família Mueller⁶³, que como já mencionado contém rastros da “família de verdade” e que narra a história “feliz” dos Mueller em 125 imagens (datadas de 1908 a 1919), encontra-se a foto abaixo, de dois homens com trajes muito surrados, cujas legendas indicam “nativo da floresta” (logo abaixo da imagem, na legenda escrita em alemão) e “índios caigangs” (anotado sobre a foto, na lateral esquerda):

⁶³ Em resumo, a família suíça de Gottlieb Mueller imigra para o Brasil e se estabelece em Curitiba em 1877. Gottlieb e Ana Maria, sua esposa, têm sete filhos e instalam, já em 1878, uma ferraria na saída da cidade, que mais tarde ficará conhecida como a Mueller & Filhos, uma importante indústria de fundição. Essa indústria seguiu ativa até meados de 1970, quando encerra as atividades por problemas financeiros, dando lugar a um shopping, que recebeu o nome da família – Shopping Mueller. As fotografias que foram doadas ao Museu Paranaense pertenceram ao casal João Mueller (um dos filhos de Gottlieb) e Helene, que registrou no álbum, arquivado na instituição sob o nº MR 8983, um pouco da vida família, com retratos desde a chegada de Helene em Curitiba, passando pelo nascimento dos filhos Gaston (15/02/1909) e Lilianne (17/05/1914) e de muitos momentos em família. Os detalhes observados nas fotografias do interior da casa da família, assim como das datas comemorativas indicam a quão abastada era a família (FONTANELA, 2019).

Figura 25 – Retrato “índios caigangs”, álbum MP 8983, p. 2



Fonte: Museu Paranaense.

Philippe Artierès (1998) aponta que as pessoas não arquivam todos os seus documentos, fotografias, objetos; é sempre feita uma seleção e essa, predominantemente, busca ressaltar os melhores momentos (ou seja, um verdadeiro processo de montagem). Desse modo, é interessante observar que a narradora do álbum da família Mueller, Helene, tenha feito questão de marcar nas primeiras páginas as pessoas com as quais passou a conviver direta ou indiretamente desde a sua chegada no Paraná. Não nominou os indígenas retratados, não apontou especificamente onde os teria encontrado, mas fez questão de incluí-los em seu álbum de família (FONTANELA, 2019).

Como se constata, ou temos no acervo do Museu Paranaense retratos avulsos feitos por fotógrafos profissionais como Vladimir Kozák, ou pequenos rastros como o apontado acima; mas não encontramos, ao menos até esse momento da pesquisa, um conjunto de imagens acondicionadas em um álbum de família confeccionado pelos próprios indígenas.

Porém, como no detalhe da fig. 11, o registro da representação da família existe e precisa ser trazido para o primeiro plano do conjunto imagético representativo da família no acervo do MUPA.

Avançando nas ponderações, um mundo em que o ambiente digital chega muitas vezes a se sobrepor ao físico e em que uma primeira consulta/pesquisa, se inicia pelos acervos *online*, se mostra extremamente necessário que as buscas tentem também, já de início, refletir uma representação ampla da imagem da família (objeto deste recorte). De fato, a fotografia de família possivelmente foi pensada em um primeiro momento apenas para circular nos ambientes privados, mas ganhou novo status ao adentrar os acervos museais.

Desse modo, esse registro fotográfico (fig. 25) encontrado no álbum de uma família paranaense abastada permite uma série de análises e recortes, de modo que ganha, inclusive, outro patamar quando migra para um acervo público ou que, como no caso das imagens avulsas, passa a ser ressignificado a partir da ação de artistas. Para Ana Maria Mauad (2018, p. 129) “fotografia pública” pode ser definida como:

1. a forma como se relaciona institucionalmente com o espaço público – por meio de uma agência-Estado, grande imprensa, imprensa independente ou movimento social;
2. sua função de arquivo de uma prática (fotográfica) e de ação (política), que revela a experiência dos sujeitos históricos no e em relação ao espaço público, compreendido como espaço comum e compartilhado, onde se desenrolam as vivências coletivas e os acontecimentos históricos, arena de conflitos e de participação nas sociedades modernas e complexas;
3. sua função de narrativa visual de acontecimentos históricos, que atribui sentido comum a experiências culturalmente distintas;
4. são produzidas por agências que operam com a noção de engajamento como forma de autoria. Assim, os fotógrafos credenciados e/ou comissionados por essas instituições inscreveram o seu trabalho no mundo possível por meio dessa relação de pertencimento a um projeto coletivo e prescrevem uma prática social que incide sobre o espaço público – em certa medida, configurando-o esteticamente.

Mauad destaca que seu conceito de fotografia pública não é estanque, embora pensado naquele momento para incidir sobre “a imagem que dá rosto à multidão e que distingue o homem comum; mas também a imagem do controle social e da vigilância. É a imagem das instituições estatais e da ação do Estado” (2018, p. 129), essa fotografia poderia alcançar também “as interseções espaciais e as formas como o privado adentra a cena pública na contemporaneidade” (2018, p. 129).

Nesse sentido, os álbuns que foram objeto da pesquisa de mestrado desta pesquisadora, onde a guardiã e doadora destes⁶⁴, em entrevista, expressou claramente sua

⁶⁴ Luci Berta Hatschbach doou para o Museu Paranaense em 2014 mais de mil itens entre fotografias, álbuns, documentos, objetos de indumentária, brinquedos, entre outros. Entre os álbuns, além dos de sua família, ela

intenção de perpetuar a história daquelas famílias, além de verbalizar que selecionou os itens (entre eles os álbuns e fotografias) doados, assim como todo esse conjunto de imagens avulsas das famílias dos mais diferentes grupos sociais, é possível afirmar que essa fotografia de família, pode ser entendida como uma fotografia pública, ainda que produzida pelas próprias famílias e ainda que inicialmente não produzidas para circular no espaço público.

O que a ampliação do conceito de fotografia pública proposta por Mauad permite é pensar o tipo de imagem das famílias que esses arquivos apresentam, já que passaram a fazer parte de um acervo público e, por conseguinte, acabam direcionando o olhar para uma família muito específica. Se, por um lado, os registros são um retrato detalhado de determinado grupo social, por outro, justamente apontam claramente para a inexistência de famílias de vários outros grupos sociais. A pergunta que dá título à coletânea em que Mauad discorre sobre a fotografia pública resume bem esse problema da representação da família paranaense a partir das imagens do acervo do Museu Paranaense: Que história pública queremos?

Essa questão abre a discussão para o problema observado no serviço de busca do acervo *online* do Museu Paranaense, onde a digitalização:

- não está completa;
- não prevê uma padronização das descrições das imagens de família;
- não descreve o grande número de “sem nomes” registrados nas fotografias de família;
- acaba por apagar, pelo menos nos primeiros resultados qualquer referência às famílias indígenas (e também às famílias negras).

Em um primeiro momento, o problema pode apontar para a forma de lançamento dos dados no sistema, pois, solicitando as “imagens de família” identificadas na mencionada exposição *Retomada da Imagem* do Museu Paranaense, a informação fornecida pelo Setor de História do Museu, através de resposta por e-mail, apontou que os “registros da exposição ‘A Retomada da Imagem’, esses são do Departamento de Antropologia”.⁶⁵

doou álbuns que estavam em sua posse, mas que pertenceram a família de seu ex-marido, são os álbuns das famílias Mueller e Essenfelder. Luci foi a guardiã de um conjunto singelo, mas significativo de álbuns que narram a história dessas três famílias a partir de fotografias datadas da primeira metade do século XX. Quando da entrevista para a pesquisa de mestrado, a doadora, mencionou que entendia a importância dessas três famílias para cidade e que considerava que tais objetos estariam melhor cuidados no Museu, contribuindo para a história da cidade (FONTANELA, 2019).

⁶⁵ FONSECA, Barbara. Resposta de e-mail. Curitiba, 22 de novembro de 2022.

De todo modo, independente de qual Setor seja responsável pela gestão do conjunto de imagens, é preciso ampliar a representação da família indígena (assim como da família negra) sob pena de, ao menos na consulta *online* se continuar reproduzindo apenas uma parcela da imagem da família.

b) Indícios da família indígena a partir do indexador “indígena” no acervo *online* do MUPA

De outra banda, visando observar como a imagem dos indígenas aparece no buscador do acervo *online* do MUPA, foi realizada uma pesquisa usando a palavra “indígena” e o resultado indicou 1297 itens, sendo 580 fotografias (como se observa do destaque ao lado).

Ao selecionar a opção “fotografia”, como pode se verificar no destaque seguinte, os registros elencados contêm legendas descritivas das cenas retratadas. A primeira imagem que resulta da busca (fig. 27), de autoria de Mauro Giller, tem como título “Cabana Guarani com cobertura de feixes de palha” e subtítulo “Ilha da Cotinga/PR, datada de 1989.

Interessante observar que, já a partir da 2ª imagem (fig. 27), chama atenção que a fotografia propriamente dita

Figura 26 – Detalhe busca acervo

Pesquisa Geral

indígena

Opções de consulta

☒ Palavra | ☐ Índice

Buscar por: Livre

Registros por página: 20

Termo pesquisado: "indígena"

Refinar sua busca

Unidade de Informação

- Arquivo Histórico Archelau de Almeida Torres(1)
- Museu da Imagem e do Som do Paraná(1)
- Museu de Arte Contemporânea do Paraná(10)
- Museu Guido Straube | Colégio Estadual do Paraná(14)
- Museu Histórico de Londrina Pe Carlos Weiss(22)
- + mais

Tipo de obra

- Antropologia(425)
- Artes visuais(61)
- Artigos(1)
- Audiovisual(17)
- Capítulo de Livros(4)
- Catálogos(2)
- CD-Música(1)
- CD-ROM(1)
- Documento textual(232)
- DVD(3)
- Folhetos(1)
- Fotografia(580)
- Livros(146)
- Numismática(2)
- Periódicos(16)
- TCC - Graduação(2)

Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

fica ocultada pela informação que o registro pertence a uma coleção tombada pelo IPHAN (detalhe – fig. 28), e isso acontece com todas as imagens do acervo que fazem parte da Coleção do fotógrafo Kozák. Aqui se destacam as descrições, que parecem terem sido escritas em lote “Caça e preparo de alimentos. Povo indígena Xetá”, para as próximas quatro fotografias:

Figura 27 – Detalhe busca acervo

Resultados "569"

Cesta

- ☐


Secretaria de Estado da Cultura
Museu Paranaense

Mauro Giller
Cabana Guarani com cobertura de feixes de palha. : Ilha da Cotinga - PR.
Fotografia - Detalhes
Ac.193484
- ☐



[Ver mais](#)

Secretaria de Estado da Cultura
Museu Paranaense

V. Kozák
Caça e preparo de alimentos. Povo Indígena Xetá.
Fotografia - Detalhes
Ac.122486
- ☐



[Ver mais](#)

Secretaria de Estado da Cultura
Museu Paranaense

V. Kozák
Caça e preparo de alimentos. Povo Indígena Xetá.
Fotografia - Detalhes
Ac.122487
- ☐



[Ver mais](#)

Secretaria de Estado da Cultura
Museu Paranaense

V. Kozák
Caça e preparo de alimentos. Povo Indígena Xetá.
Fotografia - Detalhes
Ac.122488
- ☐



[Ver mais](#)

Secretaria de Estado da Cultura
Museu Paranaense

V. Kozák
Caça e preparo de alimentos. Povo Indígena Xetá.
Fotografia - Detalhes
Ac.122489
- ☐



Secretaria de Estado da Cultura

Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

Figura 28 – Detalhe busca acervo



Outra questão que merece destaque são as legendas que imprimem opiniões sobre os registros, como esta da fotografia abaixo (fig. 29), onde na ficha descritiva se optou por incluir no “título” o tipo de dispositivo “Diapositivo” e, no subtítulo “*Diapositivo da comunidade indígena Kadiwéu. Na imagem, rapaz andado a pé com cavalo, esse preso por corda*”. Legenda distinta da escrita à caneta e colada no diapositivo: “Índio Kadiuveu rapazes ostentam arreios e cavalos: eles s/ descendentes dos antigos Guaicurús”. Na ficha o resumo é o que segue:

O diapositivo está vinculado ao MP.16486, documento que possui seguinte descrição para o respectivo item: "Os rapazes ostentam arreios e cavalos: eles são os descendentes dos antigos Guaiaicus". Não sabemos sobre a procedência das descrições do documento e das legendas presentes nos diapositivos relacionados. É provável que ela já estivesse no item quando chegou como acervo ao Museu Paranaense na década de 1980. Ressaltamos que o Museu, na atualidade, discorda de parte das nomenclaturas utilizadas, bem como das descrições muitas vezes inadequadas e que vão na contramão das discussões antropológicas e históricas contemporâneas.

Figura 29 – Diapositivo MP 1182, s/d



Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

O mesmo se repete em toda essa série de fotografias/diapositivos doados por Jacó Cesar Piccoli⁶⁶, como consta na ficha de registro. Outro exemplo é a fotografia seguinte (fig. 30), em que o “título” no site do acervo consta como “Diapositivo” e o subtítulo “Diapositivo da comunidade indígena Kaiowá. Na imagem, duas pessoas idosas”:



Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

A forma como essas informações foram inseridas na ficha de registro disponível *online* certamente influencia aquele que realiza uma busca e, ainda, gera dúvidas tais quais: a)

⁶⁶ Na ficha descritiva da doação de um conjunto de slides do qual fazem parte os registros das figuras 28 e 29 consta apenas que o doador dos diapositivos foi Jacó Cesar Piccoli, não constando qualquer indicação com relação à autoria das imagens. Desse modo, até esse momento não é possível afirmar que foi Jacó quem fotografou os indígenas, tampouco que seriam dele as legendas constantes em cada diapositivo.

“Diapositivo da comunidade indígena Kaiowá”, as imagens foram feitas pelos próprios indígenas?, b) a informação de que “o Museu, na atualidade, discorda de parte das nomenclaturas utilizadas (...)”, quando a anotação foi feita no resumo?, que atualidade?, c) se “diapositivo” está inserido nos itens técnica, suporte, por que ser lançado como título? Foi uma opção para não usar a legenda colada à caneta na fotografia? Enfim, são vários os questionamentos que denotam a complexidade do tema e que seguem por todo esse conjunto de imagens, como se observa também nesses outros dois exemplos (figs. 31 e 32):

Figura 31 – Detalhe busca acervo online



Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

Figura 32 – Detalhe busca acervo



Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

É, portanto, dessa forma que a família indígena está presente no acervo *online* do Museu Paranaense: a família aparece, mas observa-se que não é nominada como família na maioria das imagens, muito menos descrita como “fotografia de família”.

“(...) a potência das chamas: o fogo na memória que não apaga. (...) Sabe, é que nascemos dum campo em chamas.” (CABOCO, Gustavo, 2022)

“Que máscara usar para não se indignar com cada memória escondida em saís de prata?”
(*Retomada da Imagem*, 2021, Frase datilografada em vermelho sobre máscara cirúrgica branca)

3. O PROJETO *RETOMADA DA IMAGEM* (2021): UM “EXERCÍCIO” PARA PENSAR A PRESENÇA INDÍGENA NO MUSEU PARANAENSE

O presente Capítulo apresenta o projeto *Retomada da Imagem*, de 2021, que pode ser compreendido, dentro do panorama apresentado por essa nova gestão do Museu Paranaense, como um primeiro “exercício” decolonial realizado por esta instituição museal para ressignificar seu acervo imagético de registros dos povos originários.

Mais especificamente, foi na exposição resultante desse projeto, também intitulada *Retomada da Imagem*, que se observou que, embora não existam álbuns de fotografia de famílias indígenas entre os objetos que compõem o acervo do MUPA, a ideia de “álbum” e de “fotografia de família” faz parte do repertório indígena (fig. 11) e foi expressamente trabalhada pelos artistas que integraram esse projeto.

Na sequência, ao longo do Capítulo, e como um segundo momento desses exercícios decoloniais que o MUPA iniciou, será observada brevemente a iniciativa do museu em desenvolver um projeto a partir de uma curadoria compartilhada com estudantes indígenas, contratados especialmente para execução de uma exposição, que recebeu o nome de *Mejtere: histórias recontadas*, de 2023.

Por fim, retornando para *Retomada da Imagem*, se buscará refletir sobre a interação entre fotógrafo e registrado no ato do retrato e necessidade de também se revolver essas imagens por essa ótica.

3.1 (RE)TOMADA: UM PROJETO EM TRÊS ETAPAS

Em 2021 o Museu Paranaense convidou os artistas indígenas Denilson Baniwa e Gustavo Caboco⁶⁷ para participarem do projeto *Retomada da Imagem*, que tinha como objetivo, segundo a própria instituição, aproximar os indivíduos indígenas das imagens de sujeitos indígenas constantes no acervo:

o projeto “Retomada da Imagem” inscreve-se no esforço desta instituição em fazer diferente: promover o encontro entre sujeitos indígenas e essas imagens, ouvir o que o outro suscita, para a partir disso assumir uma nova postura frente ao seu acervo e práticas expositivas. Falar e mobilizar esse acervo com os indígenas.⁶⁸

O próprio Museu Paranaense, já nas primeiras palavras em defesa desta empreitada, questiona seu próprio acervo:

Há 145 anos o Museu Paranaense fala sobre os mais variados povos indígenas - Karajá, Xetá, Bororo, Laklãño-Xokleng. São 145 anos informando diferentes gerações onde e como essas pessoas vivem, qual língua falam, de que forma se adornam. As fotografias, produzidas por agentes do museu e outros autores, são de diferentes momentos do século XX, mas todas apresentam como pano de fundo o pressuposto do “processo civilizatório” da humanidade, modelo sobre o qual as imagens - manipuladas - dos corpos indígenas poderiam dar testemunho, ora de afastamento, ora de aproximação: construções iconográficas para comprovar o colapso dos povos e suas culturas frente à homogeneização ocidental, ou para comprovar a “selvageria”. Esses objetos, expostos em contextos variados, ajudaram a humanizar ou a reforçar o estereótipo do que é ser indígena?⁶⁹

O projeto, que culminou em uma exposição temporária que recebeu o mesmo nome – *Retomada da Imagem* – se desenvolveu entre 21 de agosto de 2021 e 16 de janeiro de 2022. Foram três etapas: a) uma na qual se procurou promover a aproximação dos artistas com o acervo, através de reuniões *online* onde as próximas fases foram se desenhando organicamente a partir das proposições dos artistas (iniciada em 21 de agosto de 2021), b) uma chamada de “Museu-Ateliê”, em que, dentro do Museu, os artistas e seus convidados mergulharam nas imagens constantes no acervo para produzirem suas obras (entre 11 à 15 de novembro de 2021) e c) uma última etapa consistente na exposição *Retomada da Imagem* (figs. 32-33), que ocupou a Sala Lange de Morretes de 16 de dezembro de 2021 à 16 de janeiro de 2022.

⁶⁷Visando conhecer um pouco da história e trajetória dos artistas, uma pequena bio encontra-se no Anexo 4.

⁶⁸ Disponível em: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Retomada-da-Imagem>>. Acesso em 13 jul. 2023.

⁶⁹ Idem, *ibidem*.

Ainda, saliente-se que o catálogo *Retomada da Imagem* foi lançado apenas em 12 de outubro de 2024⁷⁰, mais de dois anos depois, portanto, arrematando, desse modo, o projeto, como será observado no tópico 3.1.4.

Figura 33 – Fotografia: Vista Geral I Exposição *Retomada da Imagem*, nov. 2021



Fonte: Museu Paranaense (2024).

⁷⁰ No catálogo consta a informação na primeira página de que a versão digital do catálogo *Retomada da Imagem* estaria disponível desde 2023 e a versão impressa publicada em 2024. Contudo, o Museu mantinha em seu site, não vinculada as notícias do projeto (e, portanto, de difícil localização e acesso), um link para a versão digital do catálogo. Porém, questionada sobre a dificuldade em acessar o link para o catálogo online e sobre, diante dessa dificuldade, a possibilidade de disponibilização do arquivo em pdf antes da publicação “oficial”, ocorrida apenas em 12 de outubro de 2024, como mencionado, a antropóloga do Museu, Josiéli Andréa Spenassatto, informou à esta pesquisadora, no dia 8 de maio de 2024, por e-mail, que “o que acontece: por uma coincidência, acredito que chegou no prazo necessário para sanar a relação com a prestação de contas (que envolvia a publicação estar no ar), e o link se encerrou. E eu não tenho autorização para te enviar esse arquivo. Eu discuti sobre isso com a direção, e realmente não me permitiram. Muito por conta do livro não ter sido lançado, e estar com lançamento em vista...Sinto muito, muito mesmo. Me solidarizo com as necessidades de pesquisadores, ainda mais quando vemos uma pesquisa séria em movimento...” (SPENASSATTO, 2024). Outra questão que merece ser observada é que, uma vez disponibilizado o link a partir de 12 de outubro, o catálogo apenas permite a consulta online, não há opção para baixá-lo. Ao clicar para baixar o catálogo, consta a informação “the publisher chose not to allow downloads for this publication” (conforme se observa do link do catálogo, disponível em: <https://issuu.com/museuparanaense/docs/retomada_da_imagem_mupa>. Acesso em: 05 nov. 2024).

Figura 34 – Fotografia: Vista Geral II Exposição *Retomada da Imagem*, nov. 2021



Fonte: Museu Paranaense (2024).

Especialmente sobre o projeto, como proposta principal o MUPA sugeriu o seguinte escopo de trabalho:

Imagine um complexo acervo audiovisual, composto por mais de mil objetos produzidos em diferentes épocas que buscavam representar o cotidiano dos povos indígenas no Paraná. Um acervo que foi constituído sob a lógica colonial ao longo de muitas décadas e que esteve sob a perspectiva e cuidados de pessoas formadas pelo pensamento eurocêntrico. Quais são os impactos dessas imagens para a sociedade ocidental? Ainda mais importante, quais são os impactos dessas imagens para os povos originários retratados?

A partir daí, então, se propôs aos artistas “trabalhar com o acervo fotográfico, com uma dada verba e que o resultado do que quer fosse produzido pudesse ser compartilhado com o público mais amplo”. Assim, como uma “pequena residência artística”, realizada entre os dias 11 a 15 de novembro daquele ano de 2021, onde os artistas receberam seus convidados, a proposta ganhou a seguinte definição: “Retomada da Imagem: encontros decoloniais entre artistas indígenas e as fotografias do acervo do MUPA”.⁷¹

O produto do trabalho resultou em um conjunto de criações artísticas executadas diretamente nas paredes de umas das salas do Museu e em painéis que integraram a exposição, além de uma vitrine expositiva contendo fotografias e objetos selecionados

⁷¹ Disponível em: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Retomada-da-Imagem>>. Acesso em 13 jul. 2023.

diretamente do acervo. Todas as criações foram realizadas nesses dias de encontro presencial entre os artistas e os seus convidados. Participaram a partir dessa segunda fase do projeto: Camila dos Santos e Thais Krīg (Kanhgág), Indiamara e Nicolas Paraná (Xetá), Juliana Kerexu, Ricardo Werá, Flávio Karai e Elida Yry (Mbyá-Guarani) e Lucilene Wapichana (Wapichana).⁷²

Essa exposição se amolda ao que hoje se chama de arte indígena contemporânea que, segundo Jaider Esbell, “seria então o que se consegue conceber na junção de valores sobre o mesmo tema arte e sobre a mesma ideia de tempo, o contemporâneo, tendo o indígena artista como peça central” (2021). Para Maria Helena Japiassu Marinho de Macedo trata-se de uma arte que “expressa um compromisso social e político com a cultura dos povos indígenas brasileiros” (2023, p. 100). É decolonial, segue a autora, “na medida em que se insurgem contra os regimes de invisibilidade, morte e desumanização a que foram submetidas. Os significados incorporados às suas materialidades estéticas, estão, assim, ligados à reivindicações de direitos dos povos indígenas” (idem, ibidem).

Em *Retomada*, os artistas e seus convidados, depois de ficarem imersos no acervo do Museu, criaram uma grande obra coletiva como mencionado, que tinha como norte, como constou na espécie de carta manifesto escrita por Lucilene Wapichana em 14/11/2021 (umas das obras da exposição – fig. 35), deixar “esse espaço para pensarem no significado dessas palavras. Na minha escrita o significado é amplo e se torna um só no final”. As palavras são: *RETOMADA*, *RETRATAR*, *RETORNO*, *REVOADA*, que com certeza, tem relação direta com o direito de imagem e de narrarem sua própria história estampada nos registros pertencentes ao acervo:

⁷² Uma pequena biografia dos artistas encontra-se no Anexo 4, ressaltando que nem todos possuem páginas abertas divulgando suas atividades ou, ainda, verbete na Enciclopédia Itaú Cultural, utilizada como referência por condensar biografias de parcela significativa de artistas nacionais.

Figura 35 – “Carta de Lucilene Wapichana exposta em uma das paredes da mostra”

QUANDO BEM
RETRATAR RETRATOS
QUANDO OLHO CADA FOTO INDIGENIA DE OUTROS NO ATELIER,
É COMO UM ESPELHO DA MINHA VIDA QUE PASSEI COM MINHA FAMÍLIA NA
NA NOSSA COMUNIDADE WAPICHANA NO CANAUNIM;
QUANDO OS PARENTES ESTÃO FAZENDO SEUS RELATOS, ACONTECE O MESMO
SENTIMENTO; VEJO NAS FOTOS PALAVRAS COMO CORONEL, CAPATAZ E NOS RELATOS
TIO, PADRINHO. E ASSIM VIAJO NOS PENSAMENTOS.
ESSA VIAGEM ME FAZ PENSAR E OUTRAS PALAVRAS QUE HOJE FAZEM PARTE
DA MINHA ESCRITA E ESTÃO INTERLIGADAS E ESTÃO NA MESMA DIREÇÃO,
RECONHECENDO É COMO UM COLETIVO.
RETOMADA, RETRATAR
RETORNO,
REVOADA,
DEIXO ESSE ESPAÇO PARA PENSAREM NO SIGNIFICADO DESSAS PALAVRAS.
NA MINHA ESCRITA O SIGNIFICADO É AMPLO E SE TORNA UM SÓ NO FINAL.
?
LUCILENE WAPICHANA
14/11/2021

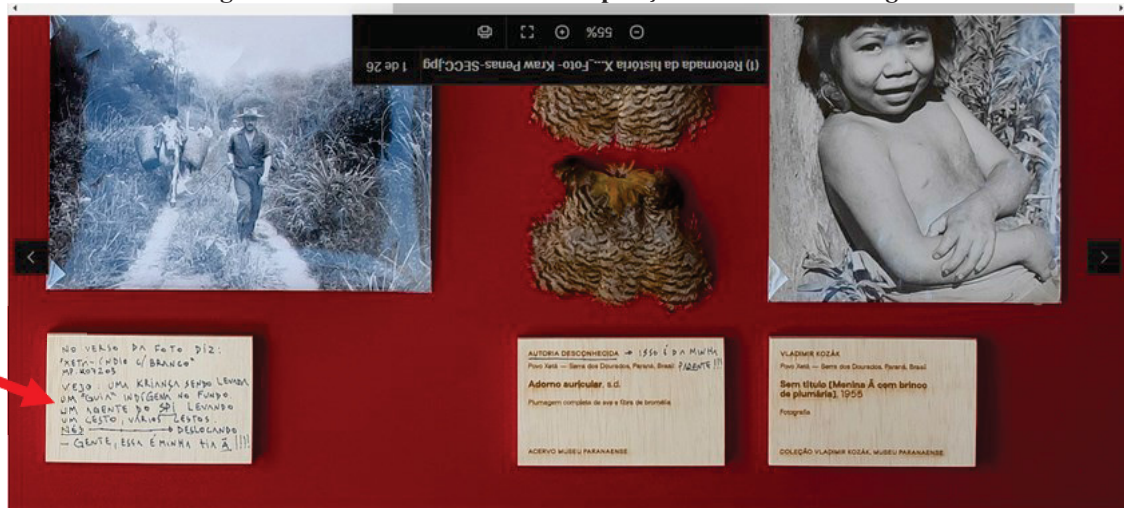
Fonte: Museu Paranaense (2024).

A carta datilografada em tecido e transcrita no Anexo 5 direciona o olhar do observador. Para além de uma grande exposição com criações desse verdadeiro coletivo indígena que se formou a partir da segunda fase do projeto *Retomada da Imagem*, o projeto era visto pelos artistas com toda a potência de uma retomada, de uma necessidade de retornar às origens, de retratar, de repensar. De fato, a exposição revolveu os arquivos fotográficos do acervo, propondo novas leituras das imagens e o que chamou atenção para essa tese foi uma questão muito pontual: na vitrine⁷³ que ocupava o centro da sala expositiva, dois registros

⁷³ Consta no texto descritivo da exposição que a vitrine central abrigou a instalação “Retomada da história Xetá. Somos resistência e sempre estivemos aqui”, assim especificada “Instalação, Organização Indiamara e Nycolas Paraná, Dimensões 115 x 95 x 40 cm aproximadamente” (p. 2).

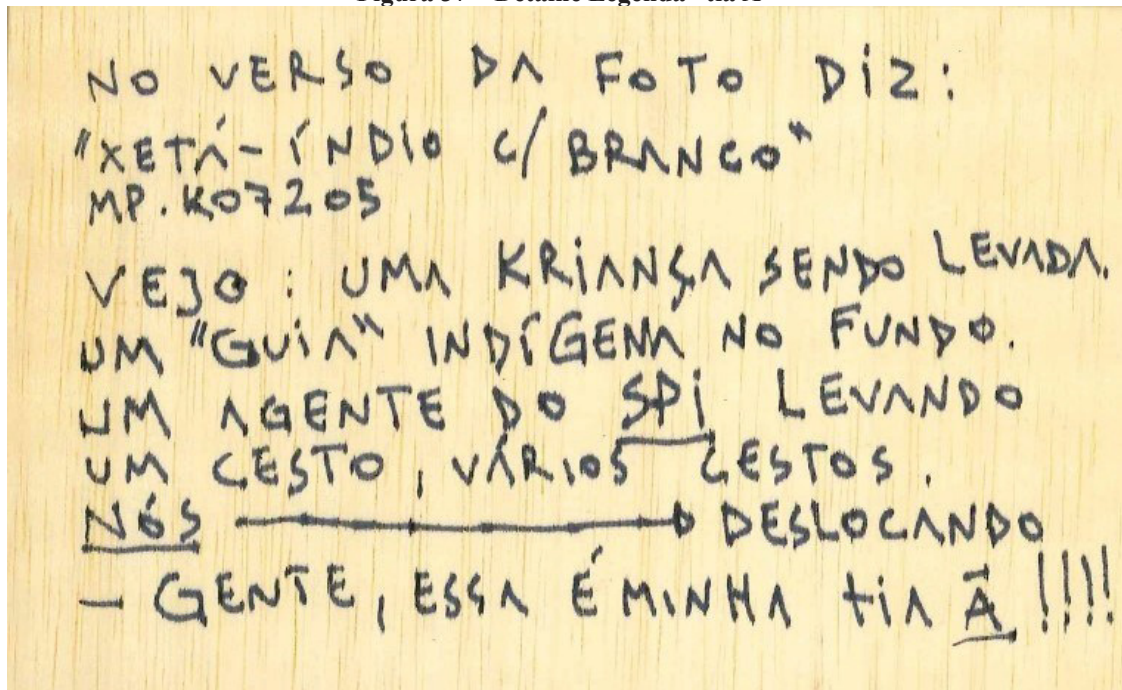
fotográficos se destacam a partir de uma legenda escrita pelos próprios artistas. Para a primeira fotografia os artistas iniciam a legenda mencionando as palavras “álbum/fotos” e na sequência “a nossa família” (fig. 11). Já para o segundo registro, a exclamação contida na legenda “gente, essa é a minha tia ã!!!!”, aponta claramente para existência de registros das famílias indígenas no acervo do Museu Paranaense (figs. 36 e 37).

Figura 36 – Detalhe da vitrine da exposição *Retomada da Imagem*.



Fonte: Museu Paranaense (2023).

Figura 37 – Detalhe Legenda “tia ã”



Fonte: Museu Paranaense (2023).

As fotos expostas na exposição, portanto, não podem simplesmente serem lidas como outrora foram dentro do museu, simplesmente como informativas das “diferentes gerações onde e como essas pessoas vivem, qual língua falam, de que forma se adornam”, se está diante de registros de famílias e com o respeito e cuidado que a exibição dessas imagens exige, há necessidade clara de recontar essas histórias.

É inegável, por conseguinte, que ao legendar duas das fotografias acima os artistas tocam e comovem quem olha as imagens. Sejam aqueles que em algum momento da vida tiveram e tem acesso aos registros fotográficos de suas famílias, sejam aqueles, como os registrados, que não tinham câmeras e que tiveram seus retratos feitos e conhecidos muitos anos depois (por uma sobrinha, como indicado na fig. 36). Essa comoção que a imagem proporciona seria, segundo Didi-Huberman:

A comoção seria a emoção quando ela olha, não o *eu*, mas o *nós* da comunidade. Para isso, é preciso que cada um se sinta tocado, emocionado, acionado. Isso supõe a ação de ‘linhas de tato’ pelas quais uma emoção – lágrimas sobre um único rosto – tornar-se-ia problema de todos, ou, na melhor das hipóteses, a causa política de todo um povo (2021, p. 489).

Para o autor “cabe à atividade produtora de imagens como *comoção* recolocar esse ‘privilégio’ humano no plano ético, histórico e político do *Recht*, o direito como tal” (2021, p. 492). Em sendo assim, a pergunta de “como construir *respeito* por essa emoção manifestada pelos ‘povos em lágrimas’? como devolver ao seu *impoder* a consideração que lhe é devida?”, mas ainda, “como dar àqueles que se lamentam o direito de se expor, ou seja, o direito a um *pathos* que não abale – não abale mais ainda – a sua *dignidade*?” (2021, p. 492).

A resposta, segundo Didi-Huberman deve ser procurada muito menos na normativa ética, mas “verificada nos valores de uso concreto que os artistas propõem aqui e ali, de acordo com cada situação e cada invenção singulares” (2021, p. 492).

Davi Kopenawa registra que

Se os brancos não tivessem entrado na floresta quando eu era criança, com certeza eu teria me tornado um guerreiro e, tomado pela raiva, teria flechado outros Yanomami por vingança. Cheguei a pensar nisso. Mas nunca matei ninguém. Sempre contive meus maus pensamentos acima de mim de mesmo: ‘Se eu flechar um dos nossos, esses forasteiros que cobiçam a floresta dirão que sou mau e não tenho nenhuma sabedoria. Não farei isso, porque são eles que nos matam com suas doenças e espingardas. Hoje, é contra eles que devo dirigir meu rancor’” (2015, 73).

De fato, os brancos não só entraram na floresta praticando todo o tipo de violência como se apropriaram da imagem dos indígenas e também os transformaram, suas famílias, seus rituais, suas atividades cotidianas em “imagens”. Mais ainda, na esteira de um contrato

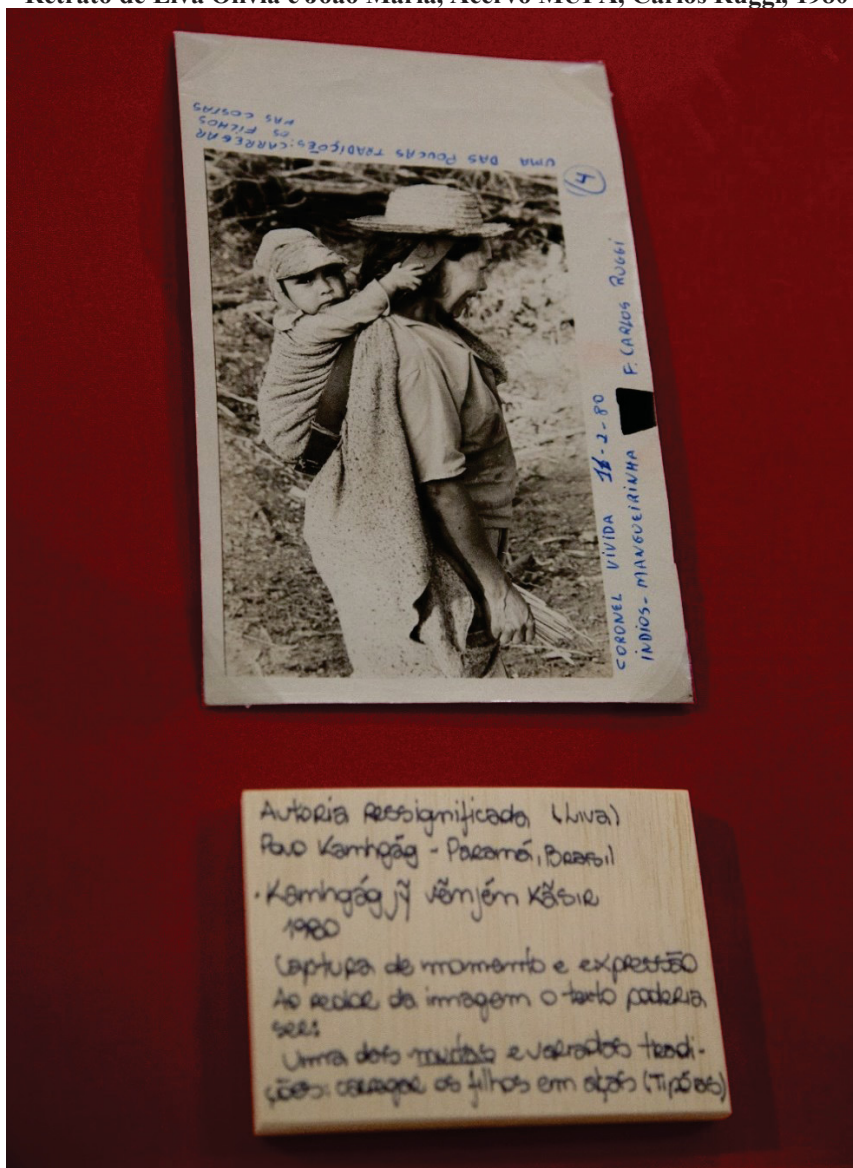
unilateralmente confeccionado pelos fotógrafos, como alude Ariella Azoulay (2008), as imagens das famílias indígenas parecem ter ficado à margem da representação da família por um longo período, restritas ao plano dos registros do diferente, do exótico, daquele distante do fotógrafo e daquelas para os quais as imagens feitas eram direcionadas.

Nas imagens acima, portanto, é possível observar que de fato existem no acervo do Museu Paranaense, registros, inclusive já digitalizados, de imagens representativas da família indígena (ou, melhor, imagens que hoje podem ser nomeadas como registros das famílias indígenas, como eles próprios indicam que é possível – figs. 11 e 36). Todavia, como poderá ser observado na sequência, no acervo *online*, ao rolar a barra de resultados, essas imagens representativas da família indígena se encontram aparentemente distanciadas do que seria a representação da família, há um completo apagamento da existência da família indígena, o que precisa ser urgentemente questionado.

Observe-se que, se os artistas apontam indicando ser o retratado parente, independente do grau e, até mesmo, independente de nominar o registrado, infere-se que a conversa suspensa naquelas imagens de família começa ser materializada.

Podemos verificar a diferença entre a forma como os artistas se dirigem aos retratados na imagem abaixo (no detalhe da legenda reescrita) e como a equipe (independente de se valer de eventual legenda dada pelo fotógrafo) descreve a imagem disponibilizada no acervo *online*.

Figura 38 – Registro fotográfico da Exposição *Retomada da Imagem*, Retrato de Liva Olivia e João Maria, Acervo MUPA, Carlos Ruggi, 1980



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2021).

A fotografia do acervo teve a legenda original reescrita. Consta na parte superior da imagem a informação escrita à caneta, em caixa alta, a descrição da cena “uma das poucas tradições: carregar os filhos nas costas”, que complementa as informações de local e data em que o retrato foi feito – Coronel Vivida, 11-2-1980 –, anotado na lateral direita da foto, seguida da informação “índios – mangueirinha” e do nome do fotógrafo que fez o registro “f. Carlos Ruggi”.

Ainda que não seja possível afirmar nesse momento quem lançou as legendas, se o próprio fotógrafo, se alguém que deteve a foto antes de doá-la ao Museu ou, até mesmo, alguém da equipe quando da entrada desta no acervo, é notório o caráter generalizante, a total

falta de interesse em identificar os retratos e, principalmente, a falta e conhecimento sobre a comunidade indígena representada por mãe e filho (ou filha).

Interessante observar que ao consultar o registro da fotografia de Livia e João Maria, MP. 6110, a descrição é a abaixo, seguida, no campo resumo, de texto que aparece reproduzido em todas as imagens que foram utilizadas na exposição *Retomada da Imagem*:

Descrição: Fotografia em preto e branco, com bordas. Pessoa adulta carregando criança de colo através de objeto apoiado a sua cabeça e que passa pelo bumbum do bebê. Ambos estão posicionados de lado em relação ao registro. O bebê olha em direção à máquina fotográfica, mas a pessoa adulta não, ela tem o rosto voltado para a frente, e sorri.

Resumo: Em 2021 o Museu Paranaense desenvolveu o Projeto Retomada da Imagem, com os artistas indígenas Gustavo Caboco e Denilson Baniwa, com o intuito de rever o acervo fotográfico indígena da instituição. Os artistas convidaram Indiamara e Nicolas Paraná (Xetá), Camila dos Santos e Thais Krig (Kanhgág), Juliana Kerexu, Ricardo Werá, Flávio Karai e Elida Yry (Mbyá-Guarani) e Lucilene Wapichana (Wapichana), para um encontro afetivo com as imagens que retratam ancestrais diretos e indiretos desses interlocutores. O encontro, intitulado de museu-ateliê, resultou em uma exposição temporária que levou o nome “Retomada da Imagem: Investigações indígenas a partir do acervo fotográfico do MUPA”, localizada na Sala Lange de Morretes. A exposição contou com uma tipologia bastante variada de produções dos artistas e convidados: obras em painéis de madeira, instalação de fotografias polaroid que foram feitas no contexto da etapa museu-ateliê, atribuição de novas legendas ou intervenção nas legendas de fotografias do acervo, cartas e outras inscrições feitas diretamente nas paredes do Museu, além da criação de duas obras feitas a partir de letreiros de filmes pertencentes a coleção Vladimir Kozák e uma instalação que reúne objetos emblemáticos da coleção relacionada ao povo indígena Xetá. As fotografias do acervo foram utilizadas de distintas maneiras. Foram usadas as originais sobre um mobiliário localizado no centro da sala expositiva, acompanhadas por pequenas placas de mdf com pirogravura dos títulos atribuídos “oficialmente”, ou seja, pelos agentes museais, e outra placa “alternativa” com legendas feitas pelos indígenas convidados, à caneta, à giz e outros materiais. Essas novas legendas não se restringiram a palavras, incorporando também motivos gráficos, cores vibrantes, símbolos diversos. Outro uso das fotografias do acervo foi de maneira indireta, pois seus arquivos digitais foram reproduzidos em papel, através de impressoras, e em seguida fixadas com fita adesiva diretamente sobre as paredes do local. Outras imagens também impressas também foram coladas em painéis de mdf, interagindo ali com outras intervenções feitas com tintas, giz e tecidos. Um uso indireto de acervo fotográfico também aconteceu com a técnica da projeção e desenho de fotos sobre as superfícies de painéis e paredes.

Não há, portanto, qualquer referência direta ou indireta à identificação ou à legenda reescrita pelos artistas e seus convidados. Mais interessante, ainda, é que no texto descritivo da exposição produzido pelo Museu e que descreve as obras criadas para exposição e as imagens utilizadas, a descrição da fotografia MP.6110 foi assim feita:

MP. 6110 – mulher e criança

(...) A imagem MP.6110? foi utilizada em um grande painel intitulado “Imagem dentro: portais ao presente (re)-encontros Guaraní, Xetá e Kaingang, em dois diferentes lugares. Esta obra incorpora diferentes imagens reproduzidas do acervo,

tanto em desenho feito a próprio punho a partir da projeção da imagem na tela, quanto em colagem (como foi o caso dessa fotografia). A reprodução da foto foi “recortada”. A imagem da criança e da mulher, posicionada no canto esquerdo do observador, foi inserida sem o seu contorno e a paisagem que os rodeia. Próximo a essas figuras foram escritos os nomes João Maria e Livia Oliva. Já no canto direito do painel se encontra a “sobra” do recorte, em que estão a paisagem e o enquadramento da fotografia, com a ausência das pessoas fotografadas. Abaixo dessa imagem estão os seguintes dizeres: “Deslokamentos (ipsis litteris); Forçados; Retomadas, Resistir. Além desta imagem constam outras do acervo: MP.KO.7188; MP.KO.7521; MP.8103; MP.6110; MP.KO.603. A obra é assinada por Gustavo Caboco, Denilson Baniwa, Camila Kaingang dos Santos, Elida Yry, Ricardo Werá e Thaís Krig (p. 27-28).

Elisabeth Edwards explica que

O Outro, o sujeito da fotografia percebido como Objeto, permaneceu impotente, passivo, sem voz, objetificado. Tal posição analítica concedeu pouco espaço para uma voz indígena; sem dúvida, isso pelo menos por um momento, promoveu uma forma de política radical, além de ter “desempoderado povos tribais, que viam seus ancestrais nessas fotografias, simplificando as específicas e, muito frequentemente, complexas relações humanas, ou simplesmente encerrando a discussão” (2016, p. 170).

Como bem resume Naine Terena de Jesus “o conjunto de textos e imagens mostra como a sociedade não indígena criava fantasias a respeito dos povos originários naquela época e como se descrevia o encontro entre os ditos civilizados e os indígenas, representados como selvagens ou romantizados como protetores da natureza” (2023, p. 199).

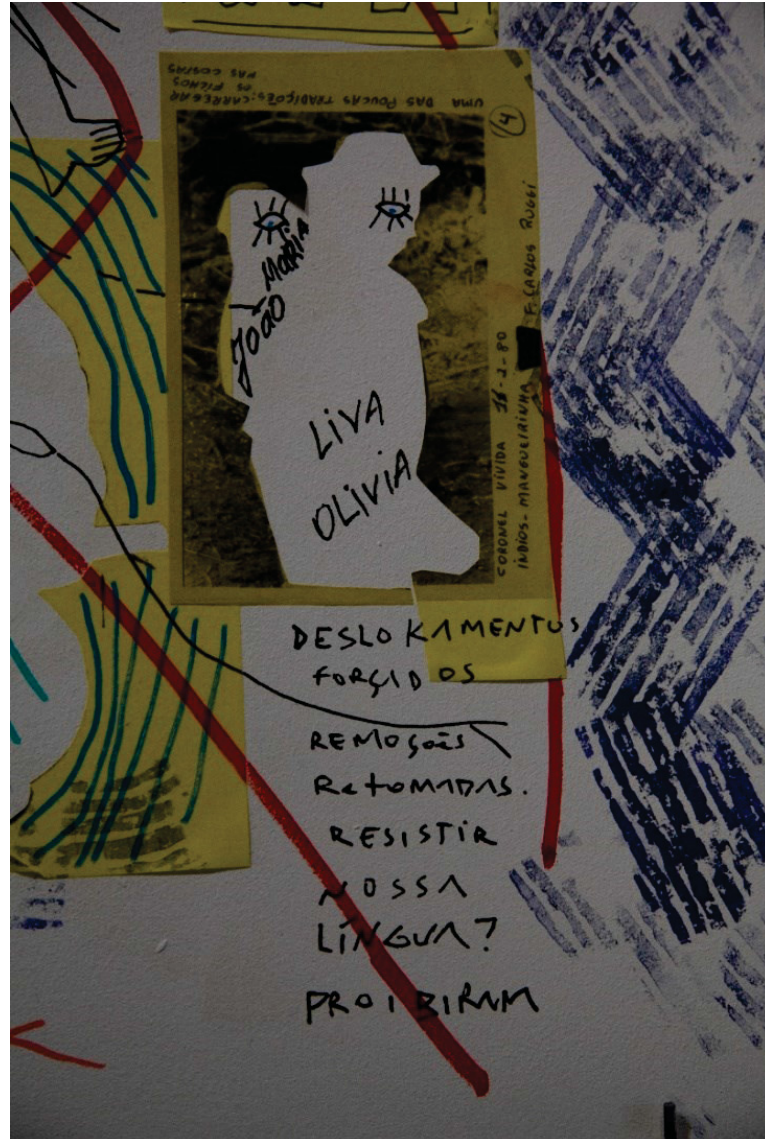
Portanto, os grandes painéis criados pelos artistas remetem a um grande álbum de família quando ressignificam os registros fotográficos da família indígena. Usando grafismos, desenhos e inserindo inscrições de texto, a teia de informações presentes nas imagens, mas que estavam silenciadas pelas legendas feitas pelos fotógrafos (ou por aqueles que estavam na posse dessas imagens), ganha vida.

Na grande parede expositiva (fig. 33) é possível observar que os registros fotográficos do acervo foram incorporados em uma imensa montagem que parece reaproximar os retratos de sua cultura originária. Grafismos que remetem à pintura corporal, os desenhos dos animais tão representados pela arte indígena como águia, cobra, tartaruga, enfim, tudo parece ter sido construído para acomodar essas imagens, como em um grande álbum.

Destaque-se, ainda, que os retratados foram nominados. A identificação não foi esquecida, um trabalho importante de ressignificar a imagem dando nome àqueles antes renegados ao anonimato no acervo. O uso da cor para reproduzir os retratos somado aos desenhos, como no detalhe abaixo, faz “sumir” a legenda que se refere com muita pouca atenção à tradição de carregar as crianças nas costas como mencionado, a legenda permanece lá, os artistas não removeram, mas ela não se destaca mais. A legenda reescrita da figura 38

agora ganha sentido, o destaque são mãe e filha(o) e é possível se extrair do rico conjunto de informações que, de fato, essa é fotografia de família que retrata “uma das muitas e variadas tradições: carregar os filhos em alças (tipoias)”.

Figura 39 – Registro fotográfico da Exposição *Retomada da Imagem*, Intervenção sobre Retrato de Liva Olivia e João Maria Liva Olivia e João Maria II, 2021



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2021).

Além disso, a mesma foto de mãe e filho é utilizada uma terceira vez na exposição, no mesmo painel destacado na integralidade na figura 41 e no detalhe abaixo. Os artistas reforçam o nome dos retratados uma segunda vez, agora o nome de João Maria parece contornar suas costas e o de Liva Olivia está escrito exatamente entre a altura de seu rosto e peito, em caixa alta. Na reprodução impressa em papel amarelo, os artistas pintam de azul

apenas a faixa da tipoia onde o pequeno João Maria se segura, ao ser carregado pela mãe, enquanto fita diretamente o fotógrafo:

Figura 40 – Liva Olivia e João Maria III



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2021).

Esse gesto de usar a mesma imagem três vezes na exposição (a foto original na vitrine central, ladeada pela legenda reescrita e as duas reproduções acima) e a cada uso ir literalmente extrair os dados textuais encontrados na foto original (fig. 38) para finalmente destacar como acima (fig. 40) apenas mãe e filho, João e Liva, marca esse processo de retomada, que exige, literalmente, avanços graduais fazendo uma breve analogia com a proposta inicial do projeto *Retomada*. Não é possível analisar em um primeiro momento todo o acervo imagético, é preciso fazer um recorte, é preciso reconhecer que os artistas convidados não pertencem aos povos com registros no acervo, trazer convidados, é preciso trabalhar e ressignificar buscando um método de trabalho, etc.

Ainda, a grande parede expositiva, que forma em verdade um enorme mural (fig. 33) não deixa de ser uma montagem, esta entendida aqui como uma justaposição de fragmentos,

que quando unidos, geram novo sentido. É o que explica Peter Bürger, para quem “a montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra” (2012, p. 134).

Inclusive, nessa grande montagem, é possível observar que os artistas não apenas identificam os retratados indígenas que conseguiram reconhecer, como incluem também, na imagem em que o fotógrafo Vladimir Kozák aparece, o nome dele na tela (canto superior esquerdo da obra– fig. 41⁷⁴), indicando um cuidado e respeito pelos retratados que não se vê no conjunto das imagens analisadas pertencentes ao acervo, onde os retratados, se se sabia o nome, não se indicou, salvo uma ou outra exceção.

Especificamente sobre essa obra, no texto descritivo da exposição, a tela (fig. 41) é intitulada “*Imagem dentro: portais ao presente (re)-encontros Guarani, Xetá e Kaingang*”, tem 300 x 120 cm, acrílica e colagem sobre tela e é de autoria de “Denilson Baniwa, Gustavo Caboco, Camila Kaingang, Thaís Krig, Élide Yry, Ricardo Werá”, mas assinaram a tela apenas Denilson, Caboco e Ricardo Werá (na lateral direita, na parte superior) e Indiamara, juntamente com mais uma assinatura de Gustavo Cabono, na parte inferior central da tela.

A obra problematiza as imagens do acervo e, como nas obras dos demais artistas indígenas, fomenta a discussão apresentando contrapontos para os temas abordados. São características da arte indígena contemporânea que Paulo Neves e Elemar Favreto descrevem, ao discorrer sobre obras de Jaider Esbell, como uma arte que

não só está vinculada à natureza e à expressão do povo indígena, mas também um contraponto à ideologia dominante, ao poder do Estado e à arte mercantilizada. Nesse sentido, podemos dizer que essa forma de arte é a própria expressão da resistência indígena ao capitalismo dominante (2022, p. 39).

Por essa razão, como explicam os autores, as obras como as que fizeram parte da *Retomada da Imagem* são resistência e reverberam essa resistência, pois “mesmo que tal arte utilize as ferramentas criadas pela indústria cultural, ela ainda consegue produzir algo diferente daquilo que a indústria espera” (idem, ibidem).

⁷⁴ A tela destacada na fig. 41 é uma das que compuseram esse grande mural que ocupou as paredes da sala destinada a exposição *Retomada da Imagem*. De acordo com a antropóloga do MUPA, Josiéli Spenassatto, em conversa informal quando de uma das visitas ao MUPA para coleta de fontes (especificamente em 24 de abril de 2024), os artistas não doaram essas telas ao Museu, tão pouco o MUPA conseguiu adquiri-las. Contudo, as obras seguem na reserva técnica, sob guarda, porque teria sido demonstrada a intenção pelos artistas e convidados de realizar com elas uma espécie de leilão para angariar fundos para causas indígenas, o que ainda não se desdobrou.

Figura 41 – Obra “Imagem dentro: portais ao presente (re)-encontros Guarani, Xetá e Kaingang”



Fonte: A Museu Paranaense (2021).

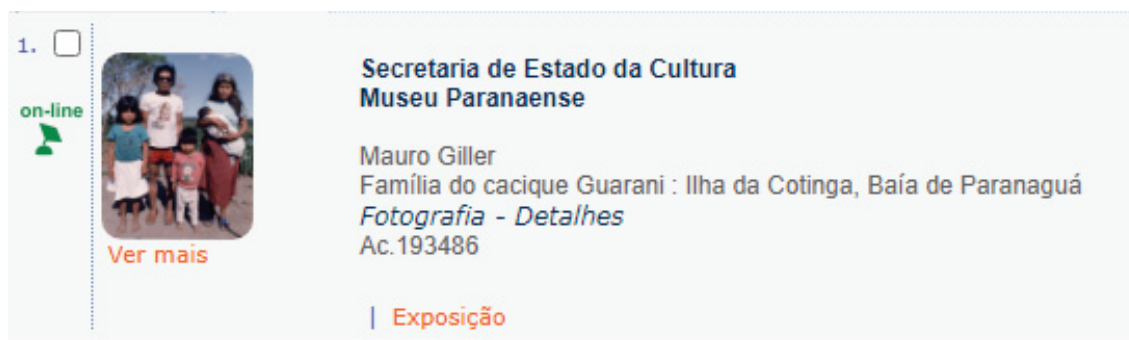
Na fotografia do canto superior da obra acima, cujo detalhe observa-se abaixo, verifica-se que os artistas indicaram o número que a foto recebe no acervo do MUPA – MP. 8103.jpg:

Figura 42 – Detalhe obra *Retomada da Imagem*



A partir, então, da referida obra, retornando ao acervo *online*, a fotografia/objeto MP.8103 está digitalizada e na legenda apenas “Família do cacique Guarani: Ilha da Cotinga, Baía de Paranaguá”, foto de autoria de Mauro Giller⁷⁵. Com a exposição *Retomada da Imagem* alguns acréscimos foram feitos no registro da imagem. Ao clicar em “Ver mais” abaixo da fotografia, encontra-se a legenda reescrita:

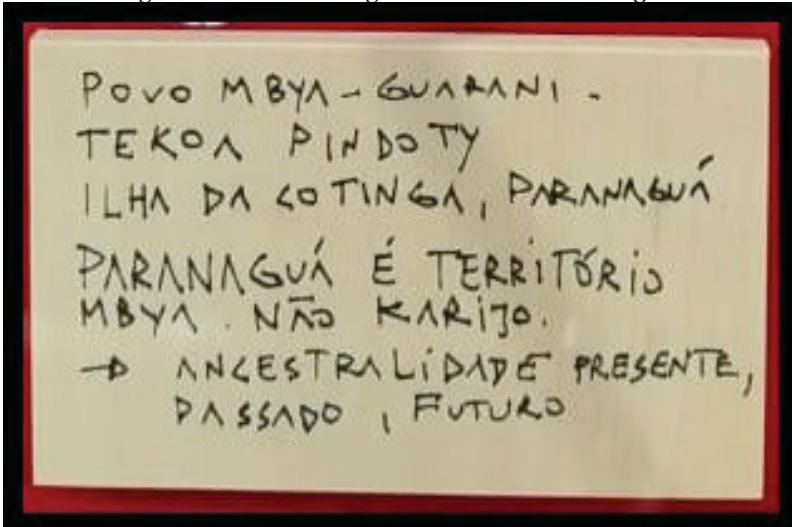
Figura 43 – Detalhe busca acervo *online*



Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

⁷⁵ Importante salientar que as imagens fotográficas de autoria de Mauro Giller foram doadas ao MUPA no ano de 1990 por sua esposa, Márcia Széliga, sendo que do conjunto de registros doados, do MP. 8068 até o MP. 8103, a autoria alterna entre Giller e Márcia. Como eram casados e como todas as imagens referem-se ao mesmo tema e lugar, a autoria exige uma pesquisa futura.

Figura 44 – Detalhe legenda *Retomada da Imagem*



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2021).

Clicando na sequência no destaque “exposição”, abaixo da descrição da foto, o link abre para as quatro imagens abaixo, que também foram utilizadas pelos artistas na exposição:

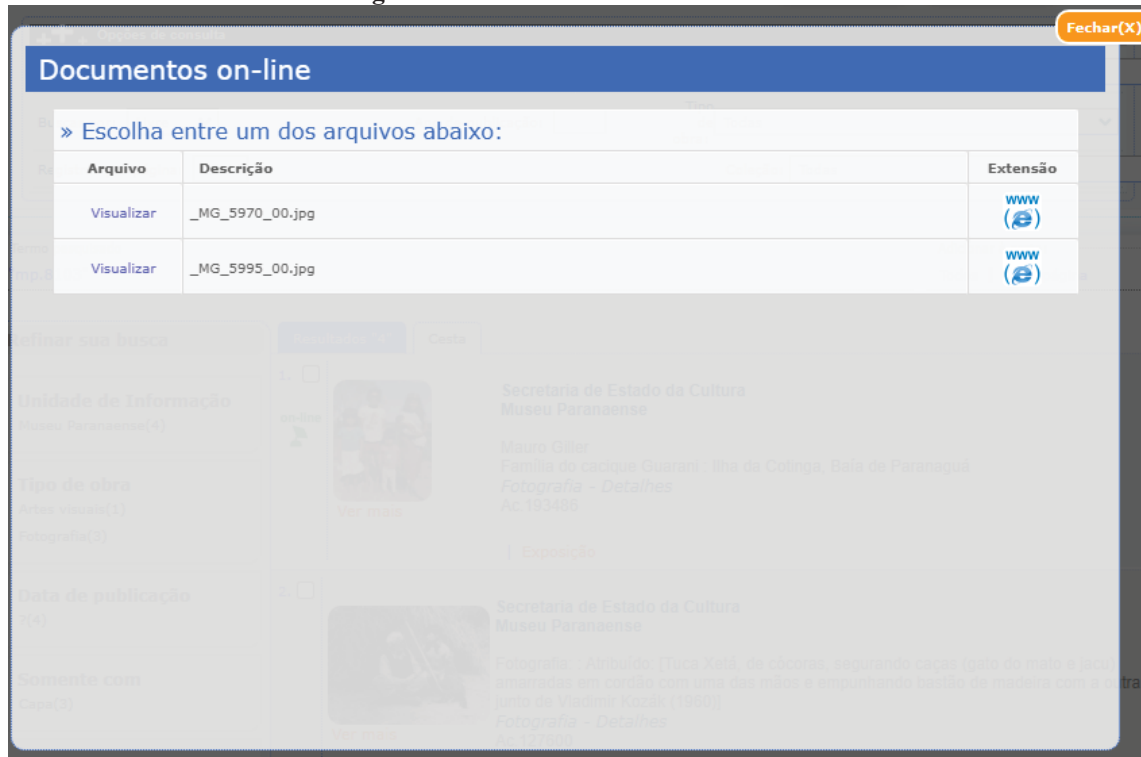
Figura 45 – Detalhe busca acervo

 Ver mais	Secretaria de Estado da Cultura Museu Paranaense Atribuído a Vladimir Kozák [Peixe]
 Ver mais	Secretaria de Estado da Comunicação Social e da Cultura Carlos Ruggi Fotografia [sem título] : Mulher e criança indígena
 Ver mais	Secretaria de Estado da Cultura Museu Paranaense Fotografia: : Atribuído: [Tuca Xetá, de côcoras, segurando caças (gato do mato e jacu) amarradas em cordão com uma das mãos e empunhando bastão de madeira com a outra junto de Vladimir Kozák (1960)]
 Ver mais	Secretaria de Estado da Cultura Museu Paranaense Fotografia: Retrato de Vladimir Kozák com um Tuca Xetá

Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

Apenas no ícone “*on line*”, em verde, que fica do lado esquerdo da fotografia da família do Cacique Guarani é que se encontra a obra dos artistas e o detalhe da fotografia da família utilizada no painel:

Figura 46 – Detalhe busca acervo *online*



Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

O registro MG_5970 é a imagem da obra inteira e o MG_5995⁷⁶ é o detalhe da parte superior da obra, destacando as três fotos utilizadas nesse espaço:

⁷⁶ Importante destacar que as imagens extraídas da busca *online* (figs. 45 e 46) foram coletadas em junho de 2023, mas em consulta refeita em julho de 2024, curiosamente, os registros MG. 5970 e MG.5995 não aparecem mais.

Figura 47 – Fotografia: Registros da exposição *Retomada da Imagem*



Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

Figura 48 – Fotografia: Registros da exposição *Retomada da Imagem*



Fonte: Museu Paranaense (<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca>, 2023).

O ato de os artistas nomearem seus parentes não foi incorporado pelo MUPA como um dado informativo a ser incluído na descrição da fotografia original digitalizada e disponibilizada no arquivo online. Observa-se, ainda, que, embora os artistas Denilson

Baniwa e Gustavo Caboco não tenham respondido a questionamentos específicos sobre essa prática de identificação nas obras⁷⁷, uma legenda explicativa poderia ser incluída. Essa legenda poderia indicar que, ao analisar a exposição *Retomada da Imagem* e examinar detalhadamente as obras, é possível deduzir os nomes das pessoas registradas na fotografia do acervo nº MP.8103.

Aqui nessa hipótese, os “possíveis nomes”, indicativo de um excesso de zelo fruto de todo o debate que não se pretende adentrar sobre o lançamento de dados nos registros dos acervos, que certamente devem fazer parte das preocupações de toda instituição museal, incluindo o MUPA, poderia soar, inclusive, como contraditório justamente pela proposta feita para o projeto. Contudo, como se observa, sequer com algum tipo observação os nomes foram indicados.

Das intervenções feitas na fotografia, MP. 8103, cuja ampliação original e que foi reproduzida no mural está arquivada na caixa CX32A do Museu (Anexo 6), é possível observar claramente que saem setas indicativas desenhadas em preto nominando cada um dos quatro retratados da daquela família (fig. 48): Natalina, que segura Arai Sueli no colo, ao lado de Karai Cristino e o pequeno Kuaray Dionísio, um passo a frente, entre o casal. Ao lado de Cristino, foi desenhado uma menina ou mulher, de nome Marciana, com a indicação “Para Marciana”, como se naquele registro de família Marciana estivesse faltando por alguma razão, um de seus membros.

Se nos registros analisados pelos artistas e seus convidados, quando feitos pelos fotógrafos, não há esse gesto de reconhecimento do indígena como um sujeito de direito merecedor de ser nominado – as narrativas prevalecentes seguiram sempre no sentido de que os fotógrafos eram amigos, tinham boa convivência, mas esses amigos raramente eram tratados pelo nome, ou, principalmente, quando se retornava da jornada, ao avaliar os filmes e legendar, “pra que indicar o nome?” – existe sempre um tipo de registro que parece tentar indicar um grau de intimidade com o fotógrafo, com o ato de fotografar, inserindo o sujeito indígena no contexto do movimento todo entorno do “tirar fotografias”.

⁷⁷ Denilson Baniwa encaminhou suas respostas quando a tese já havia sido depositada para defesa, contudo, como já mencionado, a íntegra de suas ponderações encontra-se no Anexo 9 e, especificamente sobre a não incorporação das identificações feitas ao longo do projeto *Retomada da Imagem*, Denilson demonstrou surpresa ao tomar conhecimento deste fato, informando não saber responder o motivo dos nomes não estarem constando nas fichas catalográficas das imagens: “Inclusive é uma provocação para mim mandar um e-mail para o museu e para as pessoas responsáveis pelos museus fazendo essa pergunta. Por que se agora há a identificação, por que ainda não foi acrescentada essa identificação na, nas informações dessas imagens?” (Anexo 9 – trecho [00:15:38.00 – 00:15:59.00]).

É o que se vê nessa outra obra que fez parte da *Retomada da Imagem*, onde a câmera aparece mudando de mãos. De acordo com texto descritivo da exposição, a tela abaixo está assim especificada:

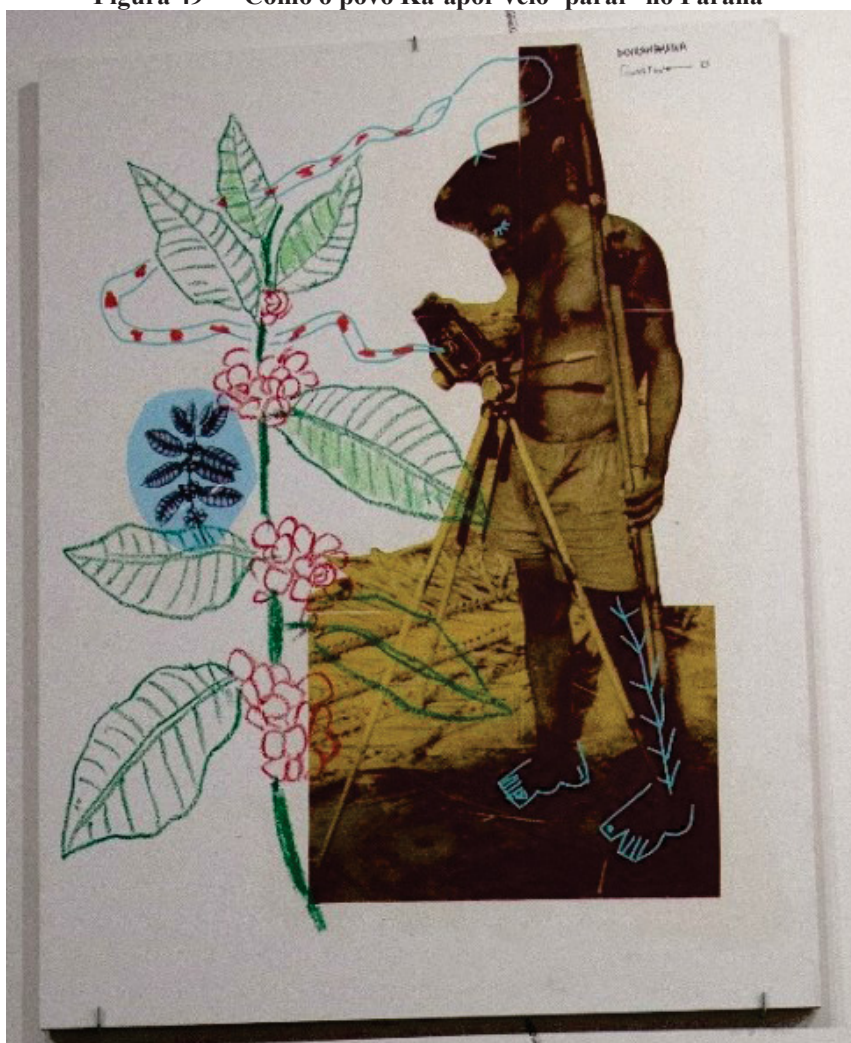
“Como o povo Ka’apor veio ‘parar’ no Paraná

Denilson Baniwa, Gustavo Caboco, Camila Kaingang, Thaís Krîg, Élide Yry, Ricardo Werá

300 x 120 cm, acrílica e colagem sobre tela” (p. 32).

A obra registra uma outra narrativa, uma outra história, como na intervenção feita na ressignificação da imagem abaixo (fig. 49). Da lente sai uma cobra que parece picar o retratado, lhe abrindo um novo olhar, fazendo emanar de seus pés algo que cresce com uma planta, que pode ser a pintada na cena, sugestiva de uma foto macro:

Figura 49 – “Como o povo Ka’apor veio ‘parar’ no Paraná”



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2021).

Mais, ainda, como ficou evidente na exposição *Retomada da Imagem*, há uma necessidade pujante de responder “quem nos olha nos vê?”, “quem olha enxerga?”, as manchas arredondadas e vermelhas remetem ao sangue, à violência, uma violência, que não é claramente extraída das imagens do acervo do qual a exposição foi pensada. Assim como no detalhe da obra “Olhai por nós (300 x 120 cm, acrílica e colagem sobre tela)” (fig. 50), a violência e corpo violentado tiveram que ser desenhados, uma forma de retomar a narrativa e externar os abusos praticados contra os povos originários. É o que insinua essa tela que foi assinada apenas por Denilson Baniwa⁷⁸:

Figura 50 – “Olhai por nós”



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2021).

⁷⁸ Destaque-se que embora assinada no canto inferior direito apenas por Denilson Baniwa, no texto descritivo da exposição consta autoria de “Denilson Baniwa, Gustavo Caboco, Camila Kaingang, Thaís Krig, Élide Yry, Ricardo Werá” (p. 41).

Então, a partir desse “primeiro passo”, que foi a *Retomada da Imagem*, o MUPA desenvolve uma série de propostas visando repensar seu papel na sociedade. É o que se constata nessa assunção de responsabilidade ensaiada no material da exposição de longa duração *Mejtere: histórias recontadas*, de 2023:

No que diz respeito, sobretudo, às exposições, até então o discurso do Museu acerca das populações indígenas foi muitas vezes unilateral, visto que eram pessoas não indígenas que falavam e decidiam o que seria apresentado sobre esses *outros* em seus espaços expositivos. As mostras realizadas muitas vezes traziam objetos que ancoravam narrativas objetificadoras e distantes – onde vivem, o que comem, quando foram contatados pelo Estado –, ou vitimizadoras (foram conquistados e massacrados). Acervos eram escolhidos como meros “representantes” de uma origem étnica (folder da exposição *Mejtere: histórias recontadas*).⁷⁹

Desse modo, no que diz respeito ao recorte da tese, as fotografias de família foram “retomadas” e expostas, como visto, em meio as criações dos artistas e seus convidados. Contudo, interessante observar como se desdobraram as três etapas do projeto *Retomada da Imagem*, especialmente a partir da perspectiva daqueles diretamente nele envolvidos.

E para tanto, nas próximas páginas uma fonte relevante será utilizada como norte, trata-se de um documentário produzido pelo próprio Museu Paranaense e disponibilizado na página da 33ª Reunião Brasileira de Antropologia⁸⁰. O documentário – *Retomada da Imagem* – tem duração de 25’06’’, nos quais alterna entrevistas com os artistas e com as antropólogas do Museu responsáveis pelo projeto, além de imagens da exposição e trechos capturados da roda de conversa realizada ao final da exposição.

3.1.1 *Um convite e o início das atividades: roda de debates virtuais*

Em junho de 2021, como já mencionado, o Museu Paranaense fez um convite aos artistas Denilson Baniwa e Gustavo Caboco para repensarem o acervo imagético de retratos indígenas do museu. Convite aceito, ainda em meio a Pandemia, foram realizados uma série de encontros virtuais⁸¹ nos quais a equipe do Museu Paranaense abria pastas de arquivos das imagens do acervo já digitalizadas e apresentava esses registros aos dois artistas. Nessas

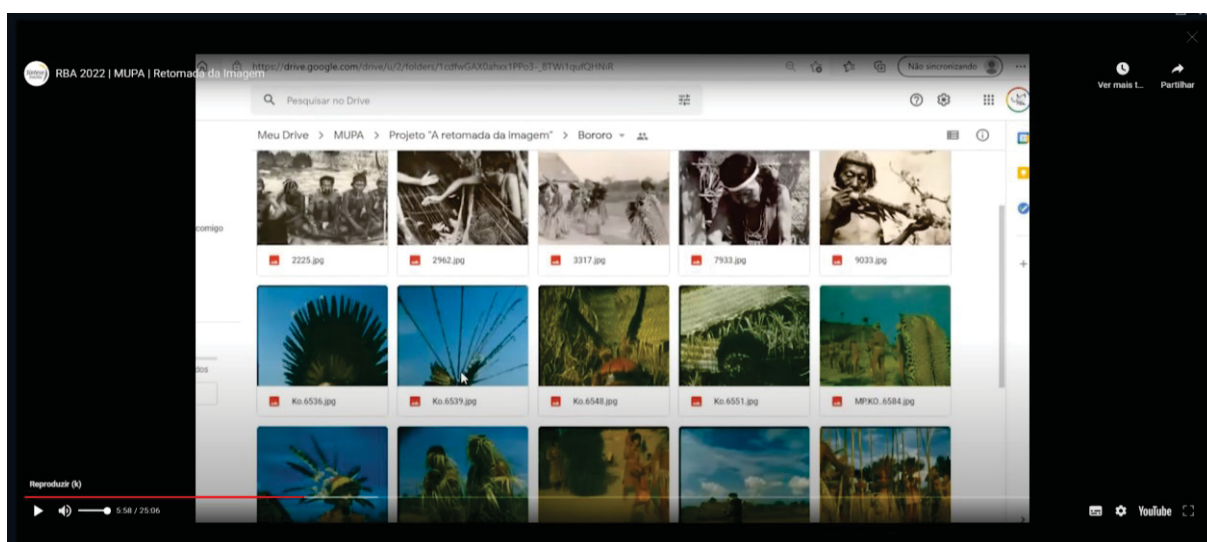
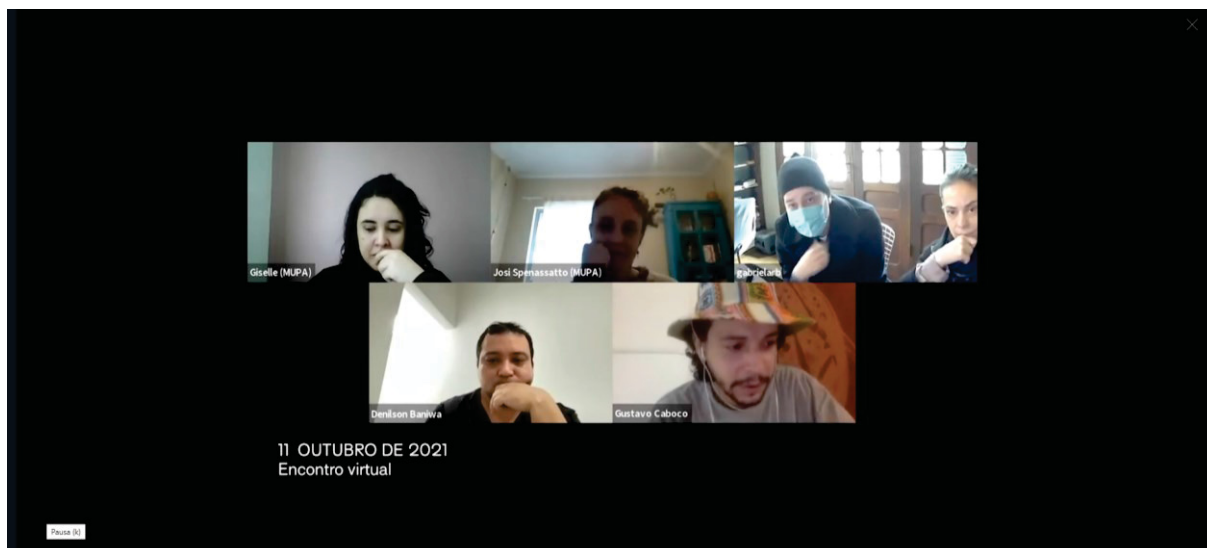
⁷⁹ Disponível em: <https://issuu.com/museuparanaense/docs/mejtere_historias_recontadas>. Acesso em 13 jul. 2023.

⁸⁰ O documentário pode ser acessado através desse link: <https://www.33rba.abant.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=1039>. Acesso em: 28 jun. 2024.

⁸¹ É necessário mencionar que a íntegra dos registros e gravações das reuniões *online*, ainda que solicitados ao setor de Antropologia, responsável pelos arquivos, até o final desta pesquisa, não foram disponibilizados, assim como não foram disponibilizados os registros da roda de conversa que aconteceu ao final do período expositivo.

reuniões eram abordados o contexto de produção dessas imagens, quais povos retratados, datas dos registros, se existia participação da então equipe de produção do museu, entre uma série de outros questionamentos que iam se colocando.

Figura 51 – Reuniões online



Fonte: Documentário Retomada da Imagem, 2022.

A forma como se deram essas reuniões pode ser inferida por meio dos relatos contidos no referido documentário. De acordo com Giselle de Moraes, responsável pela gestão de conteúdo da instituição, em setembro daquele mesmo ano, os artistas sentiram a necessidade e solicitaram uma reunião presencial no Museu, pois o projeto já tinha tomado alguma forma e começou a se aventar a produção de “*algum produto fruto dessas reflexões*” (Documentário Retomada da Imagem, 2022, 6:36-6:57). Para esse encontro os artistas propuseram convidar

outras pessoas pois, dentre os argumentos que teriam sido utilizados, os artistas teriam constatado que o acervo do Museu não possui registros nem dos Baniwa, nem dos Wapichana, povos de origem de Denilson e Gustavo respectivamente. Os artistas, segundo Giselle, faziam questão de “*chamar pessoas que tivessem relação com esse acervo*” (idem, 7:05-7:11). E foi o que fizeram, convidaram parentes indígenas das três etnias predominantes no Paraná.

Inicialmente, os artistas pensaram em pedir para os convidados trazerem registros fotográficos para esse encontro, visto que o Museu também iria mostrar fotos para os artistas e seus convidados. Em reunião datada de 11 de outubro de 2021, na qual estavam presentes a diretora do Museu Gabriela Bettega, Giselle de Moraes e Josieli Spenassatto, Gustavo Caboco propôs um “*encontro de fotografias*” convidando pessoas indígenas para o museu, pois para ele “*poderia ser interessante até as surpresas dos encontros, se alguém traz uma foto, pelo menos com os meus parentes é isso, né, essa ideia nostálgica quando você vê a foto e qual a afetividade, o que que a pessoa vai querer trazer ou se ela não vai querer trazer também porque tá se sentindo, não tem nenhuma afetividade, assim, mas acho que poderia ser interessante esse desafio de encontro de fotos, acho que pode dar alguma coisa, não sei o que vocês acham*” (idem, 8:02-8:48).

3.1.2 Museu-ateliê e as impressões dos artistas e convidados

Em uma segunda etapa do projeto, ocorrida entre os dias 11 e 15 de novembro de 2021, o espaço físico do MUPA foi literalmente ocupado pelos artistas e seus convidados, que puderam manusear e estudar o acervo imagético do Museu, especialmente dentro do recorte previamente estabelecido nas reuniões *online*. O Museu chamou esse momento de “museu-ateliê” e, como pode ser observado no registro a seguir (fig. 52), os artistas puderam manusear diretamente as fotografias, slides e fizeram isso em mesas dispostas diretamente na sala que ocuparia mais tarde a exposição (essa mesma fotografia também foi incluída no documentário):

Figura 52 – Fotografia: Kraw Penas/SECC, 2021



Fonte: Museu Paranaense (2024).

Ao longo da pesquisa *in loco* os artistas iam criando suas obras, cuja apresentação fugiu da forma expositiva tradicional (onde as obras são penduradas nas paredes e ladeadas por textos explicativos). As paredes em *Retomada* também foram “ocupadas” como pode ser observado claramente na foto panorâmica da exposição (figs. 33 e 34).

Nesses dias de encontros presenciais as impressões sobre esse contato físico com o acervo, também extraídas do minidocumentário já referenciado, são fortes e igualmente tocantes. **Juliana Kerexu** destacou o aflorar de sua memória (fig. 53):

“Quando a gente começou a abrir aquelas imagens e eu vi ela, né, eu vi a minha vó, eu vi os meus tios pequenos, eu via a minha tia que hoje já tem dois filhos, que hoje mora junto com a gente, um bebezinho, e a gente tinha perdido todas as fotos, né, imagens que a gente tinha porque a nossa casa queimou duas vezes, então assim tudo que era de memória física, né, de uma foto a gente não tinha e me veio toda essa memória a partir do momento que eu olhei ali, né, que vi aquela imagem perdida no meio de tantas outras, né, que outros também são histórias, né, os outros também são memória, né,

de várias outras pessoas que não sabem que essas imagens, que essas lembranças, que essas memórias muitas das guardadas lá no fundo, mas que elas estão em algum lugar, né” (Documentário Retomada da Imagem, 2022, 10:49-11:54, grifos da autora).

Figura 53 – Sequência Juliana e suas impressões



Fonte: Documentário Retomada da Imagem, 2022, 11'11"- 11'28".

Camila dos Santos, por sua vez, registrou um sentimento de agonia ao folhear as imagens (fig. 54):

*“é uma dualidade mesmo, foi legal de eu olhar ali, de eu reconhecer, mas foi ao mesmo tempo **uma coisa agonizante**, assim, né, porque nem sei se eles sabem que algumas fotos deles tá aqui, né, e tipo lê as legendas também, né, e aquela legenda que eu vi, né, ahh mulher kaingang, um dos poucos costumes da mulher kaingang, da mulher carregar o filho nas costas, né, não é um pouco costume, né, é um de vários porque , né, porque acho que a maioria dos povos carrega, né, na tipoia, né, eu acho que, vários povos, né são uma outra maneira, né, mas acho que isso não é um dos, sei lá, acho que aquela legenda foi a partir de uma perspectiva branca, né, quem fotografou, né, viu daquela maneira. E a importância da gente estar nesse espaço é pra gente agora escrever, né, a gente mesmo contar a nossa história, né”* (Documentário Retomada da Imagem, 2022, 11:57-12:52, grifos da autora).

Figura 54 – Sequência Camila e suas impressões

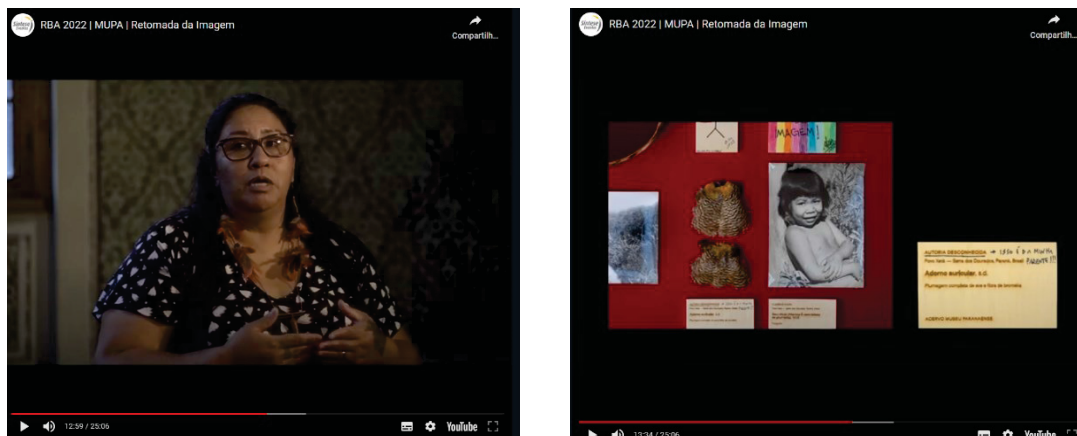


Fonte: Documentário Retomada da Imagem, 2022, 12'13"-12'23".

Já para **Indiamara Paraná**, a questão que chamou atenção foi justamente o estranhamento em ver pertencentes de família encerrados no acervo (fig. 55):

*“Pra gente é bem complicado porque você vê coisas do nosso povo, que tá aqui dentro que muitos ainda tão vivo e deveriam estar com as seus, com o que é deles e não, ao contrário, tá aqui, eles tão lá, então **eu acho bem estranho** essa maneira de ser assim, sabe? Porque daí a história, sabe, como que veio parar aqui? foi eles que deram ou tomaram deles será? Essa pergunta eu fico me fazendo, né, o tambetá, meu pai tinha o tambetá dele tá aqui no museu, será que foi ele que doou ou tiraram dele? o brinco da minha tia, aquele chapéu que tem ali que o [?], será que foi eles deram assim, ou tomaram deles, daí eu fico assim, é, isso da uma revolta sabia, uma revolta, dá uma coisa bem angustiante para mim vê isso, e tá aqui hoje pra mim também é muito especial para mim porque, de eu poder falar o que tá certo, o que não tá, eu pode conta a história como que é, né, do que meu pai me contava, né, então pra mim isso é bem importante e passa pros meus filhos que eu passo e falo pra eles, tanto que o Nicolas tá aqui também, eu falo para eles cê tem que se orgulhar de ser indígena”* (Documentário Retomada da Imagem, 2022, 12:53-14:18, grifos da autora).

Figura 55 – Sequência Indiamara e suas impressões



Fonte: Documentário, Retomada da Imagem, 2022, 13'34"-12'59".

Como pode se observar, as impressões iniciais sentidas pelas convidadas, para além do revolver a memória familiar, trouxeram sentimentos muitos negativos. “Agonia” e o sentimento de estranheza – “estranho” – ao acessar as imagens e objetos indicam como são sensíveis essas aproximações com os acervos como o do Museu Paranaense.

A semana de trabalho, como constatado, foi intensa, todos os momentos foram objeto de registro, tendo sido, inclusive, esse acompanhamento documental fotográfico feito a partir de imagens produzidas também com uma câmera Polaroid, resultando em um conjunto de 103 fotos, que compuseram a exposição e que serão objeto de análise no Capítulo 5.

Ao final da exposição, no dia 15 de janeiro de 2022, os artistas Denilson Baniwa, Gustavo Caboco e seus convidados, realizaram uma roda de conversa para, segundo *release* publicado pelo Museu, receber o público “para contar sobre as descobertas e reflexões que surgiram durante a pesquisa no acervo fotográfico do Museu e sobre o processo criativo” (MUPA, janeiro, 2022).

Importante frisar que nesse mesmo release, a própria instituição, ao discorrer sobre o projeto, fez referência expressa a identificação de alguns dos indígenas registrados nas imagens do acervo⁸²:

Os artistas optaram por compartilhar esse contato próximo com as fotografias com outros indígenas convidados, e criar em conjunto representações sobre o acervo do MUPA. Nesse encontro, muitos dos indígenas nas imagens foram identificados como membros da mesma comunidade e até da mesma família dos presentes. As obras e fotografias instantâneas criadas nesses quatro dias de pesquisa e criação, conversas e questionamentos poder ser vistas na exposição em cartaz até este domingo (16). Fazem parte da mostra, objetos e fotografias do acervo do museu,

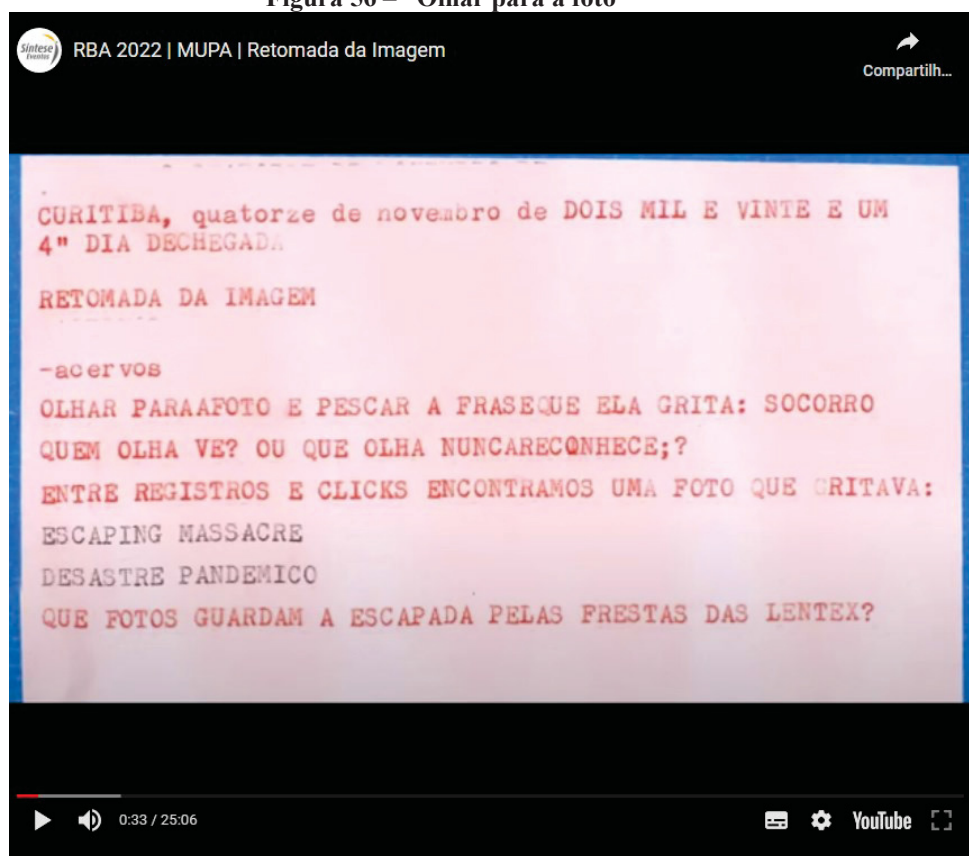
⁸² O que, como já apontado, não foi incorporado ao registro correspondente no acervo *online*.

com legendas técnicas apresentadas a legendas criadas pelos indígenas (MUPA, janeiro, 2022).

Do documentário também é possível extrair como esse projeto se desdobrou, quais foram as expectativas dos artistas e o quão germinal foi essa iniciativa. Logo em seu primeiro minuto, a partir da imagem de um texto datilografado em vermelho e preto em papel rosa, texto este que fez parte da exposição (fig. 56 abaixo), ouve-se o depoimento de Lucilene Wapichana com o som de chocalhos ao fundo, no qual ela destaca que espera que

“daqui pra frente nós e mais outros parentes vejam essa retomada como um início de um novo trabalho de começar a pôr legendas nessas fotos, nessas memórias, que estão esquecidas nas gavetas”
(Documentário Retomada da Imagem, 2022, 0:09-0:35).

Figura 56 – “Olhar para a foto”



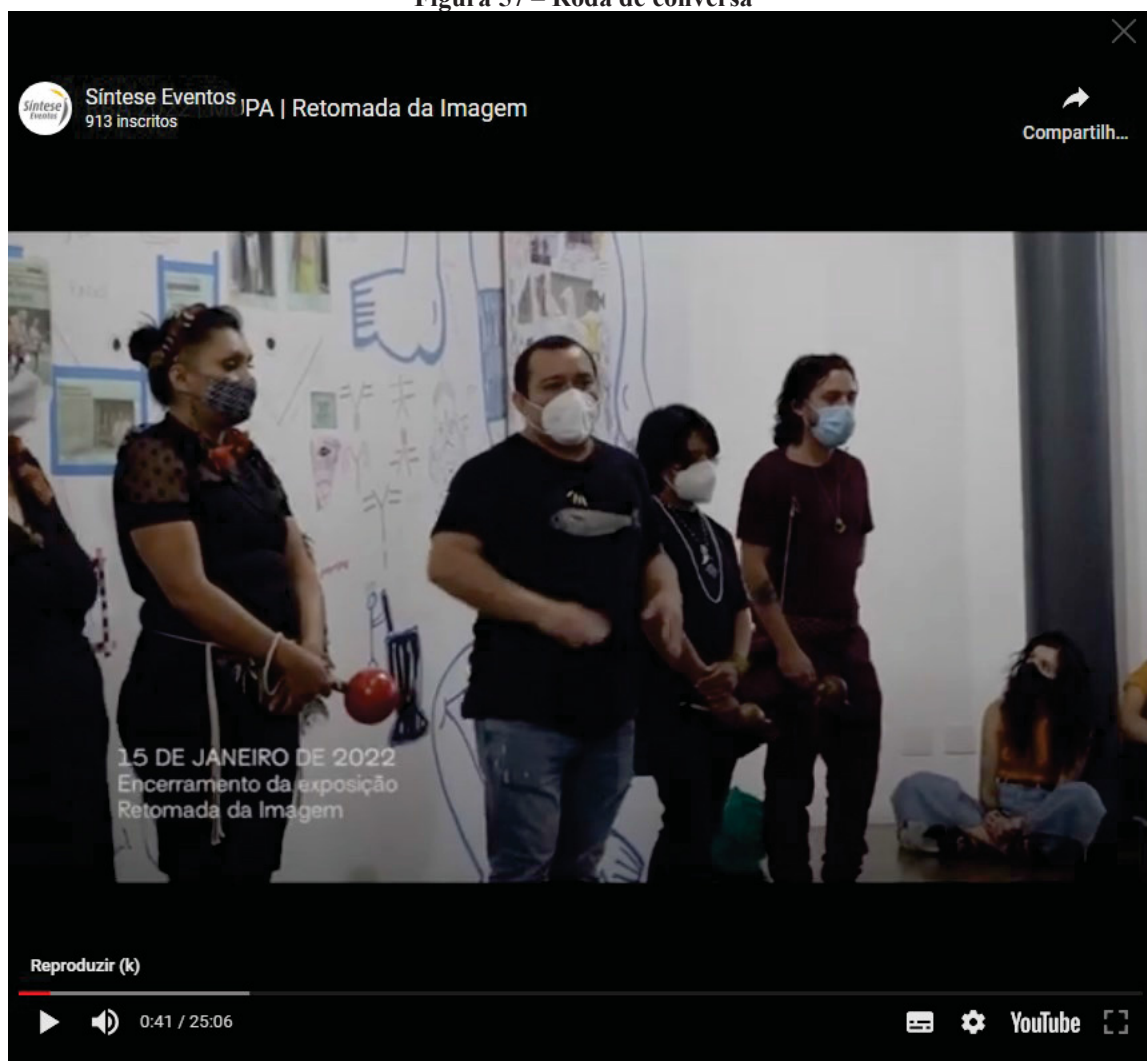
Fonte: Documentário Retomada da Imagem, 2022, 0'33".

Logo na sequência, alternando imagens de Denilson ladeado por Indiamara e Gustavo no dia da roda de conversa que encerrou a exposição, aparecem registros das imagens do acervo e do trabalho de pesquisa que antecedeu a exposição (figs. 57-59). As imagens vão

correndo e o destaque é a fala de Denilson Baniwa na roda de conversa, onde ele explica o que seria essa “retomada da imagem”:

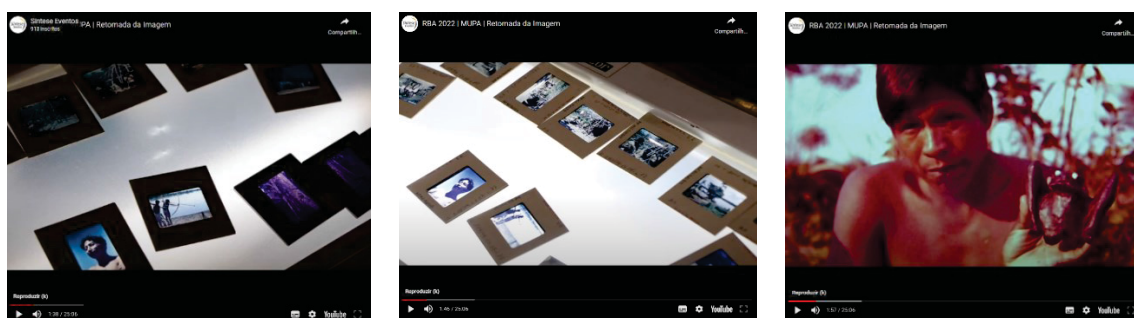
“Para deixar uma imagem assim pra vocês pensarem, pegando retomada de território físico, de aldeia, de lugar, a retomada se baseia em uma reapropriação de um território tomado de nós. E o que acontece quando você reapropria de um território? Ou de um espaço? Você vai chegar e vai ter coisas feitas ali que não te representam, que não representam a cultura guarani, xeta, kaingang, baniwa, wapichana, de nenhum povo, e esse povo retomando esse território vai refazer as coisas a partir do que tá ali, do que foi destruído ou do que foi construído. A retomada pela imagem que a gente fez aqui é isso, é, existem acervos no mundo inteiro que retratam populações indígenas, esses retratos são importantes de diversas maneiras, né, é importante inclusive pra gente ver uma fotografia e ver um item cerimonial que talvez a gente não faça mais e olhando ali ativa uma memória ancestral que a gente queira refazer aquilo de novo, né, mas existe também todo um contexto social, político, que essas imagens acabam transmitindo, né, para a sociedade uma visão sobre povos indígenas que são irreais, não é? Ou que foram reais em algum momento histórico, mas que não são agora, e a gente revisitando essas imagens, acho que dá possibilidade de a gente refazer algumas coisas, né, as vezes tirando um pedaço, como a gente fez com algumas imagens de recortar, as vezes acrescentando outros pedaços como a Indiamara fez aqui [fig. 61-62], né, atualizando esse registro, pra mostrar que existe todo um tempo em que fomos expropriados do direito a nossa própria imagem, mas hoje temos possibilidade de retomar esse discurso pra gente, e transformá-lo” (Documentário Retomada da Imagem, 2022, 0:41-3:04).

Figura 57 – Roda de conversa



Fonte: Documentário Retomada da Imagem, 2022, 0'41''.

Figura 58 – Sequência de imagens do acervo



Fonte: Documentário Retomada da Imagem, 2022, 1'38''-1'57''.

Figura 59 – “Acréscendo outros pedaços”



Fonte: Documentário Retomada da Imagem, 2022, 2'03" -2'48".

Importa mencionar que o Museu reforça no documentário sua vontade em “mobilizar seu acervo etnográfico junto à sujeitos indígenas” (Retomada da Imagem, 2022, 3:14) e indica que o projeto ainda contará com uma publicação digital, que ganha destaque no documentário⁸³:

Figura 60 – “Mobilizar o acervo”



Fonte: Documentário Retomada da Imagem, 2022, 3'14".

⁸³ A publicação, como mencionado, foi lançada apenas em 12 de outubro de 2024.

Figura 61 – “Publicação digital”⁸⁴

Fonte: Documentário Retomada da Imagem, 2022, 3'59".

O documentário segue com o registro da justificativa do projeto, explicitada por Giselle de Moraes, que no registro encontra-se dentro das dependências do Museu Paranaense, sentada ao lado da antropóloga Josieli Spenassatto. Gisele diz que:

“A gente resolveu fazer o convite a dois artistas indígenas, que é o Denilson Baniwa e o Gustavo Caboco, entendendo que a produção deles caminha tanto para uma crítica a imagem feita de pessoas indígenas ao longo da história, quanto pra questões de memória, né, então que o casamento dessas duas coisas seria assim, perfeito para gente lidar com esse acervo, que era bastante desafiador (...)”
(Retomada da Imagem, 2022, 4:00- 4:29).

Logo no plano seguinte os artistas Denilson e Gustavo contam que foram convidados e que ao se depararem com um acervo “*gigantesco de fotografias*” optaram por fazer escolhas, se debruçando em um recorte da coleção do Kozak e tomando o cuidado de

⁸⁴ Interessante observar que, como consta no recorte do minuto 3'59", ali se entendeu que uma terceira e última etapa do projeto *Retomada da Imagem* seria a publicação futura de uma publicação digital. Contudo, a tese opta por tratar a exposição com um terceiro momento do projeto.

fazer o convite a outros parentes que pudessem contribuir com o projeto. Denilson ressaltou que o lbe chamou atenção e o atraiu para o projeto foi essa possibilidade de fazer as escolhas e, principalmente, de “*escolher quem estar junto*” (Retomada da Imagem, 2022, 5:36).

Figura 62 – Denilson Baniwa e Gustavo Caboco



Fonte: Documentário Retomada da Imagem, 2022, 5'36".

Se extrai dos depoimentos que o projeto se encaminhou para pensar a imagem de duas formas, uma tirando-a da “*gaveta empoeirada*” e a aproximando das pessoas vivas, por isso a escolha de um recorte de imagem do acervo do museu datadas dos anos 60 e, outra, começando “*a enxergar pelo lado do afeto*”, questionando como estabelecer uma relação com esse arquivo e articular a história das famílias indígenas (Retomada da Imagem, 2022, 9:27-10:07).

“*Recontar uma história*”, “*reolhar*”, “*reconectar os fios dessas imagens*”, da vida delas, “*para esse voltar para esse lugar de origem, esse ponto de partida e reorganizar essa própria história*” do artefato ou arquivo, nas palavras de Gustavo Gaboco, “*trazer novas leituras ou reações*” (idem, 10:26-10:29), ou “*reativações*” (idem, 10:31) ou “*memória*”

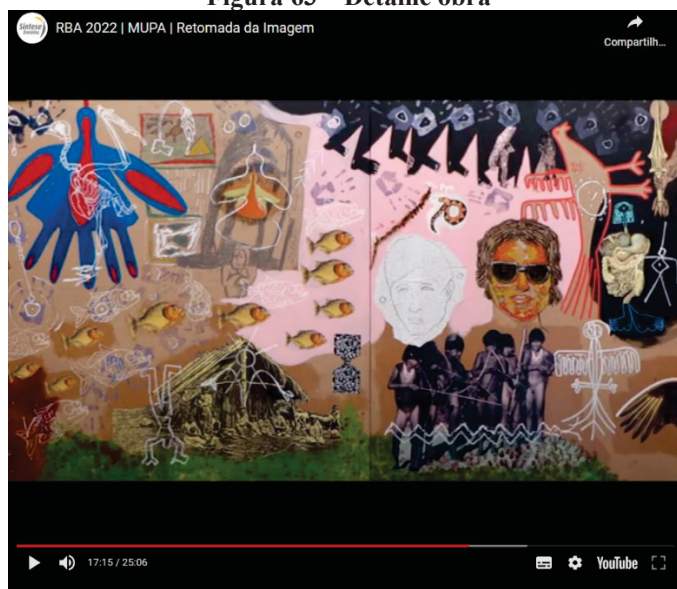
(idem, 0:32) dessas imagens do acervo. Tudo isso a partir dessa partilha, dessa troca, dessa necessária interação entre o povo indígena e os acervos.

Caboco diz que a intenção não é apagar uma legenda equivocada, o que considera ser o caminho é o “*adicionar camadas*” para somar “*nesse campo de reflexão*” (idem, 14:43-14:47). Faz analogia com semear, “*a ideia de plantar sementes nesse ambiente*” do Museu (idem, 15:00-15:04) e fala de um “*possível próximo passo*” (idem, 16:28), de “*um possível entendimento e compreensão de como que esse registro pode também se relacionar com as pessoas que desconhecem*” (idem, 16:31-16:40).

Denilson, por sua vez, considera que o projeto buscou fazer essa transformação do discurso da história contada que aconteceu quando

“a gente pega uma imagem, recorta, cola, escreve, né, faz quase como uma cartografia imagética assim da coisa, né, de ir colocando as fotografias, de ir escrevendo coisas, desenhando grafismo, desenhando outros símbolos, desenhando outras imagens e daí tudo aquilo que era uma fotografia solitária se transforma numa grande mitologia daquela fotografia” (Retomada da Imagem, 2022,16:57-17:24).

Figura 63 – Detalhe obra



Fonte: Documentário Retomada da Imagem, 2022, 17'15”.

Ambos consideram que a ideia de um museu ateliê, a forma como o projeto se desenvolveu e, principalmente o fato de terem tido esse tempo de alguns meses para pesquisarem, se aproximarem do acervo, foi fundamental para o resultado final, ou, partindo

do proposto pelos próprios artistas, resultou em um conjunto provocativo que deveria seguir reverberando na instituição.

Sobre a identificação dos parentes retratados, Gustavo exemplifica que hoje, o que parece ainda prevalecer é uma relação de muito imediatismo com os registros fotográficos

“porque eu vejo que muitas das relações elas ainda cobram uma questão instantânea, de assim ó, tem essa foto, identifica aqui ou tipo, o que que é isso, como que é feito, e se a pessoa não sabe ou se sente constrangida de querer falar naquele momento é um saber desqualificado, digamos, né, que já aconteceu muito isso, né, a gente sabe que vem se atualizando, mas eu vejo que tem um caminho que precisa avançar nesse sentido” (Retomada da Imagem, 2022, 18:09-18:38).

Por fim, para Baniwa:

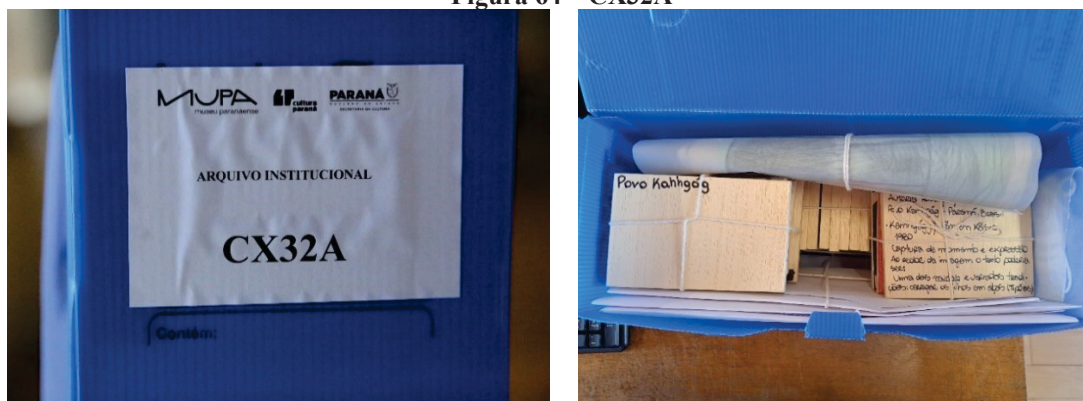
“esses acervos, por mais que as pessoas queiram acreditar que são mortos, né, a gente provou aqui no MUPA que essas fotografias que pareciam ser de povos extintos, que existem pessoas vivas e que são parentes, filhos, filhas, sobrinhos dessas pessoas, então essa história não terminou no registro fotográfico, ela continua e é possível tornar tudo isso vivo de alguma maneira” (Retomada da Imagem, 18:49-19:22).

O que sublinha Denilson Baniwa se configura em um verdadeiro alerta, pois, em outras palavras, seria de suma importância correr contra o tempo aproveitando os parentes vivos para não apenas “retomar” essas imagens dos acervos, identificando o maior número de pessoas possíveis, como também, trabalhar para permitir que os retratados tenham acesso e conhecimento de suas imagens.

3.1.3 O espólio de uma exposição

Em uma caixa de arquivo plástico azul encontram-se acomodados um conjunto de objetos referentes à exposição *Retomada da Imagem*. Os objetos ali acondicionados estão guardados no “arquivo institucional” da Reserva Técnica 1, que preserva os materiais de papel em geral, como “sobras” das exposições.

Figura 64 – CX32A



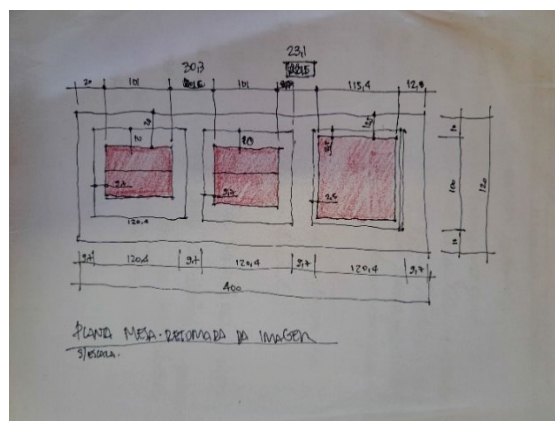
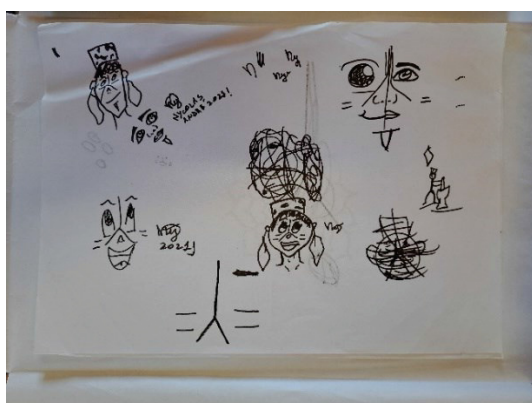
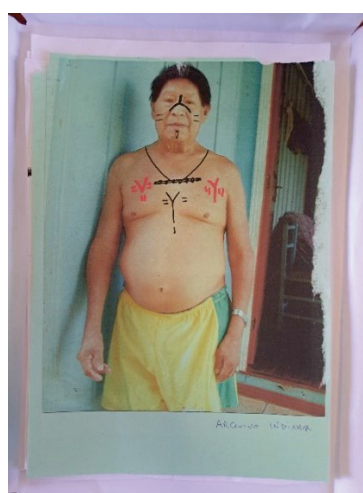
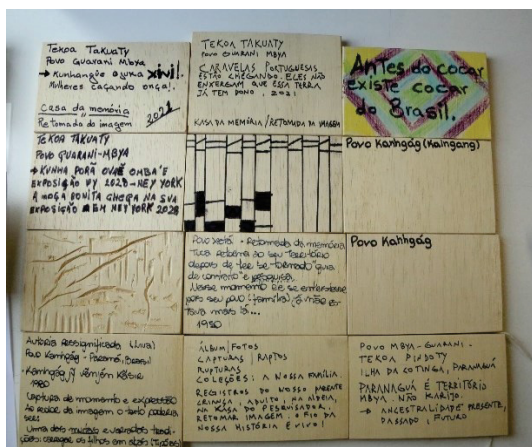
Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2024).

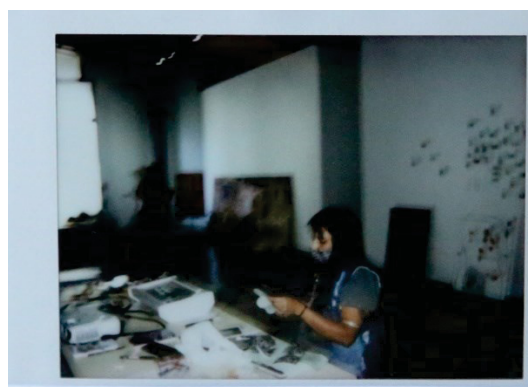
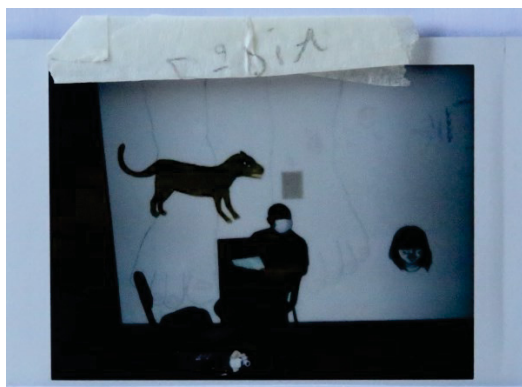
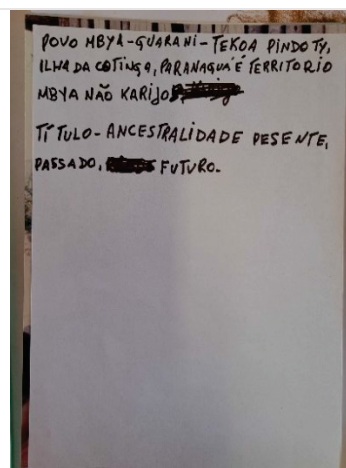
Da caixa em questão – CX32A – nenhum objeto está incorporado ao acervo, daí a importância do registro destes, que foram digitalizados/fotografados em alta resolução por esta pesquisadora e encaminhados para o historiador do Museu, Felipe Villas Bôas, que foi quem, com o auxílio de Isabela Magno Brasil, residente técnica do setor de antropologia, resgatou as “sobras” da exposição *Retomada da Imagem* e arquivou desse modo como encontrado.

Na caixa estão arquivados:

- 36 placas de MDF com aproximadamente 8cm de altura por 13cm de largura, contendo as legendas da exposição, sendo 27 legendas “reescritas” de próprio punho pelos artistas ou com inserções no texto da legenda original, 8 legendas do MUPA contendo a descrição do objeto tal qual registro original no acervo e 1 placa de rascunho;
- 03 recortes de jornal contendo matérias dos anos 2.000 sobre o povo Xetá;
- 22 documentos contendo rascunhos, estudos, esboço de layout da mesa da exposição, anotações e trechos de textos encontrados nas obras e legendas reescritas;
- 01 texto datilografado e emoldurado com fita crepe azul,
- 15 fotografias, sendo 4 ampliações em papel não fotográfico;
- 01 máscara cirúrgica com intervenção datilográfica;
- 01 parte de envelope de polaroid em papel alumínio com intervenção datilográfica;
- 06 envelopes, numerados de 1 à 6, contendo 103 fotos polaroids;
- 01 pinha pequena dentro de um saco plástico.

Figura 65 – Conteúdo da caixa CA32A: Objetos, documentos e fotografias



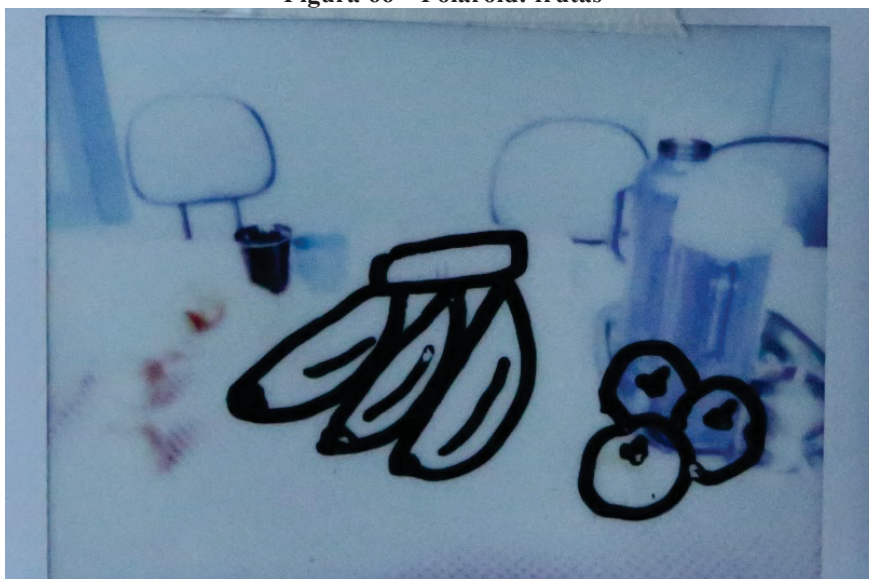


Fonte: Museu Paranaense. Fotos: A Autora (2024).

Como se observa, os documentos arquivados na caixa CX32A consistem em um conjunto rico de fontes que permitem ter uma ideia de como foram os estudos e encontros preparativos ocorridos na segunda fase do projeto *Retomada*, assim como permitem observar o que foi deixado para trás com a desmontagem da exposição, como é o caso do conjunto de polaroids que se encontram digitalizadas em sua totalidade no Anexo 6 (item 10).

Uma vez que esse conjunto de registros fotográficos produzidos pelos próprios indígenas não foi incorporado ao acervo (ao menos até esse momento), é inegável a sensação de descarte, de sobra, de algo não significativo, o que, em certa medida se mostra contraditório frente à ideia principal do projeto, de reconstrução da narrativa e retomada do espaço, do acervo, dos registros. Pois, ao se ter acesso, ao se produzir conteúdo e obras a partir e de dentro do acervo, os registros, que contém, inclusive, intervenções nas imagens como a foto a seguir são lateralizados:

Figura 66 – Polaroid: frutas



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2024).

Os registros indicam que os encontros realizados na etapa “museu-ateliê” do projeto *Retomada da Imagem* tiveram duração suficiente para que fossem realizados intervalos para refeições e lanches e tudo foi registrado pelos artistas e seus convidados. Na fig. 66 é possível observar que foi feita uma intervenção na polaroid que registrava o que parece ser a mesa do café, com garrafas térmicas do lado direito da imagem, foram desenhados um cacho com três bananas no centro da mesa, ocupando boa parte desta e, ao pé das garrafas, o que sugerem ser três laranjas. Ou seja, a simulação de uma “natureza-morta”.

O último Capítulo da tese se debruçará especificamente sobre as polaroids, tendo em vista que correspondem a registros relevantes feitos pelos próprios artistas e seus convidados ao longo da segunda etapa do projeto *Retomada da Imagem*, onde os artistas e seus convidados realizaram a já mencionada espécie de residência artística dentro do MUPA.

3.1.4 Lançamento tardio do Catálogo *Retomada da Imagem* ou tentativa de retomar a retomada?

Como visto, embora iniciado em agosto de 2021, é apenas em outubro de 2024, mais exatamente no dia 12 de outubro, que o Catálogo *Retomada da Imagem* foi lançado. No dia 7 de outubro o MUPA anunciou uma “Mesa de conversa e lançamento de catálogo”, que contaria com a presença de Gustavo Caboco, Denilson Baniwa, Camila dos Santos, Indiamara Paraná, Nycolas Paraná e Lucilene Wapichana.⁸⁵

Contudo, na ocasião do lançamento estiveram presentes tão somente Gustavo Caboco, Denilson Baniwa e Lucilene Wapichana. A mesa foi mediada pela antropóloga do Museu, Josiéli Andréa Spenassatto, como se observa do registro abaixo:

Figura 67 – Lançamento do Catálogo *Retomada da Imagem*



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2024).

Especialmente sobre o Catálogo, este conta com 140 páginas, que alternam imagens das obras, reproduções das fotografias do acervo utilizadas na exposição, fotografia do acervo pessoal dos indígenas, textos de autoria de Gustavo Caboco, Denilson Baniwa, Giselle de Moraes e Josiéli Spenassatto, depoimentos de Denilson Baniwa, Lucilene Wapichana, Camila dos Santos, Indiamara Paraná e trechos das falas da abertura da exposição.

⁸⁵ O lançamento foi divulgado no Instagram do MUPA (disponível em: https://www.instagram.com/museuparanaense/p/DA1mbK6O440/?img_index=1. Acesso em 05 nov 2024).

No texto *Isto é uma retomada*, que se encontra no catálogo da *Retomada*, Gustavo Caboco enaltece o trabalho em “rede” executado por ele, Denilson e todos os convidados durante o projeto, destacando que “esta informação é importante: não andamos sozinhos” (2024, p. 38).

Gustavo Caboco, ainda, resume com precisão a potência deste trabalho de retomada:

Há um processo profundo, que evolui um extenso trabalho emocional e afetivo. É uma tarefa densa se deparar com imagens de familiares num arquivo. Mas são esses encontros que possibilitam transformar siglas e números (MP.KO.7211) em lugares de memória e atualizações da “imagem dentro”.

Por isso é importante transformar o museu em ateliê. Não estamos lá para romantizar essas imagens, mas trabalhar nossas redes, forças e potências criativas. É retomada! (2024, p. 38).

Todo esse processo foi novamente retomado quando da mesa de conversa do lançamento e, embora a gravação não tenha sido disponibilizada até a finalização dessa pesquisa, importante destacar a resposta de Denilson Baniwa a pergunta feita pela autora quando a mesa foi aberta a perguntas, sobre qual a ideia dos artistas sobre álbum de família, já que a exposição conta com uma fotografia que foi re-legendada exatamente com o termo “álbum de família”, mesmo não existindo no acervo um álbum formalmente constituído? Denilson afirmou que:

Sobre o álbum de família...é um sentido de que foi uma provocação até a nós mesmos, porque, enfim, a Indiamara encontrou parentes dela, né?! aqui no acervo, e aí o tio, o pai, um amigo, um amigo do pai, e daí, enfim, montamos um álbum de família dela por quê? Porque quase nenhum indígena, pelo menos hoje os mais velhos, jamais tiveram um álbum de família, foram bastante fotografados, nunca fotografaram e nunca tiveram essas fotos de volta, né?! Então era como um álbum de família tardio digamos, ou achado, né...era nesse sentido!⁸⁶

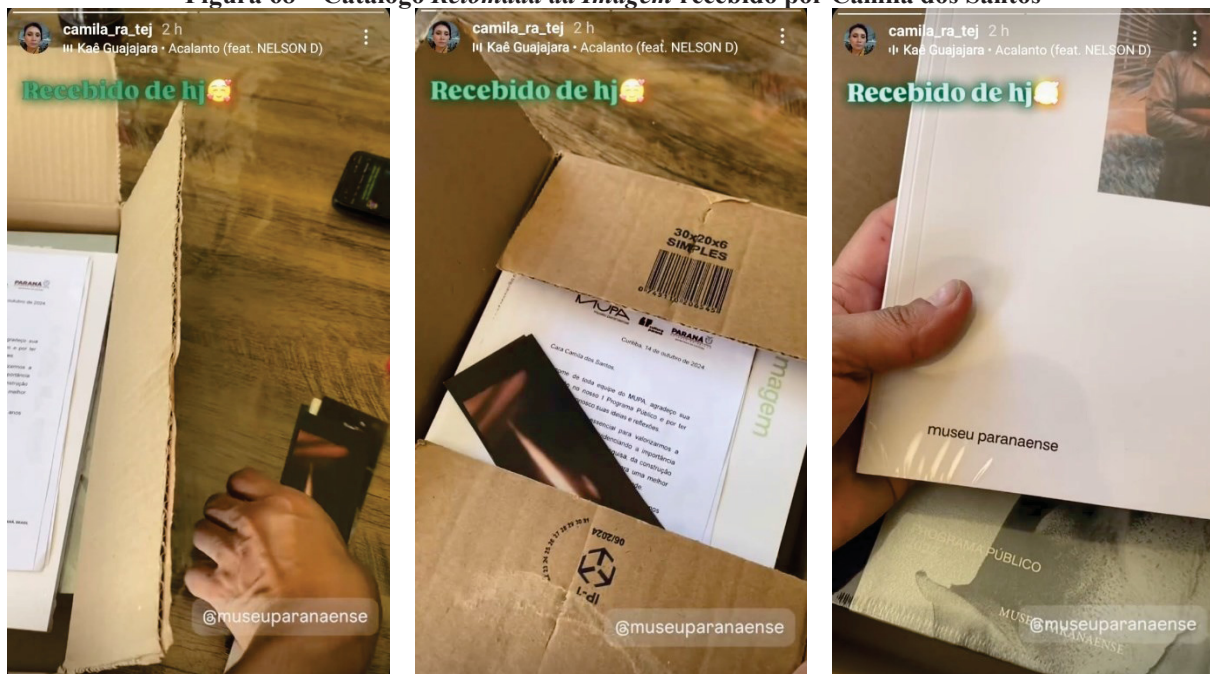
Como se observa, as fotografias de família são também para os indígenas objetos de afeto que acionam as memórias e, o reconhecimento e identificação de parentes retratados nas fotografias do acervo, é tema destacado pelos artistas em mais de uma oportunidade (seja nos depoimentos para o documentário, seja no catálogo, seja nas oportunidades de conversar com o público do Museu).

Por fim, atrelado ao lançamento, um gesto do MUPA que também merece reflexão é o fato de que, pelo menos para a artista convidada Camila dos Santos, apenas um único exemplar do catálogo da *Retomada da Imagem* parece ter sido ofertado. Camila compartilhou

⁸⁶ Transcrição da resposta a partir de gravação de áudio feita autora.

em sua rede Social a abertura do pacote no qual a publicação foi enviada e como se observa da sequência de imagens abaixo, é possível visualizar apenas um exemplar:

Figura 68 – Catálogo *Retomada da Imagem* recebido por Camila dos Santos



Fonte: Instagram: @cam_ra_tej, 29 de nov (2024).

Desse gesto, é inevitável a pergunta sobre a efetividade dos “exercícios” decoloniais propostos pelo Museu, vez que, inegavelmente um exemplar para compartilhar a história recontada, as fotografias retomadas, parece ser muito pouco.

3.2 MEJTERE: *HISTÓRIAS RECONTADAS* (2023): UMA IMAGEM E UM QUESTIONAMENTO

Na esteira do que o MUPA estabeleceu como suas novas diretrizes, a exposição de longa duração *Mejtere: Histórias recontadas* é, sem sombra de dúvidas, também um novo exercício do Museu para repensar o seu acervo de imagens e objetos dos povos originários. Contudo, aqui, a exposição não será analisada em sua totalidade porque o que dela interessa para essa tese é uma fotografia em específico que também fez parte da exposição *Retomada da Imagem*, como se verá adiante. Mas antes disso, importante brevemente apresentar *Mejtere: histórias recontadas*, que é resultado de um projeto maior, consistente em um programa de bolsas para indígenas, que teve como meta a montagem de uma exposição com curadoria compartilhada, *Mejtere*.

Essa exposição, por consequência, decorre da abertura de seleção de bolsistas indígenas realizadas em 2022, onde foram selecionados 3 estudantes universitários indígenas que, de junho de 2022 à março de 2023⁸⁷, trabalhariam para montar *Mejtere*, também revolvendo o acervo do Museu.

A exposição *Mejtere: histórias recontadas* foi aberta em 28 de fevereiro de 2023 e passou a fazer parte do circuito de exposições de longa duração do MUPA, com curadoria dos bolsistas contemplados Camila dos Santos (Kanhgág), Ivanizia Ruiz Guimarães (Tikuna) e Robson Chaves Delgado (Baré) e consultoria de Naine Terena⁸⁸. A exposição teve como curadoras adjuntas Josiéli Spenassatto e Giselle de Moraes, da equipe do Museu.

Retornando no tempo, por ocasião do lançamento desse Projeto de Curadoria Compartilhada, Naine Terena falou em 03 de junho de 2022 sobre “O que podem os museus: processos e reencontros”. A palavra reencontro, que no dicionário Houaiss vem “do ato ou efeito de reencontrar(-se); novo encontro; redescobrimento” exprime muito bem essa urgência de encontrar de novo os objetos, os retratos, a história arquivada nas vitrines e reservas técnicas do acervo.

Nessa ordem de ideias, se as ações ocorrem de maneira ainda muito fragmentada, se reverberam, como já exposto, ainda de maneira muito singela no acervo *online*, repete-se, ferramenta de extrema importância que não pode ser ignorada nos dias hoje, a visualidade que ainda prevalece é a aquela que apaga, entre outras coisas, a violência e falta de autorização expressa para o esbulho dos retratos.

Dessa exposição, como mencionado, há um registro fotográfico em especial que chama atenção justamente porque, em um curto espaço de tempo entre uma exposição e outra (*Retomada da Imagem* e *Mejtere*), a mesma imagem foi utilizada em ambas, mas surpreendentemente não acrescentando a identificação realizada quando do projeto *Retomada* (figs. 39 e 40).

O emprego de “surpreendentemente” leva em consideração três aspectos: o fator tempo (já que aproximadamente 12 meses separaram uma exposição da outra); a presença de Camila dos Santos em ambas as exposições (em *Retomada* como convidada dos artistas Denilson Baniwa e Gustavo Caboco e em *Mejtere* como co-curadora, bolsista contemplada) e a escolha de uma mesma fotografia de família em ambas. Tudo isso porque o texto de apresentação da exposição *Mejtere* é taxativo ao pontuar que “o projeto curatorial partiu de

⁸⁷ <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Chamada-Publica-para-estudantes-indigenas-universitarios>

⁸⁸ O Anexo 4 apresenta brevemente o currículo dos bolsistas e uma pequena bio da artista e consultora Naine Terena.

um encontro aprofundado com o acervo do Museu Paranaense e foi enriquecido com a aquisição de novos objetos e obras” (MUPA, 2021-2022, p. 4). Os grifos não se encontram no texto original, mas aqui foram utilizados em razão da necessidade de demonstrar que, mesmo indicando que o encontro foi “aprofundado”, passou despercebida a identidade já reconhecida dos retratados na imagem em questão.

Figura 69 – Fotografia: Vista Geral da exposição *Metjere: Histórias Recontadas*



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2024).

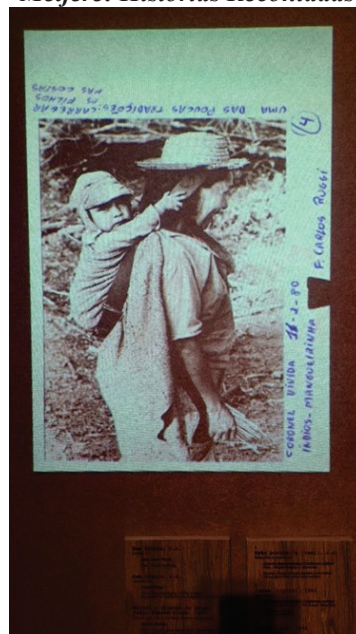
A exposição *Metjere: histórias recontadas*, cuja vista geral é exatamente a fig. 69, foi dividida em “cinco núcleos que estão ligados entre si, como é a própria cultura indígena – conectada em todas as suas maneiras de existir” (MUPA, 2021-2022, p. 4). São eles: “Todas as coisas são pequenas”, “Fiandeiras guardiãs: carregando histórias”, “Tessituras da terra”, “Coração na aldeia, pés no mundo” e “Resistências: nada para nós sem nós”.

Especificamente na área estabelecida para abrigar o núcleo “Fiandeiras guardiãs: carregando histórias”, um projetor mostra um conjunto de imagens nos quais mulheres indígenas carregam seus filhos ou outras crianças da comunidade em tipoias, como se pode observar do registro abaixo, que mostra a dimensão das fotos projetadas na exposição. A quinta imagem projetada é justamente a fotografia que chamou a atenção de Camila dos Santos na exposição *Retomada da Imagem*:

Figura 70 – Fotografia: Projeção na exposição
Mejtere: Histórias Recontadas



Figura 71 – Fotografia: Projeção na exposição
Mejtere: Histórias Recontadas



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2024).

Indispensável assinalar que, na ocasião da *Retomada da Imagem*, Camila alertou em seu depoimento para o documentário *Retomada da Imagem*, na legenda anotada a caneta na foto, que foi reescrita para aquela exposição (figs. 54 e 38). A pública “chamada de atenção” de que o registro não simboliza “uma das poucas tradições”, mas uma das muitas daquela comunidade foi, em certa medida, absorvida. No material de apresentação da exposição *Mejtere* consta, em um pequeno texto intitulado “As tipoias carregam o futuro”, que:

Muito além de simples tecidos e longe de ser “uma das únicas tradições”, as tipoias trazem em seus fios e trançados grande ancestralidade. Elas consagram no gesto de carregar um novo alguém a força do presente, do passado e do futuro (MUPA, 2021-2022, p. 12).

A legenda, no entanto, que está logo abaixo do espaço onde as imagens são projetadas, é a legenda “original” do Museu:

Figura 72 – Detalhe legenda “Sem título”



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2024).

Como se verifica, não foi utilizada a legenda reescrita em *Retomada da Imagem*, já destacada na figura 38, além de não se fazer referência aos retratados Liva Olivia e João Maria, que haviam, como já mencionado, sido identificados quando da *exposição Retomada da Imagem*. Observe-se que no acervo *online* do MUPA, a foto projetada (figs. 38 e 71) está registrada sob o nº MP.6110 e possui a seguinte descrição:

Fotografia em preto e branco, com bordas. Pessoa adulta carregando criança de colo através de objeto apoiado a sua cabeça e que passa pelo bumbum do bebê. Ambos estão posicionados de lado em relação ao registro. O bebê olha em direção à máquina fotográfica, mas a pessoa adulta não, ela tem o rosto voltado para a frente, e sorri.

A única informação que foi acrescida aos dados registrados é a que consta no item “resumo” da ficha de registro, no qual há referência a exposição *Retomada da Imagem* nos seguintes termos:

Em 2021 o Museu Paranaense desenvolveu o Projeto Retomada da Imagem, com os artistas indígenas Gustavo Caboco e Denilson Baniwa, com o intuito de rever o acervo fotográfico indígena da instituição. Os artistas convidaram Indiamara e Nicolas Paraná (Xetá), Camila dos Santos e Thais Krig (Kanhgág), Juliana Kerexu, Ricardo Werá, Flávio Karai e Elida Yry (Mbyá-Guarani) e Lucilene Wapichana (Wapichana), para um encontro afetivo com as imagens que retratam ancestrais diretos e indiretos desses interlocutores. O encontro, intitulado de museu-ateliê, resultou em uma exposição temporária que levou o nome “Retomada da Imagem: Investigações indígenas a partir do acervo fotográfico do MUPA”, localizada na Sala Lange de Morretes. A exposição contou com uma tipologia bastante variada de produções dos artistas e convidados: obras em painéis de madeira, instalação de fotografias polaroid que foram feitas no contexto da etapa museu-ateliê, atribuição de novas legendas ou intervenção nas legendas de fotografias do acervo, cartas e outras inscrições feitas diretamente nas paredes do Museu, além da criação de duas obras feitas a partir de letreiros de filmes pertencentes a coleção Vladimir Kozák e uma instalação que reúne objetos emblemáticos da coleção relacionada ao povo indígena Xetá. As fotografias do acervo foram utilizadas de distintas maneiras. Foram usadas as originais sobre um mobiliário localizado no centro da sala expositiva, acompanhadas por pequenas placas de mdf com pirogravura dos títulos atribuídos “oficialmente”, ou seja, pelos agentes museais, e outra placa “alternativa” com legendas feitas pelos indígenas convidados, à caneta, à giz e outros materiais. Essas novas legendas não se restringiram a palavras, incorporando também motivos gráficos, cores vibrantes, símbolos diversos. Outro uso das fotografias do acervo foi de maneira indireta, pois seus arquivos digitais foram reproduzidos em papel, através de impressoras, e em seguida fixadas com fita adesiva diretamente sobre as paredes do local. Outras imagens também impressas também foram coladas em

painéis de mdf, interagindo ali com outras intervenções feitas com tintas, giz e tecidos. Um uso indireto de acervo fotográfico também aconteceu com a técnica da projeção e desenho de fotos sobre as superfícies de painéis e paredes.⁸⁹

Contudo, frise-se, não consta nenhum caminho ou indicação que direcione a fotografia à sua ressignificação, cujo registro da obra encontra-se no acervo *online* (fig. 43).

Assim, uma vez identificados os retratados, não se poderia deixar de fazer referência ao nome destes em qualquer novo uso do retrato, inclusive, porque se demonstrou que o projeto *Retomada* continha também essa expectativa de identificação, que foi referenciada e enaltecida pelos próprios artistas e pelos convidados em suas falas, repete-se, como visto no minidocumentário produzido pelo próprio MUPA e nos textos do catálogo da exposição.

Fazendo referência à obra de Aimè Césaire, Françoise Vergè diz que quando a exposição visa apresentar uma nova narrativa é significativo descobrir os nomes:

Por isso importante para eles/as descobrir o nome dos/as modelos, porque o “o nome é a primeira coisa que é roubada dos escravos, disse Césaire”. Ao restituir o nome aos/as modelos/as negros/as e ao mudar o título da obra (por exemplo, Retrato de Madeleine, em vez de o Retrato de uma negra), eles/as davam uma resposta aos/as que os/as acusavam de “remorso”: “é inevitável que haja uma parte de culpa e remorso, mas ela deve ser secundária em comparação com o valor da mudança e o poder de catarse do recomeço” (2023, p. 196).

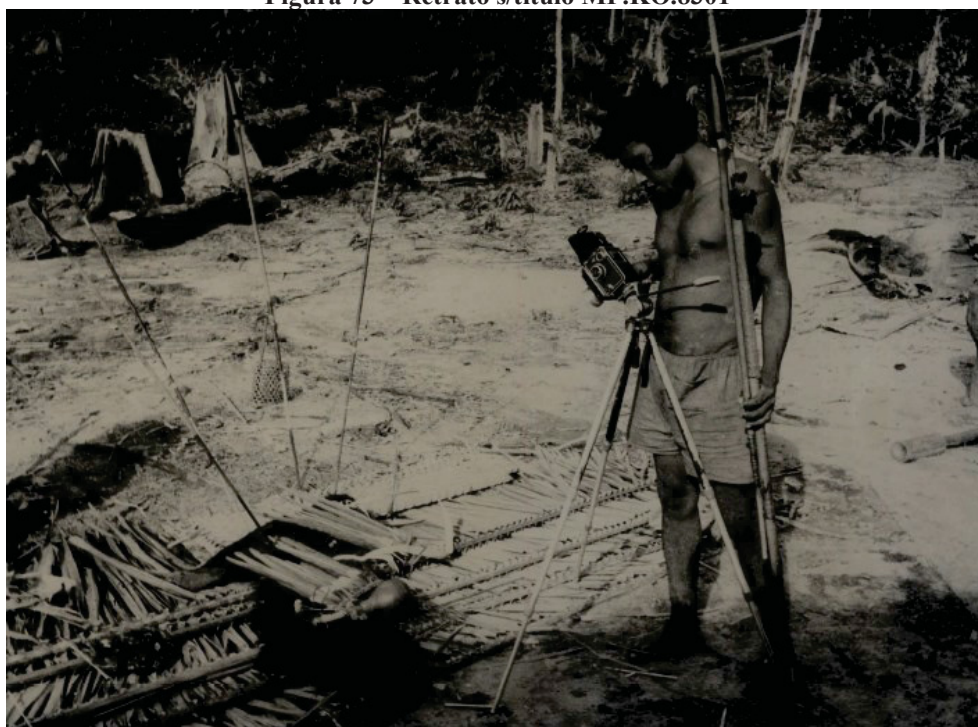
A exposição *Mejtere*, portanto, através da fotografia de Liva Olivia e João, exemplifica ainda certo alcance dos exercícios decoloniais dentro do próprio acervo e demonstra como há um longo caminho a ser percorrido na tentativa de retomada das imagens guardadas no MUPA.

3.3 IMAGENS ENCENADAS, FOTÓGRAFOS INDÍGENAS, NECESSIDADE DE ASSUNÇÃO DE DÍVIDAS COM OS RETRATADOS

Para finalizar este Capítulo, também merece destaque a questão de que na exposição *Retomada da Imagem* os artistas se debruçaram sobre um registro de um parente “manuseando” a câmera fotográfica. Como já mencionado anteriormente, a cena que sugere uma aceitação da presença do fotógrafo e uma permissão para que os registros fotográficos sejam feitos se repete na fotografia de Kozák. Na foto abaixo, a câmera está montada em um tripé, posicionado para registrar uma cena de “natureza morta” disposta no chão batido.

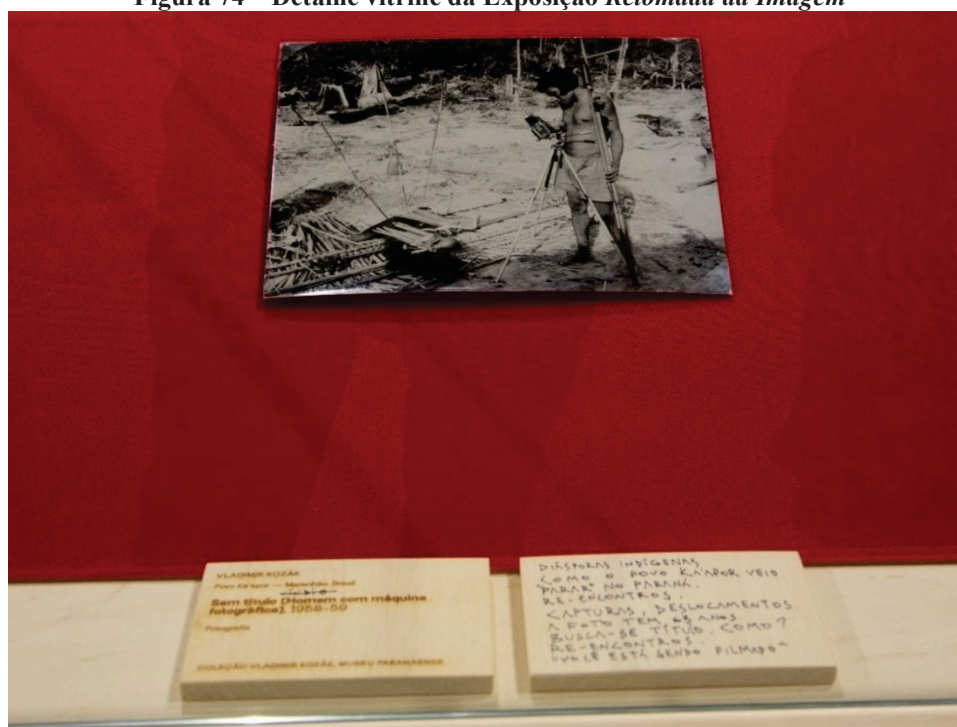
⁸⁹ Esse texto/resumo é o mesmo que foi acrescentado à ficha de registro de todas as fotografias do acervo que foram “revolvidas” pelos indígenas no projeto *Retomada da Imagem*.

Figura 73 – Retrato s/título MP.KO.8301



Fonte: Museu Paranaense. Foto: Vladimir Kozák, Pará, s/d.

Figura 74 – Detalhe vitrine da Exposição *Retomada da Imagem*



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2021).

O retratado olha à distância pelo visor da câmera, segurando-a levemente com a mão direita, enquanto que com outra mão carrega duas lanças. Não é difícil imaginar que, se de fato fosse a intenção do fotógrafo partilhar o momento dos registros da cena escolhida com o

retratado, este estaria mergulhado na ação e não posando para a foto com os instrumentos de seu trabalho enquanto “simula” estar fotografando. E aqui a dúvida sobre o simular se põe porque se o sujeito indígena estivesse imitando o fotógrafo, ele estaria usando as duas mãos, e, como se vê, é um simular que evidencia ou uma orientação ligeira para garantir o retrato ou uma direção conduzida para registrar uma cena imaginária, de um fotógrafo indígena que fotografa com um mão, manejando as lanças com a outra.

É muito comum (ou praticamente uma presença constante) a utilização de acessórios, adereços, objetos e instrumentos indígenas para compor as fotografias. As legendas parecem sempre se reduzir a descrições generalizantes, como já mencionado, com data e localização. A preocupação em descrever que o registro foi tomado a partir de um trabalho de direção do fotógrafo inexistente.

Naine Terena fala em “supressão da fala indígena” ao explicar que “a lógica dos testemunhos visuais das fotografias produzidas com a finalidade de apresentar o indígena que por muito tempo excluíram o olhar do próprio indígena sobre sua realidade” (2023, p. 201).

Essa “supressão” referida por Naine se aproxima do que Boaventura de Sousa Santos chama de epistemicídio, que consiste, por sua vez, na eliminação dos conhecimentos próprios da cultura subordinada à cultura prevalente do ocidente. Para o autor, “um epistemicídio maciço tem vindo a decorrer nos últimos cinco séculos, e uma riqueza imensa de experiências cognitivas tem vindo a ser desperdiçada” (2009, p. 52).

A destruição de determinados saberes, a inferiorização e o desperdiçar riquezas culturais oriundas de outras culturas podem ser entendidas como características do colonialismo e o combate a esse epistemicídio através de exercícios decoloniais pode ser um caminho. Isso porque a ânsia colonizadora tinha como projeto homogeneizar a cultura do mundo, literalmente apagando aquilo que não enxerga como sendo originalmente de sua cultura.⁹⁰

Os registros como o acima são exemplos preciosos e autorizam algumas questões:

- o retratado pode manusear a câmera de fato? ou estava encenando o manuseio a pedido do fotógrafo?
- o retratado tirou algum retrato?

⁹⁰ Sobre os conceitos de Boaventura, pode ser interessante também a leitura de *La Globalización del Derecho: los Nuevos Caminos de la Regulación y la Emancipación* (1998) e *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade* (1999).

- se o retratado fez fotografias, o fotógrafo, ao revelar as imagens, reconheceu a autoria?

É possível imaginar as respostas. Na legenda “original” consta que o registro foi feito pelo fotógrafo Vladimir Kozák, no Maranhão, em 1958, “Sem Título (Homem com máquina fotográfica)”. Os artistas inseriram com a caneta azul “~~índio~~” exatamente acima da palavra “homem” e propuseram uma nova legenda com as seguintes reflexões:

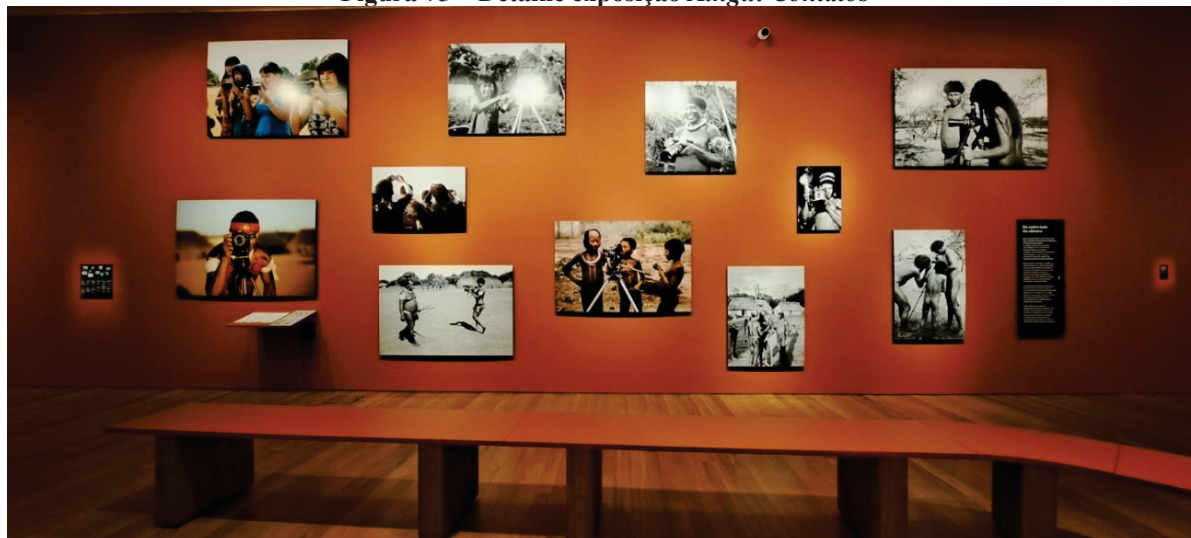
DIÁSPORAS INDÍGENAS
 COMO O POVO KA'APOR VEIO
 “PARAR” NO PARANÁ.
 RE-ENCONTROS
 CAPTURAS, DESLOCAMENTOS.
 A FOTO TEM 63 ANOS
 BUSCA-SE TÍTULO. COMO?
 RE-ENCONTROS.
 “VOCÊ ESTÁ SENDO FILMADO”

A pergunta é mais do que pertinente e poderia ser usada para o enorme número de retratos de indígenas que circularam cruzando o país e o exterior. No caso específico dos registros do povo Ka'apor, que migrou do Pará para o Maranhão, onde os indígenas foram fotografados por Kozák, que, por fim, teve toda a sua produção doada ao acervo do MUPA. Por que as fotografias estão no Paraná?

Contudo, é inquestionável que as exposições como a *Retomada da Imagem* são extremamente importantes para ressignificar as imagens pertencentes ao acervo e ampliar, por exemplo, o conjunto de imagem representativas da família em determinado período. A ação realizada pelos artistas, de construir uma legenda para as fotos por eles selecionadas para compor a instalação/exposição, corre no sentido da referida tomada de posição do IMS em rever as legendas, a partir do compromisso de tentar identificar os registrados e tentar problematizar os retratos feitos dos indígenas no território brasileiro.

De fato, a câmera fotográfica sempre entrou nas aldeias indígenas e inúmeros registros fotográficos foram feitos, mas pouco ou quase nada se fala de como essa relação estabelecida entre fotógrafo e fotografado não era entabulada de modo a permitir ao sujeito indígena aceitar ou não ser registrado (o que será aprofundado no Capítulo 4 dessa pesquisa). É que o destaca essa grande seleção de imagens da exposição *Xingu: Contatos*, do Instituto Moreira Salles:

Figura 75 – Detalhe exposição *Xingu: Contatos*



Fonte: IMS. Foto: A Autora (2023).

A presença da câmera fotográfica é intensa. A cena se repete: os fotógrafos cedem o equipamento para que os indígenas os manuseiem, mas a intenção solícita não é gratuita; o fotógrafo está atrás de outra câmera capturando o momento da interação entre o sujeito indígena e a câmera. Os curadores da exposição, Guilherme Freitas e Takumã Kuikuro pontuam que “o gesto surgia em contextos variados – desconfiança, curiosidade, descontração –, mas com uma constante: não havia registro de imagens produzidas pelos indígenas”.

Carlos Fausto conta um relato interessante sobre a sua experiência ao registrar os indígenas Parakanã nos anos 1980-1990:

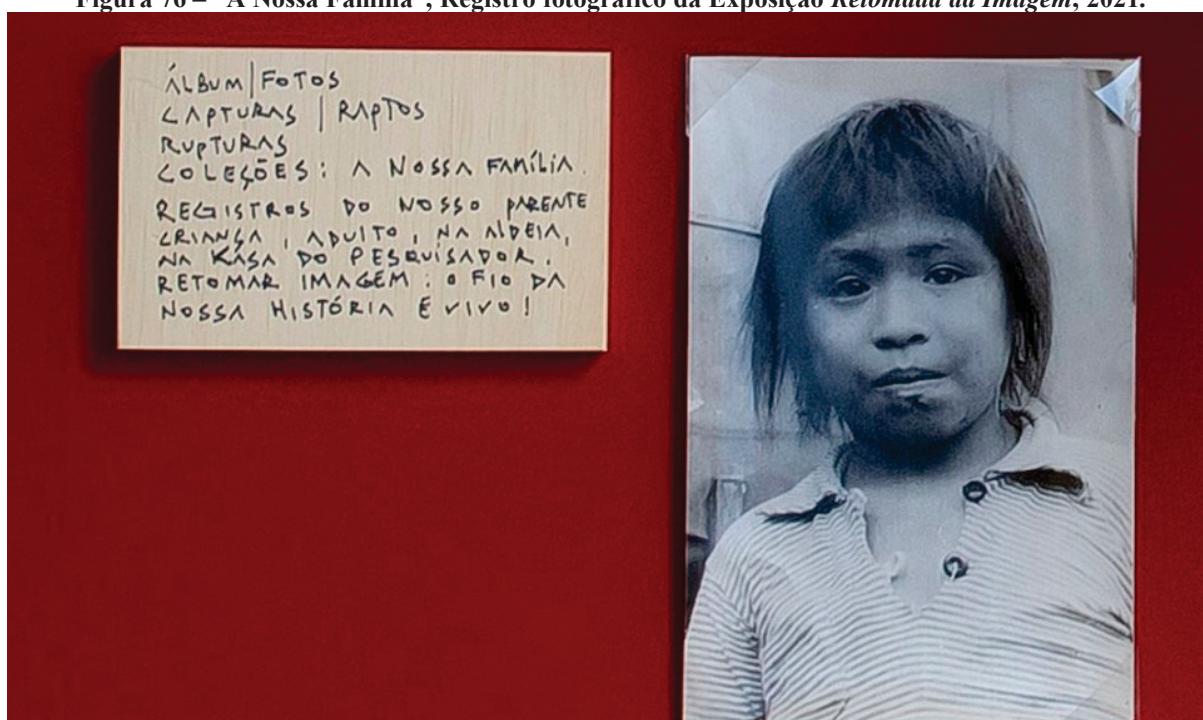
Na Amazônia indígena, a imagem é frequentemente pensada por meio de categorias que designam componentes imateriais das pessoas, tais como “sombra”, “alma” ou “duplo”. Foi o que logo pude perceber ao realizar minha pesquisa com os Parakanã, um povo tupi-guarani do sudeste do Pará, nos anos 1980-1990. Quando lá cheguei, eles tinham aceitado o contato definitivo havia apenas quatro anos, e eu fui uma das primeiras pessoas a fazer circular imagens fotográficas entre eles. Para coletar dados de terminologia de parentesco, fotografei todos os moradores da aldeia (cerca de 150) e, com o retrato em mãos, perguntava a meus interlocutores qual era sua relação com a pessoa retratada. No início, era comum olharem a foto de cabeça para baixo; por vezes, nem sequer reconheciam o indivíduo retratado, sobretudo em se tratando de si próprios. Embora não demonstrassem familiaridade com a imagem fotográfica, o termo pelo qual a designavam já estava estabilizado, como se seu vocabulário já comportasse um campo semântico próprio para absorvê-la. A foto era dita ‘onga, mesmo ermo para “princípio vital”, “reflexo”, “sombra”, “desenho figurativo” e, quando acrescido de um sufixo aspectual de passado, “espectro do morto”. Não obstante, nunca demonstraram qualquer temor diante da câmera ou imaginaram que ela poderia “capturar sua alma”, um motivo clássico da imaginação colonial (2023, p. 211).

As legendas ou descrições das imagens feitas pelos fotógrafos, todavia, contém, por sua vez, um gesto de abrandar a ação invasiva (ainda que talvez não violenta) com menções genéricas as ações, grupos de pessoas, etc. Exatamente o que se observa nas legendas oficiais já analisadas até aqui. Didi-Huberman explica que quanto à “potência de legibilidade” que os acontecimentos registrados carregam consigo, essa potência “só é eficaz porque entra na própria eficácia das imagens tornar acessíveis, revelar, não só os aspectos das coisas ou dos estados de fato, mas também seus ‘pontos sensíveis’” (2021, p. 476).

Um tornar sensível aquilo que se extrai também dos registros de família, pois podem ser observados neles falhas de representação, lacunas, leituras por um viés viciado pelo olhar branco. Didi-Huberman explica que tornar sensível quer dizer “tornar sensível as falhas, os lugares, ou os momentos através dos quais, ao se declarar como ‘impotência’, os povos afirmam ao tempo aquilo que lhes falta e aquilo que lhes desejam” (2021, p. 476).

Assim, a ampliação do conceito de álbum de família se faz necessária a partir da construção da legenda “álbum/foto” da exposição *Retomada da Imagem* do Museu Paranaense (fig. 11, aqui recuperada na fig. 76), pois é possível pensar que talvez aqueles sejam os únicos registros de dada família e, portanto, correspondam, no conjunto, também a esse objeto de afeto (um álbum aberto e em construção, uma colcha de retalhos de registros de famílias indígenas feitos ao longo do tempo).

Figura 76 – “A Nossa Família”, Registro fotográfico da Exposição *Retomada da Imagem*, 2021.



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2021).

A relevância do álbum para os indígenas está, portanto, presente expressamente na *Retomada da Imagem* e foi enaltecida pelos artistas em mais de uma oportunidade como visto ao longo da pesquisa. As fotografias de família são, assim, esse objeto de afeto capaz de recontar a história. E isso é possível se extrair também do depoimento de Juliana Kerexu, publicado no catálogo da *Retomada*, que ao identificar seus parentes nas fotografias do acervo, especialmente sobre a fotografia de sua avó, afirmou:

Vou levar essa fotografia dela para os meus familiares, porque eu ainda não contei para eles. Só falei para a minha mãe, mas ainda não mostrei. Mas, hoje, os bisnetos e os mais novos não conhecem minha avó, não sabem como ela era. Vão poder ver. Mas a gente sempre a mantém muito viva através dessa sabedoria que ela passou (2024, p. 62).

Aqui, crucial enfatizar que, mesmo no catálogo impresso, quando Juliana faz referência a um retrato no qual identificou com precisão sua parente, a fotografia correspondente não é reproduzida. A imagem que se encontra na página à direita do depoimento é a de Juliana na abertura da exposição (p. 63). Ou seja, mais uma vez, a importância dada à identificação dos registrados pela comunidade indígena ainda não se reflete nos materiais produzidos a partir da circulação destes no ambiente museal. O objeto de afeto precisa definitivamente encontrar o seu lugar.

“O mundo vai ter sempre fotografias demais...Acho que devemos reaprender a ver, passar por uma espécie de reencantamento”

(Rosângela Rennó, Depoimento, p. 13)

4 O LUGAR DOS OBJETOS DE AFETO

Qual seria o lugar dos objetos de afeto?

Por serem os álbuns e as fotografias de família objetos que carregam consigo um potencial que ultrapassa os limites do enquadramento das imagens, ativar as histórias suspensas dentro desses objetos exige pensar em que momento haveria uma acomodação dessas histórias que migraram da esfera privada para os acervos públicos (ou que fizeram o caminho oposto).

Walter Benjamin, no texto *Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre colecionar* (2012-b), narra que a alegria de um colecionador (de livros) é encontrar o lugar exato para este dentro da sua biblioteca, o local onde a obra passará a fazer sentido, dialogando com outras obras ao lado, na mesma prateleira, enfim, esse sentimento de que existe um lugar que acomoda algo que é muito caro ao colecionador é válido também para os objetos de afeto razão desta tese.

Seguindo, então, o conceito de círculo mágico de Benjamin, se faz aqui um exercício de pensar em que momento as imagens encerradas no acervo de museus históricos fechariam seu círculo mágico. Para uma família que doa deliberadamente seu álbum familiar porque considera que ali, no museu, a memória da família estará “melhor” guardada, as fotos parecem ter encontrado o seu lugar. Mas o que pensar das imagens que são literalmente tomadas sem autorização dos indígenas e suas famílias? Quando, neste tipo de hipótese, a conversa suspensa do registro familiar indígena pode ter seu círculo mágico fechado?

Na sequência, a partir de Achille Mbembe, o que se discute são as ações que visam restituir e restaurar (2018) esse acúmulo de bens tomados à força dos povos africanos, indígenas e que se aplica a tantos outros grupos minoritários.

E, por fim, o Capítulo busca fazer uma reflexão sobre a relação entre fotógrafo e retratados a partir da Coleção de Vladimir Kozák.

4.1 O CONCEITO DE CÍRCULO MÁGICO E OS OBJETOS DE AFETO

Objetos de afeto, os álbuns de fotografia família, assim como os retratos de família são, nos termos propostos por Solange Ferraz Lima, “vetores de performances individuais ou de grupo, que não esgotam seu potencial nas mensagens do conteúdo iconográfico” (2014, p. 169-170). Para a autora:

As imagens são tratadas como artefatos, com vida social ativa e geradora de feitos de toda sorte no cotidiano de seus primeiros detentores. A maioria dos suportes, é como Meneses qualifica, programaticamente destinada a terceirizar memórias – dos cartões postais como suvenires aos álbuns ou conjuntos de fotografias de família (2014, p. 170).

Os álbuns, especialmente, não deveriam adentrar ao espaço público e servir tão somente como repositório de imagens de dado período, tema ou local; os álbuns são o tipo de objeto que, independentemente de pertencer a um museu histórico ou de arte, suas “imagens perdidas retornam e propagam, para quem queira escutar, que não há uma só história, um só sentido, mas que existem simultaneamente múltiplas histórias, infinitos sentidos” (MELENDI, 2003, p. 35).

No caso específico dos retratos e álbuns já mencionados da pesquisa de mestrado (FONTANELA, 2019), todos chegaram ao Museu Paranaense através de doação, assim como os retratos dos indígenas que ou chegaram por doação das famílias dos fotógrafos ou, como no caso do acervo de Vladimir Kózak, por encaminhamento judicial. Normalmente a transferência de uma coleção privada para um espaço de guarda público conserva a clara finalidade de se preservar as memórias das famílias dos doadores ou, ainda, de se preservar as coleções de retratos que fizeram parte de um acervo privado. Nesse ponto, a ideia de “círculo mágico” proposta por Benjamin permite pensar que as razões que levaram o colecionador/doador a entregar sua coleção para um Museu implicam na sua certeza de que esta ação proporcionaria o fechamento do círculo mágico dos álbuns, que na instituição pública escolhida encontrariam seu lugar definitivo.

Porém, ao se observar a distinção que Berger faz dos usos da fotografia: “no uso privado, o contexto do instante gravado é preservado de tal modo que ela vive dentro de uma continuidade em prosseguimento” enquanto “a fotografia pública, em contraste, esta destacada de seu contexto” (2017, p. 82), constata-se a linha tênue no qual o álbum caminha. Se, por um lado, encontra um lugar em que será preservado, por outro, afasta-se de seu contexto e função principal, a memória da família objeto do álbum.

Talvez decorra daí a afirmação de Martha Langford de que os álbuns de fotografias costumam ser incorporados aos acervos por seu caráter de relíquia (de um objeto que vem deixando de existir com o advento da fotografia digital) e por configurarem um interessante repertório de imagens fotográficas de temáticas variadas passíveis de ilustrar períodos, pessoas e locais de interesse das instituições públicas. Para a autora esse é um tratamento cruel dado à fonte/álbum, pois estes contêm narrativas que se acionadas muito contribuem para História (LANGFORD, 1997).

Contudo, é grande a dificuldade de leitura de um álbum de fotografias (ou de um conjunto de retratos) que foi pensado para circular inicialmente apenas em um ambiente privado e que entra em um Museu (ou qualquer outra instituição pública de guarda da memória) com pouca ou nenhuma bagagem informativa complementar. Trazer à luz essas “conversas suspensas” nas páginas dos álbuns, como propõe Langford, exige traçar um caminho para a leitura que parta da premissa de que

a remoção de um álbum de uma situação privada para a esfera pública não o priva de um contexto, mas substitui um conjunto de condições de visualização por outro – um ambiente institucional, por mais impessoal que seja, nunca é neutro: como não há compilador genérico, não há um museu padrão. Um álbum privado em um museu público é um microcosmo que une duas coleções macrocósmicas, o compilador e a instituição de guarda. Suas histórias se cruzam, com lições interessantes para o historiador (LANGFORD, 1997, p. 13-14⁹¹).

Tal percurso necessita também tomar o álbum e as fotografias enquanto objeto visual, analisando sua materialidade como já apontado. A tridimensionalidade da fotografia e do suporte no qual ela está inserida precisam ser levados em consideração (CARAFFA, 2011, p. 38).

Ao escrever sobre sua biblioteca, Benjamin indica que o papel do colecionador não se restringe apenas a alimentar e cuidar daquilo que tem sobre sua posse, mas também lhe cabe achar o local ideal para cada um desses itens (livros) dentro da sua coleção, sempre mantendo-os ao seu alcance. Quando esse lugar é encontrado o “círculo mágico” se fecha e o sentimento de responsabilidade do colecionador para com sua coleção parece completar essa relação de cuidado/preservação/pertencimento:

O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico, onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da aquisição. Tudo o que é recordado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, decho de seus pertencentes. A época, a região, a arte, o dono anterior – para o

⁹¹ Tradução livre de: “The removal of an album from a private situation to the public sphere does not deprive it of a context, but substitutes one set of viewing conditions for another- An institutional setting, however impersonal, is never neutral: as there is no generic compiler, there is no standard museum. A private album in a public museum is a microcosm that bridges two macrocosmic collections, the compiler's and the custodial institution's. Their histories intersect, with interesting lessons for the historiographer”.

verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto. Aqui, portanto, nesse campo restrito, pode-se presumir como os grandes fisiognomonistas – e os colecionadores são os fisiognomonistas do mundo dos objetos – se tornam intérpretes do destino. (...)

Para ele [coleccionador] não só livros, mas também seus exemplares têm seu destino. E, nesse sentido, o destino mais importante de todo exemplar é o encontro com ele mesmo, o colecionador, com sua própria coleção. E não estou exagerando: para o colecionar autêntico a aquisição de um livro velho representa seu renascimento” (BENJAMIN, 2012-b, p. 234).

Toda coleção de álbuns e fotografias doadas a um Museu parece estar marcada por um paradoxo: o local “ideal” para conservação foi encontrado, mas o objeto colecionado com tanto afeto se distanciou da família, onde tinha uma função muito específica e onde sua narrativa poderia ser mais facilmente acessada. Os usos privado e público da fotografia como propostos por John Berger (2017) parecem não dar conta desse objeto que deixa a esfera privada e adentra a pública. Daí a necessidade de se tratar dessas relações entre o privado e o público a partir das fotografias e álbuns, pois há a necessidade de dar luz a essas “narrativas suspensas” como refere Martha Langford ao tratar das narrativas contidas nos álbuns (1997).

E não só, um terceiro problema se coloca quando olhamos com outros olhos as fotografias dos acervos, que são registros de família assim como as demais, mas que se quer possuem registro de a qual família pertencem ou pertenceram. Dentro de um mesmo acervo a necessidade de se densificar as narrativas fotográficas contidas nas fotografias e álbuns de família está em momentos completamente distintos.

Assim, considerando a ideia de círculo mágico, será que as imagens das famílias indígenas pertencentes ao acervo podem ter seu círculo mágico fechado? Ou, estão, justamente, no momento de sua história em que precisam buscar pelo fechamento deste círculo, que passará, certamente pelo recontar, ressignificar, reorganizar, re-legendar, pela montagem de um álbum, ainda que imaginário, capaz de trazer essa família para o campo da família?

É o que, em certa medida propôs Lucilene Wapichana em sua “carta manifesto” já referida anteriormente (fig.33): é preciso refletir sobre retomar, retratar, retornar e fazer revoar.

Porém, observa-se que, no que diz respeito aos retratos feitos dos indígenas ao longo do tempo e que foram parar nos acervos dos mais diversos museus, o proposto para a fotografia não se amolda.

Solange Ferraz Lima, ao se referir aos descartes e aos museus, aponta que o ato de doação de objetos da esfera privada é um ato de descarte. Para a autora:

objetos doados são, por excelência, objetos que cessaram de desempenhar funções no contexto de vida desses indivíduos, ainda que essas funções estivessem relacionadas à manutenção de memórias afetivas e processos de construção de identidades (2014, p. 174-175).

Mas, quanto ao registro da família, a hipótese aqui é que os retratos das famílias indígenas que se encontram no acervo do MUPA e nunca fizeram parte dessa esfera privada (como observado dos retratados cujos parentes foram identificados na *Retomada da Imagem*), nunca auxiliaram a construção da identidade e memória de determinada família, ao contrário, é apenas quando reivindicados ou quando “ofertados” nesse contexto de reescrita, de resgate, de ressignificação, que se aproximam das respectivas famílias.

É um álbum que precisa ser montado, uma história que precisa ser contada, uma conversa que se manteve ao longo tempo, para além de suspensa nos termos propostos por Langford, um objeto de afeto que precisa ser ativado para que seu “círculo mágico” seja fechado. Ao contrário daqueles álbuns de fotografia de família e retratos de família doados aos Museus justamente com a intenção de perpetuar a memória de dada família, como constatado na pesquisa de mestrado (FONTANELA, 2019).

Ao doar os álbuns de fotografias de sua família e da família paterna do filho, a doadora Luci Hatschbach, em entrevista feita para aquela pesquisa, afirmou categoricamente suas intenções:

(...) *Eu só tenho um filho, ele é casado, mas não quer ter filhos, então pra quê que vai guardar isso dentro de casa, né? Melhor... estar aqui no Museu. Ainda, destaca que como Hatshbach foi uma família marcante, os Mueller e Essenfelder também, né?... pelo trabalho deles... que na realidade os nossos antepassados fizeram Curitiba, né... eu acho que é uma coisa muito importante ficar na história, né.* (idem, p. 92).

Esse direito de pensar o que fazer com seus registros familiares o povo indígena não teve, os retratos chegaram através de doações, por exemplo, do acervo de fotógrafos como Kozák e outros.

É, portanto, uma verdadeira contradição, um povo que teve sua imagem incansavelmente registrada, que os retratos se encontram arquivados nos acervos de museus por todo mundo, não terem a imagem de sua família reconhecida como as demais (ou se tem, isso ocorre apenas superficialmente em legendas descritivas). Aqui cabe a epígrafe escrita por Seligmann-Silva na apresentação do livro *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*: “Ana González: ‘Não ter foto da família é como não ser parte da história da humanidade’. *La ciudad de los fotógrafos*, documentário, Sebastián Moreno, 2006.”

Nessa linha de ideias, retomando o “círculo mágico” de Benjamin, é possível pensar no seguinte quadro: a partir da forma como o “objeto de afeto” adentra o acervo e da análise das intenções, observando se o objeto traz consigo informações adicionais às imagens ou não (ressalvando, ainda, que quando a incorporação se dá a partir da coleção de um fotógrafo, importante verificar se este identificava os seus retratados), o círculo mágico se fecha ou não.

E, no caso específico dos retratos das famílias indígenas, seria razoável pensar que esse círculo mágico se fecha com a incorporação das fotografias ao acervo? A resposta é negativa e, como se procura demonstrar nos esquemas abaixo, o único caminho para dar sentido a esses retratos seria percorrer o caminho inverso até a chegada dos registros no acervo.

Figura 77 – Esquema exemplificativo Objetos de Afeto no acervo

objetos de afeto álbuns e fotos de família	Doação família	Aquisição	Doação fotógrafo/ instituição
	Intenção com informações sem informações	Intenção motivada com informações sem informações	Intenção c/ informações sem informações sem informações dos retratados
			

Fonte: A Autora (2023).

Figura 78 – Esquema exemplificativo Retratos Indígenas

retratos 	Caminho inverso: Recomeça o caminho para o fechamento do círculo	manter	*Identificar/nomear *Ativar a Conversa suspensa *Usar as ferramentas <i>on line</i>
		devolver	

Fonte: A Autora (2023).

Seriam duas as possibilidades, a devolução das fotografias aos retratados, o que incorre nas discussões de reparação e restauração nos termos tratados por Mbembe ou, a manutenção dessas no acervo mediante ações que priorizem: a identificação dos retratados, a ativação das conversas suspensas e a exploração das ferramentas do acervo *online*.

Para estas últimas, importante pensar em como transferir para a plataforma *online* da Instituição as intervenções, as colaborações, os diálogos realizados entre o acervo e o reais “proprietários” dos retratos. Reflexão que pode seguir no sentido, repete-se, daquilo que Lucilene Wapichana propôs na exposição *Retomada da Imagem*⁹² no MUPA: “*RETOMADA, RETRATAR, RETORNO, REVOADA*”, palavras que podem incorrer em ações relevantes.

4.2 IMAGENS DE FAMÍLIAS INDÍGENAS NO MUPA: REPARAR, RESTAURAR, RESSIGNIFICAR

Como observado no primeiro Capítulo, especialmente sobre a exposição *Retomada da Imagem*, o Museu Paranaense buscou, ainda que não tenha transferido potência das discussões levantadas por aquela exposição para o arquivo *online*, indicar as conexões entre as obras e as imagens do acervo que foram “retomadas” pelos artistas indígenas.

Ocorre que, na esteira do que reforça Mbembe, é preciso partir da premissa que “um arquivo é indispensável para restituir os negros à sua história, mas é uma tarefa extraordinariamente complicada. Com efeito, nem tudo o que os negros viveram como história necessariamente deixou vestígios”, concluindo o autor que “nos lugares onde foram produzidos, nem todos esses vestígios foram preservados” (2018, p, 63).

Importante registrar que, em 2022, o Museu Paranaense realizou uma ação com os Kayapós, dentro do projeto denominado *Expedição da Memória*⁹³, na qual alguns objetos e

⁹² O próprio formato da exposição *Retomada da Imagem* pode ser pensado como uma forma de devolução, já que abriu espaço para que os artistas ressignificassem as imagens e as legendas, nomeando, dando voz e sentido às fotos.

⁹³ Em maio de 2022 o MUPA recebeu a visita de um grupo de indígenas Kayapó, da aldeia Kubenlrakenh, do Município de Ourilândia do Norte – Pará, para uma série de atividades, entre elas a abertura do acervo de peças e retratos do Museu, que possui muitos objetos do povo Kayapó. Além de ter acesso a reserva técnica, o grupo participou, nos dias 14 e 15 de maio, de uma roda de conversa e oficina de pintura corporal nas dependências do MUPA, onde as indígenas pintaram, ao final da roda, alguns dos participantes com os grafismos típicos de sua cultura. Essa visita se deu no contexto de um projeto que recebeu o nome de *Expedição da Memória* e que ainda está em andamento. A ideia do MUPA é, depois de ter recebido a visita dos Kayapós, deslocar uma equipe até o Pará e até o encerramento dessa pesquisa, o projeto ainda não avançou nesse sentido. De acordo com o texto publicado no site do Museu, “O encontro desses indígenas que vivem no norte do Brasil com um importante acervo sobre seu povo, resguardado por uma instituição museológica do sul do país, faz parte de uma política de reparação histórica iniciada pela atual gestão do MUPA” (Disponível em:

cópias de retratos⁹⁴ foram entregues aos membros da comunidade que estiveram visitando o Museu. Tal ação parece querer se afinar com aquilo que Achille Mbembe aponta como o minimamente necessário para “construção de uma consciência comum do mundo”, que para ele seria “inseparável da reinvenção da comunidade” (2018, p. 314).

Segundo o autor:

para construir este mundo que nos é comum, será preciso restituir àqueles e àqueles que foram submetidos a processos de abstração e de coisificação na história a parte de humanidade que lhes foi roubada. Nessa perspectiva, o conceito de reparação, além de categoria econômica, remete ao processo de recomposição das partes que foram amputadas, a reparação dos laços que foram rompidos, o reinício do jogo de reciprocidade sem o qual não pode haver elevação da humanidade. Restituição e reparação estão, portanto, no cerne da própria possibilidade de construção de uma consciência comum do mundo, ou seja, de uma justiça universal (2018, p. 313-314).

Ariella Azoulay, por sua vez, entende que a restituição do patrimônio cultural africano, inclusive a partir do que o próprio Mbembe expôs quando da elaboração de dossiê pela França para promoção de objetos em poder dos museus franceses, não significa colocar uma pá de cal sobre todo esse processo de restituição e reparação necessários:

Nesse contexto, o resultado da violência imperial e as condições criadas não podem ser revertidas, exceto pela restituição discreta, “preciosos” objetos. Restituição, mesmo que de dezenas de milhares de objetos, não pode ser vista como o fim dos processos de reparo do mundo arruinado pelos saques. Nem pode ser negociada por diretores de Museus, que historicamente representam o estado e o capital ao invés das comunidades envolvidas que nunca reconhecem sua autoridade. A iniciativa de restituição de objetos em poder de museus franceses foi descrito por Achille Mbembe como paternalista e legalista. Primeiro, desde esta oferta de restituição sem explicação; segundo, porque você não pode imaginar que os africanos podem não expressar gratidão a tal oferta e rejeitar a proposta de barganha. A perda, insiste Mbembe, não é dos objetos, mas do mundo do qual esses objetos foram saqueados. Em vez de uma busca por justiça e reparação, e o reconhecimento da verdade, o Ocidente, ele enfatiza, busca “se livrar dos estrangeiros que somos. Mas também para nos devolver nossos objetos. Sem explicação. Desejam, enfim, poder declarar: “tendo não lhes feito mal, não lhe devemos absolutamente nada.” (AZOULAY, 2019-a, p. 141⁹⁵).

<<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/MUPA-traz-Curitiba-grupo-de-indigenas-Mebengokre-Kayapos-do-Para-encontro-historico-para-o>>. Acesso em: 09 nov. 2024).

⁹⁴ Essa restituição de cópias de fotografias será aportada especificamente, mais adiante, no item 5.2.1.

⁹⁵ Tradução livre de: “Within this framework, the outcome of imperial violence and the conditions it created cannot be reversed except through restitution of discrete, ‘precious’ objects. Restitution, even of dozens of thousands of objects, could not be seen as the end of processes of repair of the world ruined by the looting. Nor can it be negotiated by museum’s directors, who historically represent the state and the capital instead of the implicated communities who never recognize their authority. The initiative of restitution of objects held by French museums was described by Achille Mbembe as paternalist and legalist. First, since this restitution offer comes with no explanation; second, because it doesn’t even envision that Africans may not express gratitude toward such an offer and reject the proposed bargain. The loss, insists Mbembe, is not of the objects but of the world of which these objects were the carriers. Rather than a quest for justice and repair, and an acknowledgment of the truth, the West, he emphasizes, seeks “to get rid of the foreigners that we are. But also to return us our

Essa observação de Mbembe se deu no contexto da publicação do Relatório Savoy-Sarr, trabalho encomendado em 2017 pelo presidente francês Emmanuel Macron à historiadora francesa Bénédicte Savoy e ao economista senegalês Felwine Sarr. O relatório foi entregue em 23 de novembro de 2018 e recebeu o título “Restituir o patrimônio africano: para uma nova ética relacional”. A proposta do governo francês, visando a restituição do patrimônio cultural africano, para alcançar o que chamaram de “de nova ética relacional”, exigia em uma primeira etapa um relatório para dimensionar o tema. Segundo o documento, seriam mais de 90 mil peças a serem restituídas aos povos de origem pelo governo francês, além de apontar também o volume de peças na posse de museus de outros países europeus.⁹⁶

Embora as discussões travadas à época e as metas estipuladas tenham esmaecido por conta da Pandemia do Covid-19 e, obviamente, por conta da resistência na restituição⁹⁷, há que se ressaltar que embora não exista uma relação dos objetos pertencentes aos povos indígenas brasileiros em posse de museus e instituições do exterior, um exemplo merece destaque: os mantos tupinambás.

De acordo Glicéria Tupinambá, seriam apenas 11 os exemplares preservados e todos encontravam-se fora do país⁹⁸, um exemplar no Museu francês Quai Branly. Destaque-se que, exatamente durante a realização da presente pesquisa, em 27 de junho de 2023, foi anunciado que um manto Tupinambá que estava na posse dos dinamarqueses desde 1689, fazendo parte da Coleção Etnográfica do Nationalmuseum, seria devolvido ao Brasil para integrar o acervo do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, até o final do ano de 2023, como publicado pela Revista Piauí.⁹⁹

objects. With no explanation. They wish to finally be able to declare: ‘Having not caused you any harm, we owe you absolutely nothing’.

⁹⁶ Disponível em: <<https://www.dn.pt/lusa/relatorio-em-franca-propoe-devolucao-de-90-mil-obras-de-arte-africana-em-tres-fases-10226163.html>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

⁹⁷ Em 2020 Savoy lamentou para o Jornal Le Monde Diplomatique que seu relatório tenha tocado mais os alemães que os franceses (Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/polemicas-sobre-a-restituicao-das-obras-de-arte-africanas/>>. Acesso em: 13 jul. 2023).

⁹⁸ Neste texto escrito para a revisita Zum, Glicéria conta como recriou o manto e como foi o processo de reencontro com a plumária levada do Brasil, datada de 1555, e adormecida na reserva técnica do museu francês (Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>>. Acesso: 13 jul. 2023) e a confecção de um novo. O manto confeccionado por Glicéria fez parte da exposição “Essa é a grande volta do manto tupinambá”, que aconteceu na Funarte, em Brasília, de 16 de setembro a 17 de outubro de 2021 (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4BrX-A4Wmu0>>. Acesso em: 28 jun. 2024).

⁹⁹ Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

Figura 79 – Fotografia: Manto Tupinambá



Fonte: Google Arts¹⁰⁰

Contudo, a restituição não se concretizou em 2023 e o processo de devolução seguiu em curso, já que pode ser considerada concluída tão somente com a exposição do manto e a abertura de espaço para que o povo Tupinambá tenha acesso a ele. De notícia veiculada na Folha de São Paulo em 10 de julho de 2024¹⁰¹, extraiu-se a informação de que uma vez em solo nacional, o manto estaria passando pelos protocolos de desinfecção:

(...) o manto desembarcou no Brasil em sigilo por questões de segurança e em cumprimento a cláusulas do contrato de doação assinado com os dinamarqueses.

¹⁰⁰ Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/american-indian-feather-coat-tupinamba-tupi-previously-attributed-to-montezuma/4AHVtkqNbaOaw>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

¹⁰¹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/painel/2024/07/manto-tupinamba-do-seculo-17-que-estava-na-dinamarca-chega-ao-brasil.shtml>>. Acesso em: 13 jul. 2024.

Procurado pela reportagem, o Museu Nacional não confirmou nem negou a chegada da peça ao país.

A expectativa é que o manto seja apresentado em um evento no final de agosto, com participação de autoridades e líderes indígenas. A peça passa atualmente por um processo de desinfestação com uma técnica chamada de anóxia atmosférica, que envolve o artefato em uma espécie de vácuo.

Os tupinambás celebram a devolução do manto, mas se ressentem de não terem sido convocados pelo Museu Nacional para ter o contato com a peça após sua chegada ao Brasil.

E foi apenas na manhã do dia 11 de julho que o Museu Nacional efetivamente confirmou a chegada do manto e tentou justificar os motivos de não permitir a recepção do artefato na presença da comunidade indígena.¹⁰²

Retomando as proposições de Savoy, se a restituição esbarra em questões legais ainda sem solução e na resistência das instituições museais, ela pontua que para minimizar esse desequilíbrio explícito o que poderia ser começado a fazer pelos museus europeus deveria ser a demonstração de um esforço real para contar a história de como todos aqueles objetos chegaram aos seus acervos.

Voltando ao caso do MUPA, a condução, portanto, da ação envolvendo a visita dos Kayapós ao Paraná acontece dessa forma. Deve-se reconhecer que o acervo contém obras, objetos e registros cuja circulação não foi necessariamente negociada nos termos propostos por Azoulay.

Carlos Fausto, por exemplo, ao contar sobre a experiência de mediar a produção documental junto aos Kuikuro entre 2002 e 2011 e sobre a importância desses registros para a comunidade indígena¹⁰³, exemplifica muito bem a forma como as imagens eram feitas anteriormente. Retomando o narrado por Karl von Steinen em suas expedições ao Alto Xingu de 1884 e 1887, Fausto explica que

uma mercadoria, contudo, azeitava as relações: as célebres miçangas brancas da Boêmia, que os Kuikuro chamavam de “olho-de-peixe”. É Stein quem nos conta que “os modelos de cada fotografia eram remunerados com algumas pérolas”, as quais permitiam, ainda, segundo o alemão, vencer o temor das mulheres em se deixar fotografar. (2023, p. 214)

Por isso para ele “hoje, não é difícil perceber nos olhares dos retratados o incômodo que sentiam naquelas sessões, que incluíam mediações antropométricas” (idem, *ibidem*).

¹⁰² Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/manto-tupinamba-do-seculo-17-retorna-ao-museu-nacional/>>. Acesso em: 01 set. 2024.

¹⁰³ No texto “O que cabe dentro da câmera: relatos de uma experiência e algumas reflexões” para a exposição *Xingu: Contatos* do Instituto Morera Sales.

Existe uma clara sinalização no sentido de buscar meios de recontar a história do acervo, e a fotografia de família surge como um instrumento potente quando as imagens são ressignificadas pelos artistas, como no caso da exposição *Retomada da Imagem*.

Márcio Seligmann-Silva afirma que “a fotografia tornou-se uma metáfora fundamental na arte contemporânea e, no Brasil, tem estado na base da produção de artistas que lidam com a memória e, mais, ainda, com o esquecimento” (2022, p. 23).

O gesto de reproduzir a fotografia feita lá atrás, na aldeia, sem o consentimento efetivo dos retratados, emergindo de uma teia de referências à cultura indígena cuidadosamente traçada à várias mãos, faz surgir uma obra que para além de todos os significados, auxilia na ação de dar nome aos anônimos, aos sem nome, aos esquecidos; ação que faz saltar a violência não explícita, mas vivenciada por aquele povo ao longo de toda vida.

Se Jacques Rancière, em “*Os nomes da História: ensaio de poética do saber*”, já chamava atenção para entrada, na história, de um novo tipo de documento que veio para permitir “a entrada dos anônimos no universo dos seres falantes” (2014, p. 68), os registros fotográficos arquivados fazem parte desses documentos e sua análise permite que os registros da comunidade indígena saiam da anonimidade.

Importante salientar que hoje a produção fotográfica (e não apenas ela) é de extrema importância para os indígenas. Naine Terena explica que “é um desejo coletivo e individual, e o acesso aos equipamentos é um dos principais elementos para se colocar em práticas as subjetividades e o registro de memórias” (2023, p. 203). Ela explica que

existe uma categorização sobre tais produções, dividindo-as entre os atos e registros cotidianos e de consumo familiar, por um lado, e as produções realizadas para o público externo, por outro. Essa divisão é muito tênue, pois imagens produzidas antes de 1980 são registros importantes dos modos de ser dos indígenas e constituem um acervo importante das memórias individuais e coletivas (2023, p. 203).

Naine aponta que a presença audiovisual¹⁰⁴ nas aldeias teria como marco inicial o período compreendido entre 1970-80, mas que esse início em determinados lugares foi ainda anterior (2023, p. 203).

Se antes existia uma certa resistência inicial com a captura de registros que, se feitos, poderiam dar publicidade a rituais, antes só transmitidos oralmente e dentro de uma lógica de

¹⁰⁴ Um exemplo é o projeto *Vídeo nas aldeias*, iniciado em 1986 e que hoje tem o material produzido disponibilizado online em < <https://www.youtube.com/user/VideoNasAldeias> > (Acesso em: 05 nov. 2024).

transmissão do conhecimento própria de cada etnia, hoje, regra geral, se reconhece e se valoriza a produção imagética como mecanismo de salvaguardar a memória indígena.

É isso que explica Carlos Fausto quando menciona o que lhe foi pedido pelo Cacique Afukaká, que estava, segundo ele “pessimista” com a provável perda de todo conhecimento ritual e “ele tinha motivos para pensar assim. Cada ritual xinguano tem como base um extenso repertório de cantos vocais ou instrumentos, organizados em suítes e associados a ações coreográficas específicas” (2023, p. 217).

O Cacique viu na presença e disponibilidade de Fausto a possibilidade real de “arquivar” esses rituais, Afukaká pediu, então, “ajuda” para “guardar nossa cultura”:

Ele queria que eu gravasse e filmasse todo o conhecimento ritual Kuikuro. Perguntei-lhe, então, o que faria com todo esse material uma vez captado. Ele me disse “Talvez um dia, meu tataraneto vá pedir tudo de volta e você vai devolver”. “Isso não vai dar certo”, retruquei, “o pessoal vai dizer que roubei a sua cultura”. Com a sua sinceridade característica, Afukaká concordou: “É, o pessoal vai falar mesmo, mas eu não vou”. Insisti: “Não vai funcionar”. “Então, como vamos fazer?”, perguntou-me. Não havia alternativa: era fazer ou fazer. Faltava decidir como.” (2023, p. 220)

O como era, obviamente, a câmera nas mãos dos indígenas retratados apenas para simular uma interação, uma autorização efetiva daquele encontro em que a intenção era registrá-los, não tem mais lugar.

4.3 UMA REFLEXÃO SOBRE A COLEÇÃO KOZÁK E A NECESSIDADE DE VALORIZAÇÃO DAS INICIATIVAS DE DOAÇÃO DE RETRATOS COMPLEMENTARES

Interessante observar que embora Kozák tenha afirmado, em 1966, que “*todos esses índios que eu tenho pintado foram sempre meus amigos. Eu os conheço pelos nomes*”, como constou no material visual utilizado na Exposição “Índios do Brasil: a poesia nas imagens de Vladimir Kozák”, de agosto de 2010 a maio de 2012, no Museu Paranaense, das legendas que acompanham suas fotos, ao menos até o momento, não se observa que ele tenha tido a preocupação em dar nome aos retratados. Então, analisar o conjunto de fotografias de famílias indígenas feitas pelo fotógrafo é tarefa que se impõe.

Isso em razão da necessidade de se problematizar essa relação que era estabelecida entre fotógrafo (incluindo agência e instituições que tenham contratado a fotografia),

fotografado, observador e câmera. De acordo com Ariella Azoulay, há um ingrediente que costuma ser negligenciado. Da relação entabulada entre fotógrafo e fotografado tem-se uma boa foto, mas isso não significa que para ambos havia em igualdade de tratamento, a possibilidade de negociação ou até mesmo não permissão para o registro (2019-a, p. 106).

De acordo com a autora, imagens como as encontradas no acervo do Museu Paranaense, especialmente as aqui referidas, da população indígena, evidenciam um jogo de forças, de poder, que culmina em muitos casos com “um editor de jornal, por exemplo”, acrescentando “legendas lacônicas às fotografias, como se uma relação denotativa tivesse sido estabelecida” (idem, p. 129).

Exatamente o que se observa nos retratos dos indígenas tanto nas imagens que circularam nos periódicos analisados no item 2.1.1, como nas imagens do acervo; enquanto não se tomar uma posição sobre o ajuste dos títulos e legendas descritivas das fotografias (legenda da figura 24, por exemplo, reproduzida mais uma vez abaixo, que faz parte de uma série de retratos feitos por Vladimir Kozák, que foram legendados simplesmente como “Homem Xetá confeccionando flecha serrilhada”, “lança”, “machado”):

Figura 80 – Homem Xetá confeccionando flecha perto da família



Figura 81 – Homem Xetá confeccionando flecha serrilhada



Fonte: Museu Paranaense. Foto: Vladimir Kozák, Serra Dourados, s/d.

Quando Ariella propõe “desaprender as origens da fotografia” ela lança um olhar importantíssimo sobre o papel da fotografia na construção da visualidade de determinado tema. Para a autora, “a fotografia não deu início a um novo mundo; contudo, sua construção foi beneficiada pela pilhagem, pelas divisões e pelos direitos imperiais que estavam operando na colonização do mundo-que-já-estava-lá, que coube à fotografia documentar, registrar e contemplar” (2019-b, p. 119).

Ou seja, se considerarmos a afirmação de André Rouillé para quem

A união da fotografia-álbum constitui, desse modo, a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amearhar suas imagens. Antes do desenvolvimento das agências e dos arquivos, o álbum e a fotografia-documento funcionaram em simbiose durante quase um século (2009, 98).

De fato, usando a prerrogativa de registrar, de documentar e, de arquivar (o que deu origem, inclusive, aos álbuns de fotografia), a fotografia fez parte desse contexto exploratório, de violência, vezes registrando com mais fidelidade os corpos feridos, vezes silenciando e publicizando apenas os registros positivos, os momentos sem exposição explícita da violência.

Retomando Azoulay, “a violência de exigir que tudo seja mostrado e exibido ao olhar é apagada e negada quando o direito em questão é somente o direito de ver” (2019-b, p. 121), isso porque, “se o direito de *não* exibir tudo – que existia em diversos lugares invadidos pelos agentes imperiais – fosse respeitado, um direito universal de ver que contempla a ‘todos’ e franqueia acesso ilimitado ao que existe no mundo não poderia ser fundado” (idem, *ibidem*).

Extremamente pertinente a conclusão de Azoulay de que esse volume de imagens produzidas sem autorização só foi possível porque se defendia e se criou uma lógica de uma “universalização forçada dos objetos”, pois se são universais podem ser tomados, registrados, publicados, sem qualquer pudor. Portanto, para ela “quando a fotografia surgiu, ela não interrompeu a pilhagem que tornou os outros e seus mundos disponíveis para poucos. Ao contrário, a fotografia acelerou e forneceu mais oportunidades e modos de prosseguir com essa pilhagem” (idem, *ibidem*).

Exemplo dessa pilhagem são as imagens dos zoológicos humanos que, como propôs Hassan, no livro *Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas* (2017), deixaram consequências e herança na memória coletiva (2017, p. 180). Não é difícil imaginar que as fotografias feitas nessas exibições circularam e fomentaram esse “modelo” de exposição. Ao tratar das exibições humanas de povos indígenas em exposições universais e coloniais, Hassan menciona que estas estiveram presentes em mais de 40 países, entre Estados Unidos, Bélgica, Portugal, Itália, Inglaterra, Austrália, França, Alemanha e Japão (idem, p. 112).

E, na esfera local, já no século XX, merece destaque a pesquisa de Lucybeth Arruda, abordada no artigo “*Naturalmente filmados: modos de atuar e viver nos postos indígenas do SPI em Mato Grosso*”:

“Os Bororos serão naturalmente filmados nos seus trajes típicos, e também vestidos. Na ocasião é preciso evitar que eles se apresentem com sua roupa pior, como geralmente costumam fazer, para receberem outras novas”. Essa instrução foi dada ao encarregado do Posto Indígena Córrego Grande, o senhor José Alves de Arruda e, também à equipe cine-fotográfica da Seção de Estudos (SE), do Serviço de Proteção

aos Índios (SPI), em novembro de 1943. Nela transparece a intenção de querer do filme e da fotografia produzidos em meio aos grupos indígenas uma mostra de “realidade” (2015. p. 150).

A forma como a fotografia se difundiu, especialmente no que diz respeito a sua sede de documentar o mundo reverbera, como visto, até hoje. Para Ariella:

É somente através de instituições poderosas como os museus, os arquivos, a imprensa ou a polícia, assim como de sanções políticas e econômicas, que tais características e a participação dos outros é desvalorizada, proibida ou criminalizada, em uma tentativa de privar os participantes do evento fotográfico de seus direitos e de seu poder, tornando a fotografia subserviente ao projeto imperial. É isso que mantém o direito unilateral em que a fotografia foi institucionalizada – *o direito de vagar por aí com uma ferramenta que invade a vida das pessoas e de tirar as fotos delas* sem ter sido convidada para isso – direito não fundamentado e reversível. Para ser reconhecido não como um exercício de violência, mas como um direito legítimo, é preciso que esse direito materializado e cumprido em um mundo comum, seja irredutível à permanente tentativa de acumular cada vez mais capital e ter cada vez mais lucro, prosperidade, distinção e poder (2019-b, p. 135).

É essa ordem de ideias que a autora sinaliza ser inerente a “a quase toda fotografia” em locais onde os colonizadores colocaram os pés, embora isso não seja sempre “decodificável” (idem, ibidem). Para acessar esses registros é preciso, então, revolver as cinzas como propõe Didi-Hubermann (2018), uma tarefa nem sempre possível, tampouco fácil.

4.3.1 *Xetá: da importância da incorporação de novas fotografias e documentos*

O Museu Paranaense detém uma das mais significativas coleções de fotografias de povos indígenas a partir da incorporação do acervo de Vladimir Kozák, este austro-húngaro que se estabeleceu em Curitiba, em 1938 e que, embora engenheiro de formação, fotografava, filmava e pintava.

Conta Rosalice Carriel Benetti que “Kozák trabalhou na Copel até se aposentar, quando então passou a dedicar o seu tempo, integralmente, ao Museu Paranaense e à Universidade do Paraná (2016, p. 87) e que em dado momento “(...) conheceu e estabeleceu relações profissionais com José Loureiro Fernandes, na ocasião Diretor do Museu Paranaense que, em 1946, convidou-o para coordenar a Seção de Cinema da instituição, função que ele exerceu até 1963” (2016, p. 91-92).

Para a autora:

fica bem evidenciado que a presença de Vladimir Kozák foi significativa para o Museu; possibilitou a ampliação das ações e pesquisas desenvolvidas na instituição e atendeu aos interesses do diretor Loureiro Fernandes já que a utilização do filme e da fotografia era algo novo na Antropologia brasileira (BENETTI, 2016, p. 100).

Depois de seu falecimento, seu acervo passou para a responsabilidade do Museu Paranaense e, em 2017, parte da Coleção Kozák foi certificada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura, junto ao Programa Memória Mundo. São fotografias de várias populações indígenas feitas por Kozák entre 1948 e 1978.

Vladir Kózak foi também Diretor do Cinema Educativo do MUPA, período em que fez várias exposições para realizar filmagens e fotografias em aldeias indígenas pelo país, visando a produção de material para esse departamento (ALMEIDA, 2023).

Dentre tantas imagens produzidas por Kozák, duas em especial foram usadas na exposição *Retomada da Imagem* e o trabalho que se seguiu partindo da fotografia já mencionada anteriormente merece destaque:

Figura 82 – Foto: Kraw Penas-SECC, Retomada da história Xetá. Somos resistência e sempre estivemos aqui, 2021



Fonte: Museu Paranaense (2024).

No detalhe da vitrine da exposição, destacado acima, é possível observar 4 registros de Tuca¹⁰⁵. Na primeira foto da esquerda, Tuca menino, de camisa de gola pólo listrada, registrado por Kozák. Na sequência, da esquerda para direita, Tuca adulto, posando descalço na porta de uma casa de madeira, trajando calça e camisa claras, para o fotógrafo Jacó César Picolli, fotografia datada da “década de 1980”, conforme a segunda legenda da esquerda para a direita.

¹⁰⁵ Tuca Xetá foi um indígena capturado ainda criança na Serra de Dourados, Paraná. Seu povo foi literalmente dizimado. Batizado com o nome de Tucanambá José Paraná, ainda criança, serviu de intérprete e guia para os brancos. Na vida adulta se estabeleceu na Reserva Rio das Cobras, em Nova Laranjeiras, Paraná. Tuca faleceu aos 61 anos, em 2007 e ao longo de sua vida foi inúmeras vezes registrado por Vladimir Kozák. Tuca é um dos poucos indígenas que são identificados nos retratos do acervo.

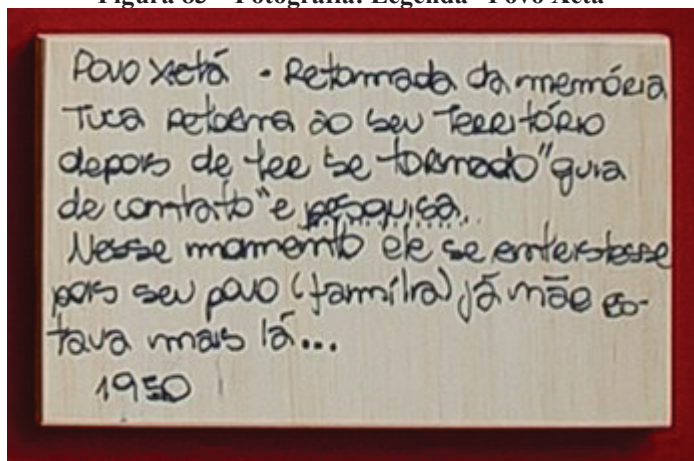
E do lado direito na parte superior um registro da Coleção Kozák, onde o fotógrafo e Tuca já com mais idade estão posando sentados, conversando em uma mesa de fôrmica. Abaixo, um retrato de Kozák com Tuca mais jovem, agachado ao lado do fotógrafo, o fitando diretamente, segurando dois animais sem vida e uma espécie de vara de bambu na outra mão.

Três são as legendas que foram dispostas ao lado desses dois registros, exatamente ao lado, no canto superior extremo da direita consta a legenda “oficial” do Museu:

Vladimir Kozák
 Povo Xetá – Paraná, Brasil
 Sem título [Tuca Xetá e Vladimir Kozák], década de 1950
 Fotografia
 O indígena Tuca Xetá posa para foto segurando dois animais caçados na mata ao lado de Vladimir Kozák. Em 1953, o menino Anambu Guaká foi capturado na floresta dos Dourados por colonizadores. Batizado com o nome de Tucanambá José Paraná, Tuca tornou-se guia bilingue nas expedições de contato e pesquisa. Coleção Vladimir Kozák, Museu Paranaense.

Imediatamente, na legenda abaixo, reescrita pelos artistas, o que se destaca é o sentimento de tristeza que Tuca deve ter sentido ao retornar ao seu povo e não os encontrar. Observe-se que, há referência expressa ao “seu povo” como “família”.

Figura 83 – Fotografia: Legenda “Povo Xetá”



Fonte: Museu Paranaense (2024).

E, por fim, a última legenda, “oficial”, no canto inferior direito aponta simplesmente para “[Retrato de Vladimir Kozák com Tuca Xetá], s.d.”. As legendas “oficiais” parecem ter sido colocadas de forma cruzada, já que a última legenda é que a está mais próxima da fotografia em que Tuca segura a caça.

Elizabeth Edwards, ao tratar da “multivalência da fotografia e as histórias inscritas dentro delas” (2016, p. 174), explica que “o que todos esses estudos demonstram é a possibilidade de escavar os espaços dialógicos da fotografia e, assim, complexificar a visão

das relações transculturais, da agência indígena e da própria densidade da inscrição fotográfica” (2016, p. 175).

A autora diz que nos Estados Unidos o conceito de “soberania fotográfica” vem sendo desenvolvido para definir esse direito de reivindicar as fotografias e de contar suas histórias (EDWARDS, 2016, 175). Aqui, interessa que, independentemente do campo de pesquisa, a fotografia

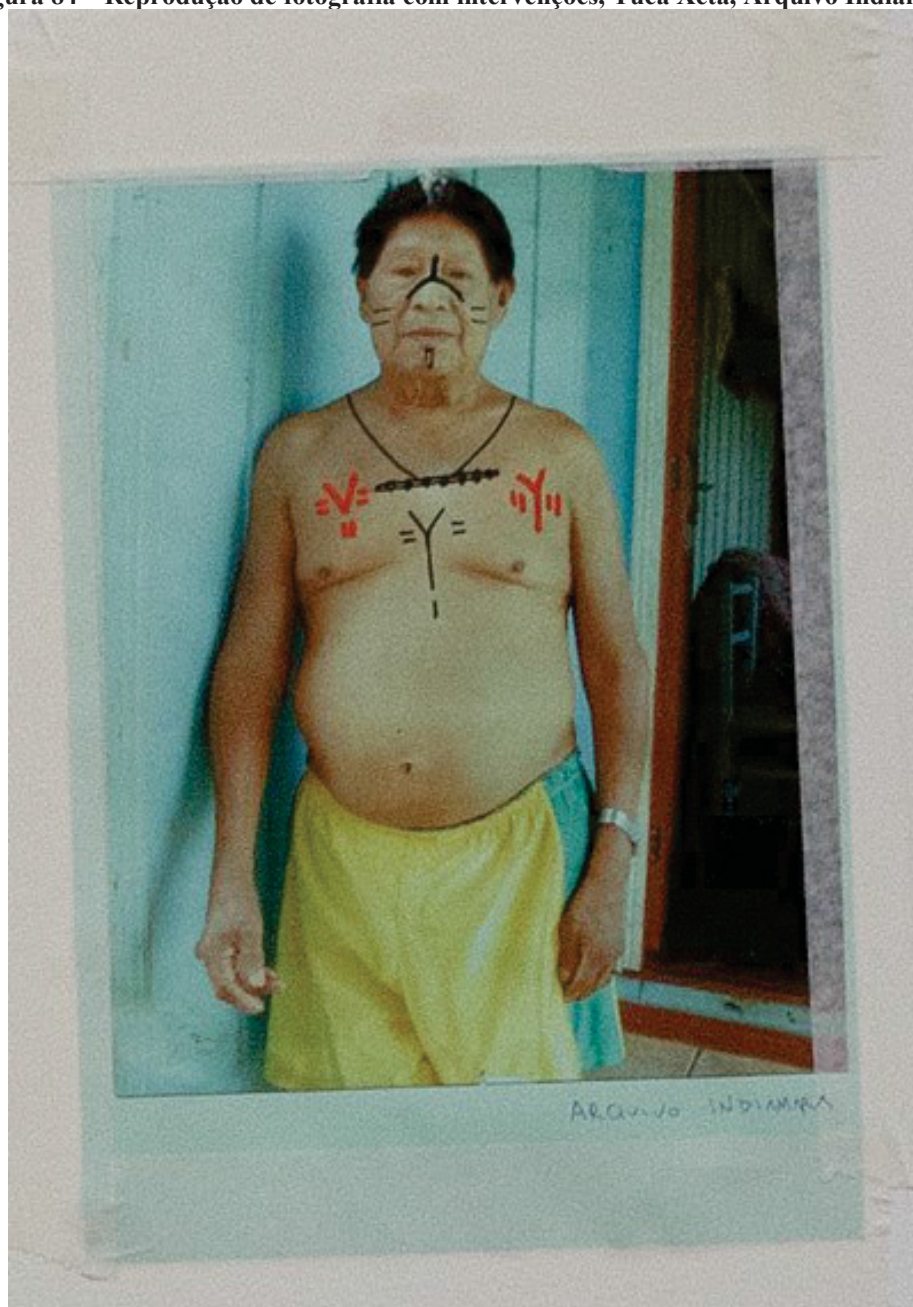
e sua recodificabilidade fornecem rotas alternativas para produzir significados. Reapropriação e recomprometimento visual são questões que tratam, em muitos aspectos, de encontrar um presente para as fotografias históricas, percebendo seus “potenciais para semear uma série de narrativas” e, desse modo, conceder sentido a esse passado, satisfazendo as necessidades do presente” (2016 p. 175-176).

E é nesse exato sentido que os artistas da *Retomada da Imagem* e seus convidados se reapropriam das imagens de Tuca, feitas por Kozák e Picolli. Registrado em três momentos distintos criança, adulto e já mais senhor, as imagens ganharam uma forte narrativa que foi centralizada na grande parede expositiva já observada na fig. 33.

Os artistas optaram por deixar as fotografias originais ladeadas pelas legendas da instituição e as reescritas nessa vitrine central que fazia parte da exposição *Retomada da Imagem*. Contudo, o registro de Tuca adulto feito por Picolli foi reproduzido em papel verde para compor uma arte que ocupou uma das paredes da exposição.

Nos detalhes da fig. 85 é possível ver que são utilizados recortes de jornal, a foto do acervo e uma foto que foi trazida pela convidada Indiamara Paraná, de Tuca adulto, com mais idade. Nesta imagem, fig. 84, Tuca está usando uma bermuda amarela com listras laterais verde e relógio de pulso, e no canto inferior direito da foto, consta a informação que se trata de fotografia do acervo privado de Indiamara:

Figura 84 – Reprodução de fotografia com intervenções, Tuca Xetá, Arquivo Indiamara



Fonte: Museu Paranaense (2024).

Diretamente sobre a reprodução da foto, os artistas pintaram o peito e rosto de Tuca com grafismos indígenas em preto e vermelho e desenharam um colar em preto em seu pescoço. A foto em questão (não incorporada ao acervo) está arquivada na “Caixa Azul” (CX32A), juntamente com a ampliação da foto de autoria de Picolli e dos recortes de jornal que trataram de problematizar um pouco da história dos Xetá.

Como é possível observar nas imagens desse grande mural que foi feito na parede no MUPA, na área central, próximo às fotos de Tuca, do lado esquerdo são utilizadas outras imagens de indígenas emolduradas com fita crepe azul e sobre a última foto a frase “aqui

começa o genocídio”. Na sequência, caminhando para a direita do mural, logo após essa frase, encontramos os recortes de jornal afixados como que representando um degrau:

Figura 85 – Detalhe exposição *Retomada da Imagem*



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2021).

As manchetes, da esquerda para a direita são:

- 1) “*Idioma xetá quase morre com Tuca*”, da Gazeta do Povo de 12/06/2007;
- 2) “*Doença de Tuca ameaça do futuro os xetás*”, Gazeta do Povo de 03/06/2007;
- 3) “*Tio e sobrinho são a memória viva da nação*”, Folha de Londrina, 24/01/1999;
- 4) “*Índios xetás terão reserva no Noroeste do Paraná: depois de meio século de quando foi encontrada, tribo terá suas terras demarcadas*”, Gazeta do Povo, 07/12/2000¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Relevante ressaltar que, embora a discussão sobre a criação de uma reserva Xetá estivesse acontecendo e sendo noticiada nos anos 2000, foi apenas em 01/07/2014 que a área foi delimitada – Terra Indígena Herarekã Xetá – como consta do Portal Terras Indígenas no Brasil (Disponível em: <<https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/4142>>. Acesso em: 04 abr. 2024).

A primeira matéria, assinada por Aline Peres, destaca o falecimento de Tuca, aos 61 anos, ocorrido no dia anterior, 11/06/2007, e informa que apenas ele e mais duas pessoas naquele momento dominavam o idioma Xetá. De acordo com a notícia:

os xetás foram a última etnia do Paraná a entrar em contato com a sociedade. Na década de 40, frentes de colonização invadiram seu território, reduzindo-o drasticamente. Tuca foi encontrado por indigenistas e agricultores brancos catando frutas no alto de uma árvore, em meados da década de 50, na Serra dos Dourados, na região de Umuarama.

Sobre este recorte no mural, a frase “ainda estamos aqui”. E sobre as fotos de Tuca, que se encontram no topo desses degraus informativos, um dos letreiros do acervo, de um filme de Kozák. A imagem que fecha esse percurso narrativo que tem Tuca como o centro é justamente a reprodução da fotografia que não fazia parte do acervo e que foi trazida por Indiamara (fig. 84).

Ainda, relembre-se que na obra destacada na fig. 41, Tuca também aparece em dois registros, lá ao lado de Kozák, indicando que a história de ambos em mais de uma ocasião se aproximou. O encontro inicial se deu exatamente no contexto em que houve uma grande movimentação para documentar esse contato com o povo Xetá, até então desconhecido dos brancos. Contam Edilene Coffaci, Lilianny Barreto e Rafael Pacheco que:

Diante do avanço da frente cafeeira sobre o território indígena, um grupo familiar estabeleceu contato com colonos da Fazenda Santa Rosa, instalada sobre um dos campos de caça e coleta de grupos familiares naquela região, local onde o SPI montou também um “centro de atração”. A partir de então, os pesquisadores da Universidade do Paraná (UPR), José Loureiro Fernandes (professor de antropologia) e Vladimir Kozák (cinegrafista), tiveram um papel fundamental ao participarem, entre 1955 e 1961, de expedições de contato e aproximação para encontrá-los, e de expedições científicas, ao covo das quais, ofereceram os primeiros registros e impressões sobre o grupo recém-encontrado. Ambos também acionaram diversas redes no Brasil e internacionalmente para difundir notícias do violento contato (2021, p. 2).

Então, ao destacarem no grande mural que “ainda estamos aqui”, os artistas ao mesmo tempo que se apresentam para “retomar” seu espaço dentro do museu, fazem coro com uma voz mais alta na qual a população indígena brasileira, segundo Manuela Carneiro da Cunha, está brigando pela retomada do espaço demográfico também. Para a autora, “a primeira observação é que, desde os anos 1980, a previsão do desaparecimento dos povos indígenas cedeu lugar à contatação de uma retomada demográfica geral. Ou seja, os índios estão no Brasil para ficar” (2012, p. 122-123).

Contudo, como já mencionado, tudo que se encontra arquivado na “Caixa Azul” (CX32A) não foi incorporado ao acervo e essa observação merece destaque porque uma das

propostas do projeto *Retomada da Imagem* era justamente que os convidados pudessem trazer registros. Trataremos desses materiais no próximo Capítulo.

*“Há um confronto das narrativas:
 ‘nossos índios’
 ‘nossas pedras’
 ‘nossas bordunas’
 ‘nossas histórias’
 ‘nosso acervo’
 ‘nossas fotografias’”*

(Gustavo Caboco, Baaraz Ka’aupan, Picada Livros, s/d)

5 POSSÍVEIS CAMINHOS PARA FECHAR O CÍRCULO MÁGICO DOS OBJETOS (FOTOGRAFICOS) DE AFETO

O presente Capítulo busca refletir sobre possíveis caminhos para que o círculo mágico desses objetos de afeto, que são os álbuns e as fotografias de família após revolidos, se fechem, especialmente quando se tratam de objetos que se encontram em acervos públicos, distantes de suas famílias de origem.

Aqui, nesse ponto, vale um parêntese pois, nem sempre, os caminhos escolhidos irão permitir, por exemplo, nominar os retratados nessas fotografias e álbuns de família. As narrativas serão recontadas, os fios reconectados, as imagens retomadas, mas as aqui nominadas estrelas¹⁰⁷ utilizadas para preencher a lacuna de referências dos registrados, possivelmente para a maior parte dos registros continuarão lá. Em verdade, quando tratamos de registros imagéticos essas estrelas não são necessariamente os *** digitados ou qualquer outro indicador para ausência, mas sim estrelas imaginárias cravejadas em cada uma das imagens. E são dessas fotografias que muitos artistas partem em suas obras.

Dessa forma, a partir de uma breve análise de artistas que incorporaram fotografias de família em suas obras, resignificando esses objetos, percebe-se que o caminho para que tais imagens encontrem seu espaço nos acervos, permitindo o acionamento de suas narrativas e a discussão sobre os apagamentos a elas associados, parece residir, talvez, na mediação proporcionada pela arte.

¹⁰⁷ Ao discorrer sobre o advento do novo código civil e o direito de família, Luiz Edson Fachin (2008) fez uso de uma metáfora, “a filha das estrelas”, que pode ser usada também para a hipótese da ausência de identificação dos registros fotográficos de família. Para abordar a investigação de paternidade, o jurista narra metaforicamente a história de uma filha que buscava preencher a lacuna de sua certidão de nascimento, onde no lugar do nome paterno, como para tantas outras filhas e filhos, foram digitados apenas asteriscos, ***, ou, simplesmente, estrelas. A “filha das estrelas” é essa pessoa que carrega consigo as estrelas e que depende de um processo de investigação para preencher essa ausência (não apenas formal, no registro, mas também a esperança de preencher a ausência afetiva).

Jacques Rancière é quem auxilia nessa tarefa ao discorrer sobre a potência das instalações que se valem dos vestígios da história:

o dispositivo da instalação também pode se transformar em teatro da memória e fazer do artista um colecionador, arquivista ou vitrinista, exibindo ao visitante não tanto um choque crítico de elementos heterogêneos, mas mais um conjunto de testemunhos sobre uma história e um mundo comuns (2012, p. 35).

Márcio Seligmann-Silva contribui quando demonstra que estamos diante de um novo momento, com o que ele chama de nova arte da memória (2022). E, assim, especificamente no contexto da arte contemporânea, Alessandra Paiva (2022) demonstra que arte indígena brasileira está inserida nessa virada decolonial, surgindo como um referencial importante para se pensar a continuidade dos exercícios a serem feitos por museus como o MUPA.

Por fim, este Capítulo, a partir das proposições de Naine Terena (2020), para quem a arte indígena já viveria um quarto momento, começa uma reflexão sobre essa arte que transforma os registros do cotidiano indígena em verdadeiros testemunhos da violência sofrida, dos apagamentos, da luta e da resistência. De acordo com a autora, a arte indígena foi a forma encontrada de dialogar com o outro, o sujeito não indígena (2020, p. 66). E em sendo assim, a ocupação dos museus históricos também pelo artista indígena parece ser um caminho de diálogo profícuo.

Nesse sentido, a proposta deste último Capítulo é pensar alguns dos possíveis novos “exercícios” que o Museu Paranaense poderia propor e executar para reforçar as iniciativas identificadas até aqui em prol de uma leitura decolonial de seu acervo. Revolver um acervo formado em um período que valorizava um tipo muito específico de visualidade da família e ressignificar as imagens, fazer com sejam retomadas com propriedade por aquelas famílias indígenas apagadas de uma narrativa histórica oficial por tanto tempo.

5.1 RESSIGNIFICAÇÃO DOS OBJETOS DE AFETO ATRAVÉS DA ARTE

Como visto, a fotografia de família aqui entendida como um objeto de afeto, quando passa a circular em um espaço museal, é uma potente ferramenta para se perceber a visualidade da família de determinado espaço e tempo. Contudo, esse enorme volume de imagens produzidos ao longo do tempo traz consigo uma série de apagamentos, além de ser, em muitos casos, a própria marca da violência cometida contra determinados grupos sociais.

Tendo em vista que não é possível retornar no tempo para refazer tais registros, legendá-los de uma maneira que as informações sejam mais próximas da realidade contida nas

fotos, um caminho que se mostra potente para reativar essas imagens empoeiradas nas caixas dos arquivos é a arte.

André Rouillé, na conhecida obra *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, sobre arte-fotografia, explica que “enquanto ferramenta ou vetor, a fotografia ficava externa e alheia à arte; enquanto material, ela se mistura com a arte, em obras inusitadas que aliam à matéria fotográfica uma concepção e uma área de circulação artística”, o que configuraria, segundo o autor, “os contornos de uma outra arte dentro da arte” (2009, p. 337).

Rouillé pontua que:

A aliança arte-fotografia se caracteriza por três grandes linhas: de um lado, põe fim ao ostracismo que durante muito tempo repeliu a fotografia para fora do campo da arte; de outro, vem assegurar a permanência da arte-objeto em um campo artístico ameaçado pela desmaterialização; e, por fim, enceta um forte movimento de secularização da arte (2009, 337-338).

O que se acresce agora é que a fotografia de família, que pode ser lida inicialmente, simplesmente como uma fotografia documental, dependendo dos usos que os artistas fizerem dela, pode vir a transitar no campo artístico promovendo uma verdadeira reescrita da história. O que Ariella Azoulay alertou sobre ser a fotografia marca do direito de destruir porque caminhou junto com o processo de colonização e estava presente em todas as cenas de esbulho, ainda que o registro tenha apagado completamente a violência, pode ter um novo capítulo escrito.

Márcio Seligmann-Silva ressalta que “a fotografia tornou-se uma metáfora fundamental na arte contemporânea e, no Brasil, tem estado na base da produção de artistas que lidam com a memória e, mais ainda, com o esquecimento” (2022, p. 23).

Muitos são os artistas que utilizam a fotografia em seu processo criativo ou, ainda, que as ressignificam em suas obras. De Gustavo Germando (*Ausências Brasil*, 2013), com a recriação da cena da fotografia de família marcando a ausência do ente vítima da ditadura; Joachim Schmid (*Photogenetic Drafts*, 1991), com as montagens de retratos descartados de estúdios de fotografia onde cria novas imagens com retratados fictícios; à Rosangela Rennó (*Bibliotheca*, 2002, *Menos-valia [leilão]*, 2010), com obras que encerram as fotografias de família em vitrines e molduras, fazendo pensar sobre o conteúdo, sobre o descarte e sobre a circulação das fotografias e objetos fotográficos, entre tantas outras obras e artistas, a fotografia definitivamente acessa a memória.

Diante disso, artistas como Rosana Paulino e sua instalação *Parede da Memória* (1994/2015), em que transferiu para 1.500 pequenos quadrados de tecido, fotografias de seus familiares, cuidadosamente alinhavados um a um, formando patuás, seguem lançando luz sobre a potência dos registros fotográficos de família no campo da arte:

Figura 86 – Detalhe Obra Parede da Memória, 1994/2015



Fonte: Site da Artista (<<https://rosanapaulino.com.br/parede/>>. Acesso em: 28 jun. 2023).

Retomando Seligmann-Silva, que discorre sobre a fotografia justamente a partir da obra de Rosana, tem-se que:

a fotografia reatualiza outras metáforas da memória, como a escritura, metáfora também fundamental, como veremos, na referida tradição da arte da memória com sua ideia de inscrições mnemônicas. Afinal, a fotografia é literalmente uma *escrita da luz*. Mas ela também remete à concepção psicanalítica de nossa memória de camadas, uma mais outras menos conscientes. A inscrição do trauma também já foi comparada ao *flash* fotográfico. A fotografia enquanto retrato tem também um elemento corpóreo e fantasmático: o retrato fotográfico literaliza ambigualmente o aparecer e o desaparecer, a presença e a ausência, o desejo de ver e o evanescer da imagem. (...) A fotografia é tratada como fragmento, escombros, sobrevivência de um naufrágio, e é em torno de fotografias apropriadas, suas cópias, seus recortes e suas inversões, que boa parte da obra de Paulino se constrói (2022, p. 23).

No artigo escrito para a Revista Zum n. 20, Ubiratan Suruí, em 2021, por sua vez, resume com maestria o papel da fotografia no seio da comunidade indígena. Ao comentar as fotos reunidas para o artigo, Ubiratan, que também é o primeiro fotógrafo de seu povo, deixa transparecer que uma vez tendo a oportunidade de operar uma câmera fotográfica, os

indígenas [Suruí] absorveram o potencial das imagens e construíram suas memórias assim como qualquer outro grupo familiar.

Alternando imagens de períodos diferentes do acervo de seu povo, Ubiratan destaca que “a fotografia também é uma maneira de vermos como nossos pais sofreram e nos educaram para nos tornarmos o que somos hoje” (2021, p. 107). E, hoje, para ele “com a facilidade de acesso à tecnologia, as fotografias se tornaram mais acessíveis ao nosso povo, e também usamos as câmeras dos celulares para chamadas com nossos parentes de outras aldeias” (idem, *ibidem*). Comenta, ainda, que

muitas imagens de antigamente foram estragando com o tempo, mas a gente guarda tudo mesmo assim. O meu povo entende a importância da fotografia. Parte da nossa cultura foi ficando apenas no passado, e muitas vezes os novos só conseguem entender melhor os costumes por meio das fotos (idem, p. 110).

Para o fotógrafo, o tempo fez com que ele entendesse que “a câmera pode ser uma ferramenta para defender meu povo de invasores e para proteger nossa cultura de ser massacrada ou esquecida” (idem, p. 111). Certamente por tal compreensão é que Ubiratan, ao reunir o acervo com as fotos coletadas por toda aldeia, explica que “para entender melhor o que estava vendo e o porquê de cada registro, passei a ir atrás dos personagens ou seus familiares” (idem, *ibidem*).

Sobre o acervo reunido, Ubiratan conta que este:

já passou das centenas de registros, e cada um deles traz outra centena de narrativas. Quando um álbum novo é encontrado na aldeia, vários parentes se sentam em volta dele para trocar relatos e lembrar do passado. As fotos contam muito, até quando não mostram algo, pois a falta também tem um significado. De qualquer forma, graças aos retratos, essas memórias podem continuar vivas (idem, *ibidem*).

É possível pensar, tomando especialmente a fotografia de família como objeto de reflexão, que todo esse volume de imagens produzidas com a intenção de documentar a existência dos indígenas e que, inegavelmente registra momentos vividos por suas famílias, aguarda ser retomado, ressignificado, e essa ação passa diretamente pelas mãos dos parentes, artistas ou não.

Isso porque a

a própria fotografia é enigma: incita o receptor a interpretar, a questionar, a criticar, em resumo, a criar e a pensar, mas de maneira inacabável. Ela é antidogmática: é dúvida e colocação em dúvida; é interrogação sobre a existência e sobre o tempo, sobre a matéria e sobre a imagem. Não podemos esgotar uma foto, pois, por meio dessa tensão entre seu material e seu referente para sempre perdido, ela nos escapa como nos escapam o mistério do outro, a realidade do mundo exterior, o problema da existência, a separação do passado, o enigma da morte ou a identidade de nosso eu. (SOULAGES, 2010, p. 346).

Para Soulages, “uma mesma foto é apresentada e atualizada numa infinidade de contextos diferentes (...) ela é obra aberta, necessariamente aberta, obra viva que adquire uma nova dimensão e um novo destino a cada transformação em obra; a história da obra também é viva, pois cada recepção pode ser uma nova recriação” (2010, p. 347). É exatamente nesse sentido, por exemplo, que a fotografia de Liva Olivia e João Maria (figs. 38, 39 e 40) pode se enquadrar, pois adquiriu, sem sombra de dúvidas, nova dimensão dentro do acervo (e, também, por que não, fora dele).

Ainda segundo Soulages, nesse sentido “é que a fotografia contemporânea pode ser crítica reflexiva e diálogo criador com outras fotos e outras obras de arte: ela pode então unir-se a outras artes plásticas” (SOULAGES, 2010, p. 347).

A ressignificação, então, desses objetos de afeto ancorados em acervos, parece apenas ser possível de ser acionada mais rapidamente e de forma mais potente através da arte, que é política, e permite uma partilha. Jacques Rancière propõe que as narrativas ficcional e histórica partilham estratégias comuns que tanto obrigam a pensar a fronteira entre o real e o ficcional, como parte da premissa que a ficção dá forma a realidade, não existindo uma fronteira rígida. Para o autor, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2009, p. 58).

Nesse sentido, diante de uma coleção de fotografias depositadas em um museu histórico, de fato, parece que o caminho da arte é capaz de fazer acionar a narrativa dos apagamentos. Fazendo uso das palavras de Rancière, “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (idem, p. 59).

Antonio Fatorelli, ao falar sobre a problemática da predominância das sobreposições das imagens e dos sistemas de mídias, menciona que

Em todas as pontas desse vasto território de espelhamentos e de opacidade, prevalecem regimes de verdade, fundados em discursos, convenções culturais e projeções de natureza subjetiva. Cabe observar, nesse particular, que a proposição utópica que acompanhou e conferiu sentido a parte significativa da produção fotográfica desde o seu advento incide sobre a demanda de verdade das fotografias, fortemente fundamentada na suposição de que essas imagens representam o mundo de modo automático, não mediado e imparcial. Uma utopia que parece definitivamente superada nesse momento de transição, uma vez estabelecidos os distanciamentos históricos e conceituais que possibilitaram relativizar essas antigas crenças. Uma perspectiva crítica facultada, em boa medida, pela natureza do código digital, artificial e manifestamente construído. Porém, uma vez reveladas as inconsistências das demandas de verdade e de autenticidade da fotografia analógica, agora universalmente reconhecida pelos seus tradicionais apologistas, vemos surgir, ao que parece de modo substitutivo, uma nova utopia envolvendo a produção imagética digital (2019, p. 102-103).

O autor refere negociar o tratamento das imagens (idem, p. 104), mas como negociar se não houve negociação para o registro? Tal pergunta se mostra relevante porque, de acordo com

Azoulay, a própria história da fotografia como um todo transcorreu dentro dessa lógica da produção de fotografias feitas sem autorização.

Se a fotografia pode ser vista como marca dessa nova arte da memória que busca na fotografia sua base (SELIGMANN-SILVA, 2022, p. 20), é possível dizer que através dela pode-se desvelar o esquecimento, o apagamento da identidade, a violência.

Seligmann-Silva explica que

nossos escritores, cineastas e artistas são justamente alguns dos principais agentes dessa nova arte da memória ética construída a partir dessas novas sensibilidades. Eles têm a capacidade de nos apresentar os conflitos sociais de modo a produzir pontes, abrir arcos que nos conectam com as vítimas daquilo que a ideologia chama de “progresso”, mas que é, na verdade, a continuidade da exploração dos viventes pelos homens e dos homens sobre a natureza (2022, p. 19).

Foi exatamente nesse sentido que se deu, como visto, a exposição *Retomada da Imagem* do Museu Paranaense, exemplo dessa nova arte da memória. Quando resgataram as imagens do acervo os artistas, Denilson Baniwa, Gustavo Caboco e seus convidados deram novos sentidos aos retratos, fizeram enxergar uma família onde a legenda inicialmente indicava uma ação.

Essas novas configurações que se delineiam podem ser observadas no que Naine Terena chama de um quarto momento da arte indígena. Para Naine, nos últimos 20 anos, o número de artistas-comunicadores indígenas vem crescendo no Brasil. A produção desses artistas representa seus povos e incorpora suas estéticas, e é quase sempre marcada por uma linguagem ativista. Essas novas redes e ações constituem o que ela chama de “quarto momento” na história da arte indígena, período que se delineia desde o final do século 20 e que tem sido marcado por uma produção que transita entre o filme documentário, a fotografia e as novas tecnologias (2020, p. 54).

No final do século XX, adentrando o XXI, Terena explica que a arte indígena usa de todas as ferramentas para defender os direitos dos povos indígenas, buscando promover um diálogo com outras sociedades, o que, segundo a autora, não implica em abrir mão dos costumes e cosmologias (idem, p. 66), ao contrário:

O enfoque, os enquadramentos, as possibilidades narrativas, os registros do cotidiano são transformados em testemunhos de luta e resistência. São as maneiras encontradas para dialogar com o outro, o não indígena. É também uma forma de dizer que existem outros planos de diálogo e percepção do mundo.

Ainda é cedo para caracterizar definitivamente esse quarto momento e para medir o impacto dessas produções contemporâneas no imaginário da sociedade brasileira. Mas não há dúvida de que esses novos autores tomaram a cena. Com suas estéticas e com equipamentos variados, eles registram, recortam, colam, remontam, ritualizam e produzem obras relacionadas às próprias vivências e mobilizações.

Escolhem personagens, momentos, lugares e poéticas. Atendem aos desejos de seus anciãos e de suas comunidades, envolvendo-os e tornando-os coprodutores das obras. Abrem mão (ou não) das técnicas clássicas de produção. Utilizam estratégias distintas para produzir uma representação que se aproxime cada vez mais do real visível e invisível que permeia o universo indígena.

Para isso, as produções de imagens ora são compostas de cores vibrantes, ora de meios-tons de claro e escuro, e, mais recentemente, de colagens diversas, que invadem fotografias, mesclando ilustrações e retratos. É por meio desse trabalho que o público identifica tanto nas fotografias como nos filmes, a percepção do mundo em que vivem os povos indígenas e, mais do que isso, o mundo que querem construir (idem, p. 66).

Os artistas apontados por Naine já em 2020¹⁰⁸, como Moara Brasil, Emerson Uyra, Sallisa Rosa, Edgar Kanaykô, Denilson Baniwa e Gê Viana, que incluem a fotografia em suas obras, encontram-se, então, nessa fronteira, da pós-fotografia¹⁰⁹ e decolonialidade como bem abordado por Alessandra Paiva (2022).

De acordo com Alessandra:

O movimento decolonial denuncia que as relações de opressão que se expressam violentamente através de noções de classe, gênero, raça e geopolítica também se refletem nas práticas artísticas. Essas poéticas insurgem-se contra o colonialismo na vida, por meio de suas temáticas, e acabam assim questionando a incidência do colonialismo na própria arte e no meio cultural. Interpelam, por exemplo, as razões pelas quais as mulheres artistas estiveram fora dos compêndios historiográficos; explicitam o quanto o racismo estrutural se reflete nas instituições culturais, que por muito tempo vêm sendo dirigidas majoritariamente por pessoas brancas; desconstruem as imagens estigmatizadas a respeito de grupo minorizados, como o exotismo vinculado aos povos indígenas e a erotização das pessoas negras; abalam os regimes valorativos que desprezam artefatos (“artesanatos”) em suas potencialidades estéticas (2022, p. 38).

E nessa linha que, talvez, seja possível dar vazão ao volume de imagens feitas sem qualquer autorização, ou com autorização viciada, “retomando a imagem” efetivamente para a hipótese dos registros das famílias indígenas.

Se as fotografias não podem ser entregues aos registrados, que lhe sejam facultados livre acesso; que lhe sejam disponibilizadas quantas cópias em papel fotográfico e alta resolução requisitarem; que seja firmado publicamente o compromisso de buscar identificar e dar nome aos sujeitos; que se pense menos no processo de registro e acondicionamento das imagens desses encontros para publicidade e mais em como fazer, através delas, discutir os apagamentos; que a exposição, se assim for proposta, seja produzida e conduzida pelos artistas, agentes dessa “nova

¹⁰⁸ Ver Revista Zum n. 19, p. 52-67.

¹⁰⁹ Pós-fotografia aqui entendida nos termos que Beatriz Furtado e Philippe Dubois definem: “as expressões ‘pós-fotografia’ e ‘pós-cinema’ dizem respeito ao que acontece às imagens quando essas são geradas, ou mesmo tratadas, digitalmente. Por exemplo, quando as imagens fotográficas são postas em movimento; quando se fabricam arquivos ‘falsos’; quando as imagens heterogêneas são trabalhadas de forma comum; quando as imagens são projetadas sobre diferentes telas; quando são oriundas de materiais visuais encontrados na internet; quando as memórias visuais se fazem e se desfazem a cada dia nas redes etc” (2019, p. 11).

arte da memória”. Isso porque a fotografia é “um poderoso meio de inscrição do próprio apagamento” (SELIGMANN-SILVA, 2022, p. 13).

No campo da arte pós-ditadura, por exemplo, como explica Maria Angélica Melendi (2020): “as imagens da arte pós-ditatorial devedora das demandas da memória contemporânea quase nunca abordam a imagem do corpo morto ou torturado. Para muitos artistas, seria insuportável representar essa situação sem se sentir um cúmplice ou carrasco. A única história que, para eles, vale a pena contar apoia-se sobre os restos: objetos encontrados, máquinas metonímicas e, muitas vezes, paisagens vazias. Os corpos ausentes continuam presentes nesses rastros” (idem, p. 49).

É o que Naine Terena sintetiza com precisão:

Ao contrário dos retratos científicos feitos em períodos anteriores, os corpos indígenas registrados pelos artistas indígenas não parecem mais ser capturados; eles dizem algo além do que se pode dizer pelas palavras. São corpos entrelaçados ao meio ambiente ou ao universo urbano. Com sorrisos, expressões firmes e posturas que marcam o olhar do retratado para o fotógrafo e para o mundo” (ZUM, 2020, p. 66).

Nessa ordem de ideias é que é crucial retomar, mais uma vez, o alerta feito por Azoulay, da ausência de autorização para um número incalculável de fotografias produzidas ao longo da história da fotografia, que culmina, inclusive, sobre discussões no sentido de não se dar acesso às imagens dos *corpus* expostos e explorados nas fotografias que compõe acervos mundo afora.

Uma nova ética fotográfica precisa se sobrepor ao ato reiteradamente reproduzido de fotografar sem pedir, de publicar sem autorização. E, especialmente com relação aos registros do povo indígena, é muito importante a pesquisa de mestrado intitulada *Etnovisão: o olhar indígena que atravessa a lente*, de Edgar Kanaykõ, que tem as fotografias como principal recurso narrativo. Explica Edgar, em entrevista para Teresa Sanches, que:

durante um ritual ou festas indígenas, quem decide sobre o que pode ou não ser registrado não é quem está com uma câmera nas mãos, mas os espíritos, mediados pelos pajés, que também negociam com a comunidade. Essa preocupação com o permitido e o não permitido, que define as questões de ética e uso da imagem desde a captura, perpassou a pesquisa do indígena, que manteve diálogo intenso com seu povo (2020, p. 4).

Para Edgar, se antes o indígena era o objeto das pesquisas antropológicas, agora o que se tem é uma “antropologia reversa”, que “traz a expectativa de ‘uma influência histórica sobre essa narrativa, sempre contada por não indígenas e ilustrada, muitas vezes, por estereótipos como índios nus, morando na Floresta Amazônica e usando arco e flecha’ observa” (idem, ibidem). Como se observa, o uso da fotografia e das fotografias precisa ser repensado em todas as esferas.

5.1.1 *Projetos de longo prazo e o apelo para artistas como caminho, mas não solução*

Das lições de Françoise Vergès se extrai, como já mencionado neste trabalho, que não necessariamente recorrer sistematicamente à comunidade artística fará mitigar as ausências encontradas nos acervos.

A autora faz referência ao “relato” como recurso a ser explorado pelos museus: “partir do relato também era fugir da representação pela imagem que o poder utilizava e, portanto, fazer resistência a ele” (2023, p. 223). Vergès explica, sobre a participação dos artistas nesse desafio que:

Tínhamos de enfrentar essa falta, que não era sinônimo de ausência, tampouco de subdesenvolvimento. Trabalhar com o visual, nesse contexto, era ter consciência de que o “trabalho criativo deve enfrentar com firmeza o desafio ético-político do trabalho visual, o que significa encontrar o equilíbrio entre a visibilidade e invisibilidade” (2023, p. 226).

Esses projetos de reconstrução e ressignificação dos acervos, especialmente no que diz respeito aos registros fotográficos e a cessão destes para os artistas, possivelmente irão esbarrar nas discussões já entabuladas sobre apropriação e originalidade no campo das artes. A pergunta feita por Marcelo Conrado em sua obra *Arte, Originalidade e Direitos Autorais*, “mas, afinal, o que é original, ou novo, na arte contemporânea?” (2022, p. 224) ganha novos contornos. Exposições como *Retomada da Imagem*, que se concretiza por várias mãos, com a participação e assinatura de convidados não necessariamente artistas, mas que produzem e, mais ainda, trazem novas imagens para o acervo, que manipulam imagens de fotógrafos cujo trabalho, a partir desses projetos, sofre uma série de questionamentos.

São muitas camadas de informações e direitos que estes registros fotográficos carregam, mas que, em se optando por ressignificá-los através da arte, o que deve prevalecer é a “linguagem do acesso”, como sentencia Conrado com relação a arte contemporânea e suas características (2022, p. 328). O autor resume que “a arte dos séculos XX e XXI é, por excelência, uma arte das apropriações, de citações e de empréstimos” (2022, p. 328).

O desafio é grande e contínuo, e isso é inquestionável. É possível acrescentar, ainda, as preocupações que já foram objeto de discussão com relação as artes de outros povos pelos museus ocidentais, pois a arte produzida hoje pelos povos originários em projetos como o aqui trabalhado também precisará ser tratada com atenção.

Sally Price já falava em verdadeiros jogos de poder ao analisar o tema do que ela nominou de arte primitiva em centros civilizados:

O controle das artes de outros povos, assumido pelo mundo Ocidental, dá-se em várias dimensões. Primeiro, como o ouvido na floresta, o olho discriminante do observador Ocidental é geralmente tratado como se fosse o único meio pelo qual um objeto etnográfico poderia ser alcançado ao *status* de obra de arte; esta prerrogativa de definição é, por si só, extremamente poderosa. Em segundo lugar, colecionadores e museus seguem, em grande parte, suas próprias prioridades quando utilizam a tecnologia Ocidental para salvar a Arte Primitiva da extinção física; eles decidem sobre a vida ou a morte de objetos que foram confeccionados com materiais perecíveis, por pessoas cujas prioridades representam, para os Ocidentais, pouco mais que uma ingênua despreocupação relativa à necessidade de preservar sua herança para as gerações futuras. Em terceiro lugar, conhecedores Ocidentais atribuem a si mesmos a tarefa de interpretar o significado e a significância de objetos de arte produzidos por pessoas que, argumentam eles, estão menos equipadas para tal. Quanto, estes mesmos especialistas utilizam, a seu próprio critério, os consideráveis recursos financeiros e de comunicação ao seu dispor para conferir reconhecimento artístico internacional àqueles que são seus favoritos pessoais no mundo “anônimo” da produção artística do Terceiro Mundo. E, por fim, os membros do mundo Ocidental, são aqueles que, mais uma vez, por seu acesso à riqueza material e à comunicação, estão, nas últimas décadas do século XX, assumindo a responsabilidade de determinar a natureza da produção artística em praticamente todos os cantos do mundo. Em resumo, os Ocidentais assumiram a responsabilidade da definição, conservação, interpretação, comercialização e existência futura das artes mundiais (2000, p. 103).

Assim como é possível acrescentar as lições de Ulpiano de Meneses, que faz uma reflexão importante sobre o uso das instalações artísticas dentro dos museus históricos:

há, pois, espaço no museu histórico para instalações, assim como para performances e dramatizações (outras formas de metaforizarão que podem conduzir a deformações irreversíveis, como se verá mais adiante). Não é pouca a contribuição que elas podem trazer. A pretensão, porém, de as instalações substituírem as exposições analíticas mais uma vez revela a incapacidade de *enfrentamento do objeto*, da coisa material, preferindo-se a apropriação indolentemente ingênua de uma linguagem moldada em outro contexto e com outra economia. Nesse caso, o museu histórico seria totalmente dispensável. Mas então, como dar conta da função seminal que lhe competia, em nossa sociedade?

Doutra parte, é preciso também acrescentar que instalações não podem ser improvisadas. Considera-las como um código auto-operável, que dispensa consistência como obra plástica é cair de imediato no pastiche, dando à instalação um caráter puramente mítico – no sentido utilizado por Barthes (1957:216), quando diz que o próprio mito ‘*c’est de transformer un sens em forme*’’. (2013, p. 39-40).

Então, o exemplo de uso (ou não uso) de um objeto fotográfico, de um retrato cujos retratados foram identificados por seus parentes – fotografia de Liva Olivia e João Maria – objeto que foi ressignificado em projeto maior e anterior (*Retomada da Imagem*), ainda que as criações não tenham sido lidas como instalações propriamente ditas, foi utilizado novamente sem qualquer referência aos registrados, faz pensar sobre a contribuição da arte e seus usos futuros dentro de instituições como o MUPA.

Nessa ordem de ideias, portanto, a pergunta é: já seria possível apontar novos “exercícios” decoloniais a partir do acervo imagético do Museu Paranaense?

5.2 NOVOS “EXERCÍCIOS” SOBRE A PRESENÇA INDÍGENA NO MUPA

Como apontado no primeiro Capítulo, o Museu Paranaense assumiu, desde 2019, uma postura que busca repensar o acervo e seus apagamentos. Observados alguns desses exercícios, ainda que tenham novos desdobramentos e continuem a reverberar, é possível pensar em dois novos “exercícios”, que indicam o quanto ainda é necessário caminhar para concretizar as propostas entabuladas pela Instituição, dentro dessa sua “nova fase”.

5.2.1 PROJETO “EXPEDIÇÃO DA MEMÓRIA”: OS *KAYAPÓS NO MUPA E A RESTITUIÇÃO DE “CÓPIAS”* (2022)

Embora não seja a intenção explorar a integralidade do projeto que trouxe os Kayapós ao MUPA, em maio de 2022, também dentro dessa nova proposta do Museu em aproximar os povos cujos pertencentes encontram-se arquivados no acervo, diante de tudo que foi visto e analisado, faz-se necessário um apontamento muito específico sobre esse projeto *Expedição da Memória* no que diz respeito a forma como os registros fotográficos dos indígenas ainda estão sendo feitos e, também, ao peso que se dá às cópias de fotografias da comunidade indígena.

De acordo com as informações sobre esse projeto, a visita dos Kayapós, que aconteceu em maio 2022, será retribuída em breve¹¹⁰, quando uma equipe do MUPA irá visitar esta comunidade no Pará. Por tal motivo, esse é considerado um projeto ainda em andamento, daí a razão dos arquivos e documentos referentes ao projeto, mesmo que solicitados formalmente ao departamento de antropologia, não terem sido disponibilizados até a conclusão da pesquisa. Contudo, por acrescer questões relevantes à proposta desta tese, optou-se em analisar pontualmente a restituição das cópias de fotografias dos Kayapós como um novo “exercício” decolonial do MUPA.

Em síntese, foi apenas em junho de 2023 que o material reunido em 2022 com a visita dos Kayapós começou a ser sistematizado e divulgado pelos canais de comunicação do MUPA. Em uma série de publicações em sua página do Instagram, o Museu discorre sobre a *Expedição da Memória* dos Mebêngôre-Kayapó, abrindo o conjunto de postagens com a afirmação de que:

¹¹⁰ Até a finalização desta pesquisa não foi dada publicidade sobre a continuidade desse projeto e a data do deslocamento da equipe do MUPA até o Pará.

Falar e mobilizar o acervo do MUPA com sujeitos indígenas faz parte das ações que a instituição vem desenvolvendo. Questões fundamentais de revisão historiográfica e ética sobre suas coleções têm sido levantadas pelo MUPA com a intenção de promover uma reflexão profunda sobre o seu próprio acervo e definir caminhos que o Museu deseja trilhar nos próximos anos.¹¹¹

Como se observa, o MUPA segue reforçando seu comprometimento com a revisão historiográfica e a necessidade de se refletir sobre o acervo. Porém, do conjunto de imagens publicadas, especificamente nos registros feitos quando da visita dos Kayapó, se extrai a rigidez da pose, a seriedade do olhar, o desconforto com os registros ainda tomado por fotógrafos que não indígenas está presente:

Figura 87 – Expedição da Memória, post 1



¹¹¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CsmmLymMPMu/?igsh=MWc0MThyOTE1M2FrOQ==>>. Acesso em: 01 set. 2024.



Fonte: MUPA, Instagram (2023).

No tocante à restituição, embora se fale na postagem do Instagram do MUPA que o povo Kayapó estaria levando o acervo de volta, o Museu deixa claro que o acesso ao acervo é facultado e as visitas bem-vindas, mas o que se pode levar na bagagem, especialmente sobre o acervo imagético, são cópias:

Para além de “trazer a aldeia” Kubenkrâkenh para o MUPA, **o grupo também “levou o MUPA para casa” no[s] último dia de sua viagem. Na bagagem, foram cópias digitais de todas as fotos e filmagens da coleção Vladimir Kozák sobre o seu povo e também fotografias do acervo tridimensional tirados por eles mesmos.**

Para o grupo, levar esses materiais de volta é uma forma de instruir os mais novos que ficaram na aldeia sobre seus antepassados e sobre os objetos antigos. Entre os Mebengorke-Kayapó, tradição e novidade caminham juntas na construção de uma sociedade que valoriza o passado, mas também o porvir.

Essa sessão de vídeos teve, para Breprere Kayapó, um tom ainda mais próximo, já que uma das filmagens retrata a Festa do Bemp, celebração exclusiva de sua família e que remete aos seus ancestrais mais diretos¹¹² (sem grifos no original).

É o que se depreende dos registros: embora os Kayapós tenham conseguido manipular os objetos tridimensionais sem as tradicionais luvas de proteção, o que, inclusive, aparece no conjunto das fotografias divulgadas no Instagram do MUPA, toda a estrutura que foi montada para que eles pudessem acessar aquilo que pertence à sua comunidade foi formal e claramente organizado de maneira a garantir os registros para postagem.

A troca mais uma vez é muito simbólica da condição que as instituições ocupam: sintam-se em casa, mas de maneira organizada, conformada dentro do espaço garantidor dos

¹¹² Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CtSP-1cOyaO/?igsh=MXZzb3Z4OG9heTltbA==>>. Acesso em: 01 set. 2024.

registros; levem “o acervo”, em cópias, quando se trata de registros fotográficos e levem apenas alguns dos artefatos que manusearam (a relação completa ainda não foi divulgada, fazendo referência apenas a artefatos registrados nas fotografias publicadas).

Figura 88 – Expedição da Memória, post 3



Fonte: MUPA, Instagram (2023).

Aqui, pertinente sublinhar que essa cessão de cópias não é algo novo para o Museu Paranaense, Edilene Coffaci, Lilianny Barreto e Rafael Pacheco contam em seu artigo que os Xetá pediram cópias do “acervo imagético de Kozák guardado no Mupa (do qual solicitaram e obtiveram cópias digitalizadas de alguns itens em visita em maio de 2017). Os autores narram que quando da pesquisa etnográfica, o entrevistado Dival

mostra fotografias de quando era jovem e viajava com o pai e os irmãos para trabalhar em fazendas do Mato Grosso do Sul, e ainda fotografias de seus filhos e netos. Dival pode passar uma tarde inteira conversando com pesquisadores, ao mesmo tempo que mantém a televisão ligada veiculando imagens dos antigos parentes a partir de uma cópia digitalizada dos filmes de Kozák, que obteve junto ao Mupa (2021, p. 10).

Ainda, retomando à visita dos Kayapós, interessante mencionar que, durante o período que estiveram em Curitiba, participaram, nos dias 14 e 15 de maio, de uma roda de conversa e ofertaram uma oficina de pintura corporal, assim anunciada no site do MUPA¹¹³:

Jenipapo, pintura corporal e grafismos Mebêngôkre [Kayapó]

Com mulheres indígenas da aldeia Kubenkrakenh (Pará)

Lançando mão da pigmentação oriunda da junção de dois elementos vegetais fundamentais: o jenipapo e o carvão vegetal, um grupo de Kayapós realizará oficina de pintura corporal tradicional. Eles vem da aldeia Kubenkrakenh, do município de Ourilândia do Norte, localizada no Pará, exclusivamente para compartilhar suas habilidades e saberes ancestrais com o público do MUPA. Esse sistema de representações gráficas extremamente elaborado e muito valorizado que é a pintura corporal, acontece como um meio de classificação e de comunicação, ele aproxima e diferencia domínios culturais, categorias de pessoas e eventos e é um atributo da própria natureza humana, desde a perspectiva mitológica.

Sobre os participantes, consta apenas a indicação do coletivo - Coletivo indígena da aldeia Kubenkrakenh (Pará) – e a referência a Bepre Re Kayapó e Kokodjy Kayapó, enquanto o grupo era formado por seis pessoas como se observa da imagem de divulgação (fig. 87). A mesma ausência de referência se observa na fotografia que ilustra a agenda do Museu para o referido evento:

Figura 89 – Imagem divulgação da agenda do MUPA: Oficina e Roda de Conversa Kayapó



Fonte: Site Museu Paraense (2024).

¹¹³ É possível consultar a agenda do programa público do MUPA rolando a barra até a data do evento “Agenda 14 e 15 MAI – Oficina e Roda de Conversa” (Disponível em: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Programa-Publico>>. Acesso em: 01 set. 2024).

Então, mesmo que tal visita esteja reverberando no momento da escrita desta tese, porque existe uma segunda etapa desse projeto a ser concretizada, essa ação do Museu em parceria com os Kayapós, ou “exercício” como define Naine Terena, não poderia deixar de ser abordada porque permite pensar, a partir dela, o momento da restituição, como explica Mbembe, assim como todo esse processo de reparação e ressignificação.

Por fim, mais não menos importante, necessário destacar que essas ações acontecem em um campo poroso, que se esvai no tempo muito rapidamente. O uso das redes sociais como ferramenta pode não ressoar com a força necessária: “podemos testemunhar apenas um frágil presente, como em *blogs* ou em *posts* nas redes sociais, que logo são lavados pela constante avalanche de novas postagens” (SELIGMANN-SILVA, 2022, p. 11).

Ou seja, quando as cópias foram entregues aos Kayapós, isso mereceu registro público, como visto acima, mas quando uma cópia foi recebida pelo MUPA de um sujeito indígena, a cópia (e aqui a referência é específica à cópia da foto de Tuca trazida por Indiamara Paraná para a exposição *Retomada da Imagem*, como visto anteriormente – fig. 84) pareceu ser ignorada, pois arquivada na “caixa azul” – CX32A – e não incorporada ao acervo.

A maneira de tratar e pensar as imagens dos povos originários que se encontram arquivadas em acervos museais já vem há bastante tempo sendo objeto de discussão e a demanda se estende aos diversos campos de estudo. Como narra Elizabeth Edwards, questões éticas “são centrais não somente na produção de imagens”, mas “sobretudo, nas práticas institucionais em torno das próprias imagens” (2016, p. 178). Para a autora,

A percepção de que as fotografias de família de muitos povos estão, efetivamente, trancadas em instituições antropológicas tece um impacto profundo nas práticas sobre a propriedade das imagens e o acesso a elas, bem como em relação aos direitos em relação ao conhecimento e em relação às ideias de evidência e valor. Esse processo talvez tenha sido mais acentuado na América do Norte e na Austrália, onde indígenas e povos tradicionalmente “objetos” da antropologia reclamaram as imagens do passado antropológico como sua própria história e exigiram uma voz institucional sob seu controle, gestão e disseminação. As imagens que os antropólogos, quarenta anos atrás, teriam se arrogado o direito de usar com impunidade para demonstrar sua etnografia são, agora, restritas, requerendo negociação e permissão das comunidades envolvidas, tendo em vista que elas próprias reivindicam o conhecimento cultural inscrito nas fotografias (idem, *ibidem*).

Ainda, especialmente sobre os Xetá, Edilene Coffaci, Lilianny Barreto e Rafael Pacheco, trazem uma informação importante ao registrarem que as cópias que os Xetás conseguiram das fotografias e filmes do tempo em que seus parentes tiveram os primeiros

contatos com os brancos que dizimaram aquele povo, são tratadas como relíquias. Ainda que só tenham lhes restituído cópias, os autores informam que

É a vida de afetos partilhada ao lado dos *parentes* no passado que os acervos digitais têm revelado aos Xetá no presente: são os tempos difíceis e árduos em que primeiramente foram separados, tiveram suas terras invadidas e usurpadas, depois foram estabelecidos em terras alheias e convertidos em trabalhadores rurais, quando passam então a transitar entre aldeias, reservas e cidades. Nos acervos estão também as marcas da solidão, da tristeza, do sofrimento, as marcas da morte e da ausência dos *antigos*. Ao mesmo tempo, em termos mais positivos, tais registros permitem também que se alcancem as trajetórias de vida, o cotidiano, os conhecimentos transmitidos, os momentos alegres dos reencontros, a rememoração da vida no *mato*. Nos processos de rememoração em que se enredam, elaboram-se narrativas nem sempre encadeadas de modo cronológico, tampouco sério, mas, sempre que possível, são apresentados os nomes, as pessoas, os espaços, as relações de parentesco, as emoções e os afetos que perpassaram as experiências da vida entre *parentes*, ou suas ausências (2021, p. 16).

Todos esses registros são relevantes porque é apenas a partir das observações desses exercícios que têm sido feitos pelos museus nacionais que um caminho de tratamento respeitoso e efetivo poderá ser identificado, abrindo novos sentidos de significados para esses registros. Ressalvando que nem sempre poderá ser possível contar com a presença de artistas ou com sujeitos dos grupos dos quais se quer revolver os acervos e discutir os apagamentos. Mais, ainda, é preciso registrar que a abertura desses espaços museais também implica em refletir no que fazer com o espólio das exposições pensadas dentro dessa moldura.

5.2.2 POLAROIDS: UM ÁLBUM DE FAMÍLIA POSSÍVEL

No texto que abriu a exposição *Retomada da Imagem* e que estava transcrito na primeira parede que dava acesso a sala expositiva, texto este assinado por Giselle de Moraes e Josiéli Spenassatto, as obras foram descritas como “um conjunto de criações artísticas em painéis e paredes”. Na última frase, constou expressamente que “Instituições como o Museu Paranaense, que ajudaram a informar a lógica colonial que objetifica corpos subalternizados – negros e indígenas –, precisam tomar para si a tarefa de contribuir para reverter esse padrão”.

Naine Terena deixou claro que não basta sinalizar que os museus pretendem promover mudanças, pois são muitas as necessidades quando uma proposta de decolonização é estabelecida, desde o cronograma financeiro até gestão de pessoal.¹¹⁴

Como avançar? Como “retomar” efetivamente a imagem? será que as imagens das

¹¹⁴ TERENA DE JESUS, Naine. Resposta de perguntas feitas por e-mail, 14 de julho de 2023.

famílias indígenas pertencentes ao acervo podem ter seu círculo mágico fechado? Ou estão justamente no momento de sua história em que precisam buscar pelo fechamento deste círculo, que passa, certamente, pelo recontar, ressignificar, reorganizar, re-legendar, pela montagem de um álbum, ainda que imaginário, capaz de trazer essa família para o campo da família paranaense?

Aqui, neste último tópico da Tese, literalmente retomando a *Retomada da Imagem*, a reflexão parte de uma pasta de arquivos digitais do MUPA, indexadas “obras”, onde encontram-se exatamente 26 registros fotográficos, todos nominados, conforme relação discriminada no Anexo 8. São alguns registros das paredes da exposição, dos painéis/telas, que foram possíveis guardar (e que estão sob a guarda do Museu enquanto a destinação não é dada pelos artistas), dois textos datilografados que compuseram a exposição e fotografias feitas por Denilson Baniwa.

O que chamou atenção é que nestes registros que, em princípio, parecem documentar a exposição, com imagens que correspondem às obras expostas ou, as mais significativas de serem arquivadas para quem criou esta pasta (disponibilizada pela antropóloga do Museu, Josiéli Spenassatto), não se vê imagem específica do conjunto de 103 polaroids tiradas pelos artistas e convidados ao longo da semana de residência no MUPA.

No entanto, o registro de Kraw Penas, que acompanha o texto *Resistência e afetos dão o tom de exposição que reescreve antigas fotografias indígenas*¹¹⁵, publicado no dia 14 de dezembro de 2021, no site do Museu, é possível observar a construção dessa “parede de polaroids”. Na imagem, ao fundo, de costas, o próprio Denilson Baniwa é quem aparece concentrado trabalhando com as polaroids. Enquanto o artista parece escrever alguma legenda na parede, uma das convidadas está sentada também de costas, ao seu lado, trabalhando em uma das telas e, ainda, no primeiro plano, Gustavo Caboco e Indiamara manuseiam os arquivos fotográficos na mesa de apoio colocada no meio da sala expositiva (mesa esta que depois foi substituída pela vitrine que pode ser observada na fig. 36):

¹¹⁵ Disponível em: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Resistencias-e-afetos-dao-o-tom-de-exposicao-que-reescreve-antigas-fotografias-indigenas>>. Acesso em: 01 set. 2024.

Figura 90 – Fotografia: Kraw Penas/SECC



Fonte: Museu Paranaense (2024).

Em destaque no referido texto, em negrito “**Álbum de família e novas histórias**”, o Museu destaca expressamente a manifestação de Denilson sobre a identificação de algum dos registrados nas fotografias do acervo:

Denilson conta que o grupo conseguiu identificar quem eram os fotografados em algumas imagens do acervo que traziam legendas genéricas. *“Nomear essas pessoas fotografadas dá um sentido de retomada, identifica-se e se reapropria essas imagens. Não mais como só um registro etnográfico, mas como registro familiar, como álbum de família.”*

Entretanto, como visto, os identificados não tiveram seus nomes, ao menos até este momento, registrados nas fichas técnicas e, mais, esse grande álbum estampado na parede do MUPA, que indica claramente uma necessidade de os próprios indígenas registrarem fotograficamente sua retomada não aparece no registro de obras da exposição.

As polaroids não são mencionadas no documento “Retomada da Imagem: informações das obras e acervos”, nem, como mencionado, na pasta digital que contém as imagens das obras (Anexo 8), mas, curiosamente, a obra *Indiários processuais* – composta

pelas 103 polaroids, aparece destacada no Catálogo *Retomada da Imagem*. Ocupando duas páginas inteiras (p. 54 e 55) a obra é destacada e, nas páginas seguintes, encontram-se os créditos, contendo como autores os artistas e seus convidados, acrescida de um detalhe ampliado da instalação *Indiários processuais* (p. 56 e 57).

Feita esta observação, destaque-se que ao longo dos dias em que essa grande família indígena, formada pelo artistas Denilson Baniwa, Gustavo Caboco e todos os seus convidados, trabalhou diretamente com o acervo dentro do Museu, a fotografia foi utilizada o tempo todo como ferramenta de registro, como se verificam das imagens abaixo:

Figura 91 – Fotografia: Sem título, 2021, Modelos Roseane e Élide Yry_Foto Denilson Baniwa



Fonte: Museu Paranaense (2024)

Figura 92 – Sem título, 2021, Modelo Denilson Baniwa, Foto Gustavo Caboco



Fonte: Museu Paranaense (2024).

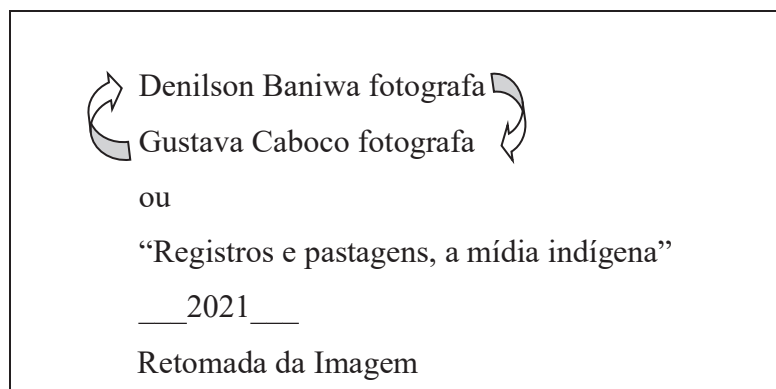
Com diferentes tipos de câmeras, vários foram os registros feitos, e estes foram incorporados à exposição. As fotos indicadas nas figs. 91 e 92, inclusive, foram ampliadas e integraram a vitrine central que ocupou o espaço expositivo contendo legenda que exalta esse exercício de troca de fotografias em uma casa da memória que está tendo suas imagens retomadas. Na legenda: “*Tekoa Takuaty, Povu Guarani Mbya, Elida e a Roseane brincando de trocar fotografias, Casa da memória, Retomada da imagem, 2021*”:

Figura 93 – “Trocar fotografias”



Fonte: Museu Paranaense. Foto: A Autora (2021).

Para a fig. 93 a legenda escrita pelos artistas fez um trocadilho para indicar a “troca” de retratos entre eles, além de fazer referência a mídia indígena, reforçando através da imagem e sua legenda a importância da fotografia e da mídia hoje para os povos indígenas:



A proposta, portanto, tinha de fato a imagem como elemento central e os artistas, conforme observado nas figuras 91 e 92, procuraram registrar todos os momentos utilizando diversos equipamentos de captura de imagem. Nota-se, a partir dos registros fotográficos, o uso de celulares, câmera Polaroid¹¹⁶ e câmera fotográfica, tanto pelos artistas quanto por seus convidados.

As legendas escritas diretamente na parede ou em pedaços de fita crepe branca que fixavam as fotografias Polaroid (fig. 94) sugerem que o objetivo não era realizar um registro cronológico das atividades desenvolvidas durante a semana de estudos e produção no Museu, mas sim preservar as memórias associadas àquela retomada. Contudo, mesmo as fotografias não estando organizadas em ordem cronológica, em cada uma delas há a indicação do dia em que foi feita, reforçando a contagem do tempo daquela “ocupação do museu”.

É possível também observar que foram feitas inserções de texto à lápis ou caneta, com grafias de diferentes mãos, inobstante o único que tenha sido registrado trabalhando na montagem desse “álbum possível” seja o artista Denilson Baniwa (fig. 90). Além da referência numeral ao dia da permanência no Museu anexada com fita crepe em cada foto, e de legendas que fazem referência direta ao captado pela lente da polaroid, é possível ler frases como “lute como uma indígena”, “sonho com erva mate” e “traduções midiatikas”.

¹¹⁶ Câmera Instantânea Fujifilm Instax Mini pelo que se extrai dos registros em que ele aparece. Este modelo imprime a foto em 5 segundos e essa é revelada em até 2 min, após o clique. Exige 30cm a 50cm de distância para tirar retratos com maior definição, de acordo com as informações encontradas no site da Fujifilm (Disponível em: <<https://loja.fujifilm.com.br/collections/instax/products/combo-camera-instantanea-fujifilm-instax-mini-12-verde-menta-filme-rainbow-10-fotos-bolsa-mini-12-verde-menta-copia>>. Acesso em 01 set. 2024.).

Figura 94 – “Indiários processuais”



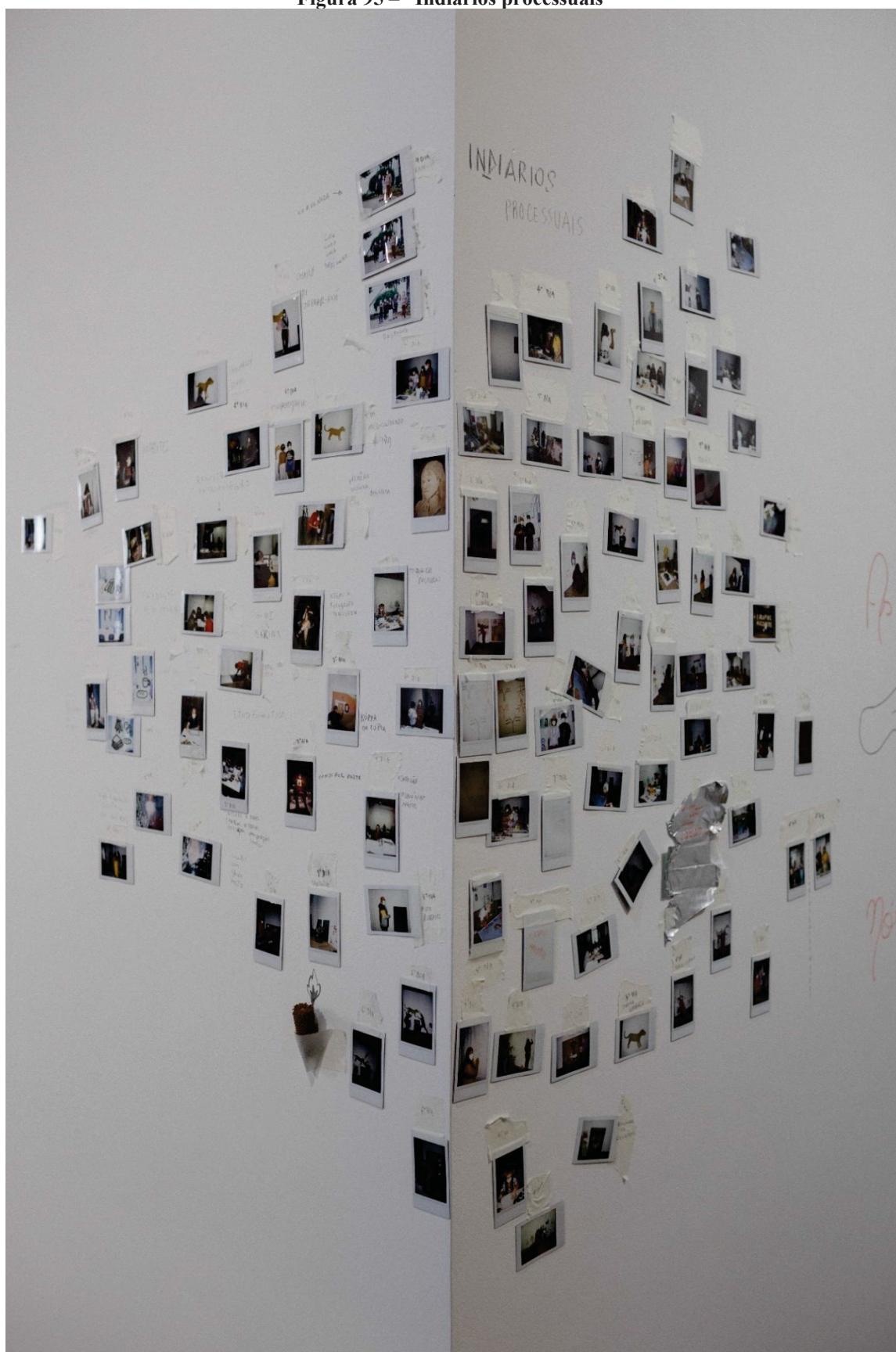
Fonte: Museu Paranaense. Foto: ALVES, Mariana (2021).

No canto superior direito da parede (fig. 94), observa-se um do conjunto de três registros feitos em ambiente externo no quarto dia, dispostos um abaixo do outro. A primeira fotografia dessas três, faz referência expressa à família indicando na legenda “4º dia”, “família”, acrescentando ainda uma flecha indicativa apontando para a imagem dos três retratados com a anotação “wapixanada” (fig. 102), no registro seguinte são 5 os retratados que posam para a fotografia e no último, 6, mas a imagem sai com qualidade ainda mais baixa, resultando na legenda “desfocos” (fig. 103).

Ao longo desse álbum aberto é possível, então, observar uma série de pequenas narrativas fotográficas contadas a partir de uma ou mais polaroids com suas legendas. São registros: da alimentação e do espaço do café (incluindo intervenções à canetinha sobre as polaroids); dos momentos nos quais os artistas interagiram com objetos do acervo (“*visita na expedição jesuítica do sec XVI*”); de vários momentos manuseando as imagens do acervo (“*kotações memórias afetos*”); de registros dos artistas e convidados trabalhando em suas criações (“*vamos por parte*”) e performando com elas; da presença dos funcionários do museu durante os trabalhos (“*xegou a fotógrafa do museum*”).

Na parede do lado esquerdo de quem olha o grande álbum de polaroids foram afixadas 41 fotografias, sendo que as demais, totalizando 103, ocuparam o lado direito, onde na parte superior foi destacado, o que pode-se extrair como o título dessa obra, uma instalação: fotográfica, “Indiários processuais” (conforme registro abaixo).

Figura 95 – “Indiários processuais”

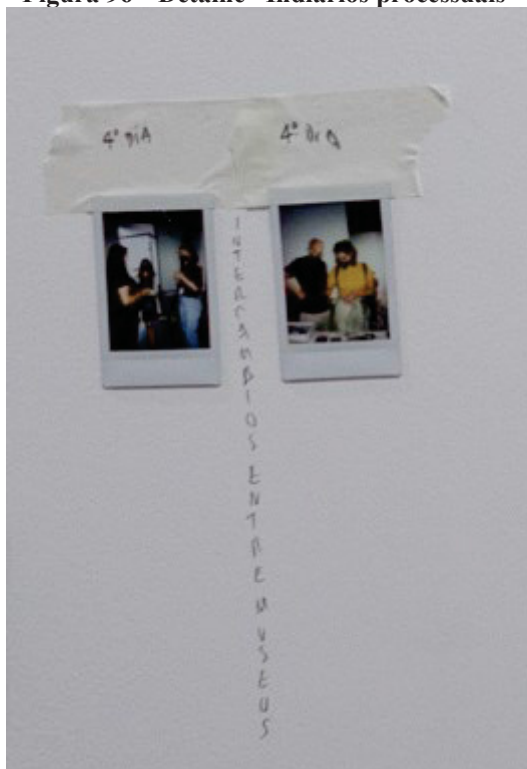


Fonte: Museu Paranaense. Foto: ALVES, Mariana (2021).

Esse lado direito conta com menos legendas nas fotografias, priorizando realmente a indicação do dia em que o registro foi feito. Na parte inferior, mais a direita, encontra-se em meio as fotografias uma embalagem aberta de polaroid na qual foi datilografado em vermelho: “saís de prata, polaroid, de captura, instantaneas, um click um furo, um furo uma parte que falta”.

Por fim, ao lado da embalagem, as últimas fotografias trazem a indicação de que no quarto dia aconteceu uma visita que foi registrada como “intercâmbio entre museus”. Nas duas fotografias que narraram fotograficamente esse momento não consta nenhuma outra informação sobre qual seria esse outro museu ou quem seriam os retratados, como se observa no destaque abaixo:

Figura 96 – Detalhe “Indiários processuais”



Fonte: Museu Paranaense. Foto: ALVES, Mariana (2021).

Desse modo, assim como em um álbum de família, portanto, os artistas e seus convidados registram momentos especiais dessa “grande família Retomada da Imagem”, fazendo questão claramente de indicar a relevância dos registros fotográficos. A tabela abaixo exemplifica alguns dos registros e suas legendas:

Figura 97 – Tabela exemplificativa das Polaroids

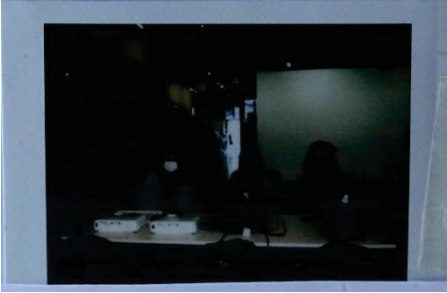
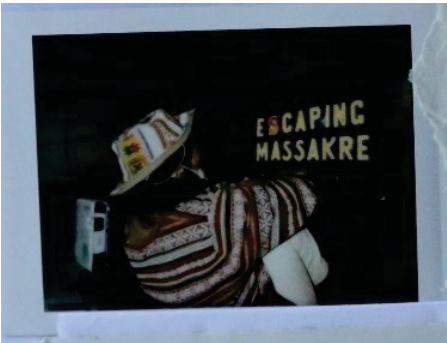
Figura	Legenda/Dia	Legenda
Figura 98 – Polaroid 	“1º dia”	<i>“registro antropológico”</i>
Figura 99 – Polaroid 	“2º dia”	<i>“kópia da cópia”</i>
Figura 100 – Polaroid 	“3º dia”	<i>“planos”</i>

Figura 101 – Polaroid

*“3° dia”**“café (4)”*

Figura 102 – Polaroid

*“4 dia”**“família”
“wapichanada”*

Figura 103 – Polaroid

*“4° dia”**“desfocos”*

Figura 104 – Polaroid

*“4° dia”**“me encontrando Iñg”*

Figura 105 – Polaroid 	<i>“4º dia”</i>	<i>“caçadora”</i>
Figura 106 – Polaroid 	<i>“4º dia”</i>	<i>“kontações memórias afetos”</i>
Figura 107 – Polaroid 	<i>“5º dia”</i>	<i>“Nicolas e Thais também vieram participar das criações conosco”</i>

Fonte: Museu Paranaense. Fotos: A Autora (2024).

As fotografias, assim, registraram os vários momentos que aconteceram ao longo dos dias em que os artistas trabalharam diretamente dentro do Museu, desde os momentos de pesquisa, criação e interação com a equipe do Museu e outras pessoas que passaram por ali

naqueles dias, assim como momentos de descontração entre os artistas e cenas de atividades como alimentação e limpeza do espaço em que estavam trabalhando. As legendas, igualmente, ora descrevem mais fielmente a imagem como “*Nicolas e Thais também vieram participar das criações conosco*”, ora fazem referência a sentimentos e sensações percebidos pelos artistas naquele momento, como se extrai da legenda “*me encontrando Iñg*” escrita para a foto que registrou o jaguar já tomando forma (fig. 104).

O conjunto de fotografias que fez parte de “Indiários processuais”, desse modo, parece indicar uma dupla contradição. Primeiro, se os registros feitos nas 103 polaroids faziam parte da exposição e, no seu conjunto, formavam uma das várias obras coletivas expostas, assim como os traços, grafismos, frases e pinturas feitos diretamente na parede foram apagados para uma nova exposição, as polaroids foram praticamente descartadas, apagadas, encaixotadas na “caixa azul” (CX32A). Estão arquivadas sem ordenação ou indicação de como recompor o painel fotográfico construído, repete-se, pelos artistas e seus convidados. Tampouco, repete-se, foram incorporadas ao acervo.

Talvez nessa hipótese até se pode estar diante de um exemplo de trabalho no qual “alguns artistas não se interessam pelo resultado, ou seja, por uma obra, mas sim pelo processo” (CONRADO, 2023, p. 233). É uma possibilidade.

Segundo, se eram registros pessoais, um diário imagético da segunda fase do projeto *Retomada da Imagem* (e recebeu o nome de “indiário” fazendo alusão expressa aos diários), aquele no qual os artistas e seus convidados, manipularam as fotografias e objetos do acervo para a construção da sua *Retomada*, estes registros foram deixados para trás, foram abandonados, como quem joga fora o álbum recheado de fotografias porque aquelas memórias não fazem mais sentido, ato tão comum e corriqueiro quando os registros fotográficos eram físicos e cada vez mais tem sido substituído pelo “deletar”.

Porém, a importância dada aos registros pelos artistas veio à tona quando do lançamento do catálogo *Retomada da Imagem*, onde Denilson, em depoimento à jornalista Fernanda Maldonado, em 16 de janeiro de 2024, expressamente pontua que

Eu, particularmente, estou pensando que esse processo todo é um entendimento de novas narrativas que a gente pode construir mesmo, sabe? Eu estou num lugar, agora, de conhecer as tecnologias e essas ferramentas. Quando você estava aqui, entrevistando o Gustavo, eu te fotografei e coleí na parede. A fotografia está lá. Então eu tenho capacidade agora não só de ser fotografado, mas também de fotografar ou outro, de ter – é uma palavra horrível – uma troca de “tiros”, de *flashes*, sabe? Eu te capturo, você me captura e que tipo de negociação com essas imagens a gente vai ter agora? Porque você, enquanto jornalista, vai publicar, teu fotógrafo vai publicar num *site*, no jornal, e vai noticiar. Eu não tenho controle do que você vai fazer, mas tenho controle de como vou receber isso. **Mas, de outra maneira também, posso publicar no meu Instagram a foto que tirei de você.**

Então a gente está numa relação agora de negociar isso, como nossas imagens aparecem. E acho que esse é o sentido dessa residência, sabe? Entender a formação da imagem, a construção da narrativa imagética e o domínio das ferramentas (2024, p. 59, sem grifos no original).

Contudo, as polaroids, como visto, encerrado o período expositivo, foram deixadas aparentemente para trás pelos artistas e isso pode ter sido feito de forma deliberada, inclusive¹¹⁷. A questão é que foram “resgatadas” pela equipe do Museu — a pedido específico do historiador Felipe Villas Boas. E, relevante frisar, que não foram, até a conclusão da pesquisa, incorporadas ao acervo. As polaroids, em vez disso, estão simplesmente armazenadas na reserva destinada a documentos em papel. Mesmo assim, temos delineado, com essas 103 polaroids, um álbum de família possível.

Pode-se afirmar, inclusive, que este álbum em potencial se alinha com os temas frequentemente encontrados nos álbuns de fotografia de família da primeira metade do século XX¹¹⁸. O álbum das polaroids se distingue pelo elevado número de retratos (individuais e com múltiplos indivíduos) e pela sua ênfase em registros realizados em ambientes internos. Nestes casos, os ambientes internos não se referem às residências das famílias indígenas, mas sim ao

¹¹⁷ Sobre o uso da Polaroid para registrar a ocupação do espaço museal pelos artistas indígenas e seus convidados, a Professora Milena Costa, quando da banca de defesa, sugeriu que a escolha desse formato pode ter sido proposital, já que as polaroids irão literalmente sumir (caso não sejam devidamente digitalizadas, lembrando que não o foram quando da finalização da exposição e que se encontram arquivadas de maneira não adequada). Costa questiona “que imagem é essa que não existe?” ou que deixará de existir? A leitura que pode ser feita da obra que é composta pelas polaroids feitas pelos artistas ao longo da etapa de “residência” no MUPA é de um alerta, ao contrário das imagens que pertencem ao acervo e que foram feitas, possivelmente, sem consentimento expresso, que permanecerão no arquivo, os retratos feitos pelos indígenas irão desaparecer, ficam sob a tutela da instituição pelo tempo que a polaroid se manter nítida, o registro, a memória pertenceria apenas aos retratados e que estes não teriam a intenção de eternizá-las (se quisessem teriam utilizado outro equipamento, já que, como visto e pontuado anteriormente, utilizaram vários equipamentos diferentes para registrar a semana de permanência trabalhando e criando a partir do acervo). E a Professora Milena faz essa leitura partindo do texto de Glicéria Tupinambá, publicado na Revista Zum nº 21, de 2021, sobre o repatriar do Manto Tupinambá. Glicéria escreve que “Nós, de Serra do Padeiro, temos outra visão, entendemos que os encantados não querem. Se quisessem, tudo ficaria fácil. Os encantados me pediram para fazer o manto e criaram meios e formas para que ele voltasse a viver. Tupinambá julgou e condenou os europeus à pena máxima, que é manter um material tão frágil por séculos e séculos – e são felizes por cumprir essa pena! O manto mostra as pegadas dos lugares por onde os tupinambás passaram, e os europeus estão condenados a preservar nossa cultura. O que acho que eles devem fazer é flexibilizar, facilitar nossa ida até lá. (...) Nosso povo se perdeu na imensidão, mas o manto não, é um registro, está lá parado, e eles são obrigados a cuidar dele, a preservá-lo, gastando bilhões. Se a gente fosse pedir o manto de volta, seria para fazê-lo retornar à natureza, para não mais existir, porque a função dele é voltar para a natureza. Estando lá, é a pena, e, se o trouxermos de volta, a gente perdoou – não temos a intenção de perdoar. É só o tempo, o tempo que foi estabelecido pela lei tupinambá. Então, eles vão continuar carregando essa pena para o resto da vida, se depender dos tupinambás da Serra do Padeiro. Nós não queremos dar esse perdão.” (TUPINAMBÁ, Glicéria. A visão do manto. REVISTA ZUM. nº 21, dez. de 2021. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>>. Acesso em 30 de dez. 2024.)

¹¹⁸ Da pesquisa de mestrado se identificou que os principais temas registrados pelas famílias naquele período podem ser resumidos em fotografias de: a) viagem, b) passeio, c) fotos em ambiente doméstico (dentro das residências, varandas, jardins), d) piqueniques, e) bens móveis, f) bens imóveis, g) fotografias de paisagens e vistas e h) retratos posados em estúdio (FONTANELA, 2019).

espaço museológico onde os retratos dos seus parentes são preservados.

Figura 108 – Quadro de análise das Polaroids

Retrato	47
Retrato mais de uma pessoa (2 ou mais)	36
Ambiente interno (Museu)	80
Ambiente externo	03
Outros (registros de detalhes das criações, dos espaços internos do Museu, com intervenção)	17
Ilegíveis	03

Fonte: A Autora (2024).

O dia com o maior número de registros fotográficos foi o quinto, com um total de 31 imagens. No primeiro dia foram capturadas 5 fotografias, no segundo dia 16, no terceiro 11, no quarto 29 e, no último dia, foram registradas 11 polaroids.

Do total de retratos individuais, são 16 posados, com os retratados olhando diretamente para a câmera (sendo dois registros em que embora se consiga identificar a silhueta do retrato de frente para o fotógrafo, não é possível ver o rosto em detalhe), enquanto nos demais os retratados são registrados concentrados em seus estudos e criações. Já no que diz respeito aos retratos com duas ou mais pessoas, do total de 36, em 16 os retratados posam para as fotografias, nos demais estão envolvidos em alguma ação do encontro.

Ademais, é válido assinalar que a qualidade das imagens obtidas com uma câmera Polaroid, que possui recursos significativamente limitados para captura de imagens, juntamente com as condições impostas pelo período pandêmico, que exigiam o uso de máscaras em ambientes fechados, suscita um interesse maior pela etapa futura de completa reconstrução das legendas e pela identificação de todas as pessoas registradas.¹¹⁹

A utilização de máscaras por todos os participantes durante o trabalho também contribui para a uniformização dos rostos dos retratados, uma vez que oculta partes do rosto. Isso reforça a ideia de que os registros fotográficos de família transcendem uma estrutura formal de parentesco, abrangendo famílias estendidas e plurais, bem como todos aqueles que estiveram presentes nas ocasiões que se desejou documentar.

¹¹⁹ Como a presente tese não tinha o foco na história oral, uma entrevista com os artistas e convidados pode ser realizada em pesquisa posterior, visto que seria bastante interessante aclarar essas conversas suspensas nas fotos.

Nesse contexto, destaca-se uma polaroid específica (fig. 109), tirada no último dia, que apresenta baixa nitidez, praticamente em preto e branco, possivelmente devido à falta de iluminação na sala e também pela característica do equipamento. Nesta imagem, Denilson Baniwa está à direita, e o outro homem, cujo rosto não é identificável, parecem integrar o grande mural da exposição. Ao posarem para a fotografia com os braços abertos em direção ao jaguar, que foi objeto de referência especial durante a Retomada (uma das polaroids conserva a legenda “jaguar aparece”), a silhueta de ambos parece ter sido, como muitos outros desenhos, marcada na parede. Este registro sintetiza a Retomada da Imagem: a presença da família indígena está imortalizada nas paredes do Museu Paranaense, e seus registros merecem seguir, com certeza, sendo explorados:

Figura 109 – Polaroid: O jaguar e os artistas



Fonte: Museu Paranaense (2024).

Por fim, recuperando a interrogação feita no Capítulo 4 e tomando os retratos das polaroids como fotografias de família, pergunta-se sobre esses retratos das famílias indígenas:

seria razoável pensar que o “círculo mágico dos álbuns, dos registros fotográficos de família” se fecharia com a incorporação das fotografias ao acervo? Até aqui, a resposta possível foi que existiriam dois caminhos: a) a devolução dos registros (com a substituição, no acervo, por cópias) ou b) a sua manutenção no acervo. Independente do caminho, sempre mediante ações direcionadas que fomentem a identificação dos retratados, a ativação das conversas suspensas e a exploração das ferramentas do acervo *online*.

No caso específico dessas polaroids talvez o “abandono” tenha sido proposital, pois é ele quem pode mais uma vez acionar o dispositivo do círculo mágico, desse eterno pensar se o arquivamento dos registros fotográficos da família indígena atende essa virada necessária de pensar a imagem.

De todo modo, uma vez estando dentro do espaço museal e tendo feito parte de uma exposição, de um exercício decolonial proposto pela instituição, a incorporação desses registros ao acervo e disponibilização destes por mais tempo à toda a comunidade, via acervo *online*, parece medida necessária. Como pontua Ulpiano de Meneses,

é a função documental do museu (por via de um acervo, completado por banco de dados) que garante não só a democratização da experiência e do conhecimento humanos e da fruição diferencial de bens, como, ainda, a possibilidade de fazer com que a mudança-atributo capital de toda realidade humana deixe se ser um salto no escuro para o vazio e passe a ser inteligível (2013, p. 19).

Marcelle Beatriz Cortiano Nagakura vai além e sentencia que

encarar a digitalização de acervos como um caminho de concretização dos direitos autorais – tanto pelos fins de preservação das obras quanto pela promoção do acesso aos acervos pela ampla disponibilização das coleções na Internet – coloca-se não apenas como uma alternativa conveniente, mas também inescusável (2022, p. 150).

Assim, se a digitalização de acervos e seu compartilhamento *online* se mostra indiscutivelmente necessária porque concretiza o acesso à cultura¹²⁰ e atribui, como pontua a referida autora, função social às coleções e ao patrimônio cultural (idem, ibidem), a ação de “engavetar” fotografias feitas justamente em um contexto de acionamento das narrativas adormecidas nos registros fotográficos do acervo do MUPA precisa ser repensada.

¹²⁰ Sobre o acesso à cultura no ambiente digital é valiosa a contribuição de Marcelle Nagakura em sua dissertação: Proteção autoral e acesso à cultura no ambiente digital: problemáticas jurídicas e socioculturais da digitalização de acervos artísticos no Brasil (2022).

***“(...) vamos atravessar o deserto, temos que atravessar.
Ou toda vez que você vê um deserto você sai correndo?
Quando aparecer um deserto, o atravesse.”***

(Ailton Krenak, *A vida não útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 116)

“Tupinambá julgou e condenou os europeus à pena máxima, que é manter um material tão frágil por séculos e séculos – e são felizes por cumprir essa pena!”
(Glicéria Tupinambá, *A visão do manto*, 2021)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese procurou seguir o rastro da fotografia da família indígena dentro do acervo do Museu Paranaense, essa instituição centenária criada por homens brancos e inspirada nesse formato ocidentalizado de espaço de memórias, e de guarda e exibição daquilo que foi “conquistado” (ou colonizado).

De um acervo formado por uma base de doações das famílias mais abastadas do estado e formatado dentro dos ideais paranistas, que no início das primeiras décadas do século XX, buscava encontrar uma identidade paranista, um rosto típico da família paranaense, esse Museu foi passando por diversas fases até chegar nos dias atuais.

Desde 2019, sob a direção de Gabriela Bettega e já dentro de um contexto que exige a adequação das instituições de memória ao Estatuto de Museus, instituído pela Lei nº 11.904 de 2009, o Museu Paranaense estabeleceu como missão promover *“a preservação, a pesquisa e a comunicação do patrimônio cultural imaterial a partir do diálogo entre disciplinas, campos e práticas, de forma a identificar as aproximações, cruzamentos e fricções que conectam identidades plurais, o passado e o presente, o local e outros territórios”* (2023, p. 18).

Para tanto, vem, desde 2019, buscando promover uma maior participação do público, abrindo suas portas para os mais diferentes grupos sociais e étnicos, propondo em suas palavras “a revisão sobre o que é ser paranaense” (idem, p. 22). A pretensão estampada no plano museológico vigente é a de “fortalecer as especialidades tradicionais do Museu – Arqueologia, Antropologia e História – e ampliar os limites da pesquisa para encontrar relações inesperadas e narrativas que se sobrepõem a partir das conexões entre as ciências e as artes, a arquitetura e o design” (idem, p. 21).

O Museu Paranaense, como visto ao longo da pesquisa, elegeu a arte contemporânea como ferramenta, uma espécie de ferramenta mágica capaz de revolver o acervo e ressignificá-lo (“a arte contemporânea surge como uma porta de entrada através do sensível, e um convite para a reflexão e o questionamento” – idem, ibidem).

Contudo, a história que se desdobrou ao longo dessas páginas, seguindo como mencionado, o rastro da fotografia de família indígena no MUPA, indicou que os exercícios decoloniais propostos pelo Museu, como bem sentenciou Naine Terena, são exercícios, de fato iniciais.

A decolonização do museu, como demonstra Françoise Vergès, em sua obra recém-lançada no Brasil (2023), é tarefa de longo prazo e exige o comprometimento da instituição museal em todas as suas esferas e departamentos, um diálogo afinado, conjunto, atento.

Os exemplos trazidos ao longo da tese, que certamente poderiam e podem estar sendo observados também em outras instituições de guarda da memória, servem efetivamente de norte para refletir sobre que história pública queremos? Que decolonização pretendemos fazer? Como usar a arte como mediadora para revolver os acervos forjados na exploração da imagem dos povos originários? Como recontar a história?

Sem a pretensão de esgotar o tema aqui tratado, muito menos apresentar um caminho a ser seguido por estas instituições, algumas considerações merecem destaque, pois em certa medida sintetizam o que foi observado ao longo da pesquisa. Em princípio, então, é possível fazer as seguintes ponderações:

Primeira,

De fato, o Estatuto de Museus (lei 11.904/2.009) sinaliza um interesse do Estado em pensar a Cultura e seus museus, não deixando de ser um avanço nas questões referentes ao reconhecimento e difusão da cultura, além da proteção ao patrimônio cultural nacional. A inclusão da necessidade de elaboração do plano museológico, que é estabelecido como dever dos museus no artigo 44 do Estatuto, indica a importância desse documento dentro desse cenário.

O plano museal com certeza se mostra uma ferramenta importante para se conhecer dada instituição e nortear o trabalho de cada gestão, contudo, é preciso atentar para que a missão e objetivos nele estabelecidos sejam observados e que reverberem pelo Museu como um todo, e isso inclui também a publicização e atenção ao acervo *online*.

Segunda,

Isso implica que os museus precisam direcionar atenção para o ambiente virtual com um todo, não apenas marcando presença nas redes sociais. É interessante que as ações sejam

literalmente espelhadas para os acervos *online*. A pandemia do Covid-19 só intensificou a urgência em se priorizar também o conteúdo disponibilizado *online*, assim como a urgência na digitalização e publicização do acervo.

Embora as pesquisas que quantificam o período que as pessoas permanecem diante de telas estejam mais focadas na questão do consumo e dos impactos do uso excessivo das telas à saúde, é inegável que os números reforçam a atenção que deve ser dada aos sites e acervos das instituições museais. Ainda que o maior volume de horas diga respeito à redes sociais e tenha também relação com o uso dos aparelhos para acessar as plataformas de *streaming*, os primeiros passos de uma pesquisa escolar, científica, independentemente do nível, passam, sem sombra de dúvidas, por algum tipo busca *online*.

De acordo com matéria assinada por Susanna Nazar, publicada em 29 de junho de 2023 no Jornal da USP, “*no Brasil, as pessoas passam aproximadamente 16 horas do dia acordadas, mas um dado chama a atenção: mais da metade desse tempo é destinado ao uso de smartphones e computadores*”.¹²¹

Além de tudo, os espaços físicos possuem limitações que o acervo *online* parece conseguir superar com mais facilidade. Então, o acesso amplo ao qual a instituição museal pública precisa garantir pode ser também alcançado se pessoas de todos os lugares conseguirem consultar o acervo e, mais ainda, se para além das exposições permanentes e temporárias¹²², for possível acessar na integralidade o acervo através de plataformas *online*.

O Governo Federal já disponibiliza em sua página de serviços “*gov.br*”, um caminho específico para se acessar o que nomina de “acervos online”, seção em que se encontram links¹²³ para as plataformas museais que disponibilizam seus acervos. Ainda é muito incipiente, se levado em consideração o volume considerável de instituições museais públicas existentes no país, mas sinaliza que se caminha nessa direção para se dar acesso amplo aos acervos nos termos propostos no Estatuto de Museus.

¹²¹ Disponível em: <<https://jornal.usp.br/atualidades/brasileiros-passam-em-media-56-do-dia-em-frente-as-telas-de-smartphones-computadores/>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

¹²² Aqui é importante uma pequena nota sobre um conjunto de imagens que foram adquiridas pelo Museu Paranaense, de autoria da fotógrafa Claudia Andujar, como mencionado no primeiro Capítulo. Como citado no início da tese, a compra se deu dentro de um chamado “movimento mais amplo” da instituição, que visa atender as reivindicações dos mais diferentes grupos que compõem a sociedade. Contudo, ao consultar hoje como essas fotografias que logo que adquiridas foram objeto da exposição temporária *Claudia Andujar: Poéticas do Essencial* foram registradas no acervo e como essa exposição foi publicizada no acervo *online*, se constatou que as 30 fotos foram catalogadas, mas sua imagem não está disponível, existem apenas alguns registros de vistas da exposição, indicando, portanto, um direcionamento bem específico quanto ao que se dá ou não publicidade ampla.

¹²³ Disponível em: <<https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/os-museus/acervos-online>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

Ainda, relevante destacar que para a comunidade indígena os deslocamentos ainda são algo muito difícil, de modo que a digitalização e disponibilização dos acervos indígenas arquivados em museus e instituições de guarda da memória significam a concretização de um direito à memória. Denilson Baniwa bem explicitou que *“eu acho que mais do que importante ter esse acervo, é um direito. É um direito ter a digitalização e o acesso público a todas as informações que estão em museus. E isso é importante não só para pessoas indígenas. Não só para pessoas que têm parte de sua cultura e de sua família arquivadas nos museus. É importante para todos nós, para que a gente saiba o lugar que a gente vive e a história desse lugar, né? E para pessoas indígenas e comunidades indígenas, a importância, no caso, é que em muitos espaços museológicos e aí inclui Brasil e fora do Brasil, muitas pessoas indígenas nunca terão condições de chegar ou de acessar presencialmente, fisicamente, né?”* (entrevista, Anexo 9, [00:16:45.00-00:17:48.00]).

Terceira,

Especialmente sobre a abertura das instituições para se repensar os acervos, as lições de Naine Terena e Françoise Vergès precisam ser mais uma vez reforçadas. O que se observa acontecendo em território nacional, nas mais diversas instituições públicas e privadas, são “exercícios” decoloniais como os descritos nessa tese (realizados pelo Museu Paranaense). E qualquer exercício, de acordo com a própria etimologia da palavra, exige treino, prática, repetição, tentativas várias, ou seja, há de fato um longo caminho a ser percorrido.

Isso, porque a decolonização do museu não pode ser vista de outra forma que não a de um processo, uma ação contínua no tempo, cujas repetições e desdobramentos irão, quem sabe, decolonizar algo sabidamente de estrutura colonial.¹²⁴

Quarta,

Mas, então, como trabalhar com a ausência, com os apagamentos dentro dessas instituições museais que possuem um acervo tão materialmente amplo? Especialmente sobre os registros fotográficos, foi possível observar, ao longo da tese, que nem sempre a intenção

¹²⁴ Quando da banca de defesa o Professor Everton Moraes destacou a relevância dos museus comunitários como instrumento para contar a história dos “excluídos”, pois estes permitem uma maior aproximação da memória com seus efetivos agentes. Para ele existe a necessidade de abertura e popularização dos museus e a ampliação através dos núcleos periféricos seria um caminho. E o Professor Marcelo Conrado, por sua vez, sugeriu que um caminho para fomentar a participação e concretização das propostas de decolonização dessas instituições e a abertura dos museus para a comunidade seria a viabilização de espaço dentro dos conselhos também para artistas indígenas. E essa reserva de espaço poderia já ser apresentado quando da elaboração dos planos museais. Tal inclusão poderia, inclusive, constar nas proposições dos planos museais. Tais proposições, sem sombra de dúvidas, são exemplos de exercícios decoloniais que podem ser realizados pelas instituições museais.

de abertura do acervo ecoa de forma concreta, pois, ressignificações importantes acabam literalmente se perdendo após os projetos e exposições.

Contudo, existe sim um álbum de família possível de ser construído e a família, justamente o recorte da tese, pode figurar como protagonista desse álbum mesmo que as imagens do acervo não tenham sido indexadas e lidas como registros de família ao longo do tempo.

Seja através da mediação de artistas indígenas, seja através da interação com os próprios sujeitos indígenas, seja através das trocas, seja através das novas incorporações, o álbum possível é que aquele que se está construindo no tempo presente, com toda e qualquer sinalização de referência a um objeto de afeto a ser ressignificado.

Talvez esse seja o verdadeiro sentido do que é RETOMAR, o retomar está em mais de uma ação e implica em um ato contínuo de REPENSAR as narrativas engavetas no acervo como mencionaram os artistas e seus convidados quando falaram sobre a exposição Retomada da Imagem do MUPA.

Quinta,

O círculo mágico dos objetos de afeto se fecha? Ao final dessa tese, o que pode ser afirmado é que talvez, sim, seja possível considerar que em alguma medida o círculo se fecha quando ele tem sua narrativa suspensa ativada, quando as fotografias são ressignificadas, quando elas retornam para aqueles a quem de direito. Mas, a refletir sobre o volume de imagens ainda a serem repensadas, relidas, publicizadas, os objetos de afeto carecem de mais afeto, literalmente.

É pelo menos indiscutível que, para o círculo se fechar, é preciso que o diálogo proposto seja transparente, que o convite seja sincero, que as trocas sejam concretas, que os registros sejam eternizados (ainda que em fichas catalográficas virtuais), o cuidado na ressignificação precisa ecoar daqui em diante, sem barreiras.

O círculo se fecha, por fim, com a incorporação do que foi ofertado por aquele sujeito ou grupo que teve sua imagem apagada ou que entende que os registros arquivados no acervo ainda precisam ser complementados, densificados, nenhuma imagem pode ser descartada.

Sexta,

E talvez o mais importante, as fotografias são também para as famílias indígenas objetos de afeto, ainda que não propriamente reunidas em álbuns tradicionais de família, os retratos compõem esse grande álbum de família a espera de ter sua narrativa suspensa contada e recontada.

Como pontuou Denilson Baniwa “*qualquer pictografia ou tipo gravura de pessoas indígenas, ela é uma importante parte da tentativa de recuperar toda uma memória que foi que foi amputada da sociedade, sabe. Inclusive imagens, imagens que podem parecer muito violentas ou muito fora do respeito que se deveria ter com essas pessoas. Ainda assim, essas imagens são importantes como registro de um tempo e um lugar específico dentro do Brasil. E isso estou falando por conta da recuperação da memória mesmo*” (entrevista, Anexo 9, [00:00:01.01-00:01:59.00]).

Sétima,

Por derradeiro, sobre esses “exercícios” realizados pelas instituições museais, com o fito de revolver seus acervos e acionar os apagamentos existentes, principalmente se tiveram como fio condutor o convite de artistas e a criação de obras, instalações e performances, a exigência é pensar em como incorporar e absorver toda a experiência produzida, toda a narrativa reescrita, toda a ressignificação proposta, como fazer o que foi repensado ecoar pelo acervo de forma concreta.

Se os artistas convidados verbalizam em mais de uma oportunidade a importância da identificação, do registo que a família nunca teve, esse peso dado aos retratos precisa urgentemente reverberar no acervo (seja nas fichas de cadastro, seja no acervo online, seja no material escrito produzido), pois, como destacou Denilson Baniwa, “*qualquer pessoa que esteja em posse de algum objeto que identifique uma pessoa ou um povo deveria ter a consciência de procurar a identificação e a história desse objeto, né?*” (entrevista, Anexo 9, [00:11:32.00-00:11:48.00]).

Afinal, como Lucilene Wapichana escreveu em sua carta manifesto, transcrita no Anexo 5, “RETOMADA, RETRATAR, RETORNO, REVOADA” são palavras que precisam ter seus significados pensados.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **Quando a casa queima: sobre o dialeto do pensamento**. Belo Horizonte: Ayiné, 2021.

ALMEIDA, Larissa Portes de. **A poética das imagens de Vladimir Kozák: contribuições para o Cinema Educativo do Museu Paranaense (1955-1958)**, Curitiba, 2023. Dissertação (Mestrado em Educação). UFPR, 2023.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2017.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, n. 21, 1998, pp. 9-32.

ARRUDA, Lucybeth. *Naturalmente filmados*: modos de atuar e viver nos postos indígenas do SPI em Mato Grosso. In: **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, 2015, v. 58, n. 1, p. 149-196.

AZOULAY, Ariella. **The civil contract of photography**. New York: Zone Books, 2008.

_____. **Potencial history: unlearning imperialism**. London: Verso, 2019-a.

_____. Desaprendendo momentos decisivos. In: **Revista Zum n. 19**, São Paulo: IMS, 2019-b, p. 116-137.

BAQUÉ, Philippe. Polêmicas sobre a restituição das obras de arte africanas. In.: **Le Monde Diplomatique**, 31/07/2020. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/polemicas-sobre-a-restituicao-das-obras-de-arte-africanas/>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

BENETTI, Rosalice Carriel. **Vladimir Kozák: sentimentos e ressentimentos de um “lobo solitário”**. Coleção Teses do Museu Paranaense, n. 10. Curitiba: SAMP, 2016.

BENITES, Sandra. **Texto Curatorial – Invasão colonial “Yvy Opata”: a terra vai acabar**. Disponível em: <<https://museudasculturasindigenas.org.br/exposicao-yvy-opata/>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. v. I. 8. ed. rev. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012-a.

_____. **Rua de mão única**. Obras escolhidas. v. II. 6. ed. rev. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012-b.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & fotografia**. 3. ed., Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografia**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BUSNARDO, Larissa Guedes. **Fotografias pictóricas, pinturas fotográficas: a circulação de imagens em Curitiba (1881-1918)**. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, 2018.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853-1953)**. Tese (Doutorado em História), UFPR, 2007.

CARAFFA, Costanza. From 'photo libraries' to 'photo archives': on the epistemological potencial of art-historical photo collections. In: ____ (Org.). **Photo archives and the photographic memory of art history**. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011.

CARNEIRO, Cíntia Braga. **O museu paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná**. Curitiba, SAMP – Sociedade dos Amigos do Museu Paranaense, 2013.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Editora Fapesp, 2008.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Ubu Editora, n-I edições, 2018.

CÉSAR, Caio. Manto tupinambá do século 17 retorna ao Museu Nacional. In. **Carta Capital**, 12/07/2024. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/manto-tupinamba-do-seculo-17-retorna-ao-museu-nacional/>>. Acesso em: 01 set. 2024.

CÉSARE, Aimé. **O discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

COFFACI, Edilene; BARRETO, Lilianny; PACHECO, Rafael. Os Xetá e seus acervos: memória histórica, política e afetiva (Paraná, Brasil). In: **Journal de Société des améicanistes**. n. 107-1, 2021. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/jsa/19503>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

CONRADO, Marcelo. **Arte, Originalidade e Direitos Autorais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, FADESP, 1992.

_____. **Índios no Brasil: histórias, direitos e cidadania**. 1ª ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DASARTES. **XADALU TUPÃ JEKUPÉ**. In. **Revista DASARTES**, nº 116. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/materias/xadalu-tupa-jekupe/>>. Acesso em: 01 set. 2024.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Relatório em França propõe devolução de 90 mil obras de arte africana em três fases. 23/11/2018. In.: **Diário de Notícias**. Disponível em:

<<https://www.dn.pt/lusa/relatorio-em-franca-propoe-devolucao-de-90-mil-obras-de-arte-arficana-em-tres-fases-10226163.html>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Levantes**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

_____. **A imagem queima**. Curitiba: Medusa, 2018.

_____. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: N-1, 2021.

EDWARDS, Elizabeth. Rastreado a fotografia. In: A experiência da imagem na etnografia. BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). São Paulo: Terceiro Nome, 2016, p. 153-190.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. In: **Celeste**. n. 39. Disponível em: <<https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo-2/>>. Acesso em: 05 nov. 2024.

FACHIN, Luiz Edson. **Questões de direito civil brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Renovar, 2008, 109-113.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. 1. ed., 1. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

FAUSTO, Carlos. O que cabe dentro da câmera: relatos de uma experiência e algumas reflexões. In: **Catálogo Xingu: contatos**. São Paulo: IMS, 2023, p. 208-231.

FATORELLI, Antonio. Do analógico ao digital. In: **Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens**. Org. FURTADO, Beatriz; DUBOIS. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, P. 101-107)

FONTANELA, Noemia Paula Santos. **A narrativa fotográfica dos álbuns de fotografia de família na Curitiba da primeira metade do século XX**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, 2019.

FUNARTE. **Exposição “Essa é a grande volta do manto Tupinambá – visita guiada”**. 10:41. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4BrX-A4Wmu0>>. Acesso em: 28 jun. 2024.

FURTADO, Beatriz; DUBOIS (Org.). **Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

HASSAN G., López Sanz. **Zoos humanos, *ethnic freaks* y exhibiciones etnológicas: una aproximación desde la antropología, la estética y la creación artística contemporánea**. Valencia: Concreta, 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Visão do paraíso: os motivos no descobrimento de colonização do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ICOM. **ICOM aprova Nova Definição de Museu.** Disponível em: <<https://www.icom.org.br/?p=2756>>. Acesso em 13 jul. 2023.

KAMINISKI, Rosane; FONTANELA, Noemia Paula Santos. Imagens assimétricas do indígena no Paraná. In: KAMINISKI, Rosane; NAPOLITANO, Marcos [Org.].

Monumentos, memória e violência. São Paulo: Letra e Voz, 2022.

KOENTOPP, Gabriela. Museu Paranaense faz da arte uma forma de entender o passado. In.: **Plural Curitiba**, 10/02/2022. Disponível em: <<https://www.plural.jor.br/colunas/arte-em-movimento/museu-paranaense-faz-da-arte-uma-forma-de-entender-o-passado/>>. Acesso em 04 abr. 2024.

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

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história.** 4 ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____; SCHWARCZ, Lilia. **Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação – 1833-2003.** 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

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

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

LACERDA, Aline Lopes de. Os sentidos da imagem: fotografias em arquivos pessoais. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, jan/dez 1993. p. 41-54.

LANGFORD, Martha. **Suspended conversations: private photographic albums in the public collection of McCord Museum of Canadian History.** Thesis, Doctor of Philosophy, Department of Art History, McGill-Queen's University, Montréal, 1997.

_____. **Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums.** 2 ed. Quebec City: McGill-Queen's University Press, 2021.

LE GOFF, Jacques. Memória. In **História e memória.** 7. ed. rev. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família.** 2. ed. rev., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

LÉVI-STRAUSS; GOUCH, Kathleen; SPIRO, Melford. **A família: origem e evolução.** Porto Alegre: Vila Martha, 1980.

LIMA, Edilene Coffaci de; PASSOS, Lilianny Rodriguez Barreto dos; PACHECO, Rafael. Os Xetá e seus acervos: memória histórica, política e afetiva (Paraná, Brasil). In: **Journal de la Société des amécianistes.** n. 107-1, Publicação: 30/09/2021.

LIMA, Solange Ferraz de. A41 breve história de um armário de doções e suas implicações. **História: Questões & Debates.** Curitiba, n. 61, jul./dez. 2014, Editora UFPR. p. 155-175.

LOPES, José Marcos. Chamados de “índios paraguaios” por Ratinho Jr, indígenas têm direito a permanecer em territórios no Oeste, decide TRF4. In: **Plural Curitiba**, 08/08/2024. Disponível em: <<https://www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/chamados-de-indios-paraguaios-por-ratinho-jr-indigenas-tem-direito-a-permanecer-em-territorios-no-oeste-decide-trf4/>>. Acesso em: 08 ago de 2024.

LUCENA, André. Governo Bolsonaro foi alertado sobre fome da população Yanomami e cortou verba. In.: **Carta Capital**. Disponível em:<<https://www.cartacapital.com.br/saude/governo-bolsonaro-foi-alertado-sobre-a-fome-da-populacao-yanomami-e-cortou-verba/>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

MACEDO, Maria Helena Japiassu Marinho de. **O reconhecimento dos direitos autorais indígenas como forma de inclusão da diversidade no campo das artes**. Dissertação (Mestrado em Direito). Universidade Federal do Paraná, 2023.

MARTINS, Romário. **História do Paraná**. 3 ed. Curitiba: Editora Guaíra Limitada, s/d.

_____. **Paranismo: Mensagem ao Centro Paranista**. Curitiba: Centro Paranista, s/d.

MAUAD, Ana Maria. Como as fotografias visualizam a história pública. In: **Que história pública queremos?** Org. MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo; BORGES, Viviane Trindade. São Paulo. Letra e Voz, 2018, p. 121-129.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELENDI, Maria Angélica. O testemunho impossível: entre imagens e palavras. In: **Artes & violências**. Org. KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinicius; SEREZA, Luiz Carlos. São Paulo: Intermeios, 2020, p. 37-84

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento Histórico. In: **Museus: dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna**. FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org). Belo Horizonte: Fino Traço, 2013, 15-88.

MICELI, Sergio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1996.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Acervos online**, 23/10/2023. Disponível em: <<https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/os-museus/acervos-online>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

MOTORYN, Paulo. Leia a cartilha de lobistas do agrar que ensinou deputados a defenderem o marco temporal contra os indígenas: manual assinado pela frente parlamentar agropecuária treina deputados com argumentos que atacam direitos dos povos indígenas. In: **The Intercept Brasil**. Disponível em: <<https://www.intercept.com.br/2023/05/31/LEIA-A-CARTILHA-DE-LOBISTAS-DO-AGRO-MARCO-TEMPORAL-CONTRA-OS-INDIGENAS/>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

NAGAKURA, Marcelle Beatriz Cortiano. **Proteção autoral e acesso à cultura no ambiente digital: problemáticas jurídicas e socioculturais da digitalização de acervos artísticos no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Direito). Universidade Federal do Paraná, 2022.

NAZAR, Susanna. Brasileiros passam em média 56% do dia em frente às telas de smartphones e computadores. In. **Jornal da USP**, 29/06/2023. <<https://jornal.usp.br/atualidades/brasileiros-passam-em-media-56-do-dia-em-frente-as-telas-de-smartfones-computadores/>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

NEVES, Paulo Thadeu Franco das (Org). **Arte indígena contemporânea: o trabalho de Jaider Esbell como um contraponto a indústria cultural**. Curitiba: Editorial A Casa, 2022.

NOVAK, Éder da Silva; MOTA, Lúvio Tadeu. **A política indigenista e os territórios indígenas no Paraná (1900-1950)**, 2016. *Fronteiras*, v. 18, n. 32, p. 76-97, dez. 2016.

PEREIRA, Luís Fernando Lopes. **O Paraná inventado: cultura e imaginário no Paraná da I República**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

_____. **O espetáculo dos maquinismos modernos – Curitiba na virada do século XIX ao XX**. Tese (Doutorado em História Social), USP, 2002.

Prefeitura de Curitiba. **A história de Curitiba é para ser guardada no coração**. Disponível em: <[https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/a-historia-de-curitiba-e-para-ser-guardada-no-coracao-diz-greca-para-os-curitibinhas/67656Curitiba 330 anos](https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/a-historia-de-curitiba-e-para-ser-guardada-no-coracao-diz-greca-para-os-curitibinhas/67656Curitiba%20330%20anos)>. Acesso em 13 jul. 2023.

PRICE, Sally. **A arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Gabriel; PENAFORTE, Raquel. Estupro por garimpeiros leva medo à floresta. In.: Caderno especial do jornal **O Tempo “Missão Yanomami”**, fev. de 2023, p. 13. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://amaerj.org.br/wp-content/uploads/2023/10/1700_Yanomami-compressao-02-3.pdf>. Acesso em: 01 set. 2024.

RODRIGUES, Ricardo Carvalho. **Museu Paranaense: caminhos, contextos, ações museológicas e interações com a sociedade**. Curitiba: SAMP, 2018.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

ROXO, Elisângela. A volta do manto tupinambá: museu nacional da Dinamarca vai devolver para o Brasil relíquia sagrada que está na Europa desde o século XVII. In.: **Piauí**, 27/06/2023. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

SALTURI, Luis Afonso. **Gerações de artistas plásticos e suas práticas: sociologia da arte paranaense das primeiras décadas do século XX**. Tese (Doutorado em Sociologia), UFPR, 2011.

_____. **Arte e sociedade na ilustração paranaense.** Disponível em <https://www.academia.edu/6269298/Arte_e_Sociedade_na_Illustra%C3%A7%C3%A3o_Paranaense>. Acesso em: 20 mar. 2023.

SCHWARCZ, Lilia; KOSSOY, Boris. **Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem nação: 1833-2003.** 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

SANCHES, Teresa. Olhar que atravessa a lente: Indígena mestre pela UFMG, Edgar Kanykô propõe reflexão sobre a relação da aldeia com a fotografia. In: **Boletim UFMG.** n. 2.086, 2020, p. 4-5.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *La Globalización del Derecho: los Nuevos Caminos de la Regulación y la Emancipación.* Bogotá: ILSA, 1998.

_____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade.* Porto: Edições Afrontamento, 1999.

_____. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula [Org]. *Epistemologias do sul.* Coimbra: Almedina, 2009.

SASSINE, Vinicius. Fome transforma aldeias yanomamis e leva aumento de resgates aéreos de crianças e idosos. In.: **Folha de São Paulo.** Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/01/fome-transforma-aldeias-yanomamis-e-faz-aumentar-resgates-aereos-de-criancas-e-idosos-desnutridos.shtml>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

SIMÃO, Giovana Terezinha. **Fanny Paul Volk:** pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Federal do Paraná, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

SILVA, Armando. **Álbum de família:** a imagem de nós mesmos. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

SILVA, José Afonso da. Parecer. In: **Direitos dos povos indígenas em disputa.** CUNHA, Manuela Carneiro da; BARBOSA, Samuel Rodrigues (Org). São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 17-42.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.

SURUÍ, Ubiratan. Gente de verdade. In: **Revista Zum n. 20.** São Paulo: IMS, 2021, p. 94-111.

TERENA DE JESUS, Naine. Arte Ativista. In: **Revista Zum nº 19.** São Paulo: IMS, 2020, p. 52-67.

_____. A domesticação das imagens: narrativas indígenas e apropriação tecnológica. In: **Catálogo Xingu: contatos.** São Paulo: IMS, 2023, 198-231.

TUPINAMBÁ, Glicéria. A visão do manto. In: **Revista de Fotografia ZUM**, 7/12/2021. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>>. Acesso: 13 jul. 2023.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

ZANINI, Fábio. Manto tupinambá do século 17 que estava na Dinamarca chega ao Brasil. In.: **Folha de São Paulo**, 10/07/2024. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/painel/2024/07/manto-tupinamba-do-seculo-17-que-estava-na-dinamarca-chega-ao-brasil.shtml>>. Acesso em: 13 jul. 2024.

LISTA DE FONTES

Museu Paranaense:

FONSECA, Bárbara (Departamento de História do MUPA). **Informação fornecida por e-mail**. Curitiba, 22 de novembro de 2022.

_____. **Informação fornecida por e-mail**. Curitiba, 20 de janeiro de 2023.

Material visual: “Índios do Brasil: a poesia nas imagens de Vladimir Kozák” (agosto de 2010 a maio de 2012). Disponível em:

<<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/poesia-das-imagens-de-Vladimir-Kozak>>. Acesso em: 16 mar. 2024.

Catálogo 130 anos do Museu Paranaense. Curitiba, 2006.

Catálogo Retomada da Imagem. Textos de Gustavo Caboco, Denilson Baniwa, Josiéli André Spenassatto [et al.]. Curitiba, PR: Museu Paranaense, 2024.

HARTENTHAL, Mariana W. von. **Programa de conservação e gestão de acervo – tratamento técnico**. Curitiba, 2020.

Impresso da exposição *Mejtere: histórias recontadas*. Curitiba, 2023.

Impresso da exposição *Poéticas do Essencial*. Curitiba, 2023.

Impresso da exposição *Retomada da imagem: encontros decoloniais entre artistas indígenas e as fotografias do acervo do MUPA*. Curitiba, 2022.

Planilha busca fotografias de família. Curitiba, 2023.

Planilha transcrição livros tombo acervo imagético. Curitiba, s/d.

Plano Museológico 2014-2018, Curitiba, 2014.

Plano Museológico 2023-2027, Curitiba, 2023.

Registro acervo histórico 2014-2024, Curitiba, s/d.

Retomada da Imagem, informações das obras e acervos. Curitiba, s/d.

Resistências e afetos dão o tom de exposição que reescreve antigas fotografias indígenas. 14/12/2021. Disponível em: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Resistencias-e-afetos-dao-o-tom-de-exposicao-que-reescreve-antigas-fotografias-indigenas>>. Acesso em: 01 set. 2024.

SPENASSATTO, Josiéli Andréa. **Informação fornecida por e-mail**. Curitiba, 8 de maio de 2024.

Texto parede da exposição Retomada da Imagem por Giselle de Moraes e Josiéli Andréa Spenassatto. Curitiba, s/d.

Fotografia:

MUSEU PARANAENSE. **Álbum MP 8981**. Curitiba, 1932-1937.

_____. **Álbum MP 8983**. Curitiba, 1908-1919.

_____. **Álbum MP 8990**. Curitiba, 1928-1947.

_____. **Álbum MP 9556**. Curitiba, 1890-1943.

ALVES, Mariana. **Fotos Retomada da Imagem**. Acervo Museu Paranaense. Curitiba, 2021.

FONTANELA, Noemia. **Fotos Caixa 32A**. Acervo pessoal, Curitiba, 2024.

_____. **Fotos Metjere: Histórias Recontadas**. Acervo pessoal. Curitiba, 2024.

_____. **Fotos Retomada da Imagem**. Acervo pessoal. Curitiba, 2021.

_____. **Fotos Xingu: contatos**. Acervo pessoal. São Paulo, 2023.

KRAW, Penas. **Fotos Retomada da Imagem**. Acervo Museu Paranaense. Curitiba, 2021.

Entrevista:

BANIWA, Denilson. **Entrevista feita por e-mail**, 29 de outubro de 2024.

TERENA DE JESUS, Naine. **Entrevista feita por e-mail**, 14 de julho de 2023.

Audiovisual:

MUSEU PARANAENSE. Retomada da imagem. 2022, 25:06. Disponível em: <https://www.33rba.abant.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=1039>. Acesso: 28 jun 2024.

Periódicos:

Ilustração Paranaense. n. 2, 8, 1928, n. 4, 1929, n. 2, 1930. Arquivo pessoal.

Ilustração Paranaense. n. 1, 2, 1927;

n. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10-11, 11, 1928;

n. 1, 2, 3, 5, 6, 1929;

n. 1, 3, 4, 5, 6, 1930;

n. 1, 1933, Curitiba. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O Dia, Curitiba, n. 13, 1923, p. 8.

O Dia, Curitiba, n. 80, 1923, p. 5.

O Dia, Curitiba, n. 1225, 1927, p. 2.

Legislação:

BRASIL. **Lei 11.904**, 14 de janeiro de 2009. Estatuto de Museus. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 13 jul. 2024.

BRASIL. **Decreto 8.124**, 17 de outubro de 2013. Regulamenta o Estatuto de Museus. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/decreto/d8124.htm>. Acesso em: 13 jul. 2024.

ESTADO DO PARANÁ. **Decreto 9062**, 14 de outubro de 2021. Disponível em: <<https://leisestaduais.com.br/pr/decreto-n-9062-2021-parana-nomeia-michelle-dassie-leite-correia-para-exercer-em-comissao-o-cargo-de-assistente-da-secretaria-de-estado-da-comunicacao-social-e-da-cultura>>. Acesso em: 16 mar. 2024.

Portal:

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Versalic** (portal de visualização do sistema de apoio às leis de incentivo à cultura). Sociedade de amigos do Museu paranaense. Disponível em: <<https://versalic.cultura.gov.br/#/proponentes/b03d4044d7311e0c96ca294092266b243e0f3a859bde306b14eb85b228a6>>. Acesso em 04 abr. 2024.

Rede social:

MUSEU PARANAENSE, <https://www.instagram.com/museuparanaense/>, Instagram.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fachada Museu Paranaense.....	23
Figura 2 – Proposta de novo organograma,	27
Figura 3 – Detalhe do Termo de Encerramento, Livro Tombo III, Curitiba, 2014	30
Figura 4 – Detalhe do Termo de Abertura Livro Tombo III, Curitiba, 1990	31
Figura 5 – Capa do Livro Tombo I, Curitiba, 1966	32
Figura 6 – Detalhe do Termo Abertura Livro Tombo I, Curitiba, 1966	32
Figura 7 – Livro Tombo I, Primeira página, Curitiba, 1966	33
Figura 8 – Retrato de João Cândido da Silva Murici, s/d	33
Figura 9 – Quadro atual de funcionários,	35
Figura 10 – Projetos de captação de recursos (2012-2024)	40
Figura 11 – “A Nossa Família”, Registro fotográfico da Exposição <i>Retomada da Imagem</i> , 2021	45
Figura 12 – Página Rev. Ilustração Paranaense. Ano I, nº 1, 1927	49
Figura 13 – Fotografia, Rev. Ilustração Paranaense. Ano III, nº 7-8	50
Figura 14 – Fotografia, Rev. Ilustração Paranaense. Ano III, nº 7-8	50
Figura 15 – Fotografia: Marc Ferrez, “Chefe da tribo de índios Appiacaz”	51
Figura 16 – Retrato do Cacique Capanema, Rev. Ilustração Paranaense. Ano IV, nº 1, 1930	53
Figura 17 – Retrato do Cacique Capanema, filho e neto, Jornal O Dia, n. 44, 19/08/1923.....	55
Figura 18 – Detalhe busca acervo <i>online</i>	58
Figura 19 – Família Guarani Kaiowá	59
Figura 20 – Legenda exposição Xingu: Contatos, IMS/SP, 2023	61
Figura 21 – Retrato crianças Mueller, Álbum MP 8990, p. 30	63
Figura 22 – Detalhe resultado busca acervo	65
Figura 23 – Detalhe busca acervo.....	67
Figura 24 – Retrato “Homem Xetá confeccionando flecha perto da família”, s/d	68
Figura 25 – Retrato “índios caigangs”, álbum MP 8983, p. 2.....	71
Figura 26 – Detalhe busca acervo	74
Figura 27 – Detalhe busca acervo.....	75
Figura 28 – Detalhe busca acervo.....	76
Figura 29 – Diapositivo MP 1182, s/d.....	76
Figura 30 – Detalhe busca acervo.....	77
Figura 31 – Detalhe busca acervo <i>online</i>	78
Figura 32 – Detalhe busca acervo.....	79
Figura 33 – Fotografia: Vista Geral I Exposição <i>Retomada da Imagem</i> , nov. 2021	82
Figura 34 – Fotografia: Vista Geral II Exposição <i>Retomada da Imagem</i> , nov. 2021.....	83
Figura 35 – “Carta de Lucilene Wapichana exposta em uma das paredes da mostra”	85
Figura 36 – Detalhe da vitrine da exposição <i>Retomada da Imagem</i>	86
Figura 37 – Detalhe Legenda “tia ã”	86
Figura 38 – Registro fotográfico da Exposição <i>Retomada da Imagem</i> ,.....	89
Figura 39 – Registro fotográfico da Exposição <i>Retomada da Imagem</i> ,.....	92
Figura 40 – Liva Olivia e João Maria III	93
Figura 41 – Obra “Imagem dentro: portais ao presente (re)-encontros Guarani, Xetá e Kaingang”	95
Figura 42 – Detalhe obra <i>Retomada da Imagem</i>	96

Figura 43 – Detalhe busca acervo <i>online</i>	96
Figura 44 – Detalhe legenda <i>Retomada da Imagem</i>	97
Figura 45 – Detalhe busca acervo.....	97
Figura 46 – Detalhe busca acervo <i>online</i>	98
Figura 47 – Fotografia: Registros da exposição <i>Retomada da Imagem</i>	99
Figura 48 – Fotografia: Registrosda exposição <i>Retomada da Imagem</i>	99
Figura 49 – “Como o povo Ka’apor veio ‘parar’ no Paraná”	101
Figura 50 – “Olhai por nós”	102
Figura 51 – Reuniões <i>online</i>	104
Figura 52 – Fotografia: Kraw Penas/SECC, 2021.....	106
Figura 53 – Sequência Juliana e suas impressões	107
Figura 54 – Sequência Camila e suas impressões.....	108
Figura 55 – Sequência Indiamara e suas impressões	109
Figura 56 – “Olhar para a foto”	110
Figura 57 – Roda de conversa	112
Figura 58 – Sequência de imagens do acervo.....	112
Figura 59 – “Acréscendo outros pedaços”	113
Figura 60 – “Mobilizar o acervo”	113
Figura 61 – “Publicação digital”	114
Figura 62 – Denilson Baniwa e Gustavo Caboco	115
Figura 63 – Detalhe obra	116
Figura 64 – CX32A.....	118
Figura 65 – Conteúdo da caixa CA32A: Objetos, documentos e fotografias.....	119
Figura 66 – Polaroid: frutas.....	121
Figura 67 – Lançamento do Catálogo <i>Retomada da Imagem</i>	122
Figura 68 – Catálogo <i>Retomada da Imagem</i> recebido por Camila dos Santos	124
Figura 69 – Fotografia: Vista Geral da exposição <i>Metjere: Histórias Recontadas</i>	126
Figura 70 – Fotografia: Projeção na exposição <i>Metjere: Histórias Recontadas</i>	127
Figura 71 – Fotografia: Projeção na exposição <i>Metjere: Histórias Recontadas</i>	127
Figura 72 – Detalhe legenda “Sem título”	128
Figura 73 – Retrato s/título MP.KO.8301	130
Figura 74 – Detalhe vitrine da Exposição <i>Retomada da Imagem</i>	130
Figura 75 – Detalhe exposição <i>Xingu: Contatos</i>	133
Figura 76 – “A Nossa Família”, Registro fotográfico da Exposição <i>Retomada da Imagem</i> , 2021.	134
Figura 77 – Esquema exemplificativo Objetos de Afeto no acervo	141
Figura 78 – Esquema exemplificativo Retratos Indígenas	141
Figura 79 – Fotografia: Manto Tupinambá.....	145
Figura 80 – Homem Xetá confeccionando flecha perto da família.....	149
Figura 81 – Homem Xetá confeccionando flecha serrilhada	149
Figura 82 – Foto: Kraw Penas-SECC,.....	152
Figura 83 – Fotografia: Legenda “Povo Xetá”	153
Figura 84 – Reprodução de fotografia com intervenções, Tuca Xetá, Arquivo Indiamara	155
Figura 85 – Detalhe exposição <i>Retomada da Imagem</i>	156
Figura 86 – Detalhe Obra Parede da Memória, 1994/2015.....	162
Figura 87 – Expedição da Memória, post 1	171

Figura 88 – Expedição da Memória, post 3	173
Figura 89 – Imagem divulgação da agenda do MUPA: Oficina e Roda de Conversa Kayapó	174
Figura 90 – Fotografia: Kraw Penas/SECC	178
Figura 91 – Fotografia: Sem título, 2021, Modelos Roseane e Élida Yry_Foto Denilson Baniwa	179
Figura 92 – Sem título, 2021, Modelo Denilson Baniwa, Foto Gustavo Caboco	179
Figura 93 – “Trocar fotografias”	180
Figura 94 – “Indiários processuais”	182
Figura 95 – “Indiários processuais”	184
Figura 96 – Detalhe “Indiários processuais”	185
Figura 97 – Tabela exemplificativa das Polaroids	186
Figura 98 – Polaroid.....	186
Figura 99 – Polaroid.....	186
Figura 100 – Polaroid.....	186
Figura 101 – Polaroid.....	187
Figura 102 – Polaroid.....	187
Figura 103 – Polaroid.....	187
Figura 104 – Polaroid.....	187
Figura 105 – Polaroid.....	188
Figura 106 – Polaroid.....	188
Figura 107 – Polaroid.....	188
Figura 108 – Quadro de análise das Polaroids.....	191
Figura 109 – Polaroid: O jaguar e os artistas	192

ANEXOS

ANEXO 1



Fonte: MOTORYN, Paulo. Leia a cartilha de lobistas do agra que ensinou deputados a defenderem o marco temporal contra os indígenas: manual assinado pela frente parlamentar agropecuária treina deputados com argumentos que atacam direitos dos povos indígenas. In: **The Intercept Brasil**. Disponível em: <<https://www.intercept.com.br/2023/05/31/LEIA-A-CARTILHA-DE-LOBISTAS-DO-AGRO-MARCO-TEMPORAL-CONTRA-OS-INDIGENAS/>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

ANEXO 2



Fonte: Prefeitura de Curitiba. **A história de Curitiba é para ser guardada no coração.** Disponível em: <<https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/a-historia-de-curitiba-e-para-ser-guardada-no-coracao-diz-greca-para-os-curitibinhas/67656>Curitiba 330 anos>. Acesso em 13 jul. 2023.

ANEXO 3

Relatório Fisco

PRONAC 204485 – Plano Bianual 2021/2022 _ Museu Paranaense

Disponível em: <<https://versalic.cultura.gov.br/#/projetos/204485>>. Acesso em: 01 set. 2024.

Relatórios Físicos do Projeto

x

Adesivos

Quantidade programada:

17

Valor programado:

R\$ 17.000,00

Valor executado:

R\$ 13.726,00

Percentagem executada:

80.74%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

19.26%

Artista criação

Quantidade programada:

40

Valor programado:

R\$ 212.000,00

Valor executado:

R\$ 166.373,00

Percentagem executada:

78.48%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Cachê

Percentagem à executar:

21.52%

Assistente de museologia

Quantidade programada:

1

Valor programado:

R\$ 14.800,00

Valor executado:

R\$ 14.800,00

Percentagem executada:

100.00%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Cachê

Percentagem à executar:

0.00%

Assistentes

Quantidade programada:

12

Valor programado:

R\$ 28.800,00

Valor executado:

R\$ 28.750,00

Percentagem executada:

99.83%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Cachê

Percentagem à executar:

0.17%

Assistentes

Quantidade programada:

1

Valor programado:

R\$ 4.000,00

Valor executado:

R\$ 4.000,00

Percentagem executada:

100.00%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

0.00%

Cenografia/material/confecção

Quantidade programada:

1

Valor programado:

R\$ 350.000,00

Valor executado:

R\$ 334.233,70

Percentagem executada:

95.50%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

4.50%

Comitê de Seleção

Quantidade programada:

6

Valor programado:

R\$ 9.600,00

Valor executado:

R\$ 6.420,00

Percentagem executada:

66.88%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

33.13%

Consultores

Quantidade programada:

1

Valor programado:

R\$ 18.000,00

Valor executado:

R\$ 17.701,92

Percentagem executada:

98.34%

Id da Planilha Etapa:

1

Etapa:

Pré-Produção / Preparação

Unidade:

Cachê

Percentagem à executar:

1.66%

Consultores

Quantidade programada:

1

Valor programado:

R\$ 18.000,00

Valor executado:

R\$ 18.000,00

Percentagem executada:

100.00%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

0.00%

Contador

Quantidade programada:

12

Valor programado:

R\$ 12.000,00

Valor executado:

R\$ 12.000,00

Percentagem executada:

100.00%

Id da Planilha Etapa:

9

Etapa:

Assessoria Contábil e Jurídica

Unidade:

Mês

Percentagem à executar:

0.00%

Coordenador de produção

Quantidade programada:

8

Valor programado:

R\$ 61.600,00

Valor executado:

R\$ 60.525,00

Percentagem executada:

98.25%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Cachê

Percentagem à executar:

1.75%

Coordenador do projeto

Quantidade programada:

12

Valor programado:

R\$ 48.000,00

Valor executado:

R\$ 48.000,00

Percentagem executada:

100.00%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Cachê

Percentagem à executar:

0.00%

Coordenador técnico

Quantidade programada:

12

Valor programado:

R\$ 144.000,00

Valor executado:

R\$ 144.000,00

Percentagem executada:

100.00%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Cachê

Percentagem à executar:

0.00%

Curador/Curadoria

Quantidade programada:

10

Valor programado:

R\$ 55.950,00

Valor executado:

R\$ 52.500,00

Percentagem executada:

93.83%

Id da Planilha Etapa:

1

Etapa:

Pré-Produção / Preparação

Unidade:

Cachê

Percentagem à executar:

6.17%

Custos de Administração

Quantidade programada:

1

Valor programado:

R\$ 128.333,80

Valor executado:

R\$ 128.000,67

Percentagem executada:

99.74%

Id da Planilha Etapa:

8

Etapa:

Custos Vinculados

Unidade:

Projeto

Percentagem à executar:

0.26%

Custos de Divulgação

Quantidade programada:

1

Valor programado:

R\$ 256.667,59

Valor executado:

R\$ 254.872,29

Percentagem executada:

99.30%

Id da Planilha Etapa:

8

Etapa:

Custos Vinculados

Unidade:

Projeto

Percentagem à executar:

0.70%

Direitos autorais

Quantidade programada:

10

Valor programado:

R\$ 135.000,00

Valor executado:

R\$ 132.640,00

Percentagem executada:

98.25%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

1.75%

Iluminador

Quantidade programada:

17

Valor programado:

R\$ 34.000,00

Valor executado:

R\$ 33.667,70

Percentagem executada:

99.02%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Cachê

Percentagem à executar:

0.98%

Impressão

Quantidade programada:

1000

Valor programado:

R\$ 16.000,00

Valor executado:

R\$ 16.000,00

Percentagem executada:

100.00%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

0.00%

Intérprete de libras

Quantidade programada:

12

Valor programado:

R\$ 6.000,00

Valor executado:

R\$ 5.391,00

Percentagem executada:

89.85%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Cachê

Percentagem à executar:

10.15%

Laudos técnicos

Quantidade programada:

8

Valor programado:

R\$ 4.800,00

Valor executado:

R\$ 2.400,00

Percentagem executada:

50.00%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Cachê

Percentagem à executar:

50.00%

Locação de Equipamento de projeção

Quantidade programada:

17

Valor programado:

R\$ 39.100,00

Valor executado:

R\$ 36.700,00

Percentagem executada:

93.86%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

6.14%

Locação de equipamentos

Quantidade programada:

41

Valor programado:

R\$ 149.650,00

Valor executado:

R\$ 114.457,00

Percentagem executada:

76.48%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

23.52%

Locação equipamento de iluminação

Quantidade programada:

18

Valor programado:

R\$ 66.600,00

Valor executado:

R\$ 63.880,00

Percentagem executada:

95.92%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

4.08%

Materiais e equipamentos para montagem

Quantidade programada:

1

Valor programado:

R\$ 180.000,00

Valor executado:

R\$ 137.287,67

Percentagem executada:

76.27%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

23.73%

Material de apoio pedagógico

Quantidade programada:

1000

Valor programado:

R\$ 12.000,00

Valor executado:

R\$ 8.773,00

Percentagem executada:

73.11%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

26.89%

Material de consumo

Quantidade programada:

12

Valor programado:

R\$ 7.200,00

Valor executado:

R\$ 3.226,77

Percentagem executada:

44.82%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

55.18%

Material expográfico

Quantidade programada:

1

Valor programado:

R\$ 290.000,00

Valor executado:

R\$ 247.037,46

Percentagem executada:

85.19%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

14.81%

Mobiliário Expositivo

Quantidade programada:

25

Valor programado:

R\$ 325.000,00

Valor executado:

R\$ 266.541,40

Percentagem executada:

82.01%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

17.99%

Montador

Quantidade programada:

17

Valor programado:

R\$ 34.000,00

Valor executado:

R\$ 33.276,98

Percentagem executada:

97.87%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

2.13%

Montagem e desmontagem

Quantidade programada:

50

Valor programado:

R\$ 300.000,00

Valor executado:

R\$ 299.395,58

Percentagem executada:

99.80%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

0.20%

Móveis e Utensílios

Quantidade programada:

1

Valor programado:

R\$ 21.575,00

Valor executado:

R\$ 1.200,00

Percentagem executada:

5.56%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

94.44%

Palestrante

Quantidade programada:

12

Valor programado:

R\$ 24.000,00

Valor executado:

R\$ 24.000,00

Percentagem executada:

100.00%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Cachê

Percentagem à executar:

0.00%

Pesquisa

Quantidade programada:

12

Valor programado:

R\$ 36.000,00

Valor executado:

R\$ 23.000,00

Percentagem executada:

63.89%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapas:

Produção / Execução

Unidade:

Cachê

Porcentagem à executar:

36.11%

Produção de imagem (audiovisual)

Quantidade programada:

10

Valor programado:

R\$ 140.000,00

Valor executado:

R\$ 139.999,00

Porcentagem executada:

100.00%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapas:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Porcentagem à executar:

0.00%

Produção de texto

Quantidade programada:

12

Valor programado:

R\$ 18.000,00

Valor executado:

R\$ 17.184,60

Porcentagem executada:

95.47%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapas:

Produção / Execução

Unidade:

Cachê

Porcentagem à executar:

4.53%

Produtor

Quantidade programada:

40

Valor programado:

R\$ 150.000,00

Valor executado:

R\$ 147.785,44

Percentagem executada:

98.52%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Cachê

Percentagem à executar:

1.48%

Projeto gráfico

Quantidade programada:

1

Valor programado:

R\$ 6.000,00

Valor executado:

R\$ 1.900,00

Percentagem executada:

31.67%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

68.33%

Registro videográfico

Quantidade programada:

6

Valor programado:

R\$ 6.000,00

Valor executado:

R\$ 5.100,00

Percentagem executada:

85.00%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

15.00%

Remuneração para captação de recursos

Quantidade programada:

1

Valor programado:

R\$ 100.000,00

Valor executado:

R\$ 95.000,00

Percentagem executada:

95.00%

Id da Planilha Etapa:

10

Etapa:

Captação de Recursos

Unidade:

Projeto

Percentagem à executar:

5.00%

Restauração / Conservação

Quantidade programada:

1

Valor programado:

R\$ 70.330,00

Valor executado:

R\$ 67.459,00

Percentagem executada:

95.92%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

4.08%

Seguro (pessoas, obras e equipamentos - especificar)

Quantidade programada:

11

Valor programado:

R\$ 13.200,00

Valor executado:

R\$ 11.600,00

Percentagem executada:

87.88%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

12.12%

Tradução

Quantidade programada:

17

Valor programado:

R\$ 7.140,00

Valor executado:

R\$ 4.998,80

Percentagem executada:

70.01%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Cachê

Percentagem à executar:

29.99%

Transporte de material

Quantidade programada:

17

Valor programado:

R\$ 51.000,00

Valor executado:

R\$ 50.999,52

Percentagem executada:

100.00%

Id da Planilha Etapa:

2

Etapa:

Produção / Execução

Unidade:

Verba

Percentagem à executar:

0.00%

ANEXO 4

Artistas e convidados projeto *Retomada da Imagem*:

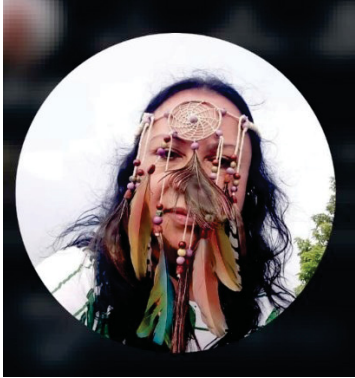
 Gustavo Caboco Retrato. Fonte: Instagram @gustavo.caboco	“Gustavo Martini Malucelli (Curitiba, Paraná, 1989). Artista visual. Originário do povo indígena Wapichana, suas obras e pesquisas são atravessadas pelo (re)encontro com seus familiares da Terra Indígena Canauamin, em Boa Vista, Roraima, e se materializam por meio de diferentes técnicas como bordados, desenhos, murais, poesia, vídeos, performances e objetos. Sua mãe é desterrada e raptada de sua aldeia em 1968, com apenas dez anos, para "trabalhar" em Boa Vista e Manaus, passando por diversos lares provisórios até ser efetivamente adotada por uma família curitibana. Todavia, as lembranças de sua terra e aldeia são mantidas vivas e narradas durante a infância de Gustavo, o que alimenta sua memória sobre seu povo de origem. O retorno acontece em 2001, quando Gustavo conhece seus familiares. Do encontro nasce a possibilidade de contar sua trajetória pessoal e familiar por meio da arte. A partir desta viagem, realizada quando tinha apenas 12 anos de idade, o artista imerge no projeto que denomina <i>Retorno à terra</i>, cujas pesquisas e criações remetem à tentativa de retomar e ressignificar o elo com suas origens indígenas e ampliar a voz do povo Wapichana. Tal processo também é demarcado pelas relações de diferenças: se na escola zombavam de sua ascendência, quando ele conhece seus familiares há a percepção de que também é diferente deles. A escolha de seu nome artístico é um desdobramento desse sentimento: ele utiliza o termo caboco – o termo caboclo muitas vezes é utilizado como algo pejorativo, deslocado e sem raízes – para criar um lugar de diálogo e ressignificação que marca sua trajetória. O artista afirma que utiliza Caboco Wapichana como crítica às tentativas de apagamento das raízes indígenas no Brasil. <i>Retorno à terra</i> conta com desenhos, murais, xilogravuras, poesia e performances produzidas a partir de diálogos com familiares de sua e de outras etnias, sendo cada pintura acompanhada de um diálogo em poesia que constrói a narrativa de seus encontros com sua identidade. Em 2015, Gustavo Caboco é convidado para participar da Ghetto Biennale, Haiti, cujo tema é "Kreyòl, Vodou e o Lakou: formas de resistência". Essa bienal de arte nasce nas favelas de Porto Príncipe, capital do Haiti, em 2009, e é sede do coletivo de artistas "Atis Rezistans". A temática e as observações dos imigrantes haitianos em Curitiba aproximam Gustavo da bienal. Sua exposição, intitulada Alivium: não podemos curar todas as doenças, mas podemos aliviar a dor, conta com murais feitos de forma independente em destroços do terremoto que ocorreu no país em 2010. Em 2017, os processos estéticos de <i>Retorno à terra</i>, que envolve tanto
---	--

	uma tentativa de amplificar a voz do povo wapichana quanto o caminhar para as suas próprias origens, resultam na exposição itinerante “Passo”, na Galeria 195, em Itacaré, Bahia, no espaço e centro cultural Re-Ocupa, em São Luís, Maranhão, no quilombo Santa Rosa dos Pretos, em Itapecuru-Mirim, Maranhão, e no Museu Alfredo Andersen, em Curitiba, Paraná. No mesmo ano produz <i>Plantar o corpo</i>, performance na qual o artista registra a si mesmo em duas imagens: na primeira, está deitado em solo arenoso, com pouca possibilidade de fecundação e plantio e, na segunda, aparece imerso em uma cachoeira, no meio da mata, local onde ele e a natureza, de forma nutritiva, se fundem. Em 2018, é o vencedor do Concurso Tamoios de Textos de Escritores Indígenas, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), com o texto <i>Semente de caboco</i>, em que reflete sobre a ancestralidade e diáspora indígenas, bem como sobre o papel da arte indígena na contemporaneidade. No texto, o artista parte das tentativas de organizar sua história, mesclando desenho e poesia para abordar questões de silenciamento e falta de escuta. Em 2019, lança o livro-semente <i>Baaraz Kawau</i>. O livro bilíngue português-wapichana também é fruto da aproximação com seus familiares e outros artistas indígenas. Influenciado pelo incêndio no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em 2018, que destrói mais de 20 milhões de artefatos histórico-culturais, entre os quais mais de 40 mil objetos de 300 povos indígenas, o livro recebe um título que significa "o campo após o fogo". Em 2020, <i>Baaraz Kawau</i> é vencedor do 3º Prêmio SeLecT de Arte e Educação, na categoria artista. Participa da 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba e da exposição <i>Vaivém</i>, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, em 2019. <i>Vaivém</i> remete ao balanço da rede, todavia é uma sátira sobre o senso comum da invenção da brasilidade: <i>Caboco</i> expõe <i>Bananeira</i>, como forma de se reinserir no rizoma wapichana e demonstrar as redes em que o artista caminha. Em 2021, participa do Festival de Arte Indígena rec•tyty, em São Paulo, como forma de celebração coletiva por meio da arte e forma de resistência, pulsação e vontade de querer estar vivo. O festival conta com a curadoria do filósofo <u>Ailton Krenak (1953)</u>, da pesquisadora <u>Naine Terena (1980)</u>, da educadora Cristine Takuá (1981), do cineasta <u>Carlos Papá Guarani (1970)</u> e da curadora <u>Sandra Benites (1975)</u>. No mesmo ano participa da 34ª Bienal de São Paulo com a instalação <i>Kanau'kyba</i> (2020), desenvolvida em parceria com sua mãe e seus primos Roseane Cadete (1990), Wanderson Wapixana (1994) e Emanuel Wapichana (2013). O projeto é atravessado pelos deslocamentos e encontros de diferentes paisagens conectados à terra ancestral de wapichana. Gustavo Caboco é um dos nomes mais representativos da arte indígena contemporânea e, por meio de suas obras, busca reconstituir a história de
--	---

	sua ancestralidade wapichana e propor narrativas contra-hegemônicas sobre os modos de vida e as práticas culturais dos povos originários do território brasileiro.” Fonte: GUSTAVO Caboco. In.: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640709/gustavo-caboco>. Acesso em: 01 set. 2024. Instagram: @gustavo.caboco
 Denilson Baniwa Retrato. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultura	“Denilson Monteiro Baniwa (aldeia Darí, Barcelos, Amazonas, 1984). Artista visual e curador. Compõe sua obra trespassando linguagens visuais da tradição ocidental com as de seu povo, utilizando performance, pintura, projeções a laser, imagens digitais. Ativista, aborda a questão dos direitos dos povos originários; o impacto do sistema colonial e a valorização da cultura indígena, propondo também reflexões sobre a condição atual do indígena. Em 2020 existem mais de 300 povos indígenas brasileiros que abrigam mais de 200 línguas e culturas distintas. Os Baniwa são um conjunto de povos de língua aruak que vivem no noroeste amazônico, entre as fronteiras do Brasil, Colômbia e Venezuela, formando um complexo cultural de 23 povos, estimados em 12 mil pessoas. O nome Baniwa não foi autodesignado, porém é adotado para a representação em contextos não indígenas. O clã Walipere, a que Denilson pertence, significa "os netos das cinco estrelas". Ele vive na região de seu nascimento, a aldeia Darí, na comunidade Baturité/Barreira até os 20 anos, quando se muda para Manaus. Sua trajetória se inicia em espaços de resistência ligados aos movimentos indígenas na região amazônica, onde conhece várias aldeias e povos. Trabalha na Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (Coiab) e atua como produtor de programas em diversas rádios. Estuda ciência da computação na Universidade do Estado do Amazonas, e seus conhecimentos oferecem apoio a projetos e contribuem para o uso de sistemas de informação geográfica via satélite, um dos primeiros usos tecnológicos para proteção dos Territórios Indígenas, no Centro Acadêmico de Formação Indígena que ajuda a fundar em 2004, em Manaus. Em 2013, passa a viver em Niterói, no Rio de Janeiro. Em novembro do mesmo ano funda, com a jornalista Renata Tupinambá (1990) e o comunicador Anápuáka Muniz Tupinambá Hãhãhãe (1976), o que considera um de seus projetos mais importantes na difusão e valorização da cultura indígena, a Rádio Yandê. O nome significa “nós/nossos” na língua Tupi, e é a primeira rádio indígena do Brasil, escutada em 70 países, com milhares de acessos diários na internet, veiculando programas informativos sobre a realidade indígena no Brasil e música de todos os gêneros produzida por indígenas, inclusive as tradicionais de cada etnia. Entre suas referências estão o artista, escritor e produtor Jaider Esbell (1979) e a artista e educadora Arissana Pataxó (1983). Denilson afirma que existe uma postura colaborativa entre artistas indígenas e que seu propósito maior vai muito além de uma carreira. Considera seu projeto artístico uma causa: a ocupação de espaços na busca de melhores condições para seu povo viver em paz.

	Participa da exposição Djá Guatá Porã, Rio de Janeiro indígena, no Museu de Arte do Rio (MAR), em 2017-2018, com curadoria de Sandra Benites (1975). Denilson considera que a arte alcança um lugar mais amplo: enquanto o movimento indígena se faz presente em instituições de poder político para cobrar do Estado suas responsabilidades, a arte propõe impacto sensível e emocional para as mesmas questões. Como visitante e sem estar na lista de artistas convidados, Denilson realiza uma performance em um dos eventos mais tradicionais das artes no Brasil, a Bienal de São Paulo. Percorrendo a pé um caminho que se inicia no Monumento às Bandeiras, em São Paulo, Denilson recolhe flores e segue até a Bienal, onde circula pelo espaço expositivo com máscara e manto de onça, evocando cantos. Encontra na mostra, sem contextualizações, imagens e objetos de indígenas, apresentados por não indígenas. Compra um livro sobre a história da arte na livraria. Retira o manto e a máscara, e, enquanto rasga o livro comprado, faz um discurso-manifesto declarando que a arte mantém os indígenas presos no passado sem direito a um futuro. Considera que a invocação e presença do pajé-onça – um ser mítico que trafega entre mundos – é a liberação de uma energia ancestral que abre verdades. A divulgação em mídias sociais de Pajé-Onça Hackeando a 33a Bienal de Artes de São Paulo, em 2018, traz maior visibilidade à sua produção. Como curador, atua entre 2016 e 2019 no Mekukradjá, evento do Itaú Cultural que promove debates sobre culturas indígenas. Na edição de 2019 do Prêmio Pipa, vence na categoria Pipa Online com 1.474 votos, e o valor recebido é doado à Escola Baniwa. Na exposição Vexoá: Nós Sabemos, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pina), apresenta a obra <i>Nada que É Dourado Permanece</i> (2020), que consiste em um jardim com plantas medicinais, de poder e ornamentais. A instalação-jardim ocupa o estacionamento do museu e, desta maneira, questiona: a condição do objeto de arte e sua aura consagrada em contexto museológico; a demarcação e o uso dos espaços institucionais; e a ideia de elementos invisíveis, como as sementes, tornarem-se visíveis a partir de ciclos naturais. Ainda em 2020, realiza com o Coletivo Coletores a obra <i>Brasil Terra Indígena</i>, projeção a laser sobre o Monumento às Bandeiras, que, veiculada na internet, obtém alcance mundial. A obra apresenta uma caravela que afunda pelas forças da natureza e dela emergem elementos, entidades espirituais e iconografias indígenas, que se animam sobrepondo uma narrativa alternativa sobre a escultura que enaltece uma história da colonização pela ocupação de terras indígenas. Denilson Beniwa apresenta complexas questões sobre a arte e a representatividade, usando tecnologias e espaços simbólicos da arte como ferramenta de resistência, além do próprio trânsito entre a cidade e seu lugar de origem, seu repertório e tradições, em suas complementaridades e contrastes.” Fonte: DENILSON Baniwa. In.: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa628975/denilson-baniwa>. Acesso em: 01 set. 2024. Instagram: @denilsonbaniwa
--	---

 Indiamara Paraná Retrato. Fonte: Instagram @indiamaraparana	Indígena do povo Xetá. Fonte: MUPA. Retomada da Imagem. Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Retomada-da-Imagem>. Acesso em: 01 set. 2024.
 Juliana Kerexu Retrato. Fonte: Instagram @jukerexu	Indígena nascida na Aldeia Pindoty, Paranaguá, é Liderança indígena no Paraná, primeira cacica mulher da região litoral do Estado, liderando a Aldeia Takuaty. Fonte: Juliana Kerexu é Bicho do Paraná: conheça a história da cacica paranaense. In.: Rede Globo. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/rpc/bicho-do-parana/ultimas-noticias/noticia/juliana-kerexu-e-bicho-do-parana-conheca-a-historia-da-cacica-paranaense.ghtml>. Acesso em: 01 set. 2024.
 Ricardo Wera Retrato. Fonte: Instagram	Artista, indígena do povo Mbyá-Guarani. Fonte: MUPA. Retomada da Imagem. Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Retomada-da-Imagem>. Acesso em: 01 set. 2024.

@ricardo_wera	
 Lucilene Wapichana Retrato. Fonte: Instagram: @lucilene_wapichana	Artista, indígena Wapichana, mãe de Gustavo Caboco. Fonte: MUPA. Retomada da Imagem. Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Retomada-da-Imagem>. Acesso em: 01 set. 2024.
 Camila Mig Sá dos Santos da Silva Retrato. Fonte: Instagram @camila_ra_tej	- artista, artesã, Conselheira do CEPI/PR, ativista pela causa indígena; - graduanda em Ciências Sociais na Universidade Federal do Paraná; - indígena pertencente ao povo Kaingang, moradora da comunidade Kakane Porã na periferia de Curitiba; - exposições: "Véxoa: Nós sabemos", Pinacoteca de São Paulo, 2020; Retomada da Imagem, Museu Paranaense, 2021. Fonte: NASCIMENTO, Flávia Gisele; SILVA, Camila Mig Sá dos Santos da. Tytân fi vâsân rike han – lute como uma mulher indígena. In. Revista Discente de História da UFAC. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/amazonicas/article/view/6546/4128>. Acesso em: 01 set. 2024. CAMILA Kamē Kanhgág. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa646052/camila-kame-kanhgag>. Acesso em 01 set. 2024.

 Elida Parayry Retrato. Fonte: Instagram @elida.parayry	Fotógrafa e comunicadora, indígena do povo Mbyá-Guarani. Fonte: Perfil Instagram @elida_parayry
Thaís Krig	Indígena do povo Kanhgág. Fonte: MUPA. Retomada da Imagem. Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Retomada-da-Imagem>. Acesso em: 01 set. 2024.
Flávio Karai	Indígena do povo Mbyá-Guarani Fonte: MUPA. Retomada da Imagem. Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Retomada-da-Imagem>. Acesso em: 01 set. 2024.
Nycolas Paraná	Indígena do povo Xetá. Fonte: MUPA. Retomada da Imagem. Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Retomada-da-Imagem>. Acesso em: 01 set. 2024.

ANEXO 5

[rasuras]

RETRATAR RETRATOS

[rasuras]

QUANDO OLHO CADA FOTO INDÍGENA DE OUTROS NO ATELÊ,
 É COMO UM ESPELHO DA MINHA VIDA QUE PASSEI COM MINHA FAMÍLIA
 NA NOSSA COMUNIDADE WAPICHANA NO CANAUNIM;

QUANDO OS PARENTES ESTÃO FAZENDO SEUS RELATOS, ACONTECE O
 MESMO

SENTIMENTO; VEJO NAS FOTOS, PALAVRAS COMO CORONEL, CAPATAZ E
 NOS RELATOS

TIO, PADRINHO. E ASSIM VIAJO NOS PENSAMENTOS.

ESSA ESSA VIAGEM ME FAZ PENSAR E OUTRAS PALAVRAS QUE
 HOJE FAZEM PARTE

DA MINHA ESCRITA E ESTÃO INTERLIGADAS E ESTÃO NA MESMA
 DIREÇÃO;

[rasuras] É COMO UM COLETIVO.

RETOMADA, [rasuras]

RETRATAR,

RETORNO,

REVOADA,

DEIXO ESSE ESPAÇO PARA PENSAREM NO SIGNIFICADO DESSAS
PALAVRAS.

NA MINHA ESCRITA O SIGNIFICADO É AMPLO E SE TORNA UM SÓ NO
FINAL.

?

[rasuras]

Lucilene Wapichana

14/11/2021

ANEXO 6

CAIXA CX32A

1) 36 Placas MDF – legendas:

Homem de meia caça
uma Pantera cor de
rosa, 2021.
Retomada da imagem
casa da memória

NO VERSO DA FOTO DIZ:
"XETÁ - ÍNDIO C/ BRANCO"
MP. KOTZAK
VEJO: UMA KRIANÇA SENDO LEVADA
UM "GUIA" INDÍGENA NO FUNDO.
UM AGENTE DO SPI LEVANDO
UM CESTO, VÁRIOS CESTOS.
NÓS DESLOCANDO
- GENTE, ESSA É MINHA TIA A!!!

DENILSON BANIWA FOTOGRAFIA
(GUSTAVO CIBOGIO FOTOGRAFIA)
OU
"REGISTROS E POSTAGENS, AMÉLIA
INDÍGENA"
2021
RETOMADA DA IMAGEM

TEKOA TAKUATY
Povo guarani Mbya
Elida e a Roseane brincan-
do de Trocar fotografias.
Casa da memória 2021
Retomada da imagem

DIÁSPORAS INDÍGENAS
COMO O POVO K'APOR VEIO
"PARAR" NO PARANÁ.
RE-ENCONTROS.
CAPTURAS, DESLOCAMENTOS
A FOTO TEM 63 ANOS.
BUSCA-SE TÍTULO. COMO?
RE-ENCONTROS.
"VOCÊ ESTÁ SENDO FILMADO"

VLADIMIR KOZÁK
Povo Xetá — Paraná, Brasil
Sem título [Ritual de cura]. OU GUERRA?
c. década de 1950
Fotografia
COLEÇÃO VLADIMIR KOZÁK, MUSEU PARANAENSE

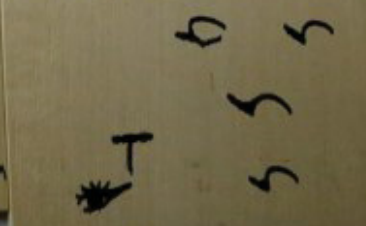
JAGUA OXÊ XVI
PARA
Ricardo Wera, 2021.

AUTORIA DESCONHECIDA → 1950 É DA MINHA
Povo Xetá — Serra dos Dourados, Paraná, Brasil. PARENTE!!!
Adorno auricular, s.d.
Plumagem completa de ave e fibra de bromélie
ACervo MUSEU PARANAENSE

VLADIMIR KOZÁK
Povo K'apor — Maranhão, Brasil
Sem título [Homem com máquina
fotográfica], 1958-59
Fotografia
COLEÇÃO VLADIMIR KOZÁK, MUSEU PARANAENSE

Usado nos rituais de Guerra
e de cura xetá.
GUERRA / KURA


TEKOA TAKUATY
Povo GUARANI MBYA
CARAVELAS PORTUGUESAS
ESTÃO CHEGANDO. ELES NÃO
ENXERGAM QUE ESSA TERRA
JÁ TEM DONO, 2021
| CASA DA MEMÓRIA | RETOMADA DA IMAGEM

Povos originários indígenas


Tekoa Takuaty
Povo Guarani Mbya
→ Kunhangue oyma xini!
Mulheres caçando onça!
Casa da memória
é tomada da imagem 2021

TEKOA TAKUATY
Povo GUARANI MBYA
CARAVELAS PORTUGUESAS
ESTÃO CHEGANDO. ELES NÃO
ENXERGAM QUE ESSA TERRA
JÁ TEM DONO, 2021
KISA DA MEMÓRIA / RETOMADA DA IMAGEM

Antes do cocar
existe cocar
do Brasil.

TEKOA TAKUATY
Povo GUARANI-MBYA
→ KUNHA PORÃ OVAÑ OMBA'E
EXPOSIÇÃO NY 2020 - NEW YORK
A MOÇA BONITA CHEGA NA SUA
EXPOSIÇÃO EM NEW YORK 2020



Povo Kahngág (Kaingang)



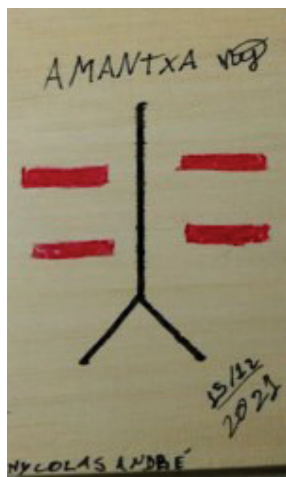
Povo Xetã - Retomada da memória
Tua Retorna ao seu território
depois de ter se tornado "guia
de conforto" e pesquisa.
Nesse momento ele se entretinha
por seu povo (família) já não es-
tava mais lá...
1950

Povo Kahngág

Povo MBYA - GUARANI -
TEKOA PINDOTY
ILHA DA COTINGA, PARANAGUÁ
PARANAGUÁ É TERRITÓRIO
MBYA. NÃO KARIO.
→ ANCESTRALIDADE PRESENTE,
PASSADO, FUTURO



RETOMADA
DE
IMAGEM!



AUTORIA DESCONHECIDA
Povo Xetá — Serra dos Dourados, Paraná, Brasil
Chapéu, s.d.
Couro de onça
ACERVO MUSEU PARANAENSE ?? (?)??



VLADIMIR KOZÁK
Povo Xetá — Paraná, Brasil
Sem título [Tuca Xetá e Vladimir Kozák], década de 1950
Fotografia
O indígena Tuca Xetá posa para foto segurando dois animais caçados na mata ao lado de Vladimir Kozák. Em 1953, o menino Anambu Guaká foi capturado na floresta dos Dourados por colonizadores. Batizado com o nome de Tucanambá José Paraná, Tuca tornou-se guia bilingue nas expedições de contato e pesquisa.
COLEÇÃO VLADIMIR KOZÁK, MUSEU PARANAENSE

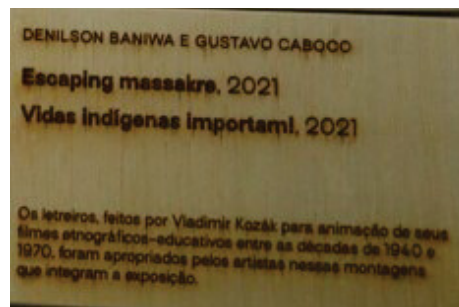
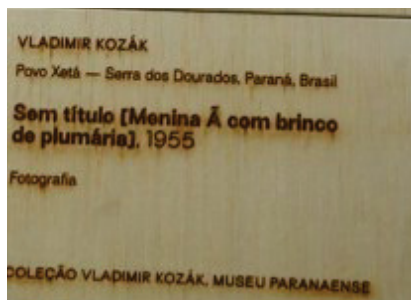
AUTORIA DESCONHECIDA
Sem título [Tandó], 1903
Fotopintura
ACERVO MUSEU PARANAENSE

VLADIMIR KOZÁK
Povo Xetá — Paraná, Brasil
Sem título [Retrato de Vladimir Kozák com Tuca Xetá], s.d.
Fotografia
COLEÇÃO VLADIMIR KOZÁK, MUSEU PARANAENSE

AUTORIA DESCONHECIDA
Povo Kaingág (Kaingang) — Paraná, Brasil
Sem título [Mulher carregando criança], c. década de 1980
Fotografia
Ao redor da imagem consta o seguinte texto:
Uma das poucas tradições: carregar os filhos nas costas.
Cronel Vivida, TI-2-80, Índios - Mangueirinha.
ACERVO MUSEU PARANAENSE

IVAN BUENO
Povo Kaingág (Kaingang) — Terra indígena Mangueirinha, Paraná, Brasil
Homens Kaingang, s.d.
Fotografia
ACERVO MUSEU PARANAENSE

MAURO GILLER
Povo Mbyá-Guarani — Tekoa Pindoty, ilha da Cotinga, Paranaguá, Paraná, Brasil
Sem título [Família de cacique Guarani], 1989
Fotografia
ACERVO MUSEU PARANAENSE



2) 03 Recortes de matérias de jornal:



GAZETA DO POVO

Domingo, 3 de junho de 2007

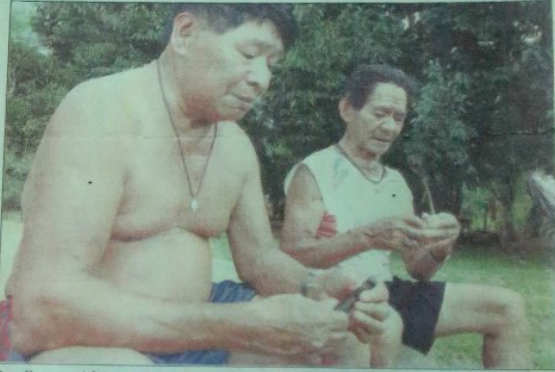
PARANÁ

ÍNDIOS ■ UM DOS ÚLTIMOS REMANESCENTES DA TRIBO SOFRE DERRAME CEREBRAL

Doença de Tuca ameaça o futuro dos xetás

TUCANAMBÁ JOSÉ PARANÁ, 61 ANOS, É UM MEDIADOR. É ASSIM DESDE QUE ELE FOI ENCONTRADO por indígenas e agricultores brancos catando frutas no alto de uma árvore, em meados da década de 50, na Serra dos Dourados, na região de Umuarama. Tuca é um xetá, povo indígena com características próprias que habitou o Noroeste paranaense até metade do século 20. A colonização na região foi fatal para os xetás. Tuca, criado por brancos, funcionou como intérprete e elo entre os xetás que continuavam no mato. Junto a expedições de indígenas, tentou ajudar os parentes que permaneciam na Serra dos Dourados. As doenças trazidas pelos brancos, a violência na ocupação das terras e o choque cultural impediram o êxito da empreitada. "Não consegui poupar minha gente", disse Tuca, em entrevista publicada pela Gazeta em março de 2005.

Os poucos remanescentes xetás se dispersaram, mas não abandonaram o projeto de voltar a viver juntos. Um projeto de reagrupamento do povo xetá repousa nos arquivos da Funai desde 2005. Até terça-feira da semana passada, Tuca funcionava como a principal liderança xetá na luta por sua terra. Tuca, 61 anos, é um mediador. É assim desde que ele foi encontrado por indígenas e agricultores brancos catando frutas no alto de uma árvore, em meados da década de 50, na Serra dos Dourados, na região de Umuarama. Tuca é um xetá, povo indígena com características próprias que habitou o Noroeste paranaense até metade do século 20. A colonização na região foi fatal para os xetás. Tuca, criado por brancos, funcionou como intérprete e elo entre os xetás que continuavam no mato. Junto a expedições de indígenas, tentou ajudar os parentes que permaneciam na Serra dos Dourados. As doenças trazidas pelos brancos, a violência na ocupação das terras e o choque cultural impediram o êxito da empreitada. "Não consegui poupar minha gente", disse Tuca, em entrevista publicada pela Gazeta em março de 2005.



Tuca (à esquerda), fotografado em fevereiro de 2005; principal liderança xetá na luta por sua terra.

Segundo informações médicas, o estado de Tuca é muito grave e ele corre risco de morte.

Há cerca de um ano, Tikuein Xetá, primo de Tuca, morreu no município de São Jerônimo da Serra, perto de Londrina. Tikuein, Tuca e o primo Kuen eram os únicos entre os então oito remanescentes xetás que dominavam com precisão o idioma. "A situação da saúde de Tuca é

problema com o Tuca é muito ruim para os xetás, já que o Tuca era figura de liderança que eles tinham", diz o assessor especial para assuntos indígenas do governo estado e amigo pessoal de Tuca, Edivio Batistelli.

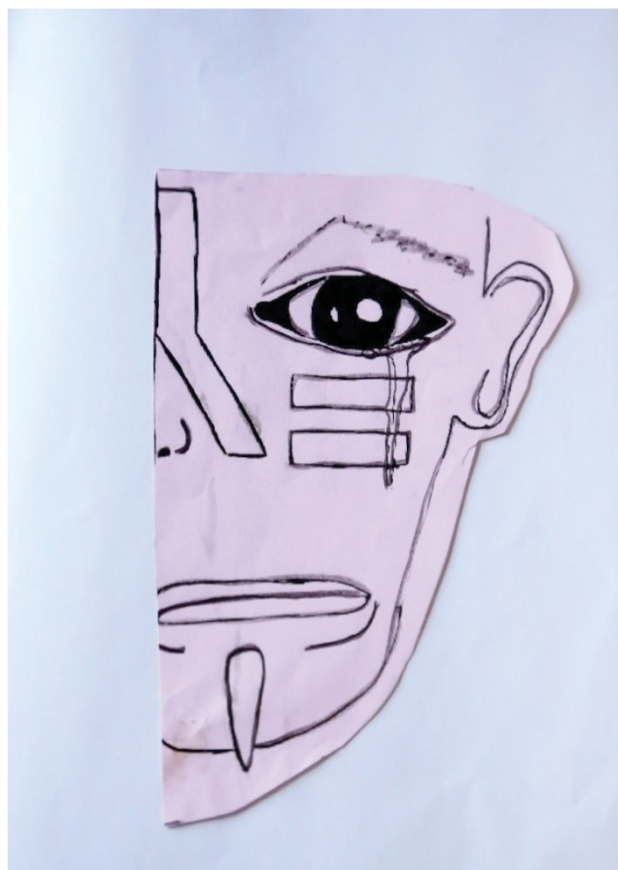
Para ele, a impossibilidade do reagrupamento xetá está se tornando uma verdade, reflexo do desmonte ao qual teria sido submetido o Brasil. Os indígenas

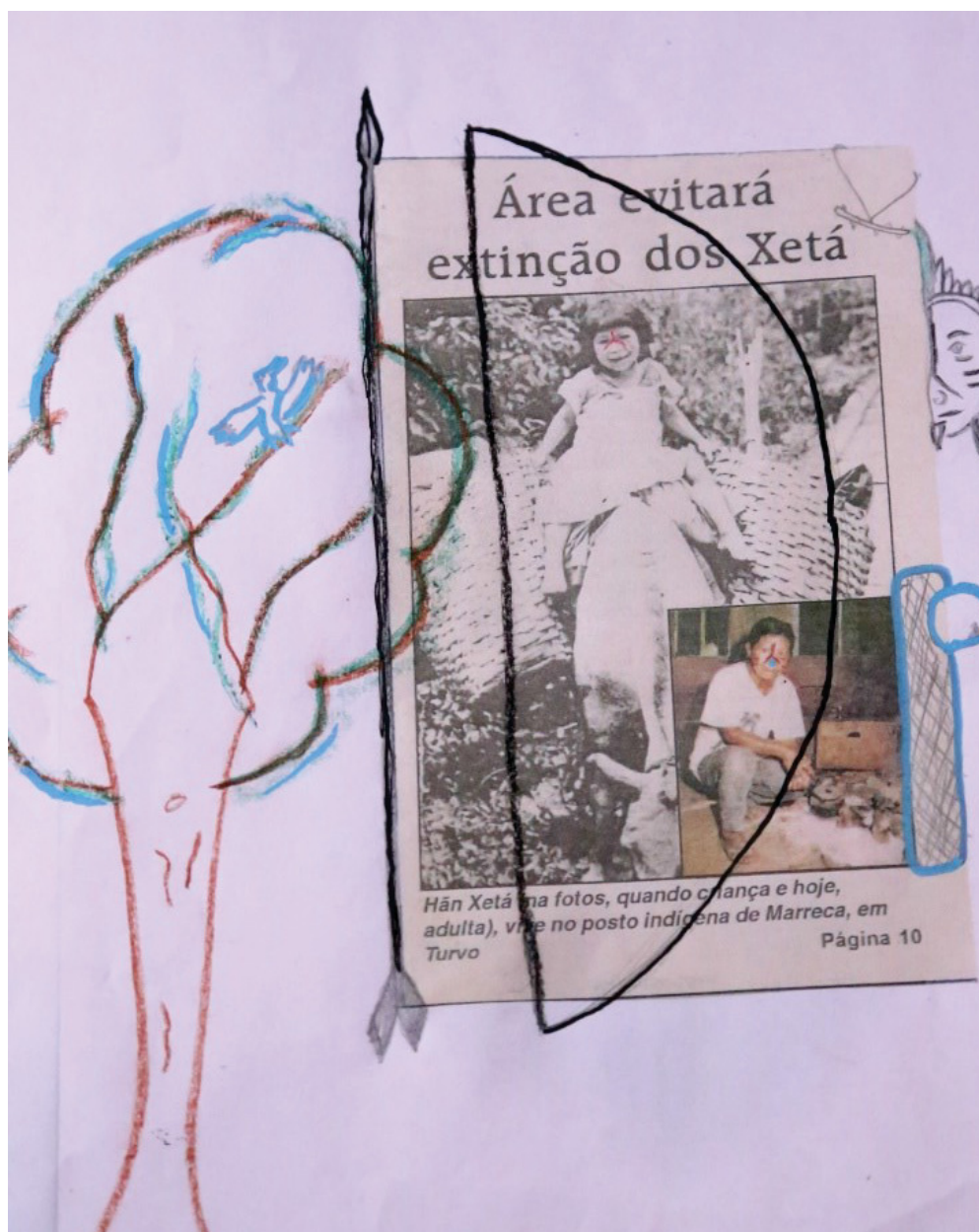
técnicos, recursos, capacidade de ação. A proposta de compra para a terra xetá está lá desde 2005 e até agora nada ocorreu."

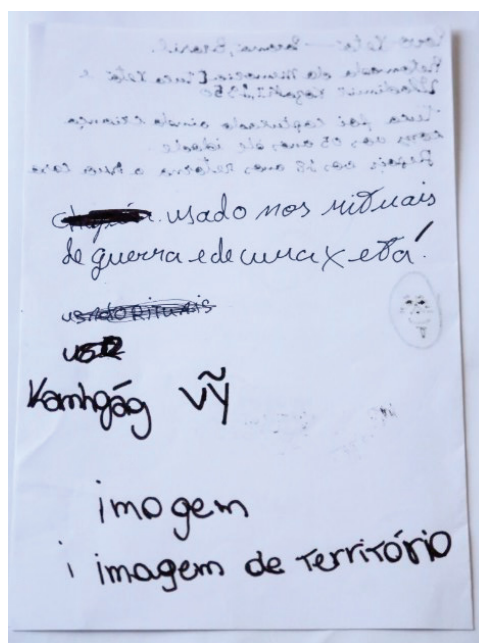
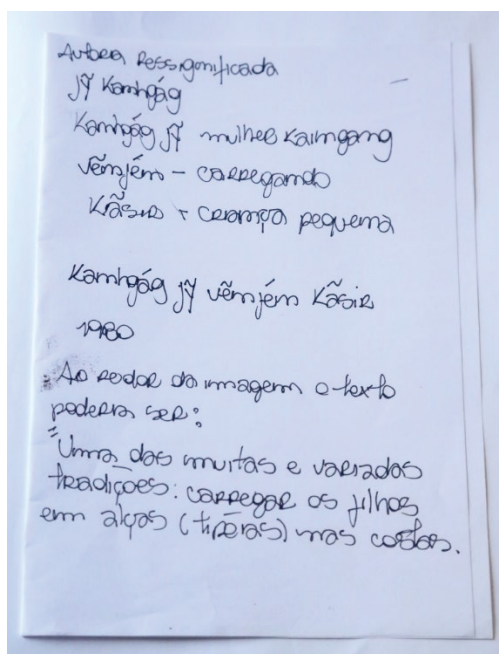
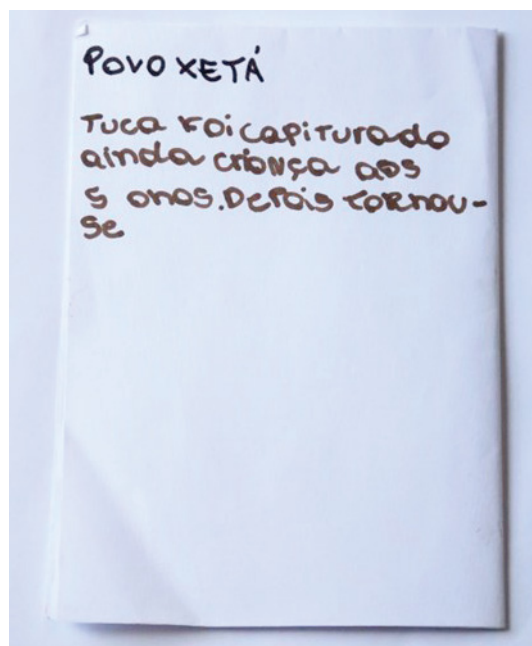
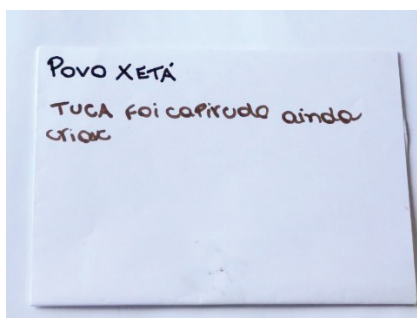
Tuca veio a Curitiba visitar as duas filhas que vivem na reserva ecológica do Cambuí, na divisa entre Curitiba e São José dos Pinhais. Ele mora na reserva indígena Rio das



3) 22 Documentos diversos:





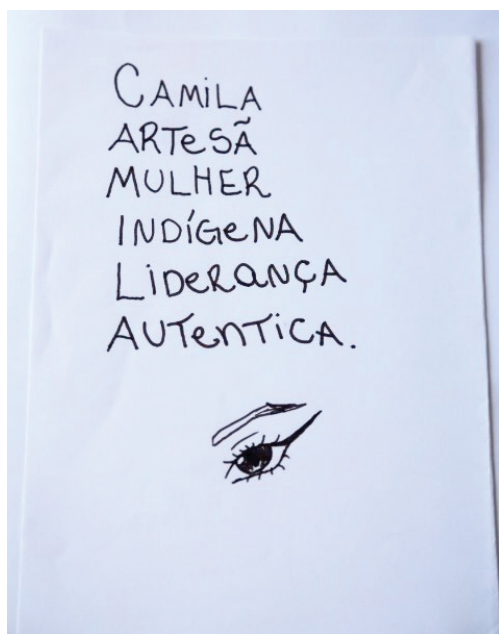
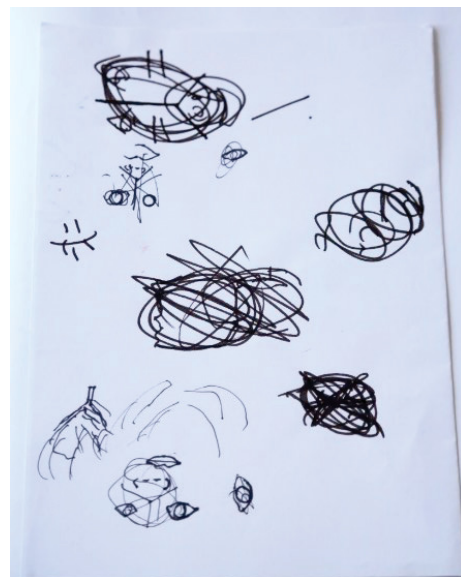


Povo Kanhgág
Terra indígenas de
mangueirinha. Paraná
Brasil.

Povo Kanhgág (Kaingang)
Terra indígena de
mangueirinha Paraná
Brasil.
Kanhgág vỹ vỹ.

Fotografia de vỹs
território

mh té ti t



CAMILA
ARTESÃ
MULHER
INDÍGENA
LIDERANÇA
AUTÊNTICA.



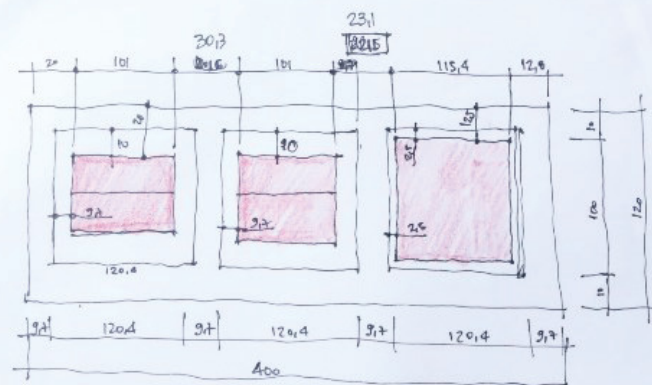
POVO MBYA-GUARANI-TEKOA PINDOTY,
 ILHA DA COTINGA, PARANAGUA É TERRITÓRIO
 MBYA NÃO KARIJO ~~PARANAGUA~~
 TÍTULO-ANCESTRALIDADE PRESENTE,
 PASSADO, ~~PARANAGUA~~ FUTURO.

^ RETOMADA
 AUTORIA RE-CONSTRUÍDA ?
 COLEÇÃO KOZAK

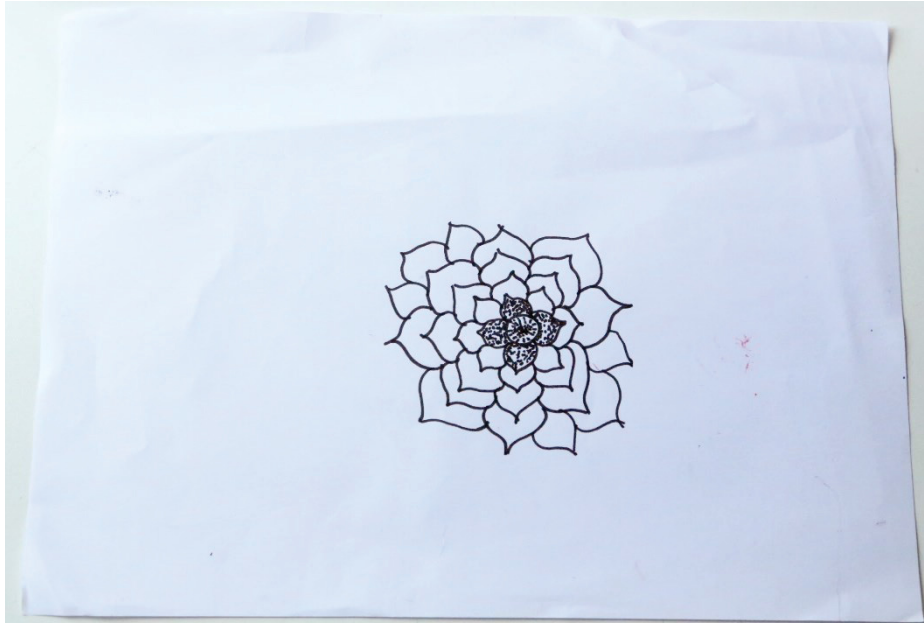
CARIVELUS Portugueses estão chegando
 Eles NÃO enxergam que em terra
 já tem dono.

2021

TEKOA TAKUTY
~~DEMARCAÇÃO~~
 Reconhecendo *TERRITÓRIO Museológico
 * ILHA DA COTINGA NÃO ESTÁ NO MP1
 Fotografia

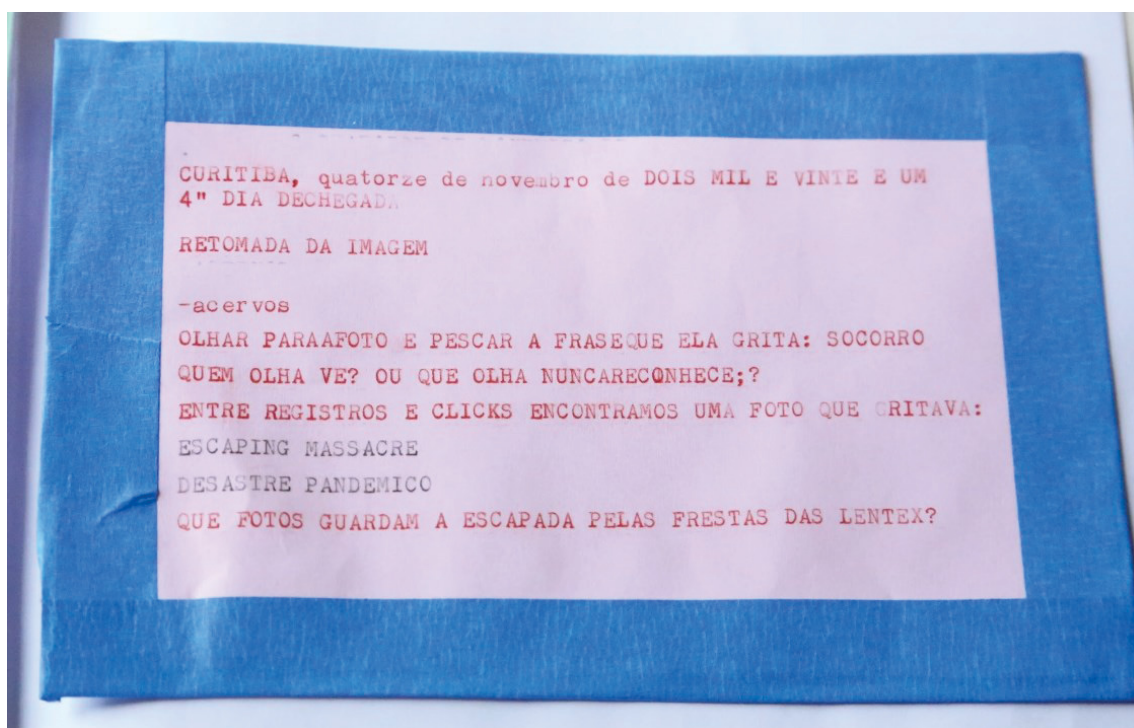


PLANTA MESA - RETOMADA DA IMAGEM
3/escala.





4) 01 Texto datilografado em cartolina rosa e moldura de fita crepe azul:



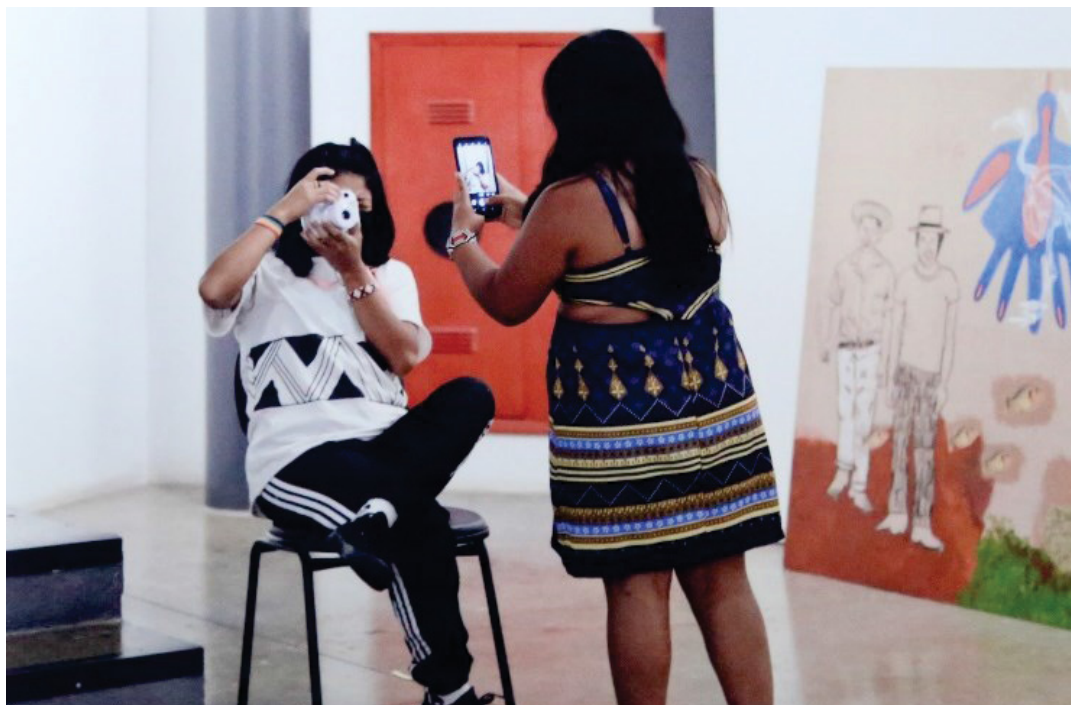




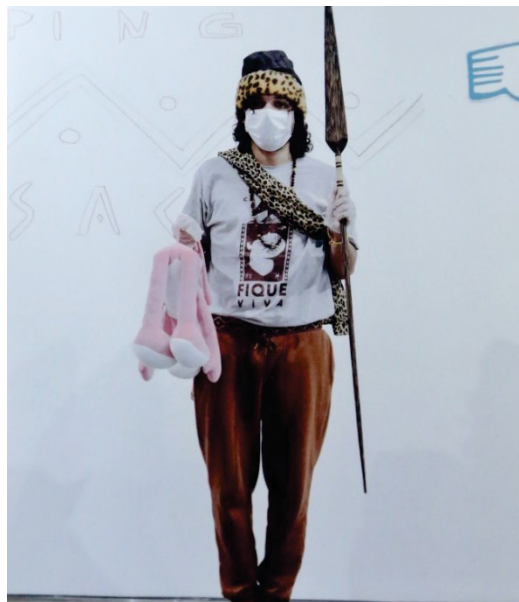














7) 01 máscara:



8) 01 parte envelope de polaroid:



9) 01 pinha:

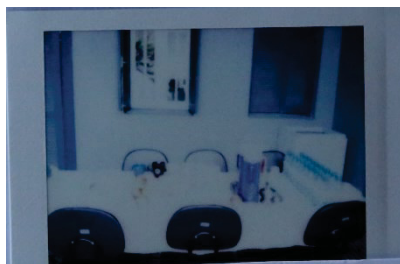


10) 6 envelopes brancos contendo 103 polaroids:

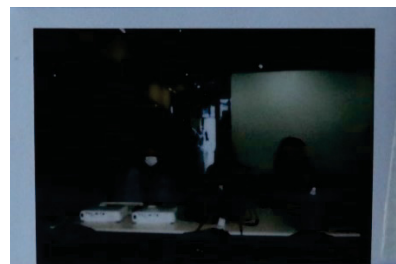


Pacote 1

1



2



3



4



5

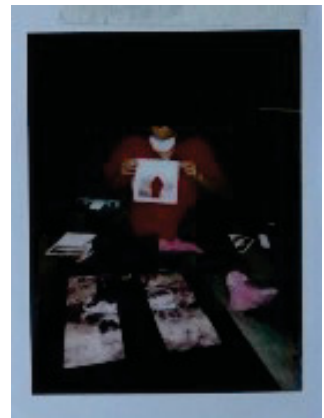


Pacote 2

6



7



8



9



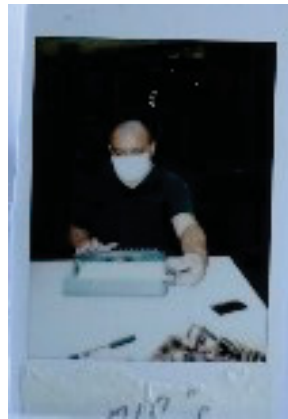
10



11



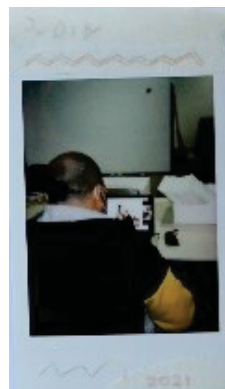
12



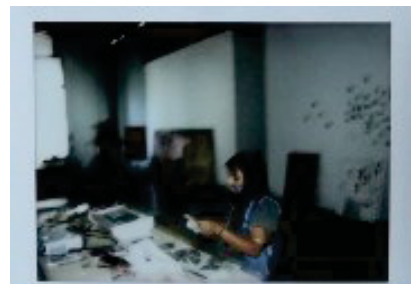
13



14



15



16



17



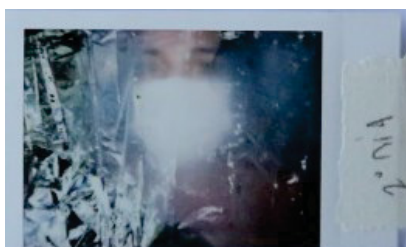
18



19



20



21



Pacote 3

22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32

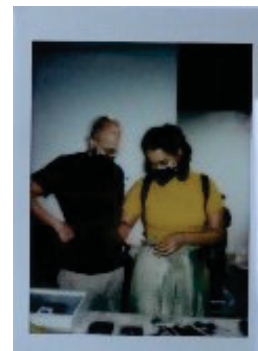


Pacote 4

33



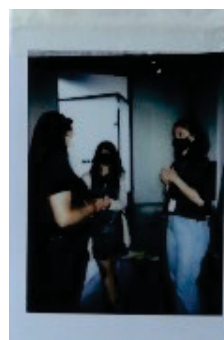
34



35



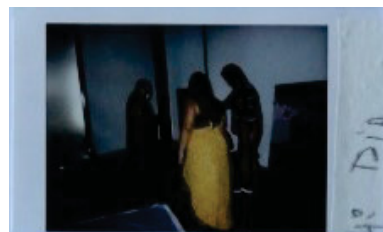
36



37



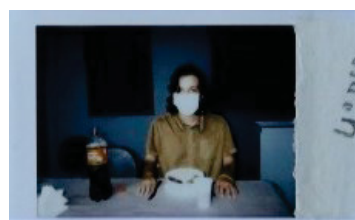
38



39



40



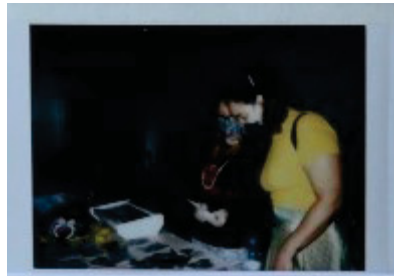
41



42



43



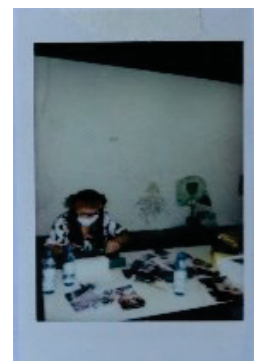
44



45



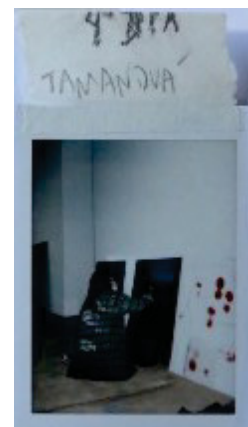
46



47



48



49



50



51



52



53



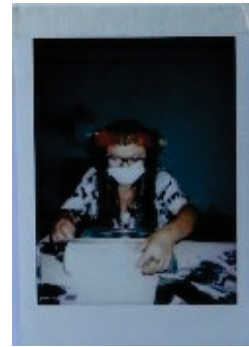
54



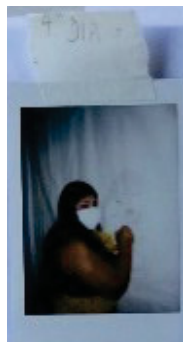
55



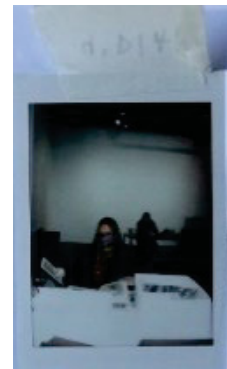
56



57



58



59



60

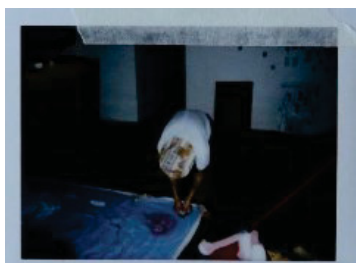


61



Pacote 5

62



63



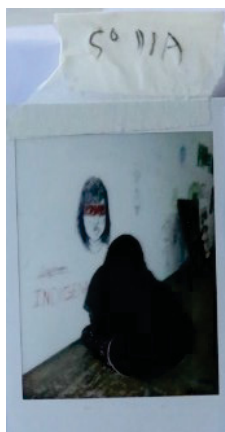
64



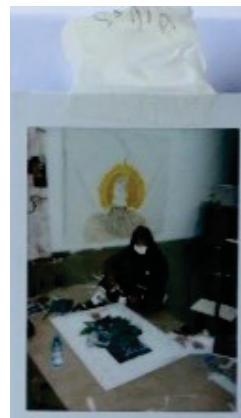
65



66



67



68



69



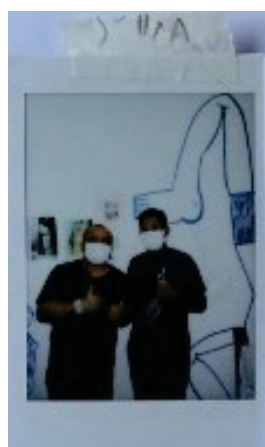
70



71



72



73



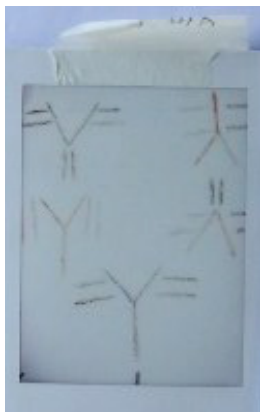
74



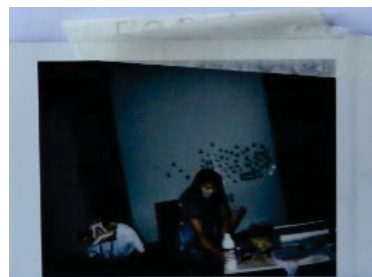
75



76



77



78



79



80



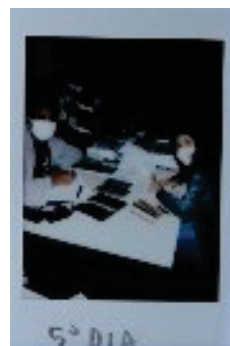
81



82



83



84



85



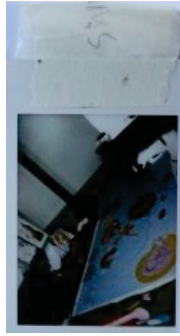
86



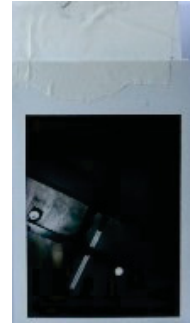
87



88



89



90



91



92



Pacote 6

93



94



95



96



97



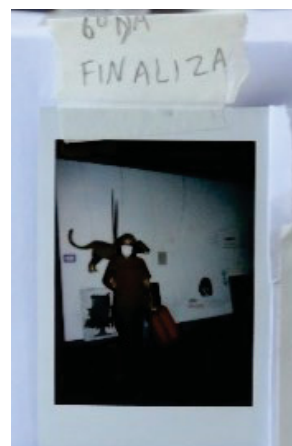
98



99



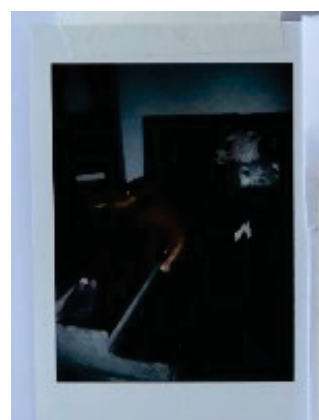
100



101



102



103



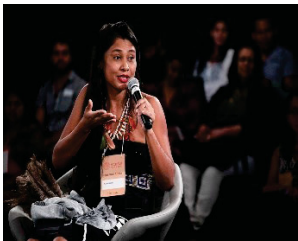
ANEXO 7

Bolsistas do projeto e exposição *Mejtere: histórias recontadas*:

 Camila Mig Sá dos Santos da Silva Foto: Instagram	- graduanda em Ciências Sociais na Universidade Federal do Paraná; - indígena pertencente ao povo Kaingang, moradora da comunidade Kakane Porã na periferia de Curitiba; - artista, artesã, Conselheira do CEPI/PR, ativista pela causa indígena; - exposições: "Véxoa: Nós sabemos", Pinacoteca de São Paulo, 2020; Retomada da Imagem, Museu Paranaense, 2021. Fontes: https://periodicos.ufac.br/index.php/amazonicas/article/view/6546/4128 CAMILA Kamē Kanhgág. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa646052/camila-kame-kanhgag. @camila_ra_tej
Ivanizia Ruiz Guimarães	- graduanda em Direito na Universidade Federal do Paraná; - indígena pertencente aos povos Kaixana e Tikuna, da comunidade de São Francisco de Tocantins – Amazonas;

 Robson Chaves Delgado Foto: Lattes.	- Graduado em Jornalismo na Universidade Federal do Paraná (2017-2023); - indígena da etnia Baré, do interior do Amazonas; - “ligado a pautas da comunidade indígena como demarcação de territórios, meio ambiente, etc”; Fonte: http://lattes.cnpq.br/0429466498355069 @robsdelgado
---	---

Consultora do projeto *Mejtere: histórias recontadas*:

 Naine Terena de Jesus Foto: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira	- Professora, cineasta, artista, curadora, pesquisadora; - indígena da etnia Terena “Naine Terena de Jesus (Cuiabá, Mato Grosso, 1980). Professora, cineasta, artista, curadora, pesquisadora. Integrante da etnia Terena, atua entre a prática educativa e a produção audiovisual, contribuindo para projetos de valorização e difusão das culturas indígenas em diversos níveis do sistema das artes, seja para a instrumentalização das comunidades no uso de dispositivos tecnológicos que permitem a elaboração de narrativas sobre seu cotidiano e história, seja no entendimento dos meandros do sistema de circulação de informações, e sua efetiva inserção no meio artístico. Forma-se em Comunicação Social pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) em 2003 com apoio de uma bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), com pesquisa sobre mulheres e o consumo de telenovelas. Torna-se mestra em Artes pela Universidade de Brasília (UNB), em 2007, com dissertação intitulada <i>Kohixoti-kipáe, a Dança da Ema – Memória, Resistência e Cotidiano Terena</i>, na qual Naine tece um levantamento histórico e uma genealogia de sua etnia, para depois desenvolver um projeto cinematográfico de registro cotidiano da aldeia Limão Verde em Mato Grosso, tendo aí a Dança da Ema, também conhecida como Dança do Bate-Pau, como ponto de partida, justamente pela natureza comunitária que o evento desencadeia para sua realização. Entendendo que o gesto de tomada da câmera pelo agente indígena subverte a condição de exotização e desumanização perpetrada pelo eurocentrismo ao longo de séculos, Naine alinha-se com uma já consolidada vertente do audiovisual, encabeçada pelos pesquisadores e professores Arlindo Machado (1949) e Ivana Bentes (1964), que é a fomentação de projetos onde os indígenas deixam de ser a imagem a ser capturada, para serem criadores de imagens, portanto, agentes de sua cultura. Gradua-se doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em 2014, com o trabalho <i>Audiovisual na Escola Terena Lutuma Dias: Educação indígena diferenciada e as mídias</i>, em que
--	---

propôs em seu aldeamento natal, Limão Verde, um projeto educativo de ensino das culturas indígenas a partir dos meios audiovisuais.

Ainda em sua trajetória como pesquisadora, realiza dois estágios pós-doutorais, ambos com fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sendo o primeiro na área de Educação pela Universidade do Estado do Mato Grosso em 2015, e o segundo na UFMT em 2017. Atua também como professora substituta da mesma instituição entre 2008 e 2009. É docente na Faculdade Católica de Mato Grosso e integrante da produtora cultural Oráculo Comunicação, Educação e Cultura desde 2012.

Em 2020, Naine Terena é curadora da exposição Véxoa: nós sabemos, na Pinacoteca de São Paulo (Pina_), que conta com a participação de 23 artistas e coletivos de origem indígena, sendo alguns aldeados e outros desaldeados, e visava evidenciar um panorama das produções artísticas das diversas comunidades originárias, para além de uma estereotipação cultural ou paternalismo institucional. Para além da exibição de pinturas, esculturas, vídeos, objetos e desenhos, Naine desenvolveu ações de ativação da exposição, ora com discussões com lideranças indígenas e a equipe do museu, ora elaborando uma programação de radiodifusão, tendo como foco constante o protagonismo da fala e do pensamento indígena.

Tanto em suas pesquisas acadêmicas quanto em suas atuações no sistema das artes, Naine advoga em prol de eventos e ações onde haja uma centralidade do pensamento epistemológico e cosmogônico indígena, principalmente em espaços tradicionalmente reticentes a perspectivas de mundos e práticas decolonial.”

Fonte: NAINÉ Terena. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa641821/naine-terena>.

@naine_terena

ANEXO 8

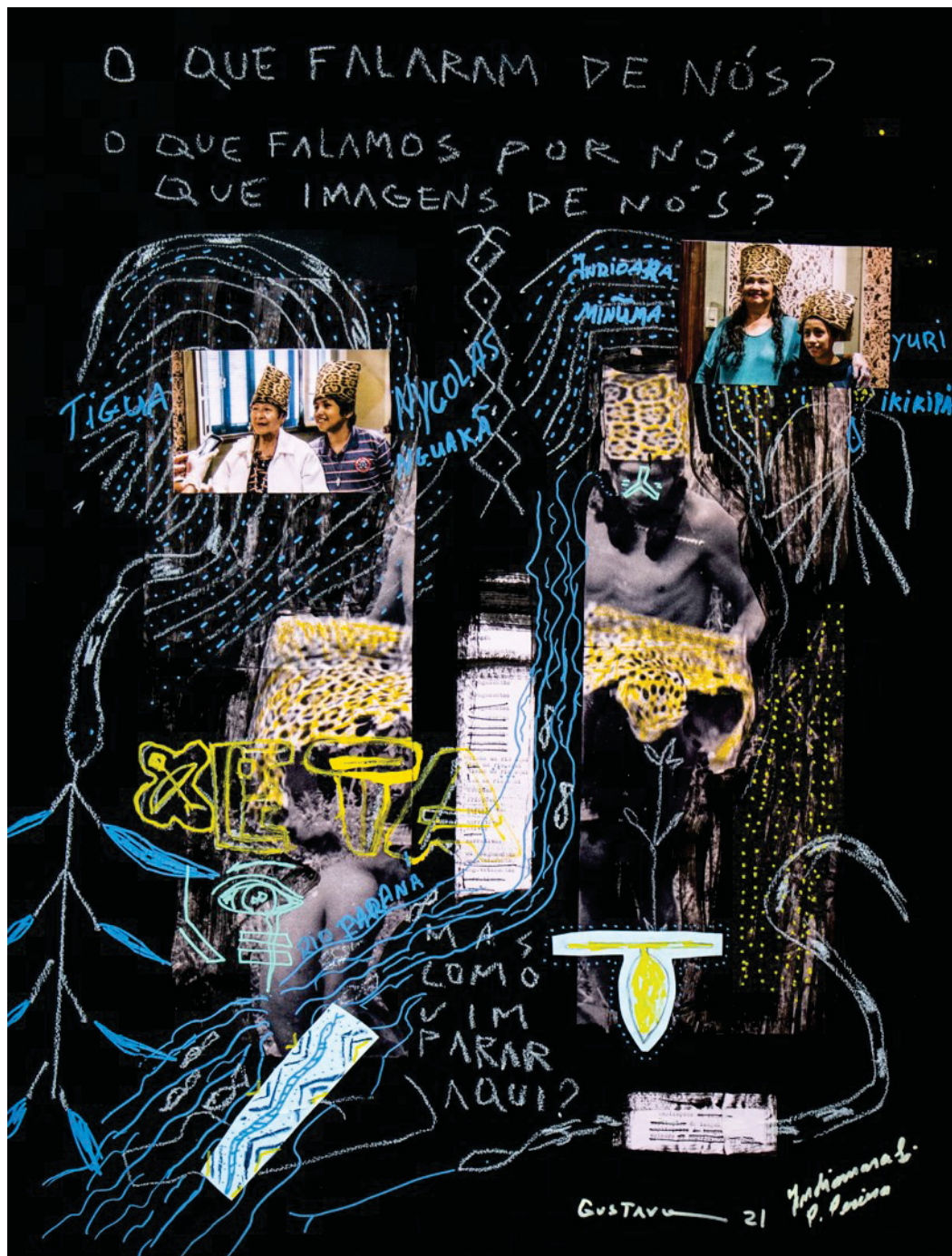
Fotografias das “obras”, Museu Paranaense (2024):



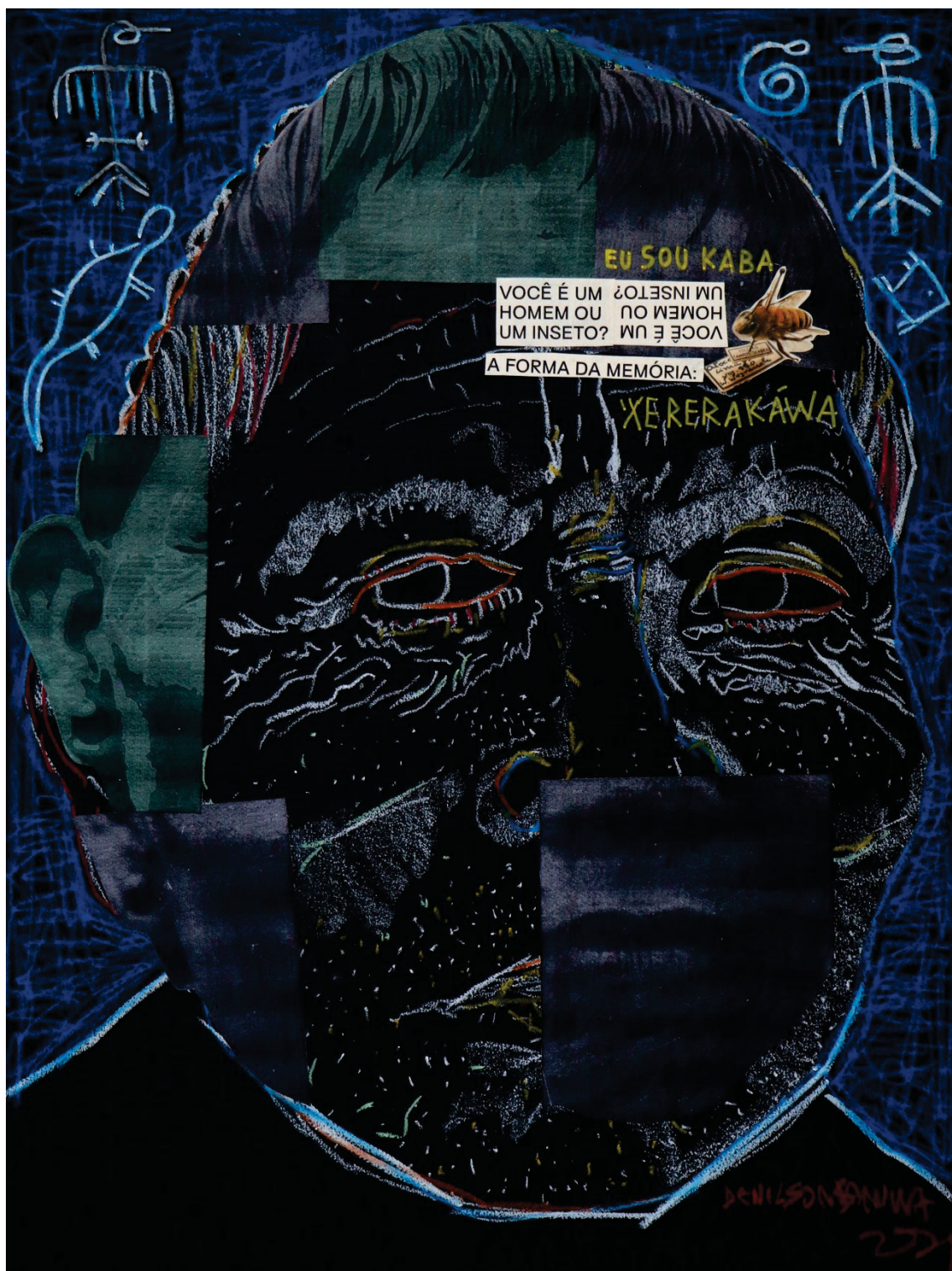
(1) Retomada da história Xetá. Somos resistência e sempre estivemos aqui, 2021_Foto- Kraw Penas-SECC



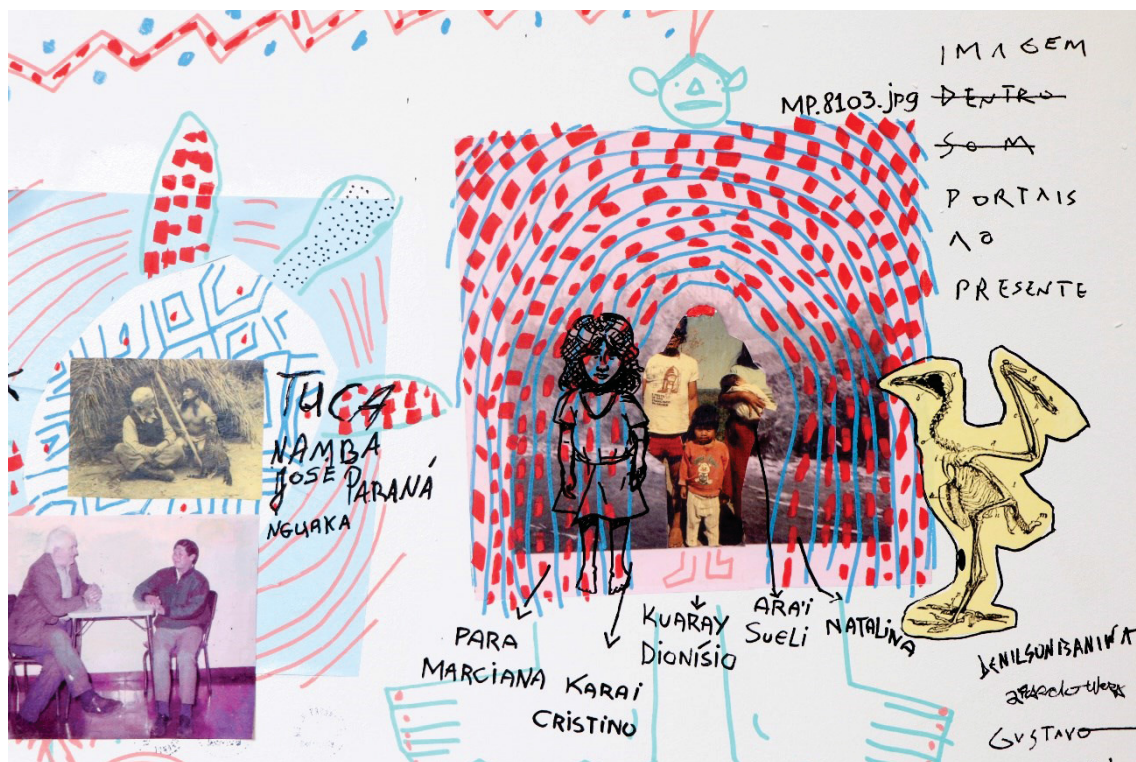
(2) retomada da imagem, 2021_Foto Juliana de Oliveira -MUPA



(3) O que falaram de nós_ O que falamos por nós_, 2021_Foto Amanda Yargas-MUPA



(4) eu sou kába_ a forma da memória, 2021_Foto Amanda Yargas-MUPA



(5) imagem dentro_ portais ao presente_ re-encontros Guarani, Xetá, Kaingang, 2021_Foto (detalhe) Amanda Yargas-MUPA



(5) imagem dentro_ portais ao presente_ re-encontros Guarani, Xetá, Kaingang, 2021_ Foto Amanda Yargas-MUPA



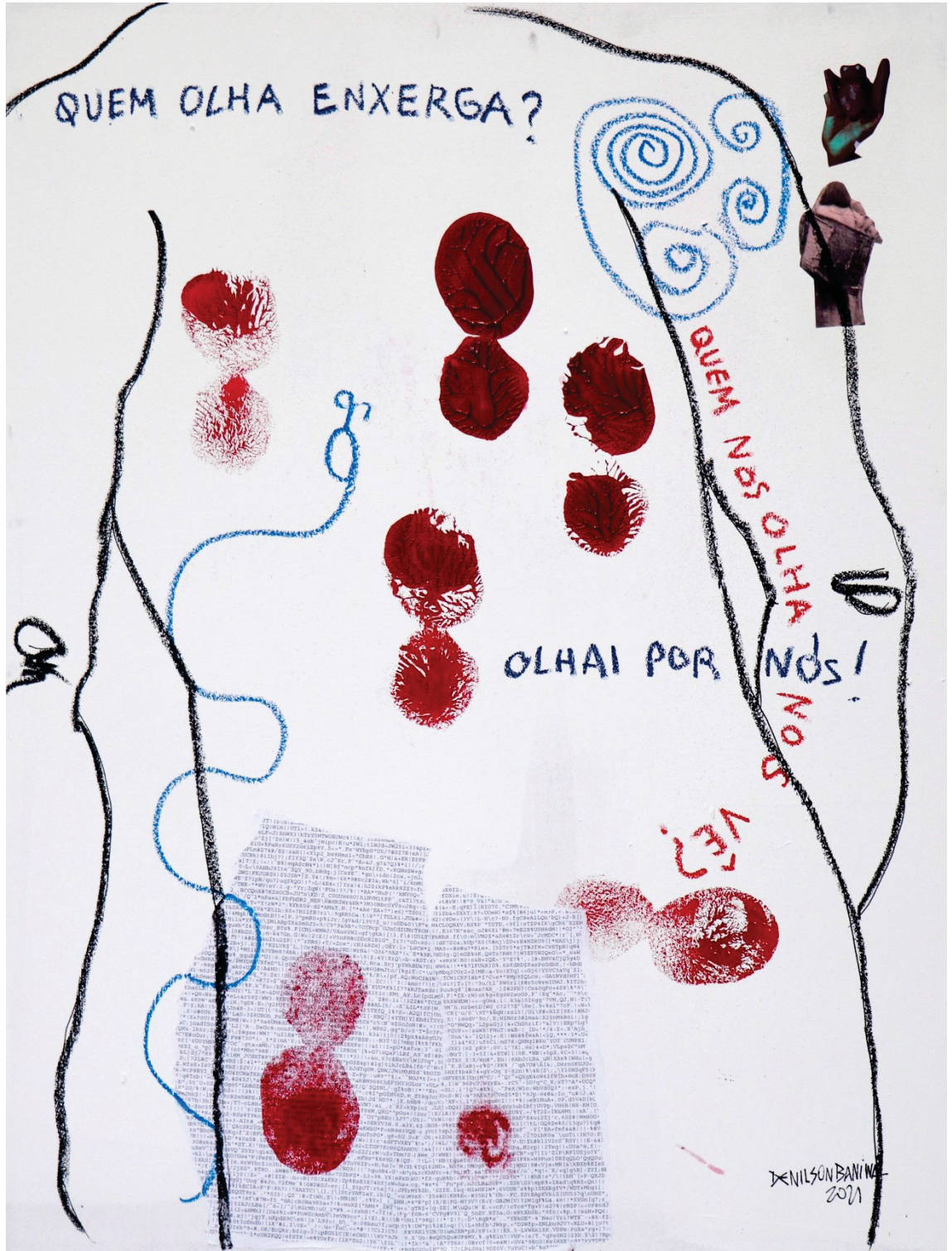
(6) Como o povo Kaapor veio parar no Paraná, 2021_Foto Amanda Yargas-MUPA



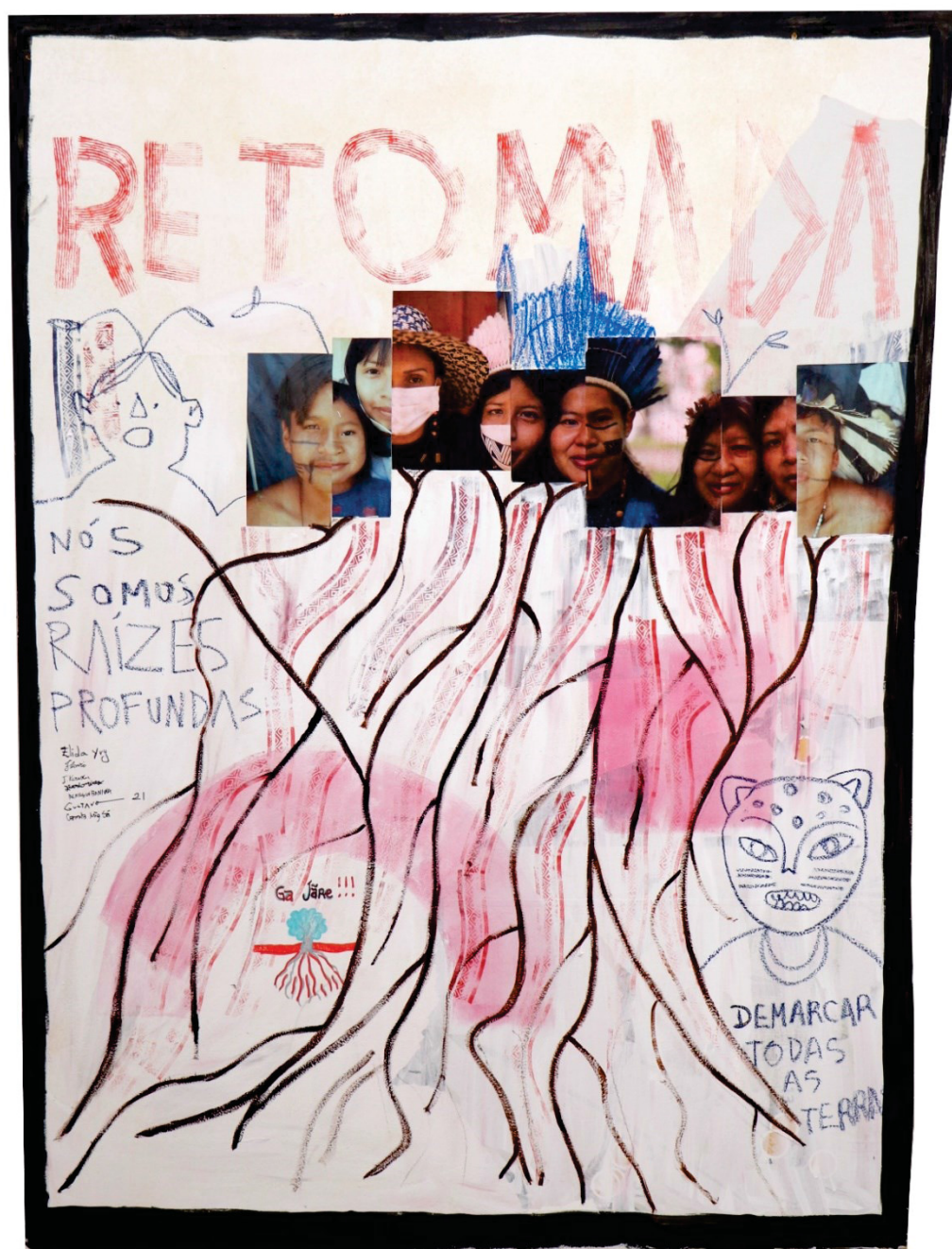
(7) pé wapichana no acervo do Museu Paranaense, 2021_Foto Amanda Yargas-MUPA



(8) Somos árvores andantes, 2021_ Foto Amanda Yargas-MUPA



(9) olhai por nós _ 2021_Foto Amanda Yargas-MUPA



(10) retomanda_ nós somos raízes profundas, 2021_Foto Amanda Yargas-MUPA



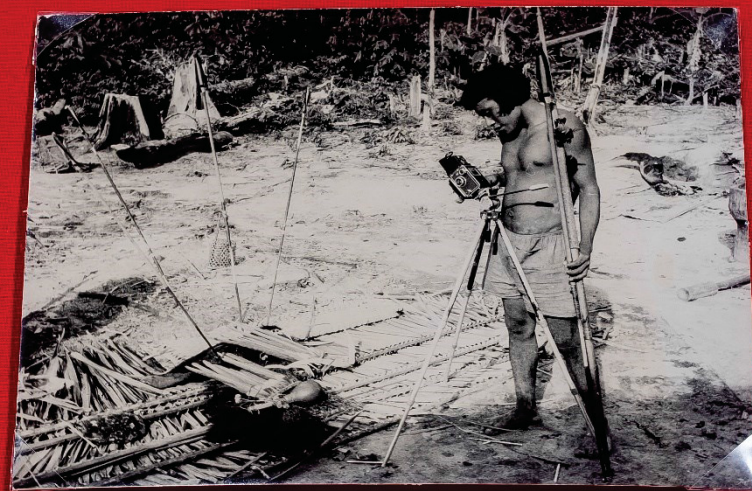
(11) KakrêKin, 2021_Foto Amanda Yargas-MUPA



(12) Onde está o seu cordão umbilical, 2021_Foto Amanda Yargas-MUPA



(13) O nosso início, nossa cura, 2021_Foto Amanda Yargas-MUPA



VLADIMIR KOZÁK
 Povo Ka'apor — Maranhão, Brasil
 —————
**Sem título [Homem com máquina
 fotográfica], 1958-59**
 Fotografia

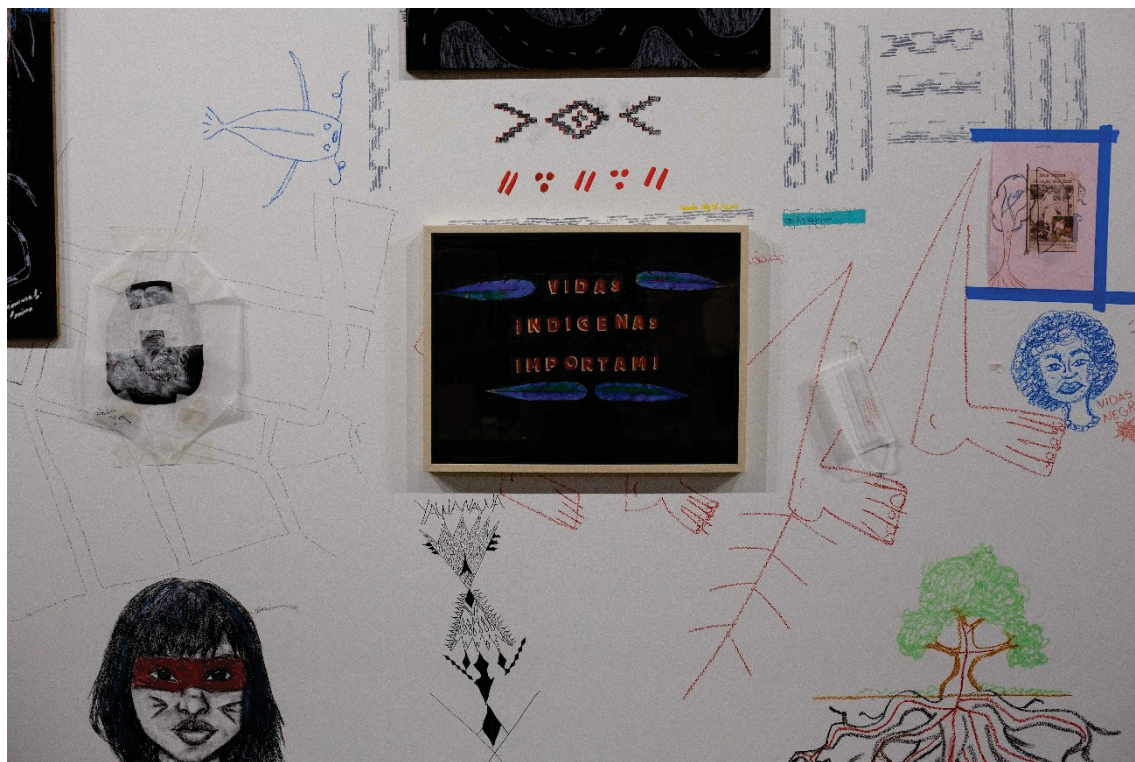
COLEÇÃO VLADIMIR KOZÁK, MUSEU PARANAENSE

DIÁSPORAS INDÍGENAS,
 COMO O POVO KA'APOR VEIO
 "PARAR" NO PARANÁ.
 RE-ENCONTROS,
 CAPTURAS, DESLOCAMENTOS
 A FOTO TEM 63 ANOS.
 BUSCA-SE TÍTULO. COMO?
 RE-ENCONTROS.
 "VOCÊ ESTÁ SENDO FILMADO"

(14) Etiquetas com informações técnicas do Museu e produzida pelos artistas para fotografia de indígena Ka_apor, acervo Vladimir Kozák



(15) Escaping Massakre, 2021_Foto Mariana Alves



(16) Vidas indígenas importam, 2021_Foto Mariana Alves



(17) Sem título, 2021_Modelo Roseane_Foto Denilson Baniwa



(18) Sem titulo, 2021_Modelos Roseane e Élide Yry_Foto Denilson Baniwa



(19) Sem titulo, 2021_Modelos Roseane, Élide Yry e Denilson Baniwa_Foto Gustavo Caboco



(23) Sem titulo, 2021_Modelos Roseane e Élida Yry_Foto Denilson Baniwa



(24) Sem título, 2021_Modelo Gustavo Caboco_Foto Denilson Baniwa

CURITIBA, quatorze de novembro de DOIS MIL E VINTE E UM
4" DIA DECHEGADA

RETOMADA DA IMAGEM

-acervos

OLHAR PARA A FOTO E PESCAR A FRASE QUE ELA GRITA: SOCORRO
QUEM OLHA VE? OU QUE OLHA NUNCA RECONHECE;?

ENTRE REGISTROS E CLICKS ENCONTRAMOS UMA FOTO QUE CRITAVA:

ESCAPING MASSACRE

DESASTRE PANDEMICO

QUE FOTOS GUARDAM A ESCAPADA PELAS FRESTAS DAS LENTEX?

(25) Texto presente em uma das paredes da exposição Retomada da Imagem

QUANDO OLHO

RETRATAR RETRATOS

~~QUANDO~~QUANDO OLHO CADA FOTO INDIGINEIRA ^{OUTROS} DE OUTROS NO ATELIER,

É COMO UM ESPELHO DA MINHA VIDA QUE PASSEI COM MINHA FAMÍLIA NA
 NA NOSSA COMUNIDADE WAPICHANA NO CANAUNIM;

QUANDO OS PARENTES ESTÃO FAZENDO SEUS RELATOS, ACONTECE O MESMO
 SENTIMENTO; VEJO NAS FOTOS PALAVRAS COMO CORONEL, ^{CAPATAZ} CAPATAZ E NOS RELATOS
 TIO, PADRINHO. E ASSIM VIAJO NOS PENSAMENTOS.

~~ESSA~~ ESSA VIAGEM ME FAZ PENSAR E OUTRAS PALAVRAS QUE HOJE FAZEM PARTE
 DA MINHA ESCRITA E ESTÃO INTERLIGADAS E ESTÃO NA MESMA DIREÇÃO;
~~RECOMENDANDO~~ É COMO UM COLETIVO.

RETOMADA, ~~RETRATAR~~

RETRATAR,

RETORNO,

REVOADA,

DEIXO ESSE ESPAÇO PARA PENSAREM NO SIGNIFICADO DESSAS PALAVRAS.

NA MINHA ESCRITA O SIGNIFICADO É AMPLO E SE TORNA UM SÓ NO FINAL.

?

~~INIZIEM~~

LUCILENE WAPICHANA

14/11/2021

ANEXO 9

Denilson Baniwa sobre *Retomada da Imagem*:

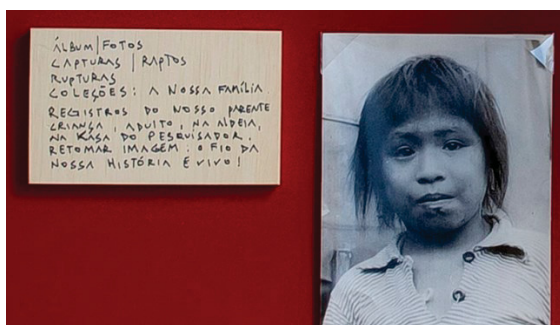
A pesquisadora encaminhou por e-mail, em junho de 2023, algumas perguntas sobre a exposição *Retomada da Imagem* para o artista Denilson Baniwa (as mesmas perguntas também foram encaminhadas para Gustavo Caboco). Na ocasião, no dia 10 de julho de 2023, Denilson respondeu que estava fora do país em uma residência e que “Infelizmente estou me desligando um pouco de entrevistas e atividades. Sai das redes sociais e troquei de celular. Desculpe não pode te ajudar agora”.

Após novo contato realizado pessoalmente quando do lançamento do catálogo da exposição *Retomada da Imagem*, que ocorreu no Museu Paranaense, no dia 12 de outubro de 2024, a pesquisadora encaminhou três perguntas por e-mail no dia 29 de outubro, e estas foram respondidas em arquivo de áudio recebido por e-mail no dia 02 de dezembro.

As perguntas seguem reproduzidas abaixo e as respostas estão transcritas integralmente na sequência.

9.1 Perguntas:

1. Nas legendas reescritas das fotografias do acervo vocês fazem referência ao “álbum/fotos” (imagem abaixo), qual a importância das fotografias, especialmente as de família, para você, para a sua produção artística e para história do povo indígena?



2. O Instituto Moreira Salles assumiu publicamente na exposição “Xingu: contatos” (2023) o compromisso em tentar identificar os indígenas registrados nas fotografias do acervo e de suas exposições, isso deveria ser um compromisso de todas as instituições museais e não museais? Qual o significado de identificar os parentes nas fotografias?

moderna no país, que ajuda a ocultar uma linha familiar ou comunitária, ou de povo em vários momentos desse Brasil. [00:02:26.00] Então, ter uma foto arquivada é como ter uma possibilidade de reescrever uma história da presença dessas pessoas. E também no caso do trabalho para o MUPA, as fotografias elas nos ajudaram a criar um sentido de pertencimento àquele lugar, né? [00:02:58.00] Achamos muitas fotografias no acervo do museu que não se tinha identificação de nada e que as pessoas que convidamos para nos ajudar a observar esse acervo encontrou ali referências a sua família, a sua comunidade, ao seu povo ou a sua região. Isso é importante como dado de pertencimento geográfico, social e histórico, né? Mas isso é de um ponto de vista muito frio, digamos, muito técnico. Essa possibilidade de reescrita de uma história, mesmo que seja uma história pessoal ou uma história de um povo, é de fato [00:03:59.00] o problema está no acesso a essas imagens, a essas, a essa pictografia, a esse, esse dado imagético arquivado onde as pessoas da qual essas imagens pertencem não, não são compartilhadas, isso é uma coisa. [00:04:23.00] Do ponto de vista metafórico, talvez, ou mais sensível, mais poético, há uma importância de que essas fotos sejam recuperadas por descendentes dos fotografados ou dos gravados nessas imagens, na construção de um sentimento familiar, de um sentimento de que não se está sozinho no mundo. Então, uma pessoa de 50 anos, que encontra no acervo museológico uma fotografia do seu avô, do seu bisavô, é como se reconstruísse a história daquela família de um ponto de vista sensível, de um ponto de vista amoroso e fraterno, familiar. [00:05:25.00] Isso é importante porque quase nenhuma pessoa indígena no Brasil ou fora do Brasil possui um álbum de família. E o álbum de família para as pessoas não indígenas é um documento histórico, social, mas muito, muito sentimental, né? Que dá sentido àquela pessoa que possui o álbum de família, dá sentido de uma genealogia que lhe apresenta o mundo à qual ela pertence, né? Então, muitas pessoas não indígenas guardam seus álbuns de família com seus bisavós coronéis, né? e patrões, não sei, escravagistas, né? ou tem fotografias dessas mesmas, dessas mesmas pessoas ampliadas e colocadas na sala de estar, Dessas pessoas que construíram a história daquela família. Mas, ao contrário, não existe, é raríssimo encontrar pessoas indígenas que possuem fotografias de seus familiares. Isso por quê? Primeiro, porque o acesso à tecnologia da fotografia e da máquina fotográfica de fato não é um item de prioridade na vida de muitos indígenas, né? Porque o dinheiro usado para isso pode ser investido na própria sobrevivência, haja visto que pessoas indígenas não tem acesso a segurança primária, né, como o ser humano. Tipo segurança alimentar. Então, entre comprar um quilo de arroz, um quilo de feijão ou uma máquina fotográfica ou um filme fotográfico, é preferencial que se compre o alimento, né, para aquela família. [00:07:26.00] Então, o equipamento não pertence à vida indígena. O equipamento

pertence a pessoas que participam ou que observam a vida indígena ou a vida daquela família, no geral, etnólogos, antropólogos, cientistas, né? E essas fotografias quase nunca ou nunca retornam para essa família. Essas fotografias são arquivadas em museus, né? [00:07:52.00] O direito à memória familiar é um direito que deveria também ser primário, sabe? Então, a minha preocupação enquanto artista, enquanto pessoa indígena, é recuperar essa memória familiar através das fotografias das pessoas ao longo do tempo, né? Isso não é externo. Esse desejo também não é externo, não é apenas externo a mim. [00:08:24.00] É um desejo que eu tenho também. Porque eu também, como uma pessoa indígena, tenho pouquíssima, pouquíssimo arquivo da minha família. Eu tenho uma foto da minha bisavó que eu recuperei por muito tempo. E tenho uma fotografia da minha mãe quando ela foi levada para fora da aldeia para trabalhar na casa de uma família na capital do Amazonas. Então, para mim também é interessante pensar como eu poderia recuperar a história da minha família através dessas fotografias que estão perdidas em acervos privados ou públicos, né? por aí. Isso é importante para todos os povos, como também para prova da existência dessas pessoas naquele lugar específico, naquele momento específico da história daquele lugar.

[00:09:24.00] Pergunta dois, O Instituto Moreira Salles assumiu publicamente na exposição Xingu Contatos o compromisso de tentar identificar os indígenas registrados nas fotografias do acervo e de suas exposições. Isso deveria ser um compromisso de todas as instituições museais e não museais? Qual o significado de identificar os parentes na fotografia? Tá aí, tem, tem alguns aspectos assim, né? Eu não sei se o Instituto Moreira Salles assumiu o compromisso de tentar identificar os indígenas. Eu sei que os curadores assumiram esse compromisso e muito, inclusive, por conta de um desejo das próprias pessoas que participaram da exposição, mas também, claro, com o desejo da curadoria, que essa identificação seja feita. [00:10:21.00] Eu acredito que qualquer pessoa, qualquer instituição que tenha em sua posse objetos que retratam é, é uma pessoa ou um povo, e isso, e qualquer objeto mesmo, desde uma fotografia, um vídeo, um maracá, uma flauta, é visto, haja vista por que? Porque para muitos povos indígenas, um objeto como o maracá, ele é intrinsecamente ligado à imagem da pessoa que o construiu ou que o possuía, né? É, um maracá no mundo Baniwa, por exemplo, ele vai ser a característica da pessoa que o manipulava. No caso do pajé, então, um maracá ele vai ser tal qual importante para identificar a pessoa quanto uma fotografia, um vídeo ou uma gravação de áudio. [00:11:32.00] Então, qualquer pessoa que esteja em posse de algum objeto que identifique uma pessoa ou um povo deveria ter a consciência de procurar a identificação e a história desse objeto, né? É o mínimo que se pode fazer para que dê crédito, é, de imagem, digamos a pessoa de onde foi retirado aquele objeto

ou aquela fotografia, aquela imagem, né? [00:12:06.00] Teria que ter um compromisso dos possuidores dessas, dessas imagens e desses objetos. É uma questão de direito de imagem.

[00:12:23.00] Qual o significado de identificar os parentes nas fotografias? É assim. Eu não vou responder essa, mas eu vou te fazer uma outra pergunta aqui para você pensar. Imagina que você tem um parente desaparecido há muito tempo e que não se tem nenhuma imagem dele. O que se tem são histórias que os demais, as pessoas mais velhas da tua família contam sobre ele. Aquele era um músico que ele era um agricultor. Que ele era assim ou assado, ou daquele jeito, ou falava desse jeito ou daquele jeito. Imagina que as informações dessa pessoa, da tua família está em algum arquivo.

Perdido por aí, né? Qual o sentido para você em recuperar esse? Essa imagem ou essa? Essa memória. Desse teu familiar. Da mesma maneira, para pessoas indígenas, é muito importante saber a própria história. Saber a história da família é importante. É importante traçar uma história da família, né? É um direito de todos. Para além disso, como eu disse, é importante porque esses objetos ou essas imagens, elas podem ajudar na identificação, inclusive no, na prova de que essa pessoa pertencia àquele lugar específico que talvez esteja em disputa entre indígenas e não indígenas. [00:14:19.00] Então, identificar um parente numa fotografia que está dentro de um acervo privado ou público é como recuperar a própria identidade e memória da sua família. E isso serve não só pra indígenas. Serve pra todo mundo, né? Serve pra todo mundo.

[00:14:40.00] Pergunta três. No detalhe da obra abaixo, também da exposição Retomada da Imagem, vocês se identificam alguns retratados, Sueli, Natalina, Dionísio, Cristino e Marciano. Contudo, ainda hoje, outubro de 2024, os nomes dos parentes identificados não foram incorporados na ficha técnica da fotografia disponibilizada no acervo online. Na sua opinião, a que se deve essa não incorporação da identificação feita na Retomada? Qual a importância do acervo online para os museus e instituições de pesquisa para a comunidade? Bom, a primeira pergunta é, na minha opinião, a que se deve essa não incorporação da identificação feita na Retomada? De fato, eu não saberia responder porque talvez tenha burocracias que eu realmente não sei dizer assim. É, e eu teria que perguntar. Inclusive é uma provocação para mim mandar um e-mail para o museu e para as pessoas responsáveis pelos museus fazendo essa pergunta. Por que se agora há a identificação, por que ainda não foi acrescentada essa identificação na, nas informações dessas imagens? E aí talvez eu saiba a resposta, mas eu não sei agora, assim não saberia. Qualquer coisa aqui que eu fale seria especulação mesmo sobre isso que pode ser mil coisas. Pode ser até falta de desejo de vontade das pessoas do museu, como também pode ser falta de conhecimento técnico para mudar isso.

Não sei. Não saberia mesmo. Burocracia eu não sei. Eu preciso enviar um e-mail para lá perguntando o motivo disso. [00:16:38.00] Qual a importância do acervo online dos museus e instituições de pesquisa para a comunidade indígena? eu acho que mais do que importante ter esse acervo, é um direito. É um direito ter a digitalização e o acesso público a todas as informações que estão em museus. E isso é importante não só para pessoas indígenas. Não só para pessoas que têm parte de sua cultura e de sua família arquivadas nos museus. É importante para todos nós, para que a gente saiba o lugar que a gente vive e a história desse lugar, né? [00:17:25.00] E para pessoas indígenas e comunidades indígenas, a importância, no caso, é que em muitos espaços museológicos e aí inclui Brasil e fora do Brasil, muitas pessoas indígenas nunca terão condições de chegar ou de acessar presencialmente, fisicamente, né? Imagina que uma pessoa Guarani ou Kaingang de Curitiba vai vir para o Rio de Janeiro, para o novo Museu Nacional ou ir para Belém do Pará, para o Emílio Goeldi, para ver uma fotografia no acervo deles ou ir para São Paulo, no IMS. [00:18:11.00] Assim, é quase impossível as pessoas indígenas terem acesso a esses acervos de forma presencial, por conta de condições financeiras, de condições sociais, de conhecimento da língua, de muitos aspectos que impedem as pessoas de acessarem museus no Brasil, inclusive burocracias chatas que as pessoas teriam que enfrentar para acessar esses arquivos. [00:18:45.00] Então, a digitalização e a publicação desses arquivos digitalizados online ajuda muito o acesso de pessoas indígenas. Então, é um direito que as pessoas têm de acessar esses materiais e é um dever do Estado e das instituições de tornar esse acesso possível, já que não pode ser fisicamente, que ao menos seja digitalmente, né? E enfim, é importante para a comunidade ter acesso a isso, porque esse acesso pode dar condições de reaver aspectos da cultura que talvez não estejam tão fortes naquela comunidade. É possível acessar um vídeo de uma dança e recuperá-la como era de novo nos tempos atuais. É importante ter acesso à história da comunidade ou do povo da família, por meio desses, dessas fotografias. Enfim, é importante por diversos motivos, mas o mais importante é que é um direito o acesso a esses arquivos. É um direito de todos, de todos, da sociedade, né? É há de se ter um compromisso do Estado e das instituições de tornar esse acesso possível, mesmo que digitalmente.