



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CLAÚDIA ALEXANDRA ANTÔNIO RODRIGUES

**OS ROSTOS NA OBRA “CRIANÇA TAPEBA”, DO FOTÓGRAFO JOSÉ ALBANO:
UMA LEITURA DA IMAGEM DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL**

FORTALEZA

2020

CLAÚDIA ALEXANDRA ANTÓNIO RODRIGUES

OS ROSTOS NA OBRA “*CRIANÇA TAPEBA*”, DO FOTÓGRAFO JOSÉ ALBANO: UMA
LEITURA DA IMAGEM DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Comunicação da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Comunicação.
Área de concentração: fotografia e audiovisual.

Orientadora: Prof. Gabriela Frota Reinaldo

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R612r Rodrigues, Cláudia Alexandra António.

Os rostos na obra “Criança Tapeba”, do fotógrafo José Albano: uma leitura da imagem dos povos indígenas do Brasil / Cláudia António Rodrigues. – 2020.

248 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós- Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Gabriela Frota Reinaldo.

1. Fotografia. 2. José Albano. 3. Imagem . 4. Povos indígenas. 5. Tapeba. I. Título.

CDD 302.23

CLAÚDIA ALEXANDRA ANTÔNIO RODRIGUES

OS ROSTOS NA OBRA “*CRIANÇA TAPEBA*”, DO FOTÓGRAFO JOSÉ ALBANO: UMA
LEITURA DA IMAGEM DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Comunicação da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Comunicação.
Área de concentração: fotografia e audiovisual.

Aprovada em: 18/12/2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr^a. Gabriela Frota Reinaldo (orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr^a. Carmen Chaves Cavalcante
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

Prof. Dr^a. Isabelle Braz Peixoto da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dedico este trabalho à minha filha Iara e aos
que, ao longo dos anos, “deram a cara” pela luta
dos povos indígenas.

AGRADECIMENTOS

Ao terminar esta pesquisa, é imenso o sentimento de gratidão a todos os envolvidos, sem os quais este trabalho não teria sido possível. Começo por agradecer ao povo Tapeba e em específico à Comunidade da Ponte, ao Cacique Alberto, Pajé Raimunda, Marcelo, Creusa, Sérgio e Verônica, por me terem recebido e partilhado suas histórias e lutas. À Aline Baima por ter possibilitado esta aproximação. Ao José Albano, por quem tenho enorme admiração e que foi de uma enorme generosidade ao longo de toda a pesquisa, agradeço a disponibilidade e paciência, assim como a contribuição de Mário Vieira e do Idelbrando Brandão na captação da sua entrevista. Gostaria ainda de destacar a participação de José Cordeiro e Gylmar Chaves, que se mostraram sempre disponíveis e envolvidos na pesquisa, embarcando comigo nessa viagem no tempo. Agradeço aos pesquisadores Silas de Paula, Gilmar de Carvalho, Ary Bezerra Leite, Patrícia Veloso e Ângela Magalhães pelas suas partilhas sobre a fotografia do Ceará. Foi comovente receber ajuda de tantas pessoas que mesmo não me conhecendo inicialmente, contribuíram para a pesquisa.

Um especial agradecimento à Gabi, por me ter orientado neste processo. Pela sua compreensão e motivação neste tempo que foi repleto de desafios, imprevistos e mudanças. Agradeço também aos meus colegas de turma e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC, pelas aulas inspiradoras que me guiaram nesta viagem de aprendizagem e que direta ou indiretamente contribuíram para a minha pesquisa, particularmente os professores Osmar Gonçalves, Inês Vitorino e Marcelo Dídimo. Não posso deixar de agradecer a todos os membros do Imago – laboratório de estudos de estética e imagem, pelos encontros, debates e partilhas tão importantes para conhecer um pouco melhor o complexo universo das imagens. Aos membros da banca de qualificação, a professora Isabelle da Silva, a Carmen Cavalcante e Osmar Gonçalves pelas contribuições. Ao professor Mário Martins Viana Júnior e ao Núcleo de Estudos sobre Memória e Conflitos Territoriais que coordena, pelo acesso ao Acervo Digital do Centro de Defesa e Promoção dos Direitos Humanos da Arquidiocese de Fortaleza (CDPDH), antes da sua disponibilização ao público em geral. Ao Eliano Meira, Caroline Leal, André Brasil, Alex Hermes, Aline Furtado, Edimar Júnior e Juliana Lima, pelas partilhas.

Como não poderia deixar de ser, agradeço à minha filha Iara e à minha família que, ora distante ora próxima, nunca deixou de me apoiar. Estes foram possivelmente os anos mais desafiantes que tive até hoje e só com o seu apoio consegui manter a esperança e não desistir.

Ao Ricardo por ter sido o maior incentivador desta aventura, por me fazer acreditar que seria possível e por me apresentar as fotografias de *Criança Tapeba*.

Por fim, agradeço a oportunidade de frequentar uma universidade pública no Brasil, concretizando o meu desejo antigo de continuar a estudar e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de pesquisa que viabilizou financeiramente a pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

A imagem por mais minimalista que seja, é uma imagem dialética, (...) ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente, nos olhar também. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p: 95).

RESUMO

A presente pesquisa propõe uma análise da série fotográfica *Criança Tapeba* (1988), do fotógrafo cearense José Albano, produzida em um momento de reorganização das populações indígenas cearenses, que se opunham à ideia, construída desde meados do século XIX, da inexistência de povos indígenas no Ceará. O povo Tapeba vivia, naquele momento, a transição de uma etnicidade silenciada, para uma postura de afirmação e busca do reconhecimento da sua identidade. Sendo *Criança Tapeba* uma obra que tem como intuito fortalecer a afirmação identitária indígena do povo Tapeba, a presente pesquisa reflete sobre de que forma essa afirmação foi construída e se concretizou nestas imagens desde a encomenda da obra até às imagens produzidas, passando pela sua produção. Da totalidade das quarenta e oito fotografias que compõem a obra, em sua publicação mais extensa, tomei como referência e recorte para esta pesquisa as dez fotografias presentes no livro *José Albano: 40 anos de fotografia*, de José Albano. Assumindo o vasto contexto imagético sobre os povos nativos, produzido ao longo dos séculos, em que as imagens estão inseridas, a análise delas foi construída através do resgate das diferentes fases da vida dessas imagens. O presente trabalho intenta trazer mais uma contribuição para o estudo das imagens dos povos nativos brasileiros, assim como a colmatar a lacuna de pesquisas sobre fotografias produzidas no Ceará e por cearenses – especialmente fotografias que dizem respeito aos indígenas. Do ponto de vista metodológico, este trabalho levou em conta a relação entre o gesto do “homem da tautologia” e o “homem da crença” (Didi-Huberman, 1998) e os conceitos *studium* e *punctum*, de Roland Barthes (1984). Além de autores ligados ao estudo das imagens, esta dissertação dialoga com os conceitos de imagens endógenas e exógenas de Hans Belting, (2005 e 2007), na sua relação com a produção de imagens do outro e na construção de estereótipos (Peter Burke, 2017). Neste trabalho é ainda desenvolvida uma reflexão sobre o rosto, guiada pelas contribuições de alguns autores como Hans Beting (2007; 2019) e Gabriela Reinaldo (2020a; 2020b). Interessa neste ponto discutir o rosto das crianças fotografadas – rosto como indicador identitário e étnico – e perceber de que modo esses rostos se colocam perante a ideia estereotipada da existência de um fenótipo indígena único e homogêneo. Contamos ainda com a contribuição de Annateresa Fabris (2004) na sua reflexão sobre os usos sociais do retrato. Para além da pesquisa documental e bibliográfica, esta pesquisa é também fruto de um trabalho de campo com as pessoas envolvidas na obra, como o povo Tapeba, o fotógrafo José Albano, os interlocutores das entidades que fizeram a encomenda e fotógrafos-pesquisadores que fazem parte da cena cearense. Perante a heterogeneidade de traços presentes nos retratos das crianças Tapeba, ainda que moldadas em sua produção por um olhar

que segue um modelo de indianidade pré-estabelecido, as imagens de *Criança Tapeba* libertam-se e tornam-se independentes atuando na desconstrução dos estereótipos que, em um primeiro momento, as moldaram.

Palavras-chave: Fotografia. José Albano. Tapeba. Povos indígenas. Modelo de indianidade. Rosto.

ABSTRACT

The present research proposes an analysis of the photographic series *Criança Tapeba* (1988), by the Ceará photographer José Albano, produced in a moment of reorganization of the indigenous populations of Ceará, who were opposed to the idea, built since the middle of the 19th century, of the absence of indigenous peoples in Ceara. At that time, the Tapeba people were transitioning their posture from of silent ethnicity to one of affirmation and search for recognition of their identity. Being *Criança Tapeba* a work that aims to strengthen the indigenous identity affirmation of the Tapeba people, the present research reflects on how this affirmation was built and materialized in these images from the order of the work to the images produced, including their production. With a total count of forty-eight photographs that constitute the work, in its most extensive publication, I took as reference and considered for this research the ten photographs present in the book *José Albano: 40 anos de fotografia* by José Albano. Taking on the vast imagery context about native peoples, produced over the centuries, in which the images are inserted, their analysis was built through the rescue of the different phases of the life of those images. The present work intends to give another contribution to the study of the images of the Brazilian native peoples, as well as to bridge the research gap on photographs produced in Ceará and by Ceará people - especially photographs that concern the indigenous people. From a methodological point of view, this work took into account the relationship between the gesture of the “man of tautology” and the “man of belief” (Didi-Huberman, 1998) and the concepts *studium* and *punctum*., by Roland Barthes (1984). In addition to authors linked to the study of images, this dissertation dialogues with Hans Belting's concepts of endogenous and exogenous images (2005 and 2007), in their relationship with the production of images of the other and in the construction of stereotypes (Peter Burke, 2017). In this work, is also developed a reflection on the face, guided by the contributions of some authors such as Hans Beting (2007; 2019) and Gabriela Reinaldo (2020a; 2020b). At this point is also relevant to discuss the faces of the photographed children - the face as an identity and ethnic indicator - and to understand how those faces are placed before the stereotyped idea of the existence of a unique and homogeneous indigenous phenotype. We also count with the contribution of Annateresa Fabris (2004) in her reflection on the social uses of the portrait. In addition to documentary and bibliographic research, this investigation is also the result of fieldwork with the people involved in the work, such as the Tapeba people, the photographer José Albano, the interlocutors of the entities who placed the order of the photographs and photographers-researchers who are part of the Ceará scene. In view of the heterogeneity of the features present in the portraits of the Tapeba children, although shaped in their production by

a look that follows a pre-established model of Indianity, the *Criança Tapeba*'s images are freed and become independent, acting in the deconstruction of the stereotypes that, at first, shaped them.

Keywords: Photography. José Albano. Tapeba. Indigenous people. Indianity model. Face.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Rosa, Criança Tapeba	21
Figura 2	– Nome desconhecido, Criança Tapeba	21
Figura 3	– António Celio, Criança Tapeba	21
Figura 4	– Elton, Criança Tapeba	21
Figura 5	– Nome desconhecido, Criança Tapeba	21
Figura 6	– Nome desconhecido, Criança Tapeba	21
Figura 7	– Fernanda, Criança Tapeba	21
Figura 8	– Nome desconhecido, Criança Tapeba	21
Figura 9	– Nome desconhecido, Criança Tapeba	21
Figura 10	– Nome desconhecido, Criança Tapeba	21
Figura 11	– Vivência Fotográfica com José Albano, organização da Galeria Imagem Brasil. Junho de 2017. Foto: Cláudia Rodrigues	22
Figura 12	– Cacique Madalena Pitaguary. Foto: Adriano Vizoni, Folhapress. Fonte: Folha S. Paulo	24
Figura 13	– Paulo Paulinho Guajajara, de 26 anos, assassinado a tiros em novembro de 2019 no Maranhão. Conhecido como Lobo Mau, era uma importante liderança dos indígenas Guajajara e era membro dos Guardiães da Floresta, grupo que protege territórios indígenas das gangues invasoras. Foto: Patrick Rainaud. Fonte: Jornal El País	25
Figura 14	– Paulinho Paiakan no Congresso; o líder conquistou a opinião pública internacional, levando a causa indígena para o resto do mundo. Foto: Beto Ricardo, ISA. Fonte: Instituto Sociambiental	26
Figura 15	– Retrato de Paulinho Payakan durante o Acampamento Terra Livre de 2017. Fonte: Mídia Ninja	26
Figura 16	– Imagem da campanha publicada no Instagram do Núcleo de Estudos Afrobrasileiros e Indígenas (NEABI), Fortaleza	34

Figura 17 – Fotografia da minha família em Angola. Por ordem na foto meu avô, tio, mãe e avó. Década de 1950. Fonte: Arquivo pessoal	37
Figura 18 – Fotografia da minha mãe, em frente à casa onde moravam em Luanda, Angola. Década de 1950. Fonte: Arquivo pessoal	37
Figura 19 – Cacique Alberto e a Pajé Raimunda Rodrigues Teixeira, na Comunidade da Ponte, depois da entrevista, em março de 2018. Foto: Cláudia Rodrigues a São Thiago. Frente e verso. Fonte: Acervo CDPDH	60
Figura 20 – Postal Criança Tapeba. Deputada Moema São Thiago. Frente e verso. Fonte: Acervo CDPDH	62
Figura 21 – Postal de Natal Criança Tapeba, 1992. Cardel Aloísio Lorscheider. Frente e verso. Fonte: Acervo CDPDH	62
Figura 22 – Cercado de guerreiros xavante, Mário Juruna reproduz diante da imprensa as gravações em fita de funcionários do governo fazendo falsas promessas. Foto: Ricardo Chaves	68
Figura 23 – Raoni, chefe Mentuktire (Txukarramãe), dá puxão de orelha ao ministro Andreazza, “Aceito ser seu amigo, mas você tem que ouvir o índio”. 1984. Foto: Beth Cruz - Agil. Fonte - série Povos Indígenas no Brasil-ISA	68
Figura 24 – Ailton Krenak protesta no Plenário do Congresso, em Brasília, contra a suspensão do capítulo dos direitos indígenas na Constituinte. Setembro de 1987. Foto: Luís António Ribeiro	69
Figura 25 – Tuíra Kayapó passa o facão no rosto de José Antônio Muniz Lopes, chefe da companhia estatal Centrais Elétricas do Norte do Brasil-ELETRONORTE, em protesto contra a construção da hidrelétrica de Kararaô, hoje Belo Monte. O ato de Tuíra veio acompanhado pelo grito de guerra “Tenotã-mõ“. 21 de fevereiro de 1989. Foto: Protásio Nene	69
Figura 26 – Mro-o, Tomtu e Nzoikamrekti Kayapó lendo o projeto de Constituição em 1987 Foto: Guilherme Rangels	71
Figura 27 – Menina Yanomami e a bandeira do Brasil, 1987. Esta imagem foi símbolo da campanha pelos direitos indígenas na Constituinte. Foto: Claudia Andujar-CCPY (Comissão pela Criação do Parque Yanomami)	72

Figura 28 – Cartaz da Coordenação Nacional – Povos Indígenas e a Constituinte, Agora, a luta decisiva dos índios – UNI – União das Nações Indígenas, 1988. Com foto de Claudia Andujar - 31x93cm	72
Figura 29 – Indígenas de várias etnias mantiveram-se em vigília no Congresso Nacional, em Brasília, para garantir os seus direitos no texto final da Constituição. Raoni Mentuktire no centro da foto. Junho de 1988. Foto: Beto Ricardo-ISA	73
Figura 30 – Votação do capítulo dos Direitos Indígenas no Plenário da Constituinte, Congresso Nacional, Brasília. Junho de 1988. Foto: Leopoldo Silva	73
Figura 31 – Mobilização Nacional Indígena em Brasília em defesa dos direitos indígenas assegurados na Constituição, em 2017. Foto: Fabio Nascimento - ISA	74
Figura 32 – Índios comemoram a votação do capítulo sobre seus direitos em primeiro turno na Constituinte. Junho 1988. Foto: Beto Ricardo – ISA	74
Figura 33 – Indígenas invadem plenário da Câmara dos Deputados e exigem fim da comissão parlamentar que discutia a PEC 215. Pressionados, parlamentares adiaram o início do colegiado por alguns meses. Abril de 2013	74
Figura 34 – O deputado federal Mário Juruna (PDT-RJ), de cocar, preside o II Encontro Nacional dos Povos Indígenas do Brasil. Foto: Luiz Antonio 02/04/1984- Agência O Globo	75
Figura 35 – Sônia Bone Guajajara, durante o Acampamento Terra Livre 2019. Foto: APIB	75
Figura 36 – Maria Amélia Leite. Fonte: José Cordeiro	77
Figura 37 – Irmã Dorothy	77
Figura 38 – Túmulo de Dorothy, em Anapu, no Pará	77
Figura 39 – Dom Pedro junto de representante indígena. Foto: Portal Vermelho	77
Figura 40 – Indígenas Xavante carregando o corpo de Dom Pedro Casaldáliga. Foto: Dagmar Talga, CPT	79

Figura 41	– Túmulo de dom Pedro, no Cemitério Karajá, em São Félix do Araguaia, debaixo de um pé de pequi virado para o Rio Araguaia, em Mato Grosso	79
Figura 42	– Dom Aloísio Cardeal Lorscheider, de frente à moradia Tapeba, juntamente com membros da EACR. Caucaia. Fonte José Cordeiro	79
Figura 43	– Toré Tapeba. Povo Tapeba resiste a despejo de retomada de Caminho do Trilho, 16 de fevereiro de 2017. Foto: Renato Santana - Cimi. Fonte: Assessoria de Comunicação Cimi	82
Figura 44	– Frames do filme Tapeba - resgate e memória de uma tribo, 1985	85
Figura 45	– Capa do livro Os índios no Siara – Massacre e Resistência	86
Figura 46	– Capa do livro, edição alemã	86
Figura 47	– Fotografias produzidas por José Albano para o livro Os índios no Siara – Massacre e Resistência. Fonte:José Cordeiro	86
Figura 48	– Fotografias de infância de José Albano. Foto: Igor de Melo. Fonte: Vós	89
Figura 49	– Casa estúdio de José Albano, junho de 2017. Foto: Cláudia Rodrigues	90
Figura 50	– Imagens da série fotográfica Crianças na América, no livro José Albano: 40 anos de fotografia	91
Figura 51	– Capa do catálogo da exposição da Mostra Regional I FotoNordeste, Funarte, InFoto. Fonte:Site da Funarte	94
Figura 52	– Frame da entrevista concedida por José Albano, disponível em anexo	98
Figura 53	– Criança Tapeba, não selecionada para série fotográfica por não se enquadrar no estereótipo de indígena. Frame da entrevista concedida por José Albano, disponível em anexo	99
Figura 54	– Frame da entrevista concedida por José Albano, disponível em anexo	101
Figura 55	– Frame do filme As caravelas passam, de Ivo Sousa. Em resposta à questão: de que jeito é o índio para você? Ouvimos: “O índio é todo fantasiado, ele tem penas”	106
Figura 56	– Marcados de Cláudia Andujar. Fonte: Site Galeria Vermelho ⁰⁴	108
Figura 57	– Retrato de Cláudia Andujar. Fonte: Site Conexão planeta	108

Figura 58 – Retrato de Renato Soares. Foto: Luciola Zvarick. Fonte: Site Conexão Planeta	108
Figura 59 – Índios no Xingu. Foto: Renato Soares. Fonte: Site Conexão Planeta	108
Figura 60 – Imagens resultado de motor de busca com as palavras “rosto índio”, 02 de nov. de 2020	110
Figura 61 – Índios botocudo, 1843, daguerreótipo de E. Thiesson (Musée de l’Homme). Fonte: TACCA, 2011)	114
Figura 62 – Índios Botocudos, 1876, Marc Ferrez. BA, Brasil. Coleção Gilberto Ferrez ..	114
Figura 63 – Índios Botocudos, 1876, Marc Ferrez. BA, Brasil. Coleção Gilberto Ferrez ..	114
Figura 64 – Fotografia de sujeito submetido à medição de sua cabeça. Fonte: Site Incrível história	115
Figura 65 – Retrato selecionado para fazer parte da série fotográfica, não consta do recorte aqui em análise. Frame da entrevista concedida por José Albano, disponível em anexo	122
Figura 66 – Daguerreotype, ca. 1841. Collection of Greg French	124
Figura 67 – Samuel J. Miller, Frederick Douglass, 1852, Daguerreotype. Art Institute of Chicago	124
Figura 68 – c. 1855, John Chester Buttre	124
Figura 69 – Sixth-plate Daguerreotype, ca. 1855. Nelson-Atkins Museum of Art	125
Figura 70 – Jan. 1863, Ives & Andrews	125
Figura 71 – Phineas Headley, Jr. and James E. Reed, Cabinet Card, 1894. New Bedford Whaling Museum	125
Figura 72 – Cartaz da exposição Índio! Criança Tapeba, na Praça José de Alencar, abril de 1988. Fonte: José Cordeiro	127
Figura 73 – Notícia do jornal O Povo, 20 de abril de 1988, p.7 Fonte: Os Tapebas de José Albano, por Samuelson Tavares Vieira	127
Figura 74 – Capa da Agenda Indígena 1989	128
Figura 75 – Texto da Deputada Federal Moema São Thiago na Agenda Indígena 1989	128

Figura 76 – Xilogravura baseada na foto do menino Antônio Célio, feita pelo artista Ricardo Vieira, em 2013. Fonte: José Albano	130
Figura 77 – Fotografia tirada na visita à comunidade da Ponte. Foto: Cláudia Rodrigues	132
Figura 78 – Fotografia do Antônio na parede da casa do seu irmão	132
Figura 79 – Fotografia do Antônio na série Criança Tapeba	132
Figura 80 – Cacique Alberto (Francisco Alves Teixeira), março de 2018. Foto: Cláudia Rodrigues	154
Figura 81 – Pajé Raimunda, março de 2018. Foto: Cláudia Rodrigues	154
Figura 82 – Making-of da entrevista à Pajé Raimunda, março de 2018. Foto: Cláudia Rodrigues	155
Figura 83 – José Albano prepara o espaço para a entrevista. É possível ver sobre a mesa parte do arquivo pessoal sobre a obra Criança Tapeba	165
Figura 84 – Making-of da entrevista de José Albano, concretizada com a participação de Mário Vieira e do Idelbrando Brandão	166
Figura 85 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	243
Figura 86 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	243
Figura 87 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	244
Figura 88 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	244
Figura 89 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	245
Figura 90 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	245
Figura 91 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	245

Figura 92 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	245
Figura 93 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	246
Figura 94 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	246
Figura 95 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	247
Figura 96 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	247
Figura 97 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	248
Figura 98 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	248
Figura 99 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	248
Figura 100 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	249
Figura 101 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	249
Figura 102 – Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior	250

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	21
2	AS HISTÓRIAS DO MEU AVÔ	35
3	PROCESSOS DE ANÁLISE E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM CRIANÇA TAPEBA	42
3.1	Paradigmas no campo das imagens.....	42
3.2	Abordagem metodológica	45
4	AS PROFUNDEZAS DE CRIANÇA TAPEBA	56
4.1	Os Tapebas	56
4.2	Indígenas como sujeitos de sua história	59
4.3	Nordeste, resistência e re-existências.....	62
4.4	Movimentos indígenas do Brasil lutando por seus direitos	68
4.5	Agentes mediadores e encomenda da obra <i>Criança Tapeba</i>	76
5	CRIANÇA TAPEBA, CONSTRUÇÕES IMAGÉTICAS	89
5.1	José Albano, o fotógrafo	89
5.2	Fotografia no Ceará década de 1970/80.....	92
5.3	Produção da obra.....	96
5.4	Modelos de indianidade	102
6	CRIANÇA TAPEBA, CAMADAS DE SENTIDO	117
6.1	Rostos.....	117
6.2	Percurso da obra.....	126
6.3	Sentidos da imagem	130
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
	REFERÊNCIAS	143
	APÊNDICE A – ENTREVISTA CACIQUE ALBERTO (FRANCISCO ALVES TEIXEIRA) E PAJÉ RAIMUNDA RODRIGUES TEIXEIRA	154
	APÊNDICE B – ENTREVISTA JOSÉ ALBANO	165
	APÊNDICE C – ENTREVISTA GYLMAR CHAVES	200
	APÊNDICE D – ENTREVISTA SILAS DE PAULA	205
	ANEXO A – TEXTO DE JOSÉ CORDEIRO	219
	ANEXO B – FOTOGRAFIAS DE EDIMAR JÚNIOR, AO POVO TAPEBA	243

1 INTRODUÇÃO



Figura 1 - Rosa, Criança Tapeba

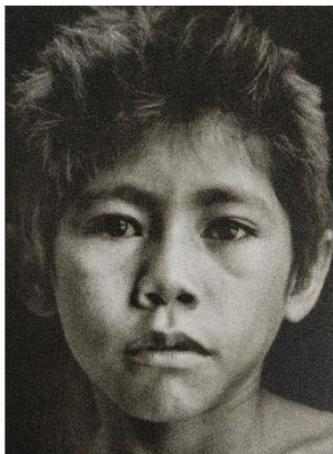


Figura 2 - nome desconhecido, Criança Tapeba

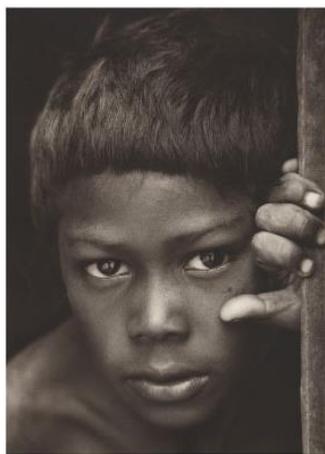


Figura 3 - António Celio,- Criança Tapeba

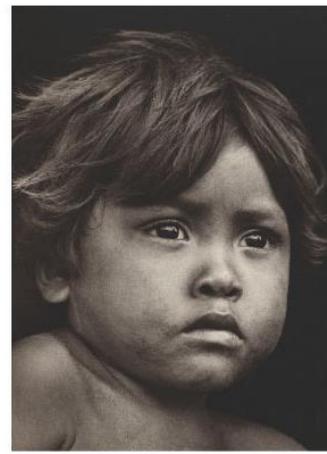


Figura 4 - Elton, Criança Tapeba



Figura 5 - nome desconhecido, Criança Tapeba



Figura 6 - nome desconhecido, Criança Tapeba



Figura 7 - Fernanda, Criança Tapeba



Figura 8 - nome desconhecido, Criança Tapeba



Figura 9 - nome desconhecido, Criança Tapeba



Figura 10 - nome desconhecido, Criança Tapeba

Início esta dissertação com as imagens que me proponho analisar. Talvez elas possam dizer de mim com mais propriedade do que eu sobre elas. Por isso, convido a quem estiver lendo que leve em conta, também, o que as imagens, nessa dissertação, querem dizer¹. Rostos são das imagens mais ubíquas a que temos acesso atualmente. Rostos estão por todos os lugares vendendo, convocando, persuadindo, revelando ou dissimulando. Mas o que nos dizem os rostos dessas crianças?

Os retratos que compõem a obra *Criança Tapeba* (1988), do fotógrafo cearense José Albano, carregam histórias que nos escapam ao conhecimento e nos convocam. No enquadramento fechado, os nossos olhos se encontram com os das crianças retratadas e num primeiro olhar, sem que haja qualquer referência ao local ou contexto em que foram captadas, pouco podemos perceber sobre elas ou sobre a obra. É então necessário alargar o espectro para o fora de campo, buscar o que ocultam as linhas que circunscvem os rostos e encerram a imagem em sua materialidade. As ausências presentes nessas imagens, convidam a uma viagem de descoberta e conhecimento.

Quando me mudei para o Ceará, por ser fotógrafa, várias pessoas me falaram de José Albano e do seu trabalho. Após algum tempo, tive a oportunidade de conhecê-lo em uma vivência fotográfica em sua casa-estúdio, na comunidade alternativa que criou. Ao aprofundar-me na sua obra, conheci o projeto fotográfico *Criança Tapeba*, que me despertou particular atenção.



Figura 11 - Vivência Fotográfica com José Albano, organização da Galeria Imagem Brasil. Junho de 2017.
Foto: Cláudia Rodrigues

¹ Esta pesquisa ecoa nas pesquisas do Imago – laboratório de estudos de estética e imagem, que abriga, dentre outras pesquisas, a pesquisa *As faces do rosto*, da professora Gabriela Reinaldo, que investiga as faces do ponto de vista semiótico e que afirma a singularidade epistemológica do estudo dos rostos.

Sem qualquer informação sobre a obra, fui forçada a parar quando confrontada pelos rostos e olhares das crianças que me encaravam fixamente. Um conjunto de questões me inquietava: quem são estas crianças? O que elas querem dizer? Qual a sua história? Onde foram captadas estas imagens? A única pista que tinha era dada pelo nome do ensaio, *Criança Tapeba*². Ao consultar o livro *José Albano: 40 anos de fotografia*³, encontrei uma breve contextualização da obra, que se por um lado trouxe algumas respostas, por outro, causou-me ainda mais curiosidade⁴.

O projeto fotográfico *Criança Tapeba*, de José Albano, foi desenvolvido a partir de uma encomenda feita pela Pastoral Indigenista da Arquidiocese de Fortaleza, em parceria com a Hoje - Assessoria em Educação, instituições que em conjunto com outras entidades e indivíduos autônomos, marcaram uma forte presença como mediadores no ressurgimento dos movimentos indígenas do estado, nas décadas de 1980 e 1990 (PINHEIRO, 2002). Fortalecida pelo surgimento de diversos movimentos sociais e com o declínio da Ditadura Militar, a afirmação das populações indígenas cearenses teve como um dos precursores o povo Tapeba de Caucaia, que transitando de uma etnicidade silenciada, para uma postura de afirmação e busca do reconhecimento da sua identidade, tinha como foco central a demarcação e posse das suas terras (ALBUQUERQUE, 2012). Estas imagens estão inseridas no momento de reorganização das populações indígenas cearenses, na contingência das suas lutas.

Hoje, transcorridos mais de trinta anos da produção de *Criança Tapeba*, as lutas e reivindicações mantêm-se as mesmas. Exemplo disso é o processo de demarcação da terra do povo Tapeba, iniciado em 1986, e que ainda hoje aguarda resolução, tornando-se o processo para demarcação de terra mais antigo do país. No Brasil - e no Ceará, mais especificamente -, as problemáticas dos povos indígenas ainda clamam por solução, tendo vindo a agravar-se neste último ano.

Em tempo de lutas políticas contra o desmantelamento das estruturas institucionais criadas para assegurar os direitos dos povos indígenas brasileiros, como é o caso da Fundação Nacional do Índio (FUNAI)⁵, presenciamos ao retrocesso do cumprimento dos direitos dos

² Tapeba, povo indígena que habita no município de Caucaia, que fica a 16 km em linha reta da capital Fortaleza, Ceará.

³ Visualização do livro em vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=PF6TfDv-Coo>, Acessado em mar. 2018.

⁴ Chamo a atenção que neste livro está a informação errada de que a produção da obra aconteceu no ano de 1986. Em consulta a José Albano, este informou que se trata de um erro de revisão. (informação disponível no anexo II)

⁵ Eduardo Viveiros de Castro, em entrevista à Instituto Humanitas Unisinos – IHU <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/587267-eduardo-viveiros-de-castro-a-igreja-catolica-esta-do-lado-dos-indigenas>, acesso a 13/03/2020

povos nativos⁶, estabelecidos na Constituição de 1988⁷. Associado a isso, acompanhamos o “enfraquecimento das leis de proteção ambiental, do licenciamento expresso, da abertura de terras indígenas para a mineração, da saída do Brasil do Acordo de Paris, que é um acordo firmado na Convenção CQNUMC (Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre a Mudança do Clima) que rege as medidas de redução de emissão de gases a fim de tentar conter o efeito estufa, e da transformação do Ministério do Meio Ambiente em um ‘puxadinho’ dentro do Ministério da Agricultura.”⁸ Também o aumento de atentados e assassinatos de lideranças indígenas e defensores da causa registrado nos últimos anos, mostra-se alarmante, como podemos consultar no relatório *Violência contra os Povos Indígenas no Brasil*⁹, publicado anualmente desde 2003, pelo conselho Indigenista Missionário (CIMI). Destaco o ataque vivido pela liderança indígena cearense, a Cacique Madalena Pitaguary, baleada em Setembro de 2018¹⁰, quando voltava para casa à noite. Em 2019, o Brasil foi considerado o terceiro país mais letal para ativistas, com 24 assassinatos, dos quais dez eram indígenas e 90% ocorreram na Amazônia¹¹.



Figura 12 - Cacique Madalena Pitaguary. Foto: Adriano Vizoni, Folhapress. Fonte: Folha S. Paulo

⁶ Matéria intitulada, *Caminhos contra o retrocesso*, disponível no link: <https://medium.com/histórias-socioambientais/caminhos-contr-o-retrocesso-6944ef105288>, acesso a 05/09/2020

⁷ Constituição de 1988, foi um marco na conquista dos direitos indígenas no Brasil, por abandonar o entendimento dos indígenas como uma categoria social transitória e por criar normas para assegurar os seus direitos.

⁸ Texto sobre o impacto do governo Bolsonaro na Amazônia, por Maurício Angelo <http://amazonia.inesc.org.br/destaque/desmatamento-saida-do-acordo-de-paris-a-amazonia-no-governo-bolsonaro/> acesso a 02/03/2020

⁹ Disponível em: < <https://cimi.org.br/observatorio-da-violencia/edicoes-anteriores/>> Acessado em: 07/09/2020

¹⁰ Notícia do atentado à Cacique Madalena Pitaguary, pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI) <https://cimi.org.br/2018/09/atentado-contr-a-cacique-madalena-pitaguary-e-consequencia-da-falta-de-demarcacao-das-terras-indigenas/>, acesso a 12/03/2020

¹¹ Notícia disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-07-28/brasil-e-o-terceiro-pais-mais-letal-do-mundo-para-ativistas-ambientais-so-atras-de-filipinas-e-colombia.html>> Acesso a 06/09/2020



Figura 13 - Paulo Paulinho Guajajara, de 26 anos, assassinado a tiros em Novembro de 2019 no Maranhão. Conhecido como Lobo Mau, era uma importante liderança dos indígenas Guajajara e era membro dos Guardiões da Floresta, grupo que protege territórios indígenas das gangues invasoras. Foto: Patrick Rainaud. Fonte: Jornal *El País*¹²

Impulsionado por um governo que promove a violência¹³ e se coloca a serviço da burguesia, e dos interesses econômicos¹⁴, presenciamos ao resgate de um pensamento colonial que persiste na mentalidade de parte da população brasileira e que reflete não só um racismo enraizado e institucional, como a negação da própria história e ancestralidade.

Não posso deixar de mencionar que no decorrer desta pesquisa teve início uma pandemia mundial causada pelo vírus Covid-19, que até a presente data já contaminou milhões de pessoas, causou milhares de mortos em todo o mundo e atingiu fortemente as populações indígenas no Brasil, que historicamente desassistidas estão mais vulneráveis neste momento. Ainda existem populações nativas totalmente isoladas, que nunca tiveram contato com não

¹² Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/02/politica/1572726281_632337.html > Acessado em: 07/09/2020

¹³ Tornaram-se frequentes, as notícias de declarações de representantes maiores do estado que induzem a violência e o racismo, sendo exemplo disso a celebração de figuras como Coronel Carlos Brilhante Ustra, reconhecido pela Justiça como torturador da ditadura militar – a quem o então deputado federal Jair Bolsonaro, atual Presidente da República, dedicou o seu voto no impeachment da Presidente da República Dilma Rousseff, em 2016. Em 2019, já como Presidente da República indicou o Coronel como “herói nacional”. Aponto também a reprodução do discurso de Joseph Goebbels, um dos idealizadores do nazismo e ministro de Adolf Hitler da Propaganda da Alemanha Nazista, feito pelo Secretário especial da cultura, Roberto Alvim, em declaração pública. <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/17/apos-fazer-discurso-semelhante-ao-de-ministro-nazista-secretario-de-cultura-coloca-cargo-a-disposicao.ghml>

¹⁴ Funai edita medida que permite ocupação e venda de terras indígenas sem homologação. <https://g1.globo.com/natureza/noticia/2020/04/27/funai-edita-medida-que-permite-ocupacao-e-venda-de-terras-indigenas-sem-homologacao.ghml>, acesso a 01/05/2020

indígenas e por isso correm risco de extinção se o vírus chegar até eles. Esse é um risco concreto e real que aumenta com o desmatamento da Amazônia e a aproximação dos garimpeiros que aproveitam o estado de pandemia para invadir as terras desses povos isolados¹⁵. No Estado do Ceará, verificamos um alto índice de contaminação, sendo que concentra quase 10% dos casos de Covid-19 em indígenas no Brasil. O povo Tapeba não é exceção, sendo, segundo a plataforma *Covid-19 e os Povos Indígenas*¹⁶, um dos dez povos mais vulneráveis do Brasil.¹⁷

Em uma cultura fortemente ligada às tradições orais, na qual a arte de narrar ainda se faz muito presente, as perdas vão muito além do que contabilizam os números. Com a partida dos anciãos dos povos nativos, perde-se também parte de sua história, cultura e memória.¹⁸ Nestes últimos meses já se assinalam várias perdas de importantes lideranças indígenas, como é o caso do Paulinho Paiakan, líder dos Kayapó, um dos pioneiros do movimento indígena do Brasil.¹⁹



Figura 14 - Paulinho Paiakan no Congresso; o líder conquistou a opinião pública internacional, levando a causa indígena para o resto do mundo. Foto: Beto Ricardo, ISA. Fonte: Instituto Sociambiental²⁰



Figura 15 - Retrato de Paulinho Payakan durante o Acampamento Terra Livre de 2017. Fonte: Mídia Ninja

Diante a esta situação, sou levada a refletir sobre uma colonialidade do poder generalizada que se institucionalizou, e que desde os tempos remotos da colonização, subjugava

¹⁵ Disponível em: < <https://www.survivalbrasil.org/ultimas-noticias/12392>> Acessado em 07/09/2020

¹⁶ Disponível em: <<https://covid19.socioambiental.org>>

¹⁷ Povo Tapeba, em Caucaia, é um dos mais vulneráveis do Brasil frente ao coronavírus. <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/metro/online/tribo-tapeba-em-caucaia-e-uma-das-dez-mais-vulneraveis-do-brasil-frente-ao-coronavirus-1.2246814>>, acesso a 19/05/2020

¹⁸ Matéria refere que a morte de anciãos indígenas na pandemia pode fazer línguas inteiras desaparecerem. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53914416>>. Consultado a 28/10/2020

¹⁹ Notícias sobre a morte do líder indígena. *Paiakan, tradutor de mundos*, disponível em: <<http://obind.eco.br/2020/06/18/isa-paiakan-tradutor-de-mundos/>> e Liderança indígena histórica, Paulinho Paiakan morre vítima de covid-19. <<https://www.brasildefato.com.br/2020/06/19/lideranca-indigena-historica-paulinho-paiakan-morre-vitima-de-covid-19>>, acesso a 05/09/2020

²⁰ Disponível em: <<https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/morre-paulo-paiakan-grande-lideranca-kayapo>> Acesso a 06/09/2020

os povos autóctones (QUIJANO, 2005). Mesmo após a constituição de 1988, gestores públicos, legisladores e órgãos públicos continuam a negligenciar a existência de direitos dos povos nativos, revelando, a necessidade de uma descolonização da sociedade ainda por ser empreendida. Trata-se de uma superação do colonialismo estrutural, que não desapareceu com o período colonial, e perdura até aos dias de hoje. Essa ideia se evidencia num estado como o Ceará, que no contexto do nordeste brasileiro, foi historicamente esquecido e desvalorizado (BARTOLOMÉ, 2006). Podemos concluir que três décadas após a sua produção, a obra de Albano vai além do rastro e do tempo em que foi produzida. Contrariar o esquecimento, reavivar a história e lutas dos povos indígenas cearenses faz-se urgente no tempo em que vivemos.

Esta pesquisa pauta-se na atualidade da obra *Criança Tapeba* e na necessidade de uma revisitação, procurando contribuir para produção de pesquisas dedicadas à imagem dos povos nativos brasileiros. Este trabalho tem ainda a intenção de colmatar a lacuna existente em pesquisas que proponham para análise obras produzidas no Ceará e por cearenses. Ao consultar as pesquisas desenvolvidas no nosso Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), na Universidade Federal do Ceará (UFC), enquadradas na linha de pesquisa dedicada ao estudo da fotografia e audiovisual, desde 2009 – ano da primeira defesa de mestrado – até 2019, foram concluídas e defendidas, 65 dissertações, sendo que apenas 17 estavam de alguma forma relacionadas à fotografia²¹. Destes trabalhos, só dois contemplaram em seu recorte o estado do Ceará, sendo elas: *@Fortaleza: fotografia enquanto performance para poéticas de cidade no Instagram*, de Isabel Sant’anna Andrade Costa Lima, em 2016 e *O mundo em si: o moderno e o contemporâneo na fotografia de Chico Albuquerque e Gentil Barreira*, de Patrícia Raquel Machado Veloso, em 2013. Desta forma, a escolha da obra *Criança Tapeba*, do fotógrafo cearense José Albano, coloca-se como desejo de descentralizar o conhecimento, trazendo uma obra e um fotógrafo menos conhecidos (no que diz respeito ao universo de pesquisas acadêmicas, conforme apontarei no tópico 1.2) e abordando a temática dos povos indígenas, ainda hoje marginalizada.

A definição do recorte das imagens a serem analisadas nesta pesquisa foi complexa devido à escassez de informações disponíveis sobre este trabalho fotográfico. A série *Criança Tapeba* foi exposta e publicada de formas diversas em função dos locais e formatos de apresentação, a que tive acesso. Tomei como referência e recorte para esta pesquisa as fotografias presentes no livro *José Albano: 40 anos de fotografia*, de José Albano, onde estão

²¹ Consulta feita no site do PPGCOM, <https://ppgcom.ufc.br/dissertacoes/>, acesso a 25/11/2018

publicadas dez imagens da série fotográfica (fig. 1 a 10), acompanhadas de um texto que contextualiza a produção fotográfica.

Um dos aspectos que se destacam na obra é a ausência dos nomes das crianças fotografadas por José Albano. Segundo José Cordeiro, envolvido diretamente na encomenda da obra, a ausência deve-se à orientação dada pelas entidades que encomendaram a obra, no sentido de proteger a identidade das crianças. Na tentativa de resgatar os seus nomes contatei membros da comunidade Tapeba, o fotógrafo José Albano e José Cordeiro – este, por sua vez, contatou com membros da pastoral social da época em que foi encomendada a obra, mas a tarefa se revelou desafiante e não foi possível concretizá-la totalmente antes do término deste trabalho. Os nomes das crianças que consegui identificar constam nas legendas das imagens, apresentadas anteriormente.

As imagens aqui analisadas possibilitam várias perspectivas de abordagem e análise, que foram sendo reveladas no decorrer da pesquisa. Planejo discorrer sobre essas perspectivas em trabalhos futuros. Dada à complexidade e a multiplicidade de interpretações que essa obra enseja, entendo que essa dissertação, ainda que discuta assuntos relevantes, é apenas o começo de uma pesquisa mais ampla.

Tendo como ponto de partida o conhecimento do contexto histórico, cultural e político da produção da obra, os deslocamentos desta e suas relações de pertencimento, a análise aconteceu num processo guiado pelo encontro com as várias camadas das imagens, a partir das quais as questões se foram formulando. Nesta construção, se afirma a importância de nos demorarmos na imagem, de lhe dar tempo e espaço para se colocar. Ou seja, nosso interesse não é apenas refletir sobre a imagem, mas através dela, uma vez que “no espaço entre a imagem e o olhar que ela provoca, uma atmosfera pensativa se forma, um meio pensativo. (ALLOA, 2015: 10).

A análise aqui apresentada não partiu de uma hipótese ou teoria estabelecida ao princípio, que se colocaria como delimitadora (e até mesmo castradora) da obra, mas sim do processo de convívio com essas imagens. Mas como fazê-lo? Por se tratar de um campo de estudos recente ou pelo menos que começa a se configurar a partir da chamada virada pictórica (MITCHELL, 1994), que redimensiona os estudos da imagem, também estiveram presentes nesta pesquisa, questões relacionadas à própria análise da imagem. Encontrei algumas orientações nos trabalhos e textos de Didi-Huberman, Aby Warburg e Walter Benjamin, que por meio de um pensamento disruptivo propõem novas perspectivas para a análise de imagens.

Deste modo, não é o propósito desse trabalho lidar com as imagens em formatos estanques ou procurar arrumar tudo em categorias. Como nos propõe Warburg, as imagens são abissais, são vertiginosas, são objetos de pesquisa complexos, por serem um retrato da própria cultura, uma vez que se ligam a questões relacionadas à memória, aos reportórios pessoais, e ao nosso imaginário. Desta forma, inicio a minha pesquisa com uma reflexão sobre o campo de estudo da imagem a fim de encontrar a forma de me colocar perante estas imagens e definir a minha abordagem metodológica.

Como proposta para a análise das imagens, procuro encontrar o equilíbrio na relação dialética entre o que a imagem mostra (e o que esconde) e onde ela toca, entre um olhar mais analítico e descritivo e um olhar subjetivo e pessoal. Ainda que possam parecer pontos de vista opostos, são neste trabalho entendidos como complementares, tendo como base ideias apresentadas por Didi-Huberman (1998) relativamente ao gesto do “homem da tautologia”, aquele que se atém ao visível e do “homem da crença”, que vê para além do que é visível. Além de Huberman, me interessa pensar junto com Roland Barthes (1984) quando se refere as duas dimensões da imagem, o *studium* – o que é visível na imagem, concreto e objetivo – e o *punctum* - que não está visível, o que me toca e silencia.

Nesta dissertação foi privilegiada a simbiose entre a escrita e a construção de conhecimento, que se provocaram e se desenvolveram simultaneamente. Os diferentes capítulos se interligavam e evoluíam conjuntamente, numa escrita que se fazia orgânica e, por vezes, descontínua, repleta de saltos e pontes inesperadas. Leituras e reflexões de um capítulo me conduziam ao outro, provocando um constante reajuste da estrutura do trabalho.

A análise se constrói na descoberta das imagens analisadas buscando encontrar e compreender como se encontram ou desencontram os desejos que as circulam, os desejos de quem a encomendou, de quem as produziu e das próprias imagens. Que camadas de sentido e relações de pertencimento se constroem neste processo. Sendo *Criança Tapeba* uma obra que teve na sua produção o intuito de fortalecer a afirmação identitária indígena do povo Tapeba, reflito sobre de que forma essa afirmação foi construída nas imagens desde a encomenda da obra até às imagens produzidas, passando pela sua produção. Desta forma, a análise destas imagens não foi construída apenas através da sua visualidade e materialidade mas também do gesto fotográfico que a originou.

Desta forma, dividi a análise em três momentos: resgate do contexto histórico-cultural indígena que antecede a obra e onde esta se insere, a produção da obra pelo olhar do fotógrafo, e um olhar mais pessoal das imagens em sua autonomia e relações de pertencimento.

Pensei os três tópicos – convertidos nesta dissertação em um capítulo cada, segundo, terceiro e quarto capítulos –, como sendo as três fases da vida de uma imagem,

referentes ao seu processo de criação que concerne à sua pré-criação, a sua criação e a pós-criação. A pré-criação, momento em que, numa sequência de acontecimentos, surge o contexto que motiva a criação da imagem, assim como se dá, paralelamente, a convergência de imagens e imaginários que levam à construção mental da imagem no corpo, na medida em que as imagens se iniciam na mente do corpo que as produz. Não existem imagens físicas, sem a participação de imagens mentais. (BELTING, 2005, 2007). Na segunda fase, temos a criação materializada da imagem, onde o autor desta a transcreve da sua mente para um meio físico e por fim, a pós-criação, uma vez matéria, a imagem interage e se relaciona com o meio exterior, com os olhos que as olham, com imaginários, com outras imagens que já foram e que serão ainda criadas mentalmente e materializadas.

Conheço o risco de propor um olhar tão amplo para as imagens, a abertura para temas que podem surgir tão diversos, mas acredito que ele permite um entendimento mais completo da imagem que se faz múltipla, possibilitando identificar as linhas de encontro e desencontro, as relações entre estes três tópicos de análise, que creio serem fundamentais. Partindo do pressuposto de que a imagem é múltipla e a sua análise se faz através do resgate dos atravessamentos de suas diversas camadas, tive como objetivo nesta pesquisa, a experimentação e exploração do trabalho de campo como importante ferramenta de análise, ainda não muito frequente na área da comunicação e no campo das imagens. Desta forma, procuro diferentes perspectivas e relações de pertencimento perante as imagens, possibilitando um olhar onde os diferentes pontos de vista se encontram, dialogam e se provocam.

Cada tópico aqui desenvolvido exige abordagens diferentes, mas procurei em todos incluir essa perspectiva do outro, como forma de abrir o meu olhar através de diferentes perspectivas sobre as imagens. Neste sentido, o primeiro tópico (segundo capítulo) foi construído em conjunto com as entrevistas feitas às lideranças indígenas, Cacique Alberto e Pajé Raimunda, assim como de José Cordeiro e Gylmar Chaves. No tópico referente à produção das imagens (terceiro capítulo), tive como principal referência a entrevista com José Albano e no terceiro tópico dedicado a um olhar mais direcionado à obra após a sua produção, fui conduzida ainda pela diálogo com José Albano mas também pela minha vivência junto da comunidade Tapeba.

O rosto é um dos temas que emerge na análise de *Criança Tapeba*, como forma de leitura das imagens, abrindo novas possibilidades de análise no seu entendimento como forma de identificação do sujeito indígena. Esta identificação está constantemente em diálogo com os estereótipos existentes da aparência do “verdadeiro indígena”.

Este trabalho se estrutura, então, da seguinte forma. Há um *prelúdio* intitulado *As histórias do meu avô*, que é seguido por três capítulos. O prelúdio surge aqui não tanto como um anúncio do que vai ser desenvolvido nos capítulos seguintes mas sim como espaço para partilhar algumas vivências, experiências e reflexões do meu percurso pessoal, que perpassado pela história sócio-cultural que me envolve, me conduziu a esta pesquisa.

Este texto inicial, faz-se relevante num texto marcado pela subjetividade, no qual as condições históricas e biográficas estão na gênese do pensamento produzido. Próximo de um relato memorial, procuro situar o lugar de onde falo e também de onde olho as imagens de *Criança Tapebas*, afirmando como incontornável a relação entre o “olho-sujeito” e as imagens analisadas. Nas palavras de Didi-Huberman (2010: 57): “Todo o olho traz consigo o seu invólucro.”

No primeiro capítulo, apresento algumas das inquietações relacionadas à análise, metodologias de pesquisa e produção de conhecimento no campo das imagens, relacionando-as com teorias propostas pelos autores referidos, que dialogam com estas questões e me guiam na pesquisa. Mais do que a necessidade de explicar o processo de análise, este capítulo surge como um importante exercício para o entendimento das diversas dimensões da análise em imagens. Um entendimento pessoal do meu posicionamento como pesquisadora no campo das imagens, a partir, evidentemente, do diálogo com teorias que entrei em contato no meu percurso no PPGCom-UFC.

No segundo capítulo, proponho-me a desvendar a história das fotografias por meio do conhecimento do contexto sociocultural e político em que se insere a sua produção. São alvo de desenvolvimento, os tópicos relacionados à história dos povos indígenas no Brasil e os movimentos de afirmação e reivindicação identitária indígena que tiveram início da década de 1980, tendo como recorte de interesse a região Nordeste do Brasil e o Ceará em específico, onde os povos indígenas eram erroneamente dados como extintos. Abordo a importância da presença dos mediadores católicos nestes processos emancipatórios e a sua relação com o povo Tapeba que viria a dar origem à encomenda da obra *Criança Tapeba*. Como discorro ao longo dessa pesquisa, havia da parte das instituições que encomendaram a obra, um entendimento da fotografia não só como importante ferramenta de comunicação e de visibilidade mas também como instrumento documental, capaz de provar a existência de um povo tido como extinto.

Em seguida, no capítulo 3, há uma aproximação do fotógrafo José Albano, a partir do resgate do seu percurso como fotógrafo e da sua entrevista, sobre a qual é construída a análise neste momento. São identificadas as influências e intenções do fotógrafo, trazendo uma problematização sobre o modelo de indianidade existente e que José Albano teve como referência na produção das fotografias de *Criança Tapeba*.

Por fim, o último capítulo tem por base o encontro do percurso da obra, com a minha vivência junto do povo Tapeba, as relações de pertencimento com as imagens e a minha experiência pessoal com elas. Faz-se necessário olhar as imagens, olhar os rostos que retratam e perceber o que comunicam independentemente das intenções de sua produção. Neste momento é construída uma reflexão sobre o papel rosto e do retrato, na identificação das crianças indígenas. A análise da imagem leva em consideração o rosto como indicador identitário e étnico, na identificação do sujeito indígena.

Afirmando a especificidade da imagem enquanto linguagem distinta do texto, acho importante fazê-la presente em alguns momentos da dissertação, não meramente pelo seu caráter ilustrativo mas com o intuito de criar uma relação dialética entre imagem e texto, fazendo presentes os rostos que pautam esta história. Também o destaque dado neste trabalho aos retratos das crianças Tapebas, apresentados antes de qualquer referência textual, se coloca como afirmação da sua autonomia e vida própria independente de qualquer texto, convidando a um olhar individual e pessoal do leitor, antes da imersão no texto.

No decorrer desta pesquisa, tive como preocupação encontrar, dentre as diversas nomenclaturas usadas, as mais adequadas para me referir aos povos originários do Brasil. Para além da discussão feita pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira (2016), tive como principal referência a posição dos próprios povos nativos sobre a questão. Numa campanha desenvolvida pelo Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEABI), Fortaleza, nas redes sociais Instagram e Facebook, com o intuito de combater o preconceito e estereotipação existente sobre os povos indígenas, esse era um dos temas abordados. A campanha consiste em colocar algumas questões a lideranças indígenas do Ceará para que as suas respostas possam desmistificar os estereótipos estabelecidos.

Uma das postagens, em 13 de abril de 2020, questionava: é índio ou indígena? A resposta foi dada por Jozuelo de Sousa, Kanindé, um jovem da liderança do Movimento indígena no Ceará que respondeu:

“Somos indígenas, povos originários ou povos nativos, os primeiros habitantes do Brasil receberam essa nomenclatura de ‘índio’ dos colonizadores europeus, que além de reforçar o estereótipo de que todos os povos indígenas são culturalmente iguais, ainda fortalece a herança colonial”.

Esta não é uma reivindicação de agora, é possível encontrar em diversos registros ao longo das últimas décadas, várias manifestações de desagrado por parte dos povos indígenas,

com o uso da palavra “índio”, como é o exemplo da carta redigida em 1981, pela liderança indígena Álvaro Tukano do Rio Negro, dirigida a Dom Aloísio Lorscheider.²²

O termo “índio” ou “negros da terra” começou a ser usado, segundo Cunha (1990), nos meados do século XVI, para designar os indígenas escravizados, os restantes indígenas – os independentes, os insubmissos –, eram chamados de “gentio”. Dessa forma, a palavra “índio” continha em si uma ideia de vassalagem e inferiorização. Este termo está naturalizado e é amplamente usado nas mais diversas esferas sociais que vão desde a academia ao contexto popular, ainda assim, como aponta Jozuelo de Sousa, devemos repensá-lo. Reconheço a carga colonial que a palavra carrega, atrelada a uma perspectiva eurocêntrica que tinha como objetivo rotular e dissipar as diferenças entre os diversos povos nativos, perpetuando uma ideia de submissão e inferiorização. Neste sentido, acredito que a escolha de usar ou não uma palavra torna-se um ato político, uma vez que se trata, também, de escolher dar continuidade ou não ao pensamento que a originou, e por isso optei por evitar seu uso ao longo do texto. Serão feitas exceções no caso de citações ou referências diretas a textos.

²² Carta de Álvaro Tukano, liderança indígena do Rio Negro, a D. Aloísio Lorscheider, denunciando o caráter "aculturativo" da obra missionária salesiana no alto Rio Negro, desde 1915. Consta do acervo ISA e está disponível em: < <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/carta-d-aloisio-lorscheider>>. Consultado a 09 de Setembro de 2020.



Figura 16 - Imagem da campanha publicada no Instagram do Núcleo de Estudos Afrobrasileiros e Indígenas (NEABI), Fortaleza

2 AS HISTÓRIAS DO MEU AVÔ

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (HUBERMAN, 2010: 77).

Ao escolher este projeto fotográfico como objeto da minha pesquisa, assim como a temática dos movimentos e representação indígena, surgem alguns questionamentos pessoais que estão diretamente ligados à minha condição de estrangeira no Brasil, e em específico com a minha nacionalidade portuguesa. Inicialmente, não foi fácil fazer a escolha e o recorte do objeto a ser estudado, mas agora com algum distanciamento, posso afirmar que as questões basilares que perpassam a pesquisa já me acompanhavam há algum tempo.

Tal como ocorreu com algumas gerações de portugueses, o período colonial marcou a história da minha família. O meu avô viajou, trabalhou e viveu por vários anos em alguns dos territórios coloniais portugueses, mais especificamente em Macau e Angola. Em 1953, foi de partida para a Província Ultramarina de Angola²³, em busca de uma vida melhor, deixando em Portugal a minha avó grávida, no sexto mês, de quem viria a ser o meu tio. No ano seguinte, minha avó e o meu tio, ainda bebê, se juntaram a ele. Por lá, viveram mais de 10 anos e, depois de passarem por várias localidades, estabeleceram-se em Luanda, onde a minha mãe viria a nascer e crescer até os seus 7 anos e meio de idade, momento em que regressaram a Portugal.

O regresso a Portugal foi pelos piores motivos. Em 1963, já se fazia sentir o impacto da Guerra Colonial, conhecida também como Guerra de Libertação, que designa o período de confrontos entre as Forças Armadas Portuguesas e as forças organizadas pelos movimentos de libertação das antigas colônias. Os meus familiares contam episódios de terror que viveram tempos antes de regressar. A minha mãe diz constantemente que tem muito poucas memórias do tempo em que viveu em Angola, mas nunca se esqueceu do momento em que ela, a minha avó e o meu tio tiveram de se lançar ao chão para escapar das balas trocadas entre portugueses e angolanos. Deitados, ouviam as balas passar por cima de suas cabeças. Ao se levantarem, viram os corpos caídos no chão.

²³ Em 11 de Junho de 1951, Angola Colonial, Angola Portuguesa, ou oficialmente Estado da África Ocidental, foi elevado o estatuto para Província Ultramarina de Angola, durante o estado novo e finalmente em 1972, Estado de Angola. Em 1975, após a Revolução dos Cravos, de 25 de Abril de 1974, a Angola Portuguesa tornou-se a República Popular Independente de Angola.

O meu avô, que tanto gosta de partilhar as suas memórias, prefere guardar essas para si. Muitas vezes, quando tento saber mais sobre os episódios que passaram nos últimos anos em Angola, ele desvia o assunto. Ele trabalhava na montagem de condutas e tanques de uma companhia petrolífera belga, a Petrofina, e passava muitos dias no mato. Nem imagino as histórias que viveu, mas sei que, pelo fato de ser português, esteve por duas vezes, com o seu nome na lista negra dos movimentos de libertação das antigas colônias. Foi salvo por acaso, quem iria executar a ordem acabou por morrer primeiro.

Por vezes, pergunto-me como terá sido para a minha mãe, aos 7 anos, deixar tudo o que conhecia e viajar para Portugal, onde nunca tinha estado. Até lá, sua casa, suas memórias pertenciam à colônia onde tinha nascido e vivido, Angola. Depois de uma longa viagem de barco de 10 dias até Lisboa, ainda tiveram que viajar até Além da Ribeira, uma pequena região próxima de Tomar, lugar de origem dos meus avós. Ali cresceram, criaram os seus filhos, seus netos e vivem até hoje. A minha mãe conta que ao chegar ficou assustada porque toda a família veio para recebe-los e conhecê-la. Os núcleos familiares na época eram numerosos e havia uma fila com dezenas de primos para a cumprimentar. O que a mais preocupava, era pensar que nunca iria conseguir memorizar o nome de todos.

Ainda hoje, na esperança de ouvir uma história nova que tenha ficado guardada na memória, peço ao meu avô para me contar sobre esses tempos e surpreendentemente, com seus 93 anos, lembra-se de cada detalhe, “*a primeira vez que fui para angola foi no novo Niassa (embarcação), a 17 de Março de 1953, já me tinha trazido de Macau*”. Quando criança, uma das coisas que mais me dava prazer era sentar e escutar as suas histórias. Cresci ouvindo e sonhando com os lugares e aventuras pelos quais tinha passado. A minha imaginação me levava a viajar com ele. Estas foram as histórias com que cresci, e pergunto, com que histórias e imaginários cresceram as crianças Tapebas retratadas nas fotos? Assim como, quando criança, eu ouvia as histórias do meu avô e cresci com esse imaginário, as crianças retratadas nas fotos terão ouvido as histórias de seus familiares, seu povo, seus antepassados. Histórias de luta e resistência. De certa forma, acredito que essas histórias estejam presentes em cada rosto, em cada olhar retratado nas imagens de *Criança Tapeba*.

As primeiras fotografias da família de que tenho memória foram tiradas em Angola e vinham sempre acompanhadas de novas histórias desse país, e passagens que retratavam longos dias de viagem de barco.



Figura 17 - Fotografia da minha família em Angola. Por ordem, na foto, meu avô, tio, mãe e avó. Década de 1950. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 18 - Fotografia da minha mãe, em frente à casa onde moravam em Luanda, Angola. Década de 1950. Fonte: Arquivo pessoal.

Aos cinco anos de idade, fui para a escola e entrei em contato com o plano curricular de matérias como Português, Matemática e História. Com o avançar dos anos, fui ouvindo falar do período dos Descobrimentos e os livros apresentavam-me a história da relação de Portugal com Angola e com as restantes colônias. Aprendi, então, o significado de colônia. Ficava impressionada com a valentia e o espírito aventureiro do povo português, desbravador de mares e terras desconhecidas em prol de um bem comum, que conduzia “o desenvolvimento aos povos

nativos, pouco civilizados”. Devo confessar, era imbuída pelo sentimento de orgulho por esse período da história do meu país e por ser portuguesa.

Felizmente, nem todos os professores tinham o mesmo olhar sobre este período histórico, o que possibilitou, anos mais tarde, quando frequentava o ensino médio, o surgimento de algumas inquietações relacionadas ao tema. Para a contextualização de um conteúdo programático da disciplina de Português, a professora projetou na aula o filme *A Missão* (título original *The Mission*, 1986). Fiquei mais uma vez impressionada pela história, mas desta vez pelo motivo oposto. Mesmo tratando-se de um filme de ficção, naquele momento, despertei para uma nova perspectiva da história. Recordo que fiquei muito abalada. No exercício de resgatar alguma imagem do filme na memória, nada surgiu. Nenhum personagem, nenhum cenário, apenas a lembrança forte da sensação perturbante que o filme provocou. Os questionamentos assaltaram o meu pensamento.

A perspectiva romantizada impressa nos manuais escolares, nos textos e imagens, em nada era condizente com a apresentada no filme, em que o interesse por terras, títulos e ouro eram as verdadeiras motivações para a colonização do Brasil. Ainda que o filme apresente uma perspectiva “romantizada”, onde o jesuíta surge como herói, o que retive do filme foi a forma extremamente violenta e opressora com que eram tratados os povos nativos. Essa parte da história não era contada nos manuais escolares. Ao revisitar estas lembranças, surpreendo-me em perceber que já naquela idade foi necessário um filme para desencadear novas reflexões sobre esse período histórico. Como nunca tinha pensado por essa perspectiva, mesmo com um histórico familiar junto das ex-colônias? Acredito que isso se deva ao fato dessa ser uma realidade muito distante à minha naquele período da minha vida, assim como da maioria dos portugueses que têm como única referência a história escrita nos manuais escolares, que por se tratarem exatamente de manuais escolares, não são questionados.

Já adulta, fui residir em Lisboa, em um contexto multicultural que me proporcionou o contato com movimentos culturais e sociais da diáspora dos países africanos de língua portuguesa. Aproximei-me do trabalho de uma ONG, na periferia de Lisboa, em um território conhecido como Bairro Padre Cruz, considerado na época o maior bairro social²⁴ da Península Ibérica. Neste cinturão periférico, estava concentrada uma grande diversidade de nacionalidades e culturas, entre eles angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos, portugueses e ciganos. Através do trabalho na ONG e no contato com a comunidade, tive acesso às suas manifestações culturais ditas subalternas, especialmente com a afrodiaspórica, suas origens e

²⁴ O que seria, no Brasil, conjunto habitacional ou favela

histórias de resistência, o que me levou a um campo de reflexão pessoal, social, cultural e profissional. Tive oportunidade de aprofundar algumas dessas reflexões a partir de um movimento que crescia na cidade, onde mostras de cinema, exposições e debates eram pautados por uma reflexão geral no campo dos estudos pós-coloniais.

Em 2016, viajei pela primeira vez para o Brasil deixando para trás tudo o que conhecia até então e recomecei a minha vida em Fortaleza. Esse foi, sem dúvidas, um dos maiores desafios pelos quais passei e que provocou uma profunda transformação de quem sou e de como vejo e compreendo o mundo que me rodeia. Vários dilemas surgiram, outros se aprofundaram com esta mudança. Semanas depois da minha chegada, num ambiente informal de uma roda de capoeira que fotografava numa praça pública, fui convidada a apresentar-me. Imediatamente, o meu sotaque denunciou-me e um dos mestres presentes, ao perceber que eu era portuguesa, esboçou um sorriso e referiu-se a mim, como “a colonizadora”. Fiquei muito desconfortável com a colocação, e embora fizesse um esforço para não me deixar afetar, fiquei reflexiva sobre a carga que essa palavra comportava, principalmente no contexto da manifestação cultural em que me encontrava. Várias perguntas assaltaram o meu pensamento. Afinal, o que significa ser portuguesa? Quem eu sou enquanto portuguesa? O que significa ser portuguesa no Brasil? Que carga simbólica esse fato carrega? Como me colocar perante isso? Qual o meu papel?

Tais questões se aguçaram com o meu dia a dia no Brasil e com a aproximação das questões indígenas que me revelavam uma perspectiva da colonização diferente da que havia conhecido em Lisboa. Várias notícias apresentavam histórias de povos indígenas que lutavam por suas terras, povos originais desta terra que, ainda nos nossos dias, não viam serem legitimados os seus direitos. Essa sim era uma realidade que passava longe da minha vida em Portugal. Intrigada, não só por serem questões que estavam por se resolver há séculos, mas, também, pela pouca visibilidade e impacto que aparentavam ter na sociedade civil.

Aqui no Brasil, onde sou “a portuguesa”, sinónimo de “a colonizadora”, as minhas inquietações sobre os processos de colonização que se perpetuaram para além do período da colonização, reforçaram-se e refletem-se nesta pesquisa. O confronto com a realidade dos povos indígenas no Brasil que há mais de 500 anos lutam pelo direito básico de posse da terra, aguçado pelo encontro com as fotografias do ensaio *Criança Tapeba*, foram peças centrais nesses questionamentos. Tornou-se premente a análise deste ensaio e das problemáticas que ele nos coloca.

Diante deste contexto, destas imagens e das temáticas que abordo é forçoso pensar, como falar de uma história que não é a minha, ou melhor, de uma história em que o meu papel, enquanto portuguesa, seria o do branco colonizador.

Como portuguesa, de que maneira posso pensar sobre as problemáticas que permeiam a realidade indígena no Brasil e contribuir para enriquecer o debate na busca da mudança de paradigma? Assumindo o desconforto, devo dizer que foi exatamente a existência desse desconforto que me mostrou a importância de avançar nesta pesquisa. Reconhecendo a academia como lugar de poder, entendo que a escolha dos temas a serem estudados ganha um cunho político e que têm o dever de contrariar apagamentos que se refletem na esfera pública e social.

O conceito polêmico de “lugar de fala”, tem pautado os debates no mundo acadêmico. Trata-se de um debate fundamental para a desconstrução de um pensamento universalista construído na base de uma hierarquia social onde são excluídas as “minorias” e os sujeitos subalternos, deslegitimando a diversidade de formas de saber, mas a filósofa Djamila Ribeiro (2017) alerta para o equívoco recorrente de confundir lugar de fala com representatividade. A autora, ao fazer uma revisão sobre o tema, diz que todos têm lugar de fala, uma vez que se trata de localização social. Partindo dessa perspectiva, é possível refletir sobre qualquer tema, sendo que “o fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados.” (RIBEIRO, 2017, p. 48). Torna-se, então, importante, antes de mais, compreender o lugar de onde falamos e embora seja relevante quem sou e onde me enquadro na estrutura social, torna-se mais importante a forma como me coloco perante o objeto e o outro, como me relaciono com eles. Ainda sobre o tema, Ribeiro refere-se que “falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem.” (RIBEIRO, 2017, p. 47).

Entendo, então, que é importante situar o lugar de onde falo, não me propondo a apresentar nenhuma verdade absoluta ou universal neste trabalho. Defendo que as pautas indígenas devem ser colocadas e apresentadas primordialmente pelos próprios indígenas, embora acredite também que a produção de conhecimento deve ser múltipla e diversa. O fato de ser estrangeira ao mesmo tempo que me afasta do objeto, também me aproxima. Gosto de pensar a minha contribuição na condição de estrangeira a partir da origem etimológica da

palavra, do latim *extranĕus* (estranho, de fora). O olhar de estrangeiro, o que olha com estranheza, o que estranha e que coloca em questão. A minha condição de estrangeira perpassa também na minha escrita que por vezes revela a minha educação escolar em Portugal e outros momentos já apresenta vestígios dos anos que resido no Brasil.

Como fotógrafa em processo de iniciação no campo da pesquisa, denoto que os desafios inerentes ao estudo da imagem, crescem quando o recorte é a fotografia. Embora seja objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento, como é o caso da sociologia, antropologia, as artes e a comunicação, a fotografia é um campo de estudos que ainda carece de estudos e incentivos. Revelador dessa lacuna é não só a dificuldade em encontrar obras recentes que sejam referência no tema, mas também, e possivelmente causa dessa escassez no Brasil, o baixo número de linhas de pesquisa dedicadas à fotografia em programas de em pós-graduações no Brasil. Embora não caba neste trabalho aprofundar-me sobre esta questão, é incontornável questionar e referir o lugar da Fotografia na academia brasileira e dizer que me sinto privilegiada por fazer parte de um dos poucos mestrados do Brasil, em instituições de ensino público, com uma linha de pesquisa na área da comunicação, que contempla explicitamente a fotografia. Reforço desta forma, a importância de a manter e desenvolver.

3 PROCESSOS DE ANÁLISE E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM CRIANÇA TAPEBA

3.1 Paradigmas no campo das imagens

No mundo contemporâneo, as imagens estão presentes em todas as esferas da vida cotidiana, chegam por todos os lados, o tempo todo, sendo um fenômeno cultural central no mundo de hoje. Desde as telas instaladas nos supermercados às fotografias instantâneas das redes sociais, as imagens circulam com rapidez e facilidade nos espaços digitais e afetam-nos, impactando diretamente o nosso corpo. O olhar procura acompanhar os constantes estímulos, deambula entre uma e outra imagem e se esvazia, olha para as imagens sem realmente as ver. Com raras exceções, as imagens perdem sua força numa sociedade virada ao consumo, em que prevalece o excesso e o desperdício.

Na verdade, ainda não sabemos ler imagens, fomos alfabetizados no código verbal mas isso ainda não se deu no campo das imagens, onde vivemos numa constante aprendizagem e descoberta (Didi-Huberman, 2012). Como diria Walter Benjamin, estamos perante um *analfabetismo da imagem*.

A legibilidade das imagens não está dada de antemão, posto que privada de seus clichês, de seus costumes: primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo: logo imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento. (DIDI-HUBERMAN, 2012: 215-216)

A imagem, tem sempre algo que nos escapa, que nos silencia, a sua natureza múltipla, de “encruzilhada”, é ao mesmo tempo objeto de história, de real, de fácil decodificação e objeto de sonho, de imaginação. Esta é a dimensão da imagem que normalmente nos esquecemos e encontramos no conceito de *punctum*, proposto por Roland Barthes no livro *A Câmara Clara*. Este conceito que pode ser entendido como uma tentativa de teorizar essa dimensão da imagem que escapa à razão, que não é intencional, que é da dimensão do acaso e do afeto e que implica uma relação entre sujeito e objeto diferente da proposta pela perspectiva cartesiana (informação verbal)²⁵. Faz-se necessário encontrar uma linguagem capaz de lidar com essa imagem potente que nos cala. O descaso que damos a essa dimensão das

²⁵ Aula de Metodologia de pesquisa em Comunicação, assistida no semestre 2018.2 no Programa de Pós-graduação em Comunicação, ministrada pelo Professor Osmar Gonçalves.

imagens, reflete-se na forma parcial com que as olhamos. A forma como olhamos uma imagem parte também do entendimento que temos sobre elas e esse entendimento sofreu transformações radicais nas últimas décadas.

Na década de 1980, com a “*pictorial turn*”²⁶ ou “*iconic turn*”²⁷, deu-se um reordenamento dentro do campo das humanidades no qual a imagem se tornou um objeto de estudo legítimo em destaque, independente de outras áreas do conhecimento. Surge, então, um novo campo de saberes dedicado ao estudo da cultura visual, que impele à interrogação da imagem a partir de uma abordagem que vai além dos limites impostos pela análise sistemática. Em um movimento de emancipação da imagem perante o texto, esta virada epistemológica marcou a compreensão da imagem e texto como ordens de conhecimento diferentes que não podem ser lidas segundo os mesmos conceitos.

A imagem passou também a ser entendida além de sua compreensão de objeto artístico, abrindo o campo de estudo para as imagens do cotidiano, já que o campo das artes representa apenas uma pequena parte da produção imagética da cultura contemporânea. (DIDI-HUBERMAN, 1998). São vários os pensadores que discutem esta questão, mas o historiador de arte alemão, Hans Belting (2010), vai mais longe e defende que a imagem, além de ser um objeto que não se circunscreve à ideia de manifestação artística, deve ser compreendida e estudada em sua dimensão antropológica, que é anterior ao nascimento da História da arte como área do conhecimento.

Em *Bildanthropologie* (Antropologia da imagem, obra original publicada em 2001), uma de suas obras mais emblemáticas, Belting dá continuidade a essa perspectiva e propõe uma abordagem antropológica da imagem, já que no seu entendimento, só por meio da antropologia é possível pensar verdadeiramente a imagem. Para Belting, a imagem autêntica se relaciona com a tríade que ele propõe para pensar a imagem, corpo e mídia.

Antes de Belting, o também historiador, Aby Warburg já havia experimentado abrir o campo das imagens para outras áreas do conhecimento, reforçando a relação intrínseca entre imagem e antropologia. Warburg entendia que a origem das imagens não foi estética e sim antropológica, uma vez que as primeiras imagens foram criadas em rituais de culto.

Não há como negar a dimensão antropológica das imagens. Os historiadores das imagens, de Aby Warburg a Hans Belting, nos obrigam a lembrar que os objetos que admiramos como “obras de arte” foram primeiro objetos usados em função de rituais,

²⁶ Termo cunhado por T. Mitchell, em resposta à virada linguística dos anos cinquenta, caracterizada pelo destaque dado aos estudos dos modelos de textualidade e discursos, no campo das humanidades. A proposta deste termo surgiu pela primeira vez num artigo publicado na *ArtForum*, em 1992 e foi posteriormente desenvolvido no livro *Picture Theory*, em 1994

²⁷ Termo cunhado por Gottfried Boehm.

expressão de inquietudes ou de utensílios de práticas exorcistas. (RANCIÈRE, 2015: 198).

Como resultado do pensamento percussor de Warburg, temos o projeto *Atlas Mnemosyne*²⁸, iniciado nos anos 1920, logo após a saída do sanatório Bellevue. Embora anteceda em décadas a “virada pictórica”, já ousava colocar a imagem como protagonista, trabalhando com imagens das mais diversas origens e diversos suportes – pintura, escultura, fotografia, desenhos, textos, entre outros. Para o Historiador, o estudo das imagens devia ser entendido como um meio para entender a própria cultura e tinha como intuito produzir um conhecimento próprio das imagens, atendo às suas especificidades, contrariando a tendência de reduzir o que vemos, ao que pode ser “lido”. Nesse sentido, Warburg propôs novas formas de pensar a imagem e experimentou a escrita de uma história da arte sem texto escrito, uma história da arte a partir das próprias imagens, uma história das e pelas imagens.

A imagem possui um estatuto próprio e devia ser pensada a partir de suas especificidades, mas ainda não havia sido produzida uma teoria que fizesse jus à sua significação específica. Quase um século depois as questões permanecem. Como nos colocarmos perante uma imagem, atendendo às suas especificidades? Como podemos ler e analisar uma imagem? Como é que esta produz conhecimento? Como podemos produzir conhecimento a partir das imagens? Vários pensadores têm desenvolvido um valioso trabalho nesse sentido, como é o caso dos aqui citados W.J.T. Mitchell, Georges Didi-Huberman, Hans Belting, Jacques Rancière, além de Emanuel Alloa, Marie-José Mondzain, dentre outros, mas as respostas ainda não estão dadas, ou na verdade, não existe apenas uma que dê conta da complexidade e multiplicidade do campo da imagem. Este é ainda um campo de estudos recente, para o qual ainda não existem perspectivas consolidadas ou métodos definidos de análise, constituindo-se desta forma numa ciência exploratória, que incita constantemente o pesquisador a novos questionamentos, a novas experimentações e aprendizagens.

Neste sentido, passou, também, por esta pesquisa, pensar a abordagem metodológica. Os trabalhos e textos de Didi-Huberman, Aby Warburg e Walter Benjamin mostraram-se orientadores e inspiradores neste trabalho pelas diferentes perspectivas que apresentam e pelo pensamento disruptivo que propõem. Acalmando a minha angústia inicial de desenvolver uma análise de imagens sem diretrizes estabelecidas, estes pensadores facultaram-me algumas pistas sobre como me colocar perante as imagens, analisá-las e produzir conhecimento sobre elas, instigando-me a sair da minha zona de conforto.

²⁸ Para maior aprofundamento no tema, ler o texto O saber-movimento (o homem que falava com borboletas), de Didi Huberman (1998)

Tomei então como estabelecidos alguns princípios que procurei seguir ao longo do trabalho: 1) a centralidade que a imagem deve ter ao longo da pesquisa, não só como objeto de estudo mas também como recurso metodológico e de produção de conhecimento, 2) a compreensão de que nas ciências da imagem não existe um método mas sim consciência metodológica, na qual cada objeto demanda um olhar específico, singular, e a construção de uma abordagem metodológica à sua medida, 3) a produção de conhecimento e a escrita deve assemelhar-se ao objeto de análise assim como à natureza do pensamento gerado sobre ele.

3.2 Abordagem metodológica

Como uma possibilidade de análise de imagens, Didi-Huberman (1998) convida a uma relação dialética entre os dois gestos que identifica perante a imagem, e que nomeia metaforicamente como o “homem da tautologia” e o “homem da crença”. O homem da tautologia é aquele que olha apenas para a superfície, o visível, a materialidade, o que é dado, ignora a história de pertencimento e temporalidade do objeto, ignora a dimensão do não visível. Do outro lado, está a experiência do sujeito face ao objeto, o homem da crença, que se preocupa apenas com a historicidade como e essa fosse a verdade da obra, que vai querer ver sempre alguma coisa além do que se vê deixando de lado sua materialidade. Para o autor, tanto o homem tautológico como o homem da crença apresentam perspectivas rasas perante a imagem. Diz ele: “não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar.” (HUBERMAN, 1998: 71)

Olhar a superfície da obra, a sua forma atenta, também, para o que não é óbvio, reconstituir a história das imagens, os pertencimentos. Encontrar a relação entre o presente e o ausente da imagem, o concreto, o objetivo e o intraduzível, o que nos toca. Também, Barthes (1984) reflete sobre a existência de duas dimensões da imagem, que podem ser usadas para pensar a imagem, o *studium* e o *punctum*. O *studium* seria a dimensão histórica e documental da imagem, de fácil decodificação, já o *punctum* pertencente à dimensão do não intencional, do que não é facilmente decodificado, nem algo que o fotógrafo faça conscientemente.

Encontro na confluência destas duas perspectivas, a orientação para o percurso metodológico nesta pesquisa, onde procurei a relação e o equilíbrio entre o que a imagem apresenta e o que provoca, o que comunica como documento e o que me impacta, o que olho e o que me olha nessa experiência pessoal com ela.

Nesse sentido, tomo Peter Burke como referência de uma análise mais documental da fotografia, que conduz a um olhar mais objetivo para a imagem, buscando responder questões específicas como: quem, porque, como, onde e para quem produziu.

A transdisciplinaridade inata à análise de imagens revela-se neste trabalho pela referência a pensadores de vários campos do saber como é o caso da comunicação, antropologia, história, filosofia, fotografia, entre outros. Esta foi uma necessidade que surgiu naturalmente no processo de pesquisa, já que uma única perspectiva não daria conta do objeto aqui analisado. Pela diversidade e complexidade das temáticas e conceitos aqui abordados, procurei cursar disciplinas de outros programas de pós-graduação como foi o caso da disciplina de seminário: Estudo cultural e pensamento descolonial, do Departamento de Ciências Sociais da UFC.

A abordagem metodológica que apresento nesta pesquisa foi construída concomitantemente à própria análise das imagens de *Criança Tapeba*, e resultou de um ir e vir constante, que procurou ir ao encontro das imagens. Para além do cruzamento de teorias, tem lugar neste trabalho, um cruzamento de metodologias e ferramentas metodológicas – pesquisa bibliográfica, entrevistas, trabalho de campo, registro videográfico. Vale dizer ainda que não se trata de medir a preponderância de um ou outro campo do conhecimento, mas sim de colocá-los em diálogo.

Para desenvolver este trabalho realizei pesquisa bibliográfica e documental em livros, jornais, documentos, fotografias, sites e recursos audiovisuais. Tratando-se de uma obra que alcançou visibilidade nacional e internacional, fiquei surpresa pela dificuldade em encontrar informações sobre o autor e a obra ou até mesmo referências a ela em trabalhos de pesquisa relacionados ao tema. O trabalho do historiador Manuel Albuquerque (2012), surge como exceção ao referir a obra na sua pesquisa dedicada ao papel educativo das artes na formação e na sensibilização da sociedade brasileira para as questões da etnicidade, trazendo informações importantes para o início desta pesquisa.

Mais tarde, vim a conhecer pelas mãos de José Albano, a pesquisa de Samuelson Tavares Vieira, intitulada *Os Tapebas de José Albano*, desenvolvida a sua monografia em Jornalismo, no Curso de Comunicação Social da UFC, entre o anos 2000 e 2002. Esta pesquisa não está disponível no repositório da universidade²⁹.

Na tentativa de compreender ausência de referências à obra em trabalhos acadêmicos, percebi que nas pesquisas consultadas o uso do documento escrito como

²⁹ Informação dada por e-mail, pela bibliotecária Juliana Lima, após solicitação de busca no acervo e no catálogo da biblioteca

referência, é ainda predominante ao da imagem, raras vezes mencionada. Essa é uma lacuna apontada por diversos pensadores nas últimas décadas não se tratando apenas de uma reflexão das áreas de estudo dedicadas às imagens. Por exemplo, o historiador Peter Burke (2017) evidencia no seu livro *Testemunho Ocular: o uso de imagens como evidência histórica*, a importância da leitura de imagens como fontes históricas. No prefácio, dirige-se especificamente aos pesquisadores brasileiros indicando a intenção desse livro encorajar o maior uso de imagens em suas pesquisas. Também no campo da antropologia surge o debate, onde a antropóloga Sylvia Caiuby Novaes, referência na área de Antropologia da Imagem, se coloca e afirma que “não é mais aceitável a ideia de se relegar a imagem a segundo plano nas análises dos fenômenos sociais e culturais.” (NOVAES, 1998, p 116) Também Rosane Pedroza de Andrade debate esta questão dizendo que “a imagem, hoje, não pode mais estar separada do saber científico – e não são recursos apenas como um suporte de pesquisa, mas imagens que agem como um meio de comunicação e expressão do comportamento cultural (ANDRADE, 2002, pp. 110-111).

Fica a dúvida se no caso das imagens de *Criança Tapeba*, a ausência de referências à obra se dá por esse ainda escasso uso da imagem como referência no meio acadêmico ou se por esta ser uma obra desvalorizada ou desconhecida em seu contexto de produção.

Ainda que desenvolvida de forma embrionária nesta pesquisa, a preocupação de ir a campo esteve presente desde o início e relaciona-se com o desejo de aproximação das imagens através do contato com as pessoas envolvidas na obra – o povo Tapeba, o fotógrafo José Albano e os interlocutores das entidades que fizeram a encomenda. Como nos diz Huberman, as imagens são lacunares, são ineficazes, elas nos dizem pouco, é próprio da natureza delas. Daí a importância de ir à profundidade, de ir a campo.

Além das entrevistas feitas às lideranças indígenas, aproveitei a oportunidade para conhecer um pouco mais a comunidade de fazer alguns registros videográficos e fotográficos. Embora tenha sido apenas uma visita, esta aproximação mostrou-se muito relevante para revelar outras perspectivas da obra na sua relação com as pessoas abordadas.

O trabalho de campo surge, também, no sentido de quebrar a barreira entre o pesquisador e o sujeito de pesquisa, desconstruindo o lugar estabelecido do acadêmico, que uma vez perante a imagem, deve pôr-se em movimento, deslocando o seu corpo e ponto de vista. (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Não pretendo, com isso, ler ou entender as imagens a partir da sua produção ou encontrar uma “verdade” nas palavras do fotógrafo, o intuito é o de compreender os processos

de criação, reconstituir esse acontecimento, entender o processo e o contexto em que esta se deu. Ou seja, tentar, de algum modo, compreender como a obra se tornou o que ela é.

Inicialmente tinha como objetivo estabelecer uma relação mais próxima com o povo Tapeba através de visitas regulares às comunidades, experimentando uma abordagem metodológica de viés etnográfica. Tratando-se de uma pesquisa condicionada pelo período circunscrito pelo mestrado e marcada por alguns imprevistos pessoais e não só, como foi o caso da pandemia mundial de COVID-19, percebi que não seria possível desenvolver essa abordagem em profundidade deixando em aberto essa possibilidade para uma futura pesquisa onde seja possível uma maior imersão no campo. Ainda assim, cheguei a fazer uma visita às comunidades Tapeba, logo no início da pesquisa, experiência que se revelou bastante enriquecedora para o trabalho. Deste encontro resultaram as entrevistas com Francisco Alves Teixeira ou Cacique Alberto, como prefere ser chamado, e a Pajé Raimunda Rodrigues Teixeira, direcionadas a aprofundar o conhecimento sobre história dos povos indígenas Ceraenses e dos Tapeba, segundo a sua perspectiva³⁰. A transcrição integral das entrevistas está disponível em anexo. Após a visita, mantive contato com a Comunidade por meio de Verônica, nora da Pajé Raimunda, sendo possível enviar os vídeos e fotografias produzidas durante a minha visita.

Entre os entrevistados para a pesquisa, ainda está o fotógrafo José Albano, o produtor cultural que teve a ideia para o ensaio fotográfico, Gylmar Chaves, e o pedagogo e sociólogo José Cordeiro de Oliveira³¹, assessor da Arquidiocese de Fortaleza e do Cardeal Dom Aloísio Lorscheider, coordenou a Pastoral Indigenista e a Equipe de Assessoria às Comunidades Rurais (EACR) da Arquidiocese de Fortaleza.

Como referido anteriormente, o meu primeiro contato com José Albano foi em sua casa, numa vivência fotográfica sobre retrato, ainda antes de iniciar a pesquisa. Depois desse primeiro encontro, a comunicação foi feita por e-mail e pela impossibilidade de nos encontrarmos pessoalmente, dado o contexto de pandemia mundial de Covid-19, o diálogo com o fotógrafo foi mantido através das redes sociais, Facebook e Whatsapp. Para a entrevista, enviei algumas e-mail. As respostas foram dadas através de um vídeo, filmado por José Albano, com a ajuda de Mário Vieira e Idelbrando Brandão, na captação de imagem e som. Foi dada total liberdade ao entrevistado de acrescentar alguma informação que considerasse relevante para o tema. Para além da entrevista, fui mantendo contato, conversando informalmente com José

³⁰ As imagens produzidas ao longo da visita, foram disponibilizadas para a comunidade.

³¹ Autor do livro: OLIVEIRA, José Cordeiro. Os índios no Siará: massacre e resistência. Fortaleza: Hoje Assessoria em Educação, 1989.

Albano pelas redes sociais de modo a possibilitar uma participação constante na pesquisa. Nesse processo de permanente diálogo, surgiram outros nomes e a possibilidade de contato com outras pessoas envolvidas na produção da obra, como é o caso de Gylmar Chaves, que por sua vez me conduziu a José Cordeiro.

Foram realizadas entrevistas qualitativas, com roteiro semiestruturado. O contato com os interlocutores foi feito através das redes sociais, na medida em que no contexto de isolamento social não nos permitiu um contato presencial com os entrevistados. Disponibilizo em anexo as entrevistas na íntegra.

Paralelamente, procurei marcar presença nos eventos relacionados às temáticas populações indígenas que tiveram lugar em Fortaleza, dos quais destaco o seminário Povos indígenas no Ceará no Acervo Digital do Centro de Defesa e Promoção dos Direitos Humanos da Arquidiocese de Fortaleza (CDPDH) em Outubro de 2018 e o primeiro seminário Parlas Indígenas: Saberes, Rituais e Culturas Nativas, realizado nos dias 19 e 20 de abril de 2018, com organização do Professor Kleber Saraiva, da UFC. Estas participações permitiram-me não só aprofundar o conhecimento sobre a problemática indígena como conhecer e aproximar-me de algumas comunidades e lideranças indígenas.

Faz-se ainda necessário referir o Grupo de Estudos e Pesquisas Étnicas (GEPE), coordenado pela professora Isabelle Braz Peixoto da Silva, e o seu trabalho na construção de pontes entre os povos indígenas e a academia, através de uma postura atenta, crítica e atuante. Mesmo na impossibilidade de participar dos encontros presenciais do grupo, estive sempre ligada através dos grupos de redes sociais, o que me permitiu manter próxima e atualizada dos debates, pesquisas, eventos e notícias relacionadas ao tema.

A imagem marca presença constante e destacada neste trabalho, revelando-se uma peça fundamental na análise da obra *Criança Tapeba*. Para além do lugar de objeto de análise, a imagem é também entendida e experimentada nesta pesquisa como portadora de conhecimento e ferramenta metodológica. Neste sentido, para além das referências textuais, tive também como fonte de consulta e recolha de dados: filmes documentais, arquivos de imagens e imagens da esfera cotidiana, que me chegaram no decorrer da pesquisa. Destaco a importância da historiografia imagética construída pelas representações dos povos indígenas do Brasil, que se revelou fundamental para a contextualização imagética dos retratos das crianças Tapeba, por apresentarem uma dimensão histórica dos povos nativos e das formas como estes foram compreendidos e retratados ao longo dos séculos.

Fui, também, inspirada pelo trabalho de Aby Warburg e pela sua metodologia da montagem³², que procura romper com a ideia linear e progressista da história, através da conceção de uma temporalidade das imagens, aberta e múltipla que coloca as imagens em movimento e cria “com esse movimento, com essa nova “aparência” do saber, uma possibilidade de “vertigem” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 21). Dessa forma, experimento olhar as fotografias de *Criança Tapeba* lado a lado com outras representações imagéticas dos povos originários. Não pretendo com estes encontros contar uma história ou chegar a categorias ou painéis de imagens como Warburg, interessa-se sim, permitir que imagens de tempos diferentes dialoguem entre si, e dessa forma desvendem novas perspectivas de análise.

Ainda que em um nível exploratório, recorri à produção de imagens em trabalho de campo, como ferramenta de pesquisa. Esta abordagem respondeu principalmente a duas motivações: a de recolher e disponibilizar dados de consulta não só para esta, mas também para futuras pesquisas relacionadas aos temas aqui abordados e a de experimentar a produção de conhecimento não só *sobre* imagens, mas *com* imagens. Também esta ideia se revelou ambiciosa e difícil de concretizar totalmente, no período de mestrado e num contexto de isolamento social que impossibilitava o contato presencial, ainda assim foi possível coletar algumas imagens e trabalhar com elas. Em anexo, disponibilizo parte desse material.

A intenção de disponibilizar as imagens produzidas e assim contribuir para o arquivo de dados, veio no sentido de partilhar o conhecimento produzido e colmatar uma dificuldade que eu própria senti nesta pesquisa, que foi a escassez de informações sobre a obra e o contexto relacionado a ela. Por se tratar de ficheiros de vídeo, a digital, a tarefa revelou-se mais desafiadora.

O universo digital está em constante transformação e inovação trazendo uma certa volatilidade aos dados que contém. Se pensarmos por exemplo no vídeo, só nas últimas décadas surgiram vários tipos de suportes e formatos diferentes para armazenamento e leitura de vídeo, que já se tornaram obsoletos – MiniDv, VHS, por exemplo –, dificultando, assim, o acesso ao conteúdo contido nesses ficheiros. Para além da rápida obsolescência tecnológica, coloca-se a fragilidade dos suportes que apresentam um envelhecimento acelerado, como é o exemplo do DVD, que na melhor das hipóteses tem uma vida útil de algumas décadas.

Perante esta realidade, como podemos pensar o armazenamento e preservação de dados num contexto digital, garantindo que estes serão facilmente acessados no futuro e sem

³² Para maior aprofundamento no tema, ler o texto O saber-movimento (o homem que falava com borboletas), de Didi Huberman (1998)

condicionamentos técnicos? Atualmente, já dispomos de ferramentas que permitem o armazenamento em nuvens online, mas dessa forma como garantir o livre acesso a esses dados? Em busca de algumas respostas frequentei o curso Gestão de Dados de Pesquisa³³, ministrado pela bibliotecária Juliana Lima, onde tive a possibilidade de conhecer ferramentas e metodologias específicas para a disponibilização de dados no contexto acadêmico.

Entre outras coisas, nesta formação tomei conhecimento da existência de repositórios de dados online de livre acesso, destinados à preservação e partilha de dados de pesquisa em vários suportes e formatos, como é o caso dos vídeos e fotografias. Esta pareceu-me uma boa solução para garantir o armazenamento, preservação e livre acesso aos dados gerados, mas fiquei com dúvidas se teria a abrangência necessária, já que estas são ferramentas ainda pouco utilizadas no Brasil. Eu própria só conheci esta ferramenta já numa fase avançada da pesquisa e porque fui atrás de informação nessa área. Perguntei-me então quem realmente acessa a estes repositórios e quem terá acesso aos dados? Não abdicando desses repositórios de dados direcionados para a pesquisa, percebi que seria interessante conjugar a disponibilização do material noutros suportes e plataformas mais acessíveis, como é o caso do Youtube e do Vimeo, de forma a alcançar maior número de pessoas e obter uma maior circulação de conhecimento não só no universo acadêmico mas também o não acadêmico.

No caso das entrevistas, quando captadas em vídeo, optei por complementar a disponibilização no seu suporte original, com a transcrição para a escrita, que irei disponibilizar nesta dissertação, acompanhada de alguns *stills* do vídeo quando se justificar. Embora neste processo se perca uma dimensão mais individual do fotógrafo, manifestada pela sua gestualidade e expressividade perceptível na imagem, a escrita será mais um meio de preservar o conteúdo contido no seu testemunho.

Sem uma ordem definida ou uma questão estruturada que conduzisse a pesquisa à partida, procurei deixar-me conduzir pelas imagens e pelas inquietações que me tocavam. Ressalto que tal caráter exploratório e incerto não resulta ou significa descuido, antes pelo contrário. Seguindo um caminho indefinido, errante e tomando como assumido o risco dessa escolha, – que trouxe uma certa angústia ao longo do processo –, acredito que esse foi um dos pontos cruciais neste trabalho. Gonçalo M. Tavares (2013), escritor português, em sua escrita

³³ Este curso foi ministrado no contexto da pesquisa de mestrado de Juliana Lima, Gestão de Dados de Pesquisa no contexto da Ciência Aberta: percepção dos pesquisadores da Universidade Federal do Ceará. 2020. do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/51572>.

ensaística influenciada por Roland Barthes, como o próprio faz questão de referir, aponta a errância e a hesitação como métodos.

Esse termo, hesitante, parece-nos fundamental. Um avanço hesitante: eis um método, avançar não em linha reta mas numa espécie de linha exaltada, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida, avanço que não tem trajeto definido. (...) Errar, ou seja, circular de modo hesitante, só é útil e profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta, do que ainda nos confronta, daquilo sobre o qual ainda se discute, argumenta, luta. (TAVARES, 2013: 27-28)

Profundamente relacionada com a produção de conhecimento no campo das imagens, a hesitação e o erro, o “desvio”, como diria Walter Benjamin, o ir e voltar sem um curso contínuo, permitem-nos chegar a lugares não esperados. Esses lugares são apontados numa escrita que segue as imagens e respeita a sua relação com o pesquisador, revelando a subjetividade inerente à análise. Também a escrita segue um caminho próprio e individual, não estabelecido à partida.

Desta forma, como parte da reflexão metodológica desta pesquisa, inseriu-se a dimensão da escrita como forma de produção e apresentação do conhecimento gerado a partir das imagens analisadas.

Na tentativa de partilhar as reflexões e análise das imagens desenvolvidas ao longo da pesquisa, deparei-me com a dificuldade de organizar o pensamento, estruturá-lo e transcrevê-lo para a escrita. Como organizar em capítulos lineares e fechados, um pensamento sobre imagens que se faz descontínuo, fragmentado, repleto de constantes avanços e recuos. Como passar para a escrita esse pensamento e conjugá-lo com a escrita acadêmica?

Se são necessárias novas formas de pensar a imagem, também se torna relevante pensarmos novas formas de produzir e apresentar o conhecimento produzido sobre e por elas, a natureza das imagens assim o exige. No campo das imagens não existe uma forma única e estabelecida à partida, como em outras áreas do conhecimento, “a imagem não é um campo de um saber fechado. É um campo turbilhonante e centrífugo. Talvez nem sequer seja um ‘campo de saber’ como outros.” (DIDI-HUBERMAN, 1998 : 21) Pensar e produzir conhecimento sobre imagem é também experimentar e descobrir a forma, no decorrer da análise e acima de tudo, com as próprias imagens. Mas não se trata de uma tarefa fácil. A especificidade da imagem requer que sejam quebradas barreiras, rompidas as normas presentes na escrita cartesiana e sistemática característica do estilo acadêmico, que recorre ao intelecto e “*tira o corpo*”³⁴.

³⁴ Vilém Flusser, *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 94

É essencial experimentar novas formas de fazer ciência e esse desafio passa também pela escrita. A escrita deve ir ao encontro da imagem e suas características, deve aproximar-se do pensamento não linear, que surge fragmentando, composto de saltos e cortes, avanços e recuos e que se faz de encontros, montagens, “sobrevivências”³⁵ e analogias entre ideias não relacionadas à partida (informação verbal)³⁶. Ainda que seja difícil encontrar uma estrutura capaz de dar conta da pluralidade e completude da imagem, alguns autores procuram na escrita ensaística uma forma de se aproximar dela.

No campo da fotografia, o livro *A Câmara Clara* de Roland Barthes, é exemplo disso. Escrito em fragmentos, como uma película fotográfica composta por diferentes imagens, mimetiza o objeto que analisa, a fotografia. Esse texto ajuda-nos a pensar a forma e estrutura da escrita no campo das imagens, que apresenta uma certa desobediência, necessária perante a racionalidade da escrita acadêmica estabelecida.

Outros autores defenderam essa escrita que se aproxima mais do modo de pensar como é o exemplo de Walter Benjamin e Theodor Adorno, assim como Umberto Eco, e Vilém Flusser, que leva essa escrita experimental às ‘últimas consequências’, em seu *Vamprotheutis infernalis*, quando compõe uma epistemologia fabulatória.

Para Flusser, o ensaio, esse “estilo vivo”, é uma “forma híbrida entre poesia e prosa, entre filosofia e jornalismo, entre aforismo e discurso, entre tratado acadêmico e vulgarização, entre crítica e criticado, constitui um universo que é Habitat apropriado para o ‘exilado nos picos do coração’”. (FLUSSER, 2007: 83).

Ainda em *Câmara Clara*, para além da estrutura diferenciada, o livro traz uma escrita pessoal, que expõem a individualidade e subjetividade do autor através do seu olhar particular sobre as imagens. A forma como o autor se coloca, escreve e organiza o texto, já traduz em si uma perspectiva do campo das imagens. Para Barthes não é possível nos colocarmos perante uma imagem com um olhar neutro e abstrato, ela reivindica um olhar próximo. A experiência do olhar é sempre uma experiência pessoal, subjetiva e inquieta, é da ordem do inconsciente e por isso é difícil comunicar e compartilhar. (informação verbal)³⁷.

Nesse sentido experimento neste texto o uso da primeira pessoa do singular, como proposta de uma escrita mais pessoal. O que coloco aqui é a minha experiência particular com

³⁵ DIDI-HUBERMAN, George. O saber-movimento, (O homem que falava co borboletas), em Aby Warburg e a imagem em movimento. p.17-29, 1998

³⁶ Aula de Metodologia de pesquisa em Comunicação, assistida no semestre 2018.2 no Programa de Pós-graduação em Comunicação, ministrada pelo Professor Osmar Gonçalves.

³⁷ Aula de Metodologia de pesquisa em Comunicação, assistida no semestre 2018.2 no Programa de Pós-graduação em Comunicação, ministrada pelo Professor Osmar Gonçalves.

as imagens de *Criança Tapeba*. Assim como na análise de imagens, no ensaio, o sujeito está implicado no assunto. “No ensaio, assumo-me no assunto e nos meus outros. No ensaio, eu e os meus outros são o assunto dentro do assunto. No tratado [escrita acadêmica], o assunto interessa. No ensaio, *intersou* e *intersomos* no assunto”. (FLUSSER *apud* KUNSCH; MENEZES, 2016: 77).

Como fotógrafa e videógrafa, é mais natural para mim expressar-me por meio das imagens do que das palavras, desta forma a escrita apresentou-se como um grande desafio pessoal nesta pesquisa mas acabou por se revelar essencial na construção e desenvolvimento do pensamento e da análise. Por meio da escrita, esse “gesto que orienta e alinha o pensamento”, que coloca “os pensamentos nos trilhos corretos.” (FLUSSER, 2010: 20), foi possível desembaraçar ideias e aprofundar algumas reflexões. Percebi a importância da escrita no processo de pesquisa não apenas como meio de partilha de conhecimento mas fundamentalmente na sua produção, revelando-se ela mesma uma ferramenta de trabalho. “Somente quando se escrevem linhas é que se pode pensar logicamente, calcular, criticar, produzir conhecimento científico, filosofar – e, de maneira análoga, agir. Antes disso, andava-se em círculos.” (FLUSSER, 2010: 22)

Consideremos que a esse gesto reflexivo da escrita se agrega “um gesto (político) expressivo, que se volta para o exterior. Quem escreve não só imprime algo em seu próprio interior, como também o imprime ao encontro do outro. Essa impressão contraditória confere ao escrever uma tensão.” (FLUSSER, 2010: 21)

Esta pesquisa fez-se num contínuo processo de metarreflexão, no qual o pensamento inquieto e descontínuo se revelou na escrita e nos constantes reajustes na estrutura do texto que procurava traduzir o “pensamento que dançava”, como se refere Gonçalo M. Tavares (2013), à execução de novos movimentos do pensamento. O pensamento e a própria escrita acontecem então nesse movimento do qual faz parte suspensão e a interrupção, como diria Walter Benjamin e no qual o “avanço não significa, necessariamente, ir para a frente, nem necessariamente sair do lugar”³⁸ (Jacoto, 2020: 32)

Traduzindo na escrita a coreografia do pensamento, regida pelo objeto e suas especificidades, é possível alcançar uma outra camada de produção de conhecimento que está além das palavras, do concreto e objetivo, proporcionando um entendimento mais profundo da

³⁸ Lilian Jacoto, em análise da escrita de G. Tavares

essência do objeto. Mas esta é uma tarefa difícil e que requer treino, na verdade seria muito mais fácil seguir os moldes já estabelecidos. O ensaio exercita “um pensamento tateante, mais investigativo do que conclusivo, mais reflexivo do que determinante, mais sugestivo do que assertivo, mais experimental do que coercitivo.” (DUARTE, 1997 *apud* SOARES, 2011: 1).

4 AS PROFUNDEZAS DE *CRIANÇA TAPEBA*

Recordo o meu primeiro encontro com a obra *Criança Tapeba*. Estava perante duas das imagens aqui analisadas (figura 1 e 3) e sobre o fundo preto surgiam os rostos das crianças, fui tomada pelos seus olhares como se fossem um portal que se abria e me cativava. Fui tocada por uma força que não compreendia e que me inquietava. Havia algo por dizer naqueles olhares, mas eu não sabia o quê. Sem qualquer referência ao local ou contexto em que foram captadas, as imagens não me davam muitas informações. Quem seriam aquelas crianças e qual a história destas imagens? O enquadramento fechado das fotos, apresentava-se como um desafio e a imagem aparentemente simples, se evidenciava complexa.

Eu queria desvendar esse mistério, descobrir as histórias e ausências guardadas pelas linhas que encerram cada retrato. Para conhecer e analisar estas imagens não poderia ficar pela superfície, teria de mergulhar e ir às suas profundezas (DIDI-HUBERMAN, 2010), embarcar numa viagem para apurar de onde elas vieram, qual o seu primeiro sentido, qual o contexto de origem e o processo de produção, a história em torno do objeto. Procurei então reconstruir a história das imagens e suas relações de pertencimento.

Compreender o contexto destas imagens é olhar além das décadas em que a série foi produzida ou mesmo do século em que se enquadram. A história destas imagens e dos rostos nelas retratados inicia-se muito antes, com a invasão dos portugueses, com a colonização, com a violência e com o genocídio, com um olhar exógeno e autoritário que categoriza e interfere.

4.1 Os Tapebas

Os Tapeba são produto de um processo histórico de individuação étnica de frações de diversas sociedades indígenas nativas reunidas na Aldeia de Nossa Senhora dos Prazeres de Caucaia - que deu origem ao município de mesmo nome, na região metropolitana de Fortaleza, Ceará. Em virtude do modo particular como se constituem e se inserem enquanto grupo distinto na sociedade regional, a discussão em torno da sua identidade indígena tem marcado a sua história recente, em particular o processo de reconhecimento oficial do seu território pelo Estado. Henyo Trindade Barretto Filho³⁹

Com uma população de cerca de 10 mil habitantes⁴⁰, os Tapeba vivem num território de 5.294 hectares, distribuídos por 17 aldeias no município de Caucaia, na região periférica da região metropolitana de Fortaleza, no Ceará. As aldeias são: Água Suja, Bom

³⁹ <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tapeba>, acesso a 15/05/2018

⁴⁰ Disponível em: < <https://cimi.org.br/2020/04/povo-tapeba-no-ceara-tem-casos-de-coronavirus-e-impactado-por-cheia-e-teme-a-fome/>>. Consultado em 13/10/2020

Jesus, Capoeira, Capuan, Cigana, Itambé, Jardim do Amor, Lagoa I, Lagoa II, Lameirão, Mestre Antônio, Ponte I, Ponte II, Sobradinho, Trilho, Vila dos Cacos, Vila Nova (SILVA, 2007 *apud* TÓFOLI, 2010).

É difícil traçar com precisão uma historiografia do povo Tapeba, mas há indicação de que terão suas origens em quatro povos indígenas: Potiguara, Tremembé, Cariri e Jucá (Barretto Filho, 1994). Dessa forma, ao estabelecer-se os critérios de definição da identidade Tapeba, acredita-se que estes “sejam o resultado de um lento processo de individuação étnica dos elementos daqueles três ou quatro grupos indígenas originários e autóctones, reunidos sob a autoridade da administração colonial.” (BARRETTO FILHO, 1994: 5).

O povo Tapeba tem sido alvo de um crescendo de pesquisas em diversas áreas do conhecimento ao longo das últimas décadas, em especial no estado de Ceará. Numa última pesquisa⁴¹ realizada no repositório da UFC, com busca pela palavra Tapeba presente em títulos de trabalhos, encontrei 18 trabalhos, sendo o primeiro de 2003 e os últimos de 2019. Da totalidade das pesquisas mencionadas, encontramos onze⁴² dissertações, uma tese, três trabalhos de conclusão de curso (TCC), dois resumos de encontros universitários e um capítulo de livro. As áreas de abordagem são amplas e abrangem desde educação, sociologia – as duas áreas com o maior número de trabalhos desenvolvidos -, passando pela engenharia da pesca, direito, arquitetura e urbanismo, ciências e matemáticas, políticas públicas e psicologia. Destaco o trabalho de Gabriel Andrade, desenvolvido no programa de Pós-Graduação de Sociologia em 2012, com o título: *O suporte videográfico entre os índios Tapeba: produção e afirmação de identidade étnica*, que tem como um objeto de estudo um produto audiovisual, ainda que analisado numa abordagem sociológica. Quanto o campo de estudos em comunicação esta pesquisa é, segundo o repositório da UFC, a primeira pesquisa desenvolvida sobre os Tapeba.

Ao fazer a mesma busca no repositório da Universidade Estadual do Ceará (UECE)⁴³, encontrei 14 trabalhos que constam como trabalhos acadêmicos, sendo apenas dois deles indicados como resultado de mestrado acadêmico. As informações quanto às áreas de pesquisa não estão claras, mas pelos títulos percebemos áreas como Educação e Saúde.

⁴¹ Feita a 02 de Março de 2020

⁴² Identificamos uma pesquisa de doutorado em educação que por erro, consta na lista de dissertações: *As “Escolas diferenciadas” dos índios Tapebas*, de Joubert Max Maranhão Piorsky Aires, datada de 01/08/2005

⁴³ <https://siduece.uece.br/siduece/pesquisarItemPublico.jsf;jsessionid=534E873285D2E1576FBB6E9E81B45356.sidueces1>, acesso a 02/30/2020

Alargando a pesquisa para o espectro nacional⁴⁴, fiz uso do catálogo de teses e dissertações da Capes⁴⁵, onde encontrei 13 dissertações de mestrado e 4 teses de doutorado, com a presença de Tapeba no título da pesquisa. Mais uma vez as áreas de pesquisa são diversas - antropologia, sociologia, ciências ambientais, direito, educação, saúde – mas denoto novamente a ausência de trabalhos desenvolvidos na área da comunicação. Para além de trabalhos desenvolvidos na UFC, encontrei pesquisas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade Estadual da Paraíba, (UEPB), Universidade Federal de Brasília UNB e Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Destaco a primeira pesquisa registrada, datada de Janeiro de 1993 e desenvolvida na UFRJ pelo pesquisador Henyo Trindade Barreto Filho, intitulada: *Tapebas, Tabebanos e Pernas-de-pau: etnogêneses como processo social e luta simbólica*, assim como a pesquisa de Ana Lúcia Farah de Tófoli, *As retomadas de terras na dinâmica territorial do povo indígena Tapeba: mobilização étnica e apropriação espacial*, desenvolvida na Universidade Federal do Ceará em 2010.

João Pacheco Oliveira Filho (1999, *apud* TÓFOLI), em sua proposta de uma antropologia dos índios misturados, refere alguns aspectos comuns aos povos indígenas situados em áreas de colonização antiga, que nos ajudam a compreender melhor a realidade do povo Tapeba.

Podemos destacar vários elementos dos sucessivos processos de expropriação territorial, dentre eles: uma população fenotipicamente miscigenada; povos que, com exceção dos povos indígenas no Maranhão e do povo Fulni-ô em Pernambuco, tem como língua materna o Português, dividem com a sociedade regional alguns aspectos culturais e prática cotidiana e, em sua maioria, passam tardiamente a serem assistidos pelo órgão federal. (TÓFOLI, 2010: 36)

A heterogeneidade encontrada na origem do povo Tapeba, também chamado de “Tapebanos” ou “Pernas-de-pau”, em referência ao apelido de um ancestral Tapeba (Barreto Filho, 1994), reflete-se na sua diversidade e materializa-se na obra *Criança Tapeba*. É difícil pensar um distintivo identitário, tendo havido inclusive, disputas internas no sentido de quem seriam os Tapebas “mais puros”. Diferem entre si as formas de subsistência, a forma de apropriações das terras e de relacionamento com a sociedade local envolvente, sendo possível encontrar áreas habitadas apenas por Tapebas e outras onde existe um grande percentual de não-Tapebas. Colocada esta indefinição, Barreto Filho (1994) apresenta a característica

⁴⁴ Denoto que verifiquei algumas ausências e incongruências no conjunto dos repositórios, identificando pesquisas que não constavam no repositório da universidade onde tinham sido desenvolvidas e até mesmo trabalhos que por exemplo constam do repositório da universidade mas depois não estão identificados no repositório geral da capes

⁴⁵ <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>, acesso a 02/03/2020

fisiográfica como sendo a mais objetiva do termo Tapeba, sendo inclusive ainda usado o termo Tapeba, como referência ao próprio espaço físico.

O contexto cultural Tapeba e a relação com natureza torna-se relevante quando falamos do reconhecimento pela sociedade civil dos Tapeba como povo indígena, uma vez que no imaginário geral, “o espaço geográfico próprio dos índios é o espaço não urbano, próximo às matas e florestas, normalmente um espaço distante do espaço urbano, uma espécie de paraíso perdido.” (AIRES, 2002, p. 50) Seguindo essa linha de raciocínio, o espaço geográfico urbanizado, onde os Tapeba se encontram, seria indicador da sua não indianidade e portanto, não teriam direito à terra. Este é um dos argumentos mais usados, ainda hoje, pela população local que se coloca contra a demarcação do território Tapeba.

4.2 Indígenas como sujeitos de sua história

A história dos povos indígenas no Brasil, sua cultura e movimentos sociais têm recebido a atenção de cada vez mais estudos nas mais diversas áreas do conhecimento como é o caso da sociologia, antropologia, geografia, educação, direito, história e até mesmo, ainda que em pequena escala, da comunicação.

Da mesma forma que a cultura dos povos originários é diversa e heterogênea, assim é a sua história. Fragmentada e sem um percurso linear, não é possível pensar a história dos povos indígenas como uma só. Como destaca Silva (2005), a pesquisa científica não consegue dar conta de sua complexidade, permeada por diversas tramas, disputas e relações de poder, em que os testemunhos materiais que nos restam são majoritariamente documentos produzidos pelos colonizadores, e por isso carregados por perspectivas eurocêntricas.

Na contramão desta perspectiva histórica, atravessada por uma construção social baseada nas hierarquias e relações de dominação, a Antropologia histórica propõe uma compreensão dos povos indígenas como sujeitos produtores de suas próprias histórias, agentes políticos de seu próprio destino mesmo que em situação de dominado. Desta forma, pertencer à construção histórica, é assumir um lugar de poder, “respeitada” pela hegemonia. Nesta corrente de pensamento da antropologia destacam-se três pensadores que contribuíram para a reflexão de uma definição dos indígenas: John Monteiro, Manuela Carneiro da Cunha (1990), e João Pacheco de Oliveira. Destacam-se, nestas perspectivas, a reflexão sobre etnicidade e a preocupação em compreender as interações dos indígenas com seu contexto e não como sociedades isoladas.

Para uma perspectiva mais próxima dos povos indígenas do Ceará, tivemos como base o trabalho da já citada, pesquisadora Isabelle da Silva e de Joceny Pinheiro, entre outros. Temos ainda como referência a fala de duas lideranças Tapeba, Cacique Alberto e a Pajé Raimunda Rodrigues Teixeira, recolhidas por mim numa visita à Comunidade da Ponte, em Caucaia, em Março de 2018.



Figura 19 - Cacique Alberto e a Pajé Raimunda Rodrigues Teixeira, na Comunidade da Ponte, depois da entrevista, em março de 2018. Foto: Cláudia Rodrigues

No que toca à documentação sobre a temática indígena destaca-se no contexto nacional, o acervo do Instituto Socioambiental, o ISA⁴⁶, formado desde 1974 e composto por uma variedade de conteúdo e suportes, desde documentos a mapas, fotografias, vídeos e pesquisas feitas sobre a temática dos povos indígenas e notícias de jornais. Consta ainda do seu acervo a série *Povos Indígenas no Brasil*⁴⁷, publicada desde 1980 pelo Centro Ecumênico de Documentação e Informação (Cedi). Recomendo também o Centro de Referência Virtual Indígena, do Armazém da Memória⁴⁸ do qual faz parte o canal de Youtube *Povos Indígenas no Brasil*⁴⁹, onde estão coletados e disponíveis filmes e documentários que retratam a diversidade dos povos indígenas que existe no Brasil. No estado de Ceará, indicamos a Revista do Instituto do Ceará⁵⁰, publicada pelo Instituto do Ceará (Histórico, Geográfico e Antropológico), com publicações desde ano de sua fundação, em 1887.

⁴⁶ Disponível no link: <https://acervo.socioambiental.org>

⁴⁷ Disponível para acesso e download no link: <https://pib.socioambiental.org/pt/Downloads>

⁴⁸ Disponível no link: <http://armazemmemoria.com.br/centros-indigena/>

⁴⁹ Disponível no link: <https://www.youtube.com/c/PovosIndigenasnoBrasil/featured>

⁵⁰ Disponível no link: <https://www.institutodoceara.org.br/revista.php>

Destaque ainda para o Centro de Documentação Indígena do Ceará⁵¹, resultante de um projeto da Adelco, que é a Associação para Desenvolvimento Local e o vasto acervo da antiga Pastoral Indigenista da Arquidiocese de Fortaleza, hoje agrupada ao Centro de Defesa e Promoção dos Direitos Humanos da Arquidiocese de Fortaleza (CDPDH). Este último acervo, composto por mais de 25 mil documentos, entre os quais, cartas, fotografias, gravações áudio e vídeo, cartazes, e recortes de jornais, entre outros, tem, segundo o site da instituição, documentos desde a década de 1980.

Atualmente disponível para consulta aberta na internet, no Centro de Documentação e Memória Indígena Dom Aloísio Lorscheider⁵², este arquivo está à responsabilidade do Núcleo de Documentação Histórico-Cultural/NUDOC, vinculado ao Departamento de História da UFC e foi motivo de um projeto de tratamento técnico e digitalização realizado pelo Núcleo de Estudos sobre Memória e Conflitos Territoriais (COMTER), vinculado ao Departamento e em parceria com o Centro de Defesa e Promoção dos Direitos Humanos da Arquidiocese de Fortaleza (CDPDH) e o Projeto Historiando.

Neste acervo, com uma pasta dedicada exclusivamente ao povo Tapeba, tive acesso a alguns documentos relevantes para a compreensão do movimento indígena no Ceará desde os anos 1980, em específico nas suas relações com a Arquidiocese de Fortaleza. Merecedor de um olhar mais demorado em outras pesquisas, este acervo revela diversos usos das imagens do ensaio *Criança Tapeba* que foi além da sua exposição, sendo possível encontrá-las em notícias de jornais, boletins e postais produzidos pela arquidiocese. A riqueza deste acervo ressalta não apenas pela quantidade de documentos, mas sim pela sua qualidade e diversidade, merecendo olhares mais demorados em seu conteúdo, que acredito deem origem a trabalhos de pesquisa em diversas áreas.

⁵¹ Disponível no link: <https://adelco.org.br/centro-documentacao/>

⁵² Disponível no link: <https://www.cdpdh.org.br/acervo>

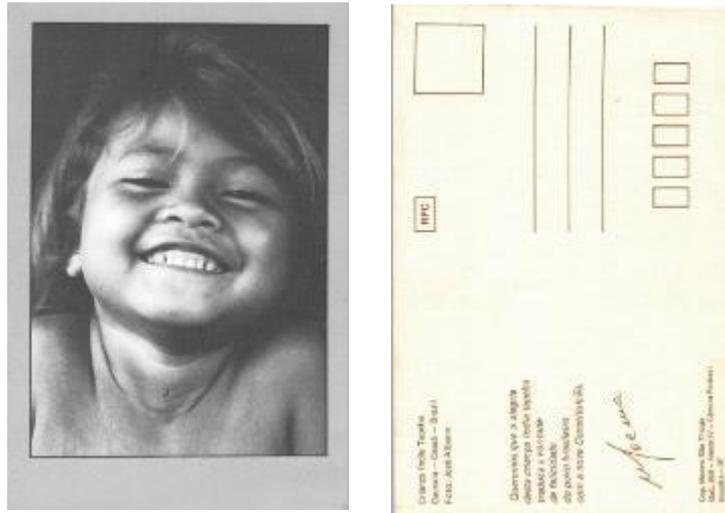


Figura 20 - Postal Criança Tapeba. Deputada Moema São Thiago. Frente e verso. Fonte: Acervo CDPDH



Figura 21 - Postal de Natal Criança Tapeba, 1992. Cardel Aloísio Lorscheider. Frente e verso. Fonte: Acervo CDPDH

4.3 Nordeste, resistência e re-existências

Em uma história marcada por interesses fundiários, foi criada a partir do século XIX, a ideia de um Nordeste sem representatividade indígena. No estado do Ceará essa perspectiva histórica foi em certa medida oficializada em pleno contexto de disputas de terras, com o chamado “decreto de extinção”, datado de 1863. Embora este decreto seja referido como indicador da extinção dos povos indígenas no Estado, inclusive na atualidade, não existe e nem existiu – afirma Silva (2011) – qualquer decreto nesse sentido: o que houve, continua, foi um relatório provincial afirmando que não havia mais índios bravios no Ceará. Essa informação já vinha a ser relatada desde o início do séc. XIX – o que mudou foi a forma como a informação foi assumida e apropriada pelo Estado e pela sociedade local.

A ideia da inexistência de uma população indígena favorecia interesses políticos e econômicos num contexto de disputa pelas terras destas populações. Curiosamente, o documento é paradoxal, uma vez que contém informações sobre a atribuição de terras a indígenas. Ao longo dos anos, os registros da FUNAI e os levantamentos produzidos por antropólogos e missionários reforçavam a inexistência de indígenas no Ceará (Barretto Filho, 1994).

As pesquisas desenvolvidas nessa época revelavam um entendimento redutor dos povos originários e viriam a dar lugar, anos mais tarde, à teoria de que os povos nativos estavam em extinção. Darcy Ribeiro foi uma figura central na construção dessa perspectiva, em que eram apenas consideradas indígenas as populações que se mantinham isoladas ou com pouca influência da “civilização”. Ou seja, compreendia-se o indígena como um sujeito *quase morto*, um sujeito que até poderia ter sobrevivido fisicamente mas não culturalmente. (SILVA, 2005).

Na década de 1980, marcada pelo crescimento dos movimentos indígenas e sua reivindicação por um reconhecimento identitário, verifica-se uma virada de paradigma. Até então invisibilizados, os povos indígenas passaram a ser considerados grupos sociais ativos. Algumas pesquisas propunham um novo olhar e compreensão do passado e começaram a incorporar visões que contribuíram para a desconstrução de preconceitos e imaginários de um índio preso num tempo e num espaço. Estes estudos tornaram-se também relevantes como ferramenta argumentativa dos movimentos indígenas que se formavam.

É fundamental ressaltar a importância da Academia e dos meios de comunicação tanto na construção como desconstrução do estereótipo criado sobre o indígena. Sobre essa questão, Pacheco de Oliveira manifesta-se na apresentação do livro *A presença indígena no Nordeste*, revelando o descontentamento na forma como foram tratados e retratados os povos indígenas nessa região:

Este livro (...) decorre do desconforto e mesmo indignação que gera num conjunto de pesquisadores a forma superficial e preconceituosa com que a existência do indígena no Nordeste tem sido abordada em circuitos prestigiados e poderosos de informação, repercutindo de maneira muito negativa na naturalização e na disseminação de estereótipos seja na opinião pública, seja na formação das novas gerações de estudantes. (OLIVEIRA, 2011, p.9).

Desde 1500 até poucas décadas atrás, a população indígena viu reduzir drasticamente a sua população, passando de 3.000.000 habitantes nativos que constituíam cerca de 900 povos no início do período colonial, para 70.000 em 1957 (AZEVEDO, 2008; SILVA,

2002). A década de 1970 marca um ponto de virada, verificando-se pela primeira vez um aumento da população indígena no Brasil. No Censo demográfico do Brasil de 1991 foi registrado o crescimento de 0,2% que subiu para 0,4% em 2000, mantendo-se o mesmo número em 2010. Ressaltamos que embora os dados do censo de 2010 sejam os últimos e mais atualizados, esses já têm dez anos, deixando assim em aberto a análise desta última década.

O rápido e notório aumento das populações indígenas levanta alguns questionamentos, sendo inclusive muitas vezes apontado como simples interesse territorial. Podemos perceber que este crescimento está relacionado não exclusivamente ao aumento da taxa de natalidade verificado pela maior estabilidade trazida com ampliação de terras indígenas regularizadas, mas principalmente pela forma como os indígenas se veem e se identificam, sendo que parte da população que antes não se pensava ou considerava indígena, passou a fazê-lo.

Em palestra realizada no contexto do encontro *Parlas Indígenas: Saberes, Rituais e Culturas Nativas*, na UFC, em 2018, Isabelle da Silva afirma que podemos entender nesse fenômeno o impacto que a luta política indígena das últimas décadas teve na sua autoestima e valorização identitária. A pesquisadora destaca ainda que embora parte da população indígena apareça com residência em espaço urbano, a grande maioria da população vive no contexto rural, revelando o valor que a terra tem para cultura indígena e para sua própria subsistência, conforme afirma a Pajé Raimunda Rodrigues Teixeira em entrevista (em anexo), “A terra é a nossa vida, a terra é a nossa mãe.” Frisamos aqui que a terra para os povos indígenas é mais do que um bem material, é mais do que simplesmente terra. A Terra representa a sua história, os seus antepassados e lhes permite manter viva a sua cultura.

Ainda sobre o registro de crescimento da população indígena no Brasil, (OLIVEIRA, 2011), refere que nos anos 1950 eram reconhecidas 11 regiões indígenas, passando para 43 na década de 1990 e 49 na década seguinte. Segundo publicação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), *Censo 2010: Características Gerais dos Indígenas – Resultados do Universo*⁵³, atualmente, no território brasileiro existem 305 etnias e 274 línguas indígenas, sendo um contingente expressivo da população indígena encontrada no Nordeste, segunda região com maior número de indígenas do Brasil, com quase 26% da população: denote-se, uma região antes considerada sem representação indígena. É também na região Nordeste que se encontra a maior parcela de indígenas residentes fora de terras indígenas.

⁵³ Disponível em:

<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/95/cd_2010_indigenas_universo.pdf> Acessado em 07/09/2019

Os dados mais atualizados que encontrei sobre a realidade dos movimentos indígenas do Ceará encontram-se no *Diagnóstico e estudo de linha de base: projeto fortalecendo a político-organizativa dos povos indígenas*⁵⁴, desenvolvido pelas ONG's Associação para o Desenvolvimento Cocal Co-Produzido, a ADELCO, e Centro de Pesquisa e Assessoria ESPLAR, financiado pela União Europeia e publicado no ano de 2017.

Este documento indica que no Ceará existem atualmente mais de 32.000 indígenas, distribuídos em mais de 14 etnias, sendo estas 14 as que se encontram articuladas no movimento. São elas: Anacé, Gavião, Jenipapo Kanindé, Kalabaça, Kanindé, Kariri, Pitaguary, Potyguara, Tabajara, Tapeba, Tapuya-Kariri, Tremembé, Tubiba – Tapuya e Tupinambá. Quando referido no relatório do projeto “mais de 14” é tido em consideração a existência de alguns povos que ainda não estão articulados e que normalmente não são contabilizados, como é o caso dos Paiacu de Beberibe e os Kariri de Crato. Destaco aqui o povo Karão, também chamado como Jaguaribara, da região de Aratuba, que no ano de 2018, um ano após a elaboração do relatório citado, surgiu se identificando e se unindo ao movimento indígena do estado⁵⁵.

Comparando estes dados atuais com os mencionados no texto *Os Aborígenes do Ceará* de Studart Filho, de 1965, onde são indicados os povos indígenas do Estado na época, constata-se o crescimento do número de etnias existentes, assim como o surgimento de novos grupos étnicos, levantando questionamentos quanto à identidade étnica, (SILVA, 2005). Este é um retrato do que se verifica em todo Brasil e que percebemos nos dados apresentados pelos últimos censos. Ainda que não seja este o foco da nossa pesquisa, consideramos relevante para a análise da obra *Criança Tapeba*, a compreensão dos processos que levaram à reorganização dos povos indígenas no Ceará, e em específico do povo Tapeba.

Isabelle Silva (2005) destaca que é importante compreender aqui identidade não como um elemento permanente ou indicadora de continuidade. É preciso entendê-la como resultante de um longo e tenso processo político, cultural e social. Identidade étnica ou grupo étnico é antes de mais um grupo político que se fundamenta em questões socioculturais e que levam em consideração para além das práticas culturais, a própria história e a memória.

⁵⁴ Disponível em: < <http://adelco.org.br/wp-content/uploads/2018/07/Relatorio-Estudo-de-Linha-de-Base-versao-final-com-ficha-isbn-978-85-94052-00-1.pdf>> Consultado em 22/11/2019

⁵⁵ O aparecimento deste povo é referido em reportagem do jornal Diário do Nordeste e em matéria publicada pelo governo do Estado. Links indicados abaixo:
<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/metro/online/audiencia-publica-na-assembleia-legislativa-discute-violacao-de-direitos-indigenas-1.2102342>, acesso a 10/12/2019
<https://www.ceara.gov.br/2019/04/16/todo-dia-e-dia-de-indio-quais-sao-os-povos-indigenas-do-ceara/>, acesso a 10/12/2019

A identidade étnica poderia muito bem ser definida não por pontos fixos, mas pela sua trajetória. (...) A sua unidade não estaria em permanências nem em pontos isolados, mas em seu próprio curso, ainda que fragmentado e descontínuo, reconstituído e construído ao longo da existência. (SILVA, 2005: 44)

A relevância desta discussão surge fortemente no Nordeste pelos casos de povos indígenas que reivindicam o seu pertencimento a povos considerados extintos.

No século XVIII, a grande maioria da população indígena do Nordeste vivia em aldeias e vilas de organização colonial ou já tinha passado por elas, conta-nos Silva (2005), sendo por meio deste contato que se executou “a política de miscigenação e a suposta diluição das etnias indígenas”. (SILVA, 2005, p. 18) Consequentemente, em meados do séc. XIX, adotou-se o termo “índios misturados” em referência aos indígenas que passavam ou haviam passado pelo contato com os colonos. De teor pejorativo, os indígenas referidos com esse termo eram inferiorizados quando comparados com os “índios puros”. Em trabalho sobre a invisibilidade e protagonismo dos povos nativos na história do Brasil, Maria Almeida fala-nos do resultado da miscigenação e dos processos por ela desencadeados.

Do séc. XIX aos nossos dias, inúmeros povos indígenas deixaram de existir como etnias diferenciadas. Porém, muitos deles estão ressurgindo hoje mediante processos de etnogênese pelos quais reafirmam suas identidades indígenas e reivindicam direitos, sobretudo à terra coletiva, como se observa no Nordeste. (ALMEIDA, 2012, p. 36).

O conceito de etnogênese, posto por Almeida, é crucial para a compreensão da realidade indígena atual, no Nordeste e no Ceará. Este conceito foi trazido inicialmente por Sider, em 1976 e referia aos processos de configuração e estruturação sociais, protagonizados pelos grupos étnicos. Ao colocar-se sobre o tema, Bartolomé (2006) explica antes de mais a importância do contexto em que estas reconfigurações se deram. Na circunstância da dominação colonial, foram instauradas novas relações entre os grupos indígenas e seus territórios levando a transformações de nível social e cultural, “uma vez que a territorialização supõe um processo de reorganização social radical.” (BARTOLOMÉ, 2006, p.53).

Etnogênese apresenta-se então como “processo de construção e uma identificação compartilhada, com base em uma tradição cultural preexistente ou construída que possa sustentar a ação coletiva.” (BARTOLOMÉ, 2006, p. 43). Ainda no sentido de se fortalecerem como sujeitos coletivos reconhecidos, por vezes os povos nativos apropriam-se de rótulos étnicos atribuídos externamente para melhor se articularem politicamente. Podemos usar como exemplo desse fenômeno, o povo Tapeba que adotou os apelidos com que eram chamados, no caso: Tapeba, Tapebano e Perna-de-pau.

No Estado do Ceará, o processo de etnogênese verificou-se pelo “ressurgimento de grupos étnicos considerados extintos, (...) que, de repente, reaparecem no cenário social, demandando seu reconhecimento e lutando pela obtenção de direitos ou recursos” (BARTOLMÉ, 2006, p. 40). Para Pacheco de Oliveira (1998) os processos de etnogênese vão além do surgimento de novas identidades. Surgindo como oposição ao etnocídio, abarcam também a reinvenção de etnias já conhecidas, se organizam e se reinventam enquanto povo, como é o caso dos Tapeba, originários de quatro etnias diferentes. Desta forma, sincretismos e aculturação são vistos como eventos de resistência que possibilitaram a reprodução e a reconstituição cultural da coletividade indígena. (OCHOA ARIAS, 2005; BARTOLOMÉ, 2006).

Ao se referir às etnogêneses nordestinas, Arruti (1997) destaca que o ressurgimento dos povos indígenas considerados extintos nesta região, se deu de forma contestatória correspondendo ao desenvolvimento de um novo tipo de sujeito político orientado a enfatizar sua alteridade para ser reconhecido como tal, “reivindicando o reconhecimento de sua identidade étnica e de seus direitos, entre os quais a terra.” (SILVA, 2005, p. 67). Se durante vários anos, o silenciamento étnico foi a estratégia de sobrevivência de muitos povos indígenas no Brasil – e no Ceará em específico –, uma mudança de paradigma na história dos movimentos indígenas se coloca em curso. Em entrevista ao grupo de mídia VICE⁵⁶, o pajé do povo Tremembé, Luís Cabôclo, diz que se no passado os povos indígenas tiveram de se “calar”, hoje é urgente que adotem uma postura oposta: “pros índios existirem eles precisam falar”.

Os anos 1980 foram marcantes para o movimento dos povos indígenas cearenses que num contexto nacional de reafirmação identitária, transitaram de uma etnicidade silenciada, para uma postura de afirmação e busca do reconhecimento da sua identidade, contrariando o decreto de lei e os dados da FUNAI. Segundo Maria Sylvania Porto Alegre (2002), esse seria o primeiro de dois momentos de organização indígena no estado; o segundo já se refere a um tempo posterior à produção das fotografias de *Criança Tapeba*, marcado pela organização dos grupos em nível estadual⁵⁷ para “enfrentar em conjunto a forte pressão dos interesses regionais contrários à demarcação das terras.”, com realização de Assembleias Indígenas no Estado. (PORTO ALEGRE, 2002, p. 31)

⁵⁶ Matéria intitulada: Os Índios Tapeba à espera da demarcação de suas terras, por Antonello Vereni e Aline Furtado. https://www.vice.com/pt_br/article/mgqnn8/indios-tapeba-ceara-terras%20-%2030.07.2017, acesso a 30/07/2017

⁵⁷ Quatro organizações estruturais na atual organização do movimento indígena no Ceará, referidas no Relatório: Coordenação das Organizações e Povos Indígenas no Ceará – COPICE, Articulação das Mulheres Indígenas no Ceará – AMICE, Coordenação da juventude Indígena do Ceará – COJICE e a Organização dos Professores Indígenas do Ceará – OPRINCE

4.4 Movimentos indígenas do Brasil lutando por seus direitos

As vozes indígenas contra a colonização só se fizeram conhecer recentemente, nas últimas décadas, quando as lutas por demarcação de seus territórios, ampliadas e repercutidas por um arco de alianças (igrejas, universidade, grupos de direitos humanos), começaram a chegar à opinião pública, em aberta contradição com as imagens idealizadas sobre a construção do país e com a postura tutelar do indigenismo. (...) Os próprios intelectuais indígenas, tratados legalmente como tutelados e incapazes, muito raramente tiveram oportunidade de falar e de ser ouvidos. (OLIVEIRA, 2016, p:13)

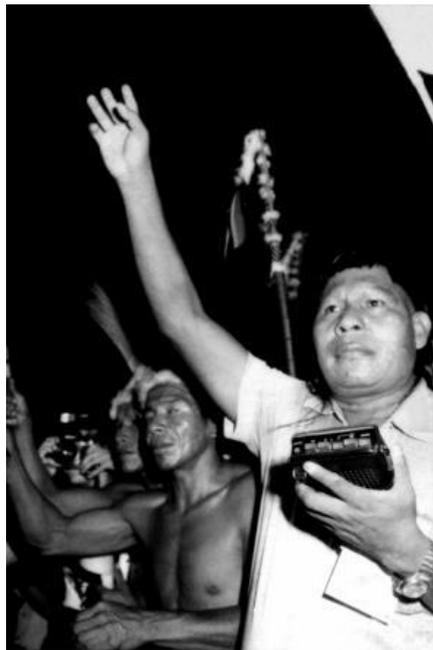


Figura 22 - Cercado de guerreiros xavante, Mário Juruna reproduz diante da imprensa as gravações em fita de funcionários do governo fazendo falsas promessas. Foto: Ricardo Chaves



Figura 23 - Raoni, chefe Mentuktire (Txukarramãe), dá puxão de orelha ao ministro Andreazza, “Aceito ser seu amigo, mas você tem que ouvir o índio”. 1984. Foto: Beth Cruz - Agil. Fonte - série Povos Indígenas no Brasil-ISA



Figura 144 - Ailton Krenak protesta no Plenário do Congresso, em Brasília, contra a suspensão do capítulo dos direitos indígenas na Constituinte. Setembro de 1987. Foto: Luís António Ribeiro



Figura 25 - Tuíra Kayapó passa o facão no rosto de José Antônio Muniz Lopes, chefe da companhia estatal Centrais Elétricas do Norte do Brasil-ELETRONORTE, em protesto contra a construção da hidrelétrica de Kararaô, hoje Belo Monte. O ato de Tuíra veio acompanhado pelo grito de guerra “Tenotã-mõ”. 21 de Fevereiro de 1989. Foto: Protásio Nene

Estas imagens ilustram alguns dos gestos políticos protagonizados por indígenas, que se tornaram emblemáticos na década de 1980 e assinalam não só a afirmação dos movimentos indígenas na reivindicação dos seus direitos, mas também a crescente visibilidade que conquistaram junto da imprensa nessa época.

Estas imagens que nos afetam são tão potentes que por momentos nos podem conduzir para fora da pesquisa. Mas, vale dizer que elas se fazem aqui presentes como peças fundamentais do momento histórico em que foram produzidos os retratos das crianças Tapebas. As imagens e os gestos de levante⁵⁸, nelas retratados, contam-nos sobre camadas da história que não podem ser transcritas em palavras. Contam-nos de uma força, de um movimento, e de um contexto, que se vivia no Brasil na década de 1980 e que impulsionou, direta ou indiretamente, a reorganização de muitos povos indígenas no país.

Convocar estas fotografias provoca uma relação dialética com os retratos das crianças Tapebas, que pelos seus contrastes apontam alguns pontos para pensar a análise das imagens. Ambas as imagens desencadeiam uma inquietação, mas nos levam por caminhos diferentes. Se por um lado temos o gesto e uma ação que se destaca, por outro temos a ausência dele.

Sem entrar neste momento numa discussão ou categorização de gêneros onde se enquadram as imagens, o encontro destas imagens nos leva a pensar o lugar do sujeito fotografado, a implicação deste e o seu protagonismo no ato fotográfico. De que maneira o gesto de fotografar se dá nestas imagens? De que forma esse outro, ganha ou não protagonismo no processo? Em ambos, os grupos de imagem os indígenas retratados são os protagonistas da imagem, mas no caso da obra *Criança Tapeba*, no ato fotográfico esse protagonismo pertence em grande parte esse a o fotógrafo, consequência de uma fotografia mais dirigida.

Se por um lado temos as fotografias de Mário Juruna, Raoni Mentuktire, Ailton Krenak e Tuíra Kayapó, que foram em certa medida dirigidas por eles, uma vez que o seu gesto é que convocou e mobilizou a captura da imagem, por outro, em *Criança Tapeba*, as imagens são dirigidas pelo fotógrafo, que criou uma ideia concreta do que queria e orientou as crianças nesse sentido, como podemos ler na entrevista concedida pelo fotógrafo, disponível em anexo. Desta forma posso concluir que nas imagens apresentadas neste tópico, o ato de fotografar foi conduzido pelo gesto e ação protagonizada pelos líderes indígenas e em *Criança Tapeba* é o ato de fotografar que guiou as crianças, a quem resta o poder de decidir como se colocar perante a câmara, através da direção do olhar e da sua expressão.

Quatro anos antes de aprovação da Constituição de 1988, em Maio de 1984, ocorreu o *puxão de orelha* de que o ministro Mário Andreazza foi alvo (figura 24). Raoni Metuktire, pintado para a guerra, foi até Brasília a fim de negociar a demarcação da Terra Indígena Capoto Jarina,

⁵⁸ Sobre a relação entre o levante e as imagens sugiro a leitura de *Levantes*, de Didi-Huberman, que consta nas fontes dessa dissertação.

...depois de que seus guerreiros bloquearam por mais de um mês a rodovia BR-080 que liga Xavantina e Cachimbo, no norte do Mato Grosso, pelo fato do governo federal não ter demarcado, conforme prometido, uma área de acréscimo ao seu território, na margem direita do Xingu. Em pleno gabinete do ministro e diante da imprensa, Raoni teve a reivindicação de seu povo finalmente atendida. Selou o acordo presenteando Andreazza com uma borduna e, puxando-lhe o lóbulo da orelha esquerda, declarou: “aceito ser seu amigo, mas você tem que ouvir o índio. (RICARDO, 1996: 90).

O posicionamento ativo de enfrentamento dos povos indígenas junto aos órgãos de poder, que marcou esta década, culminou no período constituinte que antecedeu à aprovação da Constituição de 1988. A Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988, convocada pelo presidente José Sarney em 1985, trabalhou durante 20 meses, com a finalidade de elaborar uma Constituição democrática para o Brasil, após 21 anos sob regime militar. Este terá sido possivelmente um dos momentos mais intensos de mobilização política dos povos indígenas no Brasil.

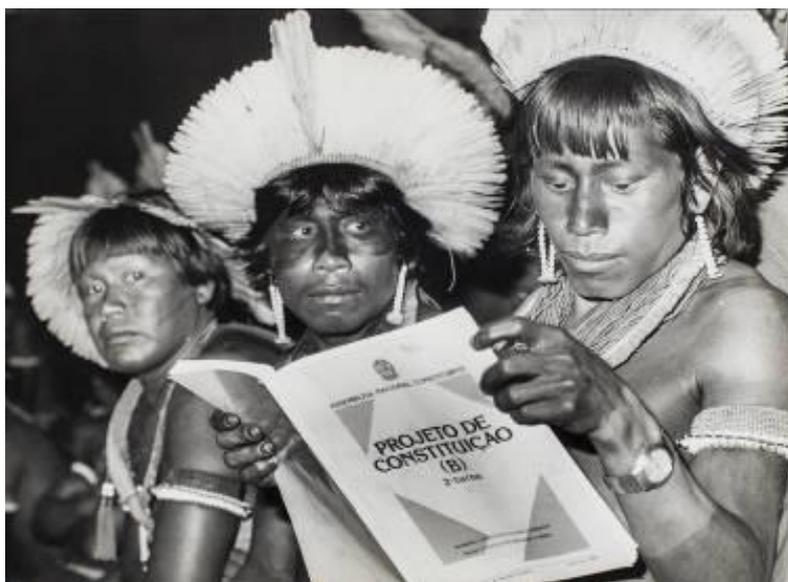


Figura 26 - Mro-o, Tomtu e Nzoikamrekti Kayapó lendo o projeto de Constituição em 1987 Foto: Guilherme Rangels



Figura 27 – Menina Yanomami e a bandeira do Brasil, 1987. Esta imagem foi símbolo da campanha pelos direitos indígenas na Constituinte. Foto: Claudia Andujar-CCPY (Comissão pela Criação do Parque Yanomami)



Figura 28 – Cartaz da Coordenação Nacional – Povos Indígenas e a Constituinte, Agora, a luta decisiva dos índios – UNI – União das Nações Indígenas, 1988. Com foto de Claudia Andujar - 31x93cm

No ano de 1987, Ailton Krenak, considerado um dos maiores líderes do movimento indígena no Brasil, foi autor de um discurso histórico na Assembleia Nacional Constituinte (figura 24)⁵⁹. Com o propósito de protestar e defender a Emenda Popular da União das Nações Indígenas, enquanto discursava na tribuna, pintava o rosto com tinta preta de jenipapo. O seu pronunciamento teve um enorme impacto mediático repercutindo no debate da aprovação do Capítulo dos Índios⁶⁰ da Constituição Federal de 1988.

⁵⁹ Registro do discurso disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q

⁶⁰ Art. 231. São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens. (...) Art. 232. Os índios, suas comunidades e organizações são partes legítimas para ingressar em juízo em defesa de seus direitos e interesses, intervindo o Ministério Público em todos os atos do processo.



Figura 29 - Indígenas de várias etnias mantiveram-se em vigília no Congresso Nacional, em Brasília, para garantir os seus direitos no texto final da Constituição. Raoni Mentuktire no centro da foto. Junho de 1988. Foto: Beto Ricardo - ISA



Figura 30 - Votação do capítulo dos Direitos Indígenas no Plenário da Constituinte, Congresso Nacional, Brasília. Junho de 1988. Foto: Leopoldo Silva

Fruto de um forte movimento das lideranças indígenas no Brasil, a Constituição, aprovada a 5 de Outubro, estabeleceu a demarcação de terras indígenas e tornou-se um marco da história recente destes povos. Destacamos que uma das lutas era pela garantia dos direitos dos povos nativos aculturados, já que estes eram comumente desconsiderados e negados os seus direitos. Foi uma vitória festejada, mas o tempo mostrou que não houve a repercussão esperada na obtenção de seus direitos, pelos quais os povos nativos continuam lutando.



Figura 31 - Índios comemoram a votação do capítulo sobre seus direitos em primeiro turno na Constituinte. Junho 1988. Foto: Beto Ricardo - ISA



Figura 32 - Mobilização Nacional Indígena em Brasília em defesa dos direitos indígenas assegurados na Constituição, em 2017. Foto: Fabio Nascimento - ISA

A 16 de Abril de 2013 centenas de índios invadiram, o plenário da Câmara dos Deputados, em protesto à votação da Proposta de Emenda à Constituição (PEC 215/2000), que transferia a prerrogativa de demarcação de terras da Fundação Nacional do Índio (Funai) para o Legislativo.

No momento da invasão, os índios começaram a dançar e gritar palavras de ordem. Alguns estavam com tacapes nas mãos. A Polícia Legislativa tentou conter o grupo, mas não conseguiu. (...) Os índios, além de formar rodas para fazer danças típicas, ergueram faixas com os dizeres 'A demarcação imediata de nossos territórios é elemento fundamental para nossa sobrevivência'. (FALCÃO; NALON, 2013)

Os manifestantes só saíram perante o convite do presidente da Casa, deputado Henrique Eduardo Alves (PMDB-RN), para dialogar sobre a proposta.



Figura 33 - Indígenas invadem plenário da Câmara dos Deputados e exigem fim da comissão parlamentar que discutia a PEC 215. Pressionados, parlamentares adiaram o início do colegiado por alguns meses. Abril de 2013.

Embora seja notória a reorganização dos povos indígenas nas últimas décadas, a representatividade indígena ainda é escassa nos lugares de poder político. Até 2018, apenas um parlamentar indígena havia ocupado lugar no congresso nacional, o deputado federal Mário Juruna, eleito a 1982 pelo PDT (Partido Democrático Trabalhista) do Rio de Janeiro. Apenas passadas mais de três décadas, vemos esse feito repetir-se, com a eleição da deputada federal, Joenia Wapichana, em 2018, pelo estado de Roraima.



Figura 34 - O deputado federal Mário Juruna (PDT-RJ), de cocar, preside o II Encontro Nacional dos Povos Indígenas do Brasil. foto Luiz Antonio 02/04/1984- Agência O Globo

Ainda no ano de 2018, destacou-se a candidatura de Sonia Guajajara a vice-presidente da República, pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), na chapa encabeçada por Guilherme Boulos, líder do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), tornando-se a primeira candidata de origem indígena à presidência da república. A líder indígena já foi porta-voz de denúncias nas Conferências Mundial do Clima (COP) e no parlamento europeu, atualmente é coordenadora executiva da Associação Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) e voz no conselho dos direitos humanos da Organização das Nações Unidas (ONU).



Figura 35 - Sônia Bone Guajajara, durante o Acampamento Terra Livre 2019. Foto: APIB

Segundo informações disponibilizadas no site do Tribunal Superior eleitoral (TSE)⁶¹, o número de candidatos indígenas a cargos políticos no Brasil tem aumentado, tendo sido registrado um crescimento de 56,47% nas eleições de 2018. Para além das candidaturas é relevante verificar quantos dos candidatos chegam realmente aos cargos políticos. No estado de Ceará, os Tapeba têm atualmente um representante político na câmara de vereadores de Caucaia, o primeiro vereador indígena do município, Weibe Tapeba, foi eleito em 2016. O primeiro vereador do Ceará foi Renato Gomes da Costa, conhecido como Índio Renato, da etnia Potiguara, em Crateus, eleito no ano de 2010.

Acredito que a atribuição de cotas seja uma forma de garantir uma representatividade mais justa e que garanta os direitos dos povos indígenas. A agência de jornalismo a Pública, em uma matéria sobre a falta de representatividade indígena no espaço político, indica a Proposta de Emenda à Constituição 320/2013, “de autoria do deputado Nilmário Miranda (PT-MG), que sugere a criação de quatro vagas especiais para deputados federais que seriam ocupadas por indígenas. Em alguns países da América Latina, como Colômbia e Venezuela, a reserva de cadeiras no Legislativo para esse segmento da população já é uma realidade.”⁶²

4.5 Agentes mediadores e encomenda da obra *Criança Tapeba*

Num primeiro momento da organização indígena no Ceará, compreendido entre a década de 1980 e 1990, os agentes católicos desempenharam um papel crucial como mediadores exclusivos da relação entre as populações originárias e a sociedade civil, antes mesmo da Funai se encarregar dessa função. A falta de escolaridade das lideranças indígenas, reforçou o papel estruturante destes agentes mediadores na organização destes povos, mas anos mais tarde houve a preocupação dos movimentos se manterem independentes desta tutela.

Para além da atuação de instituições religiosas no Ceará, outros mediadores manifestaram-se igualmente importantes nos processos de organização dos movimentos indígenas assim como na busca por reconhecimento identitário. Entre outros, indicamos o trabalho de Maria Amélia Leite junto dos Tremembé, do qual resultou um dos maiores arquivos sobre os povos indígenas do Ceará, o Acervo Missão Tremembé, doado recentemente ao

⁶¹ <http://www.tse.jus.br/imprensa/noticias-tse/2019/Abril/candidatos-indigenas-aumentam-participacao-em-eleicoes-nacionais>, acesso a 19/02/2020

⁶² Matéria: 35 anos depois do deputado Juruna, indígenas continuam sem representação política no país, por Maíra Streit. <https://apublica.org/2018/04/35-anos-depois-do-deputado-juruna-indigenas-continuam-sem-representacao-politica-no-pais/>, acesso a 19/02/2020

Núcleo de Documentação e Laboratório de Pesquisa Histórica (NUDOC), vinculado ao Departamento de História da Universidade Federal do Ceará.



Figura 36 - Maria Amélia Leite. Fonte: José Cordeiro

Tirando partido de seu lugar na hierarquia social, essa ala da Igreja mobilizou a atenção de entidades detentoras de poder como é o caso da imprensa e da universidade, como forma de atribuir validade ao discurso proferido pelos povos indígenas (PINHEIRO, 2012).

A instituição Igreja, que ao longo da história colonial contribuiu largamente para a perda de direitos dos povos nativos, tenta colocar-se agora num papel inverso, apoiando os movimentos indígenas nas reivindicações de seus direitos. A sua atuação nesta época é descrita como profundamente engajada com as lutas sociais e com os grupos marginalizados, possivelmente motivada pela tendência progressista da Igreja Católica e a Teologia da Libertação.

Algumas pessoas se destacaram nesse movimento no Brasil, pela visibilidade que o seu trabalho alcançou, uma delas é a Dorothy Mae Stang, mais conhecida como Irmã Dorothy. Naturalizada brasileira, esteve desde a década de setenta na Amazônia, junto aos trabalhadores rurais da Região do Xingu. A ativista e missionária com reconhecimento nacional e internacional, pertencia à Congregação das Irmãs de Notre Dame de Namur e fazia parte da Comissão Pastoral da Terra (CPT), em Anapu, no Pará.

Stang ajudou a fundar a primeira escola de formação de professores em toda Transamazônica, chamada de Escola Brasil Grande e começou um Projeto de Desenvolvimento Sustentável (PDS) na pequena Vila de Sucupira, a 500 quilômetros de distância da capital Belém. Depois de diversas ameaças de morte, que não a demoveram de seu propósito, em 2005,

Irmã Dorothy acabou por ser executada com seis tiros, aos 73 anos, num assentamento, no Pará⁶³.



Figura 37- Irmã Dorothy



Figura 38 - Túmulo de Dorothy, em Anapu, no Pará

Dom Pedro Casaldáliga, reconhecido internacionalmente por defender os direitos humanos, especialmente dos povos indígenas e marginalizados, é mais um dos rostos da Igreja Católica, que se destaca no serviço pelas lutas sociais. Adepto da Teologia da Libertação, na década de 1970, Casaldáliga ajudou a fundar o Conselho Indigenista Missionário (CIMI)⁶⁴ e a Comissão Pastoral da Terra (CPT)⁶⁵. Dom Pedro, conhecido também como o “bispo dos povos indígenas” faleceu dia 8 de agosto de 2020, aos 92 anos e conforme havia pedido ainda em vida, seu corpo foi sepultado em São Félix do Araguaia, no Cemitério Karajá, “como é chamado na região a área onde eram sepultados indígenas e trabalhadores sem terra que foram explorados e, muitas vezes, assassinados pelos grileiros de terras da região.”⁶⁶



Figura 39 - Dom Pedro junto de representante indígena. Foto: Portal Vermelho

⁶³ Fonte disponível em: <<https://theintercept.com/2019/11/25/dorothy-stang-pds-amazonia-sustentavel/>> Acessado a 09 de Setembro de 2020

⁶⁴ Fonte disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/551731-pedro-pedra-e-dom-88-anos-de-dom-pedro-casaldaliga>> Consultada em 7 de setembro de 2020

⁶⁵ Fonte disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/colunas/camilo-vannuchi/2020/08/07/d-pedro-casaldaliga-todo-opressor-e-obsessivo.htm>> Consultada em 7 de setembro de 2020

⁶⁶ Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/08/11/casaldaliga-sera-enterrado-em-cemiterio-de-vitimas-da-grilagem-de-terras-no-mt>> Consultada em 7 de setembro de 2020



Figura 40 - Indígenas Xavante carregando o corpo de Dom Pedro Casaldáliga. Foto: Dagmar Talga, CPT



Figura 41- Túmulo de dom Pedro, no Cemitério Karajá, em São Félix do Araguaia, debaixo de um pé de pequi virado para o Rio Araguaia, em Mato Grosso.

Na região do Nordeste, destaca-se o trabalho do padre cearense Hélder Câmara e do padre Aloísio Lorscheider, referência nos movimentos de luta pelas terras e processos de identificação indígena. A intervenção de Lorscheider, coordenador da Equipe de Apoio à Questão Indígena da Arquidiocese de Fortaleza, “em favor dos direitos da população indígena Tapeba foi decisiva para a reabertura do debate sobre a presença contemporânea dos povos indígenas no Ceará” (PINHEIRO 2012: 112) e para que as comunidades indígenas do Estado deixassem de ser ignoradas. (BARRETTO FILHO, 1994).



Figura 42 - Dom Aloísio Cardeal Lorscheider, de frente à moradia Tapeba, juntamente com membros da EACR. Caucaia. Fonte José Cordeiro

Depois de uma visita à comunidade Tapeba, e confirmada a existência de uma comunidade indígena, em Janeiro de 1982, Dom Aloísio Lorscheider passou a militar pelo reconhecimento dos povos indígenas do Ceará.

A partir do contato da Arquidiocese de Fortaleza com o Conselho Indigenista Missionário (CIMI) na Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), surgiu a necessidade de articulação da Nação Tapeba com a realidade nacional dos Povos Indígenas do Brasil. (...) A Arquidiocese de Fortaleza, com a assessoria da EACR, cria a Pastoral Indigenista, que assume a oferta de uma assistência mais direcionada à realidade Tapeba no município de Caucaia. (José Cordeiro, entrevista disponível em anexo).

Com reivindicações que se estenderam em nível regional, o povo Tapeba foi, a partir de 1982, com o apoio da Arquidiocese de Fortaleza, pioneiro nos pedidos de regularização de suas terras no Ceará, assim como na desconstrução da ideia de inexistência de povos indígenas no Ceará.

O primeiro povo reconhecido no Estado do Ceará, foi o povo Tapeba. Eles tiveram coragem de dar o primeiro grito por a demarcação das suas terras. E ele foi o primeiro povo reconhecido dentro do Estado do Ceará, o povo Tapeba. Desde 1982, agente vive nesta luta. (informação verbal)⁶⁷

Em 1986, foi aberto o processo para demarcação das terras Tapeba que, passados mais de trinta anos, ainda não está concluído. Esta demora desrespeita largamente a Lei presente na Constituição de 88, que aponta 5 anos como prazo máximo para a demarcação⁶⁸. Após várias anulações judiciais, esse é o processo mais antigo de demarcação de terras no Brasil⁶⁹. O relatório do projeto Urucum, refere que paralelamente às anulações judiciais, há registro da tentativa de “criminalização de lideranças Tapebas, com abertura de processos e inquéritos movidos por posseiros e grupos empresariais contrários à demarcação das terras indígenas.” (RELATÓRIO URUCUM, 2017, p. 44).

Seu último relatório de Identificação e Delimitação foi publicado em 2013, recebendo 46 contestações de posseiros. Diante desta situação, em 2014, o Governo do Estado iniciou a mediação de um acordo entre os Tapeba, a Família Arruda, o Município de Caucaia e a FUNAI, que só foi assinado em 2016, a fim de viabilizar a conclusão do seu procedimento de demarcação. Posteriormente, a portaria declaratória do Povo Tapeba foi publicada em agosto de 2017, aguardando agora a desinstituição dos posseiros, bem como o pagamento das benfeitorias de boa-fé. (<https://adelco.org.br/centro-documentacao/terra-indigena-tapeba/>).

⁶⁷ Entrevista concedida por RAIMUNDA, Pajé. Entrevista I (Mar.2018). Entrevistador: Cláudia Rodrigues. Caucaia, 2018. 3 arquivo mp4. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita em anexo nesta dissertação

⁶⁸ Mais informações sobre procedimento administrativo de demarcação das terras indígenas constam no decreto 1.775, de 8 de Janeiro de 1996, disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d1775.htm>, acessado a 13/10/2020. Existem atualmente discussões sobre uma proposta de modificação desse processo.

⁶⁹ Para maior aprofundamento o processo de demarcação da Terra Indígena Tapeba recomendo o artigo *A não demarcação da terra indígena tapeba como violação de direitos humanos*, de Ana Aline Furtado Soares e Francisca Ilhar de Sousa, 7º Encontro Anual da ANDHEP – Direitos Humanos, Democracia e Diversidade, 23 a 25 de maio de 2012, UFPR, Curitiba (PR) GT 9 – Comunidades Tradicionais e Territorialidades

Tratando-se de uma área de colonização antiga, um dos maiores entraves para demarcação da Terra Indígena Tapeba,

“...está relacionado à proximidade de perímetros urbanos e ao fato de que isso requer a desintrusão e a indenização de grande contingente populacional não indígena. Dessa forma, a regularização territorial esbarra em interesses particulares ou políticos de proprietários de terras detentores do capital que garante o controle dos espaços”. (TÓFOLI, 2010: 16).

Diante deste contexto e das constantes ameaças da especulação imobiliária, ao longo das décadas de espera pela demarcação oficial do Estado brasileiro, o povo Tapeba recorreu às “retomadas”, como forma de resistir e assegurar as parcelas do seu território, tornando-se estes dos principais instrumentos de luta dos Tapeba. (ALBUQUERQUE, 2017; TÓFOLI, 2010). Por “retomadas”, entende-se, aqui,

“...as ações de ocupação de áreas para usos voltados para os interesses indígenas, pautada na ideia de retorno aos locais dos quais foram expropriados no passado e considerados importantes para a memória do grupo, seja por motivos ritualísticos ou para a realização de atividades produtivas ou moradia.” (TÓFOLI, 2010: 16).

O Cacique Alberto afirma: “para nós estar hoje onde nós estamos aqui, precisou nós fazer retomada. E ainda vem polícia bater (...). Todos os índios que estão dentro dessa área, é tudo à custa de retomada. À custa da apanha, de levar peia para poder estar no que é deles” (informação verbal)⁷⁰.

A proximidade das comunidades Tapeba com a cidade torna-se um desafio, porque:

“...a cidade também foi avançando na direção das áreas preservadas e do rio Ceará. Boa parte das retomadas estão “coladas” na cidade ou dentro dos bairros. O fato é que atualmente a maioria dos Tapeba são habitantes da cidade e esta faz parte da vida de todos eles. Uma realidade que nos espaços públicos muitos preferem silenciar, por entenderem a cidade como obstáculo para o reconhecimento público da identidade étnica Tapeba.” (ALBUQUERQUE, 2017: 3).

⁷⁰ Entrevista concedida por Cacique Alberto. Entrevista I (Mar.2018). Entrevistador: Cláudia Rodrigues. Caucaia, 2018. 3 arquivo mp4. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita em anexo nesta dissertação.



Figura 43 - Toré Tapeba. Povo Tapeba resiste a despejo de retomada de Caminho do Trilho, 16 de fevereiro de 2017. Foto: Renato Santana - Cimi. Fonte: Assessoria de Comunicação Cimi.

Sabemos que a demora para finalização dos processos demarcatórios, provoca um impacto negativo para as comunidades e no caso dos Tapeba, por terem parte da sua população distribuída na região urbana e peri-urbana, acabam sofrendo o impacto dos processos de urbanização. (RELATÓRIO URUCUM, 2017).

Este fato torna-se ainda relevante quando falamos do reconhecimento pela sociedade civil dos Tapeba como povo indígena, uma vez que no imaginário geral, “o espaço geográfico próprio dos índios é o espaço não urbano, próximo às matas e florestas, normalmente um espaço distante do espaço urbano, uma espécie de paraíso perdido.” (AIRES, 2002, p. 50) Seguindo essa linha de raciocínio, o espaço geográfico urbanizado, onde os Tapeba se encontram, seria indicador da sua *não indianidade* e portanto, eles não teriam direito à terra. Este é um dos argumentos mais usados, ainda hoje, pela população local que se coloca contra a demarcação do território Tapeba.

Consequência do forte preconceito existente com o povo Tapeba, a palavra tapeba era usada frequentemente como insulto, associado a imundice, miséria, desonestidade e promiscuidade, entre outros. Dessa forma, conforme conclui Barretto Filho, (1994), na relação com a Equipe Arquidiocesana, talvez o que se mostre mais relevante não seja necessariamente a abertura do processo para demarcação das terras, mas sim a mudança de como os Tapebas se viam e eram vistos, transitando da imagem de “Tapebas imundos”, para índios sujeitos de direitos. (BARRETTO FILHO, 1994: 19).

Buscava-se inverter a equação Tapeba enquanto “índio” na concepção pejorativa cotidiana do termo, com todos os atributos desabonadores aí implicados, na equação “índio Tapeba” vinculado a uma tradição pré-columbiana e, conseqüentemente, sujeito de um conjunto de direitos específicos, aí incluídos a proteção do Estado e o direito à terra. (BARRETTO FILHO, 1994: 20).

O trabalho desenvolvido pela Arquidiocese junto dos Tapeba, foi fundamental para que estes “voltassem a refletir sobre si próprios enquanto uma coletividade distinta.” (BARRETTO FILHO, 1994: 26) Neste cenário, os Tapebas tornaram-se um caso público e após se compreenderem como população indígena e fortalecerem a sua autoestima, começaram a entender-se capazes de reverter a situação em que se encontravam e reivindicar seus direitos. No centro da discussão para legitimar os direitos do povo Tapeba, estava a afirmação de sua identidade.

Quando questionados sobre a intervenção da Igreja nos processos de organização dos Tapeba, estes apontam esse contato como empoderador e ressaltam a importância da visibilidade trazida por essa mediação. Em depoimento a Pinheiro (2012, p. 116), a liderança indígena Dourado Tapeba, diz: “Nós começamos a contar para a sociedade de Caucaia que nós – os Tapeba – sempre estivemos aqui.” Uma das ações que se mostraram fundamentais por esse reconhecimento foi o “Cadastramento dos Índios Tapeba”, feito pela Arquidiocese, que apontou na época, a existência de 914 pessoas em 185 famílias. (BARRETTO FILHO, 1993) Os mediadores acreditavam que “a partir do reconhecimento da existência dos índios Tapeba, com certeza, outras nações indígenas do Ceará, teriam a coragem para se assumirem, socialmente” (informação verbal)⁷¹.

No processo de afirmação étnica, foram criadas algumas estratégias discursivas que visavam estabelecer consensos sobre os Tapeba, como é o caso da frase “o povo Tapeba existe”. Essa máxima reflete-se no texto do documento produzido com a ajuda da Arquidiocese intitulado, “Povo de Caucaia. Há Índios no Ceará. Os Tapeba continuam a resistir.”⁷² Outra ferramenta usada pelos mediadores foi o resgate de práticas culturais que pudessem ajudar a identificar estes povos como “verdadeiramente indígenas”, junto da sociedade civil, mostrando-os o mais próximo possível do imaginário do índio de “verdade”. (PINHEIRO, 2012).

A Arquidiocese de Fortaleza entendia que o processo de “aculturação” deveria ser contrariado, tendo para isso desenvolvido algumas ações nas comunidades visando resgatar a “verdadeira história e memória” e assim produzir uma “cultura”, “história” e “geografia” para os Tapebas. (AIRES, 2008). Victor Mauro, em trabalho sobre etnogênese e reelaboração da cultura dos povos indígenas, explica que nestes processos “a (re)construção dessas identidades perpassa, na maioria das vezes, a elaboração de uma autoimagem sincronizada com as representações estereotipadas que a sociedade brasileira tem do índio genérico.” (MAURO, 2013, p.37).

⁷¹ Entrevista concedida por CORDEIRO, José. Entrevista III (set.2020). Entrevistador: Cláudia Rodrigues. Fortaleza, 2020. A entrevista na íntegra encontra-se em anexo nesta dissertação.

⁷² Disponível no acervo ISA, em: < <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/povo-de-caucaia-existe-indios-no-ceara-os-tapebas-ainda-resistem>>. Acessado a 07 de Novembro de 2019.

Neste sentido, foi estabelecido pela Arquidiocese um conjunto de normas que deveriam ser seguidas e que alimentavam o imaginário do índio primitivo “preservado ou imune às necessidades e hábitos da população regional contemporânea” (PINHEIRO, 2012, p. 119). E assim, foi produzido

“...um discurso que almejava definir o que deveria ser dito, quem poderia se pronunciar, e como alguém deveria falar sobre os Tapeba. (...) Essa relação de assistência, colaboração e dominação, que tencionava ‘resgatar’ uma cultura específica e assim afirmar a autenticidade de uma dada população indígena acabaria por impor, em certa medida, um modelo de indianidade no qual os povos indígenas locais continuariam a ter que corresponder à imagem de algo pré-definido.” (PINHEIRO, 2012, p. 119).

Ainda que de forma geral os indígenas vissem nesse discurso a possibilidade de se reafirmarem e se verem reconhecidos como tais, segundo Pinheiro (2012) é notória a dualidade das relações dos mediadores que se por um lado contribuíam para a causa indígena revelando uma perspectiva renovadora de paradigmas estabelecidos, por outro davam continuidade às estruturas autoritárias de poder, perpetuando uma postura de tutela herdada do período colonial, na qual o indígena se mantinha subjugado ao olhar e orientações externas. Neste sentido o “movimento indígena foi gestado em meio a uma relação de tutela e paternalismo.” (PINHEIRO, 2012: 129).

A ONG *Hoje - Assessoria em Educação*⁷³ trabalhou em parceria com a Pastoral Indigenista em algumas ações estratégicas apoiadas pelo Arcebispo de Fortaleza, o Cardeal Aloísio Lorscheider, com o objetivo de chegar ao maior número de pessoas e “sensibilizar a sociedade cearense para a importância histórica e cultural dos índios do Ceará, (...). O apoio da sociedade cearense seria fundamental para a defesa dos direitos indígenas” (informação verbal)⁷⁴.

Na prática eram feitas incursões de pesquisas, de pequeno porte ou maior porte, em que os resultados materializavam-se na produção de múltiplos gêneros discursivos, tais como fotografias, vídeos, cartazes, folders, cartas públicas, livretos, livros, mapas, documentos internos com circulação restrita, pesquisa documental e bibliográfica que tinham a intenção de constituir conhecimento sobre os tapebas. A maioria desse material foi elaborado entre os anos de 1985 e início da década de 1990. (AIRES, 2008, p. 90).

Alguns destes documentos estão disponíveis para consulta no acervo do Centro de Documentação e Memória Indígena Dom Aloísio Lorscheider. Estas produções procuravam

⁷³ A *Hoje - Assessoria em Educação* resultou da iniciativa e organização dos membros da Equipe de Assessoria às Comunidades Rurais (EACR), um braço da Pastoral Social da Arquidiocese de Fortaleza, que, ano de 1987 teve suas atividades terminadas numa reestruturação da Pastoral.

⁷⁴ Entrevista concedida por CORDEIRO, José. Entrevista III (set.2020). Entrevistador: Cláudia Rodrigues. Fortaleza, 2020. A entrevista na íntegra encontra-se em anexo nesta dissertação.

reconstruir o “ser índio”, se opondo “às práticas negativas da mídia local, geralmente dominadas por interesses particulares de pessoas possuidoras de grandes propriedades e de terra na região de Caucaia” (ANDRADE, 2012: 62), que investiam na construção de uma imagem dos Tapeba como “população miserável com hábitos selvagens destinada a desaparecer em pouco tempo.” (ANDRADE, 2012: 62).

Das ações desenvolvidas, destaca-se, pelo seu alcance, a produção do documentário *Tapeba – Resgate e Memória de Uma Tribo*, a publicação do livro *Os índios no Siara – Massacre e Resistência*, e a produção de uma série fotográfica *Criança Tapeba*.

O documentário teve a direção de Eusélio Oliveira⁷⁵, produção da *Hoje – Assessoria em Educação*, Embaixada dos Países Baixos – CEBEMO e CARITAS-CIMI e foi lançado em 1985. O filme foi objeto de análise na pesquisa *O suporte videográfico entre os índios Tapeba: produção e afirmação de identidade étnica*, de Gabriel Andrade, no Mestrado em Sociologia da UFC, no ano de 2012. Nesta pesquisa, é analisada a utilização do suporte videográfico como instrumento de afirmação étnica e produção de uma identidade indígena Tapeba.

Da mesma forma que em *Criança Tapeba*, o trabalho foi realizado por alguém sem qualquer relação aos movimentos indígenas ou às instituições que encomendaram a obra. A diferença é que este projeto foi idealizado por Dom Aloíso Lorscheider e teve o roteiro de José Cordeiro, resultando numa participação mais ativa da Arquidiocese e de pessoas próximas à realidade Tapeba. (ANDRADE, 2012: 107).



Figura 44 – Frames do filme *Tapeba - resgate e memória de uma tribo*, 1985

O livro *Os índios no Siara – Massacre e Resistência*, escrito pelo professor José Cordeiro de Oliveira e lançado em 1989, resultou de uma pesquisa de dados históricos, étnicos e culturais dos índios do Ceará com o intuito “resgatar para a sociedade cearense a memória histórica e cultural indígena” (informação verbal)⁷⁶. A obra incorpora artigos de antropólogos do Museu Nacional de Antropologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tais como Henyo Trindade Barreto Filho e Carlos Guilherme Octaviano do Valle. Constam

⁷⁵ Os restantes créditos estão disponíveis em anexo, na entrevista com José Cordeiro.

⁷⁶ Entrevista concedida por CORDEIRO, José. Entrevista III (set.2020). Entrevistador: Cláudia Rodrigues. Fortaleza, 2020. A entrevista na íntegra encontra-se em anexo nesta dissertação.

ainda desta publicação, artigos do advogado da Pastoral indigenista da Arquidiocese de Fortaleza e Membro do Grupo de Trabalho Interministerial, Raimundo Sérgio Barros Leitão, além de um Mapa Indígena do Ceará, traçado pelo autor com o apoio técnico da Associação dos Geógrafos Brasileiros/AGB - Secção Ceará. O fotógrafo José Albano também participou desta publicação, contribuindo com a produção de fotografias que registaram, por exemplo, peças e artefatos indígenas existentes nos Museus Históricos e Antropológicos existentes no Estado do Ceará, lideranças indígenas e monumentos históricos situados em várias praças de Fortaleza e no chamado Parque da Criança. O livro teve uma edição na Alemanha, no ano de 1991.



Figura 15 - Capa do livro Os índios no Siara – Massacre e Resistência

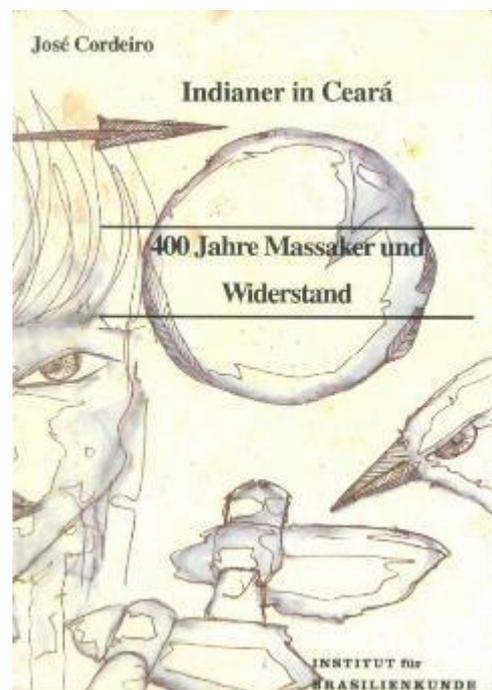


Figura 46 - Capa do livro, edição alemã

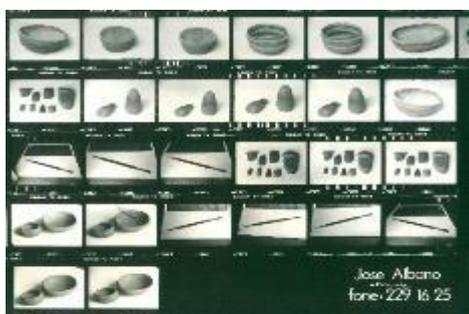


Figura 47 - Fotografias produzidas por José Albano para o livro Os índios no Siara – Massacre e Resistência. Fonte: José Cordeiro



No ano de 1988, surgiu, da parte do produtor cultural Gylmar Chaves, a ideia para a produção e exposição da série fotográfica *Criança Tapeba*, “como estratégia de sensibilizar a população cearense para o apoio ao reconhecimento e direitos” do povo Tapeba (informação verbal)⁷⁷.

O Prof. Cordeiro, (...) me ofereceu uma proposta para criar e produzir alguma atividade cultural que desse visibilidade ao Povo Tapeba. Aceitei de pronto e, três dias depois, retornei com a ideia inicial de uma exposição fotográfica a ser realizada na praça José de Alencar, centro de Fortaleza, em homenagem ao introdutor do romance indigenista. Por lá circula diariamente grande massa humana (informação verbal)⁷⁸.

Sem pertencer a nenhum movimento indígena ou mesmo ter relação com a Arquidiocese de Fortaleza, Gylmar surge como o idealizador da produção e a exposição das imagens de *Criança Tapeba*, tendo sido dele a responsabilidade de escolher o fotógrafo que iria fazer o trabalho, assim como a de mediar a relação entre a Arquidiocese e José Albano.

Em entrevista, o fotógrafo José Albano, indica que no ato do convite para o trabalho, foi indicada a importância de informar a população cearense, da existência dos índios Tapeba e que este povo não estava em extinção.

Eles me disseram que queriam fotografias das crianças, especificamente as crianças, os filhos da aldeia, e a ideia era mostrar que esse povo estava vivo e estava se reproduzindo, então havia um futuro previsto para essa raça e existia a necessidade de homologação da terra que eles ocupavam” (informação verbal)⁷⁹

Da mesma forma que as primeiras fotografias captadas dos povos indígenas, ainda no final do séc. XIX, buscavam não só saciar a curiosidade dos europeus mas também comprovar a sua existência, a obra *Criança Tapeba*, também desempenhou, numa primeira instância, essa função. Denoto que existia da parte das instituições que encomendaram a obra, um entendimento da fotografia não só como importante ferramenta de comunicação e de visibilidade, mas também como instrumento documental. Estas imagens foram portanto, convocadas a atuarem como “testemunho ocular”, socialmente validado.

O contexto histórico em que a obra *Criança Tapeba* se insere é essencial para a análise uma vez que reflete sua encomenda e produção. Consequentemente a esta revisão histórica que expõe e denuncia uma colonialidade que perpassa os séculos e chega até aos nossos dias, vale lembrar por sua vez que, proposta a retratar e afirmar o povo indígena cearense

⁷⁷ Entrevista concedida por Gylmar Chaves. Entrevista IV (set.2020). Entrevistador: Cláudia Rodrigues.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ Entrevista concedida por ALBANO, José. Entrevista II (07.2020). Entrevistador: Cláudia Rodrigues. Fortaleza, 2020. 1 arquivo mp4 (80 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita em anexo nesta dissertação.

Tapeba, esta série fotográfica foi encomendada e produzida por não indígenas, fundada também ela a partir de um olhar exógeno. Essa é característica predominante nas obras que retratam os povos originários ao longo da história e que nos conduziram em grande medida à ideia pré-estabelecida de indígenas como os Tapebas, que não se enquadram nos estereótipos atrelados à representação do índio.

5 CRIANÇA TAPEBA, CONSTRUÇÕES IMAGÉTICAS

Olhar e analisar uma imagem não passa apenas por desvendar o contexto histórico político em que esta foi produzida, a imagem deve ser analisada criticamente (BURKE, 2017) uma vez que é fruto de um recorte, suscetível à interferência do fotógrafo e neste caso em específico, orientado à partida pelas instituições que encomendaram a obra. Faz-se, então, necessário conhecer o autor das imagens, seu trabalho, formação e influências.

5.1 José Albano, o fotógrafo

José Albano nasceu em Fortaleza, em 1944, no seio de uma família apaixonada pela fotografia. Seu pai, que era fotógrafo amador, fazia questão de registrar, em fotografia, os momentos importantes da família. Dessa forma, José Albano cresceu rodeado de álbuns fotográficos, o que não seria comum na década de 40.



Figura 48 – Fotografias de infância de José Albano. Foto: Igor de Melo. Fonte: Vós⁸⁰

O fotógrafo teve sua primeira experiência com a fotografia usando a câmera emprestada de seu irmão numa viagem que fez aos Estados Unidos. Nessa vivência apaixonou-se pela fotografia e por sua capacidade de congelar no tempo um recorte da sua vida, o que o levou a deixar a sua profissão como professor de língua inglesa para cursar o Mestrado em Fotografia, nos Estados Unidos. Formação foi feita na vertente da fotografia jornalística e fotografia de publicidade e propaganda, na Universidade de Syracuse.

Dividido profissionalmente entre o fotojornalismo e a fotografia de publicidade, o fotógrafo consagrou-se nos anos 1974 e 1975, com a publicação do ensaio *De carona na Europa com José Albano*, que virou uma série de reportagens no jornal O Povo, de Fortaleza. Suas

⁸⁰ Disponível em: < <http://www.somosvos.com.br/ze-albano-o-colecionador-de-passados-presentes/>>. Acessado em 15/02/2018

fotografias foram expostas em galerias e museus do Brasil e do Mundo, ganhando notoriedade em diversas publicações. Para além de ser um personagem marcante na história da fotografia no Ceará, José Albano é um ativista das questões ambientais e um entusiasta das relações de sociabilidades vividas no âmbito das comunidades alternativas. Estas idiosincrasias da sua vivência social refletem-se na forma de fotografar e nas temáticas por ele escolhidas.



Figura 49 – Casa estúdio de José Albano, junho de 2017. Foto: Cláudia Rodrigues

Esta imagem contém algumas das paixões do fotógrafo. Num primeiro plano, a sua Honda 125cc (motocicleta), com a qual já percorreu milhares de quilómetros por todo o Brasil, muitas vezes, rumo aos encontros nacionais das comunidades alternativas (ENCA). Suas viagens e experiência de motoqueiro deram origem a um de seus livros: *Manual do Viajante Solitário* (2010). Ao fundo, rodeada de vegetação nativa, vemos a casa estúdio de José Albano, projetada por ele próprio e feita de taipa. É neste espaço em Sabiaguaba, bairro que fica a cerca de 15 km do centro de Fortaleza, na comunidade alternativa que fundou e lidera, que José Albano tem até hoje o seu estúdio e laboratório fotográfico.

José Albano recebeu reconhecimento por sua obra em 1998 com o Troféu Iracema e o prémio Dragão do Mar de Arte e Cultura, na categoria Fotografia, promovido pelo jornal O POVO, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e Fundação Demócrito Rocha. No ano de 2004, recebeu da Prefeitura Municipal de Fortaleza, através da FUNCET, o Prêmio Patativa de

Arte e Cultura pelo conjunto da obra assim como à sua atuação no panorama sócio cultural da cidade⁸¹.

O tema das questões de etnicidade foi primeiramente desenvolvido por ele no trabalho *Crianças das Américas* (1974), como resultado de vários anos fotografando crianças por toda a América. Neste trabalho, o fotógrafo ensaia uma perspectiva fotográfica de enquadramento onde se privilegia o rosto de cada criança, destacando a miscigenação como marca resultante da história colonial. Em *Criança Tapeba*, Albano dá continuidade ao seu interesse pelo retrato e, a meu ver, ao trabalho desenvolvido com *Crianças na América*, não especificamente por se tratar de retratos de crianças, mas principalmente pela temática que aborda.

É curioso perceber que a mesma temática, desenvolvida pelo mesmo fotógrafo, através dos rostos de crianças, resultou em dois trabalhos que apresentam pontos de vista diferentes. Num trabalho com a ideia de mostrar a miscigenação, no outro com a ideia de mostrar a alteridade, buscando uma unicidade de traços faciais que entendia como características dos povos indígenas, como percebemos na entrevista disponível em anexo.

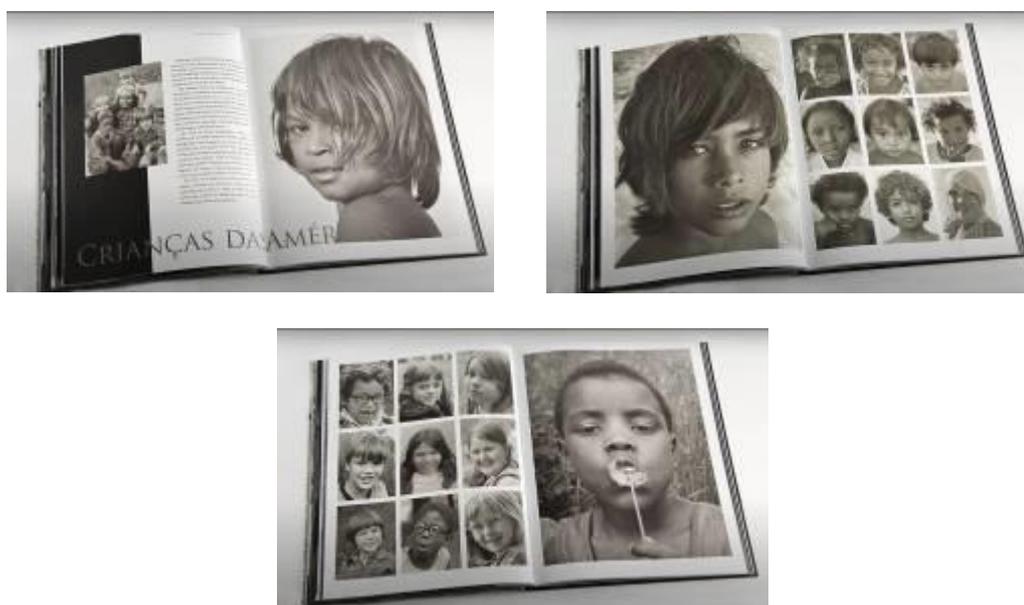


Figura 50 – Imagens da série fotográfica *Crianças na América*, no livro *José Albano: 40 anos de fotografia*.

⁸¹ Disponível em: <https://josealbanofotografias.wordpress.com/about/>, acesso a 20/02/2020

5.2 Fotografia no Ceará década de 1970/80

Na década de 1970 e 1980, período em que José Albano se iniciou e se firmou como fotógrafo no Ceará e produziu os retratos das crianças Tapeba, a fotografia no Ceará vivia um momento de crescimento, marcada pelo surgimento de uma nova geração de fotógrafos.

A fotografia cearense, entretanto, ainda é um tema pouco estudado. Trata-se de um tema pouco documentado, a não ser pelas próprias fotografias, como destaca o fotógrafo e pesquisador Silas de Paula. Uma das poucas pesquisas sobre o tema é a de Patrícia Veloso, coordenadora da Imagem Brasil Galeria, em Fortaleza, desenvolvida no PPGCOM-UFC, intitulada *O mundo em si: o moderno e o contemporâneo na fotografia de Chico Albuquerque e Gentil Barreira*.

Não posso deixar de mencionar ainda o trabalho “História da Fotografia no Ceará do Século XIX” do jornalista e pesquisador Ary Bezerra Leite lançado recentemente, publicado em 2019. O pesquisador encontra-se atualmente a desenvolver o primeiro de dois volumes sobre o século XX e, neste momento dedica-se ao primeiro volume, no qual abordará o período circunscrito entre 1901 e 1959.

Dada a escassez de referências, tentei colmatar esse vácuo por meio de conversas com alguns fotógrafos e pesquisadores, que contribuíram na recolha de informações sobre o cenário da fotografia no Ceará na década de 1970 e 1980. Além do próprio José Albano, e dos acima citados Silas de Paula e Patrícia Veloso, o professor e pesquisador da Cultura Gilmar de Carvalho e a pesquisadora e curadora Ângela Magalhães.

A fotografia custou a chegar ao Ceará, diz Gilmar de Carvalho. Segundo ele, “a Província sempre foi muito pobre e marcada pelas secas, com migrações internas e muitas dificuldades de uma agricultura de subsistência”. Neste primeiro momento, os jornais cearenses foram o seu primeiro principal veículo. Depois de surgir em anúncios, no século XIX, a fotografia chega aos jornais a partir de 1915, com o jornal *Correio do Ceará*. Anos mais tarde, em 1958, *O Jornal*, revolucionou a imprensa cearense ao ter diagramadores e fotógrafos na sua equipa. O ano de 1969 foi marcado pela implantação do *offset* nos jornais, técnica que permitia a reprodução com maior qualidade. Esta mudança teve grande impacto no meio da fotografia, abrindo espaço para uma nova fotografia cearense. (informação verbal⁸²).

⁸² Informação concedida por Gilmar de Carvalho

Até meados dos anos 1980, a produção fotográfica nacional tinha o jornalismo como linguagem de maior expressão. A ditadura militar que se instaurou a partir de 1964 provocou na classe fotográfica a urgência por explorar um fotojornalismo mais engajado e politizado. (VELOSO, 2013: 92).

A fotografia da década de 1970 no Ceará foi marcada pelo regresso do renomado Chico Albuquerque, que vinha da cidade de São Paulo, onde vivia desde 1947 (VELOSO, 2013), e o regresso de José Albano dos Estados Unidos da América, onde tinha finalizado o seu mestrado em fotografia. Também nessa década, o jornal *Tribuna do Ceará* criou uma seção que se chamava 'CLIC', onde havia espaço para discussões sobre fotografia e apresentação de fotos de novos fotógrafos. Sem cursos na área e com raros espaços e momentos de formação, a aprendizagem dos fotógrafos acontecia de forma autodidata, no decorrer da experiência com o trabalho e por meio da contribuição de fotógrafos com mais experiência e formação, como era o caso de José Albano e Chico Albuquerque.

José Albano ministrou cursos de fotografia na Casa Amarela, pertencentes aos serviços de extensão universitária da Universidade Federal do Ceará, entre 1973 e 1975. Ao recordar-se dessa época, Silas de Paula, que frequentou os cursos com José Albano, refere que o fotógrafo trouxe um novo olhar para a fotografia cearense, uma perspectiva mais autoral. “De alguma forma, o Zé foi o nosso grande professor. (...) ele tem um didática maravilhosa. O Zé é um senhor professor, e é um senhor fotógrafo. E um dos maiores laboratoristas que eu já vi na vida.”.

A Fundação Nacional de Artes (Funarte) teve também um papel fundamental na abertura da fotografia cearense para o resto do país e vice-versa. O Projeto Itinerância, criado ainda com Núcleo de Fotografia da Funarte e incrementado depois pelo Instituto Nacional de Fotografia da Funarte – INFoto⁸³, foi fundamental para a descentralização da fotografia nos grandes centros São Paulo e Rio de Janeiro. Coordenado por Ângela Magalhães, o projeto procurava criar pontes entre os diferentes estados do Brasil, por meio de mostras regionais de fotografia⁸⁴, exposições e oficinas. Este projeto chegou a enviar exposições para 62 cidades de 21 estados diferentes.

⁸³ Criado por Pedro Vasquez, em 1984

⁸⁴ Foram organizadas cinco mostras entre 1983 e 1990: FotoCentro-Oeste, em 1983; FotoSul, em 1983; FotoNordeste, em 1984; FotoNorte, em 1987; FotoSudeste, em 1989/1990.

O objetivo destas mostras é o de estimular, apoiar e divulgar a produção contemporânea da fotografia brasileira, conhecer, mapear e fortalecer os movimentos regionais, respeitando a identidade de cada região através da escolha de temas e de uma comissão de seleção estritamente locais. Ambicionando, além disto, possibilitar o intercâmbio entre as diferentes regiões, por meio da publicação de catálogos das mostras e a progressiva itinerância destas por todos os estados do país. (VASQUEZ, 1984⁸⁵).

José Albano destaca a realização da 3ª Semana Nacional da Fotografia, em Fortaleza, no ano de 1984, e afirma que se tratava de um “evento anual que gerou intensas trocas de influências entre Rio, São Paulo, Curitiba, Belo Horizonte, Brasília, Salvador e Belém” (informação verbal⁸⁶). Este evento contou com a participação de fotógrafos e pensadores como Walter Firmo, Arlindo Machado, Luis Humberto, Sérgio Burgi e o próprio Chico Albuquerque.⁸⁷ No mesmo ano, a Mostra Regional I FotoNordeste, em Fortaleza, teve a participação de 42 fotógrafos, sendo 20 do Ceará, entre eles destacam-se: Nelson Bezerra, Celso Oliveira, José Albano, Maurício Albano, Marcos Guilherme Vieira dos Santos, Gentil Barreira e Chico Albuquerque.



Figura 51 - Capa do catálogo da exposição da Mostra Regional I FotoNordeste, Funarte, InFoto. Fonte: Site da Funarte⁸⁸

Na época, os fotógrafos enfrentavam dificuldades que iam da já referida escassez de formação na área, assim como a dificuldade para comprar livros e material de fotografia, que eram importados e muito caros. Segundo Silas de Paula, esses desafios ensinaram essa geração de fotógrafos a serem criativos no processo, num dos mais importantes momentos da fotografia no Ceará.

⁸⁵ Texto escrito por Pedro Vasquez, diretor do INFoto, e extraído do catálogo da I FotoNordeste, disponível em: < <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/fotonordeste-1984/>>. Consultado a 20/11/2020

⁸⁶ Entrevista concedida por ALBANO, José. Entrevista II (07.2020). Entrevistador: Cláudia Rodrigues. Fortaleza, 2020. 1 arquivo mp4 (80 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita em anexo nesta dissertação.

⁸⁷ Informação disponível em: < <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/iii-semana-nacional-da-fotografia/>>. Acessado a 02/11/2020

⁸⁸ Disponível em: < <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/fotonordeste-1984/>>. Consultado a 02/11/2020

“Além do Zé ter-nos dado o primeiro empurrão, do Chico estar em São Paulo e voltar para o Ceará, você tem uma política pública nacional [Funarte], que permitiu a expansão da fotografia como produção cultural, que isso não existia. Acho que foi o melhor momento da fotografia no Brasil e aqui no Ceará.” (informação verbal⁸⁹).

Maioritariamente dividida entre fotografia documental, publicidade e fotojornalismo, alguns dos nomes que se destacam neste período: José Albano, Chico Albuquerque, Gentil Barreira, Sila de Paula, Maurício Albano e Nelson Bezerra.

A fotografia produzida no Ceará nas décadas de 1970/80 seguia majoritariamente uma linha documental, os fotógrafos mostravam-se interessados pela representação da paisagem cearense e do seu povo, das tradições culturais e sociais, assim como da cidade e o seu cotidiano. Nelson Bezerra apresenta-se como um dos fotógrafos que se destaca pelos seus registros da cidade de Fortaleza, compondo um importante pilar da memória visual da cidade de Fortaleza. Essas imagens eram, predominantemente, em preto e branco, uma vez que a fotografia a cores chegou ao Ceará em 1972.

A fotografia publicitária era também desenvolvida pelos principais fotógrafos da época e surgia como principal fonte de rendimentos. Neste campo da fotografia destaca-se a contribuição de Chico Albuquerque, grande referência nacional na fotografia de publicidade. Duas das agências publicitárias que mais se destacaram foram a Mark Propaganda e Scala. Gilmar de Carvalho afirma que esta foi uma época de destaque para a publicidade cearense, chegando a receber prêmios nacionais. (informação verbal)

Neste período, a ABA FILM, que tinha um laboratório especialista em revelação e ampliação de imagens analógicas e ocasionalmente, oferecia formação de fotografia, era uma das principais referências em fotografia no Ceará e no Nordeste. Do seu arquivo consta o único registro fotográfico e cinematográfico sobre o cangaço, realizado pelo fotógrafo Benjamin Abrahão Botto.

Como forma dos fotógrafos se organizarem, entre a década de 1970 e 1980 foi criada uma associação de fotógrafos, não tanto com a finalidade de analisar a fotografia, mas sim como forma de agregar os fotógrafos e discutir questões relacionadas às condições de trabalho (criação de legislação, direitos autorais, entre outros temas). Nos anos seguintes, outros grupos se fundaram e atuaram no meio fotográfico do Estado, como é o caso do grupo "Dependentes da Luz", em 1993, e o lançamento do Instituto da Fotografia – iFoto.

⁸⁹ Diálogo com Silas de Paula, a 17 de Setembro de 2020. Disponível em Apêndice IV.

Em um cenário de nítida rutura com o passado, pautado pelo surgimento de novos nomes que viriam a fazer parte da nova geração de fotógrafos, José Albano surge como um dos elementos chave deste cenário.

5.3 Produção da obra

José Albano só tomou conhecimento da existência do povo Tapeba dias antes de realizar as fotografias, quando recebeu o convite para este trabalho. Numa manhã de sábado, o fotógrafo, acompanhado da sua Nikon F-2⁹⁰, foi visitar algumas comunidades Tapeba com a ideia de fotografar as crianças que encontrasse. De forma a não causar estranhamento, José Albano foi acompanhado por um guia que trabalhava na Pastoral indigenista, da Arquidiocese de Fortaleza, e conhecia bem as comunidades Tapeba. Não foi possível obter a informação de quem teria sido esse guia, mas podemos pensar que o próprio era detentor de um olhar que possivelmente orientou, em certa medida, o de José Albano.

A escolha pelo uso do preto e branco nesta obra se relaciona a uma questão técnica e prática. José Albano tinha (e ainda tem) o seu próprio laboratório fotográfico em sua casa, onde costumava trabalhar, mas era só de preto e branco. De forma a possibilitar a intervenção nas fotos até à arte final, o fotógrafo sugeriu que o trabalho fosse feito a preto e branco para que ele mesmo pudesse fazer as revelações e ampliações. A Arquidiocese de Fortaleza e a *Hoje - Assessoria em Educação* aceitaram a proposta.

O fotógrafo relata que, ao chegar à comunidade, ficou perplexo com a realidade que encontrou. Ao se deparar com as dificuldades e a precariedade em que viviam muitas famílias Tapeba, ficou sem saber o que fazer. Foi, então, que passou uma criança por ele, seguiu-a e fotografou. "Percebi logo para começo, o olho dele. O olhar e esse olho característico dos índios que é um pouco puxado, orientalizado" (informação verbal)⁹¹. O fotógrafo viu uma segunda criança e fotografou. Mais uma vez o olho da criança retratada se destacava como forma de afirmação étnica. Era, então, necessário criar uma imagem onde a criança ficasse isolada do seu ambiente, "até porque, na forma do rosto e dos olhos, era mais visível e evidente a sua herança genética indígena." (informação verbal)⁹². Ao referir-se ao "olho puxado" entende-se que o

⁹⁰ Todas as fotografias foram feitas com luz natural, câmara Nikon F-2, objetiva VIVITAR zoom 28-85 na posição 85mm, filme Kodak Tri-x revelado em Microdol 1:3. Fonte: Agenda Indígena 1989

⁹¹ Entrevista concedida por ALBANO, José. Entrevista II (07.2020). Entrevistador: Cláudia Rodrigues, 2020. Arquivo mp4.

⁹² Site Fotografias de José albano. Disponível em: <http://josealbanofotografias.wordpress.com/tapebas/> Acesso em: 28 de Julho, 2017

fotógrafo buscava realçar os traços faciais com o intuito de provar uma espécie de “autenticidade genética”, indo ao encontro de um modelo de indianidade estabelecido a partir das características físicas das crianças.

Nesse momento, Albano recordou-se de uma campanha de valorização dos traços naturais dos afrodescendentes, que tinha visto quando estudava nos Estados Unidos da América, desenvolvida pelo Governo Federal na década de 1970. Com cartazes distribuídos por todo o país, a campanha era composta por retratos de pessoas “as mais bonitas possível”, e com a frase: “Black is Beautiful”⁹³. “Me lembrei dessa campanha e resolvi na hora continuar o trabalho tentando essa estratégia de mostrar só o rosto, nada atrapalhando e isolando a criança do seu ambiente e criando como se fosse um estúdio” (informação verbal)⁹⁴. Isolando o fundo conseguia imagens de leitura simples e fácil sobre o rosto da criança. Neste sentido, o fotógrafo acabou por criar um certo padrão que guiou a produção das fotografias: enquadramento na vertical onde o rosto aparece centrado e ocupa quase a totalidade da fotografia, sendo apenas visível o fundo escuro e neutro, nos cantos da imagem.

Em um primeiro olhar desavisado, somos facilmente conduzidos a pensar estas imagens como um registro documental das crianças Tapeba. Contudo, a fala de José Albano evidencia que as suas escolhas e influências dialogam mais com a produção de uma campanha de propaganda, que busca objetivamente chamar a atenção, divulgar ou conscientizar o público sobre um determinado assunto ou produto. O próprio fotógrafo afirma que não entendeu esta produção como um trabalho de fotojornalismo: “se eu tenho um produto e se eu vou fotografar esse produto para divulgação, eu quero mostrar da melhor forma esse produto, com o mínimo de elementos que possam atrapalhar a mensagem” (informação verbal)⁹⁵. Neste discurso, percebemos explicitamente a influência do seu trabalho e formação na área de publicidade e propaganda, na direção e recorte que vemos nas imagens.

José Albano procurou, desta forma, destacar o belo e mostrar a “melhor versão” das crianças, eliminando num primeiro momento, através do enquadramento fechado, o ambiente em que as crianças estavam inseridas, que considerava feio e seria uma possível distração do olhar que deveria se focar nas feições indígenas das crianças. Em um segundo momento, a

⁹³ Black is Beautiful, foi um movimento cultural surgido nos Estados Unidos nos anos de 60 e 70, relacionado à aceitação na sociedade da identidade do povo afrodescendente, teve repercussão em diversas manifestações artísticas como a moda, a música, a fotografia e o cinema. Não encontrei nenhuma referência a esta campanha em específico.

⁹⁴ Entrevista concedida por ALBANO, José. Entrevista II (07.2020). Entrevistador: Cláudia Rodrigues, 2020. Arquivo mp4.

⁹⁵ *Idem.*

busca pela beleza deu-se através da correção das imagens em laboratório. A materialidade da fotografia e suas especificidades mostraram-se determinantes em todo o processo de produção das fotografias como forma de alcançar os objetivos do fotógrafo, que fez uso de seus conhecimentos técnicos.

As crianças foram fotografadas nas janelas e portas de suas casas, onde a luz do sol, refletida na areia que cobria o chão, iluminava os seus rostos mas não era suficiente para iluminar o resto da casa. Como a exposição da fotografia era feita para o rosto das crianças, o fundo ficava escuro e neutro, como pretendido. Dadas as condições do local, nem sempre era possível obter esse resultado, por isso algumas fotografias eram submetidas a correção em laboratório.



Figura 52 - *Frame* da entrevista concedida por José Albano, disponível em anexo.

Na pós-produção das imagens, além do escurecimento do fundo da fotografia, quando necessário, José Abano concentrou-se também em retocar as imagens através de processos químicos, eliminando qualquer elemento que não fosse ao encontro da ideia de beleza que buscava nas imagens, o que denota uma perspectiva estetizante e grande domínio de técnica laboratorial. Desta forma, o fotógrafo indica que eliminou manchas na pele das crianças, catarro escorrendo no nariz, remela no canto do olho e moscas voando no entorno ou pousadas nas cabeças das crianças.

“Fiz isso no intuito de manter o máximo de beleza nas crianças. Lembra que a ideia minha era imitar a campanha *“Black is Beautiful”*, é como se fosse *Indian is Beautiful*, as crianças indígenas são lindas. Então, se tem um catarro escorrendo do nariz, isso não é legal. (...) Então, eu saí retocando e melhorando o aspecto delas todas no intuito de mostrar beleza, de chamar a atenção pela beleza, entende? Se isso era uma campanha de valorização dos índios, não só de mostrar a existência deles mas de valorizá-los enquanto pessoas, então eu queria a melhor aparência possível para essas crianças. (...) Eu queria resgatar a beleza e com isso emocionar as pessoas pela beleza.” (informação verbal)⁹⁶

⁹⁶ Entrevista concedida por ALBANO, José. Entrevista II (07.2020). Entrevistador: Cláudia Rodrigues, 2020. Arquivo mp4.

A seleção dos retratos que realmente fariam parte da série fotográfica foi feita, depois da revelação das fotos, por José Albano, José Cordeiro e Maria do Carmo de Oliveira, sua mulher, que dirigia a *Hoje – Assessoria em Educação*. Relembrando a sua visita às comunidades Tapeba, José Albano diz que surgiram crianças cujos traços não se enquadravam com a ideia estabelecida de indígena, ainda assim ele as fotografa.

“Uma ou outra, nem tinha tanto a ‘cara de índio’. Esse aqui, por exemplo, era um menino que tinha o olho mais claro, tipo esverdeado. Não me parecia muito índio, mas eu não podia dizer assim: ‘não, você não vou tirar a foto’. Então, eu fiz a foto, mas uma foto como essa aqui, no fim não foi, não constou da coleção, porque o menino era menos parecido com o estereótipo que a gente tem do índio.” (informação verbal).⁹⁷

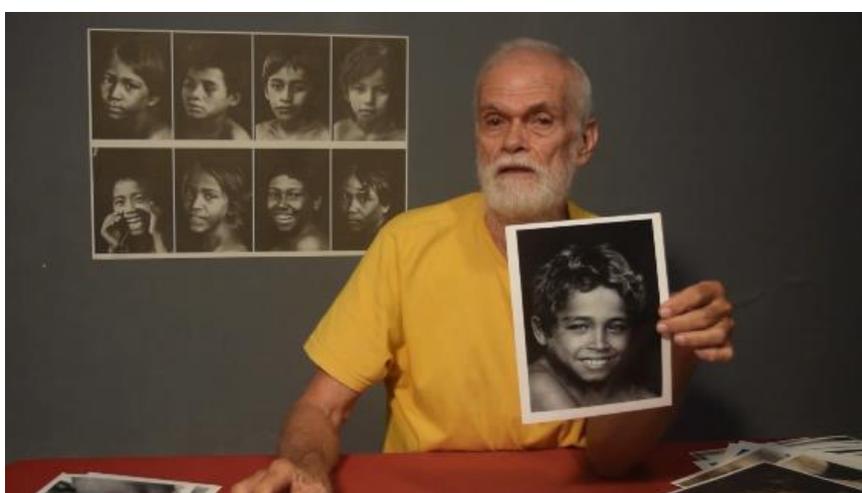


Figura 53 - Criança Tapeba, não selecionada para série fotográfica por não se enquadrar no estereótipo de indígena. *Frame* da entrevista concedida por José Albano, disponível em anexo.

Na busca por traços “genuinamente” indígenas, esta seleção deu continuidade à ideia de afirmação de etnicidade Tapeba através dos “traços indígenas”, desvinculando-se da realidade Tapeba. Desta forma foram excluídos os retratos das crianças que não se enquadravam nesses parâmetros, como se a sua aparência fizesse delas menos indígenas. Algumas imagens nunca chegaram a ser divulgadas, como é o caso da criança referida anteriormente por José Albano.

Se pensarmos a fotografia como uma ferramenta capaz de afetar estética e politicamente o espectador, numa relação com os sujeitos retratados, as escolhas formais sobre o que evidenciar tornam-se relevantes. Ao mesmo tempo em que José Albano fazia um recorte e escolhia os elementos que fariam parte da imagem, ele também escolhia os que não fariam parte, conduzindo ao apagamento do contexto e da realidade das crianças, que não

⁹⁷ *Idem.*

correspondiam, no olhar do fotógrafo, ao ideal de beleza que ele buscava nas imagens. Ao mesmo tempo que eram selecionados os retratos que faziam parte da obra, eram também excluídos os que não faziam parte, na tentativa de reunir um conjunto de crianças com traços homogêneos.

Quando questionado sobre esta perspectiva estetizante, José Albano diz-se tranquilo com as suas escolhas, afirmando que não entendeu esta produção como um trabalho de fotojornalismo. O que buscava, afirma, era cativar e impressionar as pessoas através do belo e conduzi-las ao questionamento:

Quem são estas crianças? Que crianças lindas! Quem são? Eu quero conhecer, o que podemos fazer por elas? Esse foi o intuito. Então se eu sentia alguma dúvida quanto à ética de distorcer um pouco a realidade deles, eu acho que foi necessário fazê-lo, foi necessário para depurar, vamos dizer assim, as imagens (informação verbal)⁹⁸.

José Albano afirma que desta forma procurava valorizar as “caraterísticas étnicas” das crianças retratadas. O fotógrafo via na possibilidade das crianças gostarem da sua imagem, uma forma destes aumentarem a sua autoestima, não só como indivíduos mas também como indígenas. Ainda sobre a estetização das imagens e o apagamento da realidade do povo Tapeba, José Albano refere que:

“...estava de uma certa forma isolando tudo isso e mostrando só o rosto, que o rosto era bonito. Mas eu não me senti mal de fazer isso porque eu soube que tinha um outro fotógrafo, também trabalhando para a Arquidiocese de Fortaleza e para a Hoje, que era o Edimar Junior, e as instruções para o Edimar Junior era, fotografe a situação atual deles. (...) Então eu resolvi navegar nessa opção minha, que eu não consultei a eles nem nada, mas foi a maneira como eu abordei o trabalho”. (informação verbal)⁹⁹

Em conversa com Edimar Júnior, geólogo de profissão, tive oportunidade de confirmar a existência desse trabalho fotográfico, com um viés mais documental, que buscava retratar a realidade do povo Tapeba. Edimar diz que ia acompanhando com interesse o trabalho de José Cordeiro junto do povo Tapeba, mas não se recorda exatamente o que na época despoletou esse trabalho fotográfico junto das comunidades Tapeba, se teria sido um convite formal feito pela Arquidiocese, ou se algo mais informal da parte de José Cordeio, de quem era próximo. Edimar guarda até hoje as películas dessas imagens, assim como algumas revelações¹⁰⁰.

⁹⁸ Entrevista concedida por ALBANO, José. Entrevista II (07.2020). Entrevistador: Cláudia Rodrigues, 2020. Arquivo mp4.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ No anexo II disponibilizo algumas dessas imagens, gentilmente cedidas por Edimar Júnior.

Não se tratando de um fotógrafo profissional, Edimar refere que chegou a mostrar as imagens produzidas ao fotógrafo José Albano, mas nunca investiu na divulgação delas, que não chegaram a ser expostas. Como o próprio comenta, “ficou um trabalho mais pessoal”. Este trabalho chegou a ser levado para os Estados Unidos da América por um amigo de Edimar, onde foi revelado e ampliado mas não se sabe que destino essas reproduções tiveram.

Como consequência do apagamento do contexto em que viviam as crianças Tapebas, sem qualquer referência ao espaço ou tempo, a imagem assume um caráter atemporal. As imagens pouco revelam sobre as crianças. No ausente surge o mistério, é como se as crianças estivessem suspensas no tempo e no espaço, tornando-as dessa forma inalcançáveis. É como se José Albano procurasse criar uma aurela ao redor das crianças retratadas, uma espécie de halo misterioso que as isola da sua realidade. A essência da beleza é apreendida neste espaço entre a aparência e aquilo que, enquanto véu, oculta e desperta o mistério.

“A dialética entre proximidade e distância é o que definia essa relação peculiar entre sujeito e objeto chamada por Benjamin de experiência da aura. Ela só é possível enquanto o objeto for mantido inacessível, por mais próximo que sua manifestação esteja do observador.” (GATTI, 2008: 137).

A atemporalidade das imagens é ainda reforçada pelo fato das fotografias serem monocromáticas, com o tratamento químico para viragem a sépia. Esta viragem foi também feita por José Albano em laboratório, com o intuito de aproximar as imagens do tom quente da pele morena, contornando a frieza do cinza.



Figura 54 - *Frame* da entrevista concedida por José Albano, disponível em anexo.

A fotografia é perpassada por processos subjetivos de criação, nos quais se faz presente não só conteúdo que a compõe mas a forma como este é traduzido pelo fotógrafo, tanto na organização dos elementos que compõe a fotografia como o seu modo de (re)criar a realidade. Esse é um aspecto que se faz marcante nestas imagens, onde a busca pelo belo e por uma unicidade de traços das crianças, pode conduzir a uma distorção dos fatos, no qual o imaginário do fotógrafo – não no sentido fantasioso mas como proposta de representação da realidade –, exerce papel central e condutor na criação das imagens.

Além da valorização de uma ‘visão de mundo’ do fotógrafo, essa perspectiva traz uma importante mudança para a concepção de documento fotográfico. Tudo isso, ao contrário do que se pode supor, é capaz de reforçar a própria força documental da fotografia uma vez que coloca a imagem para funcionar além da mera reprodução das aparências, isto é, agregando a possibilidade de exprimir impressões e sensações imateriais (SANTOS Ana, 2010: 2)

A série fotográfica *Criança Tapeba*, fala-nos do olhar do fotógrafo e de sua visão sobre a realidade que retrata, não apenas na forma como o faz (o que vê e como vê), mas também como guia o ato fotográfico (o que fotografa e como fotografa). O exercício de olhar e retratar o outro fala mais de quem olha do que de quem é olhado, onde os atributos e categorias usados são reconhecidos por quem representa e não por quem é representado. (BURKE, 2017) Neste sentido, entendo que, em certo sentido, estas imagens contam mais do fotógrafo José Albano do que das crianças Tapeba retratadas nas imagens.

5.4 Modelos de indianidade

Da entrevista com José Albano, destacam-se dois aspectos que, ainda que em diálogo com a fotografia de propaganda, merecem ser problematizados na análise destas imagens. Por um lado temos a busca do belo que conduziu a uma estetização das imagens e das próprias crianças retratadas, assim como ao apagamento de qualquer referência do seu contexto; por outro lado temos a assimilação consciente de um modelo de indianidade estereotipado onde a “verdadeira indianidade” estaria associada a um determinado fenótipo “próprio” e “único” do indígena, aqui materializado no seu rosto. Não cabendo nesta pesquisa o devido aprofundamento dos dois tópicos referidos, este último é o que será alvo de reflexão neste momento.

É curioso constatar, que o próprio José Albano menciona a heterogeneidade das crianças que viu e fotografou nas comunidades Tapeba, assim como a sua identidade étnica de múltiplas origens e os processos de aculturação que ocorreram no período da colonização, ainda

assim, conscienciente destes fatores históricos, as suas escolhas na produção dos retratos das crianças Tapeba resultam da apropriação de um modelo de indianidade que os contraria. Pelos diálogos com José Albano e José Cordeiro, que também participou na seleção das imagens, depreendo que esta escolha não reflete o seu entendimento pessoal sobre o povo Tapeba. As escolhas terão sido feitas em função dos possíveis públicos que viriam a ter acesso às fotografias, pressupondo que se as crianças não correspondessem a essa ideia de indígena, se não se enquadrassem nesses parâmetros, dificilmente seriam identificadas como “verdadeiros” e “autênticos” indígenas, não trazendo desta forma a afirmação legítima que se pretendia para o povo Tapeba.

Baseado em categorias redutoras criadas e alimentadas desde a invasão portuguesa, o modelo de indianidade estabelecido, essa ideia conceito de indígena, revela, num primeiro momento, o olhar exógeno do europeu e apresenta-se como indicador dos preconceitos e estereótipos construídos ao longo dos últimos séculos. A idealização de uma determinada imagem do indígena por parte dos europeus surgiu inicialmente, não só pela sua curiosidade e atração pelo exótico do “Novo Mundo”, mas principalmente, pelos interesses políticos da colonização.

Percebemos que desde o início, o colonizador tinha dificuldade e até mesmo desinteresse em compreender os povos autóctones em sua multiplicidade e diversidade cultural, existindo a necessidade constante de adjetivá-los e categorizá-los. Tais categorias, atendiam unicamente à função que os nativos desempenhavam na estrutura colonial, onde eram entendidos como estando a serviço dos colonizadores. Esses moldes, ainda que reajustados à nossa realidade, permanecem até hoje a favor dos fundamentos neocoloniais e eurocêtricos, servindo aos poderes estabelecidos.

Desta forma o modelo de indianidade, sujeito à volatilidade dos interesses de poder, sofreu diversos ajustes ao longo dos séculos dando lugar aos mais variados estereótipos, por vezes até contraditórios que iam de ingénuos e dóceis a canibais, selvagens e bárbaros ou a heróis nacionais, no romantismo brasileiro.

Peter Burke, ao refletir sobre a produção de imagens do outro como resultado de encontro de culturas diferentes, afirma que ela resulta sempre do filtro de quem olha e interpreta, seja no sentido produzir uma assimilação da outra cultura à sua – por exemplo através da analogia – ou pelo contrário, na construção da outra cultura como oposta à própria. Neste encontro,

...é provável que a imagem que cada cultura possui da outra seja estereotipada. A palavra “estereótipo” (originalmente uma placa da qual uma imagem poderia ser impressa), como a palavra cliché (originalmente o termo francês para a mesma placa), é um sinal claro da ligação entre imagens visuais e mentais.¹⁰¹ (BURKE, 2017: p. 185).

Burke menciona a origem da palavra estereótipo, que deriva do grego *stereos* e *typos* (impressão sólida), e que originalmente se referia a uma impressão ou obra impressa numa chapa de caracteres fixos¹⁰², para relacioná-la com o seu uso mais atual, que resulta de uma ideia simplificada concebida que atua como o conjunto de crenças que membros de um grupo compartilham sobre os atributos que caracterizam a membros de outro grupo. Desta forma, Burke pensa a produção de imagens do outro através da relação entre imagens visuais e mentais.

Também, o historiador de arte Hans Belting refere-se à ligação entre as imagens visuais e mentais. Segundo Belting, a primeira *media* (Belting toma o termo a partir de sua origem latina, de onde deriva a mediação ou intermeio, *media* que diz do veículo ou suporte) de uma imagem é o próprio corpo, na medida em que criamos imagens internamente (as chamadas imagens endógenas), imagens cujas *media* são nossos próprios corpos. Já as imagens exógenas ou externas são aquelas cujos suportes ou veículos estão fora do corpo, seja num quadro ou numa tela da TV. É uma imagem fora do corpo mas que se iniciou no corpo. Para Belting, “nunca houve imagens físicas sem a participação de imagens mentais, uma vez que uma imagem, por definição, é algo que é visto (e só é algo quando é visto).” (BELTING, 2005: 73).

As imagens não se encontram de forma isolada, independente, nas superfícies ou nas mentes. Elas não existem por si, afirma, mas elas *acontecem*. E elas acontecem via mídia – ou veículo de divulgação das imagens – e corpo – quer o corpo que as produz, quer o que as performa. Mídia e corpo modificam-se continuamente (...). (REINALDO, 2020: 103).

Neste vai e vem contínuo, acontece a criação de imagens, onde imagens internas e externas estão em permanente correspondência. Esta compreensão é, na minha perspectiva, fundamental aqui para pensar não só as imagens materiais produzidas sobre os povos indígenas, onde se inclui a série fotográfica *Criança Tapeba*, mas também as imagens mentais construídas sobre eles e que influenciaram a obra, a partir do fotógrafo que a produziu.

De acordo com Malena Contrera, para Belting,

¹⁰¹ Para maior informação sobre estereótipo sugiro a leitura do artigo: *Estereótipos e representações sociais uma breve incursão teórica*, de Karla Cristina Silva Sousa e João de Deus Vieira Barros, publicado na Revista Educação e emancipação, São Luís, Maranhão, volume 5, n.º2 jul/dez. 2012.

¹⁰² Grande Dicionário da Língua Portuguesa, coordenado por José Pedro Machado, Amigos dos Livros Editores, volume IV, 1981

(...) à representação sensível de uma imagem, partilhável, apresentada a partir de certo código escolhido na representação, corresponde a uma cadeia de imagens internas, presentes não apenas na mente do indivíduo que as interpreta, mas, principalmente, na esfera da memória cultural. (CONTRERA, 2016: 2).

As imagens físicas, que compõem o nosso repertório iconográfico individual, desempenharam e continuam a desempenhar um importante papel na construção e manutenção dos modelos de indianidade que perpassam grande parte das obras existentes sobre os povos originais do Brasil. Esse arquivo imaginário ou depósito de imagens que temos do que seria uma representação indígena tanto diz respeito a uma construção da ordem da visualidade – registros da ordem da pintura, xilogravura, cinema, fotografia, entre outros – como são frutos de imagens produzidas por relatos de expedições, cartas, escritos de viajantes, e literatura (no sentido formal, erudito, mas, também, criações da cultura oral).¹⁰³

Nestas obras, somos confrontados com um imaginário múltiplo dos povos nativos que vai do indígena primitivo da carta escrita por Pero Vaz de Caminha a El-Rei Don Manuel, ao indígena como herói nacional da trilogia indianista de José de Alencar (*O Guarani* (1857), *Iracema – Lenda do Ceará* (1865) e *Ubirajara* (1874)); do indígena antropofágico, das xilogravuras de Theodor de Bry, ao indígena passivo da pintura *A primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles; do indígena como ameaça a ser extinta das caricaturas de Angelo Agostini, ao indígena brasileiro integrado das produções imagéticas da Comissão Rondon. Historicamente deturpada, esta construção imagética resulta de distorções pessoais e etnocêntricas, onde as descrições eram contaminadas pelas noções culturais do colonizador, não havendo compromisso com a realidade.

Pensar e analisar a obra *Criança Tapeba* passa por compreendê-la inserida neste vasto contexto imagético produzido ao longo dos séculos, que não só é influenciado, como também influencia direta e indiretamente os modelos de indianidade.

As imagens endógenas que povoam o imaginário dos cearenses sobre os povos indígenas e que, de certa forma, afectaram a produção da série fotográfica *Criança Tapeba* foi alvo de atenção no documentário *As caravelas passam*, realizado em 2002, pelo antropólogo

¹⁰³ Para maior aprofundamento sobre as obras no tema, sugiro algumas leituras: a tese de Olga Hartmann, defendida na USP em 1975, intitulada de *Contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX*, o trabalho de Ronald Raminelli (1996) em *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira, Brasil Imaginado: de 1500 até o presente*, de Darlene J. Sadlier, datado de 2016 e a pesquisa de Carlos Eugênio Marcondes de Moura (2012), *Estou Aqui. Sempre Estive. Sempre Estarei. Indígenas do Brasil. Suas imagens (1500-1955)*. Relativamente à fotografia destaco a pesquisa *O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio*, de Fernando Tacca (2011) e *O Índio na fotografia brasileira*, de Leonardo Wen (2013). Referências completas na bibliografia/ou na fonte dessa dissertação.

Ivo Sousa. Neste filme, foram abordadas algumas pessoas no centro de Fortaleza com a questão: “de que jeito é o índio para você?” Entre as respostas dadas, ouvimos: “Moreno, bem moreno mesmo, cabelo lisinho, olhinho puxado, para mim é um índio”; “Aquele homem primitivo, né? Ainda com as vestes muito poucas”; “Eu vi na televisão, com aquelas coisa de cocar, de saia, de pena, de tudo”; “Ele anda nu, com o cocar na cabeça”.

O conjunto de respostas obtidas apontam para a ideia de uma identidade única indígena no Brasil, “desautorizando as diferentes culturas, as diferentes histórias, de diferentes povos”, conforme nos coloca o antropólogo José Augusto Sampaio, também entrevistado por Ivo Sousa no documentário. Enquanto as pessoas prenunciam suas respostas, João Venâncio, cacique do povo Tremembé de Almofala, vestido com calça comprida e camisa social, deambula no plano, atrás das pessoas abordadas. A sua presença no plano age como contraponto às ideias estereotipadas apresentadas pelos entrevistados, desconstruindo-as.



Figura 55 – *Frame* do filme *As caravelas passam*, de Ivo Sousa. Em resposta à questão: de que jeito é o índio para você? Ouvimos: “O índio é todo fantasiado, ele têm penas”.

Ainda no documentário, Weibe Tapeba, hoje, vereador no Município de Caucaia, mostra o seu desagrado com a opinião pública que segundo ele, reflete um “despreparo” da parte da sociedade civil e um desrespeito para com as comunidades indígenas, que não ficaram, nem vão ficar parados no tempo. Este modelo de indianidade sustenta a ideia de uma autoridade exterior, capaz de avaliar inequivocamente quem é ou não indígena, expressando o seu maior preconceito, o de supor que nós, não indígenas, sabemos o que é o índio e não os próprios índios, finaliza José Augusto Sampaio.

Como pensar o diálogo entre imagem exógena e endógena, na relação entre construção imagética, neste caso na fotografia, e o estereótipo? O estereótipo reflete sempre um desconhecimento do outro, um afastamento, pelo contrário, o ato de fotografar, e mais especificamente de produzir retratos, resulta de um encontro que requer proximidade. A fotografia relaciona-se à subjetividade do artista, mas também à implicação do outro no gesto fotográfico. Como construir uma visão sobre o “outro”, na qual a abertura à alteridade é central?

O gesto de fotografar comprometido com o “outro”, requer o exercício de escuta e da interação, abrindo espaço aos lugares de fronteira, no sentido de desconstruir as oposições binárias fundamentalistas e hegemónicas, deixando-nos contaminar pelo conhecimento do “outro”. Neste sentido, o gesto de implicar o outro no ato fotográfico, possibilita, por meio dessa aproximação, ultrapassar a barreira do estereótipo, não só para o fotógrafo que interaje com uma realidade diferente da sua desconstruindo ideias pré-estabelecidas, mas também para quem se confronta com as imagens produzidas desse encontro.

Esta possível desconstrução só se concretiza por meio do envolvimento com o grupo e sujeitos retratados, este é, acredito eu, um dos pontos essenciais para a produção de conhecimento, seja ele imagético ou não. Neste sentido, incluo, também, a pesquisa e análise de imagens, por entendê-la de forma semelhante ao ato de fotografar, construída necessariamente próximo do seu “objeto”.

Em *Criança Tapeba*, a rapidez com que foi produzida a obra – apenas dois dias – não permitiu que essa proximidade acontecesse, nem com as crianças retratadas nem com o povo Tapeba, mas este tem sido o método de trabalho de alguns fotógrafos que trabalham com a causa indígena. Refiro, como exemplo, ao incontornável trabalho de Claudia Andujar, que por mais de cinco décadas dedicou a sua vida a fotografar e proteger os Yanomami. As suas fotografias de forte cunho político são resultados do seu envolvimento pessoal nos movimentos e lutas indígenas, tendo chegado a participar, entre 1978 e 1992, da Comissão pela Criação do Parque Yanomami, em que coordenou a campanha pela demarcação das terras indígenas.



Figura 56 - Retrato de Cláudia Andujar. Fonte: Site Conexão planeta¹⁰⁴



Figura 57 - Marcados de Cláudia Andujar. Fonte: Site Galeria Vermelho⁰⁴

Menciono, ainda, o trabalho de Renato Soares, que resulta de mais de 30 anos em contato com várias aldeias indígenas, onde de tempo a tempo passa algumas temporadas. Atualmente, o fotógrafo desenvolve o projeto *Ameríndios do Brasil*, no qual ambiciona documentar através da fotografia, os quase 300 povos indígenas do país¹⁰⁵. O fotógrafo indigenista repassa um terço do que ganha com as vendas das fotos para cada etnia. Atualmente desenvolve uma campanha para arrecadar dinheiro para apoiar a saúde indígena. A renda obtida é revertida para os postos de saúde no Xingu e aldeias no Pará.¹⁰⁶



Figura 58 - Retrato de Renato Soares. Foto de Luciola Zvarick. Fonte: Site Conexão Planeta¹⁰⁷



Figura 59 - Índios no Xingu. Foto: Renato Soares. Fonte: Site Conexão Planeta

¹⁰⁴ Disponível em: <https://conexaoplaneta.com.br/blog/claudia-andujar-e-a-luta-yanomami-exposicao-no-ims-paulista-tera-conversa-e-pajelanca-com-o-lider-david-kopenawa/>. Consultado em 15/10/2020

¹⁰⁵ Disponível em: < <https://fru.to/2019/renato-soares-pt/>>. Consultado em 10/10/2020

¹⁰⁶ Disponível em <<https://conexaoplaneta.com.br/blog/fotos-pela-vida-o-fotografo-renato-soares-faz-campanha-pela-saude-dos-indigenas/#fechar>>. Consultado em 10/10/2020

¹⁰⁷ Disponível em: < <https://conexaoplaneta.com.br/blog/fotos-pela-vida-o-fotografo-renato-soares-faz-campanha-pela-saude-dos-indigenas/#fechar>>. Consultado em 10/10/2020

Estes exemplos surgem aqui não tanto como contraponto à obra *Criança Tapeba*, analisada neste trabalho, e sim como proposta de reflexão sobre o ato fotográfico, numa perspectiva de desconstrução de esterótipos, tema que merecerá maior aprofundamento em trabalhos posteriores.

Várias são as lideranças indígenas que se manifestam contra a idealização dos povos indígenas. Ao refletir sobre a ideia de “identidade indígena autêntica” na mídia e nos estudos da linguagem no Brasil, André Nascimento, refere a postagem no perfil no Facebook do escritor, artista e produtor cultural makuxi, Jaider Esbell, que escreveu:

Toda vez que me dizem: – Eu queria conhecer a cultura indígena. Minha cabeça roda, roda, roda e eu fico tonto a ponto de cair no chão. Eu digo: – E agora, o que eu vou dizer para essa pessoa? É claro que eles querem saber da tribo, dos ritos, dos chás, das ervas, das curas e dos mistérios. Querem talvez ver o índio selvagem e puro. Digo sim, eles também existem, mas talvez não consigamos chegar lá a tempo. Eles querem ver só o lado bonito da história, os belos corpos pintados e a grande festa – felicidade. Não se consideram mais indígenas as pessoas com histórias atuais próprias. (NASCIMENTO, 2018: 1414).

Esta categorização de “indianidade autêntica” é composta por alguns aspectos estereotipados que seriam como requisitos para o “verdadeiro indígena”. Entre eles estão: os costumes e tradições “indígenas”, o uso de línguas originárias¹⁰⁸, o uso de adereços ou instrumentos indígenas – cocares, colares, penugem, arcos, flechas, lanças, entre outros, a ideia do indígena preso num tempo (negação da coetaneidade¹⁰⁹) e num espaço (a natureza), assim como a existência de um fenótipo/biótipo indígena único e homogêneo, caracterizado pelos cabelos lisos, a pele morena e os “olhos puxados”, que seriam indicadores de uma “pureza” genética.

¹⁰⁸ Relembro que “[a]té a promulgação da Constituição Brasileira de 1988, a ideologia linguística que operava era a de que os índios deveriam abandonar suas línguas e passar a utilizar apenas o português, de modo a permitir a sua total assimilação ao projeto de nação do país: é farta, na literatura especializada, evidências de modos de coerção ideológica, quando não física, utilizados para que os povos indígenas “abandonassem” suas línguas originárias [...]” (MAHER, 2016: 64 apud NASCIMENTO, 2018: 1430)

¹⁰⁹ “a *negação da coetaneidade [denial of coevalness]* que, em síntese, diz respeito a como “atribui-se às populações conquistadas um Tempo *diferente*” (FABIAN, 1983, destaques no original), sistematicamente, um tempo ligado ao passado.” (NASCIMENTO, 2018: 1415)

Na fabulação desse “indígena autêntico”, tem lugar a construção de imagens internas sobre a sua suposta aparência, dando lugar à criação de um rosto imaginário, entendido como elemento diferenciador de identificação indígena. Para pensar esse imaginário, é interessante experimentar uma busca na internet com as palavras “rosto índio”. Nas imagens que surgem, destaca-se a uniformidade de traços e características físicas, numa relação com elementos externos como é o caso das penas ou das pinturas faciais, além eles considerados na identificação indígena.

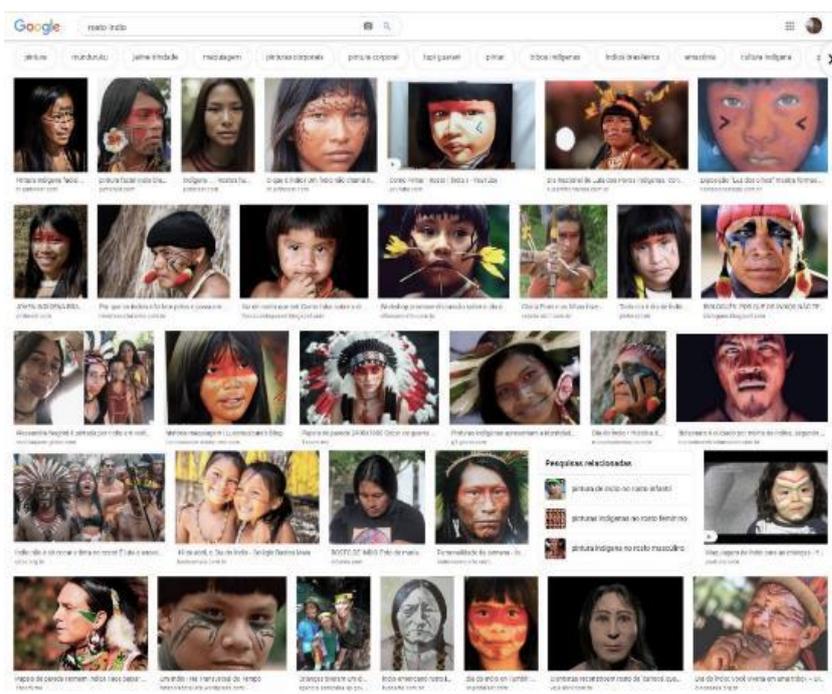


Figura 60 – Imagens resultado de motor de busca com as palavras “rosto índio”, 02 de Nov. de 2020

Tratando-se de uma área de colonização antiga, desde o início do século XVI, já que foi a primeira região do Brasil a ser visitada por espanhóis e portugueses, os povos indígenas situados no Nordeste brasileiro, e no Ceará em específico, em sua maioria, não se encaixam nestes critérios. Os próprios povos indígenas no Ceará revelam

(...) uma consciência de serem parte de um povo ‘racialmente e ltuamente misturado’ (...) O fato de as lideranças indígenas (...) referirem-se a si mesmas como caboclas, negras, misturadas, mas, sobretudo indígenas, evidencia que, a despeito das atribuições das elites e da sociedade mais geral, suas identidades permanecem longe de conterem um sentido unívoco ou estático. (PINHEIRO, 2016: 154-155)

Alvo de discriminação, os povos indígenas têm de “lidar cotidianamente com o imaginário da sociedade não indígena brasileira que pressupõe e reproduz em seus discursos a ‘pureza’ como índice de autenticidade de sua identidade étnica.” (NASCIMENTO, 2018: 1414)

Acredito que este seja um dos maiores desafios enfrentados hoje pelos povos indígenas, não só pelo fato de tais estereótipos estarem entranhados na sociedade civil, mas principalmente pelo impacto direto que têm no seu dia-a-dia, dificultando o exercício de seus direitos específicos de povos nativos. Em entrevista, a Pajé Raimunda, do povo Tapeba, referindo-se às diversas formas de violência por que passaram ao longo das últimas décadas, afirma que:

Logo no começo, que a gente começou a dar os primeiros gritos de guerra o Zé Gerardo Arruda, ele chegou ali com um carro, cheio de capanga, armado, querendo obrigar eu puxar os índios tudo na beira da estrada para ele furar o dedo para comprovar se a gente era índio ou não era. Eu lhe disse “(...) Se eu estou dizendo que eu sou índia, é porque eu sou! Ninguém vai me obrigar, ninguém fura meu dedo para saber se eu sou indígena ou não. Porque, como é que você vai saber? Né? Você quer saber o quê? (informação verbal)¹¹⁰.

Dando continuidade à tentativa de comprovação de uma identidade por meio de uma suposta herança genética, foi publicada este ano, uma pesquisa polêmica, intitulada *GPS-DNA Origins Ceará*, coordenada pelo professor e jornalista Luís Sérgio Santos, que aponta que os cearenses possuiriam, em sua herança genética, maior influência de povos nórdicos do que de negros e indígenas. Encomendada por um descendente do autor de tal tese, o advogado e político Parsifal Barroso, a pesquisa foi amplamente contestada por diversos fatores que colocam em causa não só a sua confiabilidade, como sua ética. Foram identificadas falhas¹¹¹ que vão desde a publicação da pesquisa, à metodologia usada, onde se destaca o fato da pesquisa ser construída a partir de uma seleção não aleatória dos participantes, que somam o reduzido número de 160 amostras, para o universo pesquisado de aproximadamente 8.9 milhões de pessoas. Aqui se depreende um processo manipulado para conduzir a um resultado pré-determinado.

Num esforço de “embranquecimento” do povo cearense a serviço de uma ideia de eugenia¹¹², esta pesquisa levanta fundamentalmente questões éticas preocupantes, apontadas em nota de repúdio, pela Federação dos Povos e Organizações Indígenas do Ceará (FEPOINCE)¹¹³. Na nota constam referências tanto à prática antiética e de biopirataria na

¹¹⁰ Entrevista concedida por RAIMUNDA, Pajé. Entrevista I (Mar.2018). Entrevistador: Cláudia Rodrigues. Caucaia, 2018. 1 arquivo mp4. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita em anexo nesta dissertação

¹¹¹ Disponível em: <<https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2020/08/11/o-cearense-e-viking-estudo-reduz-carga-genetica-de-negro-e-indigena-no-ce.htm?cmpid=copiaecola>>. Consultado a acesso a 11 de Agosto de 2020.

¹¹² Goldim, José Roberto (1998). «Eugenia». <<https://www.ufrgs.br/bioetica/eugenia.htm>>. Consultado em 2 de novembro de 2016

¹¹³ Organização que congrega os 15 povos indígenas no estado do Ceará e suas organizações estaduais e de base locais

recolha das amostras, como à divulgação imprecisa e irresponsável feita na mídia, dos supostos resultados dessa pesquisa, com títulos problemáticos como: *Origem do cearense: nórdicos superam índios e negros na genética* (Diário do Nordeste¹¹⁴).

Tanto no episódio relatado pela Pajé Raimunda, como a na pesquisa “GPS-DNA Origins Ceará”, é notória a tentativa de usar a ciência ocidental como instrumento de comprovação genética de uma identidade que é muito mais do que isso. “O DNA não quer dizer nada! Nada! Nossa história está gravada em nossos corpos, na nossa memória e no nosso território” (FEPOINCE, 2020¹¹⁵)

A construção das identidades se (re)elaboram não apenas tomando critérios biológicos de identificação, mas, dentre outros elementos, a afirmação política destes sujeitos, contrariando, inclusive, a perspectiva genética como condição *sine qua non* para a construção identitária. (FERREIRA, 2020¹¹⁶)

Desta forma, torna-se problemática a escolha do rosto e de suas características físicas como forma de afirmação identitária indígena, como é o caso das imagens de *Criança Tapeba*. É controversa a busca de afirmação de um povo e de sua identidade, submetendo-o a padrões e categorias que lhes são externos, que não são seus, e que apontam para a história da colonização que os conduziu à situação que estão hoje e que, inclusive, motivou produção das imagens aqui analisadas.

A tentativa de identificar características humanas, como a índole ou capacidade intelectual por meio de atributos físicos, como os traços da cabeça e do rosto, foi, nos últimos séculos, alvo de interesse de algumas pseudociências que tiveram por base antropometria. A frenologia, baseada no preconceito de que o grau de inteligência era relacionado ao tamanho do cérebro, foi uma delas; mais tarde, a craniologia, usada para justificar o racismo e a colonização, “advogava o uso de medidas quantitativas precisas das características cranianas, a fim de classificar pessoas de acordo com a raça, temperamento criminal, inteligência, etc” (SABBATINI, 2011: 27), propagando por vezes a existência de raças superiores e raças inferiores.

¹¹⁴ Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/origem-do-cearense-nordicos-superam-indios-e-negros-na-genetica-1.2970540>>. Consultado a 29 de Julho de 2020

¹¹⁵ Disponível em: <<https://www.facebook.com/FEPOINCE/photos/a.761331330684224/1618373798313302/>>. Consultado a 30 de Julho de 2020

¹¹⁶ Antonio Jeovane da Silva Ferreira, estudante de mestrado em antropologia da UFC/UNILAB, em nota pública, partilhada via Whastapp, sobre a matéria veiculada pelo diário de notícias. Acesso a 27 de julho de 2020.

Os povos indígenas foram também alvo destes estudos, tendo existido, no século XIX, “um intenso comércio de crânios indígenas (e também viventes) do Brasil, alimentado por instituições científicas que faziam pesquisas baseadas na craniologia.” (SABBATINI, 2011: 28) Tratados como objetos, os povos nativos eram simplesmente retirados de seu meio social e natural e levados para um contexto totalmente diferente, do outro lado do mundo. Tal violência era movida e justificada pela curiosidade do homem “civilizado” e pelo interesse da ciência.

Desta época, resultaram os primeiros retratos fotográficos de indígenas brasileiros de que há registro, que curiosamente foram feitos em França. A sua presença no meio acadêmico era motivo de exaltação, onde foram alvo de relatórios, além de “apalpados, medidos e enquadrados nos cânones do discurso institucional da antropologia física, além de registrados pela Sociedade de Geografia” (MOREL, 2002 *apud* TACCA, 2011: 192). Os indígenas que eram levados para a Europa muitas vezes faziam parte de exposições, participando dos zoológicos humanos onde deveriam de alguma forma manifestar aspectos da sua cultura para o entretenimento de quem os visitava. Esses espaços existiram por séculos e só viriam a terminar em meados do século XX, tendo sido o último zoológico de que se tem registro, em 1958, na Bélgica.

Encontramos marcas destes estudos nos quais, o corpo indígena era visto como objeto de estudo a ser mensurado, nas fotografias de Marc Ferrez que, no seu esforço por montar “índios universais”, buscava chegar a uma antropometria do indígena. Os povos nativos eram retratados nesse momento, principalmente como tipos representativos do seu grupo, ou até mesmo, como se fossem um tipo da sua espécie, uma vez que eram tidos quase como espécies naturais, como exemplares exóticos de uma fauna. Estas fotos são fundamentalmente marcadas pela ideia do tipo, o tipo de indígena e não um indígena individualizado.



Figura 61 – Índios botocudo, 1843, daguerreótipo de E. Thiesson (Musée de l’Homme). Fonte: TACCA, (2011)



Figura 62 - Índios Botocudos, 1876, Marc Ferrez. BA, Brasil.
Coleção Gilberto Ferrez



Figura 63 - Índios Botocudos, 1876, Marc Ferrez. BA, Brasil.
Coleção Gilberto Ferrez

Também na Comissão Rondon, estabelecida pelo governo brasileiro a partir de 1890, foram produzidas diversas imagens em que, no sentido de alimentar o espírito nacionalista, se dava a “construção genérica de uma imagem-conceito do índio” (TACCA, 2001, p. 4), a ideia do “índio brasileiro” que surgia como símbolo da nação, no pós promulgação da República, na busca da construção de uma identidade nacional descolada de Portugal, encontrou no Índio o símbolo da nação.

Neste sentido, a Fisiognomia ou ciência do estudo das aparências – especialmente da face –, iniciada de forma mais sistemática por volta do séc. XVIII (REINALDO, 2020), como forma de decifrar a diversidade de rostos da multidão, seria a “ciência” mais próxima do estudo do rosto. Os seus usos foram diversos – e até extremos – indo da fisiognomia humana à criminal que estudava as distintas emoções evidenciadas no rosto e buscava identificar a natureza e os comportamentos das pessoas. A generalização destas pseudo-ciências conduziu à perigosa teoria, desenvolvida pelo médico, antropólogo e criminologista Cesare Lombroso, da possibilidade de uma avaliação “científica” capaz de indicar a personalidade baseada na aparência.

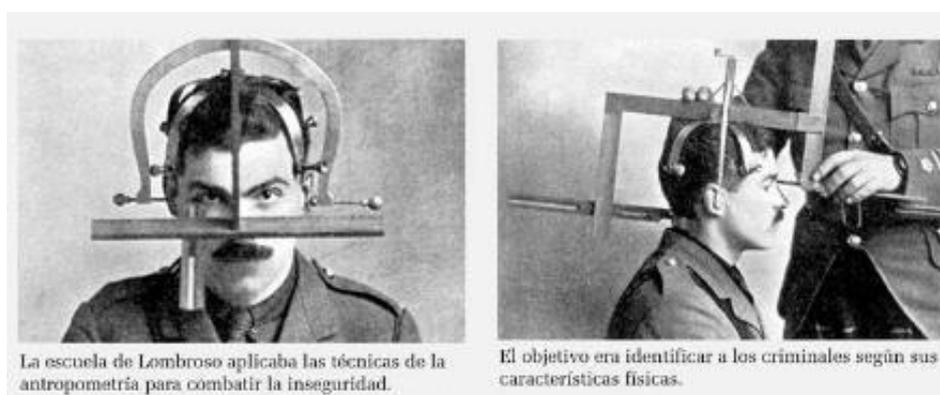


Figura 64 – Fotografia de sujeito submetido à medição de sua cabeça. Fonte: Site Incrível história¹¹⁷

Esta arte de conhecer o humano pelas feições do rosto, através do conjunto de características distintivas e particulares, das feições e traços do rosto humano, fruto do legado genético,

“...surge embasada por uma série de preconceitos das metrópoles europeias em relação aos distintos povos que vinham dominando em suas colônias. Evidentemente, a forma como a fotografia foi utilizada por esses estudos centrava-se em uma análise de traços, e não de expressões. Sendo assim, essa utilização da fotografia despreza qualquer busca por um sujeito e se foca na captura do rosto do modelo, de maneira a possibilitar os cálculos de proporção que vinham sendo analisados”. (HOEFEL, 2012: 29)

Como refere Gabriela Reinaldo, podemos achar esses procedimentos “pitorescos, caricatos, toscos, mas a verdade é que mesmo alguns séculos de Direito Romano não nos afastaram completamente dessa prática” (REINALDO, 2020: 90). Sua aplicação já teve

¹¹⁷ Disponível em: < <https://incrivelhistoria.com.br/lombroso-criminoso-nato/>>. Consultado em 01 de Novembro de 2020

consequências devastadoras, como foi o caso do Holocausto, apenas há algumas décadas atrás, onde milhões de pessoas foram vitimadas. Ainda na década de 1950, com a aceitação de algumas pseudoteorias no sistema judicial e policial, os juízes ordenavam a realização de análises antropométricas dos réus, a fim de serem usadas pela acusação em julgamentos e até hoje o lombrosianismo (teorias de Cesare Lombroso) é ensinado em algumas escolas de direito. (SABBATINI, 2011)

Também no nosso dia a dia somos confrontados com expressões usadas correntemente, que se apropriam de avaliações relativas ao rosto como forma de leitura do indivíduo, como é o caso de “não tem cara de índio”, quando determinado indivíduo não se enquadra nas características presumidas e assentadas em estereótipias.

Com o surgimento do paradigma da identificação, o corpo do outro torna-se “uma coleção de detalhes a destacar, de índices a interpretar.” (FABRIS, 2004: 44) Em *Criança Tapeba*, o rosto é retratado na fotografia como indicador identitário e étnico. O rosto como peça central de uma identificação estereotipada. Mas como se apresenta esta identificação? O quão sinuoso e problemático é pensar identidade a partir do rosto, pensar identidade indígena através do rosto? É possível fazê-lo sem cair nos estereótipos? No próximo capítulo será discutida.

6 CRIANÇA TAPEBA, CAMADAS DE SENTIDO

As imagens não se circunscrevem às intenções que perpassaram a sua produção, aos modelos que reproduzem ou aos padrões em que se inserem. É importante resgatar o contexto e as escolhas da produção das imagens como forma de chegar mais próximo e conhecê-las, mas, por si só, esse seria um olhar redutor, já que as imagens não se circunscrevem a esses aspectos. A imagem é um corpo complexo atravessado por diversas camadas. Nesse sentido, acredito que a análise se constrói na medida em que as vamos descobrindo e resgatando.

Faz-se necessário olhar as imagens, olhar os rostos que retratam e perceber o que comunicam independentemente das intenções de sua produção. O que nos dizem as imagens? Procuro olhar para as imagens, já não na perspectiva do fotógrafo, mas na das próprias imagens, por isso tento esquecer por momentos as intenções que perpassaram a sua produção. Se não conhecêssemos o contexto de sua realização, o que nos diriam estas imagens? O que nos dizem os rostos destas crianças? É um exercício que me proponho, o de tentar recuperar, de alguma forma, o primeiro instante em que estive diante dessas imagens – mesmo sabendo da dificuldade de realizá-lo.

6.1 Rostos

Que faço com a minha cara de índia?
e meus cabelos
e minhas rugas
e minha história
e meus segredos?

(...)

Que faço com a minha cara de índia?
e meu sangue
e minha consciência
e minha luta
e nossos filhos?

Brasil, o que faço com a minha cara de índia? (...)

(POTIGUARA, 2004, p. 102)¹¹⁸.

¹¹⁸ Excerto do poema *Brasil*, de Eliane Potiguara

Os retratos de *Criança Tapeba*, foram produzidos há trinta anos. Ao olhá-los sou confrontada com rostos que já não existem em sua natureza de corpo físico, de carne e osso. Olho as imagens não a partir do seu tempo, do tempo dos rostos que retratam, mas do tempo atual, do tempo em que me encontro com elas.

Perante a ausência de referências temporais ou espaciais nas imagens, temos nos rostos as únicas informações para guiar o nosso olhar. Sobre o fundo escuro, o que comunica é o rosto. Rostos que sorriem, rostos que expressam tristeza, rostos melancólicos, rostos com olhar perdido parecem não notar a presença do fotógrafo, rostos que me encaram através da lente da câmara. Por vezes, essa barreira desaparece e as crianças fazem-se presença na minha frente. Os olhos, principal foco de atenção no rosto, parecem falar além do próprio rosto, como forma expressiva, como “espelho da alma”. Sou atraída como íman. Olho e sinto-me olhada.

Os rostos inquietam, despertam curiosidade, cativam, fazem-me querer conhecê-los e as questões repetem-se uma e outra vez. Na ausência de seus nomes, quem são estas crianças? Quem são os sujeitos por trás destes rostos? Que histórias contam?

Cada rosto possui características próprias, individuais, que não podem ser generalizadas ou apagadas. Marcado pela sua singularidade, na Modernidade o rosto assume o lugar de sujeito (Courtine e Haroche, 2007), apontado para a sua individualidade, seus sentimentos. “O rosto é o ponto originário dos sentidos, local de onde percebemos e onde somos percebidos: e é por isso um espaço privilegiado de interação” (HOEFEL, 2012: 18). O rosto nos aproxima. O rosto como meio de cativar, atrair e chegar ao outro. O rosto captado nas imagens contém uma intenção relacional e conversacional, “já que nelas se efetiva o propósito de criar no espectador a impressão de um tipo especial de actância, aquela da conversação direta (e, por que não dizê-lo, também a de uma *sympatheia*)” (PICADO, 2009 *apud* MARQUES, 2014: 8). Os rostos das crianças Tapeba nos aproximam desse outro distante, nos provocam e despertam para conhecer uma realidade socialmente remota.

Daniel Bounoux salienta esse caráter que o rosto possui de abertura à alteridade, ou de passagem e encontro entre o eu e o outro. O rosto que dá acesso ao mundo do outro não é passível de ser escrutinado e resiste infinitamente a nossos esforços de aproximação e apropriação. Para ele, o rosto, entendido como objeto e sujeito do olhar, o rosto tece uma intriga relacional. (MARQUES, 2014: 7).

Mas o rosto se apresenta também como um tema escorregadio, de tão amplo e complexo que é, estabelecendo pontos de relação constantes com as mais diversas áreas do conhecimento onde surge como tema de pesquisa, como é o caso odontologia, pintura,

psicologia, segurança, zoologia, teatro, administração, cirurgia plástica, entre tantas outras. No campo da imagem e da fotografia é ainda pouco explorado¹¹⁹ (REINALDO, 2020a).

Belting é um dos pensadores que se arrisca na construção de conhecimento sobre o rosto, embora assuma a insegurança de tratar de um tema tão vasto (BELTING, 2019). O rosto foi aparecendo em alguns dos seus trabalhos – *Imagem e Culto* (1990), *Antropologia da Imagem* (2001), *A verdadeira Imagem* (2006) – mas só depois de dez anos de pesquisa publicou, em 2013, um estudo sobre o rosto, o livro *Faces - uma história do rosto*. Também Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche trazem uma reflexão sobre o tema na sua publicação *História do rosto: Exprimir e calar as emoções*

A complexidade do estudo do rosto se coloca também por este estar tão presente no nosso dia-a-dia não apenas enquanto rosto vivo, o nosso e o dos outros, mas também nas imagens contemporâneas que nos assaltam constantemente. Exatamente pela sua constante presença, não o questionamos ou evitamos fazê-lo. De constituição ambígua, o rosto, exatamente por ser tão próximo do investigador, requer procedimentos metodológicos muito distintos dos usados para a leitura das imagens em outros meios e por vezes “a dificuldade metodológica chega a ser quase paralisante. (REINALDO, 2020a: 87)

“Mais do que qualquer outra parte do corpo, tendemos a privilegiar o rosto na identificação de nós mesmos ou no reconhecimento do outro.” (SACKS, 2010; SACKS, 1997 *apud* REINALDO, 2020a: 98). Identificamos e associamos rostos. O rosto surge então como forma de identificação, de conhecimento e reconhecimento de nós e do outro. “Com a modernidade, o rosto assume o lugar do sujeito (Courtine e Haroche, 2007) e significa sua própria interioridade, confundindo-se com o que se convencionou chamar *identidade*” (REINALDO, 2020b: 3).

Rosto e nome são assinaturas do sujeito moderno. Não possuir documento de identificação com esses signos, validado institucionalmente, equivale ao apagamento dos direitos civis. Rosto e nome, não há quem não os tenha – o que não é garantia de reconhecimento social ou que a eles gozem de prerrogativa, de fato, os seus portadores. (REINALDO, 2020a: 95).

¹¹⁹ Na Universidade Federal do Ceará, temos a pesquisa *As faces do rosto*, coordenada pela professora Gabriela Reinaldo e pela psicanalista e professora Karla Patrícia Martins. O grupo faz parte, atualmente, do Laboratório Imago, ligado ao Programa Pós-Graduação em Comunicação. Ainda na UFC, o professor Wellington de Oliveira Júnior desenvolve o projeto *Trace a Face*, dedicado ao rosto performático (REINALDO, 2020: 93). No nosso Programa de Pós Graduação em Comunicação na UFC temos a pesquisa de Diego Hoefel, intitulada *Entre retratos e paisagens, Ensaio sobre Rosto no Cinema*, de 2012.

Mas de que forma o rosto e o nome se relacionam na identificação do sujeito? O que diz um rosto sem um nome? Ou o que diz um nome sem um rosto? Seria esta uma identificação incompleta? Nesta pesquisa, consegui resgatar os nomes de algumas das crianças retratadas, mas a obra *Criança Tapeba* não os apresenta. A única referência a um nome na obra, não um nome próprio, mas um nome no sentido de nomear e identificar, encontra-se no seu título: Tapeba. Se por um lado este nome não nos diz da individualidade das crianças, ele se refere à sua identidade coletiva.

Identidade coletiva, assim como o nome que a denomina é de grande relevância para os povos indígenas como forma de afirmação e respeito pela sua história, sua cultura e seus ancestrais, sendo muitas vezes usado como forma de afirmação identitária junto com o nome próprio. Refiro o exemplo da liderança indígena Sônia Guajajara, que apesar de registrada com o nome Sonia Bone de Souza Silva Santos, adotou o nome de seu povo, Guajajara, como identidade pública.

No caso de Sonia Guajajara, assim como de tantos outros indígenas brasileiros, o seu nome étnico não faz parte de seu nome civil, porque era proibido registrar em cartório nomes indígenas. Usando como argumento a proteção contra a violência e o preconceito, este direito foi negado durante décadas aos povos originais do Brasil, assim como o direito de se identificar como indígena, sendo obrigados a usar nomes que não os representavam. “A importância de se manter um nome indígena é que fortalece o povo, mantém viva a chama ancestral da nossa memória, da nossa resistência. É uma continuidade da luta, dos saberes e da permanência desse povo, porque nos foi negado esse direito”(KAMBEBA, *apud* CAMPELO, 2017)¹²⁰ A negação deste direito no passado, faz com que o uso do nome indígena seja atualmente uma forma de afirmação simbólica e de reivindicação dos direitos indígenas.

Em *Criança Tapeba*, a presença do nome étnico do povo a que pertencem as crianças retratadas, no título da obra, faz com que estas crianças não permaneçam totalmente anônimas. Na ausência de seus nomes próprios, torna-se mais forte a referência ao todo. Os rostos, mas também o nome de seu povo, reivindicam afirmação pela sua presença.

Ainda que se tratando de retratos individuais, onde o rosto surge como único elemento da fotografia, chamando para ele toda a atenção do espectador, em *Criança Tapeba*, rosto e nome são acionados não como elementos de identificação individual mas como

¹²⁰ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/11/16/no-para-dois-mil-indigenas-cobram-direito-de-usar-nome-etnico>

elementos de identificação coletiva perante a sociedade, na medida em que o rosto individual se apresenta como pertencendo a um grupo. A historiadora de arte Annateresa Fabris, em sua reflexão sobre o retrato, afirma que “ao integrar um grupo, o indivíduo partilha uma noção de identidade bem mais ampla do que aquela do ser isolado, pois as relações mútuas estabelecem as normas de significação e os equilíbrios que serão transpostos para a fotografia (FABRIS, 2004, p.52). A autora completa ainda, que:

(...) cada grupo proporciona um contexto identitário para os indivíduos, condicionando a auto-apresentação de um à presença dos outros. Ao integrar um grupo, o indivíduo partilha uma noção de identidade bem mais ampla do que aquela do ser isolado, pois as relações mútuas estabelecem as normas de significação e os equilíbrios que serão transpostos para a fotografia. (FABRIS, 2004: 52).

Estes rostos “dão a cara” ao povo Tapeba. Através destas fotografias, o povo Tapeba ganha um rosto múltiplo perante a sociedade civil e reivindica assim a sua identificação e afirmação. Podemos, então, pensar a obra como um retrato coletivo, onde cada rosto individualmente contribui para a sua construção.

Ao pensar o retrato e o rosto não como forma de identificação individual, mas como identificação de um grupo, surgem algumas questões: Sendo o rosto de caráter tão particular e individual, poderemos pensar em rostos que representam outros rostos? Estaremos neste ponto perante a inevitabilidade de mais uma vez criar ou dar continuidade a estereótipos, ou por outro lado será possível dessa forma contestá-los. As questões multiplicam-se. Como podemos pensar o coletivo nestas imagens? Que rostos compõem este coletivo até então sem rosto?

Ainda que submetidas a uma seleção criteriosa fiel à busca pelos “traços indígenas”, definidos por um modelo de indianidade pré-estabelecido, as imagens de *Criança Tapeba*, e os rostos que retratam, podem surpreender exatamente por não irem ao encontro da ideia estereotipada da existência de um fenótipo indígena único e homogêneo. Embora os “olhos puxados”, critério apontado por José Albano como central na produção e seleção das fotos, seja visível em todas as crianças retratadas, ainda permanece no conjunto dessas imagens uma variedade de características físicas, como se fazem notar por exemplo nos cabelos das crianças que vão de lisos a cacheados. Esse contraste é ainda maior quando vamos além do recorte feito para esta pesquisa e olhamos outras fotografias pertencentes à obra. É no conjunto, na relação entre os diversos retratos, que esta oposição se acentua e se torna mais perceptível a diversidade dos traços nos rostos das crianças.

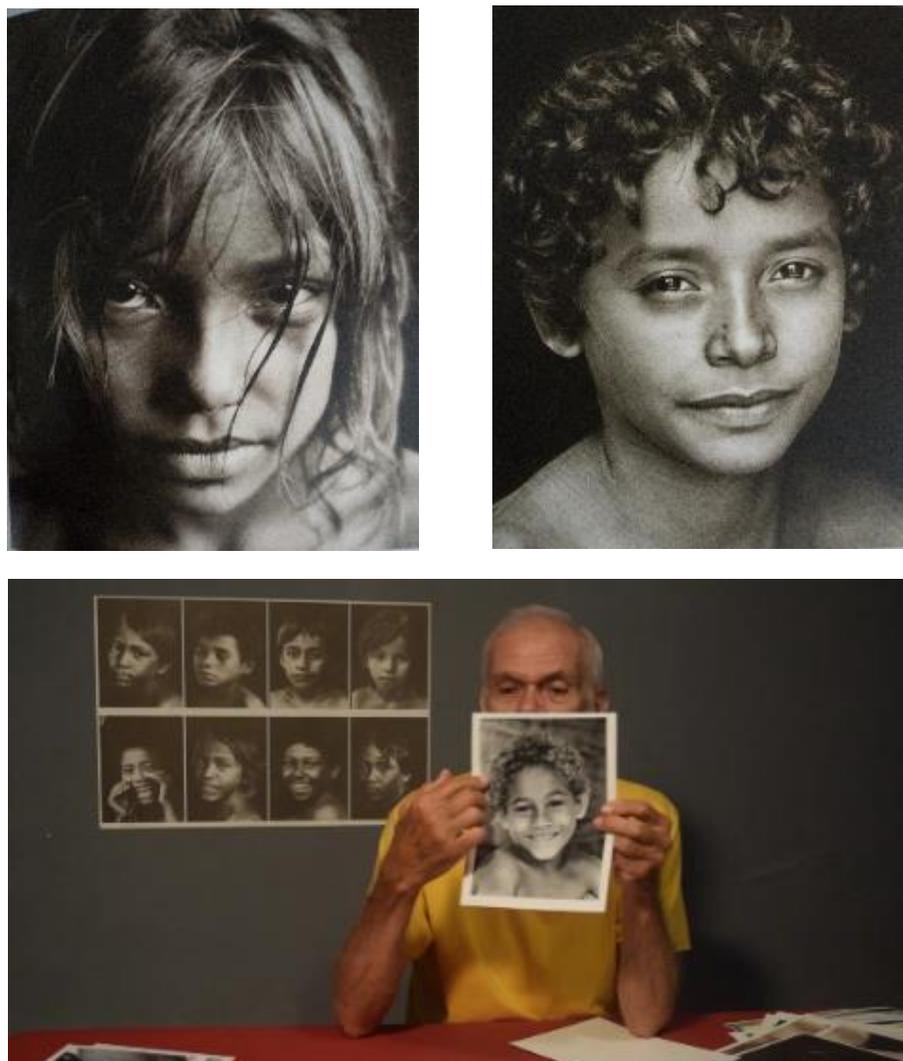


Figura 65 – Retrato selecionado para fazer parte da série fotográfica, não consta do recorte aqui em análise. Frame da entrevista concedida por José Albano, disponível em anexo.

A heterogeneidade dos traços das crianças retratadas e a sua relevância para a análise destas imagens tornou-se evidente à medida que fui conhecendo os processos de produção das imagens, enquanto José Albano evidenciava as suas escolhas relativamente à busca de uma unicidade de “traços indígenas” como forma de afirmar a existência e identidade do povo Tapeba. Eu olhava as imagens e não era isso que via. Encontrava sim o olho marcado, mas via também a diversidade de traços.

Pelo contraponto apresentado nas fotografias de *Criança Tapeba* a esse modelo de indianidade, entendo estas imagens como espaço de desconstrução e até de contestação de estereótipos. As imagens, “organismos dotados de desejos” (MITCHELL, 2015), desvinculam-se das vontades de seus produtores e assumem o seu lugar de sujeito com vontade própria,

alimentando imaginários diferentes daqueles que as produziram. Ainda que moldadas em sua produção por um olhar que seguiu um modelo de indianidade pré-estabelecido, as imagens libertam-se e tornam-se independentes atuando na desconstrução dos estereótipos que, num primeiro momento, as moldaram.

Em oposição à uniformidade de uma suposta “pureza” e “autenticidade” genética indígena, faz-se presente nos retratos de *Criança Tapeba* uma diversidade de traços que revela uma identidade étnica de múltiplas origens, resultante de séculos de colonização, de violência, de processos de aculturação e resistência dos povos originais. A heterogeneidade de traços carrega e materializa, em certa medida, a história destas crianças e de seus antepassados. A multiplicidade deve ser entendida não como aspecto negativo ou contraditório à sua identificação e sim como marca de sua história. O conjunto destes rostos afirma-se como grupo étnico múltiplo e diverso, características indiciais de sua história coletiva.

Os rostos carregam a marca da história, não só a história individual de cada criança mas também a do seu povo, de seus antepassados, invocando mais uma vez a simultaneidade do individual e coletivo. Os rostos indígenas, por mais diversos que sejam, existem e resistem e apresentam-se como indício da história. Numa história pautada por esquecimentos e apagamentos, o rosto é nestas imagens, pela memória que carrega, transmissor de memória e lugar de poder e resistência.

Na série fotográfica *Criança Tapeba*, a busca pela afirmação e identificação também se faz notar no gênero fotográfico, escolhido por José Albano, o retrato, historicamente entendido como espaço de construção de uma identidade social, que contém o indivíduo, mas também o grupo ao qual pertence. (FABRIS, 2004).

O retrato foi, principalmente, com a pintura, antes da invenção da fotografia, representativo de um estatuto e demonstrava poder e exclusividade, uma vez que poucas eram as pessoas que tinham condições para contratar um pintor. Conforme nos coloca a historiadora Annateresa Fabris, muitas vezes o que importava no retrato não era tanto representar a individualidade, “mas conformar o arquétipo de uma classe ou grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem” (2004: 31).

Com o surgimento da fotografia, o retrato teve um papel crucial na valorização da representação imagética do homem. (PERBONI, 2017).

O retrato contribui para a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participa da configuração de sua identidade como identidade social. Todo o retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. (FABRIS, 2004: 38).

A invenção e disseminação da fotografia, trouxe também um caráter mais democrático ao retrato possibilitando novos usos da imagem, sendo desde logo compreendido como meio de desconstrução de desigualdades e da hierarquia colonial que se havia entranhado na sociedade. Evidência destes novos usos, são os retratos de Frederick Douglass, ex-escravizado liberto nos Estados Unidos e um dos maiores oradores abolicionista, nos finais do século XIX que utilizou a fotografia para gerar debate social sobre a condição de subalternidade dos negros na América.

Douglass apropriou-se dessa ferramenta ocidental, a fotografia, logo após a sua invenção e assumiu o retrato como instrumento de afirmação não apenas se fazendo presente na imagem, mas explorando o retrato como espaço de reconhecimento e afirmação social, que, como afirma Fabris (2004, p. 51), “ativa um mecanismo cultural que faz o indivíduo alcançar a própria identidade graças ao olhar do outro” (FABRIS, 2004, p. 51). Frederick Douglass fez o seu primeiro retrato em 1841, poucos anos após o surgimento da fotografia, e no final de sua vida, contabilizava 160 retratos, tornando-se um dos americanos mais fotografados no século XIX, o que causa alguma surpresa levando em conta o contexto histórico-cultural em que se encontrava (STAUFFER, 2015).

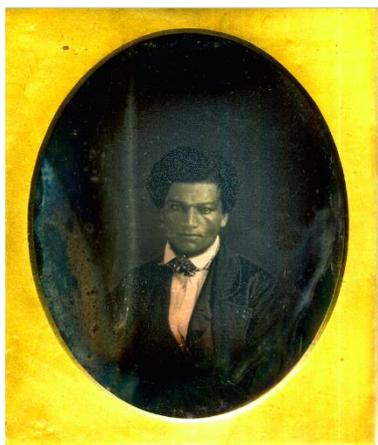


Figura 66 - Daguerreotype, ca. 1841. Collection of Greg French.

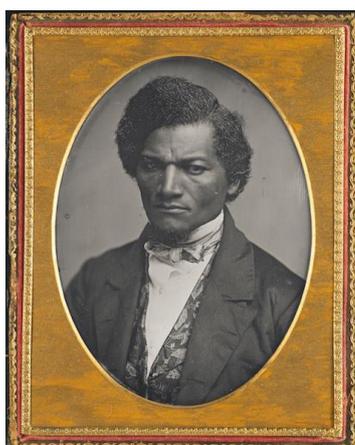


Figura 67 - Samuel J. Miller, Frederick Douglass, 1852, Daguerreotype. Art Institute of Chicago.

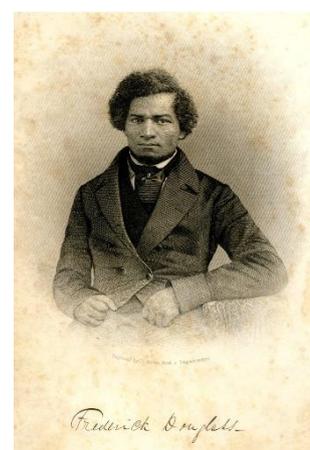


Figura 68 - c. 1855, John Chester Buttre

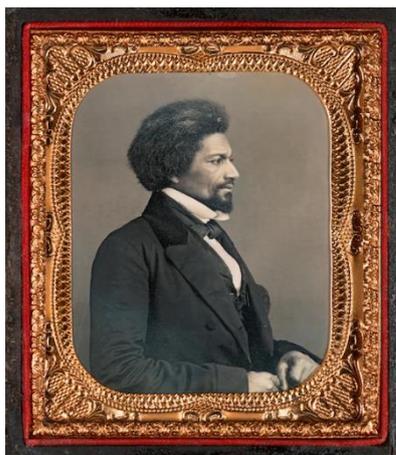


Figura 69 - Sixth-plate Daguerreotype, ca. 1855. Nelson-Atkins Museum of Art.

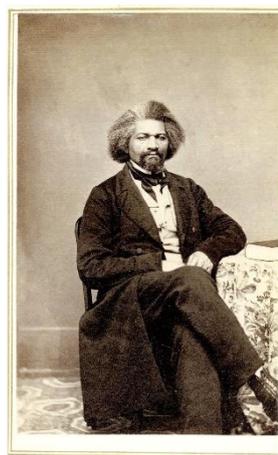


Figura 70 - Jan. 1863, Ives & Andrews

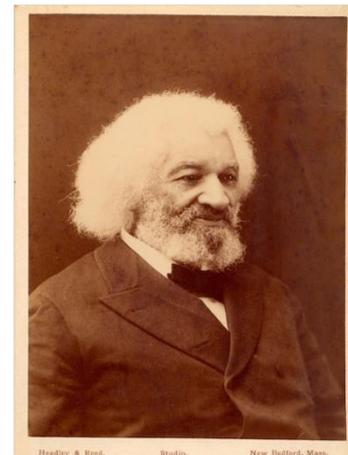


Figura 71 - Phineas Headley, Jr. and James E. Reed, Cabinet Card, 1894. New Bedford Whaling Museum.

Para Douglass, o poder dos retratos fotográficos estava no testemunho da humanidade dos negros, contrapondo-se às caricaturas evidentemente racistas presentes nas representações em litografias e gravuras. Ele se fazia fotografar regularmente nos estúdios fotográficos, sempre de forma majestosa, procurando contrariar o pensamento da maioria dos brancos que não acreditavam que os negros pudessem ser cidadãos dignos. Ao afirmar a sua imagem, estaria a afirmar o seu lugar como cidadão sujeito de direitos, exercendo o caráter político do rosto.

Douglass faz-se desta forma sujeito da ação, na sua apresentação como cidadão que reivindica dignidade e respeito através da imagem e confirma, em certa medida, a asserção feita por Hans Belting (2019: 175), de que “a história do retrato é também a história da sociedade, que nele se espelha: cada retrato indicava à pessoa retratada o seu lugar na sociedade, real ou desejado, quando pretendia desafiar essa sociedade, da qual, no entanto, não podia libertar-se.”

Achei pertinente trazer o exemplo de Douglass para a análise e compreensão das imagens de *Criança Tapeba*, antes de mais, por se apresentar como um exemplo em que o retrato é usado como forma de identificação e afirmação que reivindica não só o lugar de cidadão do retratado mas, também, os direitos a ele reservados. Por outro lado, pelo fato dos retratos de Douglass se apresentarem em oposição aos retratos das crianças Tapeba, no que diz respeito à relação dos retratados com o processo de produção das imagens.

Douglass foi o principal agente ativo em todo o processo, sendo responsável pela maioria das decisões que implicaram a produção de cada um de seus retratos. Entre outras coisas, coube a ele escolher sua pose, seu traje, sua expressão e o fotógrafo que o ia fotografar.

Cada fotografia foi resultado da sua própria vontade e das suas escolhas, sendo por ele pensada e não por alguém externo. Este é um fator de destaque, se levarmos em conta que na época, na produção de imagens sobre os povos africanos e os povos indígenas, escravizados ou não, o retratado não tinha qualquer poder de decisão. Desta forma, Frederick Douglass reforça a sua autonomia e poder como indivíduo.

Ele não aconteceu em *Criança Tapeba*, em que, nem as crianças nem a comunidade foram envolvidas no processo de produção das imagens. As decisões que envolveram a produção da obra foram feitas por elementos exteriores ao povo Tapeba, como é o exemplo da escolha do fotógrafo e das comunidades onde seriam captadas as imagens, a seleção das imagens que compõem a série fotográfica e o local e a forma que seriam expostas as fotografias. Desta forma, conclui-se que a obra, *Criança Tapeba*, se constrói totalmente apartada dos sujeitos a que se refere e retrata, revelando vestígios de uma postura paternalista e de tutela perante o povo Tapeba, por parte dos envolvidos na produção da obra, da mesma forma que as restantes ações realizadas junto à comunidade, como referido no tópico 2.5, pelos agentes mediadores e encomenda da obra *Criança Tapeba*.

6.2 Percurso da obra

As fotografias de *Criança Tapeba* foram inicialmente produzidas para serem expostas na abertura da programação da Semana do Índio, na praça José de Alencar, em Fortaleza, no ano de 1988, onde teriam a atenção da imprensa. Foi nessa exposição, com o nome *Índio! Criança Tapeba*, composta por uma seleção de 30 fotografias (Albuquerque, 2012), que a obra foi exposta pela primeira vez. A palavra 'Índio!' foi colocada estrategicamente antes de *Criança Tapeba*, por sugestão de José Cordeiro, para que houvesse uma identificação direta e imediata com a questão indígena. (informação verbal)¹²¹.

Programamos junto à Fundação Cultural de Fortaleza um grande evento cultural com a presença do presidente da Fundação Cultural de Fortaleza, Cláudio Pereira (*In Memoriam*), participação da Banda de Música do Município, artistas, poetas, intelectuais e representação do povo Tapeba. (informação verbal)¹²².

¹²¹ Entrevista concedida por Gylmar Chaves. Entrevista IV (set.2020). Entrevistador: Cláudia Rodrigues.

¹²² *Idem*.

Por ocasião desta exposição, algumas das crianças Tapebas fotografadas por José Albano estiveram presentes, possibilitando verem os seus respectivos retratos, o que se mostrou importante no fortalecimento da sua identidade. (ALBUQUERQUE, 2012).

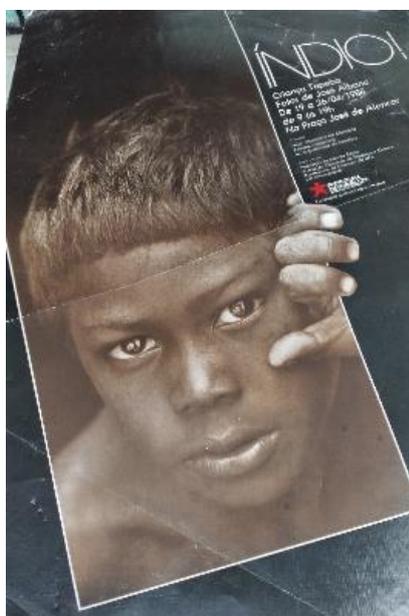


Figura 72 - Cartaz da exposição Índio! Criança Tapeba, na Praça José de Alencar, abril de 1988. Fonte: José Cordeiro



Figura 73 – Notícia do jornal O Povo, 20 de Abril de 1988, p.7 Fonte: Os Tapebas de José Albano, por Samuelson Tavares Vieira

As fotografias foram expostas em um varal e permaneceram na praça durante uma semana, na expectativa de pegar o fluxo dos trabalhadores e estudantes no centro de Fortaleza. Gylmar Chaves, encarregado de montar e desmontar a exposição diariamente, “de quando em vez subia num banquinho de madeira e falava sobre o reconhecimento da etnia Tapeba em curso na Fundação Nacional do Índio-Funai” (informação verbal)¹²³.

Relativamente a essa primeira apresentação das fotografias, José Albano diz que “a exposição gerou um grande impacto, tornando esse o meu trabalho mais divulgado e mais reproduzido em publicações diversas, no Brasil e no exterior” (ALBANO, 2009, p. 82). Segundo depoimento de Gylmar Chaves, as reações às fotografias eram diversas, houve quem as olhasse demoradamente, quem por elas passa-se sem lhe dirigir o olhar e quem rasgasse e jogasse no chão a programação referente à exposição. Mas o produtor destaca a reação de um senhor que “ao parar defronte de uma das fotos, escarrou e jogou toda sua sujeira numa delas.

¹²³ *Idem.*

Ao indagar o porquê de ter feito aquilo, simplesmente olhou para mim e nada disse, evadindo-se do local da exposição, também em absoluto silêncio" (informação verbal)¹²⁴.

No ano seguinte, em 1989, a obra foi publicada em forma de agenda, contando com a produção de Gylmar Chaves e o apoio logístico da deputada federal Moema São Thiago. A ideia era que cada semana correspondesse ao retrato de uma criança Tapeba, mas o número de fotografias existentes não eram suficientes para as semanas do ano, foi então que José Albano regressou a uma das comunidades Tapeba para captar as imagens restantes. Desta forma, a produção da obra no seu todo, resultou de duas visitas às comunidades Tapeba, com o intervalo de alguns meses.

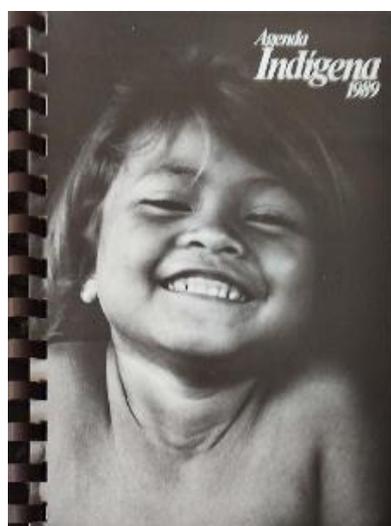


Figura 74 – Capa da Agenda Indígena 1989

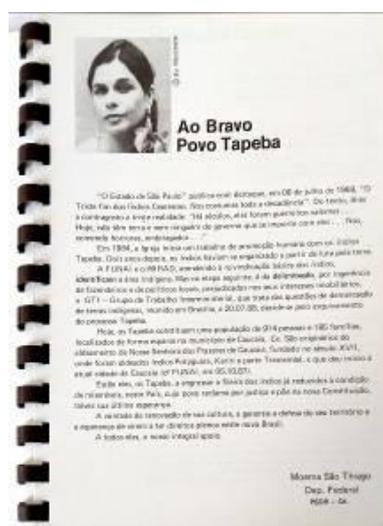


Figura 75 – Texto da Deputada Federal Moema São Thiago na Agenda Indígena

Ainda no ano de 1989, 43 fotografias da série *Criança Tapeba*, ocuparam as paredes do *hall* do Anexo II da Câmara dos Deputados, em Brasília, onde se localizava a sede da Funai. A exposição foi realizada no mês de Abril e no Dia do Índio (19 de Abril); nesta ocasião, uma comitiva do povo Tapeba fez-se presente na sessão da Câmara. (informação verbal)¹²⁵.

Ao longo dos anos, as imagens ganharam vida própria e vieram a ter diversos usos e formas de apresentação. Em 1992, as fotografias estiveram presentes na exposição coletiva de fotografia latino-americana "Perto do Coração Selvagem" organizada pelo Munchner Volkshochschule, Munique, Alemanha em julho/agosto. Recebeu também diversas premiações como é o caso do 1.º prêmio no Salão Nacional de Fotografia sobre Racismo e Discriminação, promovido pelo Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, em Porto Alegre, no ano de 1993. Em

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ *Idem*.

1994, três das fotografias foram adquiridas pelo Museu de Arte de São Paulo, integrando a coleção Pirelli/Masp de Fotografias (figura 1, 3 e 4).¹²⁶ O fotógrafo e colecionador Joaquim Paiva também teve interesse nesta séria fotográfica, tendo obtido seis fotos para o seu acervo de Fotografia Brasileira Contemporânea.¹²⁷

Ao desvendar as histórias ao redor destas imagens e conhecer alguns dos seus deslocamentos, percebe-se a obra em sua multiplicidade. Ao mesmo tempo que se trata de uma obra atual pelos debates que propõe, a obra deslocou-se no tempo e no espaço traçando caminhos próprios e cada vez mais distantes dos povos indígenas e de sua realidade. Enquanto os retratos das crianças Tapeba entravam no exclusivo circuito da arte, sendo expostos, publicados em livros e revistas da área e adquiridos por colecionadores e coleções de referência, o povo Tapeba, assim como os restantes povos nativos, continuavam a viver em dificuldades, lutando pela sua afirmação étnica e pelos seus direitos. Enquanto os seus retratos eram admirados nas paredes de museus e galerias, os indígenas, muitas vezes sem acesso a esses espaços, continuavam a ser discriminados, desrespeitados, violentados e assassinados.

As imagens ganharam destaque e relevância própria e, embora relacionadas a uma determinada realidade, esse lugar era atribuído à própria imagem e não necessariamente à causa ou ao povo que retratava. As imagens acabaram por seguir um percurso mais próximo do meio artístico do que dos movimentos indígenas. Neste ponto, facilmente nos deixamos levar para uma cobrança perante as imagens e o próprio fotógrafo, de um propósito que não teria sido cumprido, mas não é esse o meu intuito, com esta observação, pretendo destacar que as imagens, ao se tornarem independentes da intenção que as antecedeu, se afastaram dela, seguindo outros caminhos.

José Albano, quando se refere aos diferentes usos dados às imagens, confessa que dada a repercussão da obra, às vezes acabou perdendo o controle sobre a mesma. “Algumas coisas eu tive controle mas muitas coisas já fugiram ao meu controle. As fotos estão aí, estão na internet, e eu não sei que outras aplicações elas poderão ter tido. Nem tudo eu consegui, nem tudo eu concordei.” O fotógrafo dá como exemplo uma proposta que recebeu para a compra de algumas imagens de *Criança Tapeba*, por parte de uma agência de propaganda encarregada da divulgação de um shopping que ia abrir na cidade de Caucaia. A ideia era “comprar, doze, dezoito, não sei, fotografias das crianças Tapeba para fazer grandes *banners* e pendurar lá nas paredes do shopping na ocasião da inauguração”. José Albano não se sentiu confortável com a oferta e recusou a venda e uso das imagens.

¹²⁶ coleção Pirelli, MASP <https://colecaopirellimasp.art.br/autores/48/obra/160>, acesso a 20/03/2020

¹²⁷ <http://www.geocities.ws/jalbanobr/biografi.html>, acesso a 20/03/2020

Uma vez construída, a imagem desloca-se e ganha novas significações. Em *Criança Tapeba*, podemos dizer que a partir de um certo momento, não só a obra mas cada imagem individualmente, percorreu os seus próprios caminhos de forma autônoma e independente, tanto do fotógrafo José Albano, como dos Tapebas ou das entidades responsáveis pela encomenda. Esse foi um aspecto que impactou também na análise das imagens. Fui levada a pensar a obra como um corpo moldável, composta por diversas imagens que agem por vezes em grupo, por vezes individualmente. Da totalidade das quarenta e oito fotografias que compõem a obra, em sua publicação mais extensa, cada fotografia acabou por percorrer um rumo individual, tendo algumas delas caído no esquecimento e outras se destacou, tornando-se emblemáticas da obra, como é caso do retrato da Rosa (figura 1) e do Antônio Célio (figura 3), que acabou por inspirar outras criações artísticas, como é o caso da xilogravura, feita pelo artista Ricardo Vieira.



Figura 76 - Xilogravura baseada na foto do menino Antônio Célio, feita pelo artista Ricardo Vieira, em 2013. Fonte: José Albano

6.3 Sentidos da imagem

A imagem encontra seu verdadeiro sentido em representar algo que está ausente, já que somente pode se fazer presente por meio da imagem. Hans Belting

Para a análise das imagens, procurei conhecer e contactar com esta variedade de suportes. O primeiro contato foi na internet, quando procurava informações sobre o trabalho de José Albano. Nesse contexto virtual, encontrei algumas fotografias da série fotográfica em

diversos sites, mas surgiam apenas algumas e de forma desconexa e avulsa, não havendo uma ideia de série ou unidade entre elas. Já no livro *José Albano: 40 anos de fotografia*, de José Albano, onde os trabalhos do fotógrafo são apresentados em capítulos separados, vi pela primeira vez a totalidade das fotografias aqui analisadas, apresentadas em grupo e acompanhadas por um texto introdutório da obra. Para além da possibilidade de ver as imagens como parte de um conjunto, relacioná-las entre si e dessa forma ter maior compreensão da obra, a apresentação do contexto de produção da obra dava uma orientação para o olhar. Já no decorrer da pesquisa, tive conhecimento que algumas fotografias da série (correspondentes à figura 1, 3 e 4) estavam expostas no Museu de Fotografia de Fortaleza, foi então que pude contemplá-las em seu formato de exposição.

Ainda que se tratando do mesmo objeto, as diversas formas como a obra se apresentou – os lugares, os contextos e os dispositivos –, impactaram diretamente a minha experiência e o meu entendimento das imagens. Uma coisa é ver uma foto no jornal, outra coisa é essa imagem ser deslocada para uma galeria ou museu, esse deslocamento já incute um certo olhar à imagem e a marca perante uma determinada expectativa de leitura. Se encontro uma imagem no museu, de certa forma isso tem um aval da arte, mesmo que possa ser questionado, só o fato de estar ali já induz uma leitura, já impregna a imagem de uma determinada aura.

Cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista (...) Cada uma dessas situações sugere um uso diferente para as fotos mas nenhuma delas pode assegurar seu significado. (SONTAG, 2004: 122)

As imagens estão constantemente em movimento, deslocando-se no tempo e no espaço, criando novos sentidos, ganhando outras conotações, metamorfoseando. Estes deslocamentos trazem constantes desafios à análise de imagens. Como olhar e analisar por exemplo uma imagem que ocupa a parede de um museu de arte e ao mesmo tempo está presente numa casa familiar, enquanto única referência visual de um ente querido que já partiu? Como olhar uma imagem que é duas coisas ao mesmo tempo? De que forma esses deslocamentos afetam e direcionam a análise? Como pensar através de relações de pertencimento tão diversas, de forma não excludente?

Na minha relação com a obra *Criança Tapeba*, se por um lado o contato com as imagens publicadas no livro me permitiu uma maior compreensão das diferentes fotografias como parte de um todo, o encontro com as fotografias no Museu de Fotografia de Fortaleza foi

mais impactante, não só pelo seu enquadramento num contexto artístico, mas também pelo ambiente próprio do museu que me conduziu a uma maior imersão.

Ainda assim, devo dizer que a imagem me tocou verdadeiramente e de forma mais profunda no momento mais inesperado. Ao chegar pela primeira vez à Comunidade da Ponte, na margem do rio Ceará, para iniciar o trabalho de campo junto do povo Tapeba, saí do carro e vi, antes de qualquer outra coisa, uma imagem que se destacava na parede de cimento da casa que tinha diante de mim. Envolta por uma moldura branca, estava uma fotografia que me era familiar, era um dos retratos da série *Criança Tapeba*.

O olhar da criança retratada arrebatou-me. Tudo à volta congelou e escureceu, eu só conseguia olhar para aquela fotografia que já tinha olhado dezenas de vezes, mas nunca daquela forma. Estava ainda no início da pesquisa e na época lidava com a ausência de informações sobre a obra. Tive dificuldade em acreditar naquele acaso. Embora a semelhança fosse enorme, inicialmente questionei-me se esse seria realmente o retrato que conhecia de *Criança Tapeba*, pois percebi algumas diferenças nos traços da criança. Ao aproximar-me fiquei com a sensação que essas diferenças seriam resultado de alguns retoques feitos na imagem, não por José Albano, possivelmente para recuperação e ampliação da mesma.



Figura 77 - Fotografia tirada na visita à comunidade da Ponte. Foto: Cláudia Rodrigues

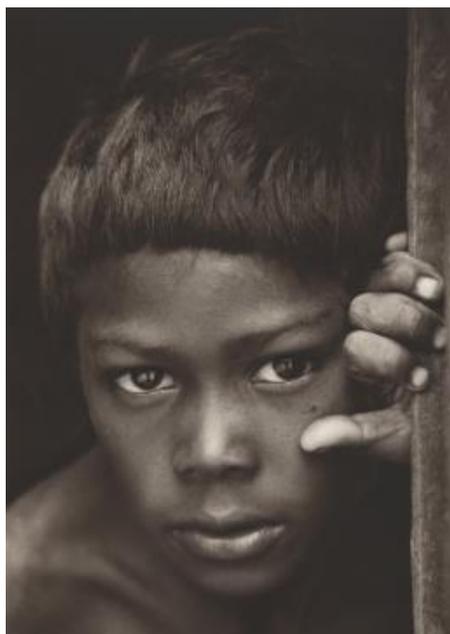


Figura 78 - fotografia do Antônio na série *Criança Tapeba*

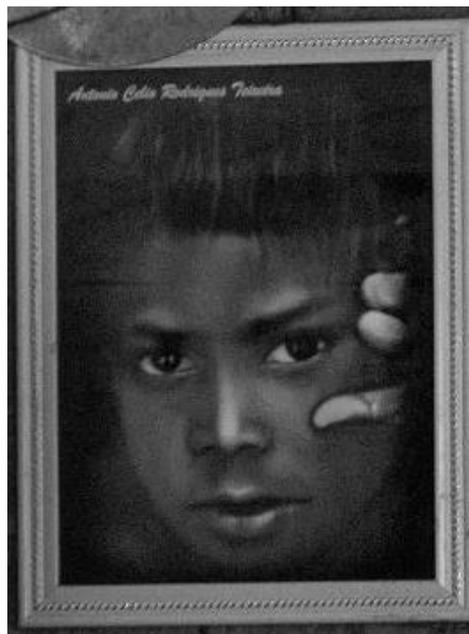


Figura 79 - fotografia do Antônio na parede da casa do seu irmão

Cheguei à comunidade Tapeba acompanhada pela equipe da Defensoria Pública da União (DPU) que preparava uma denúncia¹²⁸ junto da Corte Interamericana de Direitos Humanos (CIDH), sobre o processo pela demarcação do território indígena Tapeba. Eu fui como voluntária e estava encarregue da captação videográfica das entrevistas ao Cacique Alberto e à Pajé Raimunda Rodrigues Teixeira que viriam a constar de um vídeo¹²⁹ que acompanharia a denúncia. A nossa chegada chamou a atenção da comunidade e rapidamente se reuniu um grupo de pessoas à nossa volta.

No pátio da casa de Creusa e Marcelo, um dos filhos da Pajé Raimunda, e irmão da liderança da Comunidade da Ponte, Sérgio Tapeba, demos início às entrevistas, mas eu estava ansiosa para ter informações sobre aquele retrato. Qual seria a relação daquela imagem com a família que vivia ali? Haveria alguém que conhecia a criança retratada e podia contar-me a história daquela fotografia? Olhei à minha volta. Estaria aquela criança ali na minha frente, agora adulta?

¹²⁸ Notícias referentes à denúncia feita pela Defensoria Pública da União, <http://blogdoeliomar.com.br/2019/03/28/dpu-vai-denunciar-na-comissao-interamericana-de-direitos-humanos-violencia-contra-os-tapebas/> e <https://g1.globo.com/ceara/noticia/dpu-solicita-apoio-de-orgao-internacional-para-evitar-despejo-de-indigenas-cearenses.ghtml>, acesso a 11/11/2019

¹²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=True07zNVAA>, acesso a 11/11/2019

Finalizadas as filmagens, aproximei-me dos moradores da casa, que vendiam artesanato enquanto fazia as gravações e após uma breve conversa perguntei pela foto. Responderam-me “é do irmão dele, que na 020 que o carro atropelou ele”¹³⁰. A 020 refere-se à CE 020, uma rodovia que passa junto da comunidade. Vim a saber que tinha falecido pouco tempo depois da fotografia ser captada. O seu nome estava gravado na fotografia, António Celio Rodrigues Teixeira e era também filho da Pajé Raimunda. Aquela era a única foto que tinham dele, condensando em si o valor de culto e a aura que diz respeito ao seu desaparecimento.

Não é por acaso que o retrato era o principal tema das fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes e defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. (BENJAMIN, 1994: 174)

A aura resiste e encontra o seu refúgio no rosto humano, que Benjamin refere como a última trincheira do valor de culto, encontra-se talvez, “em torno desse lugar impossível, de tornar carne e osso o que não existe mais” (SANTOS, 2011: 51) A imagem representa o rosto vivo, o faz presença, mas nunca chega a ser o rosto vivo (BELTING, 2015). Ao mesmo tempo que a imagem convoca a presença de António, lembra a sua ausência. Com a sua morte, o retrato ressignificou-se, agindo agora entre a memória da vida e da morte, da presença e da ausência.

Enquanto a gravura de tal pessoa, ainda viva, seria um mero instantâneo natural, essa mesma gravura, morta a pessoa, muda seu significado completamente. Ela agora representa a ausência de alguém, ou seu espaço vazio, no mesmo ambiente de que essa pessoa, até aquele momento, era parte integrante. (BELTING, 2005: 71-72).

Tornava-se evidente o inseguro *ser* da imagem múltiplo e plural (ALLOA, 2015: 7), que vai além do primeiro sentido da obra e contraria uma possível ideia da existência de uma única e verdadeira interpretação da imagem.

Quando olhamos para aquela casa é impossível não ver o retrato de António que espreita pela janela, como se habitasse nela, como se fizesse parte dela. O corpo ainda está presente. Pela fotografia exposta, como se tratasse de um relicário, ele faz-se presente, no estranho paradoxo que é olhar a imagem, “reconhecendo que ela tem o poder de tocar o que está ausente, tornando presente aquele que está distante” (ALLOA, 2015: 10). Assim como Barthes (2017) olhava a foto da mãe e não via apenas a sua representação, ele via a própria mãe,

¹³⁰ Depoimento captado em vídeo e disponível no vídeo Trabalho de campo Comunidade da Ponte - Março 2018, link: <https://youtu.be/e9FYqXhv3no>

Antônio se faz presente com sua a fotografia, perante o olhar de seus familiares e faz-se evidente o *punctum* como força metonímica, não mais como o signo, mas como a coisa mesma, não é só representação, é presença.¹³¹

O corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. A presença icônica do morto, todavia, admite, e até mesmo encena intencionalmente, a finalidade desta ausência – que é a morte. (BELTING, 2005: 69).

O retrato apresenta-se aqui como forma de ultrapassar os limites da morte, “como um véu de Verónica, que guarda o rosto daquele que ainda estava vivo no momento da impressão, as fotografias parecem querer romper a desapareição, insistindo na permanência dos mortos na imagem do corpo outrora vivo” (SANTOS, 2017: 65) As imagens de culto, produtoras de presença, como respota ao medo da morte.

Belting lembra a importância do culto aos mortos, o mais antigo dos cultos, que precede todas as religiões, para a gênese das imagens físicas nas práticas humanas. O sentimento de perda e indeterminação instalado com a morte contamina de incertezas o mundo dos vivos. Para reparar essa ausência, as imagens substituem corporalmente aquele que havia partido, uma vez que o corpo, que durante toda a nossa vida intermedeia nossa relação com o mundo, é a mídia extremamente vulnerável. Sua decomposição desestabiliza traços e provoca o horror. A imagem alucinada, vagante e imponderável da morte precisa ser contida, refreada, pela imagem concreta da máscara, da escultura ou do desenho. Com um novo corpo, medial e midiático, o morto é mantido estável, presente e visível. (REINALDO, 2020a: 104)

O caráter testemunhal do retrato e a relação nele estabelecida entre presença e ausência é já muito antiga. Plínio, o Velho, no mito instaurador de uma origem da imagem,

“...relata que o ‘princípio da pintura consistiu em traçar com linhas o contorno de uma sombra humana’ (...) Apaixonada por um jovem que ia viajar para o estrangeiro, a filha de um oleiro de Sicião ‘rodeou com uma linha a sombra de seu rosto projetada na parede por uma lanterna. O pai aplicou argila sobre o esboço do qual fez um relevo que deixou endurecer ao fogo com o rosto de suas louças.’ Assim, pintada ou esculpida, a Imagem é filha da Saudade.” (DEBRAY, 1993 *apud* SANTOS, Carolina, 2016: 195).

Segundo o mito, a imagem teria surgido do desejo de preservar uma marca do que se faria ausente. O rosto permanece através do retrato. Poderíamos desta forma pensar presença e ausência, em sua relação com o rosto e retrato.

¹³¹ Anotações da aula de Metodologia de pesquisa em Comunicação, ministrada pelo Professor Osmar Gonçalves em 2018.2 no Programa de Pós-graduação em Comunicação.

O rosto, enquanto textura, matéria (e suas possíveis transformações) é vida, pulsão, desejo. Já o retrato aparece como uma solução desesperada para se lidar com a falta. Ele é ‘signo de uma ausência, expressão de uma nostalgia, resposta à morte’ (POMMER, 1998: 20). Entre um e outro, há portanto, uma diferença fundamental, que se evidencia na forma como se relacionam com a passagem do tempo. O rosto é impermanente, seus traços estão em constante envelhecimento e suas expressões são moldadas no presente, em cada instante e em cada situação. Já o retrato é um resquício de passado, um recorte temporal que se mantém congelado perpetuamente, servindo como memória da existência do retratado. (HOEFEL, 2012: 24)

A particularidade do retrato perante o rosto, é a capacidade de conservar a juventude, congelar o tempo (Lotman, 2000), num desejo da eternidade. Com o passar dos anos as crianças cresceram, tornaram-se adultos e irão envelhecer, mas as imagens permanecem intactas, assim como os rostos que retratam e que já não existem. O rosto de António, assim como das restantes crianças que encontramos em *Criança Tapeba*, são presentificados e vivem através da imagem que os retrata, numa permanência apenas possível na imagem, que permite que continuem a “dar a cara” ao povo Tapeba.

Segundo Belting, a presença produzida através da imagem, não se relaciona apenas com o luto. Ao mencionar os diversos usos atribuídos ao retrato ao longo da história, o autor refere que a presentificação invocada pela imagem teve “um papel relevante quando a pessoa representada estava ausente e de algum modo se pretendia fazer valer os seus direitos” (BELTING, 2019: 151). Nesse sentido, a imagem apresenta-se não só como um lugar de culto na qual a presença do retratado surge de forma afetiva, mas também como uma forma de presença reivindicadora de direitos.

Neste sentido, podemos pensar as fotografias de *Criança Tapeba*, para além do seu carácter de identificação do povo Tapeba como grupo étnico, referido nos tópicos anteriores. Estas imagens carregam e articulam em si a permanência dos rostos que retratam presentificando-os, não só de forma afetiva numa esfera mais íntima da imagem, mas também como forma de fazer valer os direitos dos retratados, que no caso desta obra que se apresenta como um retrato coletivo e se refere ao próprio povo Tapeba. Presença e a identificação articulam-se nestas imagens como forma de visibilidade e reivindicação de direitos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem é múltipla e múltiplos são os olhares sobre ela, as interpretações e o que nos comunica. Ela não nos leva apenas a uma direção, mas nos abre caminhos, nos apresenta diversas verdades e, por vezes, pode até mesmo ser contraditória.

Finalizo esta pesquisa e sou remetida ao seu início.

Nos meus primeiros encontros com os retratos de *Criança Tapeba*, dado o contexto de produção da obra, e ainda conduzida por uma tendência generalizada de exigir às imagens e ao fotógrafo que cumpram um determinado propósito estabelecido para a sua criação, uma questão surgia: terá esta obra realmente contribuído para a afirmação do povo Tapeba?

Rapidamente percebi que esta não era a direção que me interessava seguir na pesquisa e procurei não me deter nela, uma vez que me conduzia a um olhar redutor perante as imagens, no qual a sua existência estava presa e limitada à intenção que desencadeou a sua produção. O que procurei neste trabalho foi exatamente o oposto, abrir o espectro do olhar, de forma mais ampla possível, perante os retratos das crianças Tapeba e analisá-los na sua multiplicidade, nas suas diversas camadas de sentido e pertencimento.

Ainda assim, ao finalizar o trabalho a questão ressurgiu, desta vez colocada não por mim mas por alguém externo que conhecia a pesquisa. Considerei então relevante trazer este questionamento na conclusão do texto, não com o intuito de respondê-lo mas por perceber que é uma questão recorrente para quem toma contato com a obra e com o seu contexto de produção.

A verdade é, ainda que fosse minha intenção dar uma resposta, não me sentiria capaz de o fazer de forma assertiva, por esta implicar desdobramentos e reflexões diferentes das que tiveram lugar nesta pesquisa. Não obstante, gostaria de referir que acredito que as imagens, no geral e não só as que constituem a obra aqui analisada, a partir do momento que nos questionam, nos tiram do lugar e nos conduzem a uma reflexão, já trazem uma contribuição.

Desde a escrita do projeto de pesquisa, há três anos atrás, essas fotografias de *Criança Tapeba* me acompanham. Com elas vieram muitos questionamentos e uma vontade de conhecer melhor a história do Brasil, dos povos indígenas e a minha própria história. Para além das reflexões e conclusões apresentadas ao longo do texto, diria que o processo foi de extrema importância. Experimentar, sair da zona de conforto, dispor-me na minha subjetividade a procurar formas de me relacionar com as imagens e mergulhar nelas, deixar-me afetar por elas.

Como afirmava Flusser (1979), não é o resultado ou a hipótese confirmada que mais interessa no ensaio e sim o que se revela ao longo da experiência.

O exercício de me deixar conduzir por aquilo que me colocavam as imagens e não por aquilo que eu “queria” ver nelas, foi desafiante e levou-me a temas e questões que não tinha percebido nas imagens num primeiro olhar, como é o caso da relação entre imagem e morte. Curiosamente alguns desses temas se entrelaçaram com as minhas vivências ao longo da pesquisa, proporcionando uma troca enriquecedora entre o que vivia e o que pesquisava.

O contexto de pandemia mundial que vivemos, por causa do Covid19, colocou algumas dificuldades na execução da pesquisa. Este último ano de trabalho, foi condicionado pela tomada de medidas de isolamento social, faltando por vezes condições logísticas e até materiais, como é o caso do difícil acesso às bibliotecas, e por consequência a livros relevantes para o desenvolvimento do referencial teórico, tendo de me adaptar ao que se encontrava disponível na internet. Mas os principais desafios colocados pela pandemia foram relativos ao trabalho de campo, implicando alguns reajustes na pesquisa.

Tratando-se os povos indígenas de um dos grupos de risco, por uma questão de segurança, não dei continuidade às visitas às comunidades Tapeba. Da mesma forma, evitei qualquer contato presencial com José Albano. Para contornar esta limitação, usei as redes sociais – whatsapp, facebook e e-mail – como forma de comunicação, por meio das quais fiz parte da entrevistas apresentadas neste trabalho. No caso do povo Tapeba, por se tratar de uma abordagem diferente, que requer uma aproximação através da minha presença efetiva, esta limitação foi mais difícil de ultrapassar e acabei por manter contato, apenas no sentido de lhes fazer chegar os vídeos e fotografias que tinha captado na primeira visita.

Finalizada a pesquisa, as imagens de *Criança Tapeba* ainda me inquietam e algumas questões permanecem em aberto. Na verdade, percebo que termino com mais questões do que quando iniciei. Por vezes, senti-me perdida neste amplo campo das imagens, sem saber se estaria no caminho certo. Muitas vezes fui conduzida a “becos sem saída” e, outras vezes, pelo contrário, a caminhos que davam a outros caminhos e me afastavam desta pesquisa.

A conclusão deste trabalho – que me parecem mais justo chamar de considerações finais, no lugar do significante “conclusões” – apresenta-se dessa forma como indicadora de alguns desses caminhos que ficam em aberto para futuras pesquisas, realizadas por mim ou por outros pesquisadores.

Aproveito este momento para pontuar questões que não entraram no texto, dada a natureza de uma dissertação (tempo de execução, familiaridade com autores, obras, delimitação de determinados objetivos), mas que merecem um maior aprofundamento. Esses pontos dizem respeito a temas ou problemáticas como o belo, a aura e a atemporalidade das imagens.

Uma das questões que merece maior problematização e aprofundamento é a estetização das imagens e a busca pelo que se convencionou chamar de belo na produção das fotografias, sendo possível desenvolver várias linhas de análise, a partir deste ponto. Como o próprio fotógrafo pontua, a intenção era “manter o máximo de beleza nas crianças” de forma a cativar o espectador ou espectadora pela sua beleza e dessa forma sensibilizar e mobilizar apoio para o reconhecimento deste povo, assim como pelo respeito dos seus direitos. Mas o que está em jogo nesta estetização em *Criança Tapeba*?

A relação entre beleza e os povos nativos está presente desde cedo nas construções imagéticas estereotipadas dos povos nativos (internas e externas), desenvolvidas por exemplo no século XIX com o romantismo brasileiro, inicialmente na literatura e mais tarde nas belas artes.

Em uma outra perspectiva, podemos pensar, também, no resgate da beleza como um meio de reaver a *aura* das imagens, das crianças e do próprio povo Tapeba.

Da concepção de belo como amálgama de véu e objeto velado decorre que o belo não é apenas a aparência, mas também aquilo que é encoberto por ela. Essa duplicidade funda a concepção de beleza como algo que é, por definição, inacessível ao observador. (GATTI, 2008: 138)

É nesse inacessível, no mistério que causa, que seria possível encontrar a aura. Mas a beleza nesta obra pouco revela dos retratados, uma vez que no esforço de destacá-la, o fotógrafo eliminou o contexto e a realidade das crianças até ao último pormenor – através do enquadramento fechado, as opções de iluminação e a pós-produção das imagens –, como se essa realidade estivesse em oposição ao belo. Sem qualquer referência ao contexto, a imagem assume um caráter atemporal e as crianças parecem suspensas no espaço e tempo, criando no espectador uma sensação de distância, onde as crianças se tornam inalcançáveis.

A dialética entre proximidade e distância é o que definia essa relação peculiar entre sujeito e objeto chamada por Benjamin de experiência da aura. Ela só é possível enquanto o objeto for mantido inacessível, por mais próximo que sua manifestação esteja do observador. (GATTI, 2008: 137).

Podemos, portanto, pensar não só o belo mas também a atemporalidade como possível meio de resgate da aura em *Criança Tapeba* e como eixo de análise destas imagens. Este trio conceitual, belo, atemporalidade e aura, pode ainda ser pensado na sua relação com o retrato, gênero fotográfico em que a aura se faz patente.

O caráter atemporal dos retratos de *Criança Tapeba*, que surge de forma não intencional por parte do fotógrafo, abre caminhos para se pensar a ideia de *negação da coetaneidade*, desenvolvida pelo antropólogo Johannes Fabian (2013). Em síntese, este termo refere-se a uma temporalidade hierarquizante do outro, em que se entende que os povos indígenas vivem suspensos num tempo que não é o atual, numa temporalidade diferente da “nossa”, não indígena. Estas são apenas algumas reflexões que nos acompanharam silenciosamente, mas que não entraram no texto e que podem servir como pistas para outros caminhos de análise das fotografias de *Criança Tapeba*.

Também a história da fotografia do Ceará, brevemente introduzida neste trabalho, como referência à época em que foi produzida a série fotográfica *Criança Tapeba*, merece ser objeto de estudo de mais pesquisas.

Finalizo este trabalho com um enorme desejo de refletir sobre o estudo da cultura visual, na sua relação com os indivíduos a que ela se refere, de implicar o outro na pesquisa, de pensar formas de criar pontes para além dos muros da universidade. Acredito que o trabalho de campo é um meio para concretizar esse objetivo, por meio de uma participação direta e ativa dos interlocutores e envolvidos na pesquisa, essa hipótese se fortalece na experiência que tive nesta pesquisa e nos frutos que trouxe para a análise dos retratos das crianças Tapeba. Uma possibilidade de análise destas imagens, não explorada neste trabalho, poderia ser do ponto de vista da sua relação direta com os retratados, sendo a pesquisa desenvolvida a partir do encontro com as crianças retratadas, hoje adultos, e suas histórias de vida.

O trabalho de campo é ainda uma ferramenta pouco usada no campo das imagens, que merece uma maior experimentação e aprofundamento metodológico. Ela possibilitou o contato com outras perspectivas sobre as imagens analisadas e permitiu-me apreender pela minha própria experiência e não apenas pela leitura de textos que abordam a questão, o caráter múltiplo das imagens, as diversas camadas de sentido que as compõem. Abriu o meu olhar e a forma como entendo e me relaciono com as imagens. As imagens são mais do que aquilo que vemos ou podemos ver, elas são também o que nos provocam. Sempre nos surpreendem. Circulam no tempo e no espaço e se ressignificam, nos ressignificam. As imagens permanecem

vivas, como experienciei no meu encontro inesperado com o retrato de António, na casa da sua família, ao acessar uma dimensão mais privada do retrato, que me impactou e ficou gravado na minha memória como uma imagem que marca um instante de mudança.

Experimental a aura de um objeto é perceber o momento único e efêmero em que ele pode ser incorporado em sua experiência. É esse o significado da memória involuntária. No seu instante único, abre-se o horizonte de um tempo preenchido com a qualidade superior de uma experiência única, insubstituível e decisiva. (GATTI, 2008 : 138).

Neste encontro, a minha relação com esta imagem mudou, o retrato de António produziu mais uma relação de pertencimento, desta vez comigo. Com ela e através dela iniciei o meu caminho como pesquisadora no campo da imagem.

Passam os anos, passam as décadas, a luta pelos direitos dos povos indígenas permanece e a obra mantém-se atual. Relembro que o processo de demarcação do povo Tapeba ainda aguarda resolução. Segundo o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro¹³², a relação do atual governo com os povos indígenas é preocupante pelo seu intuito de completar o processo de extorsão aos povos indígenas iniciado pelos invasores portugueses no período colonial, retirando-lhes os 13% de terra que lhes resta, a fim de privatizá-las.

Esta afirmação tem como base a postura assumida pelo governo regente e as medidas por ele tomadas, entre as quais menciono: a junção do Ministério do Meio Ambiente com o da Agricultura, o enfraquecimento de leis de proteção ambiental e a saída do Brasil do Acordo de Paris, assim como a intenção de liberação da extração de minério em terras protegidas e a isenção de impostos sobre os agrotóxicos. Em audiência com ONU, também Davi Kopenawa, líder Yanomami, denuncia o desmonte de políticas públicas do Governo Bolsonaro.¹³³

Colocado este cenário, cabe-me afirmar que, em tempos obscuros, as forças se organizam e as lutas não cessam. Os povos indígenas não se resignam¹³⁴ e sobrevivem a mais

¹³² Entrevista por Ciro Barros e Thiago Domenici, à agência de jornalismo a Pública, publicada a 10 de Outubro de 2019, <https://apublica.org/2019/10/viveiros-de-castro-estamos-assistindo-a-uma-ofensiva-final-contra-os-povos-indigenas/#Link1>, acesso em 19/02/2020.

¹³³ Matéria no jornal *El País* <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-03-03/davi-kopenawa-os-garimpeiros-sem-duvida-vaio-matar-os-indios-isolados-na-area-yanomani.html?fbclid=IwAR3557ogI38Ptc40gikwFD9e11i0yQe-xOi64ABiZpEhNsWry3v3NPrL7A>, acesso a 13/02/2020

¹³⁴ Movimentos indígenas, ato dos Tapeba a 17 de Fevereiro de 2019, relatado pelo Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEABI) de Fortaleza, “Povo Tapeba vai ao Gabinete do Governador do Ceará e à Defensoria Pública da União pedir apoio” <https://www.instagram.com/p/B8rQkQaFMu4/>, acesso a 19/02/2020.

um período problemático da história do Brasil. Convoco aqui a fala de Ailton Krenak¹³⁵, que anuncia a resistência, “A guerra não terminou, ainda estamos em guerra”.

¹³⁵ Série documental Guerras do Brasil.doc, temporada 1, episódio 1 “As Guerras da Conquista”

REFERÊNCIAS

A MISSÃO. Direção de Roland Joffé. Produção de Fernando Ghia, David Puttnam. Reino Unido: Warner Brothers, 1986. DVD (126 min.), Widescreen, son., color. Legendado.

ADELCO. **Diagnóstico e Estudo de Linha de Base**: relatório final do projeto urucum fortalecendo a autonomia político-organizativa dos povos indígenas. Ceará: Adelco e Esplar, 2017. 180p. Disponível em: http://adelco.org.br/wp-content/uploads/2018/07/Relatorio-Estudo-de-Linha-de-Base_versão_final_com-f. Acesso em: 13 set. 2018.

AIRES, Max Maranhão Piorsky. Imaginando a Geografia e a Cultura para os Tapeba: um esboço acerca de nossos equívocos. In: PINHEIRO, Joceny (org.). **Ceará terra da luz, terra dos índios**: história, presença, perspectivas. Fortaleza: Ministério Público Federal. 6ª Câmara de Coordenação e Revisão. Funai; Iphan/4ª Superintendência Regional, 2002.

AIRES, Max Maranhão Piorsky. De aculturados a índios com cultura: estratégias de representação do movimento de professores tapebas em zonas de contato. **Tellus**: ano 8, Campo Grande (Ms), n. 15, p. 83-112, dez. 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Il volto**: da "Mezzi senza fine - note sulla politica". Disponível em: <http://www.generative.design.com/libri/ilvolto.htm>. Acesso em: 02 nov. 2017.

ALBANITO(S) registro de uma vida. Direção de Germano Gomes. Fortaleza: Raíssa Soares, publicado. Son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/197765165>. Acesso em: 26 dez. 2017.

ALBANO, José. **40 anos de Fotografia**. Disponível em: <https://josealbanofotografias.wordpress.com/about/>. Acesso em: 23 ago. 2017.

ALBANO, José. Alternativas na arte de viver. Palestra proferida no TED Taks, Fortaleza (Ceará), publicada em abr. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aN6lbGb74eg>. Acesso em 14 jul. 2017.

ALBANO, José. **José Albano: 40 anos de fotografia**. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2009.

ALBUQUERQUE, Manuel Coelho. História oral, memória e etnia: o território tapeba em disputa. In: XI ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DE HISTÓRIA ORAL. FICÇÃO E PODER: ORALIDADE, IMAGEM E ESCRITA., 11., 2017, Fortaleza. **Anais [...]**. Ceará: Universidade Federal do Ceará, 2017. p. 1-15. Disponível em: http://www.nordeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/7/1496187373_ARQUIVO_Trabalhocompleto.pd. Acesso em: 10 nov. 2018.

ALBUQUERQUE, Manuel Coelho. História, arte e atitude educativa: tensões étnicas e políticas. **Cordis. Comunicação, Modernidade e Arquitetura**, São Paulo, n. 8, p. 89-117, jun. 2012.

ALBUQUERQUE, Manuel Coelho. Pelos direitos de ser índio: artes e atitudes educativas. In: I ENCONTRO INTERNACIONAL DE DIREITOS CULTURAIS, 1., 2012, Fortaleza. **Anais [...]**. Fortaleza: 2012. p. 1-10.

ALENCAR, José de. Iracema. In: ALENCAR, José de. **Obra completa**: vol. 4. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 223-320.

ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. Tradução coordenada por Carla Rodrigues.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino. Os índios na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo. **Revista História Hoje**, [S.L.], v. 1, n. 2, p. 21-39, 2012. *Revista Historia Hoje*. <http://dx.doi.org/10.20949/rhhj.v1i2.39>.

ANDRADE, Gabriel Aguiar de. **O suporte videográfico entre os índios Tapeba**: produção e afirmação de identidade étnica. 2012. 140 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

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

ARAUJO, Helosa Maria de C.; VIEIRA, Jari. Estudo da cultura indígena para a montagem de Catálogo (Peça Publicitária) do Artesanato Hodierno dos Tapebas (de Caucaia/CE). In: XXXIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA

COMUNICAÇÃO, 33., 2010, Caxias do Sul, Rs. **Anais [...]**. Caxias do Sul, Rs: Intercom, 2010. p.1-13. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-2632-1.pdf>. Acesso em: 6 set. 2018.

ARRUTI, José Maurício Andion. A emergência dos "remanescentes": notas para o diálogo entre indígenas e quilombolas. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 7-38, out. 1997. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-93131997000200001>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000200001&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 24 mar. 2018.

AS CARAVELAS passam. Direção de Ivo Sousa. Produção de Caritas, Cedoc e Arquidiocese de Fortaleza. 2002. (22 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gO0dImEt-_0. Acesso em: 12 ago. 2018.

AS GUERRAS da Conquista (Temporada 1, ep. 1). Série Guerras do Brasil.doc. Direção de Luiz Bolognesi. São Paulo: Buriti Filmes, 2018. (26 min.), son., color.

AZEVEDO, Marta Maria. Diagnóstico da população indígena no Brasil. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 60, n. 4, p. 19-22, out. 2008. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000400010&lng=en&nrm=i. Acesso em: 24 nov. 2019.

BARRETTO FILHO, Henyo Trindade. **Tapebas, Tapebanos e Pernas-de-Pau**: etnogênese como processo social e luta simbólica. 1993. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, PPGAS/Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1993.

BARRETTO FILHO, Henyo Trintade. Tapebas, Tapebanos e pernas-de-pau de Caucaia, Ceará: da etnogênese como processo social e luta simbólica. **Série Antropológica**, Brasília, v. 165, p. 1-30, 1994.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político. **Mana**, [S.L.], v. 12, n. 1, p. 39-68, abr. 2006. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-93132006000100002>.

BECKER, Simone; ROCHA, Taís Cássia Peçanha. Notas sobre a “tutela indígena” no Brasil (legal e ilegal), com toques de particularidades do Sul de. **Revista da Faculdade de Direito**, Curitiba, v. 62, n. 2, p. 73-105, ago. 2017.

BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen**. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BELTING, Hans. **Semelhança e Presença**: a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Maria Beatriz de Mello e Souza (Org.), 2010. 784 p.

BELTING, Hans. Imagem, Mídia e Corpo: uma nova abordagem à iconologia. **Ghrebh**: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, São Paulo, n. 8, p. 32-60, jul. 2006.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 64-78, jul. 2005. Ano 6.

BELTING, Hans. **Faces**: uma história do rosto. Lisboa: Editora KKYM, 2019. Tradução de : Artur Morão.

BELTING, Hans. Hans Belting: rostro y máscara en el espejo de la Historia. Youtube, 25 mai. 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UK2j0vdC0T8>. Acesso em: 28 set. 2020.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Vol. 1: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994

BÔAS, Orlando Villas; BÔAS, Cláudio Villas. **A Marcha para o Oeste**: a epopeia da expedição roncadour - Xingu. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BONIN, Iara Tatiana; KIRCHOF, Edgar Roberto; RIPOLL, Daniela. Disputas pela Representação do Corpo Indígena no Twitter. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 219-247, jun. 2018. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266076102>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602018000200219&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 8 dez. 2019.

BOTO, Carlota. O Brasil que Portugal escreveu: pedagogia e política sem comemorações. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 16-40, dez. 2000.

BRAGA, Bruno Miranda. **Manáos uma aldeia que virou Paris**: saberes e fazeres indígenas na Belle Époque Baré 1845-1910. 2016. 340 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História Social, Universidade Federal do Amazonas-Ppgh/ufam, Amazonas, 2016.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Unesp, 2017. Tradução de: Vera Maria Xavier dos Santos.

CAMPELO, Lilian. No Pará, dois mil indígenas cobram direito de usar nome étnico, **Brasil de fato**, Seção Direitos Humanos. Belém (PA), 16 de nov. de 2017 Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/11/16/no-para-dois-mil-indigenas-cobram-direito-de-usar-nome-etnico>. Acesso a 22/10/2020

CARDOSO, Athos Eichler. **As Aventuras de Nho-Quim e Zé Caipora**: os primeiros quadrinhos 1869-1883 / Ângelo Agostini. Brasília: Senado Federal, Concelho Editorial, 2013.

COMUNIDADE de Sabiaguaba. Direção de Ítalo Rodrigues. 2009. (6 min.), son., color.

CONTRERA, Malena Segura. Imagens endógenas e imaginação simbólica. **Revista Famecos**, [S.L.], v. 23, n. 1, p. 1-13, 11 nov. 2015. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2016.1.21350>.

COURTINE, J. J; HAROCHE, C. **História do rosto**: Expressar e calar as suas emoções. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2016.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Imagens de índios do Brasil: o século XVI. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 4, n. 10, p. 91-110, dez. 1990. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40141990000300005>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000300005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 out. 2018.

DIDI-HUBERMAN, George. O saber-movimento (O homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998. p. 17-29. Tradução: Vera Ribeiro.

DIDI-HUBERMAN, George. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Geroge. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Eba/ufmg**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-209, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc. (2017).
 FABIAN, Johannes. **O tempo e o outro**: como a antropologia estabelece o seu objeto. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.
 FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2004.

FALCÃO, Márcio; NALON, Tai. Índios invadem plenário da Câmara e interrompem sessão. **Folha de S. Paulo**. Brasília. 16 abr. 2013. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/poder/2013/04/1263651-indios-invadem-plenario-da-camara-e-interrompem-sessao.shtml>. Acesso em: 6 set. 2020.

FELINTO, Erick; ANDRADE, Vinícios. A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. **Contemporanea**, Bahia, v. 3, n. 1, p. 75-94, 2005.

FLUSSER, Vilém *Natural: mente – vários acessos ao significado de Natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

FLUSSER, Vilém. **A escrita: há futuro para a escrita?**. São Paulo: Annablume, 2010. Tradução do alemão por Murilo Jardelino da Costa..

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos: uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007. 94 p.

FREITAS, Carlos; MEDEIROS, Aline; MONTEIRO, Marcelo José Albano apresenta a Comunidade Sabiaguaba. Publicado em 2016 (5:26 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fU36A556xbk>. Acesso em: 02 jul. 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Mimese e crítica da representação em Walter Benjamin. In:

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (org.). **Mimese e Expressão**. Belo Horizonte: Ufmg, 2001. p. 353-363.

GATTI, Luciano Ferreira. O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin. **Trans/form/ação**, [S.L.], v. 31, n. 1, p. 127-142, 2008. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-31732008000100007>.

GONÇALVES, Osmar. Estética da Fotografia: um diálogo entre Benjamin e Flusser. **Flusser Studies**, Lugano, Suíça, n. 15, p. 1-13, 2013.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 115-147, mar. 2008.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. Prefácio. In: AIRES, Max Maranhão Piorsky (org.). **Escolas Indígenas e Política Interculturais no Nordeste Brasileiro**. Fortaleza: Eduece, 2009. p. 7-10.

HOEFEL, Diego. **ENTRE RETRATOS E PAISAGENS: ensaio sobre rosto no cinema**. 2012. 126 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

HONORATO, Suene. Iracema, de José de Alencar: uma ficção toponímica. **Alere**, Mato Grosso, v. 8, n. 8, p. 205-228, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/475>. Acesso em: 6 nov. 2019.

IDEIA Jangadeiro entrevista o fotógrafo José Albano. Fortaleza: Tv Jangadeiro, sem inform. Son., color.

ÍNDIO CIDADÃO?. Direção de Rodriguarani Kaiowá e Equipe. Df: 7G Documenta e Machado Filmes, 2014. (52 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ti1q9-eWtc8>. Acesso em: 4 nov. 2019.

JACOTO, Lilian. **Um Senhor Tavares**: ensaios e erros. Coimbra: Coimbra University Press, 2020.

JOSÉ Albano, no Café Literário (parte I). Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2010. (7 min.), color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_cl7zK0-YaU. Acesso em: 14 jul. 2017.

JOSÉ Albano, no Café Literário (parte II). Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2010. (8 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4EPxkkuo9qw>. Acesso em: 14 jul. 2017.

KOSSOY, Boris. Revelações à sombra. **Revista de História da Biblioteca Nacional**: Ano 3, Rio de Janeiro, v. 35, p. 62-65, ago. 2008. Disponível em: http://boriskossoy.com/wp-content/uploads/2014/11/revista_historia.pdf. Acesso em: 12 nov. 2019.

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

LANDER, Edgardo. Ciências Sociais: saberes coloniais e eurocêtricos. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires-Argentina: Clacso, 2005. p. 8-23.

LIMA, Antonio Carlos de Souza. O exercício da tutela sobre os povos indígenas: considerações para o entendimento no brasil contemporâneo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, Usp, v. 55, n. 2, p. 781-832, 2012.

LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera**. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis/Cátedra Universitat de València, (1996, vol. I); (1998, vol II); (2000, vol. III).

MACHADO, Arlindo. Máquinas de aprisionar o carrom. In: MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 235-253.

MARQUES, Angela Cristina Salgueiro. Rancière e a política das imagens: rosto, olhar e subjetivação na fotografia de jr. **Revista Ecopós: TRANSFORMAÇÕES DO VISUAL E DO VISÍVEL**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 1-14, 2014.

MAURO, Victor Ferri. Etnogênese e reelaboração da cultura entre os Krahô-Kanela e outros povos indígenas. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 37-94, 2013.

KUNSCH, Dimas; MENEZES, José Eugénio de. Ficção filosófica, ensaio e compreensão em Vilém Flusser. **Líbero**, São Paulo, v. 19, n. 37, p. 71-80, 2016.

MITCHELL, W. J. T. **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**. Chicago: U. Of Chicago Press, 1994. 462 p.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p.165-190

MONTEIRO, John M.. **História da Colonização dos Portugueses nos Brasil**. (Org.) Maria Beatriz Nizza da Silva. Lisboa: Editora Verbo, 1994.

MONTEIRO, John. A invenção do índio. **Folha de S. Paulo**. São Paulo. 13 jan. 1996. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/13/caderno_especial/6.html. Acesso em: 6 out. 2018.

MOREL, Marcos. Cinco imagens e múltiplos olhares: 'descobertas' sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, [S.L.], v. 8, p. 1039-1058, 2001. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-59702001000500013>.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei. Índigenas do Brasil. Suas imagens (1505-1955)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

NÃO Deu Tempo: Documentário sobre José Albano. Direção de Tibico Brasil. Fortaleza: Tibico Brasil Imagens, 2000. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Plc8WQWi-KA>. Acesso em: 14 jul. 2017.

NASCIMENTO, André Marques do. “Se o índio for original”: a negação da coetaneidade como condição para uma indianidade autêntica na mídia e nos estudos da linguagem no Brasil. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, [S.L.], v. 57, n. 3, p. 1413-1442, set. 2018. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/010318138653560435941>.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem em antropologia. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 113-119.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **A presença indígena no Nordeste: processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos "índios misturados" Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 47-77, abr. 1998. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-93131998000100003>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000100003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 12 abr. 2018.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **O nascimento do Brasil e outros ensaios: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

PERBONI, J. B. História e Análise Do Retrato Na Fotografia. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Caxias do Sul, 2017.

PINHEIRO, Joceny de Deus. Religiosos engajados e processos de identificação indígena no Ceará. **Tellus**: ano 12, Campo Grande, Ms, n. 22, p. 102-132, 2012.

PINHEIRO, Joceny de Deus. Iracema, a virgem dos lábios de mel: negação e afirmação da indianidade no Ceará contemporâneo. **Gis – Gesto, Imagem e Som**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 135-158, jun. 2016.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. De ignorados a reconhecidos: a virada dos povos indígenas no Ceará. In: PINHEIRO, Joceny (org.). **Ceará terra da luz, terra dos índios: história, presença, perspectivas**. Fortaleza: Ministério Público Federal. 6ª Câmara de Coordenação e Revisão. Funai; Iphan/4ª Superintendência Regional, 2002.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. São Paulo: Global, 2004.

PRADO, Guilherme do Val Toledo; SOLIGO, Rosaura. Memorial de formação: quando as memórias narram a história da formação.... In: PRADO, Guilherme do Val Toledo; SOLIGO, Rosaura (org.). **Porque escrever é fazer história: revelações, subversões, superações**. 2. ed. Campinas: Alínea, 2007. p. 45-60.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In:

LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 117-142.

RAMINELLI, Ronald. **Imagens da colonização: a representação do índio de caminha a vieira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 191-201.

REINALDO, Gabriela Frota Reinaldo; REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos. Warburg e Benjamin: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento. In:

ENCONTRO DA COMPÓS, 28., 2019, Porto Alegre (Rs). **Anais [...]**. Porto Alegre (Rs): Pucrs, 2019. p. 1-21. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1811>. Acesso em: 3 set. 2018.

REINALDO, Gabriela. A natureza de Vilém Flusser: experiências limites. **Flusser Studies**, Lugano, Suíça, n. 15, p. 1-9, maio 2013.

REINALDO, Gabriela. O retrato de Rosa em Bodenlos. **Flusser Studies**, Lugano, Suíça, n. 8, p. 1-13, maio 2009.

REINALDO, Gabriela Frota. AS FACES DE HANS BELTING: sobre os rostos na mídia e rostos como mídia. In: BRASIL, André; PARENTE, André; FURTADO, Beatriz (org.). **Imagem e exercício da liberdade cinema, fotografia e artes: imagem contemporânea** iii. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (Ufc), 2020a. p. 86-111.

REINALDO, Gabriela. MAQUIAGENS E MÍDIAS: o rosto como tela. In: XXIX ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 29., 2020, Campo Grande. **Anais [...]**. Campo Grande (Ms): Compós, 2020b. p. 1-25.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala**. Belo Horizonte (Mg): Letramento: Justificando, 2017.

RICARDO, Beto. Quem fala em nome dos índios. In: CARLOS ALBERTO

RICARDO. **Povos Indígenas no Brasil 1991-1995**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 1996. p. 90-91.

SABBATINI, Renato M. E.. Craniologia: a pseudociência médica. **Crempes - Conselho Regional de Medicina do Estado de São Paulo**, São Paulo, v. -, n. -, p. 27-28, set. 2011.

SADLER, D. J. **Brasil imaginado: de 1500 até o presente**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. 392 p.

SAIZ, José L; MERINO, María Eugenia; QUILAQUEO, Daniel. Meta-estereótipos sobre los indígenas Mapuches de Chile. **Interdisciplinaria Revista de Psicología y Ciencias Afines**, Buenos Aires, Argentina, v. 26, n. 1, p. 23-48, Não é um mês válido!/Não é um mês válido! 2009.

SANTOS, Ana Carolina Lima. A fotografia entre documento e expressão: um estudo acerca da produção imagética de pedro meyer. In: XIX ENCONTRO DA COMPÓS, 19., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Compós, 2010. p. 1-14. Disponível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10_ana_carolina_lima_dos_santos.pdf. Acesso em: 21 out. 2020.

SANTOS, Carolina Junqueira. A reinvenção da aura e outras considerações sobre a fotografia. **Cadernos Benjaminianos**, Belo Horizonte, n. 3, p. 43-54, 30 jun. 2011. Faculdade de Letras da UFMG. <http://dx.doi.org/10.17851/2179-8478.0.3.43-54>.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. **O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem**. 2015. 288 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes, Escola de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. O vivo, o morto, a imagem: a presentificação do corpo ausente nas fotografias familiares do século XIX. In: VI REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA, 6., 2017, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2017. v. 3, p. 63-83.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: d. pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SERAFIM, Rodolfo Cristiano *et al.* Sistema para acolhimento e classificação de risco em obstetrícia: avaliação de qualidade técnica. **Revista Latino-Americana de Enfermagem**, Ribeirão Preto, v. 28, p. 1-8, jul. 2020. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1518-8345.3327.3330>.

SILVA, Isabelle Braz Peixoto da. **Vilas de índios no Ceará Grande: dinâmicas locais sob o diretório pombalino**. São Paulo: Pontes Editores, 2005.

SILVA, Isabelle Braz Peixoto da. O Índio hoje. In: PINHEIRO, Joceny (org.). **Ceará terra da luz, terra dos índios: história, presença, perspectivas**. Fortaleza: Ministério Público Federal. 6ª Câmara de Coordenação e Revisão. Funai; Iphan/4ª Superintendência Regional, 2002.

SILVA, Isabelle Braz Peixoto da. O Relatório Provincial de 1863 e a expropriação das terras indígenas. In: OLIVEIRA, João Pacheco de (org.). **A presença indígena no Nordeste: processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011. p. 327-346.

SILVA, Rosangela Jesus. Pintura, um projeto político-cultural: a representação do índio no trabalho de angelo agostini, in oitocentos: arte brasileira do império à república. In:

VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). **Oitocentos: arte brasileira do império à república - tomo 2.** Rio de Janeiro: Edur-Ufrj / Dezanove Vinte, 2010. p. 565-575.

SOARES, Silnei Scharten. O ensaio como adorno. **E-Compós**, [S.L.], v. 14, n. 1, p. 1-15, 26 set. 2011. E-compos. <http://dx.doi.org/10.30962/ec.514>.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Cia das Letras, 2004. Trad. Rubens Figueiredo.

STUDART FILHO, Carlos. Os Aborígenes do Ceará. **Revista do Instituto do Ceará, Tomo Lxxvii**, Fortaleza, p. 153-217, 1963.

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

TAPEBA: resgate e memória de uma tribo. Direção de Eusélio Oliveira. 1985. (40 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NxwxHx3T1Gs>. Acesso em: 16 fev. 2018.

TAVARES, Gonçalo M.. **Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens.** Alfragide: Caminho, 2013.

TÓFOLI, Ana Lúcia Farah de. Retomada de terras Tapeba: entre a afirmação étnica, os descaminhos da demarcação territorial e o controle dos espaços. In: PALITOT, Estêvão Martins (org.). **Na mata do sabiá: contribuições sobre a presença indígena no ceará.** Fortaleza: Secult/ Museu do Ceará/ Imopec, 2009. p. 213-232. Disponível em: <https://muvic.files.wordpress.com/2009/08/008940-na-mata-do-sabia-miolo-2ed.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2018.

TÓFOLI, Ana Lúcia Farah de. **As retomadas de terras na dinâmica territorial do povo indígena Tapeba: mobilização étnica e apropriação espacial.** 2010. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

VELOSO, Patrícia. **O Mundo em si: o moderno e o contemporâneo na fotografia de Chico Albuquerque e Gentil Barreira.** 2013. 144 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

VERACIDADE - José Albano | Gruppe UFC. publicada em 28 de maio 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hw4ljaGW-Uk>. Acessado a 20 set. 2020

VIEIRA, Samuelson Tavares. **Os Tapebas de José Albano**. 2000. 25 f. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2000.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**, Madri: Akal, 2010

WEN, Leonardo. **O índio na fotografia brasileira**, 2013. Disponível em: <http://www.leonardowen.com/o-indio-na-fotografia-brasileira>. Acesso em: 25, fev. 2018.

**APÊNDICE A - ENTREVISTA CACIQUE ALBERTO (FRANCISCO ALVES
TEIXEIRA) E PAJÉ RAIMUNDA RODRIGUES TEIXEIRA**

Transcrição integral da entrevista ao Cacique Alberto e a Pajé Raimunda, março de 2018

Neste anexo apresento a transcrição integral da entrevista realizada ao Cacique Alberto e a Pajé Raimunda, do povo Tapeba, registrada em vídeo na minha visita à Comunidade da Ponte, em março de 2018. Esta visita foi feita em conjunto com a equipe da Defensoria Pública da União (DPU) que preparava uma denúncia¹³⁶ junto da Corte Interamericana de Direitos Humanos (CIDH), sobre o processo pela demarcação do território indígena Tapeba. Eu fiquei encarregue da captação da imagem e som e as perguntas foram feitas pela jornalista e representante da DPU, Aline Baima Rebouças.



Figura 80 - Cacique Alberto (Francisco Alves Teixeira), março de 2018. Foto: Cláudia Rodrigues



Figura 81 - Pajé Raimunda, março de 2018. Foto: Cláudia Rodrigues

¹³⁶ Notícias referentes à denúncia feita pela Defensoria Pública da União, <http://blogdoeliomar.com.br/2019/03/28/dpu-vai-denunciar-na-comissao-interamericana-de-direitos-humanos-violencia-contra-os-tapebas/> e <https://g1.globo.com/ceara/noticia/dpu-solicita-apoio-de-orgao-internacional-para-evitar-despejo-de-indigenas-cearenses.ghtml>, acesso a 11/11/2019



Figura 82 - Making-of da entrevista à Pajé Raimunda, março de 2018. Foto: Cláudia Rodrigues

Links de acesso aos vídeos:

Trabalho de campo Comunidade da Ponte - Março 2018
<https://youtu.be/e9FYqXhv3no>

Entrevista a Cacique Alberto e Pajé Raimunda - parte 1
https://youtu.be/Kha-_If2_UE

Entrevista a Cacique Alberto e Pajé Raimunda - parte 2
<https://youtu.be/hX7M6ws427o>

Entrevista a Cacique Alberto e Pajé Raimunda - parte 3
<https://youtu.be/BTsujXInecA>

Transcrição:

Entrevista Cacique Alberto (Francisco Alves Teixeira)

Entrevista Cacique Alberto (Francisco Alves Teixeira)

Cacique Alberto: Primeiro que tudo, boa tarde. Meu nome de guerra é Francisco Alves Teixeira, Cacique da tribo Tapeba, 70 anos de idade. E o que nós estamos trazendo hoje aqui, é sobre o nosso comportamento, nós vivia até hoje aqui na nossa terra. É... Como é que foi que nós chegemo até aqui? Nós somos filhos daqui, nascemos aqui, se criamos aqui. Que não se chamava Caucaia, se chamava Soure, de Soure passou a Mata Queimada e de Mata Queimada passou a ser Caucaia. Então a nossa família toda é aqui hoje, toda no município de Soure, que hoje se chama Caucaia.

Hoje nós queremos, tudo o que nós queremos na nossa vida hoje é a homologação das terras. A maior doença do mundo, para o povo indígena Tapeba, que não é Tapeba, é bom ficar bem claro, é descendente de Potiguara. Aí você pergunta porquê cacique é Tapeba, é o apelido que jogaram em cima, os padres, os jesuítas, europeus, holandeses, portugueses, jogaram esse apelido em cima de nós aqui. Porque nós era os “bebarrão”, era os “negros preguiçosos”, não trabalhava, mas eu me orgulho de ser um índio que trabalha, tá vendo? Todo o meu povo trabalha. Nós queremos a demarcação de terras, queremos a homologação das terra para sustentar a família, que a pior doença do mundo, que tá morrendo muitos índios, porque não tem terra para sobreviver. Os políticos, falsos políticos.

34 anos nós vivemos nessa luta pela demarcação da terra, certo? 34 anos mais ou menos, está por isso aí. Houve uma demarcação, a família Arruda proibiu, passou a liminar, voltou tudo à estaca zero, certo? Mas mesmo assim continuemo a lutar pela terra, certo? E fumo acima, fumo a baixo, conseguimos voltar tudo direito de novo, certo? Recebemos uma parceria com muita gente que nós temos colegas da política e aí, conseguimos demarcar a terra. Mas já tem gente querendo perturbar, político de novo, novamente na terra, certo? Isso seria muito bom que esse vídeo saia para que saiba o que é. Quer matar a fome dos índios? Homologa a terra dos índios. Por que os índios tendo terra, tem comida, tem roupa, tem rede, tem campo, tem água para brincar, tem peixe, tem caça para caçar.

O processo está muito claro. O processo é a política, que não deixa demarcar a terra e que não deixa s índios entra para dentro das áreas, certo?. Porque maioria dos políticos diz que aqui não existe índio. Porquê é que não existe índio? Porque mora perfeito, mora juiz, mora advogado... tem entendendo? Mora dentro da área. Se disser que tem índio para onde é que eles vão? Por isso é que ele não assina o documento das áreas dos povos indígenas.

E qual a importância dessa área, que o senhor já falou um pouco mas assim para vocês, a questão da terra, do território, representa o quê para vocês?

Representa a terra, para nós representa o nosso povo ficar descansado, trabalhar, criar, plantar, cuidar dos seus lagos, cuidar do rio e ter outra vida para amanhã, para os filhos que vão ficar.

Tem mais alguma coisa que o senhor queria destacar, assim em relação aos próprios governos, qual é a reivindicação de vocês?

Eu queria deixar só uma frase. Eu queria para onde esse vídeo vá, queria que ele entendesse o que é a nossa sociedade, porque agente já vai dizendo o que é. Quer ter índio na vida, na terra homologa a terra dos índios que aí dá comida, tem tudo para nós é a mãe terra. Nós sem a terra somos peixes fora de água.

Pajé Raimunda

Pajé Raimunda: Tenho 73 anos, sou a pajé do povo Tapeba, né e trinta e cinco anos nasci e cresci e me criei nesta terra, junto com o meu povo. Filha legítima e natural de Caucaia. Como o cacique falou, não era Caucaia, era Mata Queimada, passou a ser Soure e agora é Caucaia. E sou a pajé do povo Tapeba, com todo o orgulho, esses trinta e cinco anos. Toda a vida que eu já nasci, que eu me entendi na minha cultura, na minha tradição, nos meus antepassados, já foi do tempo. Vendo meu povo brigar, morrer por terra. E aí eu cresci nisso, e hoje em dia sou a pajé do povo Tapeba e trinta e cinco anos de luta, lutando pela demarcação de terras, porque a terra é tudo para nós. A terra é a nossa vida, a terra é a nossa mãe, né? Os astros, a natureza. É uma coisa que nos representa abaixo de Deus, é a terra, a força da encantaria e o que eu mais desejo na vida é que eu veja essa terra demarcada oficialmente e que para aquele povo poder trabalhar e tirar sobrevivência. Não só por mim, porque eu da idade que eu tenho, amanhã ou depois eu posso não estar aqui, mas a minha preocupação é com a geração que está vindo aí, a geração de adolescentes, das crianças que estão vindo agora. Porque está tendo muitas coisas e eu quero a demarcação de terra, que vá ter a garantia, o sossego do meu povo, e ter a sobrevivência, ter a alimentação, a saúde e educação dentro da própria terra que é deles.

A senhora é uma das pessoas mais antigas da comunidade, aí eu queria que a senhora falasse um pouco da história, dessa luta pela terra, da história da comunidade e dessa questão.

Essa é a minha luta pela demarcação de terra, desde que eu nasci que eu já me criei nessa história, nesta luta. Mas para lutar mesmo, dá o primeiro grito de guerra, que foi o primeiro povo reconhecido dentro do Estado do Ceará, foi o povo Tapeba. Eles tiveram coragem de dar o primeiro grito por a demarcação das suas terras. E ele foi o primeiro povo reconhecido dentro do Estado do Ceará, o povo Tapeba. Desde 1982, que agente vive nesta luta, isso foi em 1982, que agente vive nesta luta, lutando por essa demarcação de terra. Aí a terra do povo Tapeba ela foi reconhecida no diário Oficial, aí foi para Brasília, o pessoal da FUNAI vieram para fazer a limitação das terras. Foi feito tudo isso. Foi para Brasília, o pessoal da FUNAI foram fazer a limitação da área, junto com o cacique, do interesse da tribo Tapeba e agente ficou muito contente porque a gente sabia que o órgão Federal, que eu no momento não sabia o que era a FUNAI, aí é que eu fui passar a ter conhecimento que a FUNAI era um órgão que trabalhava com os povos indígenas. E aquilo me animou, me alegrou, porque eu digo: olha, vai ajudar a gente essa demarcação de terra, que é o que agente mais precisa. Aí, de repente foram feitos todos os estudos, da terra para ser demarcada, aí começou a perseguição. Essa perseguição para impedição da demarcação de terra. Principalmente a família Arruda que a mulher era deputada, o homem foi perfeito, o homem foi deputado, a família quase toda deputada em Brasília, e eles se diziam donos desta terra, justamente aqui a Fazenda Soledade, que essa foi a que complicou mais essa demarcação de terra. E esse dia, eu não me lembro bem mas eu tenho (imperceptível) de 2009 para 2010, saiu, nós fomos dormir e amanhecemos dia com alegria porque tinha saído a demarcação de terras. Foi demarcada a terra do povo Tapeba. Menina, aquilo era criança, era os velhos, todo o mundo dançando o toré. Se trajemos, se pintemos para dançar o toré. Não passemos nem assim, 24h de alegria de momento da nossa vida, pra toda a tristeza de novo, a terra voltou à estaca zero.

8:40

Baixou. Que a família Arruda tinha ido lá e tinha impedido a demarcação de terra do povo Tapeba.

Aí, para nós, foi uma tristeza. Mas nós, com tudo isso, não se caemos, não paremos, lutemos fomo à frente. Lutar por o que a gente quer, que é a terra. E eu digo “eu vou lutar enquanto eu existir. Só vou deixar de lutar, de lutar e correr atrás, quando eu vir a terra do meu povo demarcada.” Aí foi feito este acordo. O pessoal Arruda vieram fazer o acordo, com o governo do estado, perfeito do município, a liderança indígena, cacique e pajé, as liderança. ‘Né? Foi feito esse acordo, logo no começo eu fiquei de pé atrás, porque eu não queria. Digo, eu não quero. Porque eu pensei que foi só, ele queria dar só aqui um pedacinho aqui para nós.

Tirar nós da beira do rio. ‘Né? Eu digo “olha, eu não quero porque isso não é a minha vida. A minha vida é que eu veja a terra do meu povo Tapeba, demarcada no geral. Um pedacinho não dava para nada.” Ele disse “Não pajé, a gente vai demarcar a terra, mas se for feito esse acordo’. Nós fizemos. Veio o - desculpa aí – [imperceptível] o Camilo Santana, não sei se já era, que ele veio. Aí fizeram toda a assinatura, a gente assinou, né? “Pronto, tá demarcada.” Eu digo “como é que tá demarcada?” Prometeram de fazer as casas, até agora. Mas aí, ficou os nossos parceiro, mexendo, e ‘tamos esperando até agora. Mas muita luta.

Nesse tempo todo, mais de trinta anos, e porque é que ainda não foi garantida?

Porque é que não tá acontecendo?

Eu acho que não tá acontecendo ainda, é porque tem político ainda atrapalhando. O meu menino, que é a liderança ele falou que esse - eu não sei o nome desse deputado, qual é o nome dele? - Animo Gomes. Ele alumiu uma mulher para a FUNAI que essa mulher veio, foi contra da marcação de terra da gente, ela era contra tudo. Aí nós fechamos a FUNAI cinquenta e cinco dias, fiquemos dentro, da FUNAI, apertado ali, dormindo o dia todo lá. No chão, nós fiquemos dentro da FUNAI. Cinquenta e cinco... cinquenta e um dias, os índios Tapeba, os índios das outras tribos, os índios Pitaguary, Maracanaú, os índios do Ceará, dando apoio também à gente, para esta mulher não ficar porque essa mulher ia trabalhar a favor do poceiro, não da marcação das terras indígenas. Aí esse homem, essa mulher, foi, saiu da FUNAI, aí esse dito deputado alumiu outro homem para botar dentro da FUNAI, que é o que tá hoje aí, o presidente, o Maia foi também alumiado por este homem, ‘né? Que tá dentro da FUNAI, então eu também não tenho conhecimento bem com este homem, não converso com ele e ele tá lá dentro da FUNAI. Agora, que ele tá fazendo alguma coisa, por a demarcação de terra ou por os povos indígenas, eu não sei porque eu não tenho entendimento lá com ele, dentro da FUNAI. Talvez quem tenha algum contato seja o Weibe [liderança Tapeba, vereador de Caucaia] e aí, tamos esperando o que é que vão resolver desse deputado que botou este outro dentro da FUNAI, o que é que vão fazer para, ou convencer este homem a fazer alguma coisa por a demarcação de terra, ou tirar ou botar outra pessoa que isso, é o que tá impedindo é só isso. E os políticos, mesmo fora, eles atrapalha a demarcação da terra do povo de Tapeba. E eu acho que nem só do povo de Tapeba, todo o povo do Ceará, o nosso Brasil, toda a vida impedido, ‘né? Que o pessoal diz que os índios é os verdadeiros donos do mundo. E eu acho que seja mesmo, é verdade. É verdadeira essa história mas muita gente apoia, muita gente não apoia.

Entrevista conjunta com Cacique Alberto e Pajé Raimunda

O senhor teve um processo já de pedido de reintegração de posse, uma coisa assim, discussão das suas terras. Não é o seu caso?

Cacique Alberto: Nós já tivemos muito isso aí.

Eu gostava que o senhor contasse um pouco disso, desse contexto.

Cacique Alberto: Se a gente for contar essa história hoje, vai muito longe. Deixa-te contar um pouquinho porque o templo, ele vale ouro né? Olha, para nós estar hoje onde nós estamos aqui, precisou nós fazer retomada. E ainda vem polícia bater, vamos ter que ir para juiz para querer não aceitar agente dentro da área. Se a gente está dentro dessa área hoje, é à custa de retomada. Todos os índios que estão dentro dessa área, tudo à custa de retomada. À custa da apanha, de levar peia para poder estar no que é deles. Então, se a gente for falar isso, vai muito longe.

Pajé:Fala da tua casa que foi derrubada.

Cacique Alberto: Então eu fiz uma casa, na outra ponta, lá no Sobradinho, fiz um empréstimo de oito mil reais, derrubaram a minha casa. Um poceiro chamado Mancário, que é um petroleiro, certo? Derrubaram doze casa, onde tinham já feito a demarcação de terra. Em 1980 para 79. Eu fui para lá porque já estava demarcada toda a área. Que justamente foi que nem a pajé falou, a família Arruda passou a liminar e derrubou, certo?

Então, lá foi que nem o Fernando de Beira Mar. Lá teve helicóptero , teve polícia, teve, tudo o que não prestava tinha lá. Até que eu disse para ele “rapaz, se quer pender, me prenda que é melhor.” Botei quebraram tudo quanto era televisão, cama, os porcos que nós criamos foi embora. Tudo, um terror. Tá entendendo? Então, para que nós tamos ainda nessas áreas, para a senhora ficar bem sabendo, tudo é à custa de retomada. E conflito muito alto. Levar peia, é discriminado, tá entendendo? Para viver naquilo que é da gente, que Deus deixou por sagrado, tá entendendo?

Aí essas pessoas chegam e afirmam... alguns particulares afirmam que a terra é deles.

Cacique Alberto: É, agora a senhora tocou num assunto muito grande, bom. Em Caucaia não existe documento, certo? Não existe documento, existe recibo. Área indígena não existe documento, certo? Então nós estamos nas nossas áreas ali, porque sabe que é nosso. Eles

mora aqui, eu acabei de dizer, diz que aqui não tem índio e, se disser que tem, eles vêm-se embora. Por isso que eles dizem que não tem índio.

Mas me orgulho de ser índio, até ao fundo do cabelo. Entendeu?

E esse processo de luta, além das retomadas, o que é que vocês fazem para conseguir lutar pelos direitos de vocês, para resistir, os costumes de vocês, modo de vida de vocês?

Pajé Raimunda: Isso aí, para a gente lutar para conseguir até hoje os costumes, a existência da gente, é muita fé em Deus, força nos encantados porque também nos ajuda e nos apoia dando força e luz. Porque os negócios nada é fácil, é sério. A pessoa levanta de manhã, ‘né? Vai a uma reunião, a gente vai para outro canto, agente quando já chega uma notícia que já tem um conflito noutra aldeia, o pessoal fazendo a retomada já a polícia querendo lhe bater e jogar fora e aí, para nós existir até hoje, é muita luta, muita coragem, ser guerreiro que nem a gente é, para lutar, ter compromisso, ter capacidade, para a gente vencer o objetivo que a gente quer, que é a demarcação de terra. Como eu falei, eu já tenho setenta e três anos, hoje eu estou aqui conversando com vocês, amanhã eu posso não estar. Mas não é bom que eu vá com aquela tristeza deixando meus filhos, meus netos, meus bisnetos, meus tataranetos, a juventude, as crianças que está vindo aí, que é o dia de amanhã, o futuro de amanhã, desamparado. ‘Né? E por isso nós resiste até hoje por a demarcação de terra, para quando eu me for, eu deixar minha família toda amparada, dirás o povo Tapeba igual. Porque não é só a minha família, nós somos mais de oito mil índios no município de Caucaia. E o meu bem, e a minha luta, a minha coragem até hoje, de guerreira como eu sou, é que eu veja o meu povo amparado dentro da sua própria terra, para tirar a sobrevivência, saúde e a educação dentro da sua terra, onde eles nasceram, são filhos verdadeiros daquela terra.

E a questão da educação, vocês repassam para as crianças esse histórico da luta?

Pajé Raimunda: Isso, nós temos. Temos. Essa história, nós temos a escola aqui, todas as comunidades têm. Nós temos uma aqui na ponte [comunidade da ponte], que o meu filho é liderança dessa comunidade anda nessa comunidade. Ele quase todos os dias ele está dentro da escola, ‘né? Porque eu tou com um problema na vista e você sabe que a gente tem que botar uma pessoa para acompanhar ou para seguir, porque não é todo o dia que eu vou dizer hoje eu tou boa, eu não vou dar uma oportunidade para outra pessoa. A gente tem que dar

oportunidade para os demais do nosso povo. Porque o nosso povo, eles são aprendiz. Não são aprendiz, eles são sábios. Eles têm a sabedoria dos antepassados, eles têm as suas histórias, e é muito importante que a gente deixe uma oportunidade para os jovens que estão aí na nossa comunidade, que tem muito, para eles aprenderem a história do antepassado. Aprender a história das encantarias, a religião como era no passado, como ela é agora, 'né? Porque eles têm que aprender essa História, dos antepassados. Porque daqui a uns dias eu não tou. meu filho vai passar para os filhos dele a história que ele aprendeu de mim com o pai dele. Deixou passar para os meus filhos, o que eu aprendi do meu pai e da minha mãe. Eu me criei nessa cultura, nessa religião aqui, eu vou passar para os meus filhos. A história da cultura não se acabar, eles têm que passar para os filhos deles, para os netos deles, assim como eu passei para a maioria do meu povo. 'Né? E aí, a gente tem que colocar essa História dentro da escola, trabalhar na escola. A educação, a escrever e a ler, porque isso é importante porque hoje em dia até para ser um varredor de rua precisa ter estudos, se não tiver não é nada, porque o que vale é o estudo. Apesar de eu não saber ler, mas eu já tenho um bocado de netos que já sabem ler, já estão estudando, e eu queria que isso continuasse para a frente, 'né? Nessa resistência da escola, e também aprender a cultura dos antepassados dentro da escola porque sempre eu sou chamada na escola, para passar a história dos antepassados. Como era no passado, como é agora, como era a minha vida lá dentro da mata, como é agora, e eu vou ter que explicar, vou ter que conversar, na calma, na paciência, para eles aprenderem, entenderem e gravar também na memória, que nem hoje em dia eu tenho tudo gravado. E isso aí, acho que é um sonho de todo o Pajé, de todo o Cacique dentro de uma aldeia, dentro de uma tribo, ter essa capacidade, esse caráter, de guerreiro que somos, passar para os jovens, para as crianças e principalmente os que estão nascendo agora. Que a gente tem que ensinar a educar, a ler e escrever, e também história, a sua cultura com os seus antepassados.

Qual é a importância da FUNAI nesse processo para vocês, assim nessa luta, da FUNAI?

Cacique Alberto: O problema da FUNAI, porque só tem FUNAI porque existe índio, certo? Então, o problema da FUNAI, com nós aqui, é que sabemos que é um alvo federal, que faz todos os nossos problemas, todos os processos da nossa terra se chama FUNAI. Certo? Mas mesmo assim, com a FUNAI, é bom que você fique sabendo, os políticos não obedecem à FUNAI. Certo? Porque se obedecessem à FUNAI, um juiz de Caucaia, um juiz Municipal, não tinha derrubado minha casa na frente da FUNAI. Meteu trator seis horas da manhã e derrubou

tudo, tudo, tudo. Por isso que eu digo que os políticos daqui é muito violentos, essa família que se chama Arruda.

Tem tudo que eles querem tem [impercetível] contra o favor das nossas terras.

Vocês podem só relatar mais alguns episódios de violência, parece que teve tentativa de assassinato?

Cacique Alberto: Ah, aqui já teve muito assassinato de morte. No tempo antepassado, mataram muitos parentes nossos também, tá entendendo? Certo? E agora, agora mesmo, agora mesmo, houve aí um acidente aí por causa da terra. Isso tudo é por causa da terra. Não esteja pensando que eles tão matando é porque tão roubando, não. Por causa da terra, porque não querem que ninguém more dentro da terra.

Pajé Raimunda: Mas aqui a violência, mais aqui para o povo de Tapeba, deste o pessoal da fazenda, os Arruda, né? Logo no começo, que a gente começou a dar os primeiros gritos de guerra o Zé Gerardo Arruda, ele chegou ali com um carro, cheio de capanga, armado, querendo obrigar eu puxar os índios tudo na beira da estrada para ele furar o dedo para comprovar se a gente era índio ou não era. Eu lhe disse “meu amigo, o meu sogro curou o seu pai. Seu pai postrado do fundo aí que ele não se levantava. Ele curou o seu pai, né? O seu pai toda a vida respeitou os povos indígenas, porque é que você não respeita? Se eu estou dizendo que eu sou índia, é porque eu sou! Ninguém vai me obrigar, ninguém fura meu dedo para saber se eu sou indígena ou não. Porque, como é que você vai saber? Né? Você quer saber o quê?”

Aí outra violência também passada por esta família Arruda aqui dentro da fazenda. Ele [Cacique Alberto], amanheceu o dia disse assim “eu vou lá na lagoa ali, para dar uns peixes.” Aí chamou outros índios daqui para ir pescar. O meu filho dos mais velho que foi mais ele. Quando chegou lá, ele estava na beira do açude, tudo armado, para pôr com bala neles, tiro, para matar eles. Ele saiu correndo, dentro da mata. Você sabe que a mata da sabiá ela era fechada, nessa época.

Foi quando, isso?

Pajé Raimunda: Isso foi, tá com uns vinte anos. Aí quando eles arrancaram para dentro da mata, deixaram tarrafa, deixaram choca, as coisas que eles iam pescar, chinelo e correram. E eles atirando. Um bocado de capanga, atirando neles. Mas Deus é tão bom, que não pegou nem um deles. Chegaram em casa todos rasgados, de malícia, dos paus de sabiá mas chegaram em casa. Deus botou eles em casa. Isso aí é uma violência muito grande que a gente tem passado, muita coisa, tristeza. E agora por causa de quê, minha filha? Por causa da

marcação de terra, que eles não querem os índios dentro do Município de Caucaia. Que eu não sei para onde ele quer botar os índios. É muito perigoso, este povo.

Cacique Alberto: Agora uma coisa antes de fechar também, menina. Como é que essa chinela é tua? E tu quer que eu dívida contigo? Se é tua, é tua. Como é que ele ia chamar para nós fazer um acordo? Então não é dele. Tem que ficar bem claro, tem que raciocinar isso aí. Está entendendo? Porque, se fosse dele, ele não ia raciocinar para partir no meio com os índios. Tá certo? Então está errado. Tem que pensar isso aí. Se é dele, então porque é que ele vai partir? Se essa chinela for minha, é minha. Eu não vou dar um pedaço a ele não, nem vou dar para ele calçar não. Tá entendendo? Tem que entender isso aí.

Cacique Alberto: Vamos torcer que pai Tupã dê essa força muito grande a mãe Maín.

Pajé Raimunda: E que dê força a vocês, que vieram até aqui.

Cacique Alberto: Dê força a vocês e muita coragem, que nem vocês têm, para quando essa terra for demarcada eu abrir cá um Toré e comer um boi assado aqui. Amuquinhado, amuquinhado.

O toré é um dança sagrada, que dança e se cura com ela.

APÊNDICE B – ENTREVISTA A JOSÉ ALBANO

Transcrição integral da entrevista a José Albano, julho de 2020

Neste anexo apresento a transcrição integral da entrevista realizada ao fotógrafo José Albano, registrada em vídeo. Pela impossibilidade de nos encontrarmos pessoalmente, dado o contexto de pandemia mundial de Covid-19, o diálogo com o fotógrafo foi feito através das redes sociais, Facebook e Whatsapp. As questões foram enviadas por mim, via e-mail e as respostas foram dadas através de vídeo, filmado por José Albano, com a ajuda de Mário Vieira e Idelbrando Brandão, na captação de imagem e som. Foi dada total liberdade ao entrevistado de acrescentar alguma informação que consideresse relevante para o tema.

Para além da entrevista semiestruturada, fui conversando informalmente com José Albano pelas redes sociais. Disponibilizo também, depois da transcrição da entrevista em vídeo, alguns dos excertos relevantes para esta pesquisa.



Figura 83 - José Albano prepara o espaço para a entrevista. É possível ver sobre a mesa parte do arquivo pessoal sobre a obra Criança Tapeba



Figura 84– Making-of da entrevista de José Albano, concretizada com a participação de Mário Vieira e do Idelbrando Brandão

Links de acesso aos vídeos:

Entrevista a José Albano, obra Criança Tapebas - parte 1
<https://youtu.be/0enxffUtMmo>

Entrevista a José Albano, obra Criança Tapebas - parte 2
<https://youtu.be/kVGbXD1dTIIs>

Entrevista a José Albano, obra Criança Tapebas - parte 3
<https://youtu.be/1szLvLsChiE>

Entrevista a José Albano, obra Criança Tapebas - parte 4
<https://youtu.be/dZg0kS1RBYs>

Entrevista a José Albano, obra Criança Tapebas - parte 5
<https://youtu.be/btxMMMwx1Bw>

Entrevista a José Albano, obra Criança Tapebas - parte 6
<https://youtu.be/bKW1AJBh5X4>

Entrevista a José Albano, obra Criança Tapebas - parte 7
<https://youtu.be/z-i7i3N61qc>

Transcrição:

Breve apresentação do entrevistado. (00:00 min.)

José Albano: Bom, eu sou fotógrafo, atualmente aposentado, mas a fotografia não é a minha primeira profissão, a minha primeira profissão foi com o ensino. Eu ensinei português e inglês durante alguns anos e cheguei mesmo a fazer o curso de letras na Universidade Federal do Ceará. Depois trabalhei como fotógrafo durante um tempo e solicitei uma bolsa de estudos para estudar fotografia mais a sério, nos Estados Unidos, já que eu falava inglês obtive uma bolsa da Fulbright e fui fazer o mestrado em Syracuse, no Estado de Nova Iorque, em 1970. Fiquei lá 1970, 1971 até 1972, cheguei em 1970, saí com o mestrado concluído em 1972. Essa bolsa foi feita, esse mestrado, na Universidade de Syracuse, no Estado de Nova Iorque e era na escola de Comunicação Social, e o departamento de fotografia oferecia o mestrado, o curso que eu queria, com o nome de Fotografia para os Meios de Comunicação. Então tinha duas vertentes o curso, a fotografia jornalística e fotografia de publicidade e propaganda que também abundava nos meios de comunicação que eram parcialmente financiados pela inserção de anúncios, em jornais e revistas. Então eu fiz as duas vertentes mas na hora da tese eu escolhi fotografia comercial de propaganda, feita no estúdio e tL, analisando anúncios que tinham saído na imprensa americana no ano anterior, dois anos antes e que tinham sido premiados. Então a minha tese foi isso.

Ao voltar para o Ceará, depois de um giro pela Europa, eu comecei ensinando fotografia no curso de extensão da Universidade Federal do Ceará e fazendo retratos, alguma coisa, e nesse curso de fotografia eu encontrei... um dos alunos era diretor de arte de uma grande agência de propaganda aqui de Fortaleza, e umas das fotografias que eu mostrei durante as aulas, mostrava gaivotas voando em Portugal. Por acaso, se não me engano na Nazaré, acho que era em Nazaré. Ali perto do porto tinha então essas gaivotas voando e eu mostrei como exemplo de fotografia de ação, fotografia com alta velocidade. Esse diretor de arte estava justamente envolvido fazendo uma campanha para a venda de uns terrenos nas dunas aqui da praia do Futuro, um lugar chamado Vereda Atlântica, que era um grande empreendimento imobiliário. Ele viu aquelas fotos e pensou em ilustrar os anúncios que ele estava criando com aquelas fotos. Aí me propôs a compra do direito de reprodução e várias dessas gaivotas portuguesas terminaram ilustrando os anúncios. Foi um grande sucesso na imprensa, venderam todos os terrenos e com isso a agência me convidou para ser o fotógrafo da agência, resolvendo os problemas todos de ilustração de anúncios. Não só com fotografias do meu acervo, que eu tinha sempre de vários temas, mas principalmente trabalhando no estúdio deles e produzindo as

fotografias a partir do planejamento visual das campanhas. Então eu me tornei um profissional da fotografia comercial e publicitária e vivi disso. Isso foi o principal trabalho que eu fiz, além de retratos que eu fazia no meu estúdio, que eu também gostava de fazer.

Foi isso, até ao final da minha carreira, com 65 anos eu me aposentei mas eu digo que um fotógrafo ele não se aposenta, ele se aposenta do fazer fotográfico mas ele não se aposenta do arquivo enorme que ele acumulou durante os anos. Então eu tenho trabalhado esse arquivo, procurando fotos que nunca vieram à tona, coisas que estão nos negativos e nunca foram ampliadas. Estou digitalizando coisas, estou botando na internet. Enfim, até ao fim da minha vida vou estar trabalhando, retrabalhando esse arquivo.

Isso vai o primeiro item da entrevista.

Como surgiu o trabalho *Criança Tapebas* no seu percurso como fotógrafo? (05:17 min.)

José Albano: Bom, além da fotografia nessa grande agência de propaganda, eu tinha alguns clientes particulares, meus clientes por fora da agência. Eu tinha tempo para fazer, tinha laboratório e eu atendia também algumas umas outras coisas. E eu estava fazendo uma série de fotografias para o Omar, não lembro o sobrenome dele, Omar Rocha, parece-me, que era um artista que trabalhava com bonecos mamulengo, eu acho que chama, mamulengo. E ele esteve no estúdio, fizemos uma série de fotografias, e ele ia fazer uma apresentação no interior, desse trabalho dele, e convidou um amigo, no caso Gylmar Chaves, para ir e eu ia fotografar esse espectáculo lá com ele no interior. E fomos e tal. E nas conversas depois da apresentação dele, tomando uma cerveja e tal, o Gylmar falou que precisava de um fotógrafo para uma campanha da Arquidiocese de Fortaleza, e dessa agência lá, Hoje – Assessoria em Educação, e era uma campanha que eles estavam formatando para valorizar e informar a população cearense, da existência dos índios Tapeba e informar de uma maneira que ele mostrasse fotografias das crianças para provar que essa tribo não estava em extinção e que na realidade eles tinham filhos, tinham crianças e tinham um investimento no futuro e precisavam homologar a terra que eles ocupavam há mais de 100 anos, lá em Caucaia, que estava ameaçada.”

Aí o Gylmar perguntou se eu aceitaria fazer esse trabalho. E eu falei, perfeitamente, vamos fazer, eu aceito. Então as instruções eram essas: fotografar as crianças, para uma campanha de divulgação da existência desse povo, e do facto, e pelo facto terem crianças, eles estariam se reproduzindo, aumentando e estariam com uma ideia de futuro e permanência.

Então marcamos o trabalho, isso foi em 88, né? E marcamos o trabalho da seguinte maneira, eu iria a Caucaia, com um rapaz que trabalhava na Hoje, na Pastoral indigenista, da

Arquidiocese de Fortaleza e esse rapaz trabalhava junto à produção de verduras, ele ajudava lá nas hortas e conhecia bem as aldeias nessa região lá de Caucaia. E ele iria comigo, me acompanhando.

Como o meu trabalho era todo feito em preto e branco, porque o meu trabalho, o meu arquivo, o meu laboratório fotográfico não tinha cor, era tudo a preto e branco, eu sugeri fazer em preto e branco porque aí, eu mesmo fazia as ampliações e eles aceitaram. E uma manhã nós saímos cedo para lá, eu com vários filmes na câmara e pronto, e foi assim que foi marcado e foi feito. Não foi feito um aviso prévio para as famílias, era caminhar pelas ruas e ir fotografando as crianças que eu encontrasse. Essa era a instrução.

A terceira pergunta, item é:

Tem alguma ideia porque foi escolhido para a produção destas imagens? (09:18 min.)

José Albano: Olhe, o Gylmar Chaves não me conhecia, apenas ele era amigo do Omar Rocha, o artista dos bonecos. Nos conhecemos nessa saída. Talvez ele tivesse ouvido falar em mim, mas eu dúvida. Foi nessa viagem que nos encontramos e conversa vai, conversa vem ele simplesmente lançou para mim essa ideia. Eu nunca perguntei a ele se ele realmente tinha a intenção de me convidar ou se foi obra do acaso, da agente se encontrar nessa viagem e ele gostar do meu jeito de trabalhar, não sei como, do meu jeito de lidar com a máquina. Eu sei lá, a minha disponibilidade, enfim. E ele então lançou esse convite. Eu creio que não teve nenhuma intenção antes, de me convidar especificamente.

Aí a pergunta seguinte.

Antes da encomenda da obra já tido contato com Pastoral Indigenista da Arquidiocese de Fortaleza ou a Hoje - Assessoria em Educação, ou conhecia a sua atuação junto dos povos indígenas no Ceará? (10:30 min.)

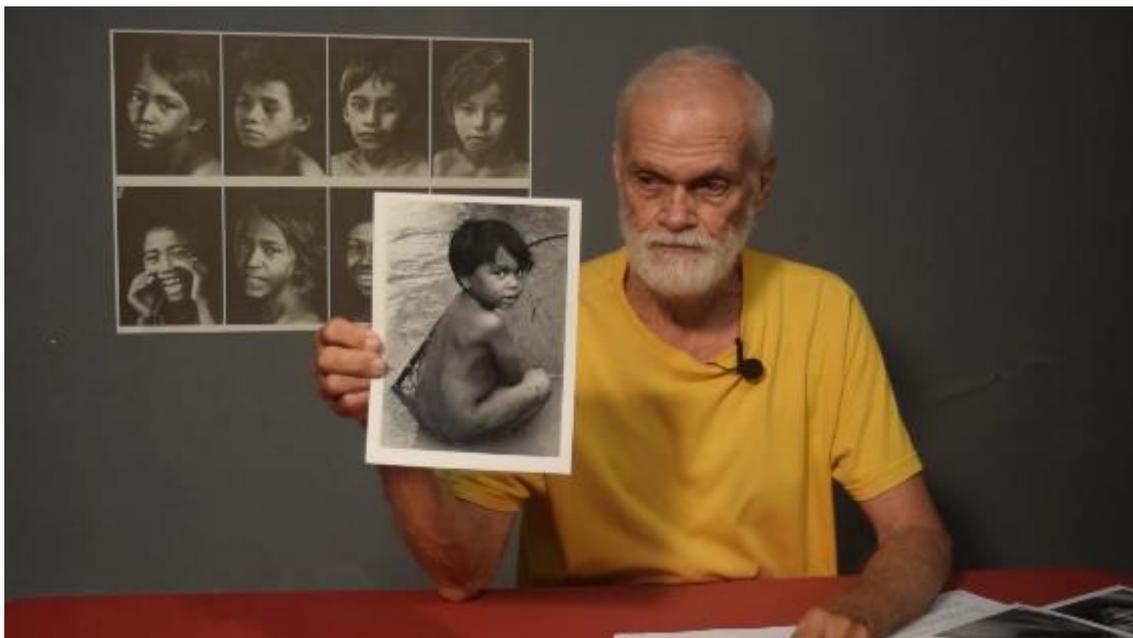
José Albano: Absolutamente não. Nunca tinha ouvido falar, nem nessa pastoral e nem na Hoje – Assessoria em Educação. E nem sabia da existência desses índios Tapeba, eu também não sabia. O Gylmar me explicou mais ou menos a situação e pronto, eu fiquei sabendo ali na hora, dois, três dias, eu sei lá, uma semana antes de realizar o trabalho. Então, não tinha conhecimento prévio nenhum. Nem tinha internet na época para eu poder pesquisar.

A pergunta seguinte.

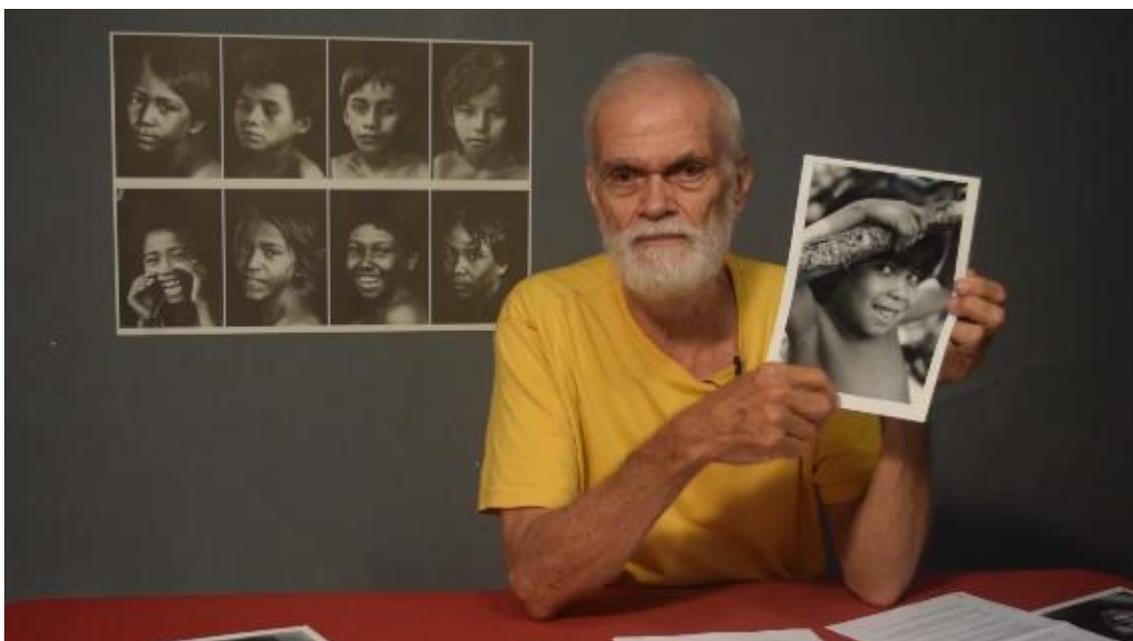
Recorda-se como se deu a encomenda? Quais as diretrizes dadas pelas instituições para a produção das imagens? Na época conversaram sobre o que levou à encomenda destas fotografias? Havia um propósito estabelecido à partida? (11:22 min.)

José Albano: Sim, é como eu falei, eles me disseram que queriam fotografias das crianças, especificamente as crianças, os filhos da aldeia, e a ideia era mostrar que esse povo estava vivo e estava se reproduzindo, então existia um futuro previsto para essa raça e existia a necessidade de homologação da terra que eles ocupavam durante séculos, séculos não, durante mais de cem anos, e que não tinha garantia porque estava havendo uma especulação e tal, possivelmente eles seriam afastados dali. E foi dito que seria feita uma exposição dessas fotografias, como parte da Semana do Índio, do Dia do Índio, para chamar a atenção sobre eles na imprensa e tal, enfim, fazer essa divulgação da existência dos Tapebas. E a instrução era, fotografe as crianças, de que forma, não importava. Fotografe as crianças.

Aí, eu fui, levei a câmara e tal, e ao chegar lá, na aldeia, eu fiquei bem desanimado, assim, fiquei chocado com a pobreza, fiquei chocado com a feiura de tudo, dos casebres, as ruas, o lixo, não tinha rua, era areia, um areal, e as crianças estavam lá, andando soltas, aqui e ali, e eu me senti realmente desanimado, eu não sabia o que fazer. Aí passou um menino bem pequeno, com uma rede de pesca, e eu resolvi seguir esse menino. Estava inclusive sem roupa, como acontece entre os índios tradicionais da Amazônia. Esse menino era bem pequeno, devia ter 4 anos, 5 no máximo, e ele passou com essa rede de pesca e eu resolvi sair atrás dele e obtive a minha primeira foto, que foi essa aqui. Ele na beira do rio, lá. Aí fiz a foto, e percebi logo para começo, o olho dele. O olhar e esse olho característico dos índios que é um pouco puxado, orientalizado. Aí foi feita a primeira foto.



Como achar outra criança? Aí passamos por uma área lá em frente à casa e tinha umas árvores, uns arvoredos e tinha uma menina - parecia uma menina, não sei se seria uma menina ou um menino –, brincando lá nos galhos de árvore. Eu me aproximei e fiz a segunda fotografia, que foi essa.



Mas ao fazer essa fotografia, desde a experiência da primeira, eu percebi que era o olho que importava mais do que qualquer coisa e eu achei que era melhor isolar um pouco a criança do seu habitat, do seu ambiente. Porque o ambiente era muito feio, porque era muita sujeira, muito sujo, as casas eram feias, tudo era muito feio, mas as crianças eram bonitas, eram

atraentes, e tal. Então eu tive a ideia, eu me lembrei, do tempo que eu era estudante nos Estados Unidos, houve uma campanha de valorização da raça negra, uma campanha feita pelo Governo Federal, e constava de cartazes que eles distribuíram pelo país inteiro, e era um cartaz muito simples, tinha uma fotografia de rosto – assim rosto, pescoço, talvez um pouco do ombro – de negros, individuais, indivíduos negros, os mais bonitos possíveis. Uma menina linda! Linda. Um menino lindo, rosto perfeito. Um homem bonito, belo, assim tipo, um Milton Nascimento. Mulheres jovens, bonitas. Muito bonitas os rostos dos negros, e em baixo tinha uma frase escrita assim: “Black is Beautiful”. Só isso.

Aí eu me lembrei dessa campanha. Me lembrei dessa campanha e resolvi na hora continuar o trabalho tentando essa estratégia de mostrar só o rosto, nada atrapalhando e isolando a criança do seu ambiente e criando como se fosse um estúdio. Foto de estúdio, porque essas fotos dos negros americanos, do “Black is Beautiful”, eram fotos de estúdio, não tinha nada atrás, era uma parede lisa.

Como fazer isso naqueles casebres, naquela pobreza, naquilo ali? Aí eu vi que as casas tinham pequenas janelas, e eu percebi que se eu coloca-se a criança dentro da casa, se aproximando da janela, debruçada na janela ou na janela, eu poderia ter o rosto dela iluminado pela luz da rua, principalmente pela areia branca que era o que tinha na rua, que estava recebendo sol, e esse sol então refletia, rebatia no rosto da criança mas não penetrava no casebre, que era um casebre escuro, de pouca luz lá dentro. Então eu percebi que ali eu tinha como se um fundo preto, porquê? Porque a câmara não captava o que tinha atrás. Eu vou mostrar aqui um exemplo, de como eu resolvi esse problema.



No máximo, essa criança por exemplo, no caso aqui, a parede de fundo da casa, era muito perto da janela, eram dois metros, dois metros e meio, talvez, a luz chegava e iluminava um pouco lá dentro. Na grande maioria não iluminava nada, com a câmara eu fazia a exposição para a luz no rosto, a casa atrás ficava não só fora de foco, mas também subexposta, então o resultado era um fundo preto. Quando isso não acontecia, eu tinha maneiras de fazer um escurecimento no laboratório fotográfico. Protegendo o rosto da criança, e deixando queimar a área em torno, para obter o preto, esse fundo neutro escuro.

Eu estou dando continuidade à pergunta “Recorda-se como se deu a encomenda? Quais as diretrizes dadas pelas instituições para a produção das imagens? Na época conversaram sobre o que levou à encomenda destas fotografias? Havia um propósito estabelecido à partida?” Eu estou tentando dizer o que aconteceu comigo ao fazer a encomenda, ao tentar realizar.



Isso logicamente me aconteceu no local, na hora de fazer as fotos. Me ocorreu essa necessidade de concentrar no rosto, de não mostrar criança de corpo inteiro, como foi o caso da primeira, e de isolar o fundo para criar uma coisa bem neutra, de leitura simples e fácil sobre o rosto da criança. Isso obviamente, não só veio da inspiração com a campanha “Black is Beautiful” que eu vi nos Estados Unidos, mas veio também da minha formação como fotógrafo comercial. Se eu tenho um produto que eu vou fotografar esse produto para divulgação, eu quero mostrar da melhor forma esse produto, com o mínimo de elementos que possam atrapalhar a mensagem. Isso é uma formação do fotógrafo comercial. É claro que eu também fiquei um pouco incomodado de fazer um trabalho que não mostrasse a realidade de pobreza, e de problemas mesmo de saúde das crianças. As crianças tinham cicatrizes, as crianças tinham

manchas na pele, que nós chamamos aqui de pano branco, as crianças tinham às vezes nariz escorrendo de catarro, tinham remela no canto do olho, tinham moscas também voando em torno, os joelhos inchados, a barriga grande. Era feio o negócio, era feio mesmo. E eu estava de uma certa forma isolando tudo isso e mostrando só o rosto, que o rosto era bonito. Mas eu não me senti mal de fazer isso porque eu soube que tinha um outro fotógrafo, também trabalhando para a Arquidiocese de Fortaleza e para a Hoje, que era o Edimar Junior, e as instruções para o Edimar Junior era, fotografe a situação atual deles. O Edimar era um fotógrafo de imprensa então coube ao Edimar fazer a realidade deles, que eu não sei que uso essas fotos tiveram depois, e coube a mim fazer a parte bonita, que era o rosto das crianças. Entende? Então eu resolvi navegar nessa opção minha, que eu não consultei a eles nem nada, mas foi a maneira como eu abordei o trabalho, e certamente o sucesso do trabalho veio daí, dessa abordagem, e saímos pelas ruelas à procura de onde tinha crianças. Onde tinha criança, tinha o casebre, onde tinha o casebre tinha uma janela, às vezes uma porta e então eu colocava a criança lá na porta e pronto.



No caso desse aqui por exemplo, como ele se encostou aqui no portal, na lateral da porta, eu resolvi incluir a lateral da porta para não cortar a espontaneidade desse apoio que ele fez aqui na mão. Então não tinha um padrão exato de que todos tinham que ter só o rosto e o entorno preto e acabou. Então, no caso aqui, eu respeitei o enquadramento que ele mesmo encontrou, se apoiando aqui, parcialmente na lateral da porta ou da janela. Não sei se era uma porta ou uma janela, enfim, acho que era uma janela. Todos eu tentei fazer na janela por essa razão que eu já lhe falei.

Então, que crianças iam surgindo? As crianças que aparecessem. Uma ou outra, nem tinha tanto a cara de índio. Esse aqui por exemplo, era um menino que tinha o olho mais claro, tipo esverdeado. Não me parecia muito índio mas eu não podia dizer assim: não, você não vou tirar a foto. Então eu fiz a foto, mas uma foto como essa aqui, no fim não foi, não constou da coleção, porque o menino era menos parecido com o estereótipo que a gente tem do índio, que tem o olho meio puxado, e tal.



Agora, vale ressaltar a grande diversidade entre eles. Porque eu fiquei sabendo que, o que chamam hoje de Tapeba, é na realidade a mistura de três diferentes etnias, parece que Potiguara, eu não sei exatamente, se você fez a pesquisa você deve saber, que estavam aldeadas pelos jesuítas e tal, juntos, eles botaram numa aldeia juntos essas três diferentes tribos, e certamente eles se misturaram com portugueses, possivelmente até franceses e também com os negros. Então tem toda uma mistura aí, que resultou numa grande diversidade nas feições deles, das crianças Tapeba. Mas as que eram mais parecidas com o branco, assim, nós evitamos. Eu fotografei porque eu não ia rejeitar a criança. Outras também têm, possivelmente, influência negra, como o caso dessa aqui que não tem o cabelo liso. Uma das nossas características do indígena é o cabelo liso, preto liso e escorrido, que é essa coisa do oriental. Mas esse aqui foi aceite, talvez porque resta nos olhos essa feição, essa coisa dos olhos meio puxados.



Então, foi feita dessa maneira o trabalho. Fotografei as crianças que tinha e pronto acabei e foi uma única manhã de sábado e pronto.

Aí a próxima questão é?

Já estava definido como seria feita a exibição das fotos? Se em exposição ou publicação, por exemplo? (26:10 min.)

José Albano: Eu só soube que haveria uma exposição. Era uma exposição que estava marcada, para o dia do Índio, seria feita em praça pública, num formato de um varal, os índios seriam convidados, iria um ônibus trazê-los, esse detalhe eu fiquei sabendo no dia da exposição mesmo, e foi interessante fotografá-los lá no meio das fotos deles próprios. Por exemplo, o menino falava assim: “Esse aqui sou eu, sou eu”. Achei emocionante, isso, poder ver a reação deles às próprias fotos, ampliadas, grandes, né, assim? Então eu não sabia que poderia haver uma publicação posteriormente. Para mim era só aquela exposição e pronto, não sabia que outro desdobramento poderia ter.

Agora sobre as ampliações, eu queria falar um outro detalhe. Que é o seguinte, como o trabalho era em preto e branco, na hora de ampliar, eu sugeri fazer o que nós chamamos de viragem sépia. Quero ver se tenho aqui um par de fotos que possa mostrar a diferença da viragem de sépia, da foto em sépia e da foto em preto e branco normal. Ver se eu consigo mostrar aqui.

Já tem uma foto mais clara, do menino que nós rejeitamos na hora de escolher as fotografias, por ele parecer muito branquelo. Mais que meio português ou francês.

Então aqui, um par de fotos para mostrar justamente a diferença. Isto é uma ampliação em preto e branco sem o tratamento de viragem química, sépia, e aqui está a mesma foto com a viragem em sépia. Eu achei que o preto e branco puro, simples assim, a pessoa fica com a cor de rato. A cor de um rato, cinza e se eu fizesse uma viragem sépia eu estaria aproximando ao tom quente da pele morena, que eles tinham a pele morena.



Então foi feito isso e eles acharam que era uma boa ideia, e eu fiz essa viragem sépia e depois eu apliquei essas fotos todas num *passe-partout* de cor marron, para criar um tom sobre tom. Eu criei essa moldura branca, bem fina, apliquei sobre um cartão marron, a foto sendo, tendo passado por uma viragem sépia.



Então, as fotos ficaram lindas, modéstia à parte. As crianças são lindas, são muito belas, mas eu tive a competência de extrair o melhor aspecto de cada uma delas.

Ainda sobre a ocasião em que as fotos foram tomadas, eu fazia três ou quatro opções de tomada de cada rosto, de cada criança e elas iam mudando um pouco de expressão, e tal. Começavam talvez com a cara um pouco fechada, eu falava alguma coisa, de repente alguma ria e eu ia fotografando para eu depois escolher entre as quatro opções a mais adequada. A mais agradável. Teve isso e uma outra coisa que teve, que eu preciso mencionar, é que na hora de ampliar as fotografias, a edição foi feita com o pessoal da Hoje – Assessoria em Educação, eu acho que Arquidiocese, que eu me lembre, não opinou. Eles deixaram na mão da Pio e do José Cordeiro e do Gylmar a escolha de que fotos iriam para a exposição, e foi nessa que o portuguesinho, ou o branquelo caiu.

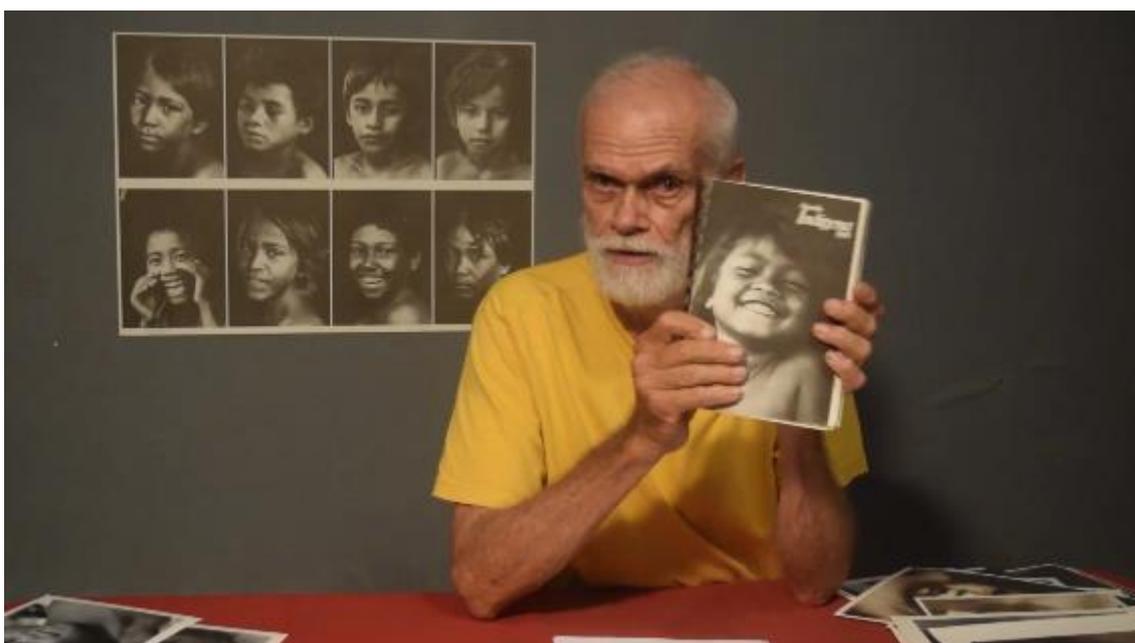
Eu tive também um outro cuidado na hora ampliar, que foi o seguinte, onde tinha uma mosca, eu retirava por retoque, onde tinha uma remela no canto do olho, eu retirava com retoque, onde tinha mancha branca na pele, eu retirava com retoque, catarro escorrendo, retirava com retoque. Então arrumei tudo menos as cicatrizes, eu acho que foi a única coisa que eu deixei, permiti foi cicatrizes. Esse menino tem uma cicatriz aqui no ombro, por exemplo, que



era
um

pouco difícil de mexer aqui, essa mancha. Essa menina também, tinha uma cicatriz aqui no nariz, alguma coisa, um arranhão, uma coisa que eu também resolvi não mexer. E também não mexi com alguma característica do rosto, como o sinal desse. Eu poderia retirar quimicamente isso mas eu resolvi deixar, que era parte do rosto dele. Mas eu limpei essas crianças da melhor forma possível. Catarro, pano branco, remela e moscas voando e tal.

Foi feita a exposição, que eu estava lá e as criança vieram com os pais, e tal, foi um sucesso, saiu na imprensa e tudo. Depois o Gylmar Chaves, ele tinha essa amiga que era a Moema Santiago, que era uma Deputada Federal, pelo Estado do Ceará, e que tinha se interessado pela questão dos Tapeba. Quando ela viu essas fotos, ela ficou muito entusiasmada e resolveu fazer uma exposição, levar essa exposição para Brasília, para o Congresso Nacional e não só isso, mas publicar essa agenda, a agenda indígena, chamada, que foi feita para o ano de 89. E cada – aqui está a Moema Santiago –, e cada semana tinha a ilustração de uma criança.



Eu tentei fazer uma progressão de idade, começando pelos mais jovens, depois com a idade mais média, e tal, até o final os mais velhos, que seriam já os adolescentes. Inclusive tenho aqui, entre as fotos que estão aqui na mesa, a criança menor, mais jovem de todas e a mais velha que eu fotografei. É bem diverso, vai desde a criança bem pequena, como essa aqui por exemplo, e eu penso que seria essa a mais velha. Talvez tivesse catorze anos, não era, tinha uma mais velha ainda, que era essa aqui. Essa já era uma jovem mulher, adolescente.



34:25 _ Enfim, guardei para as últimas páginas da agenda, as fotografia das crianças mais idosas. Só que teve um problema, quando nós fomos editar isso, as fotografias da exposição não cobriam o número de semanas do ano. São, me parece, quarenta e oito semanas no ano. Não estou lembrado, é um número parecido com esse, eu não sei de cor. Aí não tinha. Aí a Moema disse, não, então você volta lá e faz uma nova série com outras crianças para completar o número suficiente para cobrir a agenda. Então marquei novamente com Hoja – Acessoria e Educação, não, a Arquidiocese, o mesmo guia foi comigo novamente, nós percorremos as ruas, isso uns três, quatro meses depois da primeira tomada, e eu fiz outras tantas crianças para complementar o número necessário para essa agenda.

Aí vamos lá, que temos mais aqui.

De que forma essas diretrizes guiaram ou não a sua criação e influenciaram o momento de enquadrar e fotografar? Como fotógrafo, o que viu e o que o guiou na produção destas imagens? (35:45 min.)

José Albano: Em grande parte essa pergunta foi respondida nos quesitos anteriores. As diretrizes, como eu falei, foram mínimas, era simplesmente fotografar as crianças. Então, foi criação minha. Realmente a maneira de abordar, como fotografar as crianças foi uma solução que eu dei, baseada nessas características que eu falei do olho ser preponderante e da campanha “Black is Beautiful”, onde simplesmente era o rosto apresentado da melhor forma possível.

Então eu creio que essa pergunta está respondida. Depois.

Como foi a interação com os Tapebas e em específico com as crianças? Como é que elas se relacionavam com a câmara? (36:45 min.)

José Albano: Bem, a maioria foi espontânea. Eu penso que eles não tiveram dificuldades comigo porque eles conheciam o rapaz que estava me acompanhando no trabalho, que era um rapaz da arquidiocese. Então era feita uma pequena explicação, e as crianças queriam ser fotografadas, queriam aparecer, queriam cooperar. E eles mudavam de expressão, e tal, tinham um desenvolvimento. Quando eu começava a fotografar, dava um intervalo, fazia outra até fazer três ou quatro tomadas. A única exceção foi essa menina que ficou de cara amarrada e não mudou de expressão em nenhuma das quatro fotos que eu fiz. Fiz, tentei falar alguma coisa que provocasse alguma reação, ela ficou lá de cara amarrada e lá ficou. É uma das fotos mais bonitas, eu acho. Pela expressão taciturna, sei lá o quê, não sei. Desconfiada. Enfim, os outros todos tiveram uma alegria e tal, mas essa menina não, ficou de cara amarrada. Outra criança que também praticamente não mudou de expressão, foi essa aqui que também tem assim meio que o olhar perdido. É uma das mais jovens e tem esse olhar perdido. Algumas não olhavam para a câmara, raros, porque eu gosto de dizer “ó, olha para aqui”.



Quando eu faço um retrato eu gosto que a pessoa que está vendo a foto tenha um contato direto com o olho do fotografado. Então, quase todas as fotos que eu faço eu estimulo a pessoa a olhar diretamente para a lente da câmara. Essa não olhou, não adiantou dar instrução, ficou assim mesmo. E muita abriam um sorriso, simplesmente abriam um sorriso na hora da fotografia, cooperando com o fotógrafo.

Nova pergunta.

**Recorda-se se teve de fazer várias visitas e quais as comunidades que visitou?
Que desafios encontrou? (39:17 min.)**

José Albano: Como eu expliquei anteriormente, eu fiz apenas duas visitas. Uma foi num sábado de manhã e a outra foi num domingo à tarde. Separadas as duas visitas por um intervalo de talvez três meses, ou quatro. A segunda visita foi feita para complementar as fotografias necessárias para ilustrar a agenda da Moema Snatiago.

Que comunidades eu visitei, eu não me lembro. Eu me lembro de uma chamada Ponte 1, Ponte 2, mas as outras eu não me lembro. São várias pequenas aldeias lá. Não lembro não.

Que desafios encontrou? Nenhum. Nada. As crianças estavam lá, o tempo estava bom, o meu guia da arquidiocese conhecia todo o mundo, não tinha problema de identificação de quem é esse estranho fotografando. Não tinha nada, não tinha problema nenhum. Foi tudo bem.

Nova pergunta.

Despertou-me curiosidade que a maioria das fotografias, senão todas, são retratos de meninos. Existe algum motivo para isso ou foi acaso? (40:26 min.)

José Albano: Isso vem da cultura em que as meninas são criadas aqui, principalmente aqui no Nordeste do Brasil. Elas são criadas dentro de casa, são pessoas que estão lá ajudando a mãe, às vezes ajudando com a criança menor, pequena, e às vezes são proibidas mesmo de sair com a liberdade que os meninos têm de andar na rua, de brincar na rua. Assim mesmo dá para identificar várias meninas que apareceram, elas tinham uma preocupação que os meninos todos estavam sem camisa. Eles usavam só um calção, uma pequena roupa e sem camisa. A única menina que me apareceu sem camisa, sem uma parte de cima foi essa aqui. Mas aqui tem uma outra menina, aqui tem uma outra menina. Você percebe que ela está com uma roupa. Aqui tem uma outra menina, você percebe que ela também está com uma roupa. Teve uma... aqui tem outra. Também com a roupa. Aí teve uma que insistiu em se vestir para a foto. E aí fez uma... se arrumou, se aprontou, ajeitou o cabelo e botou essa roupa mais fechada. Também fez isso exclusivamente para a fotografia. Essa é também a tal menina que não mudou de expressão. Eu diria que realmente é a menor parte, mas está aqui uma outra menina. Essa é a menorzinha de todas. Me parece ser menina por causa desse pequeno brinco de pérola que tem aqui. Em algumas fica difícil você determinar o gênero. Essa outra também muito linda, também estava sem a roupa de cima, devia estar só com uma calcinha, alguma coisa assim. Essa outra também dá para ver que tem uma roupa aqui. E tem crianças assim, como essa criança que não sei se é um menino ou uma menina. É bem pequeno, pode ser de um gênero ou do outro. Então não foi intencional, foi a disponibilidade de estarem presentes na rua. Principalmente brincando ali na rua, eu ia passando e ia fotografando. Então, ficou, houve uma disparidade entre meninos e meninas e eu reputo que é uma questão cultural das meninas serem criadas mais protegidas, mais fechadas e os meninos mais soltos e livres na rua.

Vamos seguir. A próxima pergunta.

Em textos que falam do seu trabalho, li que tinha o seu próprio laboratório-fotográfico em casa e que gostava da possibilidade de intervenção nas fotos até à arte final. Concorda com essa afirmação? No caso da série fotográfica *Criança Tapebas*, como se deu essa intervenção? As fotografias foram reveladas por si? Ainda guarda algumas dessas fotos? (43:50 min.)

José Albano: Sim, guardo muitas dessas fotos. Foram todas reveladas e ampliadas por mim e a intervenção, conforme já explicitiei em respostas a perguntas anteriores, eu fiz retoques. Eu fiz a viragem sépia, em busca do tom da pele e eu fiz retoques para eliminar catarro, manchas na pele, remelas no canto do olho e alguma interferência de uma mosca pousada na cabeça ou na testa. Eu faço isso quimicamente, reduzindo a mancha ou então retocando. Fiz isso sim. E fiz isso no intuito de manter o máximo de beleza possível nas crianças. Lembra que a ideia minha era imitar a campanha “*Black is Beautiful*”, é como se fosse *Indian is Beautiful*, as crianças indígenas são lindas. Então se tem um catarro escorrendo do nariz, isso não é legal. Se tem uma remela no canto do olho, não é legal. Se tem mancha de pano branco, chamado, na pele, não é legal. Então eu sai retocando e melhorando o aspecto delas todas no intuito de mostrar beleza, de chamar a atenção pela beleza, entende? Se isso era uma campanha de valorização do índios, não só de mostrar a existência deles mas de valorizá-los enquanto pessoas, então eu queria a melhor aparência possível para essas crianças. Era isso que eu quis, porque a desgraça todo o mundo vê toda a hora, todo o dia na televisão. Eu queria resgatar a beleza e com isso emocionar as pessoas pela beleza. Isso foi tão marcante que teve gente na exposição que chegou para mim, uma senhora que chegou para mim e disse assim: “Oh que crianças lindas, tem como o senhor arranjar uma para eu criar?” Imagina, ela queria que eu negociasse a vinda de uma criança dessas para Fortaleza, para ela criar. Imagina. Tão encantada que ela ficou com as crianças, né?

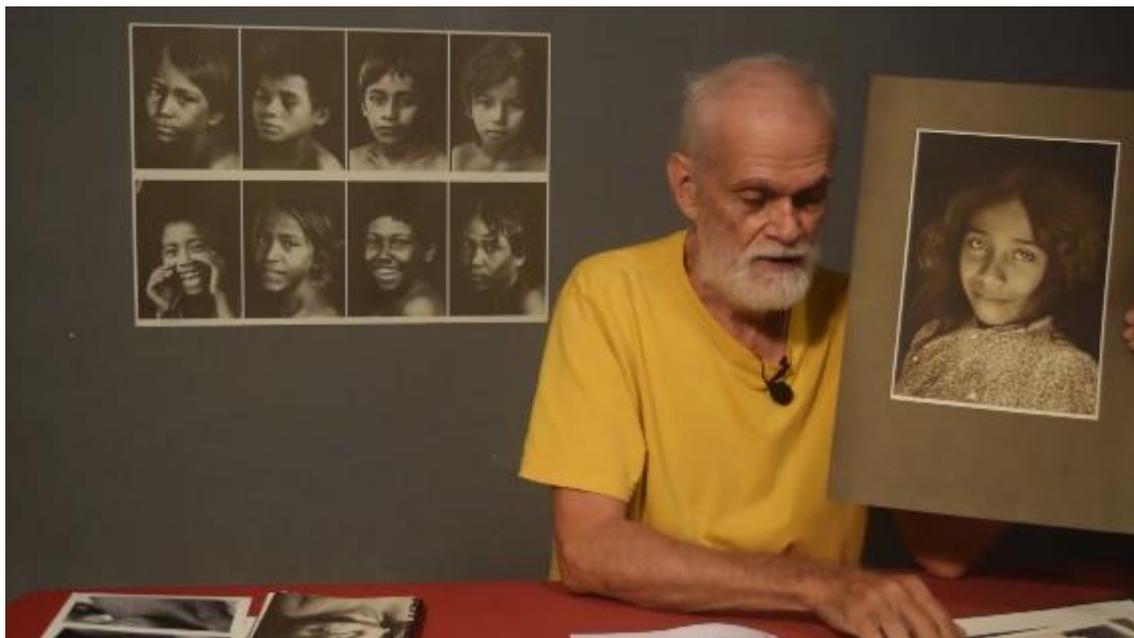
Então, a outra pergunta.

No trabalho escrito por Samuelson ele refere que o tom acastanhado das fotos teria sido usado por lembrar a cor da pele dos índios. É verdade? Essa foi uma decisão sua? (46:50 min.)

José Albano: Sim, é verdade, foi uma decisão minha. Uma decisão estética minha. Porque é claro que, você fala acastanhado, eu falo amarronzado, porque é mais a cor sépia. Muito comum em foto antiga, inclusive. Mas eu acho que dá um tom quente que é muito bonito na pele e fica mais natural do que uma coisa, como eu digo, cor de rato.

Ainda no texto de Samuelson ele refere que comentou com ele que não teria sido muito ético na realização do trabalho, por ter participado de um processo de criação de uma realidade parcial, por ter selecionado as fotos e melhorando-as esteticamente. Ainda pensa dessa forma? A seu ver, qual terá sido o impacto dessas escolhas na obra final? (47:42 min.)

José Albano: Eu recuei dessa ideia de não ter sido ético. Eu acho que eu dei para o outro fotógrafo, no caso o Edimar Junior, a tarefa, eu dei a tarefa não, eu deleguei a ele, ou eu deixei na mão dele, a reportagem real da precariedade da vida, não só das crianças mas de todos eles, dessas comunidades Tapeba. Ele foi fazer esse registro. Então se ele estava fazendo esse registro, eu tinha liberdade de fazer o meu registro, do meu ponto de vista, que era, não vou usar a palavra vender que é grosseira, mas seria, impressionar, vamos dizer, a população, as pessoas que vissem as fotos, pela beleza e pela atração, atratividade, do rosto dessas crianças. Então isso foi, como eu lhe disse, uma decisão estética minha mas também de valorização da raça porque quando eu faço um retrato, mesmo retratos pagos, qualquer retrato que eu faço, eu tenho dois estágios que eu quero atingir com esse retrato. O primeiro é, para a pessoa que foi fotografada ao receber essas fotos ela possa dizer assim, “eu me reconheço, aqui sou eu”. Esse é o primeiro estágio. O segundo estágio é, “eu gosto de mim, eu me acho legal, eu estou bem nessa foto”. Então eu quero sempre atingir esses dois objetivos: que a pessoa se reconheça e que a pessoa se goste nas fotos que eu obtive, por escolhas de luz, de ângulo, de momento de fotografar, de expressão, e tal. E não foi diferente no caso das crianças Tapeba. Quis mostrar o melhor possível elas, a melhor apresentação possível. E natural, tanto que elas estão quase todas sem camisa, e eu acho que a presença da pele também é bonita, é muito bonito. Está certo que eu gostei da menina que se preparou toda, e botou toda essa roupa, mas eu não consigo imaginar essa coleção de fotografias cada menino com uma camisa com um padrão diferente etal. Para mim seria... sabe? Um ou outro dá para aceitar mas ainda bem que os meninos não tinham camisa. Então eu tenho pele aqui, a pele real, que eu acho muito mais bonito.



A pergunta é: a seu ver qual terá sido o impacto dessas escolhas na obra final? O impacto é criar interesse a respeito dessas crianças. É gerar... Quem são estas crianças? Que crianças lindas! Quem são? Eu quero conhecer, o que podemos fazer por elas? Esse foi o intuito. Então se eu sentia alguma dúvida quanto à ética de distorcer um pouco a realidade deles, eu acho que foi necessário fazê-lo, foi necessário para depurar, vamos dizer assim, as imagens.

A outra pergunta.

Voltou a ter contato com os Tapeba? Eles tiveram possibilidade de ver os seus retratos? (52:09 min.)

José Albano: Sim, eles tiveram possibilidade de ver esses retratos. Eu não me lembro se chegou à mão deles as sobras que eu dei lá para a Arquidiocese, isso faz muitos anos. Eu ainda tenho a ideia de que se algum dia eu poder enquadrar esses retratos e soltar lá na comunidade isso poderia ser muito lindo para eles verem essas fotos depois de passados, sei lá, 30 anos, 40 anos. Mas é um projeto que poderá acontecer. Eu voltei a ter contato com os Tapebas sim, numa tentativa que eu fiz de refotografá-los. Era uma coisa curiosa, mas morava na minha cabeça a ideia de voltar lá e fazer, identificar essas crianças todas e refazer as fotos deles passados 15, 20 anos, todos eles como adultos, jovens adultos. Aí eu consegui, eu fiz um xerox, eu fiz cópia xerox da agenda, levei isso para a Arquidiocese de Fortaleza e pedi ajuda para identificar essas crianças, quem eram as pessoas. Foram identificadas aqui e eu saí com essas fotos, voltei lá nas comunidades e expliquei que estava procurando as pessoas novamente. Essa daqui, por exemplo

é da Ponte, não fala se é da Ponte 1 ou Ponte 2, e filha da Iza. Então elas foram identificadas mais ou menos assim. Eu saí com isso, com a câmara, filme e tudo para encontrar essas crianças. Esse menino que é talvez o ícone, talvez tenha sido a foto mais conhecida da série toda, esse menino ele foi atropelado alguns meses depois dessa fotografia, ele foi atropelado na estrada e ele veio a falecer. Então, ele eu não encontraria mais, nessa tentativa de refotografá-los.



Então eu comecei a fazer, mas aí pela décima foto, o décimo jovem adulto que eu encontrei, fosse homem, fosse mulher, me deixaram profundamente angustiado. Estavam feios. As meninas viraram mulheres obesas mal cuidadas, os homens envelhecidos, desdentados. Muito feios. No décimo eu me perguntei, o que é que eu estou fazendo aqui? Para que é que eu quero mostrar essas mesmas crianças depois de passado o frescor da infância? Desisti. Desisti. Recuei do trabalho, e não levei adiante. Não tinha como fazer. Não quis, não quis. Emocionalmente eu digo, vamos preservar o belo, eu vou ficar com o que eu fiz com eles quando eram crianças. Aí mais recentemente teve um festival lá, que eu fui fotografar, passei dois dias numa grande festa da carnaúba que eles fazem todo o ano, com comidas típicas, com jogos, com danças, com o batismo das crianças. É bem interessante, isso eu fiz já tudo colorido, tudo digital, não tinha retratos das pessoas, eu posso disponibilizar para você cópias dessas fotos. É tudo digital, posso mandar o arquivo. Mas são os Tapebas hoje, como eles são hoje, organizados. Está certo que, na minha opinião, há um exagero na tentativa de devolver-lhes a cultura original, que foi tirada pelos padres, pela civilização, imposta a eles, que ganharam nomes portugueses, foram forçados a falar a língua portuguesa, porque foram três diferente etnias que foram juntadas num lugar só, onde um não se comunicava com o outro por causa do

problema da língua. Então e os hábitos foram extintos, a língua deles original foi extinta. Então eles começaram a usar adornos de palha, cocar com penas de galinha, sei lá, de pombo, de pato e umas coisas assim, que me parecem artificiais, que me parecem forçadas. Então... sabe, me parece falso. Está certo que é uma tentativa de resgate da cultura original e isso se vê bem nas fotos desse festival, eles com saiotos de palha, e tal, mas de repente com um sapato tipo ténis. É esquisito. Para a minha maneira de sentir, é uma forçação de barra cultural. Mas enfim, não sou eu que tenho que opinar sobre isso. Enfim.

Então eu voltei lá na ocasião em que tentei encontrá-los para fotografá-los já crescidos e voltei para fotografar a festa da carnaúba.

A próxima pergunta.

Há indicação de que a obra foi exposta com o nome Índio-criança-tapeba, na abertura da programação da Semana do Índio, na praça José de Alencar, em Fortaleza, no ano de 1988. Que evento era esse? Você esteve presente? Havia presença de povos indígenas do estado e dos Tapebas? (58:30 min.)

José Albano: Sim, inclusive já mencionei numa resposta a uma pergunta anterior, que eles trouxeram num ônibus as crianças, as famílias. Tinha muita gente, isso foi divulgado na imprensa. Foi lá que uma senhora se aproximou de mim e pediu para eu “arranjar”, “arranjar” uma criança dessas para ela criar. Foi lá que eu tive a emoção de ver uma criança, não me lembro qual, dizendo “esse aqui sou eu, esse aqui sou eu, eu” Então tem essa história do reconhecimento que a fotografia pode dar.

Eu inclusive desenvolvi ao longo da minha carreira, enquanto retratista, eu desenvolvi a noção da fotografia como uma espécie de terapia que seria capaz de reforçar, ou mesmo resgatar a autoestima da pessoa, através da sua foto, da foto que eu fiz dela. Eu exerci isso amplamente aqui no bairro onde eu moro, fotografando os meninos da região, que jogavam bola no campinho aqui no sítio. Então eu fiz mais de 100 fotografias ao longo de alguns anos de frequência deles aqui. 100 fotografias não, 100 meninos que eu fotografei ao longo dos anos e penso que isso contribui ou contribuiu na época, para um reforço na autoestima deles. E eu cheguei a chamar isso de fototerapia. Eu tive um sobrinho que era muito tímido, um sobrinho não, um afilhado, que era muito tímido, não queria ser fotografado. Ele tinha oito anos e sempre se escondia da câmara, era um problema. Eu cheguei a fazer um trabalho com ele, frente a um espelho grande, pedindo a ele para olhar para a imagem dele mesmo e descrever o rosto dele.

Como era a sobrancelha, como eram as pestanas, os olhos, as orelhas, o cabelo, como era o queixo, como eram os dentes. E ele foi afrouxando um pouco, afrouxando, até que me permitiu fotografar, e a partir da foto ele perdeu essa inibição. E eu penso que contribuí no resgate da autoestima dele através da foto. Eu chamei isso então de fototerapia.

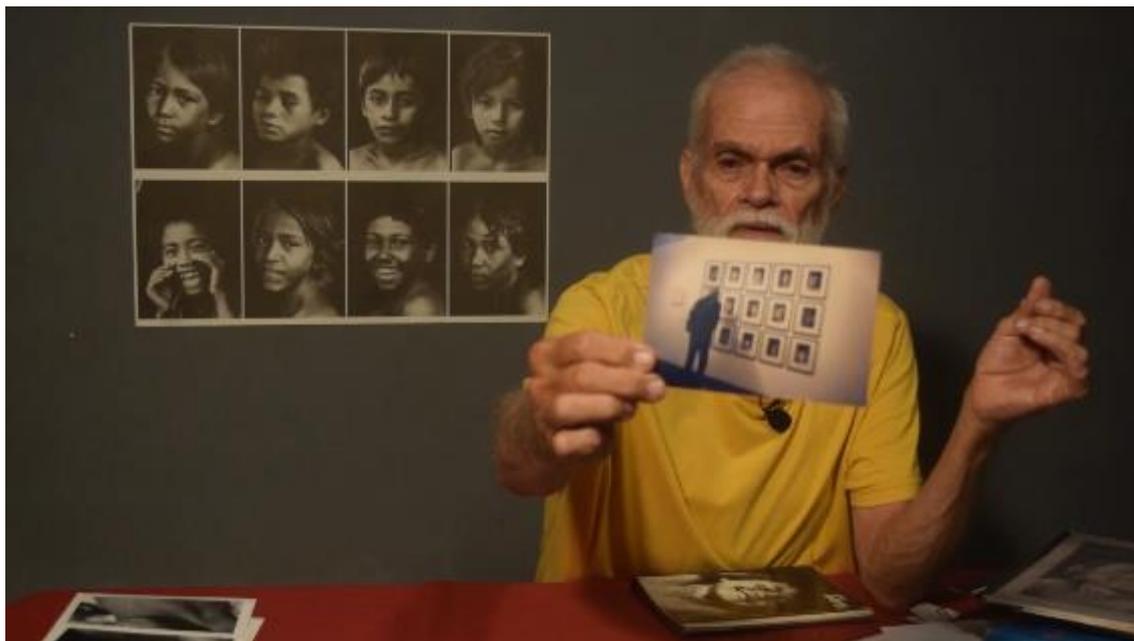
Então com os Tapebas foi encantador, nessa ocasião, na Praça José de Alencar, vê-los em frente ao retrato deles mesmos. Então foi uma experiência interessante.

Essa programação da Semana do Índio, é uma coisa que se repete todo o ano e inicialmente a exposição foi feita para constar dessa data. Tinha que estar pronta, ampliada e pronta para ser exibida nessa data. Eu estava lá, os índios estavam lá, mas eu não me lembro que tivesse outras, vamos dizer, outros povos indígenas. Talvez tivesse algum representante ou alguém. Não sei lhe dizer.

Outra pergunta.

Na pesquisa que fiz até agora fiquei com a ideia de que a série *Criança Tapebas* foi exposta e publicada de formas diversas em função dos locais e formatos de apresentação, sendo também variável o número e as fotos exibidas. Imagino que tenham sido captadas várias fotografias no processo fotográfico. Como foi feita a seleção das imagens que integraram a série final de fotografias? Chegou a ser estabelecido um número fixo de fotografias pertencentes a esse ensaio ou esse número ia variando em função do contexto de apresentação? Essa escolha era feita por quem? Por curadorias, por si enquanto autor das imagens ou pelas instituições que encomendaram a obra? (1:02:20 min.)

José Albano: Todas as respostas são possíveis. No caso da, a maior de todas as edições foi essa que gerou a agenda, por causa do número de semanas que tem no ano e que esse número de semanas tinha que ser contemplado. Me parece que são quarenta e oito. São quarenta e oito. Muitas das exposições que foram feitas, inclusive fora do Brasil, essas fotos foram mostradas por exemplo em Londres, existia uma curadoria que eu participava, sugerindo fotos, sugerindo inclusive a arrumação das fotos na galeria. Em Londres por exemplo, aqui foi a parede onde foi, onde foi exibido, onde forma exibidas. Eu fiz uns croquis mostrando que essa foto tinha que entrar naquela fila à esquerda, e essa à direita, tarará, tarará... Eu fiz um, criei uma forma de apresentação.

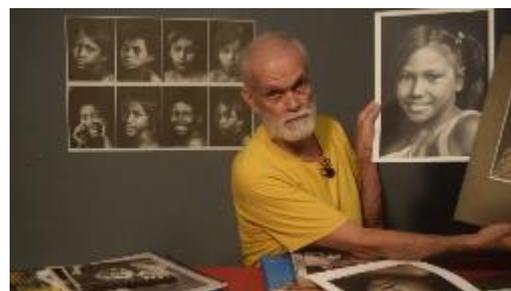


Dessa exposição terminou gerando uma venda de fotografias para um colecionador na Suíça, cujo nome não tenho agora, guardei em algum lugar, não sei lhe dizer. Então tem uma coleção na Suíça, e tem uma venda também feita para um colecionador brasileiro, chamado Joaquim Paiva, que é fotógrafo também e era um diplomata, um funcionário do corpo diplomático do Brasil, e ele comprou fotografias, está na coleção dele e também no Museu da Imagem no MASP, Museu de Arte Moderna de São Paulo, na coleção Pirelli, no MASP. Foram também adquiridas três dessas fotografias.

Então as exposições variavam inclusive de tamanho. Eu tinha dois padrões de tamanho. Era esse padrão, que é 24 por 30, e tinha um outro padrão que era 30 por 40, que é esse padrão aqui, esse padrão maior. 30 por 40.



E
foram
mostradas
em
inúmeras



ocasiões, em inúmeros lugares, por mim mesmo, pela Hoje – Assessoria em Educação, pela Arquidiocese de Fortaleza, e pela deputada, a Moema Santiago lá no Congresso Nacional. Muitas escolas solicitavam para mostrar durante os festejos relativos à data de Semana do Índio, Dia do Índio. E eu perdi o número de vezes que isso circulou. Circularam muito. Foi o trabalho meu mais conhecido de todos os trabalhos de fotografia que eu fiz.

Então, curadorias diversas, inclusive eu opinei sobre muitas das seleções conforme a utilização e também foram impressas em “n” lugares, inclusive no *Financial Times* de Londres, no jornal.

Aí, outra pergunta.

Consegue fazer um resumo do percurso feito pela obra, desde a sua produção a exposições, publicações e aquisições para acervos? (1:06:55 min.)

José Albano: Eu tenho tentado, eu tenho tentado. A primeira peça, obviamente, foi a agenda. O único trabalho impresso, acadêmico até agora foi o do Samuelson¹³⁷. E tem algumas peças que eu guardei relativas à Ssemana do Índio. “Povos indígenas: 500 anos de quê?” Isso aqui foi um anúncio, ilustrou uma notícia no *Financial Times*, sobre a exposição em Londres. Aí apareceu um outro... um outro folder que apareceu. Elas apareceram em calendários. Apareceu também nesse livro editado em Londres, *Contemporary Brazilian photography*¹³⁸, da Maria Luiza Melo Carvalho. Isso é da Editora Verso. Em Londres e Nova Iorque. Então tem aqui o trabalho de alguns fotógrafos entre eles estão as crianças Tapeba, que eu vou mostrar aqui rapidamente. Sempre mantendo a coloração amarronzada, que eu sugeri para as ampliações originais.

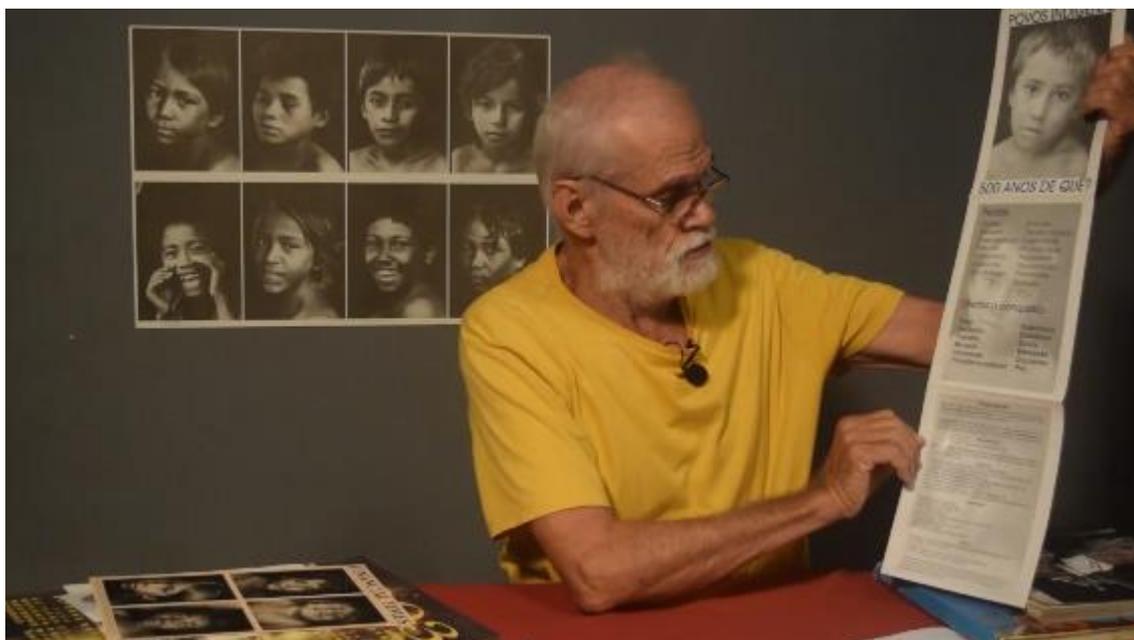
Aí apareceram também numa outra publicação, sobre os personagens do litoral cearense e entre eles estão os Tapebas porque são da zona lá do rio Cocó, ou do rio Ceará e vai dar no mar, então apareceram essa duas fotos. É uma coisa sobre, sobre o litoral, os pescadores, o povo da praia. E eu venho guardando, eu venho guardando, uma tentativa, uma tentativa de preservação desse material, mas eu não tenho tudo não. Eu não tenho tudo porque se perdeu no tempo já, o que existia. Vamos ver se eu acho aqui...

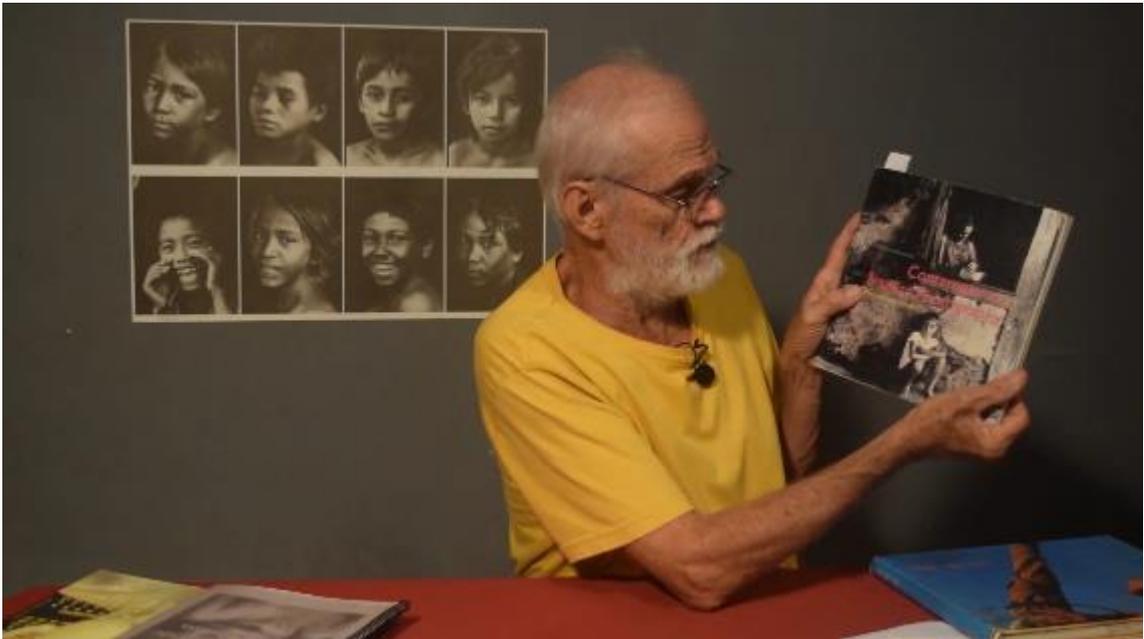
Nesses grandes álbuns, eu venho guardando coisas que saíram na imprensa e tal, artigos de jornal, coisas que saíram nas revistas, sobre alguns rumos que tiveram essas fotos. Não tenho tudo, obviamente, mas tenho algumas das coisa que saíram. Folhetos, artigos no jornal, coisas ligadas ao Dia do Índio, não sei. Algumas outras referências das exposições que foram feitas e venho colecionando, na medida do possível, o que eu posso. Isso aqui foi quando houve o lançamento do livro sobre a fotografia contemporânea do Brasil. Foi nessa ocasião que saiu essa matéria no *Financial Times* aqui. Saiu até uma referência também na revista *Photo*.

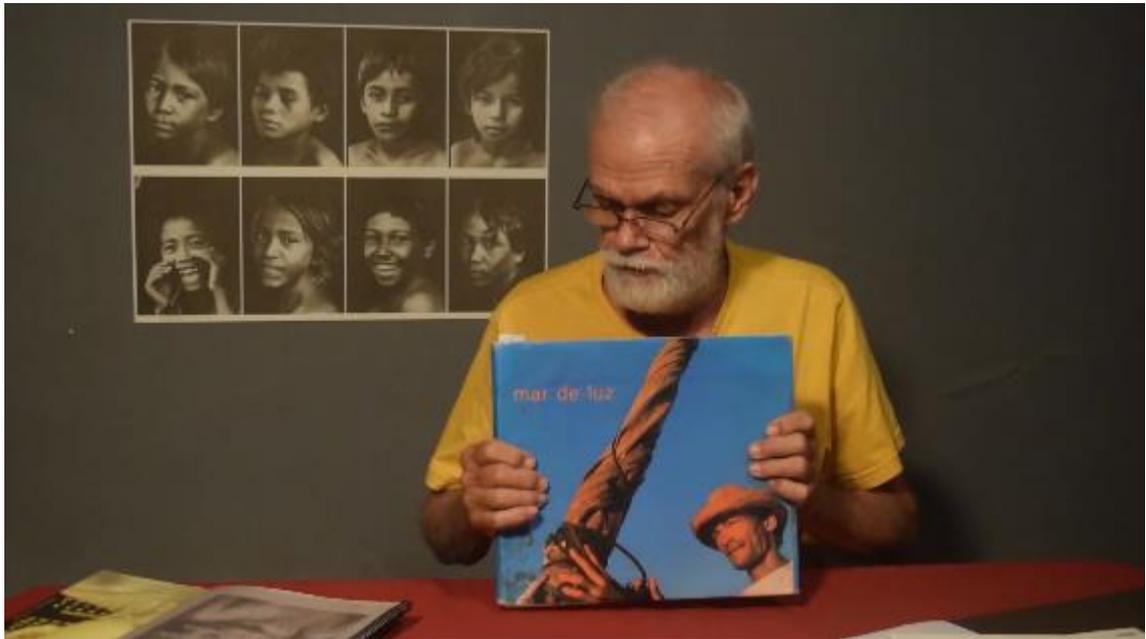
¹³⁷ VIEIRA, Samuelson Tavares. *Os Tapebas de José Albano*. Curso de Comunicação Social, Habilitação em jornalismo, Ética e Legislação no Jornalismo. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2000

¹³⁸ CARVALHO, Maria Luiza Melo. *Novas travessias: Contemporary Brazilian Photography*. Editora Verso, 1996

Exposições. Aqui foi talvez uma das coisas importantes que foi as fotos que foram adquiridas pela coleção Pirelli, no MASP de São Paulo. Foram três fotografias. Depois, seis delas foram adquiridas pelo Museu da Fotografia de Fortaleza. E tenho mais uma pasta cheia de outros tantos recortes, com outras tantas utilizações que as fotos tiveram e eu venho tentando organizar isso. Algumas coisas têm melhor qualidade, outras têm menos qualidade e apareceram em outras publicações. A coleção do Joaquim Paiva. Enfim, nem tudo eu coloquei nos álbuns para preservação. A exposição que houve lá na câmara com a deputada Moema Santiago. A maneira como arrumamos lá, nas paredes do Congresso. Eternamente eu estou tentando organizar tudo isso e não chega o dia de eu concluir. Falei na revista *Photo*, isso foi quando isso apareceu lá na publicação lá da Inglaterra. E outras tantas coisas aqui que eu não tenho nem como mostrar porque não estão realmente organizadas.









Aí vamos à próxima pergunta aqui que é o seguinte.

Recorda-se de outras aplicações dadas às fotografias da série *Criança Tapebas*?

Como autor das fotografias, como vê os diferentes usos dados às imagens? (1:13:00 min.)

José Albano: Enquanto fotógrafo, eu quero que as minhas imagens tenham a maior penetração possível. Como esse trabalho foi amplamente divulgado, citado, vou ficar conhecido depois da minha morte, principalmente por esse trabalho. O que eu quero dizer é que algumas coisas eu tive controlo mas muitas coisas já fugiram ao meu controle. As fotos estão aí, estão na internet, e eu não sei que outras aplicações elas poderão ter tido. Nem tudo eu consegui, nem tudo eu concordei. Lhe dou um exemplo. Alguns anos atrás, no município de Caucaia, onde os Tapebas moram, e a capital do município é a cidade de Caucaia, foi construído lá um shopping center com um nome indígena. O nome é Iandê, shopping Iandê. A agência de propaganda que estava encarregada da divulgação, da inauguração do shopping, me telefonou para pedir, para comprar, doze, dezoito, não sei, fotografias das crianças Tapeba para fazer grandes banners e pendurar lá nas paredes do shopping na ocasião da inauguração. Eu fiquei cismado. Eu achei que não era o caso de na inauguração do shopping de Caucaia de repente aparecerem as crianças lá nas paredes do shopping, sem o consentimento delas. Achei que era um pouco... eu não gostei da situação e não concordei e essa venda de cópias das fotos não foi feita, não autorizada. Então essa foi uma das que eu consegui intervir. Noutras como no calendário, não sei quê, já aparece muitas vezes sem eu ter nem autorizado.

Aí uma outra pergunta.

Na sua perspectiva, como foram recebidas as fotografias na época e que papel desempenharam junto das populações indígenas? (1:15:24 min.)

José Albano: Eu acho que as fotos foram muito bem recebidas, elas geraram realmente uma atitude positiva em relação aos índios. Os Tapeba conseguiram um progresso nas etapas de homologação da terra deles. A FUNART¹³⁹ fundou lá na colônia, no território dos Tapebas uma escola indígena modelo. E eu penso que as fotografias ajudaram a causa indígena no Ceará. Não tenho a pretensão de dizer que isso foi a nível de Brasil, mas a nível de Ceará elas ajudaram sim e eu fico orgulhoso disso.

Quando fotografou as crianças Tapeba, imaginava que mais de 30 anos depois seria uma obra tão atual? (1:16:36 min.)

José Albano: Não, não imaginei isso não. Eu creio que a questão indígena é uma questão que está aí eternamente, enquanto tiver índios no Brasil em diferentes graus de aculturação, isso não vai mudar. Precisa sempre estar lutando por eles, precisa sempre estar defendendo os índios e se essas fotos ajudam, ajudaram ou ajudam até hoje tanto melhor. Mas eu não sei, não penso que elas tenham perdido a atualidade. Realmente vejo que elas ainda têm um caminho a percorrer na defesa do povo indígena.

Aí ainda tem uma pergunta.

Em que medida faz sentido pensar na obra *Criança Tapebas*, como uma ramificação de seu trabalho anterior *Crianças das Américas*, uma vez que este abordava questões de etnicidade colocando, a meu ver, a miscigenação como marca resultante da história colonial? (1:17:31 min.)

José Albano: Certamente eles estão conectados. São crianças daqui, do nordeste do Brasil, mais especificamente da área de Fortaleza, onde a presença negra é muito pequena, onde a presença indígena é grande. Inclusive no lugar onde eu moro, aqui em Sabiaguaba, é marcante a presença dos descendentes dos índios. E eu vejo sim, como uma ramificação, sem dúvida uma ramificação desse trabalho e desse interesse que eu tenho tido na miscigenação e no resultado

¹³⁹ Fundação Nacional de Artes

da nossa raça que é principalmente a mistura, estou falando do Norte do Estado do Ceará, a mistura do índio com o português, o francês e uma pitada, algumas pitadas do africano. Porque no sul do Ceará sim, a presença negra é bem mais marcante do que na parte norte do Estado, principalmente em Fortaleza. Em Fortaleza se você anda nas ruas e vê uma família negra, provavelmente não são daqui, são visitantes.

A última pergunta.

Em algum momento pensou regressar às comunidades onde fotografou para encontrar e retratar os mesmos indígenas agora adultos? (1:19:09 min.)

José Albano: Essa pergunta foi respondida mais para trás quando eu falei que realmente eu voltei lá e comecei a fazer esse registro e desisti porque achei que não tinha sentido mostrar, vamos dizer, a decadência física do rosto, desses rostos tão lindos com o passar dos anos. Então foi abortado esse projeto.

Então eu não pretendo que esse, que essa entrevista cubra tudo o que você precisa saber, é bem possível que ao longo das... à medida que você for aprofundando o seu trabalho, você precise voltar a esclarecer, tentar esclarecer alguns pontos e eu me ponho completamente disponível para ajudá-la no que eu me possa lembrar ou na organização de folhetos ou peças soltas que eu mostrei aqui poderão ser organizadas e coladas e fazer parte desses álbuns onde eu preservo com maior cuidado os rumos que esse e outros trabalhos meus têm tomado aí, meio que fora de controle.

Então me ponho disponível para voltar a ser entrevistado para cobrir certos pontos que eu não cobri aqui.

Então é isso, dou por concluída essa entrevista como ela foi formulada no seu questionário e fico muito orgulhoso em ajudá-la e contribuir para o seu trabalho. Estou sempre a voltar a fazê-lo, assim que isso for necessário. É isso, boa noite.

Excertos da conversa informal com José Albano, através das redes sociais.

Mensagem trocada via Messenger, Facebook a 04 de junho de 2020

Cláudia Rodrigues: Aproveito para tirar uma dúvida quanto ao ano de produção da obra, foi em 1986 ou 1988? No livro *José Albano: 40 anos de fotografia* diz 1986, mas outras fontes apontam para 1988, inclusive o site com texto autoral onde podemos ler “Em 1988, a pedido da Pastoral Indigenista da Arquidiocese de Fortaleza e Hoje Assessoria em Educação, fotografei as crianças da comunidade indígena Tapeba, nos arredores de Fortaleza”.

José Albano: A primeira captação de fotos foi feita entre janeiro e março de 1988. Essas fotos geraram a primeira exposição, com as fotos penduradas num varal na praça José de Alencar, evento de abertura da "Semana do Índio no Ceará" exposição divulgada em matéria do jornal O Povo, em 20 de abril de 88. (Cópia presente no trabalho do Samuelson). No segundo semestre desse mesmo ano, fui convidado para ilustrar com essas fotos uma agenda para o ano de 1989, a ser distribuída gratuitamente no Ceará e em Brasília, iniciativa da deputada federal Moema São Thiago (PSDB), cada foto ilustrando uma semana do ano. Foi a forma que ela encontrou para divulgar as questões pendentes ao reconhecimento da tribo e à homologação de seu território em Caucaia. Para o projeto gráfico, precisávamos de 52 fotos e a exposição original não cobria esse número. Por isso, voltei às aldeias Tapeba para fotografar mais crianças em agosto ou setembro de 88.

Quanto à data citada no livro "40 Anos de Fotografia" (1986), trata-se de um erro de revisão do qual nem eu me tinha dado conta...

Mensagem trocada via Whatsapp, a 19 de setembro de 2020

(Sobre o cenário da fotografia no Ceará nas décadas de 1970/80)

José Albano: Vejo pelo menos 3 fatores que influenciaram esse crescimento da nossa fotografia naquela época, além do meu retorno do mestrado que fiz nos Estados Unidos e início da minha carreira profissional aqui: Os cursos de fotografia que ministrei na Casa Amarela, pertencente aos serviços de extensão universitária da Universidade Federal do Ceará, (1973 a 1975), o retorno para o Ceará do Chico Albuquerque e sua atuação aqui junto aos fotógrafos locais (não sei precisar o ano), a realização, em Fortaleza, da 3ª Semana Nacional da Fotografia, (1984), iniciativa do Núcleo de Fotografia da Funarte, evento anual que gerou

intensas trocas de influências entre Rio, São Paulo, Curitiba, Belo Horizonte, Brasília, Salvador e Belém (a Ângela Magalhães e a Nadja Peregrino, gestoras do Núcleo e historiadoras da nossa fotografia poderiam contribuir com informações). Teve ainda a fundação e atuação do grupo "Dependentes da Luz" e o lançamento do iFoto (Instituto da Fotografia). Vamos marcar nossa conversa! Abraço, José Albano

[13:32, 22/09/2020] Cláudia: Qual o ano da exposição da obra *Criança Tapeba* em Brasília?

[20:07, 22/09/2020] José Albano: Olá Cláudia: A exposição de 43 fotografias dos Tapeba aconteceu no hall do Anexo II da Câmara dos Deputados no mês de abril de 1989, o ano da agenda da Moema São Thiago. Tenho um recorte do jornal CORREIO BRAZILIENSE, datado de 25 de abril, anunciando que a exposição fecharia no dia seguinte, 26. Não sei a data em que foi inaugurada.

[12:36, 10/10/2020] Cláudia: Boa tarde José Albano, espero que se encontre bem.

Estou numa busca por resgatar os nomes das crianças Tapebas, retratadas nas fotografias que uso como recorte para a minha pesquisa, no caso são as que estão presentes no livro José Albano: 40 anos de fotografia. Então lembrei-me, que na entrevista comentou que tinha reunido os nomes de todas as crianças com o intuito de voltar a fotografa-las. Ainda tem esses registros? Teria como me passar o nome dessas 10 crianças?

[06:22, 14/10/2020] José Albano: Olá Cláudia: Não tenho os nomes de todas as crianças das fotos pois a moça da arquidiocese que estava me ajudando nas identificações ia fazendo a pesquisa enquanto andávamos à procura dos endereços e eu cancelei o ensaio ainda no começo. Vou procurar os nomes que coletamos mas certamente não vão coincidir com todas as fotos do livro...

[06:40, 14/10/2020] Cláudia: Bom dia Albano. Muito grata. Mesmo que não consiga todos os nomes, já ajuda.

[11:13, 22/10/2020] Cláudia: Bom dia José Albano, desculpe incomodar novamente mas como estou quase finalizando a pesquisa gostaria de saber se conseguiu identificar algumas das crianças presentes no livro.

[17:24, 29/10/2020] José Albano: Olá Cláudia: Desculpa a demora em atendê-la!... Tenho estado muito ocupado. Lembrei-me que na ocasião em que dei início ao projeto de

refotografar os Tapeba 20 anos depois, fiz uma cópia xerox da agenda da Moema São Thiago, todas as páginas, ou seja, 48 fotografias. Uma moça da Pastoral Indigenista da arquidiocese de Fortaleza me acompanhou com essas folhas de xerox na mão e foi fazendo anotações baseadas nas informações colhidas junto aos residentes das aldeias, sobretudo a que denominaram de "Ponte". Creio que não chegamos a encontrar mais de 10 dos então jovens adultos fotografados quando crianças. Como já expliquei, desisti do projeto depois dessa primeira tentativa. Depois de uma busca mais aprofundada nas minhas gavetas, encontrei as cópias xerox com as poucas anotações obtidas naquela ocasião. Fiz fotos dessas páginas que estou postando no seu e-mail pelo sistema WE TRANSFER. É pouco mas foi tudo o que eu consegui obter referente aos nomes das crianças. É possível que os seus contatos junto às aldeias dos Tapeba em Caucaia possam oferecer mais algumas identificações.

Estou anexando também uma bela xilogravura baseada na foto do menino Antônio Célio, feita pelo artista Ricardo Vieira em 2013, que me presenteou com uma cópia. Não sei que utilidade possa ter para o seu trabalho mas fica o registro da existência dessa obra de arte baseada na foto que ficou mais conhecida de toda a coleção. Infelizmente, esse menino foi atropelado e morto pouco depois do meu ensaio fotográfico sobre as crianças Tapeba. Então, consulte o seu e-mail onde, dentro de uma hora, devem aparecer os arquivos do WE TRANSFER. Fico à sua disposição para mais alguma questão ligada aos Tapeba ou à fotografia no Ceará nas últimas décadas do século XX.

Abraço, José Albano

APÊNDICE C – ENTREVISTA GYLMAR CHAVES

Transcrição integral da entrevista a Gylmar Chaves, setembro de 2020

Neste anexo apresento o texto integral da entrevista realizada a Gylmar Chaves, produtor cultural que teve a ideia para a encomenda e produção da obra *Criança Tapeba*. Pela impossibilidade de nos encontrarmos pessoalmente, dado o contexto de pandemia mundial de Covid-19, a comunicação foi feita através de e-mail e Whatsapp. As questões e as respostas foram enviadas em texto, via e-mail. Foi dada total liberdade ao entrevistado de acrescentar alguma informação que considerasse relevante para o tema. O texto que se segue está conforme enviado pelo entrevistado.

Breve auto apresentação do entrevistado.

Gylmar Chaves, escritor e poeta. Publicou vinte e um livros, dentre os quais, *Fábrica do passado* - Ed. Vozes, *Brinquedos populares: uma alternativa lúdica* - UNICEF e *Feira de São Cristóvão: O Nordeste é aqui* - Ed. Relume & Dumará. Organizou o livro *Ceará de corpo e alma* - Ed. Relume & Dumará. Seu apoio às lutas indígenas foi de fundamental importância, por várias razões, que serão oportunamente especificadas.

Entrevistadora: Qual a sua relação com os movimentos indígenas no Ceará?

Gylmar Chaves - Embora não faça parte diretamente do movimento indígena, estou sempre atento. Jamais devemos permitir qualquer forma de opressão. Nem de gestos ou subliminares. O massacre aos povos originários quando os europeus aqui aportaram em troca de nossas riquezas é um dos capítulos mais horrendos e tristes das américas. Percebo, que nós, Latinos, ainda não dispomos de sua dimensão exata.

Entrevistadora: Qual a sua relação com Pastoral Indigenista da Arquidiocese de Fortaleza, e a Hoje - Assessoria em Educação?

Gylmar Chaves - Sou amigo desde muito tempo do Prof. José Cordeiro de Oliveira, que foi assessor de Dom Aloísio Lorscheider e através da Hoje Assessoria em Educação, coordenado por Maria do Carmo da Costa Oliveira, de saudosa memória.

Vale descrever o seguinte: Certo dia, o Prof. Cordeiro, esposo da Maria do Carmo da Costa Oliveira, chamou-me em sua casa e me ofereceu uma proposta para criar e produzir alguma atividade cultural que desse visibilidade ao Povo Tapeba. Aceitei de pronto e, três dias

depois, retornei com a ideia inicial de uma exposição fotográfica a ser realizada na praça José de Alencar, centro de Fortaleza, em homenagem ao introdutor do romance indigenista. Por lá circula diariamente grande massa humana.

Entrevistadora: Qual a ligação destas instituições com os povos indígenas do Ceará, em específico com o povo Tapeba, e que papel desempenhavam junto destas comunidades?

Gylmar Chaves - A minha atuação foi especificamente à produção e difusão da exposição fotográfica *Índio! Criança Tapeba*, como estratégia de sensibilizar a população cearense para o apoio ao reconhecimento e direitos da Nação Tapeba.

Entrevistadora: Como surgiu a ideia para a campanha que deu origem à obra fotográfica *Criança Tapeba*?

Gylmar Chaves - Por esse tempo, já havia publicado meu segundo livro, *Oficina de Sonhos*, livro de poemas sobre o universo da criança “para adulto ler”. Creio que o contexto literário em que me debrucei para escrever *Oficina de Sonhos* tenha influenciado a sugerir a exposição *Índio! Criança Tapeba*, mesmo porque a exposição seria uma maneira de desmanchar menções carregadas de preconceitos sobre os Tapeba.

Entrevistadora: Qual o contexto histórico-cultural em que se inseriu a produção destas imagens?

Gylmar Chaves - Não ocorreu, premeditadamente, nenhuma orientação neste sentido. Mas era do conhecimento de todos, a visão que a Pastoral Social da Arquidiocese de Fortaleza discutia sobre várias questões sociais, inclusive, a indígena. Em se tratando da minha pessoa, esse contexto foi sendo incorporado de acordo com o que os nossos olhos sentiam e a nossa consciência flamejava.

Entrevistadora: Houve diálogo com a comunidade Tapeba na elaboração da campanha, ou o envolvimento de alguma liderança indígena?

Gylmar Chaves - Essa articulação ficou a cargo da Pastoral Indigenista da Arquidiocese de Fortaleza.

Entrevistadora: O que levou à escolha do fotógrafo José Albano para o desenvolvimento deste trabalho?

Gylmar Chaves - José Albano é um fotógrafo esmerado. Os traços e ângulos que imprimem em suas fotos estão contemplados de realidades, além de ser um artista da fotografia, identificado com as Comunidades Alternativas.

Entrevistadora: Quais as diretrizes passadas ao fotógrafo para a produção destas imagens?

Gylmar Chaves - Não houve nenhuma orientação neste sentido. Depois de conversar com José Albano, estivemos em reunião com o Prof. Cordeiro, no sentido de o fotógrafo se inteirar do trabalho desenvolvido pela Pastoral Indigenista da Arquidiocese de Fortaleza em relação à Nação Tapeba. Detalhe: quando definimos o título do Cartão “*Criança Tapeba*”, lembro que o Prof. Cordeiro fez a seguinte observação: “É bom escrever a palavra “Índio!” antes de “*Criança Tapeba*” para que haja uma identificação direta e imediata com a questão indígena.

Entrevistadora: José Albano disse em entrevista que foram produzidas muitas fotografias junto do povo Tapeba, como foi feita a seleção final das imagens a serem expostas?

Gylmar Chaves - Acompanhei todo o processo das fotos, muito embora, não tenha me feito presente durante a produção delas. Meu intento era que ele e os Tapeba se conectassem sem a possibilidade de alguma outra interferência. Pelo resultado das fotos percebi que havia alcançado o objetivo. Senti o olhar de cada uma das “Crianças Tapeba” fotografadas em comunhão com o olho do fotógrafo do outro lado da máquina fotográfica, como se dissessem: os povos merecem vivenciar encontros de reconhecimentos como se fossem um só.

Outro aspecto: Quando José Albano me mostrou as primeiras provas, marquei uma reunião com o Prof. Cordeiro da qual participou sua esposa, Maria do Carmo de Oliveira, que dirigia a Hoje Assessoria em Educação. O resultado foi que as próprias fotos se escolheram por si mesmas.

Entrevistadora: A obra foi exposta com o nome *Índio-criança-Tapeba*, na abertura da programação da Semana do Índio, na praça José de Alencar, em Fortaleza, no ano de 1988. Que evento era esse? Havia presença de povos indígenas do estado e do povo Tapeba?

Gylmar Chaves - Programamos junto à Fundação Cultural de Fortaleza um grande evento cultural com a presença do presidente da Fundação Cultural de Fortaleza, Cláudio

Pereira (In Memoriam), participação da Banda de Música do Município, artistas, poetas, intelectuais e representação do povo Tapeba.

Entrevistadora: Na sua perspectiva, como foram recebidas as fotografias na época e que papel desempenharam junto das populações indígenas?

Gylmar Chaves - A exposição permaneceu na praça durante uma semana. Era eu quem a montava no início da manhã e a desmontava todos os dias após às 18h, para pegar o fluxo dos trabalhadores e estudantes em retorno às suas casas. Ocorreu de montá-la também ainda antes do sol clarear. Eu passava o dia todo lá. De quando em vez subia num banquinho de madeira e falava sobre o reconhecimento da etnia Tapeba em curso na Fundação Nacional do Índio-Funai.

A maioria dos transeuntes se detinham às fotos por largos momentos. Outros, ficavam surpresos em saber da existência do povo Tapeba nas beiras de Fortaleza, precisamente no município de Caucaia. Alguns passavam entre elas sem dar a mínima importância para as fotografias expostas dentro de sacos plásticos transparentes e penduradas num varal como comumente vemos nas grandes feiras livres repletos de cordéis.

Logo no dia seguinte à abertura da exposição, ao entregar a programação a um rapaz de média idade, este a rasgou jogando-a sobre meus pés. Minha reação foi lhe entregar outra, que não voltou a rasgá-la, dessa vez a embolando entre as mãos para se desfazer em seguida num depósito para lixo. Ainda tentei destrinchar conversa, mas, o raivoso da existência do povo Tapeba entrou em seu silêncio preconceituoso.

Um fato que me levou às lágrimas foi um passante, ao parar defronte de uma das fotos, escarrou e jogou toda sua sujeira numa delas. Ao indagar o porquê de ter feito aquilo, simplesmente olhou para mim e nada disse, evadindo-se do local da exposição, também em absoluto silêncio.

Entrevistadora: Para além de expostas e publicadas em livros, as fotografias de *Crianças Tapebas*, surgem em outros registros como é o caso da agenda feita pela Deputada Moema São Thiago, em 1992 e postais produzidos pela Pastoral Indigenista da Arquidiocese de Fortaleza. Que memória tem destas adaptações da obra? Consegue traçar um percurso feito por estas fotografias?

Gylmar Chaves - Tive a ideia de levar a exposição a Brasília, onde se localizava a sede da Funai. Ao transmitir para o Prof. Cordeiro, este concordou, que seria um bom propósito.

A primeira providência foi entrarem contato com a Deputada Federal Moema São Thiago, que além da exposição, também se propôs a apoiar a ideia da publicação de uma Agenda Indígena 1989, com uma das fotos para cada semana do mês.

No Dia do Índio, do ano seguinte, em Fortaleza, realizamos a exposição “*Índio! Criança Tapeba*” no Hall de entrada da Câmara dos Deputados (Brasília). Na manhã desse mesmo dia, na sessão da Câmara, uma comitiva dos índios Tapeba esteve presente.

Além destas duas exposições, “*Índio! Criança Tapeba*”, também esteve presente na programação cultural da 40ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência-SBPC, em 1988, no Campus da Universidade de São Paulo-USP, e durante a 41ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência-SBPC, em 1989, que ocorreu no Campus da Universidade Federal do Ceará-UFC.

Posterior ao meu trabalho de produção cultural com a exposição “*Índio! Criança Tapeba*”, outras ocorreram em Fortaleza, como no Iguatemi, sob a produção da cantora e produtora cultural Cristina Francescutti.

Entrevistadora: Quando criaram esta campanha e encomendaram a produção da obra, imaginava que 30 anos depois estas imagens ainda seriam tão atuais?

Gylmar Chaves - As fotos captadas pelo sensível olho de José Albano, o compromisso de Dom Aloisio Lorscheider para com a Nação Tapeba e as estratégias definidas pelo sociólogo Prof. José Cordeiro de Oliveira, traduzem a sincera dignidade de um Povo: são de inimagináveis percursos.

APÊNDICE D – ENTREVISTA SILAS DE PAULA

Transcrição integral da entrevista a Silas de Paula, 17 de setembro de 2020

Neste anexo apresento o texto integral da conversa realizada com Silas de Paula, acerca da fotografia no Ceará nas décadas de 1970 e 1980. Pela impossibilidade de nos encontrarmos pessoalmente, dado o contexto de pandemia mundial de Covid-19, comunicamos por Whatsapp e a conversa foi feita por vídeo-chamada.

Transcrição:

Silas de Paula: Tem uma pessoa que você pode falar, que é um pesquisador, que eu acho ele incrível. Ele não tem uma análise crítica ou teórica em cima do processo, mas ele lançou um livro. A gente lançou um livro com ele pelo MIS (Museu da Imagem e do Som) agora, mas ele vai até 1920. Mas ele está escrevendo de 1920 até hoje, então ele deve ter muitas referências e ele é incrível. Ele é uma figura que... o livro dele é um barato. Eu posso lhe dar esse livro, acho que você vai gostar. Deixa eu pegar, que a gente tem o livro, eu posso lhe dar de presente, e você conversa com ele. Eu te passo, é o Ary Leite. Ele é um senhor, pesquisador, autônomo e ele fala sobre cinema mas ele tá agora voltado para fotografia. Essa é uma questão. A outra. o Ceará, eu sempre tive problemas com os dados aqui também, sobre fotografia no Ceará. É terrível! Terrível, terrível, terrível. E nós temos uma história bem interessante, mas muito pouco documentada, a não ser pelas fotografias, né? E a gente vem de uma geração de fotógrafos que não falava, só fotografava. Os fotógrafos hoje escrevem, falam e têm outras questões. Mas naquela época não. Uma figura fundamental, que eu acho nesse momento, da época de '70 para cá, foi o próprio José Albano. Zé Albano acho que foi um dos primeiros mestres, com diploma, de fotografia que ele fez nos Estados Unidos. Ele volta para o Ceará e, nesse momento, começa, nessa geração - a minha geração, né? Eu estava vinte anos - começa a se pensar a fotografia de uma outra maneira. Eu já trabalhava, eu era fotógrafo de publicidade, e o Zé trouxe um outro olhar. Essa fotografia mais autoral. Ele tinha acabado de fazer uma viagem pela Europa, durante um ano, fotografando a Europa toda, e começou a formar uma geração, sabe? Eu, Gentil, Celso.... De alguma forma, o Zé foi o nosso grande professor, né? Era... ele tem uma didática maravilhosa. O Zé é um senhor professor, e é um senhor fotógrafo. E um dos maiores laboratorista que eu já vi na vida. O Zé, num laboratório preto & branco, ele é incrível. E ele nos passou tudo, foi a primeira pessoa que eu vi, da nova geração, retocar foto que a gente retocava com o (imperceptível), que é um quimicozinho preto, para retocar. Retocar

o papel, não o negativo. O Zé, numa questão, foi fundamental. Mas além disso, o que a gente tem de fazer, é contextualizar, não só o Ceará, mas o Brasil. A gente começa, é difícil a fotografia, quer dizer.. era fácil para nós como fotógrafo publicitário. Como não existiam muitos fotógrafos no Ceará, a gente conseguiu. Tinha um bom salário, muito melhor do que se paga hoje, tinha acesso a uns equipamentos que nós não tínhamos dinheiro para comprar porque eram todos importados, e a empresa de publicidade comprava, então. Começa com o médio formato, o grande formato, ‘né? Hassel normal, que nenhum fotógrafo, a não ser que fosse muito rico, tinha condições de comprar, porque pagava uma taxa de importações muito alta. A publicidade tem esse caminho e a gente tem um grande publicitário como referência, que é o próprio Chico Albuquerque. Não só da fotografia publicitária, mas fundamentalmente pela fotografia publicitária apesar de ele ter ido para São Paulo. Ele também volta para o Ceará, na década de 70, com toda uma técnica, com todo um olhar, que influenciou bastante os fotógrafos de publicidade daqui, porque ele, com a luz, era maravilhoso. E era uma pessoa muito gentil, ele não tinha problemas. Eu cheguei a trabalhar, ele viajou uma época e eu fiquei respondendo pelo estúdio dele na Mark, numa agência de propaganda, e ele era de uma gentileza incrível. Sem nenhum problema.

Você tem alguns aspectos. Agora, para a minha grande história, para o desenvolvimento da fotografia no Ceará, não a fotografia técnica ou a publicitária, mas a fotografia em si, a fotografia autoral, que fez a maior geração de fotógrafos naquele momento. E foi a Funarte. A Funarte começa com o Zeca Araújo, que é um senhor fotógrafo, e ele vai para a Funarte com um núcleo de fotografia, em 79. Em 82¹⁴⁰, um outro pesquisador, fotógrafo, que é um dos grandes caras da fotografia do Brasil, que é o Pedro Vasquez, ele funda o INFoto, que é o Instituto Nacional de Fotografia e faz uma das coisas mais geniais que o Brasil já fez em termos de políticas culturais, que é levar, para as regiões, a fotografia. A gente não tinha que ir para o Rio, eles vinham para cá. Todos os acontecimentos fotográficos pela INFoto, eram realizados nas capitais. Então teve aqui em Pernambuco, Rio de Janeiro, todos os cantos tinha. E era oficinas. Cada local desses tem um catálogo - eu tinha, eu até procurei, para ver se eu te mostrava, mas não achei, infelizmente. Mas eu vou dar uma procurada de novo. Tem um catálogo do Nordeste, que eles fizeram para exposição e uma série de coisas. E com vários grandes professores da época: Walter Firmo, só os grandes fotógrafos que participavam dessa coisa, e isso foi fundamental para a nossa, da construção do nosso olhar. Que até uma oficina chamava a “descolonização do olhar”, que era dada pelo Walter Firmo.

¹⁴⁰ Na realidade foi criada em 1984

Quer dizer, além do Zé ter-nos dado o primeiro empurrão, do Chico estar em São Paulo e voltar para o Ceará, você tem uma política pública nacional, que permitiu a expansão da fotografia como produção cultural, que isso não existia. Acho que foi o melhor momento da fotografia no Brasil e aqui no Ceará.

O que é que nós temos nesse momento? Alguns fotógrafos, que o fundamental era a fotografia publicitária, que era onde a gente sobrevivia, né? Onde tinha recurso. O jornalismo, eu cheguei a trabalhar no jornal O Povo mas era um momento muito complexo. Porque, você é bem jovem, mas na minha época o fotógrafo era a bolsa tiracolo do cara do texto, ou da mulher do texto. Ela virava: “faça foto assim!” e eu brigava muito para aquela visão, completamente equivocada, porque a imagem dela já estava no texto dela. Porque ela precisava de um complemento, de juntar as questões e deixar eu fazer meu trabalho. E eu briguei muito com isso, com fotógrafos de jornal O Povo, e... mas já, já, e eu era meio grosseiro porque eu dizia para a repórter de texto que ela só sabia fazer o texto. Eu sabia fazer os dois, porque eu sou jornalista também. Faz o teu trabalho, senão eu faço os dois. O texto e a foto.

Então, você tem um momento de crescimento da fotografia no Ceará. Uma figura muito importante nesse processo, se chama Nelson Bezerra, também. Ele talvez tenha tido o estúdio mais importante no Ceará, junto com o... esqueci o nome, mas se você falar com o Nelson ele lembra. Eram dois sócios, esse outro acabou indo para o Diário do Nordeste, e eles foram muito importantes nessa época porque tinham uma qualidade técnica muito boa. Eles eram, sempre foram, bons fotógrafos. O Nelson tem um arquivo enorme, também é uma figura muito gentil, já trabalhei com ele. Mas, acho que a outra figura importante, eu estou dando uma geral, depois você pergunta algumas questões. Outra figura importante, nessa década, começo de '80 eu acho, final de '70/'80, a gente fez uma associação de fotógrafos. Na realidade, a tentativa não era nem uma discussão sobre fotografia, era muito mais uma tentativa de organizar, de forma mais ligada à questão do trabalho, em termos de preço. A gente se unir, de alguma forma, para brigar com as agências, porque eles queriam pagar mal. Aquelas questões todas que são normais de acontecer, e nós fizemos essa associação. E o Gentil e a Patrícia, fizeram a primeira exposição na Galeria Gentil Barreiro sobre fotografia publicitária, não foi nem a fotografia autoral, mas sobre fotografia publicitária. Participei, e outros fotógrafos participaram, e foi muito importante isso para juntar, a partir disso se começa um processo de união dos fotógrafos, com todas as dificuldades que qualquer associação desse tipo tem. Mas foi o que nos fez avançar, ter alguma coisa de legislação, aprender como discutir com as empresas, os direitos autorais, essa coisa toda que foi nos educando de alguma maneira. E,

final... eita, não sei a data, mas final do século.. começo do ano 2000 a gente fez o *IFoto* – Instituto de Fotografia do Ceará. Eu, o Tiago, Patrícia, Gentil, Galba, Celso, acho que foi. E fizemos alguns eventos. O mais importante, que foi enorme e era um barato, foi o DI-VER-CIDADE. O Divercidade aí com ‘C’? Que a gente utilizava um espaço, perto do Mercado dos Pinhões, que eram de ruínas, e a gente iluminava todo esse espaço à noite, com projeções e luzes, foram uns trabalhos muito interessantes. E que morreu depois, porque a gente não conseguiu mais financiamento, ficamos devendo uma grana enorme, desesperados, porque o governo é uma merda, mas conseguimos fazer essa história e chegamos ao ponto, agora, que o Tiago Santana fez o *Solar*, que foi um grande evento no ano passado, no retrasado, sobre fotografia. Então nós temos esse percurso da década de '70 e eu participo desde o primeiro dia, desde a primeira aula do Zé Albano, fui aluno do Zé Albano, quando ele volta dos Estados Unidos, sou cunhado do Maurício Albano, que morreu, mas ele era meu cunhado, quer dizer, a gente tinha uma proximidade enorme, sempre fã do Maurício, era uma experiência interessante porque teve na época, no Ceará, em Fortaleza principalmente, que toda a família tinha um poster, dos filhos, na parede. Né? Era como todo o mundo fazer um poster da família. Das crianças, dos filhos. E o Maurício era o principal fotógrafo, ou o mais conhecido, nessa área. Ele sempre foi muito interessante no trato com as pessoas e ele conseguiu umas fotos incríveis. Mas ele já foi. Mas o Zé está aí, o Zé é uma figura que é o nosso grande mestre e pode falar muito bem desses momentos. Além de outras questões que surgiram. Tem a ... um processo interessante também é da Abafilm. A Abafilm é uma empresa tremendamente importante, algumas outras, em alguns casos que são bem pitorescos.

O meu professor na faculdade, Gilberto Vale, ele era de uma família que tinha uma lojinha de 3x4. De fotografia para documento e tal. E era considerado o melhor 3x4 da cidade, porque 3x4 é uma desgraça, né? Ninguém gosta, você não quer nem mostrar para os outros, porque fica uma porcaria. E todo o mundo gostava dessa lojinha de 3x4, porque as pessoas se sentiam bonitas. Eu quando, eu sempre contava a história para o pessoal, que você chegava no local para pegar a sua foto 3x4 e o cara tinha que dizer qual era a sua, porque você não se reconhecia. As fotos 3x4 para os documentos são terríveis, não sei como é em Portugal, mas aqui elas são terríveis. E essa empresa fazia uma coisa muito bem. Em todo o processo da Abafilm, que nos ajudou profissionalmente, porque ela nos dava desconto, né? A gente podia entrar no laboratório, porque era sempre complicado, você mandava ampliar uma foto. O preto e branco, normalmente, a gente fazia. Cada um tinha seu laboratório mas, quando era colorido, tinha que ir na Abafilm e é uma empresa, então ela não tinha muito cuidado. Ou resolviam

ajeitar a foto, achando que ela estava errada, e estragavam a foto. Então, a gente tinha um acesso ao laboratório, aos técnicos, quer dizer, tínhamos desconto por ser profissionais. Então isso, você tem todo um conjunto de coisas que fez do Ceará um polo bastante interessante nessa questão da fotografia. Mas sempre com algumas pessoas que puxam esse, essa coisa. Eu acho que a gente não conseguiu, como Belém por exemplo, com a foto antiga, lógico que tem o Chico [imperceptível] nessa história, mas Belém se transformou num grande polo de fotografia do Brasil, em função de um coletivo muito bem organizado. A gente foi mais individualista nesse processo, sabe? Você tem as pessoas que foram importantes, que ajudaram, mesmo com IFoto. Éramos amigos, e tal, mas a gente não conseguiu, por exemplo, uma discussão e um avanço como o Fotoativa em Belém do Pará, que é tão complicado morar em Belém como morar no Nordeste, não? São Paulo e Rio têm outra dimensão nessa história, são metrópole e o centro do Brasil, centro financeiro. Nós somos o canto do Brasil. Tá melhorando mas a gente está nessa história. Então eu tenho essa história toda na cabeça, mas aí eu tenho que ver o que é que você quer e como é que eu posso lhe ajudar.

Já e ajudou imenso a ter esse panorama geral, e estava até a falar da questão da Abafilm. Consegue recordar-se em que época é que eles começaram a desenvolver o trabalho aí no Ceará?

Silas de Paula: Ah, sim, no começo do século. Veja bem, Abafilm é o nome do dono primeiro, esqueci o primeiro nome dele, Bezerra de Albuquerque. É o chefe do clã que tem [imperceptível] Na realidade ele gostava de cinema, tanto que ele financia e dá os equipamentos para Benjamin Abrahão que foi a figura que documentou a Lampião e o grupo do Lampião.

Inclusive tem algumas histórias, que ele teve que travar, o obturador e o diafragma, porque o Benjamin Abrahão não sabia fotografar, nem filmar, então ele travou e disse para ele “bota o sol atrás da tua cabeça, céu sem nuvem, que dá certo.” Então, não sei se é verdade. Mas está aí nessas lendas urbanas. Mas ele preferia cinema, e ele acaba se transformando no maior laboratório do norte-nordeste. E quebra total, uma coisa incrível, porque eles ficaram milionários com esse laboratório, porque eles atendiam de Belém até Salvador. Atendiam todo o norte-nordeste, com aquele tipo de revelação e ampliação postal, os caras mandavam na sacolinha, atendiam todo o mundo.

Com o digital se atrasaram e faliram completamente. Quer dizer, o digital quebrou toda essa estrutura que eles não conseguiram avançar.

Mas assim, eu conheço bastante gente que de cinco em cinco anos, ia na Abafilm e fazia um retrato, para guardar. E eram retratos muito bem feitos, com uma questão, os retratos mais antigos são melhores e duram mais do que os mais recentes. Se você pegar, eu tenho uma amiga que a mãe dela fazia isso, então tinha assim umas dez, quinze fotos, sei lá. As primeiras fotos são perfeitas, ainda não começaram a degradar, né? Coisa normal da fotografia, e as últimas já estavam amareladas, já... não tinham o cuidado que os fotógrafos anteriores tinham para uma fixação de longa permanência.

Então você tem todo um aprendizado histórico. Eu tenho o material do álbum de família, da família Albuquerque, que é incrível, as fotos são geniais, quer dizer, era, fotógrafos... Chico Albuquerque, nós chamávamos de Seu Chico, foi um dos maiores fotógrafos desse país, foi um grande mestre. Então, tem uma.... A Abafilm foi muito importante, para o desenvolvimento da fotografia, lógico que era uma empresa, né? A relação era empresarial. Mas ela trouxe também os primeiros cursos de fotografia que eu fiz. Porque, lógico que metade era propaganda, que era os cursos da Kodak. Ela trazia os profissionais da Kodak, para vender material da Kodak, mas nos davam aulas. Naquela época não tinha internet, um livro no Brasil, de fotografia, era quase impossível também de comprar porque eram caríssimos, eram importados. Quando alguém conseguia um livro, chovia gente em cima para olhar. Completamente diferente do acesso que agente tem hoje, a qualquer fotógrafo que a gente queira ver, na época não. Não existiam cursos, a não ser esses cursos mais informais, como o José Albano deu. Não tinha. Tinha, tinha Faculdade de Comunicação, tanto que eu entrei e fui fazer jornalismo, porque, na realidade eu queria fazer cinema, como não tinha faculdade de cinema, nem de fotografia, a coisa mais próxima que eu vi foi o jornalismo. Que tinha curso de fotografia, tinha essas coisas. Então é um momento bastante complexo e inicial da fotografia do Ceará. Mesmo no Brasil. Então para mim a Funarte, foi, como políticas públicas foi um marco na história do Brasil e do Ceará. Essa nossa geração: Gentil, Gentil é mais novo do que eu, pouquinho mas é mais novo do que eu, mas essa geração: Celso, Gentil, [imperceptível] que está em São Paulo, todos esses fotógrafos, Galba, não Galba estudou nos Estado Unidos, mas a minha geração ali, aquela geração que o Zé Albano começou a formar, ela vai explodir mesmo com o IFoto, com a Funarte. Acho que essa, é uma questão fundamental.

Uma questão, não havendo nem formação, poucos cursos que existiam, tinham o da Casa Amarela, não é? Que era do projeto de extensão, como é que vocês... vocês iam aprendendo em conjunto, iam aprendendo trabalhando, como é que se dava esse aprendizado?

Silas de Paula: Trabalhando. Trabalhando, lendo e comprando livro. Na realidade, a nossa leitura era sempre uma leitura técnica, né? Diferente de hoje que você trabalha a questão mais conceitual, e tal. Mas na nossa época, alguns autores que nos ensinavam o que era distância focal, como iluminar, como... leituras técnicas. Quando tinha, quando não tinha... por exemplo, quando eu entrei em publicidade, eu nunca tinha fotografado em estúdio. Lógico que eu disse que eu sabia fotografar, o cara ia-me contratar, eu precisava do emprego, “eu sei”. Eu ia para o estúdio, ligava para o Zé Albano, ligava para o Seu Chico. “Gente, como é que eu ilumino essa história?” Eu fazia umas dez vezes até acertar, só entregava o serviço quando estava pronto e bom. Mas era um sofrimento, era um aprendizado na prática. Já liguei para o Seu Chico... “Chico como é que eu fotografo uma garrafa de refrigerante gelada, eu não estou conseguindo”. Aí, ele me dava todos os passos, para fazer isso. E não existia digital, era na cromo, era um diapositivo de médio formato. Era na prática.

Tirando José Albano, que fez curso nos Estados Unidos, né? Mas não foi no Brasil. O resto era no dia-a-dia e a generosidade desses fotógrafos com a gente, Seu Chico, Zé, Nelson Bezerra, já tinham experiência dando para os mais novos, o caminho mais adequado.

E essa aprendizagem ia além do fotografar, chegava também ao laboratório. Não é? O fotógrafo ele fazia a foto...

Silas de Paula: Com certeza.

Vocês trabalhavam muito, Cada um tinha o seu laboratório? Como é que... Eu sei que o José Albano até hoje tem e trabalha lá, mas como era na época?

Silas de Paula: É, até hoje ele tem. Tinha um problema, descobrir os melhores papéis. O Zé foi fundamental nessa questão. Veja bem, a Kodak no Brasil tirou o nitrato de prata dos papéis, então o papel era uma merda. Não ficava preto, você não conseguia uma boa impressão no papel porque o papel era ruim. Então, dentro dos papéis que tinha à disposição, o Zé Albano nos ajudava a encontrar o menos ruim. Ou então comprava o papel importado. Sabe? O que era uma fortuna. Isso se fazia quando tinha recursos para uma exposição, e tal. Comprar um [impercetível] ou [impercetível], você tinha os papéis bons que ou vinham da Europa ou vinham dos Estados Unidos. Mas eram caros. A dificuldade com o laboratório, e isso nos ensinou também a sobreviver e ser criativo nesse processo. Porque as condições eram péssimas. Lógico eu tinham um ótimo ampliador, eu tinha um laboratório, e tal. Mas eu tenho uma história que é interessante. Eu tinha um amigo que veio para cá, ele era fotógrafo e era americano, de uma universidade americana. E ele estava precisando ampliar umas fotos e falou “Silas você me empresta o teu laboratório?” “Claro, vai lá em casa”. O meu laboratório era no quarto da

empregada, era uma coisa pequeninha. Ele entrou no laboratório, duas horas depois ele saiu e falou “Como é que você consegue fazer foto num laboratório desse tamanho?” eu falei “Você está fazendo 50x60 eu faço de 1metro.”

Porque ele estava acostumado, sabe, com projeção na parede, aperta botão... eu não, Eu tinha que usar esponja, tem um jeito. Agente encontrava o jeito de fazer, né? E isso nos dava também outras possibilidades. Tinha que se virar. Você tem de fazer foto aérea, não tem avião e subir numa escada, imagine, do bombeiro. Quer dizer, tem todo um aprendizado hoje, que nos facilita a vida né? Quando agente fala de Photoshop e o diabo a quatro, eu digo para os meus alunos, o Photoshop veio de todas as experiências dos fotógrafos com o analógico. Retocar uma foto dava um trabalho desgraçado, agora você aperta um botãozinho ela retoca. Mas eu tenho a base dessas questões todas. Eu tenho a base, a base de curva de nível, de negativo. Quer dizer, eu tenho toda uma base técnica científica da coisa que me facilita hoje com o digital, mesmo que os jovens trabalhem com tecnologia um milhões de vezes do que eu. Mas eu tenho a base.

Mas essa noção é um pouco mais abstrata agora. Porque é isso, nível é um botão. É uma experiência totalmente diferente de tocar no papel de revelar, de controlar... é totalmente diferente. Eu tive uma pequena experiência em laboratório e não tem comparação alguma com essa experiência digital. Nada a ver, mesmo.

Silas de Paula: Eu adoro o digital, viu. Como diz o Gentil, quem tem saudade do analógico é porque é viciado em químico. Porque você tinha de entrar no laboratório e sai totalmente fedorento. Mas eu adoro digital e adoro analógico. Eu continuo fazendo as duas coisas. Mas há uma diferença fundamental nesse processo, que veja bem, eu podia levar uma semana para ver o resultado da minha foto, eu não via na hora. Ia ter que revelar, olhar, então, a pré-visualização e o cuidado de olhar na hora era fundamental. Primeira coisa que você aprendia era olhar para os quatro cantos do visor, para ver o enquadramento correto, para ver se não estava entrando nada errado. E saber também, principalmente com o fotojornalismo, para que lado você girava a lente, para ir para o infinito, porque não tinha foco automático e às vezes você tinha que trabalhar rápido. Então a mão tinha de funcionar, se você perdesse o tempo focando, você perdia a foto. Então você tem mudanças que vieram para o bem, eu adora não precisar focar, ainda mais eu estou ficando velho, já não enxergo direito, se eu tivesse que focar eu ia desfocar tudo. Não ou nenhum neoludista, mas há diferenças, e algumas eu acho que para pior. Por exemplo, o que se chama hoje fritar, na hora de fotografar, que os repórteres falam

muito isso. É você apertar o botão da câmara e segurar e fazer trezentas fotos sem nem olhar o que você está fazendo e você vai olhar depois. Depois você seleciona.

Eu estava fotografando no Juazeiro, um dia, lá no horto do Padre Cícero, que tem uma festa enorme, que agente ia quase todo o ano, e tinha um menino de São Paulo, que estava junto com a gente, ele olhou para mim e o meu óculos ele escurece com a luz, com o sol ele se transforma mais nuns óculos escuro. E ele falou, não entendo como é que você usa uns óculos desses para fotografar, que você não pode olhar o screen e saber se a foto está boa. E eu falei, “quem disse que eu preciso disso?” eu sou do tempo que não olhava foto nenhuma. Eu tinha que estar com a foto na cabeça. É mentira, eu gosto de olhar e é bom ver, mas era só para dar uma lição na arrogância dele, eu fui mais arrogante que ele.

Mas você tem essas mudanças, né? Você tem uma época desse processo onde atenção... Você sair para fazer um trabalho, você levava dez filmes, quando levava. No jornal, eles davam um filme cortado para a gente com 12 frames, e você tinha que resolver com esses 12 frames. Hoje você sai com a digital e faz 5000 clicks, na hora de editar passa uma semana para editar esse trabalho, porque tem foto demais.

Eu acho que tem essas mudanças, e esse processo no Ceará, ele foi muito interessante. Tem uma coisa boa no Ceará, [imperceptível] é amigo, agente tem um grupo de amizades, né? A maioria dos meus amigos é de fotógrafo, minha filha é fotógrafa. Sabe, há uma boa discussão. Eu tenho um grupo de discussão sobre fotografia contemporânea, dei aula a vida inteira, mais de três décadas na universidade. Acho que tem um lado bom, mesmo com essas dificuldades que a gente sempre teve, e agora está mais difícil, mas tudo bem.

Silas, eu ao ver um pouco os trabalhos que eram feitos nessa época, eu percebo a predominância de uma linha mais documental, tem essa questão da publicidade que também era muito forte, mas tem uma linha documental, que tem um olhar mais para as paisagens, a cultura e as pessoas mesmo do ceará, eu acho que isso é muito forte, o que eu.. do que eu fui olhando foi o que me passou, né? Eu sei que no Brasil, nessa época, o fotojornalismo tinha um papel muito forte, também, não é? Ali no final da ditadura, etc., eu acho que tinha um papel muito predominante. E o próprio trabalho do José Albano ele segue também essa linha, um pouco, não é? Claro que ele traz um cunho mais autoral ele anda muito nessa linha com o documental. Eu queria saber se será mesmo isso...

Silas de Paula: Eu acho que os fotógrafos mais velhos têm culpa disso, inclusive o Zé Albano. E eu sou documental também. Né? Eu tenho uma defesa conceitual com o documental que eu acho... A fotografia é um milhão de coisas, não é? Fotografia é um milhão

de coisas. Mas eu tenho a defesa do documental, é uma crítica ao documental, algumas questões estão aí. Mas a gente vem de uma tradição documental, não só na fotografia mas no cinema também. E isso, de alguma maneira, restringiu o nosso olhar, o que eu acho ruim. Todos os fotógrafos, a primeira vez que aparece um fotógrafo conceitual, que e inventa umas coisas, ainda com slides, ele se chamava, Paulo [impercetível].

Era um garoto super criativo, músico, diretor de arte e fotógrafo, e a gente fez até uma exposição do trabalho [impercetível], depois dele ter morrido. Para mim, isso na década, final da década de '70, começo da década de '80, ele já estava viajando em outro tipo de fotografia. É o único que eu conheço. Pode ter outros no Ceará, que eu não tenha visto, mas eu conheço quase todo o mundo. E o Paulo [impercetível] foi uma figura incrível. Era doido, mas maravilhoso. E ele trabalhou, inclusive, com o Nelson Bezerra. O Nelson Bezerra fez, junto com ele, alguns desses trabalhos e eu não sei se ele tem. Mas o Zé Albano fez a curadoria do trabalho do Paulo [impercetível], é uma exposição que a gente fez em homenagem a ele, nós fotografamos, fizemos a exposição, e fizemos uma sala com as fotos dele. O Zé Albano fez a curadoria. Eu não sei onde estão essas fotos, mas o Zé Albano pode-lhe orientar melhor sobre isso. Para mim foi só. Hoje não, hoje você tem uma juventude aí trabalhando com milhões de tipos de fotografia, uma discussão enorme sobre essas questões, as questões identitárias são um tema muito forte, né? Os grupos de periferia, que você tem fotografia marginal, fotografia de periferia, você tem umas outras linguagens, tem os dois Vethinho, tem uns meninos que trabalham com retrato na periferia que são geniais. A juventude está mais, tem a cabeça mais aberta. Nós nos formamos no documental, isso era questão. Eu acho que era a única que a gente pensava. Tem uma coisa meio da fotografia, do começo, que dava na nossa cabeça, que é a fotografia como um documento que ia salvar o mundo. Nós iríamos mostrar todas as mazelas do mundo, e com isso fazer um mundo melhor. A gente tinha essa arrogância enorme. Eu brinco com a minha irmã, a minha irmã é uma arquiteta, e ela me deu a primeira câmara. E um dia ela me deu um livro de antropologia visual e na dedicatória ela colocou assim: "Silas, tua máquina é tua arma. Saiba usá-la.", e eu disse "Lizete, você estragou a minha foto durante vinte anos, com a responsabilidade que você me deu." Lógico que ela era um militante de esquerda, foi de guerrilha, sabe aquela coisa bem, bem danada, então o olhar dela era muito focado nisso. Eu acho que agente tinha um pouco dessa história, uma foto mais de denúncia, sabe? De olhar o sertão, de brigar pelo sertão, sabe? Mesmo na praia, vida difícil dos jangadeiros. Acho que a gente carregou isso durante um bom tempo. Não é que seja ruim, mas eu acho que não é só isso, não é? Eu acho que tem uma outra forma de trabalhar. Mas é o processo, a gente foi aprendendo.

E outras formas, inclusive, de trazer essa verdade, ‘né? E essas lutas podem ser trazidas de outras formas também.

Silas de Paula: Com certeza, com certeza.

Mas eu acredito que, em certa medida, em algum momento, todo o fotógrafo passa um pouco por essa utopia de pensar a fotografia como.. eu confesso. Eu ainda não consegui desvencilhar-me dela, confesso.

Silas de Paula: Nem eu.

Eu acho que a imagem, realmente, tem esse poder e nós, como produtores, como fotógrafos, nós somos levados um pouco a pensar nisso, na fotografia como essa ferramenta. Mas..

Silas de Paula: É, eu escrevo sobre isso, tenho um artigo exatamente sobre isso, em nota sobre estética e política, né? Eu não separo a minha fotografia desse processo, de estética e política, elas estão juntas. Não é? Não consigo separar. Tanto que meu último trabalho se chama “Anónimos”. Ele começou da janela, dessa janela que está aqui do meu lado. Aqui do lado tem um prédio agora de vinte e cinco andares, e era um terreno cheio de árvores. Começaram por cortar as árvores, e eu comecei a fotografar da minha janela, e todo o dia eu fotografava até o prédio ficar pronto. E eu fiz um trabalho com isso, que se chama “Anónimos”. Na realidade eu foquei nos trabalhadores. E, com essa relação, e às vezes as pessoas diziam que eu não era, que não era documental, porque eu manipulo as fotos. Eu não acrescento nada, eu retiro o que eu não quero. Eu trabalho quase como se fosse uma pintura, eu posso pintar a minha foto. É.. o documental, par mim, ela não é... não trabalho com o conceito de verdade, trabalho com o conceito narrativo. Eu construo narrativa na perspectiva que eu tenho sobre algo, objeto ou diabo a quatro, que não é necessariamente uma verdade do jeito que se coloca, mas é o meu olhar sobre o outro. Então, trabalho mais nesse sentido e continuo com o documental e mais ainda agora, que eu acho que o documental está voltando com uma força enorme, não é? Se você falasse em documental, na década de ‘90, por exemplo, falasse em pintura, você ia ser expulso da sala. A pintura está morta, documental... e todos os dois voltam como uma força enorme. Então essas verdades absolutas, sempre são equivocadas, não é? Eu acho que tem que ter uma outra possibilidade de trabalho.

Silas, só uma última pergunta. Qual é o papel do preto e branco nisso tudo? Eu vejo que, também ...

Silas de Paula: Essa é uma ótima questão.

E eu vejo que inclusive é uma marca da fotografia dos anos da década de '70 a '80, também. Eu vi que

Silas de Paula: Exatamente.

Segundo uma entrevista do Nelson, o Nelson Bezerra, diz que a fotografia a cor chegou em '72, aí ao Ceará. Não sei se será bem isso, mas estamos a falar de uma... é muito recente, não é? Se nós pensarmos aí, quer dizer..

Silas de Paula: Mas se você pensar bem é no mundo inteiro, a primeira exposição numa - acho que foi no MOMA, foi em Nova Iorque, será? – foi uma exposição meio de arte com fotografia colorida. Porque, fotografia artística, se é que a gente pode falar desse jeito, era P&B. Você tem toda a tradição desde a Europa a Estados Unidos, sempre foi P&B. Todos os humanistas franceses, todos os trabalhos que você tem, vinham dos Estados Unidos. A fase humanista da fotografia toda, é toda P&B, não é? Mesmo os grandes paisagistas, sempre P&B. Porque a cor, que é uma coisa interessante, a cor, de alguma maneira, falseava a imagem. Ela tirava o aulo, que é contraditório, ela tirava o aulo documental, ela era mais uma coisa bela, se é que se pode falar isso, nessa questão da fotografia colorida, mas ela trazia um certo realismo que, na fotografia a preto e branco, era muito mais forte apesar de ser a preto e branco. Simbolicamente, o preto e branco sempre foi muito mais documental, nesse sentido, e era uma questão simbólica e cultural porque, na realidade, a fotografia colorida é muito mais uma verdadeira semelhança com a realidade, do que o P&B. Mas você tem toda essa parte, talvez pelos grandes fotógrafos, não é? Se pegar os grandes fotógrafos, Cartier Bresson e etc, sempre P&B, sempre PB.

E isso, de alguma maneira, está voltando. Aí é uma discussão, se é a questão dessa invasão de imagens, na tela, que sempre são coloridas ou, pelo menos a grande parte é feita por todo o mundo, que tira essa coisa que acho que a gente quer ter, na singularidade. Porque o preto e branco nos dá uma certa singularidade nesse processo. Não estou dizendo que eu concordo, não, mas é uma constatação. E, quando eu comecei a fazer cor, eu fazia cor em publicidade. Me obrigavam a trabalhar com cor, porque era trabalho publicitário. Mas meu trabalho autoral sempre foi em preto e branco. Quando eu comecei a fazer cor, eu tive muita dificuldade. Muita dificuldade. Porque a fotografia, para mim, é... era igual à de todo o mundo. E não tinha o certo protagonismo do meu olhar, ela era muito semelhante. Eu demorei a fazer colorido. Hoje eu faço bastante, mas também estou voltando a preto e branco. Na realidade, eu não tenho discriminação. Eu, depende do meu objeto, se vai ser colorido ou preto e branco. Ou se vai ser analógico, ou se vai ser digital. Não tenho, acho que cada um tem um processo. Mas

acho que o preto e branco está voltando a ser protagonista, e o documental também. Talvez pelo mundo que a gente esteja vivendo nesse momento, que nós perdemos um pouco, com a questão conceitual. Quando você perde, veja bem, se você pega na década de '60, começo da década de '60, quando entra a Pop Art. O Grinberg, que foi dos grandes curadores e críticos da arte dos Estados Unidos, ele definia, inclusive, quem era artista e quem não era, ele bota Pollock, não é? Como uma das grandes figuras, quando entra a Pop, o Grinberg morre. Ele nunca mais escreve, ele não consegue entender a Pop Art. Ele não consegue entender, que se você usa um trabalho como Brillo Box, qual a diferença de ele estar na galeria e estar no supermercado, porque é que aquilo é arte de galeria e não é arte de supermercado? Ele não consegue perceber que a arte deixa de ser produto, para ser filosofia. E a gente passa um tempo, que foi muito interessante, mas também acho que foi prejudicial. Ele está retomando...

A ontologia, para mim, da fotografia, é o documental. É o documental. E ainda tinha umas implicâncias, não é, com o pessoal que usava como suporte a fotografia, e eu dizia para eles assim, eu já tive muitas brigas com isso: “olha, teu texto conceitual é lindíssimo, tua imagem é uma merda. Porque é que você não vai escrever um livro?” É, eu era implicante, hoje eu estou melhor. Fiquei velho e mais tolerante. Mas era algo, era algo para mim muito discutível. Eu acho que esse retorno, ele passa por uma... Há um problema, você passa de uma relação estética ou anti estética da fotografia, para cair num esteticismo do fotojornalismo, hoje que também é preocupante. O documental não é para ser arte, para mim o documental é um anti-arte. Com todos os problemas que isso pode acarretar, eu estou falando do documental, não da fotografia. E aí é uma discussão que a gente vai ter que retomar nesse momento e mundo que agente está vivendo e repensar diversas coisas. Mas acho que preto e branco, ainda é muito potente nesse sentido, do impacto da verdade, da realidade. Posso estar falando besteira. O colorido, ele ficcionaliza, apesar da verossimilhança, ele ficcionaliza mais do que o documental que não tem cor. O documental é mais impacte com relação a essa coisa que a gente chama de verdade.

É meio contraditório mesmo.

Silas de Paula: Mas agente está voltando. É muito contraditório, é muito contraditório.

Mas eu concordo, eu também acho que o preto e branco tem essa potência, mesmo.

Silas de Paula: Tem.

Não sei como explicar mas eu sinto isso também.

Silas de Paula: Eu acho que temos de falar com as psicanalistas.

ANEXO A – TEXTO DE JOSÉ CORDEIRO

Neste anexo apresento o texto integral, escrito pelo educador e sociólogo José Cordeiro, em resposta à entrevista realizada. José Cordeiro era assessor da Arquidiocese de Fortaleza, no período em que foi feita a encomenda da obra *Criança Tapeba*. Pela impossibilidade de nos encontrarmos pessoalmente, dado o contexto de pandemia mundial de Covid-19, a comunicação foi feita através de e-mail e Whatsapp. As questões e as respostas foram enviadas em texto, via e-mail. Foi dada total liberdade ao entrevistado de acrescentar alguma informação que considerasse relevante para o tema. O texto que se segue está conforme enviado pelo entrevistado, incluindo as imagens que o acompanham.

Breve auto apresentação do entrevistado.

José Cordeiro de Oliveira, brasileiro, viúvo, professor 72 (setenta e dois) anos de idade, nascido no dia 03 de Maio de 1948, endereço eletrônico mestre.cordeirofortalezace@gmail.com, celular nº (85) 98854.9762, residente e domiciliado em Fortaleza, vem mui respeitosamente à presença de Vossa Senhoria, expor a trajetória de suas opções e de suas práticas sociorreligiosas, até chegar à questão indígena, mais especificamente, em se tratando da Pastoral Social da Arquidiocese de Fortaleza. À medida do possível, recorrerá a datas de referência, associadas a registros escritos, contidos em livros publicados.



Fotos de José Cordeiro de Oliveira

Datas de Referência Histórica

1965 - 1972 / Ação Católica

Membro da Juventude Agrária Católica (JAC), integrante da Ação Católica, movimento leigo internacional. Nesse período, atuou nos seguintes Estados do Nordeste: Rio Grande do Norte – Paraíba – Pernambuco, com foco nas questões de posse da terra e na cultura popular (Vide Doc. 01 e Doc. 01.1 - Artigo “Elaboração do Saber Popular para Aquém e Além da Sala de Aula”, publicado no livro “Temos Orgulho de ser Professor (a)... mesmo no Brasil”. Campinas, Pontes Editores, 2019, pp. 109-117.

A sensibilidade e o compromisso para se engajar nas lutas do campo e na questão indígena, vieram desse período.

1973 - 1989 / Pastoral Social da Arquidiocese de Fortaleza

Em 1973, Dom Aloísio Cardeal Lorscheider, então Presidente da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e do Conselho Episcopal Latino-americano (CELAM), assume a Arquidiocese de Fortaleza, na condição de Arcebispo.

Neste mesmo ano de 1973, é reaberto em Fortaleza, o Movimento de Educação de Base – MEB, órgão da CNBB, em parceria com o Ministério da Educação e Cultura (MEC). Seu foco era a alfabetização de jovens e adultos do meio rural - Método Paulo Freire.

A primeira coordenadora do MEB, foi Maria do Carmo da Costa Oliveira, que escreveu o livro “Mudança Social na Comunidade Rural - Estudo sociológico a partir de uma Comunidade Eclesial de Base (CEB)”. Coleção Pastoral e Comunidade – 16. Edições Paulinas, São Paulo, 1982 (Vide Doc. 020).

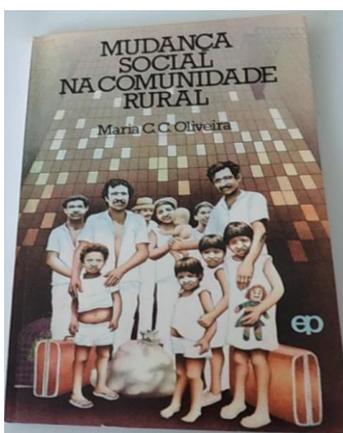


Foto de José Cordeiro de Oliveira

Posicionamento do Cardeal Lorscheider na contracapa do livro:

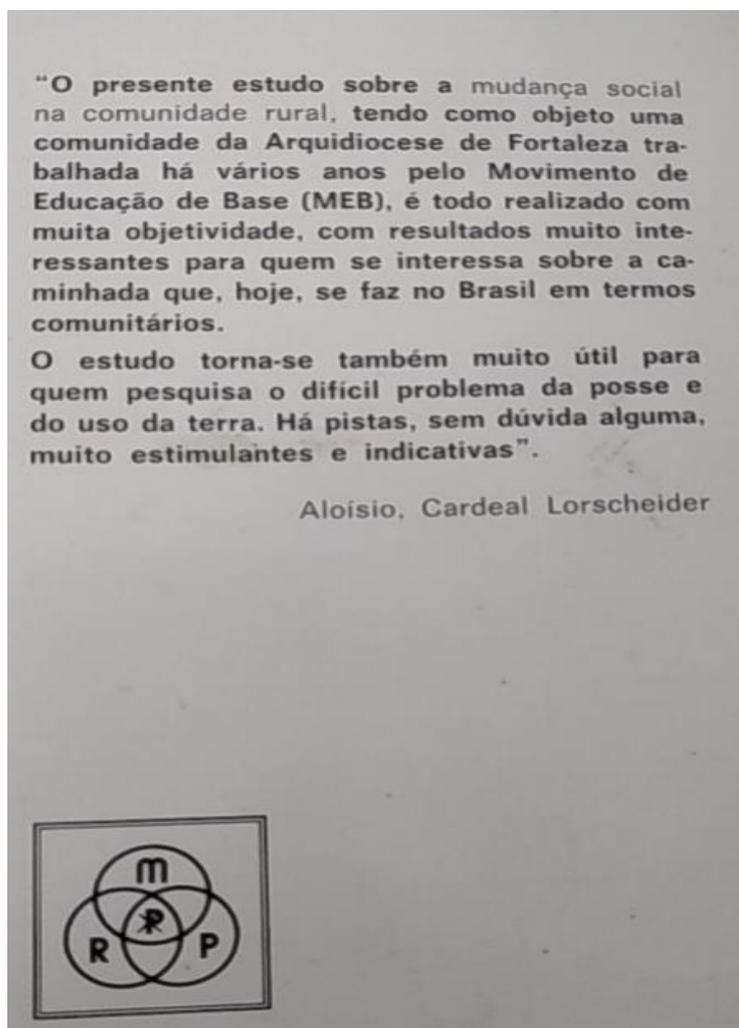


Imagem Scanneada

O MEB, por não ignorar a luta dos camponeses pelo acesso à terra, foi extinto pela segunda vez, de forma definitiva, no ano de 1981. Ocupa o seu lugar na Pastoral Social da Arquidiocese de Fortaleza, também criada por Dom Aloísio Lorscheider, a Equipe de Assessoria às Comunidades Rurais – EACR. Paralelamente à EACR, a Arquidiocese de Fortaleza cria a Pastoral Indigenista¹⁴¹.

É significativo observar que, de 1979 a 1983, ocorreu no Ceará uma de suas piores secas.

¹⁴¹ A maioria dos membros da EACR, cria a Hoje Assessoria em Educação, com o apoio de Dom Aloísio Lorscheider. Essa ONG continuou apoiando sob forma de assessoria, tanto a questão indígena, quanto a luta pela terra.

Os Índios Tapeba / As Visitas / EACR / CIME / ONG HOJE Assessoria em Educação

No final do ano de 1981, um grupo de índios Tapeba procura falar com Dom Aloísio Lorscheider sobre as ameaças de expulsão das suas poucas terras, em que ainda habitavam, situação essa, agravada pela seca. No início de 1982, Dom Aloísio Lorscheider indica o sociólogo José Cordeiro de Oliveira, que havia sido do MEB e da EACR para visitar os Tapeba e este levou, de forma explícita, o apoio da Pastoral Social da Arquidiocese de Fortaleza:

Quando o sociólogo José Cordeiro chegou ao Km 7 da CE-020 a pedido de Dom Aloísio Lorscheider, em 6 de janeiro de 1982, os índios Tapeba que estavam por ali, correram. Quem conta a história é a tapeba, Raimunda Rodrigues Teixeira, hoje com 64 anos, que naquela ocasião ficou para conversar com Cordeiro e confirmar que ali existia sim uma tribo. Três meses depois, Dom Aloísio foi ao local para conhecê-los. Após ouvir a história deles, passou a lutar pelo reconhecimento dos povos indígenas do Ceará (Vide Doc. 02 - SAMPAIO, Daniel. “Luta em Defesa da Causa Indígena”. Artigo publicado no livro “Dom Aloísio Lorscheider: Nenhuma Partida é Inútil”, de Ir. Maria Crismanda Saraiva de Oliveira, fcim. Brasília, Edições CNBB, 2013.



Dom Aloísio Cardeal Lorscheider, de canoa, e de frente à moradia Tapeba, juntamente com membros da EACR. Visita os Índios Tapeba, habitantes do Núcleo do Rio Ceará – Caucaia/Ceará. Fotos de José Cordeiro de Oliveira

Vale salientar, que antes da visita aos Índios Tapeba, a EACR solicita ao Conselho Indigenista Missionário (CIMI) que lhe sejam remetidas as informações a respeito desse povo indígena, a pedido de Dom Aloísio Lorscheider. O CIMI respondeu, a fim de confirmar a existência dos índios Tapeba e, também, envia o Mapa Indígena do Brasil, onde os Tapeba se faziam constar.

De um lado, a partir do contato da Arquidiocese de Fortaleza com o Conselho Indigenista Missionário (CIMI) da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), surgiu a necessidade de articulação da Nação Tapeba com a realidade nacional dos Povos Indígenas do Brasil e, de outro, com o agravamento da situação de vida dos índios, cujo foco era a questão territorial indígena Tapeba. Ciente dessas informações, a Arquidiocese de Fortaleza, com a

assessoria da EACR, cria a **Pastoral Indigenista**, que assume a oferta de uma assistência mais direcionada à realidade Tapeba no município de Caucaia.

Vale salientar o papel decisivo para a questão Tapeba, sob o ponto de vista da Pastoral Social, o apoio dado por Dom Manuel Edmilson da Cruz, Bispo Auxiliar da Arquidiocese de Fortaleza. Sua visita às Comunidades do Rio Ceará – Caucaia, foi marcante, no sentido de reafirmar o compromisso da Igreja com a luta indígena na conquista dos seus direitos.



Dom Manuel Edmilson da Cruz

É importante registrar, ainda, que a Pastoral Social da Arquidiocese de Fortaleza passou por várias reestruturações: uma delas diz respeito ao encerramento de atividades da Equipe de Assessoria às Comunidades Rurais (EACR), precisamente no ano de 1987. Seus membros foram compor a criação da ONG Hoje Assessoria em Educação.

1987 A 1988 / EACR / Pastoral Indigenista / HOJE Assessoria em Educação

Dada a história de luta social vivenciada pelos membros da EACR, que passavam a integrar a ONG Hoje Assessoria em Educação, continuava a oferecer, de forma indireta, apoio pastoral, sob a orientação do Arcebispo de Fortaleza, Cardeal Aloísio Lorscheider. Aliás, um membro da EACR não integrou a ONG Hoje Assessoria em Educação, por permanecer nos quadros da Arquidiocese de Fortaleza, exatamente com a missão e com a função de coordenar a Pastoral Indigenista. Seu nome: **Maria de Lourdes Luz** (de saudosa memória).

Da articulação da ONG Hoje Assessoria em Educação com a Pastoral Indigenista, nasceram algumas **ações estratégicas** apoiadas pelo Arcebispo de Fortaleza, Cardeal Aloísio Lorscheider.

Questões colocadas: o que justificava a implementação das chamadas **ações estratégicas** de apoio aos índios Tapeba? Quais eram, especificamente, tais ações estratégicas?

Ora, fazia parte do chamado senso comum da sociedade cearense, mais especificamente das elites políticas e econômicas do município de Caucaia, forte sentimento preconceituoso contra os índios Tapeba. Até nos meios acadêmicos difundiam a ideia, segundo a qual, não valia a pena investir nenhum esforço de apoio aos índios Tapeba, pois quase não mais existiam, estavam perto de sua total extinção; o número de índios Tapeba chegava a ser insignificante; os que existiam, já estavam bastante velhos (idosos). Portanto, eram vários os motivos para não apoiar algo sem futuro algum.

O objetivo das ações estratégicas era sensibilizar a sociedade cearense para a importância histórica e cultural dos índios do Ceará, mais diretamente, da Nação Tapeba. O apoio da sociedade cearense seria fundamental para a defesa dos direitos indígenas. A ONG Hoje Assessoria em Educação assumiu esse trabalho de mobilização da sociedade, de divulgação de informações e de articulação dos meios de comunicação social.

Ações Estratégicas:

- Mobilizar a sociedade civil, nas suas várias expressões, no intuito de mostrar viva e realmente, que existe índio, sim, no município de Caucaia e, por conseguinte, em todo o Estado do Ceará. Produzir algo que gravasse a fala e revelasse as expressões dos índios organizados em famílias e em tribos, quebraria o tabu, segundo o qual, “TÊM ÍNDIOS, SIM, MAS ESTÃO SE ACABANDO E NÃO SE ASSUMEM COMO TAIS”.
- Visualizar para a sociedade cearense e brasileira que a questão indígena Tapeba tem futuro, sim, e que suas **crianças** precisam contar com o respeito dos não-índios, pois são essas crianças que “desenham o futuro de todos e de todas”. É importante mencionar: a partir do reconhecimento da existência dos índios Tapeba, com certeza, outras nações indígenas do Ceará, teriam a coragem para se assumirem, socialmente.

Ação 1: Produzir um Documentário/Vídeo “Tapeba – Resgate e Memória de Uma Tribo” (a sociedade civil e a própria Academia, ainda não tinha a noção de Nação Indígena). Este é o catálogo do Documentário/Vídeo (1985):

Produção	Hoje – Assessoria em Educação
Apoio	Dom Aloísio Cardeal Lorscheider
Pesquisa e Roteiro	José Cordeiro de Oliveira e Eusélio Oliveira
Imagem	Wolney Oliveira
Som	Benedito Fontenelle
Iluminação	Xuxu
Direção	Eusélio Oliveira
Edição	Edson Teófilo
Participação Especial	Comunidades do Rio Ceará
Vide Doc. 013.	



Fotografias de Eusélio Oliveira e Wolney Oliveira / Casa Amarela / UFC

Este Documentário/Vídeo foi lançado no mesmo ano de 1985, por ocasião da Assembleia da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB NE I: “Será exibido no próximo dia 03, de janeiro de 1986, no Convento Nova Porciúncula em Messejana, às 20 horas” (<https://pib.socioambiental.org/pt/Not%c3%adcias?id=156651>).

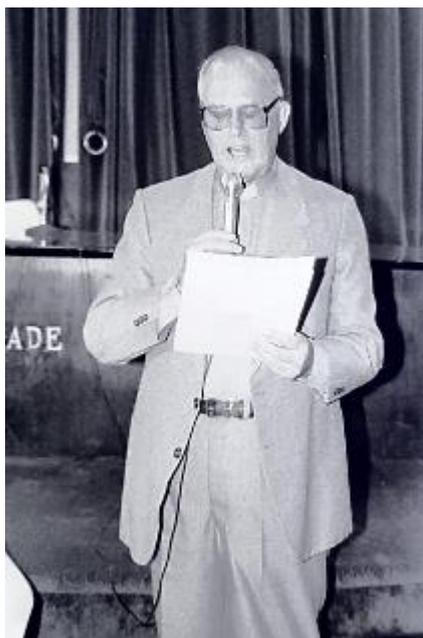


Fotografia de Dom Aloísio Cardeal Lorscheider extraída do Documentário/Vídeo “Tapeba – Resgate e Memória de Uma Tribo”. Foto de Júnior Pirão

Repercussão Acadêmica: Andrade, Gabriel Aguiar de. Dissertação de Mestrado “O Suporte Videográfico entre os Índios Tapeba: Produção e Afirmação de Identidade Étnica. Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará. UFC, 2012 (**Vide Doc. 019**).

Ação 2: Publicar um livro, no qual constassem dados históricos, étnicos e culturais dos índios do Ceará, o que de fato aconteceu em 1989.

- Nome do livro: Os índios no Siara – Massacre e Resistência, escrito pelo sociólogo e mestre em Educação (UFC), professor José Cordeiro de Oliveira.
- Lançamento do livro: Auditório da Reitoria da Universidade do Ceará (UFC), com apresentação de Dom Aloísio Cardeal Lorscheider – 1989.



Dom Aloísio, Cardeal Lorscheider. Apresentação do livro “Os Índios no Siará – Massacre e Resistência”. Lançamento no Auditório da Reitoria da Universidade Federal do Ceará – UFC. 1988. Foto de Júnior Pirão.



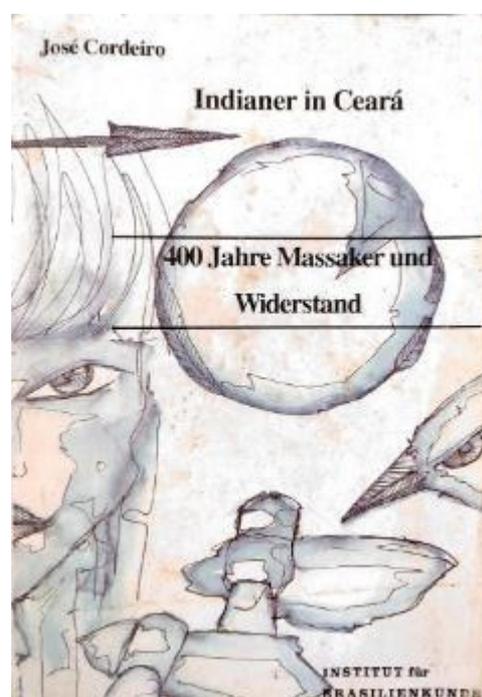
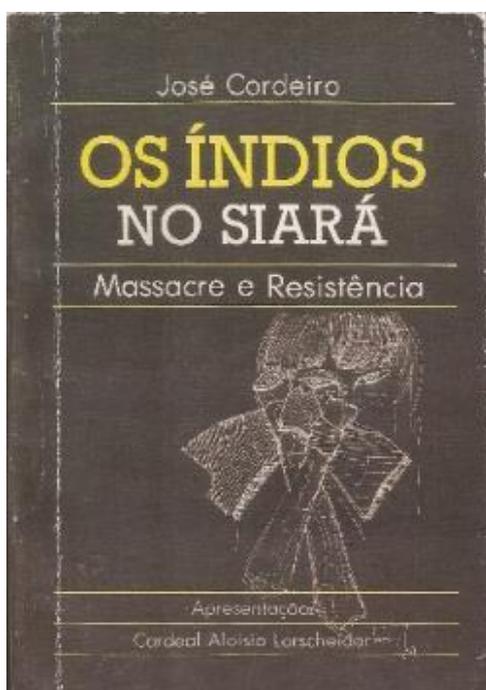
O autor, José Cordeiro de Oliveira, no lançamento do livro “Os índios no Siará – Massacre e Resistência”. Auditório da Reitoria da UFC – 1988. Foto de Júnior Pirão

- Vale salientar que o livro “Os índios no Siara – Massacre e Resistência”, escrito pelo sociólogo e mestre em Educação (UFC), professor José Cordeiro de Oliveira, foi publicado na Alemanha, Ano de 1991 (Vide Doc. 04).
- Com o objetivo de resgatar para a sociedade cearense a memória histórica e cultural indígena, a elaboração do livro foi orientada para contemplar os seguintes itens, mediante o poderoso recurso da fotografia Indígena, por meio do fotógrafo José Albano (Vide Doc. 03):
 - Peças e artefatos indígenas existentes nos Museus Históricos e Antropológicos existentes no Estado do Ceará;
 - Lideranças indígenas da atualidade ou que entraram na composição da etnia Tapeba;
 - Monumentos históricos situados em várias praças de Fortaleza e no chamado Parque da Criança;
 - Pontos históricos - origem da cidade de Fortaleza;
 - Placas de rua com nomes de Nações.

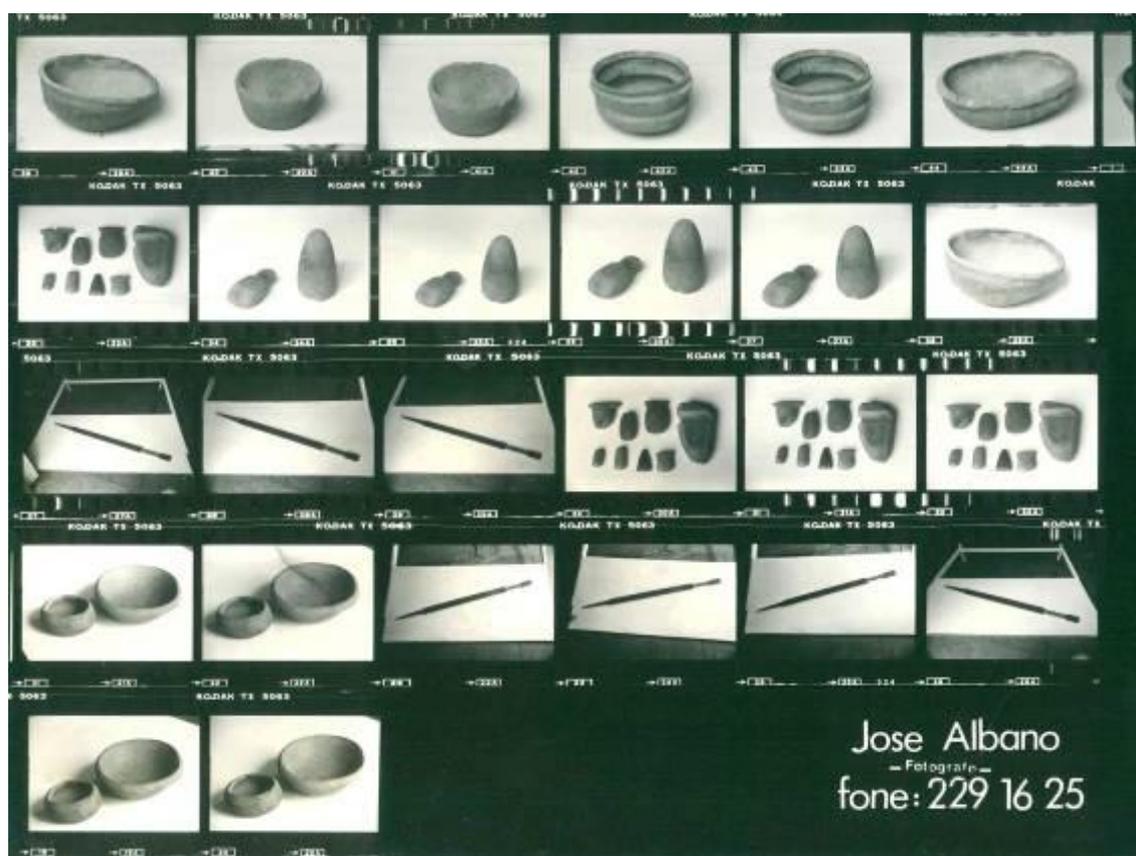
Outras Informações Referentes ao Livro

- a) Mapa Indígena do Ceará. Na elaboração do já citado livro, surgiu a necessidade de identificar a localização geográfica das Nações Indígenas do Ceará. Com o apoio técnico da Associação dos Geógrafos Brasileiros/AGB - Secção Ceará e a pesquisa do sociólogo José Cordeiro de Oliveira (Vide Doc. 03).

- b) O referido livro incorpora artigos de antropólogos do Museu Nacional de Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, tais como Henyo Trindade Barreto Filho e Carlos Guilherme Octaviano do Valle (Vide Doc. 03).
- c) Não podemos deixar de ressaltar a importância dos artigos do doutor Raimundo Sérgio Barros Leitão, advogado da Pastoral indigenista da Arquidiocese de Fortaleza e Membro do Grupo de Trabalho Interministerial (Vide Doc. 03).
- d) O livro “Os Índios no Siará – Massacre e Resistência”, além do Brasil, foi publicado na Alemanha. Observação: seus direitos autorais foram doados a uma instituição filantrópica alemã, que assistia com alimentação e medicamentos, comunidades africanas em situação de risco.



Fotos Scanneadas



Fotos de José Albano

Ação 3: Fotografar as crianças indígenas Tapeba. Em seguida, organizar exposições. Com esse propósito, foi confeccionado um Cartaz, com as seguintes informações: *ÍNDIO! Criança Tapeba*. Fotos de José Albano. De 19 a 26/04/1988. Na Praça José de Alencar. No Cartaz, constava a relação dos patrocinadores e dos apoiadores (Seguem Fotos do Cartaz).



Cartaz Índio! Criança Tapeba. Foto de José Albano

Exposição no Congresso Nacional

Ressaltando. O ano de 1988, após o lançamento do livro “Os Índios no Siará – Massacre e Resistência”, focou no registro de fotografias das crianças Tapeba e, principalmente, na elaboração do Cartaz “*Criança Tapeba*” e, conseqüentemente, nas atividades de exposição Brasil-afora, até mesmo, noutros países. Repercutiu, significativamente, a Exposição *Criança Tapeba*, alocada na sede do Congresso Nacional (Vide Doc. 07), na USP – Universidade de São Paulo, na UFC- Universidade Federal do Ceará, conforme especificações. Vejamos:



Fotografia “Exposição Índio - Criança Tapeba - Congresso Nacional

Exposições na SBPC

40ª Reunião Anual da SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência.
Data: 10 a 16 de julho de 1988. Local: Universidade de São Paulo (USP) - São Paulo, SP. Tema: "Universidade e Produção do Conhecimento".

41ª Reunião Anual da SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência.
Data: 9 a 15 de julho de 1989. Local: Universidade Federal do Ceará (UFC) - Fortaleza, CE.
Tema: O Estado e a Pesquisa Científica e Tecnológica.

Ação 4: A Exposição “Índio - Criança Tapeba”, também logrou êxito, num local que, na época, era bastante frequentado pela elite de Fortaleza. A devida informação se refere ao Shopping Iguatemi – Fortaleza, Ce. (1988). A feliz iniciativa é de Cristina Francescutti, que articula e mobiliza apoios advindos dos seus públicos, haja vista sua atuação artística e musical, conforme Quadro Referencial:



Fotos de José Albano

Exposição no Shopping Iguatemi - Fortaleza

Maria Cristina Borges Francescutti, nascida a 22 de julho de 1952 em Porto Alegre, RS., brasileira, atriz, diretora e professora de Teatro, cantora, produtora e gestora cultural.

– 1979. Bacharelado em Artes Cênicas – UNI RIO – RJ.

– 2000. Especialização em Gestão de Produtos e Serviços Culturais – UECE.

– 1979. Registro como ATRIZ - Delegacia Regional do Trabalho, SATED – RJ.

– 1988. Registro como CANTORA - Ordem dos Músicos do Brasil – Inscr. nº 89.2092 – CE.

– 1996. Registro Assist. PRODUÇÃO e Assist. CENOGRAFIA / Sindicato Cinema/STIC – RJ.

– 2005. Registro como DIRETORA DE CENA – DRT - SATED – CE. 2005.

Destaques: Cristina Francescutti é a criadora e a coordenadora da Trupe do Riso, ONG de Palhaços que atua, desde 1999 até os dias atuais e conta com uma equipe multiprofissional, composta de atores e de músicos com formações acadêmicas, nessas áreas específicas. A Trupe do Riso desenvolve atividade de estímulo à Leitura e as ações acontecem em hospitais, junto a crianças, a idosos e a pacientes de oncologia, através de Leitura oral, nas enfermarias e nas salas de espera e some-se a isso, a prazerosa Contação de Estórias. Há, ainda, um projeto, intitulado de Carrinho Biblioteca com Contação de Estórias para pacientes de Hospitais. O carrinho biblioteca cenografado contém livros, é conduzido por atores contadores de estórias, pelos corredores dos hospitais e esses atores entram nos quartos, nas enfermarias e até nas UTIs, a fim de contarem estórias e de deixarem livros em posse dos que se interessam

pela leitura. O projeto, também, contempla os funcionários que trabalham nas unidades hospitalares visitadas, principalmente aqueles que apresentam alto nível de estresse.

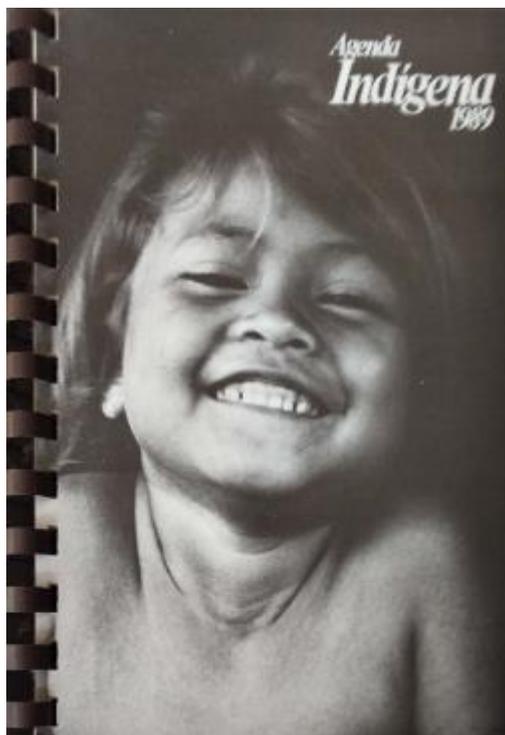


*Fotos
de*



Cristina Francescutti – Trupe do Riso

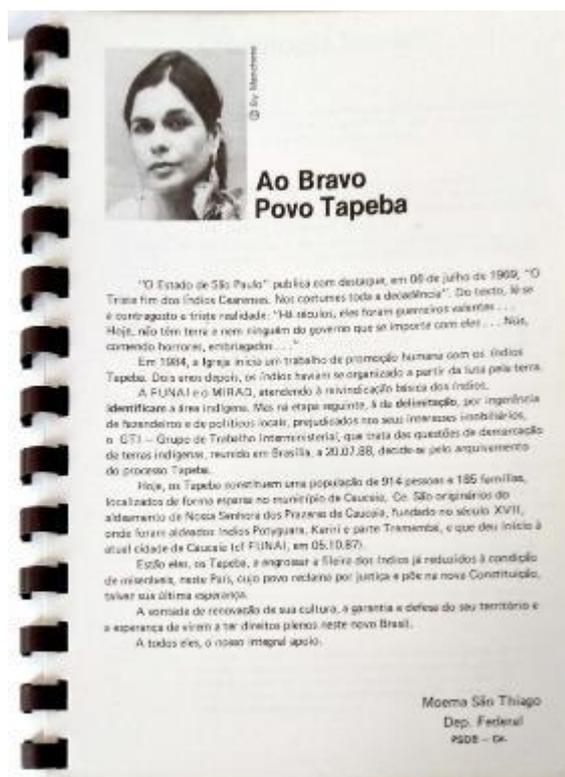
Ação 5: Um outro trabalho de suma importância no ano de 1989, foi a elaboração da Agenda Indígena 1989, iniciativa da Deputada Federal Moema São Thiago (Vide Doc. 08 e Doc. 09). A Agenda Indígena, além do Calendário Anual, insere dois itens importantíssimos: Cronologia Tapeba, Luta dos Tapeba e Comunidades do Rio Ceará – Município de Caucaia.



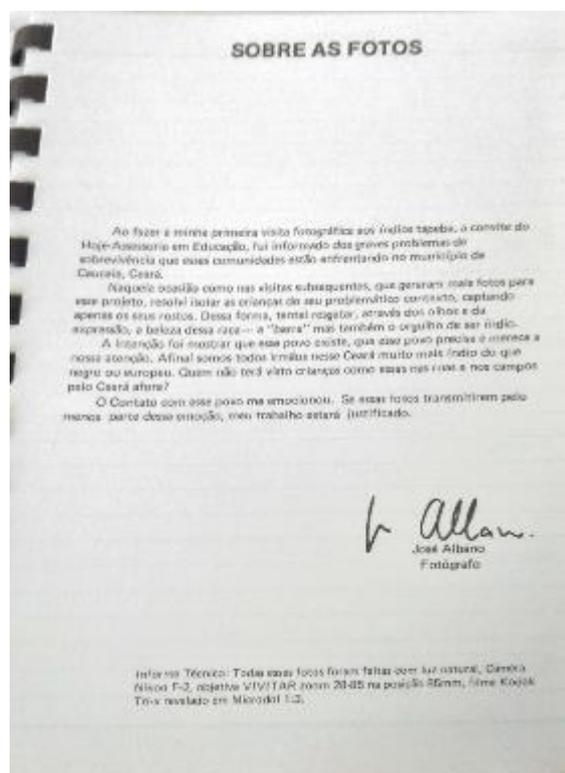
Ainda, sobre a Agenda Indígena.

Tem destaque dois itens importantes, com os títulos:

‘Ao Bravo Povo Tapeba’, de autoria da Deputada Federal Moema São Thiago. Veja:



“Sobre as Fotos”, de autoria do fotógrafo José Albano. Assim, ele se expressa (Vide Scanner, a seguir):



Cf. DOC. 10



Foto de José Albano

1982 A 2002 / A Assessoria do Escritor e Produtor Cultural, Gylmar Chaves



Foto de Gylmar Chaves

Gylmar Chaves, escritor e poeta. Publicou vinte e um livros, dentre os quais, *Fábrica do passado* - Ed. Vozes, *Brinquedos populares: uma alternativa lúdica* - UNICEF e *Feira de São Cristóvão: O Nordeste é aqui* - Ed. Relume & Dumará. Organizou o livro *Ceará de corpo e alma* - Ed. Relume & Dumará.

Há mais de seis anos, dedica-se à pesquisa, *Vamos falar de amor*, que versa sobre a construção dos sentimentos e dos gestos amorosos, desde os tempos mais primitivos aos dias atuais.

Conseguimos registrar, a partir de 1979, o raio de ação de Gylmar Chaves, engajado nas lutas de resgate cultural e de construção / fortalecimento dos direitos de cidadania,

Seu apoio às lutas indígenas foi de fundamental importância, por várias razões, que serão oportunamente especificadas.

O seu perfil profissional dá conta dos seguintes procedimentos e de condutas condizentes com o seu compromisso social amplamente identificado:

- Trata-se de um profissional com grande credibilidade;
- Seu entrosamento com o meio universitário e com a categoria artística e musical, facilitou a abordagem de questões sociais relevantes e desafiadoras, tipo a indígena;
- Por dominar o mundo literário, tornou-se excelente programador e estruturador de material didático;
- O acesso direto aos vários setores da administração pública envolveu secretarias de cultura, museus, observatórios, bem como os mais diferentes segmentos sociais -, dão-lhe as condições de planejar e de executar eventos que despertem o interesse da população: é o caso da Exposição Criança Indígena, das fotos que resgataram a memória popular e que adquiriram dinamicidade no livro “os Índios no Siará – Massacre e Resistência, de autoria de José Cordeiro de Oliveira. De igual importância foi a ideia e a concretização da Agenda Indígena, de repercussão nacional, que contou com o apoio logístico da Deputada Federal, Moema São Thiago;
- Gylmar Chaves indicou o fotógrafo José Albano e o artista plástico Eurico Bivar para darem os suportes visuais aos projetos de fotografia e de literatura da ONG Hoje Assessoria em Educação, que por sua vez, contava com o apoio do Cardeal Arcebispo de Fortaleza, Dom Aloísio Lorscheider;
- Consolida todo esse processo, inclusive, de apoio aos Índios Tapeba, a publicação do livro “Ceará de Corpo de Alma”, organizado por Gylmar Chaves
- É importante registrar a relação que surge, a partir da questão indígena, com a chamada agroecologia. Esse dado surge no artigo escrito pela socióloga Maria do Carmo da Costa Oliveira, publicado no livro “Ceará de Corpo e Alma”, organizado pelo escritor Gylmar Chaves.

Em 2002, Gylmar Chaves, portanto, organiza, apresenta e lança o livro “Ceará de Corpo e Alma”, pela Relume & Dumará – Rio de Janeiro – ISBN 7316-290-2, sobre o qual ressaltaremos os artigos que se referem à questão indígena do Ceará e à agroecologia, no alinhamento tecido na presente memória histórica (Vide DOC. 011).



Foto Scanneada

Por Gylmar Chaves, a apresentação do livro, com o título “Para gostar mais do Ceará” (p. 9).

Destacamos: “A paixão pelo Ceará me levou a organizar este livro.; - Os textos a seguir sugerem um passeio pelas trilhas da nossa gênese e pelos arquétipos da alma cearense; - Percebo neste livro uma tradução do movimento de imagens que povoam nossa memória e nosso cotidiano: do jangadeiro ao vaqueiro, das redes às rendas, da culinária às danças, da música à literatura, das artes à nossa formação étnica, dos monumentos históricos às nossas referências intelectuais, do humor à saudade etc.; - A Secretariada Cultura e Desporto do Estado do Ceará, através de seu programas de edições de livros, ao nos oferecer o CEARÁ DE CORPO E ALMA, nos possibilita a oportunidade de habitar esse imaginário”

Os Artigos constantes do Livro “Ceará de Corpo e Alma”, que se alinham ao conteúdo desta entrevista

Artigo “Os Filhos da Terra” (p.13), da autoria de José Cordeiro de Oliveira (Cf. Resumo Curricular, pág. 1, desta Memória Histórica).

Destacamos a seguinte Nota: “Nos aldeamentos nunca se conseguiu mudar a índole do selvagem cearense, dando-lhe estímulo de propriedade... Ele conservou sempre a sua pristina inclinação à vida simples e singela dos campos, sem o pensamento, que dá os cuidados de adquirir e conservar os bens da fortuna” (ARARIPE: 1958, 108).

Artigo “O Cearense é um povo caboclo?” (p.29), da autoria de Maria Amélia Leite, professora normalista, missionária junto aos povos indígenas no Nordeste desde 1978. Criou a Missão Tremembé em 1989. Exerceu a função de Secretária Geral da Diretoria da Associação Missão Tremembé, 1995.

Destacamos: - “O que nós entendemos etimologicamente por caboclo? Palavra portuguesa, degenerativa, utilizada no Norte do país para identificar o indígena destribalizado. Durante a seca de 1877 o governo federal incentiva a migração de nordestinos para a Amazônia. Do Ceará vão cerca de 300.000. Esse fato enseja a aproximação de cearenses nordestinos, com nativos da Amazônia, conhecidos, regionalmente, como *caboclos*. Na convivência, os cearenses assimilam essa identificação e, quando retornam, ficam conhecidos como caboclos, sem conseguirem evitar o embuste e o preconceito que envolvem a palavra. Em plena selava, os *caboclos cearenses*, na região do Acre-Purus se tornam *soldados da borracha*, expulsam os exploradores articulados através do chamado *sindicato da borracha* - organização de empresários americanos.

A revolta é vitoriosa e proclama-se a República do Acre que, em 1903, se incorpora ao Território do Acre, atualmente Estado do Acre, através do Tratado de Rio Branco”.



Foto de Maria Amélia Leite

Artigo “Origem das Frutas do Ceará” (p.101), da autoria de Maria do Carmo da Costa Oliveira, socióloga, especialista em agricultura orgânica. Assumiu as seguintes funções: Presidente da Hoje Assessoria em Educação, Coordenadora do Movimento de Educação de Base – MEB (Arquidiocese de Fortaleza) e do Centro de Aprendizagem Agroecológica, Secretária da Agricultura, Recursos Hídricos e Meio Ambiente da Prefeitura Municipal de Aquiraz (2002).

Destacamos: - “*A mangueira nasceu das cinzas da folha do Deus Sol*”; - ... O ananás serve para o tratamento dos cálculos do fígado, rins, bexiga e contribui para a cura da tuberculose pulmonar e de outras doenças resultantes dos distúrbios hepáticos... Limão e lima. Existe uma variedade de limão. Acredita-se que a Índia seja a pátria das limas ácidas, porque essa espécie lá se desenvolveu... os mercadores árabes levaram mudas de lima ácida para os países ao leste do Mediterrâneo e para a África Ocidental, possivelmente há cerca de um milênio antes de Cristo...”.

“Um solo rico, adequadamente composto de bactérias, fungos e minhoca, livre de fertilizantes químicos e pesticidas, produz plantas fortes e saudáveis; - Para que as gerações futuras possam conhecer e usufruir de toda esta riqueza é necessário que cada habitante do Planeta Terra conserve e preserve os recursos naturais e, dentre eles, nossas frutas, como fontes de saúde e de vida”.



Foto de Maria do Carmo da Costa Oliveira

Ela foi homenageada pela Câmara Municipal de Fortaleza, em 04 de fevereiro de 2010

Após o seu falecimento em 27 de novembro de 2009, Maria do Carmo da Costa Oliveira foi homenageada pela Câmara Municipal de Fortaleza, por iniciativa do Vereador João Alfredo. A Menção aprovada, recebida pelo seu esposo, José Cordeiro de Oliveira, destaca a formação acadêmica, as áreas de atuação e os posicionamentos sociais da homenageada. Aqui, ressalte-se o seguinte: “Segundo depoimento de pessoas das comunidades onde atuou, Do Carmo ou a Pio, como era chamada, desenvolvia um trabalho de memória social e histórica a partir da valorização dos mais velhos e costumava dizer que ‘povo sem história é povo sem raiz’ e acreditava ser fundamental trabalhar a cultural local para vencer o medo e conquistar a cidadania”. Além de membro do Fórum Cearense pela Vida no Semi Árido, a Pio, por último, coordenava o Centro de Aprendizagem Agroecológico e presidia o Instituto Maria de Lourdes, focando na formação de crianças, adolescentes, jovens e idosos (Vide DOC. 025).



Foto de Maria do Carmo da Costa Oliveira

Dedicatória

José Cordeiro de Oliveira, dedica a todos e a todas que trilharam o mesmo caminho de fé e de esperança, o poema “Ubaúna, o índio que domou o boi-rei” símbolo da resistência indígena; retrata a importância das ações articuladas para superar tudo aquilo que trava a emancipação humana.

▪ Ubaúna, o índio que domou o boi-rei

- I -

- Ubaúna era um índio
 - das praias do Siará
- com um “ésse” se escrevia
 - só depois virou Ceará

- II -

- Ubaúna quer dizer
 - a pequena embarcação
- que transporta as crianças
 - na palma de cada mão

- III -

- Dizia o índio, Ubaúna
 - nas tantas rodas de contar
 - a história do Boi-Rei
 - pelo mundo a saltar

- IV -

- O Boi-Rei tudo queimava
 - invadia a plantação
 - maltratava as crianças
 - destruía tribo, nação

- V -

- Moo!! O chão, ele riscava!!
 - enfurecido, varria
- laço algum o pegava
 - escapava e mugia

- VI -

- A única coisa temida
 - do Boi-Rei era o Torém
- a dança indígena da terra
 - lá dos avós ela vem.

- VII -

- O Torém unia a todos
- em círculo para cantar
- despertava a vontade
- para a mentira domar

-VIII -

- Estonteado o Boi-Rei
- de tanto ouvir as canções
- foi perdendo suas forças
- era a conversa dos sertões

- IX -

- Afugentaram o Boi-Rei
- há, há, há! não mais parava
 - tak, tatak, era o estalo
- que o Torém provocava

- X -

- Até, hoje, o Torém une
- não precisa usar figa
- basta cantar e dançar
- Ubaúna que o diga.

(<https://youtu.be/CoCfmLWDX2Y>)

CONCLUSÃO

A instituição Arquidiocese de Fortaleza, na condição de Igreja Pós-Concílio Vaticano II, colocou em prática as Conclusões de Medellín e Puebla: “Opção Preferencial pelos Pobres”. Formou pessoas engajadas na realidade social e comprometidas com a transformação da sociedade. Buscou parcerias com profissionais igualmente comprometidos e engajados. Soube articular a escrita, o cinema, a arte e a fotografia dentro de um projeto dinâmico, baseado numa visão de totalidade. Enfim, a autoria disso tudo, tomou a feição de um coletivo motivado por uma Utopia alimentada pela noção de felicidade.

Qual a importância do Cartaz “Índio! *Criança Tapeba*”? - Revitalizou as lutas indígenas, criando contextos e referenciais que antes não existiam. A sociedade teve as provas de que precisava para se posicionar, no caso, apoiando a luta Tapeba.

ANEXO B – FOTOGRAFIAS DE EDIMAR JÚNIOR

Neste anexo disponibilizo as fotografias captadas por Edimar Júnior, junto do povo Tapeba, em 1985 e gentilmente cedidas pelo autor. Segundo Edimar, a comunidade da Ponte, do Trilho, da Lagoa do Tapeba, Cutia e da Lagoa dos Porcos, foram algumas das comunidades visitadas na época.



Figura 85 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior



Figura 86 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior

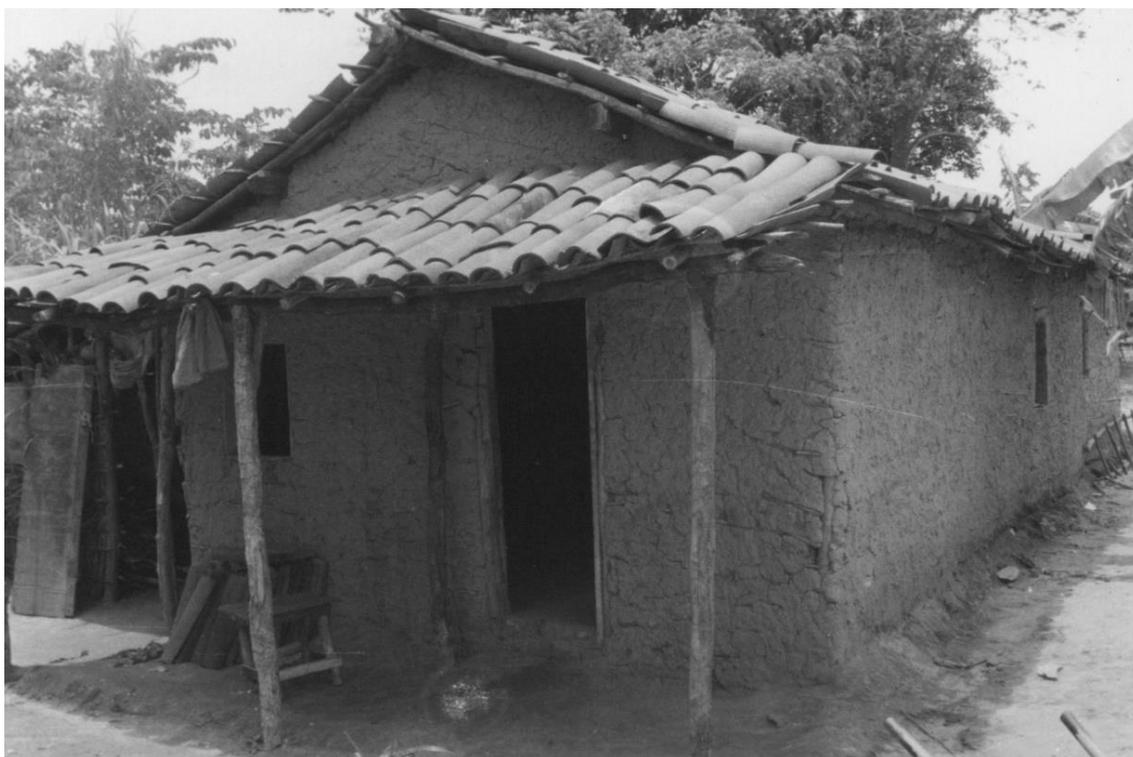


Figura 87 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior



Figura 88 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior



Figura 89 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985.
Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior



Figura 90 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985.
Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior



Figura 91 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior



Figura 92 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior



Figura 93- Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior



Figura 94 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior



Figura 95 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior



Figura 96 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior



Figura 97 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985.
Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior

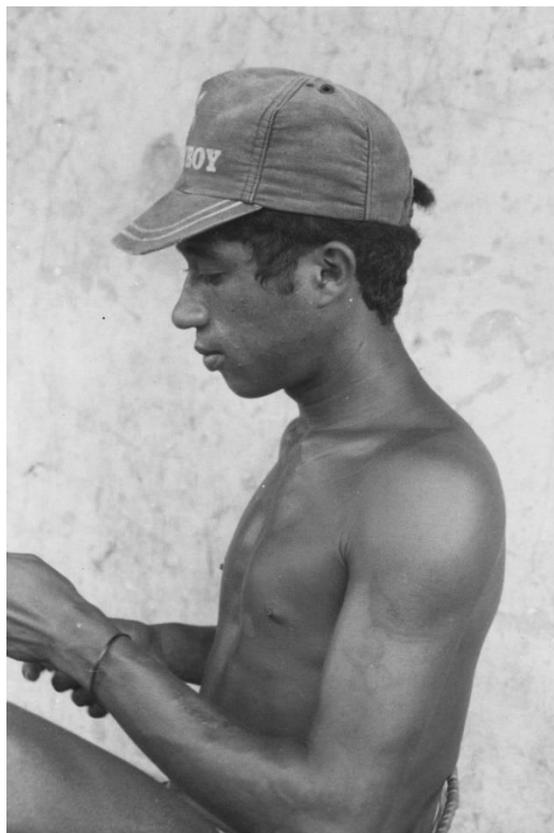


Figura 98 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985.
Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior



Figura 99 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior



Figura 100 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior

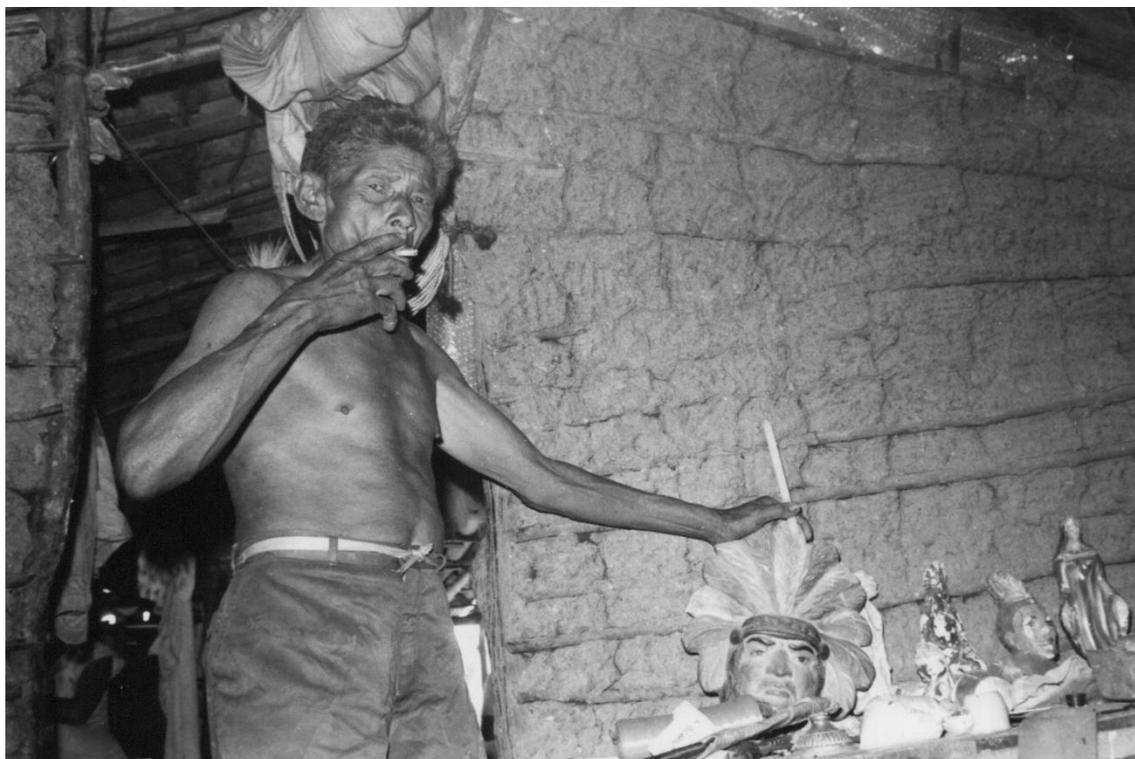


Figura 101 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior



Figura 102 - Fotografia Comunidade Tapeba, 1985. Foto: Edimar Júnior. Fonte Edimar Júnior