SARA ELIZABETH BRANDON

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Multimeios

Penas de Papel:
Um Estudo Comparativo da Imagem Indígena no Brasil e nos EUA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Marcius César Soares Freire

Volume I

Campinas 2005

UNIDADE BC
Nº CHAMADA
T/UNICAMP
B734p
V 1 EX
TOMBO BC/ 69263
PROC. 16.1230-06
C D
PREÇO 11,00
DATA 12/07/06
Bib. id 382567

Ficha Catalografica - A ser anexada

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

B734p

Brandon, Sara.
Penas de papel: um estudo comparativo da imagem indígena no Brasil e nos Estados Unidos. / Sara Brandon. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Marcius César Soares Freire.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Índios. 2. Iconografia. 3. Antropologia visual. 4. Imagem 5. Indigenismo. 6. Fotografia. I. Freire, Marcius César Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "A comparative study of the image of the "indian" in Brasil and the United States"

Palavras-chave em inglês (Keywords): visual anthropology – image – photography – indian- iconography
Área de concentração: Comunicação visual
Titulação: Doutorado em Multimeios
Banca examinadora:
Prof. Dr. Marcius César Soares Freire
Prof. Dr. Boris Kossoy
Prof. Dr. John Monteiro
Profª. Drª. Regina Muller
Profª Drª. Dominique Gallois
Data da defesa: 20 de Maio de 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Penas de Papel:
Um Estudo Comparativo da Imagem Indígena no Brasil e nos EUA



Sara Elizabeth Brandon

Campinas 2005

AGRADECIMENTOS

É com a mais absoluta e maior grau de sinceridade que agradeço à Universidade Estadual de Campinas por ter me dado a oportunidade de submeter a exame minha tese de doutorado. É com a mesma gratidão que honro o Brasil e seu povo por me aceitar e me ajudar neste desafio. A esse respeito, devo afirmar que sem o suporte da Fapesp, nunca teria completado este projeto. A Fapesp abriu um mundo de oportunidades de pesquisas para mim, com o auxílio financeiro ao meu projeto e à participação em conferências.

Ao Prof. Dr. Marcius Freire, por expressar seu interesse em meu projeto, orientando esta pesquisa e me acompanhando nesta jornada. Gostaria de agradecer também ao Prof. Dr. Robin Wright, por seus esclarecimentos relativos a este trabalho.

Não há palavras adequadas o suficiente para sintetizar a gratidão que devo a meus pais por sua ilimitada ajuda, ênfase na educação e completa fé depositada em mim ao longo de toda minha vida. Agradeço a meu irmão e às histórias narradas e não narradas de meus avós, sem as quais não seria a pessoa que sou hoje. Gostaria de incluir um agradecimento especial a minha avó Genevieve, por ter sido quem me ajudou a segurar a vela que iluminou meu senso de identidade.

A meu marido, Felipe Tijiwa Birk, um profundo agradecimento por todo seu apoio que é imensurável. Muito obrigada também a Ângela Tijiwa, minha tradutora, por ter permanecido até altas horas da noite trabalhando neste projeto. Uma outra parte importante da equipe técnica devo a Alda Maria Quadros do Couto e Juliana do Couto Ghisolfi, a quem devo expressar minha gratidão profunda. Agradeço ainda ao colega Thaddeus Blanchette por seu apoio, pelos debates mantidos e pela busca de conhecimentos.

Muito tenho a agradecer ao Museu do Índio, ao Museu Paulista, ao Museu Nacional, ao Museu da Imagem e do Som e à Biblioteca Mário de Andrade, por seus esforços em preservar a herança brasileira e facilitar nos resultados da pesquisa.

Por fim, quero expressar minha gratidão aos meus amigos, que sabem quem são, por toda a consideração e todo o apoio prestados, bem como às pessoas que me serviram de inspiração ao passar por minha vida. Aqui estão incluídos muitos estudantes e pessoas idosas indígenas e também os fotógrafos que inspiraram minha pesquisa e sincera admiração.

Resumo:

O projeto tem como proposta estudar a imagem e a construção da identidade de nativos norte-americanos e indígenas brasileiros na cultura popular e dominante. O povo indígena tem sido analisado sob diferentes olhares, tais como o olhar Antropológico, da mídia, da arte, bem como de projetos governamentais, todos eles documentando suas respectivas imagens. Este trabalho parte da compreensão de que tais imagens refletem um imaginário público coletivo do "Índio" presente em cada país. Da mesma forma, acredita-se que, devido à sua história, a identidade do nativo americano foi desumanizada e, de um modo geral, reduzida a uma imagem estigmatizada do 'Índio'. Suas influências estão enraizadas na história da colonização tanto na forma escrita, quanto em desenhos, pinturas e fotografias[1].

A intenção é demonstrar que o "índio" existe como um conceito do imaginário social que desumaniza, que reduz os povos indígenas a objetos comercializáveis ou destinados à diversão. Assim o "índio" será definido como uma construção da cultura da sociedade dominante compreendendo algumas das seguintes características: a) o selvagem bom (natural, romântico ou ecologista); b) o mau selvagem (guerreiro, canibal, caçador de cabeças, guerreiro com machado[2], "escalpador" ou caçador de escalpo que resiste à "Manifestação do Destino"; c) o objeto do 'voyeur' e o outro; d) a vítima e a raça desaparecendo; e) o mito original; f) o índio 'real'; g) o "halfbreed" ou o "mameluco"[3], o "cafuzo"[4] e o "caboclo"[5] no Brasil; h) o extraterrestre; i) o índio aculturado ou pacificado; j) uma masculinidade genérica (cujo foco é o indígena masculino) e a desmasculinização desse "índio" em relação ao "homem branco".

O conceito índio não é uma invenção estática na cultura dominante e popular e está sempre se transformando e adicionando elementos. Tenta-se estudar aqui esses elementos[6] e

[1] É importante lembrar que as primeiras ilustrações seriam representadas sob a forma de xilogravuras. O processo é melhor observado no trabalho *Grandes Viagens*, de Theordore DeBry, embora, continuamente, no período épico dos primeiros pintores etnográficos, gravuras, pinturas e litografias tenham sido usadas. É claro que, mais tarde, as influências da visibilidade das pinturas não podem ser desprezadas, uma vez que tornaram um pouco mais acessíveis à massa, através de cópias impressas, reproduções, fotografias e acervos em museus contemporâneos.

[2] Nos Estados Unidos o "Índio mau" era associado com o guerreiro com machado ou o rebelde selvagem do oeste. No Brasil é possível que os Munduruku fossem representados neste sentido.

[3] Pessoa descendente de branco e índio.

[4] Pessoa descendente de negro e índio.

[5] Palavra originalmente usada no Brasil (por cientistas europeus) referindo-se à pessoa de sangue indígena puro que torna-se "civilizada ou pacificada". Porém, na definição contemporânea, a idéia de sangue puro não aparece sempre explícita.

[6] Esses conceitos serão estudados mais detalhadamente e não apenas como categorias simplificadoras do bom ou mau selvagem. Elas deverão ser definidas por região, país e período. Cada termo, embora genérico, tradicionalmente tem sido examinado como um conceito europeu em geral e não em seus detalhes específicos. Por exemplo, o mau selvagem não é apenas o incivilizado ou contrário ao progresso. Esse aspecto será definido por uma série de características, em contextos diferentes, que envolvam períodos de tempo e espaço, que continuam agindo para se definir a 'indinidade'. Os conceitos bom e mau selvagem,

suas adaptações, no passado e no presente. Nesta pesquisa, pretende-se discutir a criação do conceito do "Índio" na sociedade dominante, em relação à fotografia, à pintura e ao desenho que resultam em tratamento desigual às pessoas indígenas, tanto em termos políticos quanto como identidade individual e coletiva. O objetivo é desmontar e comparar a imaginação dominante e a imagem visual do "índio" no Brasil e nos Estados Unidos.

canibal e caboclo, mameluco e cafuzo precedem este projeto. Consideramos, também, que a discussão desses termos no passado foram um tanto superficiais, no sentido de que a discussão tratou o imaginário e a iconografia como imutáveis.

Abstract:

This project proposes to study the construction of Native North American and Indigenous Brasilian identity in popular and dominant representations. "Indian"[7] people have been analyzed using many different lenses. Anthropology, media, art and governmental groups have all created, recorded and finally documented images of indigenous people. These images reflect the presence of an "Indian" concept in the collective public imagination of each country. Since contact Native American identity has been generically reduced to a stagnant image. Its influences are rooted in the written, drawn and painted history[8] of colonization as well as photography[9].

The intention of this research is to demonstrate that this constructed "Indian" is a concept of dominant society´s imagination which dehumanizes indigenous people. The "Indian" concept in dominant culture consists of some of these characteristics[10]: a)the noble savage: (natural, exaggerated ecologist, or romanticized child) b) "bad" savage: (warrior, cannibal, headhunter, tomahawker, scalper and resistor of "manifest destiny"), c)the voyeuristic object and the anthropological other[11], d) the acculturing or integrating Indian e) the vanishing race and the victim, f)the origin myth, g) the extraterrestrial h) the "real" Indian i) the halfbreed or the cafuzo/mameluco in Brazil, a generic masculinity and j) a focus on male Indianess and the demasculinization of this "Indian" in regards to the

[7] The word Indian can be associated with different images and concepts for different people. For the purpose of this study, "Indian" is the concept and word created by the colonial discourse of the Americas, which consisted of oral, textual and visual representations. This "Indian" has been reiterated and restructured by anthropology as well as contemporary popular culture. For different indigenous groups and individuals the word has taken on various contextual meanings. See Kaka Werá Jecupé. *A Terra dos Mil Povos.* 1998. (13-15).

[8] History hás been one sided. Accounts which take into consideration the points of view of indigenous peoples during contact, colonial and early history include: Native American Testimony; A Chronicle of Indian – White Relations. Editor: Peter Nobokov and The World Turned Upside Down: Indian Voices from Early America. These books are only two which refer to the Native North American perspective of events, there are others. In Brazil see –Ymã *Ano Mil e Quinhentos:Relatos e Memórias Indigenas Sobre a Conquista***.** Paulo Humberto Porto Borges.

[9] It is important to remember that the first representations would be re –represented in the form of xylographs. This process is best noted in the work, Grand Voyages by Theodore DeBry. Although used continously into the epic of the early painter-ethnographers, engravings differed from paintings and lithographs. It is important to remember paintings would have been more accessible to the wealthy. Thus, their influence on the masses is less obvious than those of lithography and most importantly photography. Of course later influences on the visibility of paintings must not be overlooked, as they became somewhat more avaliable to the masses through printed copies, reproductions, photographs and contemporary museums.

[10] The terms noble and bad savage, cannibal and caboclo, mameluco and cafuzo predate this project. Yet, we consider that the discussion of these terms in the past has been somewhat superficial. It has been superficial in the sense of the discussion of the imagery and iconography as unchanging.

[11] "Fabian discusses conceptions of the other which have been elaborated within anthropological discourse since the eighteenth century in Europe. Anthropology, as a 'science of disappearance' has tended to construe the 'other' as negative: the 'savage', without history, writing, religion and morals, was seen as part of a vanishing world which consequently required documentation"(Hallam, Elizabeth and Street, Brian, 2). *Cultural Encounters*.Routledge. 2000

"white male". The Indian concept is not a stationary invention, and is always mutating. We will try to study early and present characteristics and their adaptations up to this point in time in terms of painted, drawn and photographic images. It is in the interest of this study to discuss these characteristics[12] in terms of stereotypes[13] which have caused the unequal treatment of indigenous people, both in terms of politics and identity. In Summary, we wish to deconstruct and compare the dominant imagination and the visual image of the "Indian" in Brazil and the United States.

[12] These stereotypical concepts will be studied in greater detail, not just as simplified noble or bad savage categories. They are to be defined by region, country and timeperiod. Each term although generic has traditionally been analysed as a general European concepts and not in specific detail. For example, the bad savage was not just uncivilized or against progress, it was defined by a set of characteristics in different contexts which evolved throughout time and space, while still functioning to define "Indianess" .

[13] These stereotypical concepts will be studied in greater detail, not just as simplified noble or bad savage categories. They are to be defined by region, country and timeperiod. Each term although generic has traditionally been analysed as a general European concepts and not in specific detail. For example, the bad savage was not just uncivilized or against progress, it was defined by a set of characteristics in different contexts which evolved throughout time and space, while still functioning to define "Indianess".

Sumário:

Introdução..... 15

Capítulo 1

1.1 O Conceito do índio.....25

1.2 Éden: O Nascimento do Bom Selvagem.....29

1.3 A presença Visual do Bom Selvagem..... 34

1.4 O Canibal: O Nascimento do Mau Selvagem..... 42

1.5 O Canibal: Corpo Genérico e Alma Demoníaca..... 46

1.6 O Selvagem Hoje.....64

1.7 Conclusão parcial..... 80

Capítulo 2 ***O "Índio": Conceitos/ Metodologias***..... 83

2.1 A Matriz do "Índio" nos Estados Unidos e no Brasil.....83

2.2 A Fotografia e o 'Índio'.....89

2.3 O "Índio" e o Ícone.....97

2.4 Itens Culturais 'Tradicionais' e Sua Relação com a Fotografia..... 104

2.5 A Imaginação Antropológica.....105

Capítulo 3 ***O 'Índio' no Imaginário Norte-Americano***.....117

3.1 Discurso Nacional e o 'Índio' da América do Norte.....117

3.2 A Pintura da Raça em vias de desaparecimento.....157

3.3 O Índio da Fotografia e a Expansão..... 181

3.4 A Fotografia de Edward Curtis.....182

3.5 A Expansão do Oeste e suas Ideologias.....185

3.6 A Mercantilização da Iconografia do Oeste..... 187

3.7 A Influência da Teoria Antropológica.....214

3.8 As Ideologias Governamentais e seus Efeitos Legais.....220

3.9 O Projeto de Curtis e as Ideologias Governamentais..... 221

3.10 A Ideologia de Curtis e a Definição de "Índio"..... 223

3.11 A Metodologia Fotográfica de Edward Curtis.....229

3.12 Conseqüência Política do Projeto de Edward Curtis e a Identidade Indígena no Século XX 239

3.13 Diálogos Alternativos e Paralelos.....244

3.14 Conclusão parcial..... 302

Capítulo IV ***O Discurso Nacional Brasileiro, Identidade e o 'Índio' na Cultura Dominante e Popular***.....303

4.1 Colonização Portuguesa e Iconografia..... 303

4.2 Imagens Etnográficas e o 'Índio' Brasileiro.....316

4.3 Iconografia Nacional..... 373

4.4 Os Fotógrafos de Dom Pedro II: a Imaginação Européia e a Identidade Brasileira....385
4.5 A Comissão Rondon....400
4.6 Marechal Rondon: História e Identidade....401
4.7 Natureza e Civilização: A Identidade de uma Jovem Nação....407
4.8 O 'Índio' da Comissão Rondon....415
4.9 América do Norte e Rondon: 'O Índio' de Theodore Roosevelt....454
4.10 SPI/BIA: As Imagens da Integração....458
4.11 Diálogos Alternativos e Negociações....490
4.12 Conclusão parcial....508

Capítulo 5 ***Desconstruindo a Imagem da "Mulher Indígena" na Cultura Popular***....511
5.1 A Forma Feminina do Indígena como um Símbolo das Américas....511
5.2 A Mulher Indígena como "o Outro"....531
5.3 A Mulher Indígena como "Anti-Maria"....534
5.4 A Versão Feminina do "Bom Selvagem" das Américas....545
5.5 A Mulher Indígena e a Imaginação Antropológica....596
5.6 Mulheres Indígenas e a Expansão Norte-Americana....599
5.7 Fotografias das Mulheres Indígenas nos Estados Unidos....613
5.8 Mulheres Indígenas Brasileiras: Etno-Artistas e a Civilização dos Trópicos....645
5.9 Fotografia Européia e Brasileira: A Nação e a Mulher Indígena....663
5.10 Feminilidade Indígena: Comissão Rondon e SPI....666
5.11 A Imagem da Mulher nas Fotografias de *Indians at Work*....691
5.12 A Presença Contemporânea da Mulher Indígena na Sociedade Dominante....695
5.13 Conclusão parcial....707
Conclusão....709
Índice de Imagens....715
Bibliografia....757

Introdução

> (...) Todos os trabalhos que se estendem para o campo de especialidades vizinhas (...) levam a marca de um resignado reconhecimento: podemos propor aos especialistas de disciplinas afins *perguntas* úteis, que eles não se teriam formulado tão facilmente, se partissem de seu próprio ponto de vista.[1]

Apresento meu trabalho com uma epígrafe de um célebre estudo de Max Weber, "A Ciência como vocação", para anunciar minha proposta: trata-se de uma análise interdisciplinar, voltada para a Comunicação Visual, que revisará as implicações de certas categorias, métodos e conceitos de diversas áreas – como a própria Comunicação Visual, e também a Política e a Antropologia – na construção da identidade indígena.

Naquele mesmo ensaio Max Weber continua:

> (...) sem essa embriaguez singular, de que zombam todos os que se mantêm afastados da ciência, sem essa paixão, sem essa clareza de que 'milhares de anos se escoaram antes de você ter acesso à vida e milhares se escoarão em silêncio' se você não for capaz de formular aquela conjetura, sem isso você não possuirá *jamais* a vocação de cientista (...) Com efeito, para o homem, enquanto homem, nada tem valor a menos que ele *possa* fazê-lo *com paixão* (...) Essa paixão não passa de requisito da 'inspiração', que é o único fator decisivo. (...) Normalmente, a inspiração somente ocorre após esforço profundo". (WEBER, p. 25. Grifos do autor.)

A proposta deste trabalho nasceu, primeiramente, de um interesse particular pelo assunto. A Antropologia foi como uma "porta de entrada" para o tema, mas não a única. Trabalhos de renomados intelectuais da área de Sociologia da Comunicação, como Theodor Adorno, demonstram a importância e a eficácia dos meios de comunicação como forma de implementação de discursos e paradigmas que influenciam em práticas cotidianas. A pintura, o cinema, a fotografia foram essenciais, por exemplo, para Hitler construir e legitimar o seu discurso pró-raça ariana e, mais tarde, ações anti-semitas.

Boris Kossoy, autor cujos métodos e investigações servem de base para as análises que realizarei neste trabalho, afirma que a imagem pode ser lida como um texto complexo. Mesmo uma fotografia, que aparentemente representa "a verdade" através da

[1] WEBER, Max. *A Ciência Como Vocação*. In: Ciência e Política: Duas Vocações. São Paulo: Cultrix, 1996. pp 16-52.

sua lente "objetiva", é passível de transmitir e legitimar as mais diversas idealizações e valores, que podem ser do artista/ fotógrafo ou reflexos de determinadas concepções compartilhadas socialmente ou minimamente aceitas coletivamente.

A hipótese de meu trabalho é a de que o "índio" é um conceito construído ao longo de cinco séculos de contato entre a cultura do branco europeu com os nativos do continente americano. A definição de "índio" foi lapidada pela sociedade dominante de tal forma que desumaniza os diversos povos nativos das Américas: trata-se de um conceito que os generalizou e os e transformou em objetos comerciáveis. E as imagens – ou seja: a Comunicação Visual – feitas acerca deste contato (inicialmente por artistas plásticos e, mais tarde, por fotógrafos) exerceram (e exercem) papel de decisiva importância.

A intenção é desmascarar, por meio da reunião de imagens, um olhar aparentemente objetivo mas que revela-se permeado de ideologias e valores da sociedade dominante, que permaneceram/ permanecem no tempo e ultrapassaram / ultrapassam o espaço.

Pretendo, através de uma abordagem interdisciplinar, realizar uma análise imagética, uma espécie de "análise do discurso" presente em imagens, desde os tempos da "Colonização" até os dias de hoje. Esta tese, espero deixar claro, é resultado de dedicação, esforço e paixão profundos.

Não foi tarefa fácil esta que me propus realizar, nem foi o intuito deste trabalho esgotar a discussão sobre este tema. O que pretendi foi estimular outros tipos de análises – ou, como anunciado na epígrafe desta introdução, proporcionar que outras perguntas possam surgir. O sentido da Ciência, para Max Weber, é estimular novas indagações. O autor afirma que a Ciência pede para ser superada – ao contrário da obra de Arte, que não envelhece. Mas Weber também aponta semelhanças entre o trabalho do cientista e do artista:

> (...) aquele que põe todo o coração em sua obra, e só nela, eleva-se à altura e dignidade da causa que deseja servir. E para o artista o problema se coloca de maneira profundamente idêntica (p. 28)

Assim, procurei um Programa de Doutorado que contemplasse a possibilidade de realização da abordagem multidisciplinar que propus realizar. A estrutura do Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes oferecido pela Universidade Estadual de Campinas pareceu-me uma dos mais adequadas, ou pelo menos das mais abertas à execução de minhas análises.

Digo isso para alertar que o emprego que faço de determinados termos não segue o rigor de categorias de Teorias Antropológicas. Ao contrário, este projeto pretende desconstruir o mito do "índio" definido e criado pela sociedade dominante, que contou com a participação da própria Antropologia, a partir do século XIX.

Em "A Conquista da América: a questão do outro", T. Todorov traz uma definição da escolha de seu tema que serve para delimitar um conceito que será amplamente empregado ao longo deste trabalho – a categoria "o outro", aqui entendida como um conceito aplicado pelo europeu na construção do "índio":

> Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido numa sociedade (...) ou ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e histórico, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie. Escolhi esta problemática do outro exterior, de um modo pouco arbitrário, e porque não podemos falar de tudo ao mesmo tempo, para começar uma pesquisa que nunca poderá ser concluída. (Todorov, 1993, p. 03, grifos nossos)

O "índio" como mito nasceu no contexto do contato, para incorporar os habitantes do novo mundo nas cosmologias européias dominantes já estabelecidas. O debate entre os vários países europeus interessados nas Américas resultou no estabelecimento de certas noções coletivas, relativas à Europa e às Américas: o "eu"/"si mesmo" e "o outro", assim como o "civilizado ou cristão" e "os selvagens". Dessa perspectiva, o índio como um conceito se desenvolveu, mudou e se transformou. Theresa Harlan (descendente de Laguna, Santo Domingo, Jemez Pueblo) descreve o mito se tornando processo e identidade em relação ao próprio nativo:

> O nativo sobrevivente foi e continua sendo uma contestação acima da vida, da humanidade e dos sistemas de conhecimento da terra, da memória e das representações. As memórias e representações nativas são persistentemente deixadas de lado para deixar livre o caminho para os mitos ocidentais e suas representações das pessoas nativas serem construídos. As representações dos nativos de si mesmos constituem uma área crítica nesta contestação que insiste em seguir as fórmulas românticas e desgastadas usadas para descrever as pessoas nativas. (*Aperture, Strong Hearts,* 1995, p. 20).

As 'velhas fórmulas' românticas são precisamente o que este projeto estuda em termos de comunicação visual. A própria relação consigo mesmo através da comunicação da identidade é central. O relacionamento entre a construção dos mitos e memórias ocidentais resultou numa perspectiva dominante ou criou determinações fixas no até então 'índio' fluído.

A instabilidade perpétua do "índio" criado é em parte incentivada pela dificuldade de relacionamento entre o "eu"/"si mesmo", ou a perspectiva dominante, e o "outro". A definição desse "eu" está intrinsecamente ligada à identidade nacional, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. No interior desse discurso, reside uma fundação ou um ponto de partida, a partir do qual o conceito índio foi negociado em cada país. Nesse sentido, ao se examinar as manifestações visuais dessas duas sociedades, o discurso popular e dominante relativo ao 'índio' pode ser comparado.

No capítulo I, a colonização do corpo indígena através do poder da representação visual é explorada. De início, discuto a formação das noções dominantes de "indianidade", documentadas por meio de representações textuais, por desenhos, pinturas e finalmente pela fotografia. A construção dominante de 'indianidade' foi erigida sobre dois conceitos iniciais: o bom selvagem e o mau selvagem, explorados neste capítulo, em termos das primeiras imagens e formas correntes de comunicação visual. A recorrência de iconografia específica e a expropriação do primeiro discurso artístico por artistas posteriores desenharam uma imagem mais clara de determinados aspectos fundamentais do elemento 'índio' na sociedade dominante.

O Capítulo II concentra-se nas metodologias e teorias, levadas em consideração e aplicadas neste projeto, bem como uma discussão da categoria "o outro", de arquétipos, nacionalidade e identidade indígena. A relação entre a fotografia e o 'índio' bem como o papel da antropologia em sua formação e possíveis caminhos alternativos relativos à comunicação visual são também examinados.

O ponto de partida relativo à metodologia aqui aplicada é o conceito de Boris Kossoy acerca da imaginação eurocêntrica, no rastro dos efeitos do nacionalismo e do patriotismo, na formação da imaginação específica do eurobrasileiro e do euronorte-americano, nos períodos pré-republicanos e republicanos de ambos os países. Tais posturas se dirigiram para a formação da imaginação coletiva brasileira e norte-americana. Posições dominantes assim como expressões populares sobre o 'índio' criado foram sendo formadas. De acordo com os estabelecimentos dessas teorias, o texto continua explorando as propriedades e o papel da fotografia em termos da construção ou renegociação das noções dominantes e populares de "indianidade". Durante essa discussão, no Capítulo II, proponho a possível implicação deste "índio" criado enquanto um ícone.

No capítulo III coloco em questão a representação do índio na sociedade norte-americana, iniciando com as imagens e os conceitos coloniais ingleses. Ao explorar a construção e as manifestações do "índio" imaginado da América do Norte em relação à

história nacional, identidade e política governamental, espero ter erigido uma ponte que tenha permitido eventuais comparações entre os capítulos III e IV. O "índio", nos EUA e no Brasil, encontra-se vinculado à identidade, à cultura nacional e às políticas do governo, todas elas tendo aspectos que se alteram.

Inicialmente, retorno ao exame das pessoas indígenas e do discurso nacional, começando pelos colonialistas ingleses, os pais fundadores, suas políticas para com o 'índio'e as ciências naturais em relação ao discurso colonial. As perspectivas coloniais que dizem respeito ao encontro dos grupos do leste – grupos do nordeste, centro e sudeste - são também exploradas em relação à "indianidade" genérica. Isso se manifesta em relação à representação das figuras anteriores de selvagens ou pagãos ou sedentos de sangue tanto quanto as de Pocahontas ou Squanto, que são indicativas de movimentos românticos posteriores que dizem respeito ao bom selvagem e à raça em vias de desaparecimento. A relação entre a construção de uma identidade nacional e o papel das pessoas indígenas neste processo atravessa as discussões desta seção, como, por exemplo, numa análise da iconografia encontrada no friso da Rotunda, em Washington.

A abertura para a parte Oeste da América do Norte, através da conquista, segue naturalmente a cronologia do discurso neste capítulo. É nesse momento do texto que as perspectivas dominantes da época, em relação aos grupos do leste e do oeste bem como os conceitos estrangeiros de "indianidade", tornam-se mais claramente definidas. Os esforços para o controle do oeste são um marco na formação de um conceito do "índio" imaginado norte-americano. As visões etnográficas anteriores das Américas foram discutidas em termos da representação visual dos habitantes indígenas norte-americanos. Assim, as características populares e dominantes de "indianidade" nos Estados Unidos enquanto refletidas pelas pinturas e fotografias etno-artísticas são estudadas aqui.

Nesse ponto, discuto um fenômeno cultural que emergiu nos Estados Unidos: as imagens de Edward Curtis. Os volumes de fotografias e textos deste autor continuam sendo um dos trabalhos mais influentes relativos às imagens de "indianidade". Na sua obra, Curtis reflete aspectos do discurso dominante daquele período de tempo, como as políticas governamentais, a teoria da raça em vias de desaparecimento, o discurso antropológico/etnográfico bem como o discurso popular. Suas perspectivas pessoais, noções românticas e reinterpretação das noções dominantes de "indianidade" constituíram, para mim, indícios de como tais imagens foram negociadas, popularizadas e mais tarde consumidas, o que ocorre até hoje, pelo público.

Todavia, a reflexão sobre o 'índio' na fotografia, durante a vida de Curtis, pode ser melhor entendida em termos da comparação de seus trabalhos com os de outros fotógrafos que 'documentaram' sujeitos indígenas em torno do mesmo período ou pouco mais tarde. A iconografia recorrente tanto quanto as diferenças no conteúdo fotográfico são indicativas dos elementos ou características comuns do "índio" na América do Norte. Elementos repetitivos como os estilos antropométricos, enquadramentos antropológicos e etnográficos de sujeitos indígenas como "primitivos", bem como noções românticas da raça em vias de desaparecimento são todos indicativos das construções ligeiramente estáveis do 'índio' na fotografia norte-americana.

As últimas seções do Capítulo III se concentram no discurso *alternativo* relativo ao trabalho de Curtis e o conceito dominante de 'índio'. Nesse ponto, examino o discurso indígena e o não indígena do "índio" de Curtis em relação a um "índio" criado, acima de tudo, pela sociedade dominante. Essa questão envolve uma discussão dos protestos indígenas relativos ao uso visual do "índio" sob a perspectiva dominante. Por outro lado, também discuto os trabalhos de fotógrafos tanto indígenas quanto não-indígenas, que tratam as causas da identidade e dos direitos indígenas e o conceito "índio" como construções do pensamento ocidental. Os artistas selecionados para esta discussão foram escolhidos pelo critério[2]de que fossem ou tivessem publicado trabalhos enquanto fotógrafos profissionais. Tais trabalhos também deveriam ter caráter tanto artístico quanto político. Muitas vezes, suas imagens discutem no momento atual a identidade indígena em relação à "indianidade" dominante do passado e do presente. Freqüentemente são autores politicamente ativos ou que publicaram documentos relativos aos direitos e à identidade indígena.

Os fotógrafos indígenas estão assumindo uma posição ativa; eles conseguem resgatar sua própria identidade relativa ao passado em cada registro fotográfico. Tsinhnahjinnie descreve o movimento fotográfico indígena com suas próprias palavras:

> Há pouco tempo víamos alguém de fora segurando uma câmera; agora vemos as mãos marrons abrindo mundos familiares. Documentamos a nós mesmos com o olhar humano; criamos novas visões com facilidade e podemos girar a câmera e mostrar como vemos vocês ("Compensating Imbalances" *Exposure,* 1993, p.30).

As fotos tiradas pelos fotógrafos indígenas representam uma rejeição às descrições dominantes de sua identidade. Esses artistas aproveitam o poder da fotografia e da comunicação visual como uma ferramenta política para combater os mitos ocidentais envolvidos na criação do "índio". Uma coisa que se torna clara para quem se dedica aos

[2] Se algum fotógrafo que se adeque ao critério aqui estabelecido tiver sido omitido, não foi intencional, mas devido à falta de familiaridade com o fotógrafo. Isso é valido no caso da seção brasileira do discurso fotográfico contemporâneo, no Capítulo IV.

estudos dos mitos ocidentais é que eles produzem efeitos não apenas nas representações visuais, mas em termos políticos e vice-versa. Coube então às pessoas e aos grupos indígenas o combate pelo direito de representar a si mesmos e controlar suas identidades nas esferas visuais populares e dominantes; eles estão também no combate pelo direito de negociar sua própria identidade em termos de reconhecimento tribal ou federal. O direito de decidir se uma comunidade é ou não arrolável ou "tribalmente" aceita, assim como o direito à autodeterminação nas esferas dominantes, têm sido reiteradamente negados.

O Capítulo IV pretende, de maneira similar ao enfoque no capítulo III, promover uma comparação interativa entre o conceito de "indianidade" no Brasil e nos Estados Unidos. De início, o Capítulo faz uma análise comparativa entre a imaginação dos portugueses e as imagens visuais das Américas e do Brasil. A seguir, as primeiras imagens etno-artísticas européias e eurobrasileiras do Brasil e dos indígenas brasileiros são examinadas em relação à fundação das noções coletivas que dizem respeito à "indianidade" brasileira. Sendo assim, o "índio" na formação da identidade nacional e o imaginário no império e na primeira república são subjacentes ao estudo. Nesta seção, as pinturas e, acima de tudo, o acervo de imagens do 'índio' são discutidos em relação à identidade nacional brasileira, o que inclui imagens e conceitos do "índio" genérico construído durante o movimento romântico indígena. Nesse ponto, o capítulo vai enfocar o momento no qual a documentação no Brasil assiste à criação da "indianidade" brasileira. Os fotógrafos de Dom Pedro II constituem indicadores de que uma visão européia, em relação à identidade brasileira, formação de uma civilização nos trópicos e o lugar do "índio" nesta construção, está presente. Há algumas comparações feitas entre a apresentação de Edward Curtis do primitivo e da raça em vias de desaparecimento e a dos trabalhos dos fotógrafos etnográficos da época, ao documentar o 'índio' brasileiro.

De início, na seção 4.5 desse capítulo, há uma discussão acerca da posição da nova república na identidade nacional brasileira e do papel do "índio" nesse discurso. Como no caso dos Estados Unidos, as posições do governo em relação ao "índio" afetam o modo pelo qual as pessoas indígenas são tratadas e representadas pela sociedade dominante. Iniciei minha discussão com uma análise da Comissão das Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas, ou Comissão Telegráfica ou Comissão Rondon, como é popularmente conhecida. O interesse pessoal e as ideologias de Rondon são examinados no contexto das ideologias positivistas e a nova república. Como material de suporte, lancei mão de textos publicados na época, análises contemporâneas a respeito da Comissão e algumas teses de outros pesquisadores como fontes. O estabelecimento da política indígena

e dos serviços oficiais do "índio" no Brasil são fundamentais devido às várias representações dominantes e manifestações populares associadas a Rondon e ao "índio" em termos de imagem na cultura popular. Este aspecto é também importante, quando analisado em termos da identidade nacional, discutida na seção seguinte. Nesta outra seção, a análise fundamental das imagens fotográficas produzidas pela Comissão, encontradas tanto nos arquivos do Museu do Índio, no Rio de Janeiro, quanto nos três volumes da publicação *Índios do Brasil* (1946, 1953 e 1956*)* está explicitada. Durante esta análise, os conceitos acerca do Brasil e do índio de Theodore Roosevelt tanto quanto as imagens de Claude Lévi-Strauss foram levadas em consideração em termos comparativos.

O próximo passo, para assegurar um quadro esclarecedor do "índio" enquanto uma construção da Comissão e do governo brasileiro, consistiu no exame das fotografias produzidas pelo Serviço de Proteção ao Índio - SPI. Isto nos levou a proceder a uma enriquecedora avaliação entre alguns trabalhos fotográficos do BIA - Bureau of American Indian Affair, incluindo os publicados nos volumes mensais *Indians at Work,* as fotografias aplicadas na reorganização de Robeson County, na Carolina do Norte, nos Estados Unidos, e as fotografias do SPI, no Brasil. Cada um desses exemplos foi utilizado para mostrar de modo mais claro algumas possíveis construções dominantes de "índinidade". Tais exemplos dizem respeito a noções das políticas governamentais e das suas próprias imagens visuais em relação ao 'outro', da identidade nacional e das origens de 'si mesmo' em relação ao índio enquanto o 'outro'. O "índio" integrado ou em integração como trabalhador nacional, em termos de conteúdo fotográfico está presente tanto nas produções da Comissão e do SPI quanto nas do BIA, em *Indians at Work.*

A seção final do Capítulo IV trata dos diálogos alternativos que dizem respeito à representação visual de "indianidade" brasileira na fotografia contemporânea. Os mesmos critérios do Capítulo III foram utilizados na seleção dos fotógrafos deste Capítulo. Eles devem ter trabalhos profissionais publicados trazendo a conjugação de elementos de arte e política em tais obras. A busca por fotógrafos profissionais indígenas com publicações representando a perspectiva indígena do 'índio' da sociedade dominante foi laboriosa. Esta é uma área que está apenas iniciando e os fotógrafos profissionais indígenas são poucos e quase desconhecidos, devido, antes de tudo, ao menosprezo pela perspectiva indígena da identidade na fotografia no Brasil.

O Capítulo V tem por base uma análise da construção do "índio" como um conceito masculino em comparação com a representação de mulheres indígenas na sociedade dominante. Esta é uma área de estudo ainda pouco explorada pelo mundo acadêmico, e

menos ainda em termos de comparações específicas de imagens de mulheres indígenas brasileiras e norte-americanas na sociedade. Devido ao fato desse tipo de estudo ter sido negligenciado, determinou-se que os trabalhos com esse tema seriam agrupados em um único capítulo, em vez de apresentados ao longo do projeto. Desta maneira, o capítulo como um todo torna-se mais potente, não perdendo sua consistência na discussão do projeto de "indianidade" de cada país.

Os mitos associados com o nascimento de representações visuais de mulheres indígenas na sociedade dominante foram durante bom tempo desprezados em favor de uma versão dominante da "indianidade" masculina. Sendo uma mulher com ancestralidade/ hereditariedade mista de indígenas e não-indígenas norte-americanas, a presença dessas representações das mulheres indígenas nunca se distanciou de minha mente e das experiências diárias. A popularidade da representação da mulher "exótica" tangencia minha vida de muitas maneiras: desde o fato de turistas do sexo masculino "brancos", no Texas, me perguntarem se eu era mexicana e me assediarem claramente, o que não teriam feito se minha identidade não estivesse vinculada a esta exótica sensualidade, até o fato de terem me chamado de Pocahontas, não poucas vezes no Brasil e nos Estados Unidos.

Esta associação popular com Pocahontas é uma perspectiva de minha identidade da qual não me orgulho, especialmente depois de ela ter ficado conhecida, na cultura popular, como a representação da índia branca. Isto me faz lembrar de minha identidade limítrofe e não-documentada[3]. Na sociedade dominante, uma mulher tendo mistura ou plena ancestralidade pode ser tão indígena ou não indígena o suficiente, dependendo da parte do país ou do mundo onde ela se encontra, com quem fala ou quem avalia sua identidade. Como Devon Mihesuah, uma mulher estudante choctaw, de Oklahoma, deixa claro em seu ensaio sobre a identidade indígena feminina, no que diz respeito às mulheres indígenas face à grande resistência que pesa sobre suas identidades, especialmente para as mulheres com multi-hereditariedade (2003, p.80). Mihesuah afirma:

> As duas imagens que mais prevaleceram das mulheres nativas – a princesa e a *'squaw'* (esposa 'índia', a escrava doméstica) – ainda afeta a auto-estima das mulheres nativas. Uma '*squaw*' para a tribo é a 'índia' suja, subserviente e que sofre abusos; significa também um falcão selvagem ou uma águia violenta usada para torturar presos da tribo. A imagem oposta é a princesa, a atraente filha do cacique que freqüentemente é requisitada para deixar sua tribo e se casar com um homem branco. Embora os estudantes modernos não mantenham um grande entusiasmo em particular pela

[3] Minha ascendência indígena inclui: Cherokee, Seminole, e um grupo sem identificação.

> imagem da princesa, os produtores de cinema continuam a escolher mulheres belas (na maioria das vezes, atrizes não nativas), assim como os produtores de moda e os publicitários de anúncios de revistas ('Encontrando uma Identidade para a Mulher Indígena Moderna Americana', *Indigenous American Women*, 2003, p. 102).

Este capítulo também faz referência à princesa e à squaw norte-americana, bem como à construção inicial da mulher indígena como um símbolo genérico para as Américas: uma guerreira e uma bruxa, ou anti-Maria. O exame da colonização do corpo indígena feminino começa pela análise de representações do período do contato (1492), indo até o estabelecimento da primeira república dos Estados Unidos e do Brasil, então imperial. O uso da mulher indígena como um conceito genérico, muitas vezes romântico e sexualizado, algumas vezes como a mãe da nação e outras vezes como completamente 'outra' e prostituída, são construções encontradas em ambos os países.

A popularização do corpo indígena feminino é explorada em termos do movimento indígena romântico no Brasil, composto por personagens representativas de mulheres como Iracema, Moema; bem como pela apropriação de Sacagawea e Pocahontas como uma ancestral americana ou princesa, Pocahontas sendo da realeza americana e, finalmente, através da criação de Disney, uma indígena que se tornou verdadeiramente uma "boneca Barbie nativa", a ser consumida pela sociedade. Examinei também como as representações criadas pelos primeiros artistas etnográficos de cada país refletiram e acrescentaram conceitos coletivos imaginários à imagem da mulher indígena da sociedade dominante. Na seção seguinte, relativa às mulheres indígenas nas primeiras fotografias norte-americanas, comparo uma perspectiva fotográfica interessante de Julia Tell com as representações das mulheres indígenas de Edward Curtis.

Em termos de primeiras fotografias brasileiras, busquei analisar o discurso visual criado pelos pintores e fotógrafos etno-europeus no Brasil. Noções interessantes, tais como o uso da mulher para representar a mameluca ou o cafuzo, ou a miscigenação no Brasil e a relação feminina como primitiva e masculinizada foram trazidas à luz. Uma discussão sobre a representação da "índia" ou "índio feminino" na Comissão Rondon, no SPI e no BIA, através de *Indians at Work*, conclui este capítulo. Sendo assim, a análise da construção de corpos femininos indígenas pelas imagens se une, ao longo do capítulo, com as representações dominantes de "indianidade" feminina na sociedade com a discussão da "indianidade" dominante, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

CAPÍTULO 1: A Construção do Conceito do "*Índio*"

1.1 O Conceito do Índio

Este capítulo propõe desvelar as raízes da construção da imagem indígena. Para abordar esta questão, pode-se começar pelo que Berkhofer[1] chama de "a idéia de índio". Quando Cristóvão Colombo chegou às Américas, numa ilha que ele chamou San Salvador, nas Bahamas, 1492, estava certo de ter aportado no leste das Índias. Como o navegador pensava ter chegado à Índia, chamou seus habitantes de "índios". Berkhofer explica que: "Índio é um termo geral que deturpa a lingüística social e as diferenças culturais entre os povos; esse termo rotula e estabelece um estereótipo". Ele define o termo "índio" como uma construção da identidade do indígena do ponto de vista do colonizador. "A idéia criou sua própria imagem" (Berkhofer, 3).

Neste capítulo, serão abordadas as relações existentes entre a formação do conceito "Índio", os estereótipos específicos e suas respectivas imagens. A iconografia visual remonta ao passado e ao status legendário do "conceito índio" no imaginário popular e dominante.



Figura 1 : Novo Limpol

[1] Berkhofer Jr., Robert F. *The White Man's Indian*. New York: Vintage Books, 1979.

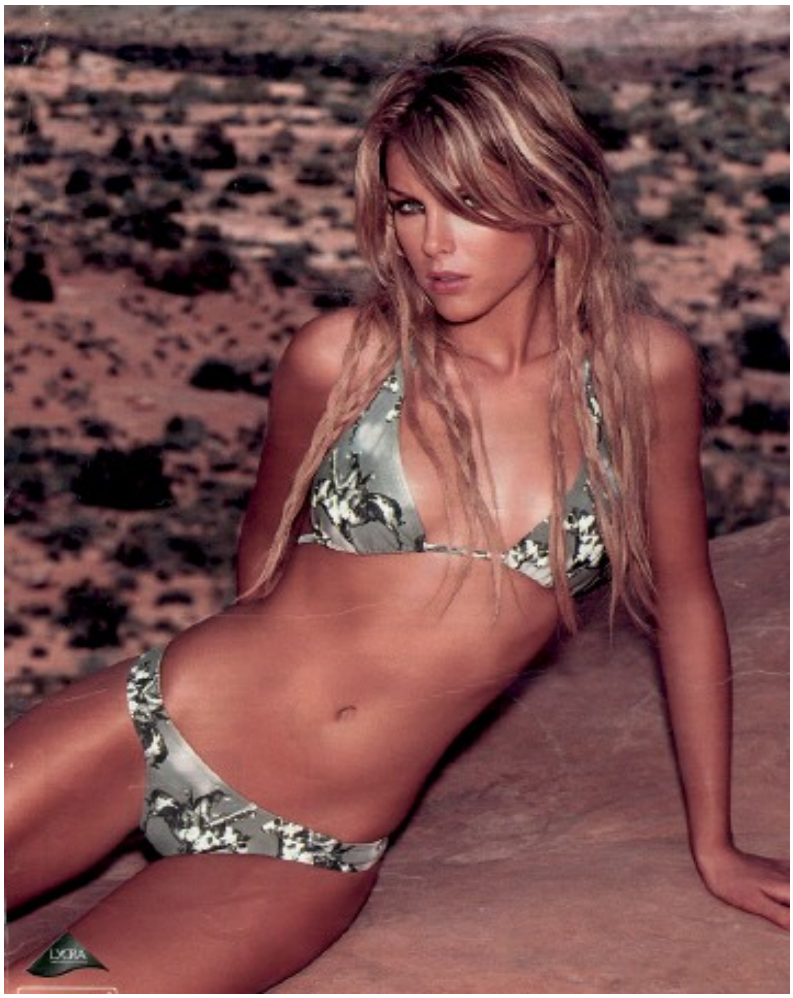


Figura 2: Cia Marítima, 2001



Figura 3: *Comes Out Holy, Oglala Sioux Warrior.* St. Louis World´s Fair. 1904

Nas figuras 1 e 2, são mostradas imagens que aparecem em nosso dia-a-dia. Desta forma, o conceito 'Índio' será encarado como uma imagem degradada e genérica. Esses tipos de fotografias e imagens serão nosso vínculo com o conceito atual de "índio". A Figura 1

encontra-se na embalagem de um detergente brasileiro. A imagem reitera a ideologia da "cara negra"[2] usada no passado norte-americano.

Embora feitas no Brasil, imagens similares dos típicos homens anglos pintados, caricaturizando os "negros" em imagens e filmes, tornaram-se familiares ao público por assumirem esse "lado negro". Aqui, o homem brasileiro é transposto para o "cara índio". Ele se pinta e reproduz a iconografia genérica para passar a sua mensagem. Esse tipo de piada racista refere-se à simplificação dos traços do "índio" e à idéia de ridicularizar o "índio" como alguém inferior do ponto de vista da cultura dominante. Só que aqui, o indígena, o tema no qual a caricatura está baseada, não está incluído na piada. As antigas ideologias em torno do índio como primitivo, conquistado e inferior são celebradas nessa imagem.

O texto que acompanha as imagens é a prova da celebração deste inferior primitivo do passado, mas "índio" original. Permanece o discurso simplificado de um bebê: "Mim gostar Limpol natural. Único branco que respeitar natureza". A caricatura é complementada pelo discurso que reitera a imagem do ecologista natural. Logo, o dualismo aqui emerge com a representação do "índio" brasileiro como tipo fisicamente genérico, mal-educado ou simplório, bem como ecologicamente correto e mais natural do que o "homem branco". Versões condensadas do conceito "índio" na esfera pública, como a dessa figura, refletem e comunicam noções ou discursos dominantes ao público. Essa imagem fala para alguém que usa o detergente. Cada frasco custa 60 ao 70 centavos e não se trata em absoluto de um produto restrito ao uso por intelectuais ou pelas classes mais favorecidas.

A Figura 2 é a imagem de *Comes Out Holy* de Charles H. Carpenter, (figura 3), um "sioux" oglala estampado em um biquíni brasileiro. Ambas as imagens mostram indígenas como marcas registradas ou objetos. Assim, este "índio" é usado como um ícone ou um logotipo**.** A fotografia é utilizada de modo a refletir a imaginação brasileira em relação ao índio norte-americano. Esse produto retira a fotografia de seu contexto e apropria-se do índio 'genérico' como um 'logotipo' da companhia para essa estação ou coleção. Em tal coleção havia muitos biquínis criados com apropriações de fotos antigas similares impressas em seus trajes de banho.

O poder de discriminação da imagem surge sob a forma da simplificação do povo e do indivíduo indígena. Assim, esse índio é reduzido a um conceito imaginário repetido, reutilizado e reintegrado. A imagem da mulher em um biquíni estampado com o "índio" é discriminatória, porque fala diretamente do uso de uma pessoa indígena como uma peça de

[2] Esta ideologia refere-se ao ato de pintar-se de negro, criando uma 'caricatura' estereotipada do negro. Era comumente utilizada em apresentações artísticas (teatro e filmes) por atores.

consumo, como uma outra estampa qualquer, de flores ou de 'oncinha' – alguns dos motivos comuns em trajes de banho. A fotografia original foi feita durante uma feira, que também explorava a imagem do primitivo. Esses tipos de feira, em relação à discriminação e à criação da identidade do "índio", referentes à identidade anglo-americana, são discutidos no texto *Going Native*, de Shari Huhndorf. Nessas situações, as pessoas se exibiam como as últimas das culturas dos guerreiros. O biquíni simplifica ainda mais a situação, ao retirar o homem e seu cavalo de seu contexto original. Ele não tem nome e nem outra identidade senão a de "índio". A combinação da idéia da sensualidade do guerreiro masculino das planícies com um biquíni feminino reporta-se ao mesmo perfil discriminatório. A usuária do biquíni, ao exibir o homem como um logotipo de sensualidade e selvageria sobre os seios, nádegas e púbis, assume essa característica. Sendo assim, através do objeto de consumo da imagem *Comes Out Holy,* o biquíni e a mensagem tornam-se discriminatórios. A fotografia só reforça a condensação e o consumo da etnicidade como uma outra mercadoria qualquer. Tanto a imagem 1 quanto a imagem 2 correspondem diretamente ao "índio" genérico do imaginário coletivo.

A iconografia visual persiste na crença do passado e do legendário status do "conceito índio", no imaginário popular. Portanto, analisarei o conceito do "índio", em geral, como uma fundação na qual as imagens visuais foram erigidas. Este "índio" é usado como um ícone ou logotipo. A iconografia visual reporta-se ao passado e ao legendário status do "conceito índio" no imaginário. Entretanto, o biquíni é o de uma marca renomada, com acesso direto limitado. A chamada é feita para as classes média e alta. Mesmo assim, o acesso à praia ou a uma revista nas bancas, sendo espaços públicos, já é suficiente para transmitir a mensagem ao consumidor não-pagante. A análise que desenvolvo focaliza o conceito de "índio", em geral, como uma fundação sobre a qual imagens visuais foram criadas.

Este "Índio" foi comparado exaustivamente ao longo da história oficial com os padrões europeus. Existem vários relatos sobre contatos entre europeus e habitantes do novo mundo, tanto no Brasil quanto na América do Norte. Obviamente apareceram diferenças nos encontros entre portugueses, ingleses, espanhóis, alemães e franceses com cada grupo indígena distinto. Assim, os processos de colonização do Brasil e da América do Norte possuem similaridades e diferenças. Colombo compartilha a criação do 'Índio' na imaginação européia com vários exploradores, escritores, padres e artistas tais como: Vicente Yanez Pinzon, Cabeza de Vaca, Diego de Lepe, Américo Vespúcio, Jean De Léry, Pero Vaz de Caminha, Pedro Álvares Cabral, Pe. Manoel da Nóbrega, Rene de Laudonniere, Ponce de Leon, Hans Staden, Theodore De Bry, John White, John Smith, De Soto, Las Casas e muitos outros. O foco deste capítulo

não recai sobre a revisão histórica de todos esses relatos e sim sobre a análise de imagens, sua reutilização e os estereótipos do 'Índio mau e bom' associados a elas.

As imagens que reaparecem e suas influências sobre o conceito "Índio", constituem o ponto central deste estudo. [3] Este capítulo tem início com o uso de exemplos que incluam ou estejam associados a imagens visuais. A análise de imagens famosas, sua reutilização e complexidade do "índio mau e bom", associadas a elas, serão cruciais nesta seção. O ressurgimento de determinada iconografia e suas influências na definição do "índio" na Civilização Ocidental são fundamentais para este trabalho.

1.2: Éden: O Nascimento do Bom Selvagem

Os estereótipos em relação aos povos indígenas das Américas recém descobertas foram perpetuados pelo uso de uma característica básica: a de "selvagem". Dickason estabelece: "o termo selvagem é aplicado para as sociedades em um estágio primitivo de tecnologia, um estágio no qual acreditavam ser dominadas pelas leis da natureza" (prefácio, p. xi). Além disso, Dickason afirma que o canibalismo seria, de fato, a primeira palavra usada para descrever os povos indíginas e que o "selvagem" só surgiu, pela primeira vez, em gravuras, por volta de meados do século XVI. Mas, ainda que o canibalismo esteja associado às primeiras representações visuais, o selvagem é um motivo genérico persistente. O selvagem será uma característica central para definir o "índio" como um conceito genérico e popular, ao longo da história. Esse conceito abrange a naturalidade, a selvageria, a nudez, os hábitos estranhos e anti-higiênicos de alimentação, a ausência de história escrita, as formas rudimentares de linguagem, as ferramentas rústicas e as táticas de guerras de um povo com feições animalescas que desconhecia Deus. Essa idéia foi mais generalizada ou cultivada, na imaginação européia, do que o canibalismo, o qual foi associado mais tarde a grupos específicos. Berkhofer define as origens da palavra selvagem**:**

> No século XVI, os franceses, italianos e ingleses geralmente empregavam uma variação do latim *silvaticus*, significando um habitante ou um homem da selva ou das florestas para o indígena, como as antigas ortografias *saulvage, salvaticho e salvage* mostram tão bem nas respectivas línguas. No caso da língua inglesa, o uso de selvagem variou para o índio como um termo geral para os nativos americanos no século XVII; na França, todavia, continuou a usar-se *sauvage* como palavra preferida no século XIX. A imagem original que subjaz a esta terminologia provavelmente deriva de uma antiga associada ao *"wild man"* [homem da selva] ou *wilder mann* em alemão. De acordo com a lenda e a arte medievais, o *wild man* era cabeludo, andava nu, era uma criança anti-social em cuja natureza coexistiam meio

[3] Ver esse os seguintes autores para uma história concisa ou para maiores informações específicas sobre colonização, exploração e contato: Robert F. Berkhofer, Darcy Ribeiro e Carlos de Araujo Moreira Neto, Ana Maria de Moraes Belluzzo, Rodolfo Espínola.

> humanidade e meio animalidade. Sem modos civilizados e sem vontade, ele levava uma vida bestial satisfazendo-se diretamente pelo instinto e ignorante de Deus ou moralidade. Isolado de outros humanos das florestas, cavernas e rochas, ele caçava animais ou colhia plantas para comer. Ele era fisicamente forte, sensual e de origem degradada.(Berkhofer, 1979, p. 13).

Esta palavra descreve perfeitamente o "índio" genérico dos exploradores e artistas. A importância da palavra selvagem está vinculada ao seu poder de generalizar todos os povos indígenas em relação aos povos europeus. Dickason descreve tal fenômeno: "Durante o século XVII, escritores franceses e ingleses chamaram indiscriminadamente todos os habitantes do Novo Mundo de selvagens, não importando se descendessem da corte das cidades-estados da América Central e do Sul, ou fossem caçadores nômades de caribus do austero Norte" (1984, p. 65). O colonizador definia a identidade dele, assim como a sua própria, por meio de representação exagerada ou falsa do "outro" como um tipo selvagem[4]. Essa falsa representação dos povos indígenas, dos corpos e da moralidade, como sendo essencialmente "outra", estabeleceu relações poderosas que justificaram o ato da colonização.

Assim, a própria ideologia do selvagem foi formada a partir de opostos. As primeiras noções com relação ao novo mundo envolveram referências 'Edênicas'(referentes ao Éden). Colombo descreve as ilhas que ele havia descoberto em carta escrita em 1493:

> Elas excedem na mais bela variedade de árvores, tão imponentes que parecem alcançar as estrelas; nunca, creio, estão desfolhadas; quando as vi, elas estavam tão lindas e verdes como nossas árvores na Espanha ficam no mês de maio; algumas estão floridas, outras carregadas de frutas, outras em um estado diferente, mas cada uma bem de acordo com suas qualidades. O rouxinol e inúmeros outros pássaros de todos os tipos cantavam amistosos em suas sombras; e já no mês de novembro, que foi quando passei sob elas. Na ilha Johanne, que mencionei antes, há, além disso, sete ou oito tipos de palmeiras, que, por estatura e beleza (e isso pode ser dito de todas as outras árvores, plantas e frutos), ultrapassam de longe as nossas. (Colombo, Letter to Lord Raphael Sanchez. March 14, 1493*).*

A descrição de Colombo das eternas florescências, folhagens verdejantes e frutas que ultrapassam as da Europa, deve ter sugerido um lugar tão perfeito quanto o Éden. É uma descrição de um verdadeiro paraíso, onde comida e animais sempre são abundantes**.** As descrições de Colombo constituíram o modo como outros colonizadores e exploradores da Inglaterra, da França, de Portugal e da própria Espanha de Colombo pensaram as Américas, antes efetivamente de lançarem os olhos no Novo Mundo.

Como Sérgio Buarque de Holanda[5] enfatiza em *Visão do Paraíso*, existiu, durante esse período, uma obsessão em torno do que ele chama uma geografia fantasiosa. Isto inclui a

[4] Note-se a eliminação da presença da mulher indígena na definição de selvagem.
[5] Buarque de Holanda, Sergio. *Visão do Paraíso*. Escrito originalmente em 1959.

pesquisa da localização original do Éden assim como várias atribuições de lugares "exóticos" desse tipo na África, Ásia, Caribe, As Américas e a Índia e de seus habitantes com significação bíblica. Idéias acerca da descoberta das minas do Rei Salomão e do índio do Oriente influenciaram em muito as interpretações originais sobre o Novo Mundo. Os recursos naturais das Américas, à primeira vista, lembravam tais considerações bíblicas. Sérgio Buarque afirma:

> É interessante notar como, nestes casos, não menos do que nos motivos claramente edênicos, se mostra Colombo ainda tributário de velhas convenções eruditas, forjadas ou desenvolvidas por inúmeros teólogos historiadores, poetas, viajantes, geógrafos, até cartógrafos, principalmente durante a Idade Média. E convenções, por pouco que o pareçam, continuamente enlaçadas ao próprio tema do Paraíso Terreal. Quase se pode dizer de todas as descrições medievais do Éden que são inconcebíveis sem a presença de uma extraordinária fauna mais ou menos antropomórfica"(2000, p. 21).

Buarque continua a discorrer sobre este tipo de geografia fantástica em sua discussão dos lugares míticos que conteriam ouro e minerais como o Eldorado, A Ilha de Salomão e a Serra das Esmeraldas, que diziam existir na América do Sul.

Fantasias sobre o Éden do novo mundo, levaram a interpretações similares sobre os habitantes. As descrições do índio bom, "nobre", romântico e outras relacionadas ao conceito do Éden ou Paraíso Terrestre concentravam-se mais na naturalidade, nudez e beleza dos nativos. Conseqüentemente, o nobre ou bom selvagem associado à inocência ou paraíso foi o primeiro tipo de selvagem inicialmente descrito. Depois, quando Vicent Yánez Pinzón chegou ao Brasil, em 1500, Américo Vespúcio, no livro "Mundus Novas", em 1504-1505, escrevia inicialmente:

> Encontramos nessas terras uma multidão de pessoas que ninguém poderia enumerar, uma raça que eu chamaria gentil e amável; todos, de ambos os sexos, andam nus, não cobrindo parte alguma de seus corpos (1916).

No mesmo texto, ele continua a falar do índio fazendo referências aos penduricalhos monstruosos no corpo, aos corpos robustos, às mulheres indígenas pecadoras e ao canibalismo. Ele afirma: "Quando elas tinham oportunidade de copular com os cristãos, urgidas pela excessiva luxúria, elas se corrompiam e se prostituíam"(1916).

As referências aos pecados sexuais aplicam-se exclusivamente às mulheres. Qualquer responsabilidade da parte que cabe ao homem "cristão" é ignorada. Trata-se de uma idéia sinistra de que o poder do selvagem, como uma entidade do mal, pudesse corromper até mesmo "a alma mais fervorosa". Temos aí uma dualidade nas referências a uma "raça gentil" que indicam uma representação do nativo como um bom selvagem e como pecador. Através

de Vespúcio temos a primeira descrição do índio em língua inglesa; e isso deve ser encarado como um indicador da propagação e do intercâmbio de conceitos estereotipados acerca dos povos nativos do novo mundo. Como Dickason afirma:

> Quando Américo Vespúcio (1451-1512), o mercador florentino que, em 1505, tornou-se o navegador chefe da Casa de Contratação das Índias, na Sevilha, escreveu cartas decrevendo suas viagens, estas alcançaram maior repercussão do que tiveram os relatos de Colombo. Entre 1502 e 1529, as cartas de Vespúcio alcançaram sessenta edições, em várias cidades que hoje são a Suíça, a Alemanha, a França, a Itália, os Países Baixos e a Tchecoslováquia, mas nenhuma chegou à Espanha (1984, p.7).

O índio brasileiro descrito por Vespúcio, e representado por muitos, é o tipo dos povos indígenas em geral. Ana Maria de Moraes Belluzzo comenta:

> Para que se esclareçam melhor os aspectos da construção heteronômica da imagem do índio americano, é preciso considerar a inscrição do fato novo nos contextos culturais europeus. Com a descoberta do novo continente, os europeus vêem-se obrigados a repensar a própria cultura e rever as bases sobre as quais ergueram sua visão de mundo. A mentalidade portuguesa, por exemplo, imagina o índio inscrito emblematicamente nos quadros da arte religiosa, imagem do bem ou do mal. A imaginação francesa elabora o índio como tema pagão, por meio dos artifícios da arte cortesã, aristocrática. A versão germânica e, em certa medida a dos Países Baixos, privilegia a empatia, o fenômeno psicológico, com a introdução do sentimento em relação ao que se observa, de modo a não permitir a serena contemplação, colocando em cena dimensões da própria interioridade do observador (Belluzzo, 2000, p.18).

Todas essas diferenças e similitudes no modo do europeu visualizar o nativo americano acabaram produzindo símbolos de indigenismo ou do que foi rotulado de "Índio". Ainda que possa ser provado se haveria uma imagem dupla, devemos nos ater ao primeiro tipo de selvagem - o bom selvagem – mais detalhadamente. Utilizarei aqui a definição de bom selvagem estabelecida por Berkhofer como relevante para o entendimento do 'índio' como um conceito criado pela sociedade dominante:

> O Bom Índio mostrou muita calma na conversação e até mesmo sob tortura. Valente em combate, amava a família e as crianças, tinha orgulho de si mesmo e mostrava independência combinada com uma existência simples, aproveitando de forma benéfica e sadia as dádivas da natureza (Berkhofer, 1979, p.28).

Esta característica do Índio bom ou nobre, como Berkhofer estabeleceu, foi criada e perpetuada como um traço vital do "Índio" [6]. Michel de Montaigne ilustra perfeitamente em seus ensaios, em 1580, o que Berkhofer definia como Índio nobre:

[6] Note-se que a definição se refere ao índio como um conceito masculino. Palavras como 'a família dele' e 'dele mesmo' são indicadores do índio popular como um conceito verdadeiramente masculino. Isso será melhor explorado no Capítulo II.

> Esses povos não me parecem, pois, merecer o qualificativo de selvagens somente por não terem sido senão muito pouco modificados pela ingerência do espírito humano e não haverem quase nada perdido de sua simplicidade primitiva. As leis da natureza, não ainda pervertidas pela imisção dos nossos, regem-nos até agora e mantiveram-se tão puras que lamento por vezes não as tenha o nosso mundo conhecido antes, quando havia homens capazes de apreciá-las. Lamento que Licurgo e Platão não tenham ouvido falar delas, pois sou de opinião que o que vemos praticarem esses povos, não somente ultrapassa as magníficas descrições que nos deu a poesia da idade de ouro, e tudo o que imaginou como suscetível de realizar a felicidade perfeita sobre a terra, mas também as concepções e aspirações da filosofia. Ninguém concebeu jamais uma simplicidade natural elevada a tal grau, nem ninguém jamais acreditou pudesse a sociedade subsistir com tão poucos artifícios. É um país, diria eu a Platão, onde não se conhece sequer de nome um magistrado; onde não há comércio de qualquer natureza, nem literatura, nem matemáticas; onde não existe hierarquia política, nem domesticidade, nem ricos e pobres. Contratos, sucessão, partilhas aí são desconhecidos; em matéria de trabalho só sabem da ociosidade: o respeito aos parentes é o mesmo que dedicam a todos, o vestuário, a agricultura, o trabalho dos metais aí se ignoram; não usam vinho nem trigo; as próprias palavras que exprimem a mentira, a traição, a dissimulação, a avareza, a inveja, a calúnia, o perdão, só excepcionalmente se ouvem. Quanto a República que imaginava lhe pareceria longe de tamanha perfeição! "São homens que saem das mãos dos deuses". "Como essas, foram as primeiras leis da natureza" (Montaigne, Essays, 1993).

Este conceito bastante romântico do índio sobrevive ainda hoje. Em especial é o caso das ideologias associadas aos índios brasileiros, particularmente aos que vivem no Xingu. Montaigne[7] discorre longamente sobre a existência meramente política e natural e da relação do povo indígena com seus pais; todos esses aspectos são traços incluídos por Berkhofer na definição de bom selvagem. A crítica Hulleah Tsinhnahjinnie diz: "A super-romantização e as simplificações da existência nativa foram duas grandes investidas na existência e continua sendo" (1998, pp.40-55).

Como Tsinhnahjinnie afirmou, o que aparenta ser uma positiva aprovação da parte indígena sobre a parte não-indígena é realmente uma simplificação, o que cria uma espécie de caricatura do índio. Esse bom selvagem foi e continua sendo o legendário grupo ou pessoa menos guerreira[8] que colabora, torna-se apaixonado ou mostra-se amigável ao caráter do descendente europeu. Esse nobre selvagem é fisicamente bonito e parece sempre aceitar seu destino. As histórias de Pocahontas, Squanto, Hiawatha, Iracema, 'O Guarani', e vários outros passam todas essa ideologia do nobre selvagem**.** O "índio" tornou-se propriedade da história da dominação ou da celebração da colonização e da derrota do

[7] Maiores informações sobre Michel de Montaigne podem ser encontradas em Barker; Hulme and Iversen. *Cannibalism and the Colonial World* e em 'Tupi or not Tupi', de Chougnet (Ver Bibliografia).

[8] Embora muitos bons selvagens sejam freqüentemente retratados como menos violentos, muitos 'ex'-líderes ou guerreiros, tais como Gerônimo ou Nuvem Vermelha, passam a ser ilustrados com um destaque mais nobre após a chamada 'pacificação' ou então após sua morte (Tecumseh). Uma vez símbolo de guerreiro selvagem, perverso, degenerado, tais indivíduos indígenas foram apropriados por feiras ou bazares, tais como a Feira Mundial de St. Louis, como exemplos de 'pacificação ou assimilação' e de 'selvagem' derrotado. Também se tornam símbolos do bom selvagem do passado.

"selvagem". Através dessas histórias de dominação ou de identidade nacional constroem-se os estereótipos do 'índio' que atingem as massas e retornam para a cultura popular pela interação com as pessoas. Esse selvagem, que seria quase infantil e do qual poderiam tirar vantagens em muitas expedições para a glória e a prosperidade, estava baseado na idéia de que lhe tomar os minérios, as terras e outras riquezas do Novo Mundo, seria o mesmo que tirar um doce de uma criança.

A existência do tipo bom selvagem norte-americano do 'leste[9]' pode ser confirmada pelo uso de um tipo de índio genérico da floresta na sociedade dominante, tal como a apropriação de Pocahontas, Squanto (o 'salvador' dos pilgrams), Massasoit (que propiciou a paz entre eles) e ainda a cultura 'mohicana' nos esforços para se definir a americanidade. Hoje, uma das mais importantes máquinas que refletem as mercadorias assim como reconstróem o 'índio' da cultura popular norte-americana é divulgada pela imprensa da cultura dominante, televisão e filmes da mídia. As massas se alimentam, apropriam e interagem com as noções do 'índio' das sociedades dominantes. A sociedade dominante e a grande mídia estudam e tentam disputar ou vender as representações ou interações populares.

As representações e as ideologias associadas ao 'Leste' e ao 'Oeste' dos Estados Unidos, em relação ao bom e ao mau selvagem, serão examinadas ao longo deste texto. Tanto no Brasil (capítulo IV), quanto nos Estados Unidos (III), essas representações, bem como o conceito de índio em geral, estarão vinculados à identidade nacional. É importante notar que as faces específicas de bom e mau selvagem (como, por exemplo, o mohawk, o yanomami ou 'Gerônimo'), no Brasil e nos Estados Unidos, foram mudando de acordo com as situações políticas da época, embora as ideologias básicas e as metodologias específicas inerentes às definições de cada país pareçam ter permanecido intactas. Essas alterações e o uso contínuo de certa iconografia serão explorados em relação à imagem visual.

1.3: A Presença Visual do Bom Selvagem

É importante examinar as relações entre os primeiros conceitos do nobre selvagem e as pinturas posteriores para se compreender a afirmação do estereótipo do bom selvagem, não apenas como uma característica do conceito "Índio" mas como uma presença visual. No final do século XVIII, durante o século XIX e no início do século 20, o selvagem bom tem uma presença marcante. Foram realizadas pinturas e aquarelas por artistas como Oscar Pereira da

[9] Grupos do nordeste, sudeste ou qualquer outro do território leste do Mississipi. Embora muitos grupos fossem nômades, delimita-se a área em que estão identificados com a cultura dominante.

Silva, Biard, Ronsard e Benedito Calixto. Esses artistas são representativos do renascimento do conceito desse selvagem romântico na pintura. Como Dickason ressalta:

> A idéia de 'Le bon sauvage' é geralmente associada ao contexto francês do século XVIII, mas está claramente presente nos escritos de Martire d'Ánghiera (1457-1526), um pesquisador italiano que viveu na corte Espanhola durante o período das viagens de Colombo. É também encontrado em Tacitus, o historiador Romano que escreveu na virada do primeiro século. Durante o século XVIII, ficou estabelecida a frase 'le bon sauvage', que de acordo com os escritos de Jean-Jacques Rousseau (1712-78), deu a este conceito uma nova importância (prefácio, 1984, p. xiv).

Sendo assim, a versão do Velho Mundo do bom selvagem foi um conceito que pôde facilmente ser sobreposto à figura do índio americano. Esse bom selvagem, acima de tudo, era descrito como passivo. Assim, o tema central do bom selvagem é a capacidade natural de se tornar civilizado, convertido ao cristianismo ou morrer em silêncio. O mau ou indócil selvagem é definido como exatamente o oposto do bom selvagem, ou seja, naturalmente perverso, bárbaro e incivilizado.

Os ilustradores e pintores dos séculos XVIII e XIX tiveram grande importância na re-popularização da imagem do bom selvagem. O pintor Ronsard retrata os nativos brasileiros nus tal como os colonizadores os descreviam. A nudez era extremamente interessante aos olhos do público europeu, que passa a imaginar os nativos vivendo em harmonia com a natureza em um estado de saúde superior ao de sua própria civilização. Artistas como ele transferiram o conceito bíblico de Adão e Eva para o nativo americano. As telas de François Auguste Biard (1860), de iconografia semelhante às de Rugendas (figura 4).

> Biard certamente não observou como descreve as cenas desses três quadros. Ainda que "imaginadas" (como a atitude semelhante a de um inca adorando o Sol), as obras de Biard não deixam de apresentar uma faceta de Righni, que completam as primeiras visões paisagísticas da Amazônia Brasileira (Corrêa do Lago, Pedro. 2000, p.222).

Nas imagens 4, 6, 7 e 8, os elementos naturais ganham posição central, com o "índio" sendo um dos elementos.



Figura 4: Rugendas. *Arvore Gigantesca na Selva Tropical Brasileira*, 1830



Figura 5: François Auguste Biard. *The Indians of Amazonia Adoring their God the Sun*



Figura 6: Rosa Gauditano. *Crianças da Terra*

Os únicos itens presentes nas imagens são: árvores ou água e nudez dos povos nativos sem rostos. As pessoas estão reduzidas ao tamanho de crianças em comparação ao porte dos elementos da natureza. Na figura 4, as imagens dos indígenas são quase invisíveis ou camufladas em comparação com as dimensões da árvore e da floresta, que assumem posição de elementos centrais. Os elementos visuais na figura 5, *Os Índios da Amazônia Adorando o Deus Sol* (*The Indians of Amazonia Adoring their God the Sun)*, como o uso extremo da natureza na idéia de adoração ao Sol, criam as derradeiras imagens românticas da selva e do "Índio" nobre. Os indígenas são apresentados com roupas estereotipadas em estilo "Centro-Americano" e as feições faciais e os corpos infantis não são devidamente detalhados. Portanto, não são retratados como pertencentes a um grupo amazônico em particular, mas apenas como "índios" reverenciando o sol. A iconografia de veneração ao sol há muito tempo vem sendo associada a muitos povos antigos. Eles parecem estar ajoelhados no meio da floresta dando a entender que estão de acordo com a natureza e com o que seria o seu deus. Nesse sentido, o artista alimenta noções pré-estabelecidas que, quando aplicadas aqui, são extremamente genéricas.

O bom selvagem tinha uma existência visual forte que deixou uma marca na identidade Nativa Americana até hoje. Um exemplo desta presença contínua pode ser visto na Figura 6. Ali, o elemento de natureza como um símbolo de inocência e bondade é usado. A presença do pensamento *indigenista* ou do *indigenismo* fundado nessas pinturas continua na fotografia, figura 6. Poder-se-ia mesmo dizer que o *indigenismo* presente na literatura de José de Alencar e de Gonçalves Dias sobrevive e bastante no *indigenismo* fotográfico.

Esta foto (figura, 6) de Rosa Gauditano usa os elementos como a pele, a árvore e a terra com a mesma tonalidade assim como o foco sobre o corpo e não na face. O foco encontra-se na coloração natural de seus corpos morenos e não nas faces. Portanto, eles se misturam com os elementos à volta. As crianças são ainda menores, quando próximas das árvores, e seus corpos são da cor exata da terra e num tom mais escuro que o da árvore. As crianças aqui são uma metáfora do "índio" em geral, que se assemelha a uma delas. O "índio" é inocente e está de acordo com a natureza e, ecologicamente falando, tanto o homem quanto a mulher estão em seu lugar. A fotógrafa chama o calendário do qual esta foto foi extraída de *Crianças da Terra* e faz uma associação direta da terra com a inocência.

O nativo seria uma criança em um jardim natural. Desse modo, capta com sua câmera muitos momentos na vida dos índios carajás, caiapós, xavantes e Yanomamis que não são absolutamente indicativos do *indigenismo* como descrevemos. Contudo, o indígena, neste quadro em particular e no título da obra completa da autora, é tratado como uma criança em um jardim natural. A representação do ´Índio´ como criança no Jardim do Éden e a árvore de Adão e Eva pode ser vista numa imagem antiga feita por André Thevet [10] (figura 7). A árvore aqui representa a natureza e seus frutos. O exotismo do fruto pode conter um apelo para as noções preconcebidas de fruto proibido ou de jardim do Éden em geral. (Figura, 8) *Árvore Choine.*

[10] Aqui os homens estão colhendo frutas de uma árvore. Thevet tem uma série de desenhos que enfocam um tipo de frutas do Novo Mundo, por exemplo: *Árvore de Auai e Àrvore de Choine*. Ambas são ilustrações retiradas da obra Cosmographie Universelle. 1575. V II.

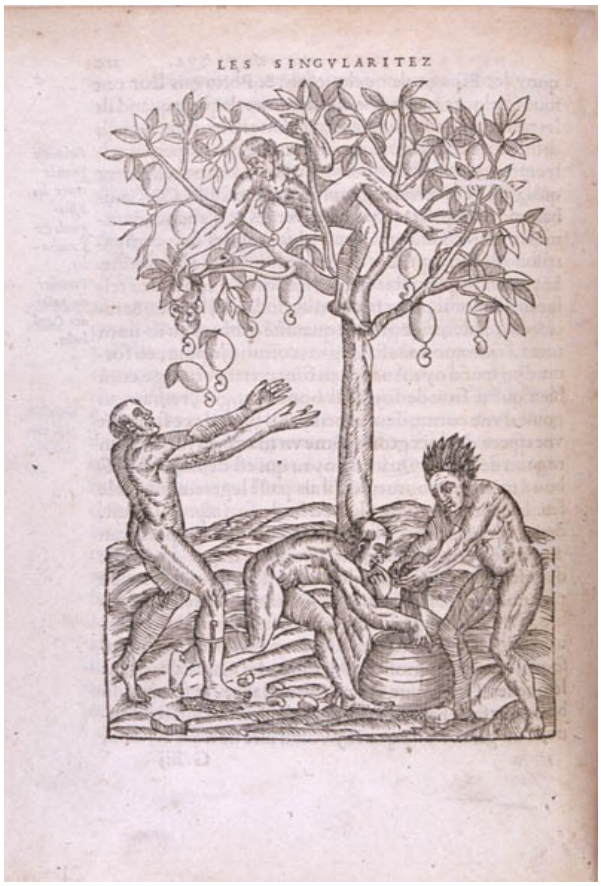


Figura 7: *Árvore de Auai***,** 1575



Figure 8*: Àrvore de Choine*, 1575

Os corpos dos indígenas são representados despidos e com o padrão de corpo dos europeus. A criança é a figura remanescente de um querubim, ao passo que as feições do homem e da mulher, e os cabelos particularmente, não diferem dos europeus. Esses elementos apontam para uma iconografia mais nobre assim como para uma visão religiosa com nuances edênicas. Há ainda no trabalho da Rosa Gauditano algumas poucas fotos que apresentam o observador com o nobre selvagem. Conseqüentemente, no caso desta fotógrafa (figura 6), ela fia-se nas mais arcaicas noções e na iconografia que pode ser também encontrada em gravuras e pinturas antigas.

Na imagem 9, de Sebastião Salgado, o nativo é um exemplo do exótico, do real coração do Brasil. Esta figura ainda se apega à parte natural do bom selvagem vivendo no jardim do Éden, perfeito, virgem e natural. Esta foto em preto e branco focaliza vários meninos e rapazes "nus" banhando-se no rio. Deste ângulo, a câmera parece mostrar uma realidade intocável, na qual o fotógrafo e observador é invisível. A iconografia desta foto reporta a várias ideologias e símbolos do bom selvagem, tais como o natural estado do "índio", a floresta imutável, sua nudez e inocência, assim como a limpeza da água do rio. Aqui, o bom

selvagem pode ser visto como um indicador da identidade nacional, já que o fotógrafo, enquanto brasileiro, pode encarar as origens puras anteriores ao contato.

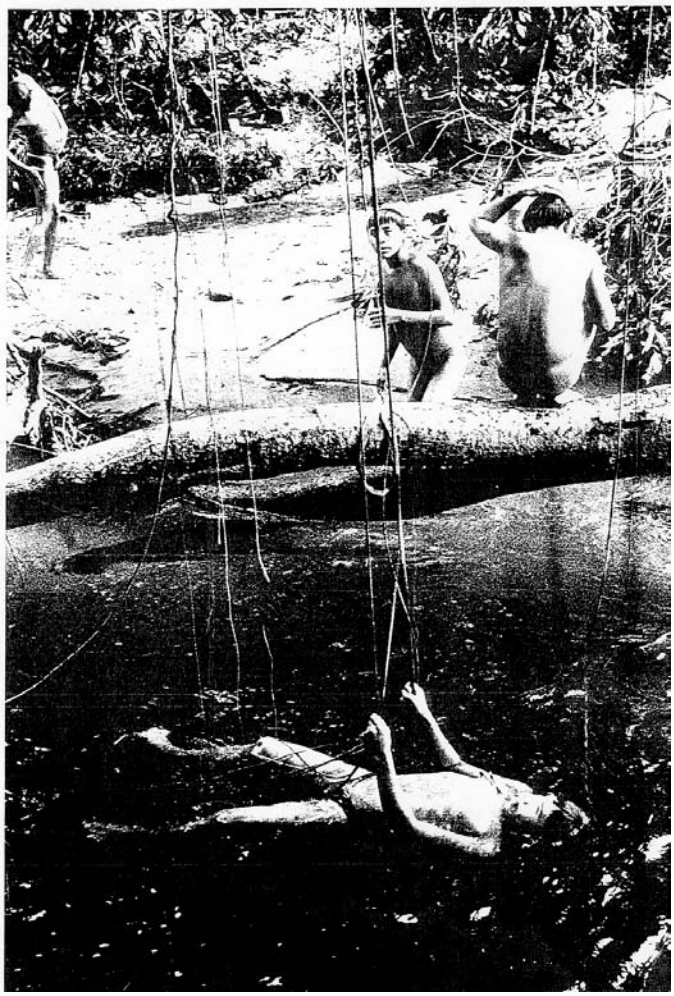


Figura 9: Sabastião Salgado**,** *Yanomâmis, Roraima, Brasil.* 1986

O estereótipo do mito de origem permanece presente e esboça a idéia de que o índio representa as origens naturais do passado de uma nova nação. Não é o caso de se dizer que esse tipo de situação nunca ocorreu, mas que o uso da iconografia está desgastado. Além disso, o que é importante observar, neste projeto, é o uso dos signos que se encontram em determinados símbolos e ideologias do passado.

As composições das figuras 6 e 9 são baseadas no foco do fotógrafo nos elementos naturais, nos corpos nus, com o filme em preto e branco, o desenvolvimento de escolhas e a exclusão de certos elementos. O efeito observado em cada fotografia prova que o natural ou o índio ecológico, como uma parte do "índio" do imaginário popular, sobrevive ainda hoje.

Assim sendo, o bom selvagem será notado como uma característica do "conceito índio" genérico. Alcida Rita Ramos comenta:

> Os defensores da visão romântica do índio são um tanto flexíveis, não confinados ao passado. Eles ainda existem e estão cada vez mais chocados com o espetáculo das mudanças tão rápidas – o índio puro está certamente desaparecendo, por trás de calças e

> camisas, rádios transistores, calculadoras de bolso, óculos escuros, câmeras de vídeo e cinismo. Para eles, o bom índio é aquele índio nu, ainda não espoliado pelos demônios da civilização. Os índios que são vistos na televisão entregam-se ardentemente a seus discursos no Congresso (o Cacique Juruna, por exemplo, no início da década de 80), ameaçando jogar pela janela o presidente da Funai – Fundação Nacional do Índio, ocupando o escritório do presidente da Funai (xavantes no início dos anos 80 e final dos anos 90), denunciando excessos dos missionários no Tribunal Fourth Russell (Álvaro Tukano, em 1980) ou agitando uma faca diante dos olhos de executivos de alto escalão. (Tuira, uma mulher do grupo dos Kaiapós, durante um encontro em Altamira, em 1989). Eles não são realmente índios e não estão distantes de ser uma raça libertária tida como subversiva, uma ameaça à civilização. Somente sob a condição de pureza natural, os índios poderiam ser elevados à honra de ser os ancestrais dos brasileiros de hoje (1998, p.70).

As fotografias acima (figuras 6 e 9) remetem às noções populares da sociedade sobre o *indigenismo* e a identidade nacional. A fotografia, em ambos os países, freqüentemente reflete ou reitera a narrativa do "índio" na cultura popular e dominante. Uma expressiva conexão com as ideologias mais antigas do *indigenismo* da literatura está presente nessas imagens. Nos Estados Unidos, uma forma de *indigenismo* é representada pela lenda de Pocahontas e por *O Último dos Moycanos (The Last of the Mohicans)*, de James Fennimore Cooper, que também pode ser observada refletida na fotografia norte-americana e nas imagens contemporâneas públicas[11]. Um exemplo do bom selvagem do 'leste' é Massassoit, descrito como o cacique Wampanoag que socorreu os Pilgrams, uma presença icônica popular (figura 10).

[11] Exemplos específicos serão discutidos nos Capítulos II e IV.



Figura 10: *Massassoit*

Com freqüência, ele é retratado com duas tranças, uma tanga e um cachimbo. A generalidade da figura está centralizada na 'paz' do índio, realizada pelos peregrinos, e a festa de Ação de Graças. As distinções culturais são poucas. O bom selvagem é extremamente genérico, na medida que não esteja associado a grupos culturais específicos, tanto quanto um indígena onipresente é inocente, belo e natural como uma criança do Éden ou amigo do branco.

1.4: O Canibal: O Nascimento do Mau Selvagem

O mau e bom selvagem é uma dualidade da identidade indígena compartilhada pela sociedade não-indígena. Este imaginário consistiu numa importante ferramenta política que ajudou na conquista do Novo Mundo. As referências negativas ao índio como selvagem, primitivo, pagão e bélico foram incorporadas em um único título particular: canibal ou comedor de carne humana.

Em decorrência disso, chegamos ao segundo tipo de selvagem: o mau selvagem**.** Berkhofer define o selvagem mau da seguinte forma**:**

> O Mau Índio visto pelo olhar do branco era : nudez e luxúria, paixão e vaidade, que conduziam a uma vida de poligamia e promiscuidade sexual entre eles, guerras constantes e vinganças diabólicas contra seus inimigos (Berkhofer, 1979, p.28).

O selvagem mau é demoníaco, guerreiro, supersticioso ou canibal. O canibal, embora tenha sido denominado antes da palavra selvagem, foi sempre o lado negativo dos habitantes do Novo Mundo. O termo canibal originalmente vincula-se à noção dos habitantes do Novo Mundo como demoníacos para o mundo político e serviu de pretexto para a criação de uma metodologia para o genocídio. Isso não significa dizer que o canibalismo e a guerra nunca existiram entre os povos indígenas. O canibalismo foi praticado tanto na Europa quanto nas Américas, em diferentes épocas e por diversos motivos. Contudo, durante o período das explorações e "descobertas", o canibalismo era descrito do mesmo modo exagerado e fantástico pelo qual os colonizadores também descreviam e desenhavam imagens de dragões e sereias durante suas viagens. Laestringant[12] descreve a invenção do "canibal" Americano:

> O nome dos canibais deriva originalmente do arawak "caniba", que seria a alteração de "cariba", palavra pela qual os índios caribes das Pequenas Antilhas se autodesignavam, e que, em sua língua, significaria "ousado". Na boca de seus inimigos - os pacíficos arawak de Cuba -, ao contrário, o termo tinha um valor claramente pejorativo, por conotar uma ferocidade e uma barbárie extremas. Foi por esse intermédio que Cristóvão Colombo, durante sua viagem inaugural em 1492, a recolheu, pois Colombo não é apenas o descobridor da América; ele é, antes de tudo, o inventor do canibal (Lestringant, 1997, p.27).

Colombo inventou o canibal do novo mundo e suas características, que permaneceram como parte do mundo selvagem. Como Dickason lembra ao leitor: "Colombo chamou-os de 'índios'; mas no fim da vida e no testamento, ele se referiu a eles como 'canibais', denominação pela qual foram amplamente conhecidos na época da morte deste descobridor, em 1506" (*O Mito do Selvagem*, p. 5).

Durante o primeiro contato, Colombo criou uma dualidade notável, a qual Peter Hulme estabelece ter sido a dos bons arawaks e dos maus canibais do Caribe (*Colonial Encounters*, 53). Hulme concentra-se em definir as raízes do canibalismo enquanto associadas às áreas incluídas no Caribe[13] (1-87). Todavia, este trabalho se concentrará no exame dos efeitos da imagem do canibal americano e no conceito da representação de todos os povos indígenas dali. Entendo que as imagens associadas ao canibalismo são a fundação sobre a qual o selvagem, enquanto uma idéia negativa, foi construída.

Colombo relacionou a selvageria com qualidades animalescas, chegando a comparar os indígenas a cães. Sendo assim, a metáfora animal aprofunda as ideologias associadas ao canibalismo:

> É sintomático ver, no Diário de Colombo, como o cinocéfalo precede o canibal. Designado explicitamente como tal, este aparece apenas algumas páginas mais a diante,

[12] Lestringant, Frank. *O Canibal*. Unb Editora, Brasília. 1997.
[13] Esta área, de acordo com o autor, inclui a região sudeste da América do Norte.

> na data de 23 de novembro de 1492. A analogia de contextos com a conversa do dia 4 de novembro precedente permite ver na palavra canibal um equivalente exato de homens com cabeça de cachorro" (Frank Lestringant, 1997, p. 29).

A definição do selvagem primitivo torna-se mais clara, através da utilização de metáforas com animais. Fica implícito que se tratava verdadeiramente de selvagens, porque eles não só matavam o inimigo, mas mulheres e crianças também comiam a carne humana como cães. Este conceito torna-se generalizado: todos os nativos americanos tornam-se canibais, seja nos Estados Unidos ou no Brasil. André Thevet é também um bom exemplo do pensamento estereotipado dos colonizadores e é fundamental para o entendimento da "idéia de Índio" como genérica. "Suas opiniões e descrições do século XVI acerca das terras e culturas norte americanas, revelam-no um seguidor de uma religião com uma perspectiva medieval" (Schlesinger, xix). Thevet, sendo o cosmógrafo real da França (1504-1592), estudou o Brasil e a América do Norte. Ao descrever os nativos da Flórida, disse: "Alguns deles comem seus inimigos quando os capturam, assim como ocorre na América (Brasil), que é do que estamos falando" (Schlesinger, 130). O canibal passa a ser a descrição genérica do nativo como um animal.

Mas as imagens daqueles que então eram chamados de índios eram complexas. O canibalismo que caracterizava o "mau selvagem" é representado por diversos símbolos visuais, como a nudez, retratada nas figuras 11 e 12. Berkhofer descreve esta imagem como:

> O desembarque de Cristóvão Colombo. Uma xilogravura na página do título de uma edição em versos da primeira carta de Colombo descrevendo sua descoberta, publicada em Florença, em 1493. Embora tenha o significado de representar os nativos dos índios recentemente descobertos, esta xilogravura é provavelmente a reimpressão de uma mais antiga descrevendo outra descoberta do período. Nesse caso, a única característica que distingue os "índios" dos europeus ou de outras pessoas é a nudez dos primeiros... (1978. p.139)

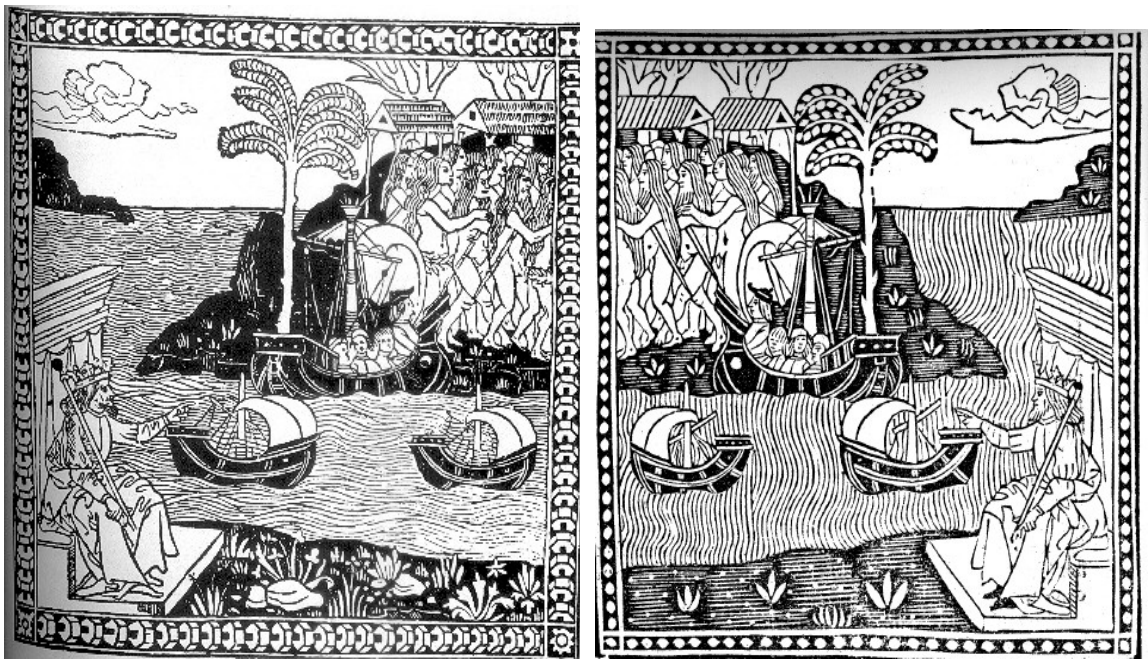


Figura 11: Anônimo. (italiano). Primeira edição da Lettera di Amerigo Vespucci delle isole Nuouamente Trouate in Quattro Suoi Viaggi.
Figura 12: Giuliano Dati, 1493

A Figura 11 é uma ilustração da primeira edição da Carta de Amerigo Vespucci.[14] A Figura 12 é de Giuliano Dati e consta da tradução italiana da carta de Cristóvão Colombo de 1493. Vespúcio reutilizou esta imagem e inverteu a posição das figuras. As plantas são bem diferentes e parece que a principal iconografia, a mais central, foi reutilizada. Na figura 11 há número elevado de plantas, próximas aos pés do Rei. Os elementos naturais são centrais nas primeiras representações do Novo Mundo, como exótico, selvagem, preservado como o Éden. A nudez, nesse caso, é usada como um indicador de diferença.

Podemos ver então a evolução das ideologias associadas ao povo indígena, especialmente a nudez. A inocente nudez, associada ao Éden, é transformada em uma vontade animal sanguinolenta, um estereótipo. Ela é vista como um aspecto negativo, algo pecaminoso, do canibal ou mau selvagem. Christensen explica:

> No princípio, Colombo via os índios que encontrou nas ilhas do Caribe como inocentes, como crianças num jardim inexplorado. Mas eles estavam nus. Como poderiam então ser considerados pessoas? Prontamente ele passou a retratá-los como canibais pagãos a serviço do demônio (Christensen, 1992, p. 91).

Portanto, a nudez é uma importante diferença em termos visuais, ao definir o nativo, às vezes, como virtuoso e, outras vezes, como pagão e sensual. Quase nenhuma carta ou texto que descrevia os índios da América do Norte ou do Sul, naquela época, deixou de

[14] Anônimo. (italiano). Primeira edição da Lettera di Amerigo Vespucci delle isole Nuouamente Trouate in Quattro Suoi Viaggi.

mencionar que a nudez era a maior diferença, como as de Colombo, Vespucci, Caminha, De Léry etc. Pero Vaz de Caminha afirma: "Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas.."(Caminha, Carta- 1 de Maio de 1500).

A maioria dos autores, como Caminha, menciona o fato de eles "não cobrirem suas vergonhas". Nesse sentido, os escritos de Barré encerram a visão estereotipada da nudez do índio:

> Pois vivem sem o conhecimento de nenhum Deus, sem preocupação, sem lei ou nenhuma religião, como as bestas selvagens que são levadas somente por seu sentimento Andam nus, sem nenhuma vergonha ou recato de suas partes vergonhosas, e isto tanto para os homens como as mulheres (Nicolas Barré).[15]

Aqui a nudez deles significa ignorância de Deus, o que os transforma praticamente em bestas. O uso de tais descrições faz do índio um animal, desumaniza-o; conseqüentemente faz com que seja necessário cristianizá-lo. O corpo nu do canibal vem a ser uma diferença básica e pecaminosa entre o colonizador e o nativo. Muitos autores compararam este corpo com o corpo europeu, os adornos que usavam e quando os usavam. A literatura compara a nudez com a civilização e suas próprias religiões coloniais e desumaniza os nativos durante esse processo. Lestringant comenta:

> Ao nome horrendo do canibal que o texto de Colombo apenas havia introduzido agrega-se, então, um teatro onírico, que associa à nudez e à antropofagia um apetite sexual voraz. Doravante, o canibal concentrava em sua pessoa os maiores crimes da humanidade: incesto, infanticídio, endocanibalismo; graças à obsessão que o batiza, ele aparece no centro de uma constelação imaginária das mais sombrias: ao mesmo tempo Édipo dormindo com a mãe e Tieste devorando sua progenitora (51).

É verdade que os nativos de fato andavam nus. O que pretendo é salientar o significado atribuídos pelos europeus à sua nudez, que contribuiu para a criação do estereótipo do "índio": o corpo nu do "índio" adquire conotações pecaminosas.

1.5 O Canibal: Corpo Genérico e Alma Demoníaca

Para se entender a influência do conceito do índio em relação à imagem fotográfica, é indispensável que se compreenda o uso continuado das ideologias e imagens. Durante os cem anos seguintes ao "descobrimento", essas considerações colonialistas foram sendo transformadas e traduzidas em imagens nas pinturas e gravuras. As pinturas apresentavam nativos bárbaros e as várias diferenças físicas entre eles e os europeus. Contudo, os traços

[15] Nicolas Barre. Edição: Martin lê Jeune, à l´enseigne Saint Christophle, devant le collége de Cambray, 1557.

físicos e culturais descritos nos textos da época eram confirmados por essas imagens visuais. "A primeira gravura da vida doméstica dos índios foi representada em Augsburg, em 1505, dos tupinambás ou guaranis do Brasil"(Berkhofer, 9). Esta gravura (figura 13), apresenta o canibalismo como um estilo de vida cotidiano, confirmando a idéia de "Índio" não-civilizado. A Figura 14 é um exemplar sem cores retirado de fontes alternativas. Decidi incluir duas versões para demonstrar a popular reprodução da imagem que, na maioria das vezes, não está colorida.



Figura 13: Froschauer, Johann. *New World Scene*. 1505



Figura 14: Froschauer, Johann. *New World Scene*. 1505. (versão em preto e branco)

Berkhofer descreve esta xilogravura de Johann Froshauer (figura 13)[16] com mais detalhe:

[16] Froschauer, Johann. New World Scene. Ilustração publicada em Carta Mundus Novus de Amérigo

> O povo e a ilha que foram descobertos... Xilogravura, Alemanha, provavelmente Augsburg ou Nuremberg, 1505, dC. Esta xilogravura é usualmente mencionada como a primeira ilustração a mostrar os nativos americanos com algum detalhe etnográfico. Desde que o artista retrata a vida do índio de acordo com as descrições amplamente divulgadas de Vespúcio, ele enfatiza o canibalismo, o amor libertino e seus sumários trajes de penas. Não tendo ele visto os indivíduos, erroneamente nos apresenta os índios com barba (1979, p. 139).

Este texto demonstra o poder dos estereótipos escritos sobre as imagens criadas depois deles. A composição de Johann usa símbolos de indigenismo, tais como penas nas cabeças, homens com arcos e flechas, assim como os corpos fortes para definir o "índio". Ainda na figura 13 de Johann, o corpo indígena não está nu. Quase todos os órgãos sexuais estão cobertos. Essa imagem como um indicativo do canibalismo feminino será discutida no capítulo II. A inclusão de barbas nos homens indígenas poderia refletir a noção do Velho Mundo do homem da selva, que fora descrito como extremamente cabeludo.

A consideração de Hans Staden encontrada em História Verídica parece ser o ponto de partida para as imagens do canibal tais como as encontradas em autores e artistas posteriores. Não me aterei à avaliação completa de Staden. As descrições do selvagem e a iconografia associada nas gravuras encontradas no livro de Staden são muito importantes para a formação da representação visual do "índio". Desde sua publicação, em Marburgo, em 1557, trata-se de um dos primeiros exemplos populares que, depois Vespúcio, apresentam imagens de canibais novamente focalizadas em grupos indígenas brasileiros. Suas imagens do canibal imaginário, assim como as imagens de Thevet, teriam influenciado as criadas por Theodore De Bry em 1592 e Jean de Léry, 1578 .

O texto de Staden é também relevante por suas descrições de canibais. Ele combina um forte estereótipo da população indígena, guerra e canibalismo. Por exemplo, quando Staden é capturado pelos Tupinambás, descreve como caçoam dele, despem-no, batem e disputam alguns pedaços seus: "Alguns diziam que estiveram tão perto de mim quanto os outros, por isso também queriam um pedaço de mim; eu deveria ser morto na hora" (1981, p.34).

É dada ênfase na percepção quase-animal dos canibais que, uma vez mais, são descritos como cães. Estas diferenças entre seu povo - os cristãos - e o povo Tupinambá está extremamente presente. Staden usa Deus e as forças da natureza para tentar convencê-los a não matá-lo. Afirma que ficariam doentes caso quisessem comê-lo:

Vespúcci. Augsburg, 1505.

> Alguns dias depois, todos os doentes voltaram. Nhaêpepo-oaçu fez conduzir-me à cabana dele e me contou como todos tinham adoecido. Eu já estaria sabendo, pois ele se recordava de como eu lhe tinha dito que a lua estava olhando zangada para a cabana dele. Ao ouvi-lo falar assim, pensei: que naquela noite, ter falado daquela forma sobre a lua deve ter sido um presságio de Deus. Enchi-me de alegria e pensei ainda: hoje Deus está comigo! Então disse-lhe: 'É verdade. Vocês todos ficaram doentes porque você quis me comer, mesmo eu não sendo seu inimigo'. E ele deu ordens para que não me fizessem nada se ficasse bom. E quanto a mim, eu não sabia o que preferia pedir a Deus, e refleti: se eles sararem matar-me-ão assim mesmo; se morrerem, os outros dirão: vamos matá-lo, antes que mais desgraça ainda se abata sobre nós. Assim começaram a discutir. Portanto, entreguei a decisão a Deus. (1981, p. 45).

As referências e imagens de Deus que controla o oceano, a chuva, etc. adquirem proporções quase míticas. Trata-se de uma reminiscência de um pensamento do tipo "destino manifesto",[17] do qual o não nativo tem a sorte de triunfar. Em suas imagens, o sol e a lua, bem como a divisão entre a terra e o céu, são elementos centrais. Esses elementos fazem com que ele se alinhe com Deus e as pessoas indígenas com a terra. O índio torna-se uma espécie de ser mítico que Staden, e a fé, conquistarão durante sua jornada. Staden é um herói, que submete as bestas selvagens à vontade divina, em um país mítico.

Ana Maria de M. Belluzzo comenta:

> Aparecem nos argumentos de Staden combinados com a idéia de um mundo superior, misturando-se sinais e emanações de Deus com adivinhação pagã. No quadro de percepção do europeu, o seu universo articula-se com o do índio americano. Perante os índios que admitiam o poder do universo sobre os homens, Staden iria afirmar a existência de um Deus capaz de intervir nas forças naturais. A salvação do herói seria comemorada como vitória da sabedoria cristã sobre as práticas mágicas, mas não passa despercebido ao leitor que o herói opera por adivinhação e que, no centro da argumentação, a punição divina aparece como ameaça aos que comem carne humana (Belluzzo, 2000, p. 49).[18]

Conseqüentemente, idéias medievais sobre vida religiosa, imagens e a vingança de Deus são todas ideologias poderosas com seus próprios contextos históricos. O vigor das considerações e das imagens de Staden em colocar o "Índio" naquele contexto cria a imagem do canibal muito anti-religioso. O Índio é pagão e nosso canibal é demoníaco. Staden também descreve a morte assim como a de um cristão, ao comentar: "Eles afirmaram que iriam me levar, mas primeiro descansariam e comeriam o moquém, a carne assada dos deuses cristãos" (55 [19]). O que surge no trabalho de Staden é um contexto religioso no qual o canibal é muito diferente do cristão. Suas imagens influenciaram muitos autores, artistas e o público

[17] Destino manifesto – metodologia aplicada para a fixação no Oeste americano. Pensamento destinado aos brancos para conquistar o Oeste, civilizar e cristianizar o novo território.
[18] *Índios do Brasil*. Organizado por Luís Donisete e Benzi Grupioni. "A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo", Ana Maria de M. Belluzzo.
[19] Staden, Hans. História Verídica. 1557.

e devem ser uns dos exemplos mais antigos do imaginário do canibal pagão, nudez e corpo genérico do índio.

A figura do pagão retornava com a população do novo mundo. Consistia numa representação religiosa alternativa que explicasse a situação deste novo mundo. A mistura de símbolos religiosos e o conceito índio produzem gravuras repletas de referências ao inferno, aos demônios e ao canibalismo (Figura 15 [20]). O corpo do índio genérico sem face, nu, pagão e canibal permanece forte. O observador que tenha visto esses mesmos índios não individualizados em outro canibal ou em representações demoníacas nas reproduções de De Bry (figura 16)[21] não precisa ver penas ou canibalismo para saber o que a pintura está retratando. Além disso, vemos o uso de uma figura similar transitando de uma representação a outra.



Figura 15: *Aygnan Cacodaemon Barbos Vexat.* 1592

[20] *Aygnan Cacodaemon Barbos Vexat* Theodore De Bry , Vol III *Grand Voyages* e Ilustração do texto de Jean De Léry- *Lê Voyage au Brasil*, 1592.
[21] Historia Antipodum. *Devil Under Different Forms Shows Up to Frightened Indians and Punishes Them.* Imagem de um dos membros da família De Bry, provavelmente de seu filho Johann Theodore, uma vez que é remanescente da figura 17, que se sabe ser de Theodore De Bry, diferente em técnica e estilo.



Figura 16: *Devil Under Different Forms Shows Up to Frightened Indians and Punishes Them*

Algumas realmente descreviam os nativos e o inferno, outras mostravam símbolos pagãos e demoníacos encontrados em representações mais antigas do inferno. Mello e Souza comenta sobre o livro de Charles Zica, *Body Parts, Saturn and Cannibalism: visual representations of witches´ assemblies in the Sixteenth Century*:

> Com base na análise de representações iconográficas, Zica procura repensar a abordagem da feitiçaria através de suas conexões com as imagens e os temas do canibalismo e de Saturno, do qual são igualmente tributárias as representações de ameríndios que começam a se difundir na Europa sobretudo após a publicação do livro de Hans Staden. É sugestivo e intrigante que o tema do canibalismo só tenha entrado na iconografia européia na segunda metade do século XVI, quando o sabá era ainda muito pouco representado; grandes pintores de bruxas, como Franz Franken (1581-1642) e David Teniers (1610-1690), só atuariam durante o século XVII. Sendo portanto prévia à do sabá, a representação do canibalismo se atrela a variados discursos literários e visuais da época: o festim camponês e a desordem, o jardim dos amores e sexualidade, os mitos satúrnicos e a subordinação política, o canibalismo dos selvagens do Novo Mundo. Se a iconografia até então representava as partes do corpo, seguindo os códigos pictóricos referentes à morte e à destruição e se reportando à tradição da nigromancia - segundo a qual crânios, braços e pernas eram retirados do cemitério-, passará, com a descoberta da América, a fazê-lo de forma diferente. Nas representações dos selvagens do Novo Mundo, este desmembramento do corpo passa, de horripilante, a natural. Se a relação Satã-antropofagia era antiqüíssima, conclui Zika, ela renasceu com a América, impregnando a iconografia. ‘ Uma vez firmado o elo entre as bruxas da Europa e os canibais da América em virtude das relações fraternas de ambos, filhos do mesmo pai Saturno, pareceria mais plausível que se pudessem estabelecer conexões entre seus comportamentos. Desta forma, nas representações de bruxaria envolvendo canibalismo os artistas teriam tomado por modelo antes as imagens do canibalismo ameríndio do que os tratados ou as evidências processuais’ (1993, p.43).

Este é um ponto extremamente importante porque esclarece as características similares atribuídas tanto aos nativos americanos quanto aos antigos feiticeiros do mundo. Desse ponto de vista, alguns dos símbolos em forma de desenhos vêm à luz, sendo invocados

por meio de exemplos específicos. Tais imagens são fundamentadas na iconografia relacionada às bruxas no velho mundo e incluem cenas nas quais os nativos são desenhados em pé ou dançando em círculo ou em alguma outra forma geométrica, tendo ao centro uma fogueira ou caldeirões. Estas imagens, inclusive, mostravam o fogo, pedaços de corpos e caldeirões, círculos, pentágono e outras formações geométricas. As referências demoníacas nas imagens do século XVI apenas reforçam o 'mau' selvagem como um símbolo de indigenismo na imaginação européia. (Ver as figuras de Theodore De Bry e Thevet - figuras 17[22] e 18[23]).

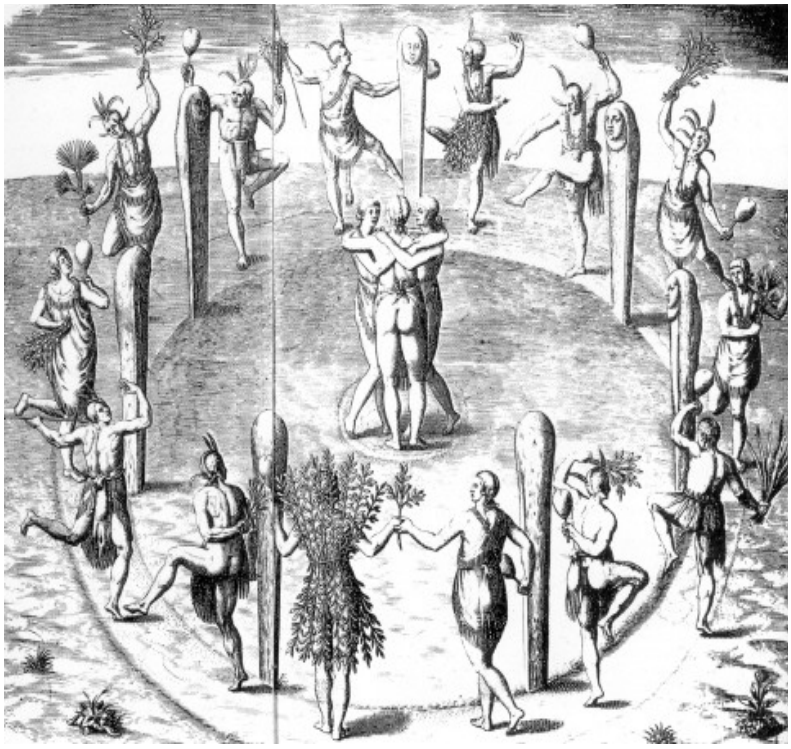


Figure 17: *Their danses vvich they vse att heir hyghe feastes*

[22] Theodore De Bry, Gravura- Primeiro Vol de Grands Voyages, 1590. Baseado nos desenhos de John White sobre a primeira colônia na Virgínia, EUA.
[23] André Thevet, *Como Este Povo Faz Fogo*, 1575



Figura 18: *Como Este Povo Faz Fogo*, 1575

A imagem de Thevet ilustra o modo primitivo de se fazer fogo e, por outro lado, as raízes do início da civilização. O cão domesticado, ao fundo, é também um signo de civilização. Assim, enquanto a imagem parece seguir o estilo dele em relação ao bom selvagem, a interpretação feita por alguns observadores pode ter inspirado noções de bruxaria. O excessivo destaque do fogo, com as formas em espiral e a posição deles em relação à floresta, poderia ter inspirado interpretações de paganismo. Na figura 17, *Their danses vvich they vse att heir hyghe feastes*, de De Bry (1590), vimos que ele colocou mais ênfase nos elementos naturais, tais como nos ramos de árvores ou nas vestes com fibras vegetais da figura central do lado externo do círculo. Os ramos são muito mais escuros e finos do que os das aquarelas.



Figura 19: *Indians Dancing Around a Circle of Posts* (1585-1586)

Na imagem original de John White (figura 19) - *Indians Dancing Around a Circle of Posts* (1585-1586), a compreensão da cultura algonquion virginiana representada é destacada. A imagem descreve dezessete participantes indígenas (dez homens e sete mulheres) dançando em redor ou dentro de um círculo com sete pilares fincados simetricamente. Os números ímpares aqui poderiam reportar-se à imaginação européia ou à cultura atual dos participantes. Além do número sete ser importante, os topos dos pilares foram entalhados com a forma de cabeças humanas, cujas feições se apresentam pintadas em cinza pálido e cores avermelhadas, com toques de branco. A gravura faz perder este aspecto.

As diferenças encontradas na imagem de De Bry (figura 17) consistem primeiramente na figura de um homem com uma espécie de puma, com o rabo projetando-se às costas dele, e a de um outro em que foram acrescidos galhos em forma de um cinto, enquanto o outro tem penas enroladas na cintura onde não havia nada; e, o mais interessante, um homem tem um mocassim no pé direito e não no esquerdo, além do que poderia ser uma cabeça de animal na parte do traje que cobre as nádegas. O fato de todas as figuras estarem pintadas, à exceção de uma que está parada ou dançando com um único pé, pode ter sido usado para simbolizar movimento ou para retratar a dança original ou a imaginação européia encontrada em *Dança*

dos Índios na América Central (figura 23). Os elementos acrescentados por De Bry parecem exagerar o exotismo ou o contexto original.

Contudo, as cores vermelhas originais do círculo e as feições detalhadas são percebidas hoje como indicadores de cultura, marcas de participação individual, tais como as dos winginas e especialmente das tradições dessas pessoas. Sendo assim, enquanto a imagem original contém informação etnográfica, como a cópia feita por De Bry, o nível da presença da imaginação européia deve ser levada em consideração, antes dos pesquisadores a usarem como 'etnografia do selvagem'.

O que ainda seria importante questionar é se, tendo em conta essas determinações de números ímpares, como a falta de um mocassim ou as estacas com cabeças entalhadas nelas, estaria correto ou não falar em noções européias de bruxaria? Uma das imagens de De Bry inpiradas na imagem de Staden é *A Divisão do Corpo do Prisioneiro Sacrificado e a Preparação da Comida*, (figura 20) na qual a presença de um grande caldeirão, onde estão sendo misturados restos mortais, é diferente das fogueiras a céu aberto usadas para assar os corpos. Neste caso, as mulheres parecem estar misturando um tipo de poção diabólica. A criança, no canto esquerdo, parece ter um rosto adulto e remanescente de um pequeno demônio ou anão que, na época, simbolizava um ser sobrenatural ou, para os supersticiosos, ter uma conexão com perversão ou maldade.

A representação dos indígenas dançando em torno das fogueiras em formações geométricas pode realmente querer dizer muito mais sobre a imaginação do que sobre o ritual ou a dança.



Figura 20: *A Divisão do Corpo do Prisioneiro Sacrificado e a Preparação da Comida,1592*

Pode-se ver, então, que o retrato do ato de prazer em sua forma mais arcaica e selvagem evocava um monte de velhas ideologias. Traços satânicos e demoníacos eram aplicados a todos os habitantes do novo mundo.

Ideologias religiosas medievais passam a ser usadas para alienar cada vez mais os habitantes ´selvagens´ do novo mundo. Os nativos norte-americanos e brasileiros foram descritos como sendo exatamente o que a Igreja não seria, ou seja, idólatra. Os ´índios´ não eram humanamente naturais, mas inumanos, incestuosos, sensuais, supersticiosos, devoradores de carne humana, pagãos e diabólicos. Gravuras medievais de demônios e inferno serviram de inspiração para a iconografia canibalística encontrada em muitas imagens. Laura de Mello e Souza, a respeito desse tipo de demonologia, afirma:

> O demo era o pai que alimentava as idolatrias. Elas se assentavam, para os europeus, na paródia demoníaca, na macaqueação grosseira das obras de Deus, expressas nos sacrifícios humanos, na antropofagia, na sodomia, na adivinhação, onde o diabo intervinha oralmente. A idéia de idolatria mostrava-se presente até nas considerações compadecidas de um André Thevet, para quem, destituídos da verdadeira razão e do conhecimento de Deus, os índios se tornavam presas das ilusões fantásticas e das perseguições que lhes infligiam o Maligno (Mello e Souza, 1993, p. 35).

A colonização nas Américas passa a ser considerada uma metáfora para a batalha entre Deus e o diabo. Laura de Mello e Souza comenta:

> A grande vedete da demonologia americana é o diabo: é ele que torna a natureza selvagem e indomável; é ele quem confere os atributos da estranheza e da indecifrabilidade aos hábitos cotidianos dos ameríndios; é ele, sobretudo, quem faz das práticas religiosas dos autóctones idolatrias terríveis e ameaçadoras, legitimando assim a extirpação pela força" (1993, p.29).

Com essas ideologias vigorando, uma fundação foi estabelecida para a característica 'demoníaca' do selvagem a ser acrescida à identidade e à imagem visual do povo indígena. Este estereótipo do selvagem mau se fixou nas mentes das massas.



Figura 21: *O Inferno***,** pintor anônimo XVI



Figura 22: *Oneida Family Portrait***.** 1907

Pinturas como a que está reproduzida na figura 21[24], freqüentemente baseadas em objetos culturais como plumas ou cocares, que se tornaram uma espécie de símbolo do 'Índio'. As penas na cabeça representam o índio e permitem ao artista usar símbolos para vincular o índio com o demônio. Sua associação com o Demônio foi criada para conectá-los com a iconografia popular do inferno. Assim, é possível notar como ideologias vinculadas a objetos, como plumas ou cocares, podem se tornar sinais que identificam os indígenas como selvagens.

A família Oneida, representada na figura 22[25] (´Spirit Capture´), consiste de um grupo Norte Americano que usa cocares em sua vestimenta semelhantes àqueles mostrados na figura 21[26]. Esta imagem (21) transforma o cocar num símbolo genérico, que pode afetar diretamente a identidade de grupos da América do Norte. Esse tipo de imagem acabou inspirando a metodologia empregada pelo governo e por missões ´civilizatórias´, para ´exorcizar´ o povo indígena. Certas restrições, como cortes de cabelo padronizados, uso da linguagem nativa e mudanças na maneira de se vestir, foram aplicadas como um método para se livrar desse demônio ou da ´indianidade'.

Os temas iconográficos presentes nas representações, tanto do bom quanto do mau selvagem, são uma descrição da nudez e dos corpos genéricos. Os corpos de Theodore De Bry[27] parecem mais bem definidos num estilo grego. Um dos mais potentes símbolos que então vamos começar a ver associados com as descrições do índio não é somente o canibalismo, mas um corpo genérico[28].

A Figura 23 é um grande exemplo desse estilo. Todos os "índios" são fisicamente representados com características idênticas. Estão nus, sem pelos, simplesmente se movimentando. O título desta pintura é também generalizante: *Dança dos Índios na América Central* [29]. O papel da natureza é central nesta imagem, porque podemos ver a inclusão de montanhas, árvores e terra ou a linha entre a terra, as montanhas e o céu, em vez de uma foto

---

[24] *O Inferno*, (pintor anônimo XVI)

[25] *Oneida Family Portrait* (Retrato da Familia Oneida), Mark R. Harrington. 1907

[26] Este não é o cocar típico do índio norte-americano. O homem nativo na figura 21 usa um cocar específico de seu grupo e deseja que o observador perceba suas raízes indígenas. O ancião, mesmo vestindo vestimentas européias afirma ativamente sua identidade. A plumagem simboliza a sua condição indígena.

[27] Talvez isso se deva ao fato de que as imagens de De Bry não se tenham baseado em experiências concretas no Novo Mundo, mas em relatos e imagens de outros, noções clássicas e sua própria imaginação.

[28] Por genérico entendo, neste estudo, o que é estabelecido por "estereotipagem", "generalizado", "o mesmo", "igual", "sem distinções", tudo isso em sentido físico e cultural. Um "índio", então, não é diferente de outro**.**

[29] Imagem de um dos membros da família De Bry. Consta de *Historia Antipodum*, Mathew Merian. Encontra-se na página 139, versão de 1966.

centrada nas pessoas e no evento. Os homens indígenas dançando lembram Pan, a figura da mitologia grega. O indivíduo com um leque no centro da imagem é particularmente digno de nota. A combinação de corpos genéricos, da natureza e do estilo de sua dança assemelha-se mais a uma brincadeira da imaginação européia do que a uma dança indígena. O corpo genérico então serve aqui como um elemento identificador do bom selvagem.

Portanto, as ideologias que atravessam essas considerações e os textos estão diretamente ligadas pelas primeiras imagens. E formam noções específicas sobre a identidade do Nativo Americano.

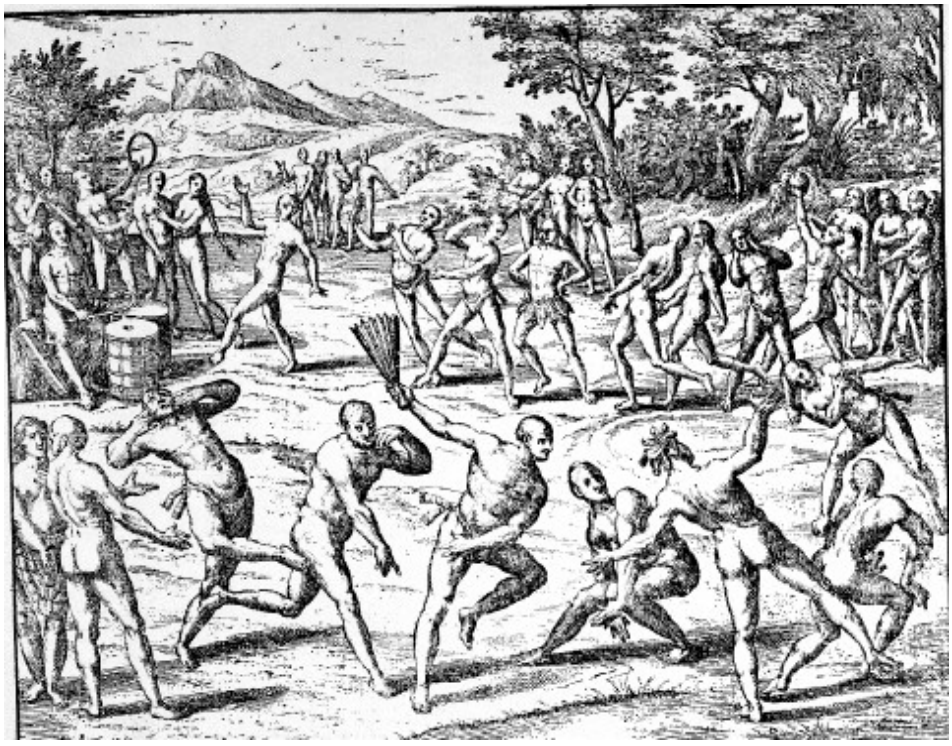


Figura 23: *Dança dos Índios na América Central*

Tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, de 1490 até 1700, as figuras que representavam o "índio" fisicamente permaneceram generalizantes:

> Remontando aos séculos XVI e XVII, os artistas gravavam suas aparências, alguns com traços norte-americanos, outros com retratos pintados durante visitas dos indígenas à Europa. Poucas dessas representações pictóricas, porém, eram fiéis ou simpáticas às diferenças culturais da população indígena, muito menos às características que distinguiam uma tribo de outra. (Native Americans, A Portrait, Robert Moore, 1997, p. 13).

Conseqüentemente, um padrão similar do tipo índio genérico aparece em ambos os países. Os corpos são robustos, nus; há um simbolismo natural, conotações místicas e, na maioria dos casos, nuances canibalísticas. A maior similitude entre as imagens produzidas, que dizem respeito aos indígenas brasileiros e norte-americanos, é o corpo genérico. Não há feições

particulares inclusas para distinguir um "índio" de outro "índio". A maioria dos artistas que ilustraram os textos dos exploradores nunca tinha visto um "Índio", estado nas Américas ou feito a jornada pouco antes das ilustrações serem criadas. Este poderia ser um motivo para a perpetuação do estereótipo.

Pode-se notar o uso semelhante do corpo "índio" nos trabalhos encontrados no livro de Hans Staden, Frei André Thevet, Assuerus de Londerzell, Theodore De Bry ou Jean De Léry. Thevet, o primeiro explorador francês a documentar o Brasil, usa os tipos de corpos que são genéricos, no sentido dos conceitos europeus antigos, mas não necessariamente o índio genérico da sociedade dominante. Muitas vezes as figuras apresentadas por Thevet não permitem que se distingam traços culturais ou físicos. Os corpos indígenas de De Léry são fortes, em estilo grego, com cabelos curtos e lisos. Contudo, há indicadores da cultura indígena, tais como marcas ou tatuagens e instrumentos de defesa ou chocalhos indígenas. (Figura 24).



Figura 24: Jean de Léry. *Índios Tupinambás Guerreiros*, 1600

Nesta imagem, os animais considerados exóticos ou selvagens aos olhos europeus são representados como domesticados pelo 'índio', simbolizando, portanto, o exotismo dos indígenas e das Américas. Os corpos dos 'índios' de Theodore De Bry são similares aos de De Léry em termos da forma e no estilo dos cabelos. Os homens têm as cabeças raspadas, exceto nas laterais, e as mulheres têm longos cabelos lisos, em alguns casos, trançados ou retorcidos. Em suas cópias das imagens de White e suas pinturas na Flórida, os estilos

culturais dos cabelos e outros itens seguem o padrão original e diferem completamente dos tipos de índio genérico das imagens de Staden. Os corpos, contudo, permanecem os mesmos em relação à forma e à europeização dos traços, na maioria das imagens contidas na obra *Grandes Viagens*. De Bry inclui desenhos ou penas no corpo, não apresentados originalmente nas imagens de Staden, em alguns casos, assim como se detém mais no canibalismo e nos recortes de Staden do céu, na maioria das representações. Sendo assim, De Bry usa a forma de um corpo de estilo grego e traços faciais mesmo quando as diferenças culturais estão incluídas.

Os artistas mais antigos usavam a iconografia do corpo genérico para definir o "índio", tanto com ideologias sobre o bom selvagem, quanto sobre o selvagem demoníaco. No caso do bom selvagem, a nudez de um corpo forte tipo grego foi algumas vezes lembrada para simbolizar as fortes raízes naturais, preservadas das Américas.

Com tais noções bem estabelecidas, esses mesmos conceitos foram reutilizados e reeditados em outros trabalhos. Em 1631, a versão de Matthew Merian de *Johann Gottfried's Contemplation of the New World: Historia Antipodum* foi publicado. Pode-se observar como o uso de imagens mais antigas do selvagem do século XVI transmitiam conceitos similares ao do índio mau e genérico nos idos de 1600. Merian foi o editor e Gottfried o autor, tradutor e compilador. Essa versão era uma tentativa dos alemães organizarem e sintetizarem o novo mundo para seus cidadãos. Um tipo de tentativa de contar o processo verdadeiro da colonização e do índio sob a perspectiva histórica. O *Historia Antipodum* baseia-se em textos e imagens. O prefácio diz:

> Vossa Alteza Sereníssima também encontrará uma confiável narrativa da crueldade e ferocidade da maioria dos homens, os quais, nesse mundo novo, andavam inteiramente nus e imolavam ao demônio seus companheiros (e mesmo suas próprias crianças), perseguindo-os furiosamente e devorando suas carnes, usando essas carnes cozidas ou mesmo cruas, mostrando tal voracidade pela carne humana que é de deixar qualquer um de cabelo em pé. "Uma vez que eles cultuam abertamente o demônio que os punirá, enlouquecerá e mesmo os matará, e uma vez que não têm o conhecimento do Senhor e de sua vontade, coisas que eles nunca ouviram ou quiseram saber, temos razões para nos sentir felizes considerando a graça de Deus, revelada a nós através do Sagrado Evangelho"…(Merian, 47, versão de 1966).

Esse texto continua a definir o índio como devorador de carne, animal e demoníaco, reutilizando a mesma terminologia e iconografia. As imagens em *Historia Antipodum* são as de Theodor De Bry e seus filhos Johann Theodore e Johann Israel De Bry. H. Andra e E. Falcão afirmam que foi difícil estabelecer quais membros da família fizeram as imagens. Todavia, a maior parte das que constam de *Historia Antipodum* podem ser atribuídas a Johann *Theodor*. As imagens ou gravuras originais foram ordenadas por tema: Casas e

habitats dos nativos americanos; A conquista – Relações entre Nativos e Brancos; Plantas, Árvores, Fortes, Ilhas, Vilas e Cidades e Gravuras de Não-Nativos.

Enquanto isso, tentando sumarizar a colonização das Américas, as imagens retomam às formas genéricas do "índio, as imagens de Staden, John White, tais como as de John Smith e Pocahontas, assim como à crueldade dos espanhóis descritos por Lãs Casas. É importante notar a continuidade encontrada nas imagens, bem como a reiteração da narrativa da colonização e os dois estilos similares de De Bry, de modo a se entender o enraizamento profundo das ideologias, as quais servem de base para a criação do "índio" como uma forma visual.

Em *Historia Antipodum*, pode-se ver os principais temas de muitos textos e imagens do período, tais como *História do Brasil,* de Jean de Léry, *Grandes Viagens,* de Theodore De Bry e textos de M. Montaigne. Cada um deles remete ao dualismo do índio, aventuras no Novo Mundo, definição do mundo indígena em comparação com os seus próprios, assim como gravações de informações culturais. Lestringant discute textos franceses, em particular aqueles que enfocam a idéia de como os textos salientam o modo como o bom selvagem figura. Ele cita esse texto que é parte de uma obra:

> O *corpus* do huguenote, cujos contornos se tornam mais claros por volta de 1580, é organizado em torno de dois temas complementares: 1) a denúncia dos crimes da conquista da Espanha, usando como suporte a brevíssima relação com Bartolomeu de Las Casas, que viajou para muitos lugares e lhe era acessível; 2) a defesa da liberdade e da felicidade do selvagem, a quem os conquistadores sanguinários haviam deixado em sua ignorância nativa, mesmo correndo o risco de sua eterna condenação (1997, p. 128).

Sendo assim, as imagens de *Historia Antipodum* são baseadas no que Lestringant chama de *corpus*. De Bry e De Léry, em termos físicos das imagens, criaram iconografias distintas, em relação aos corpos genéricos e às culturas apresentadas, à guerra e ao canibalismo. De Léry, em seu texto, afirma que os 'selvagens' não poderiam ser civilizados porque eram muito primitivos. Lestringant apresenta um interessante argumento e se esforça para que esses textos sejam um ponto de partida para a figura do bom selvagem.

Reconhece-se, neste trabalho, que De Léry e De Bry fiaram-se em símbolos relacionados ao bom e ao mau selvagem. Além disso, a iconografia, associada à definição dos povos do Novo Mundo produzida naquela época, abarcou signos que podem ser, mais do que evidentemente, nascidos antes do primeiro europeu colocar os pés nas Américas. O homem inculto e o pagão ou mesmo a bruxa eram conceitos já conhecidos dos europeus. De modo a definir a si mesmos em relação ao Novo Mundo e à dominação que tentaram impor sobre os habitantes desse Novo Mundo, um grupo de seres previamente desconhecidos adequou-se à

sua cosmologia estabelecida. Usaram mitos coletivos universais, assim como suas próprias crenças religiosas. Os habitantes, conseqüentemente, foram definidos por essas formas já estabelecidas: canibalismo, selvageria (wild men), bruxaria e paganismo, bem como bondade e inocência. O resultado foi uma nova cosmologia para o Novo Mundo. Durante esse processo de comparação e descrição, um novo ser foi criado: o índio. Essa construção européia negou então as diversas cosmologias, identidades, culturas e povos existentes antes da descoberta.

Durante os primeiros anos de exploração e contato, o canibalismo, usado como um dos traços para se definir povos indígenas como maus, pagãos, perversos e animalescos, esteve presente em vários relatos de grupos em Fiji, no Havaí, na Nova Zelândia, no Brasil e na América do Norte. Karen Ordahl Kupperman afirma:

> Uma das primeiras considerações de David Ingram relatava a existência de canibais na América do Norte. Ingram foi um de uma centena de marinheiros que atingiu a praia no Golfo do México, mandado por John Hawkins. Ele afirmava ter caminhado com dois outros homens, dali até Acadia, em um ano, 1568-69, onde travaram conhecimento com pescadores. Seu relato *Relation*, aparentemente uma mistura de observações genuínas e histórias revividas e experiências de outras áreas, foi mencionado por George Peckham, em seu livro *True Reporte*, e impresso junto com a primeira edição de *Principall Navigation,* de Hakluyt. Ingram relatou que os índios que veio a conhecer eram inimigos dos 'canibais ou meneaters', que 'tinham dentes como os dos cães e por essa razão você poderia reconhecê-los'. Peckham fez uso do relato de Ingram, clamando por um apoio de aventuras transoceânicas, capazes de 'ajudar os selvagens contra os canibais', com seus dentes de cães. *Pilgramage* de Samuel Purchas transmitiu os rumores da vida curta da colonia Sagadahoc, em Maine, de canibais com dentes de três polegadas, mas admitiu que os colonizadores não tinham visto esses monstros. (*Indians and English; Facing Off in Early America*, 2000, p.47).

Esta é uma das evidências das características do lado mau do selvagem associado ao canibalismo, tornando-se presente na cultura popular e no discurso do contato. A descrição dos canibais no contexto do inimigo de uma tribo amigável foi um conceito familiar na época do contato. Embora originalmente associado ao "indianismo" em geral, a palavra tornou-se sinônimo de grupos brasileiros e sul-americanos contemporâneos como um todo.

1.6 O Selvagem Hoje

A reedição, reorganização e reprodução em geral de todas essas representações que foram discutidas no Capítulo 1 deixaram suas marcas na imaginação do coletivo dominante e do ocidente, assim como na identidade indígena. A iconografia vem simbolizar universalmente ideologias reconhecidas em relação ao índio. Em suas épocas, essas imagens apresentadas nesta seção foram reutilizadas. Elas passaram a simbolizar ideologias universalmente reconhecidas sobre o índio.

Américo Vespúcio reutilizou os dados da gravura de Colombo (figura 12). De Léry utilizou as de Thevet para inspiração. Theodor De Bry reinterpretou e reutilizou imagens originais de Hans Staden**,** John White[30], De Léry, Le Moyne e Joannes Stradanus em seus volumes. As imagens de Thevet e De Léry mostram todos esses temas da vida "primitiva", incluindo rituais, danças, fogueira, roubo de frutas, armas nativas, canibalismo e batalhas. Isso, em parte, deve-se ao fato de que o trabalho de De Léry baseia-se e inspira-se nos trabalhos de Thevet. Belluzzo diz que:

> A obra de Jean de Léry exemplifica o projeto enciclopédico do século XVI. Está referida à obra de Thevet em sua origem**.** A história de uma viagem à terra do Brasil, também chamada América, é editada cerca de vinte anos depois da volta do missionário calvinista do Brasil, para onde teria se dirigido em 1556, por empresa de Coligny. Desejava revelar o desvio de Villegaignon do evangelho e refutar o que afirmara André Thevet, cosmógrafo do rei e representante de Igreja católica franciscana, em sua obra Singularidade da França Antártica, de 1557 e posteriormente em sua Cosmografia Universal, de 1575. Também os desenhos que contam com observações feitas por Léry não são realizados dáprés nature; absorvem motivos das ilustrações de Thevet, reelaborando-os em nova sintaxe, baseada em modelos visuais antigos. A intertextualidade que une Léry a Thevet e ambos aos clássicos vem afirmar o valor da interpretação ou erudição como modo de organizar o conhecimento, na época (*A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo*, 2000, pp. 49-50).

Portanto, textos reelaborados de De Léry, de Thevet e de outros textos e imagens reafirmam o conceito índio. Conseqüentemente, essa reinterpretação de textos e imagens mais antigos reafirma o conceito "Índio" na sociedade dominante. Em 1966, Helmut Andra e Edgard de Cerqueira Falcão[31] reeditaram a versão de Matthew Merian, de 1631, de *Johann Gottfried's Contemplation of the New World: Historia Antipodum,* que reutilizou imagens de

[30] No caso das imagens de John White, é possível se obter uma melhor perspective de como as gravuras de De Bry (que nunca esteve nas Américas) realmente refletem o imaginário europeu sobre o corpo "Indígena". As imagens originais de White são muito mais etnográficas, bastante fora do contexto da época/ epopéia em que ele trabalhava. De Bry parece ter perdido alguns dos itens etnográficos e culturais em sua releitura das imagens originais de White. De Bry mantém os corpos gregos e construções européias, generalizando o tema.
[31] H. Andra and E. Falcão. Americae Praeterita Eventa, 1966. *Historia Antipodum.* Matthew Merian, 1631.

De Bry. De fato, as imagens de Theodore De Bry são algumas das representações mais importantes que refletem a imaginação européia. Uma vez que De Bry reinterpretou muitas imagens de pessoas que estiveram nas Américas, seus acréscimos representam a imaginação das classes intelectuais e mais elevadas da Europa, no que diz respeito ao 'índio' daquela época. As novas versões em português, alemão e inglês restabeleceram internacionalmente o uso de imagens da fundação como um modo de se pensar o índio. Isto inclui o prefácio sobre o original e sua organização, bem como uma tabela dos descobrimentos e colonizações. *Historia Antipodum* é um exemplo recente da reutilização de ideologias e imagens. Uma vez mais temos uma reedição das imagens antigas que se tornaram símbolos do índio.

O "Bom Selvagem", como já discutimos, continua presente em muitas pinturas contemporâneas, fotografias, filmes e folclores associados à identidade nacional: Pocahontas, Squanto, Massasoit etc. O "índio mau" dos Estados Unidos deixou de ser especificamente canibal na cultura popular e permaneceu incivilizado, pagão e guerreiro com machado/caçador de escalpo e matador do leste. Originalmente, o mau selvagem da América do Norte foi associado ao canibalismo[32] e, conseqüentemente, ao pagão genérico, ao índio do Leste tomahawk[33] ou aos bastões de guerra ansiosos para abater, nos parques, um corpo "não-americano"[34] ou ao temível índio e, finalmente, ao caçador de escalpo das planícies.

Há, portanto, evidências, no período da pré-expansão para o Oeste, do uso da figura do indígena genérico como um ser da selva, mau, tal como Pontiac, um líder Ottawa, descrito por Francis Parker como uma figura satânica, traiçoeira, conspirador de uma guerra, Opechancanough etc. O discurso do mau selvagem bem como as mais nobres interpretações têm sido popularizados de várias formas, desde a época do contato inglês com os grupos indígenas. As descrições variam de acordo com cada grupo (Quaker, Pilgram etc.), dependendo da época. Em muitos casos, a iconografia popular e as considerações do mau selvagem manifestam-se durante os tempos de conflito ou guerra. A sede de sangue selvagem consistiu em uma peça política colonialista de um "jogo de xadrez" na imaginação coletiva. Havia, obviamente, opiniões individuais diversas e grupos que não eram completamente inocentes, mas o que é certo é que havia um mau selvagem nas mentes das massas, usado e difundido por razões políticas.

[32] Estórias de que mulheres indígenas alimentavam seus filhos com o coração de vítimas européias eram contadas ao longo dos anos 1700/ do século XVIII.

[33] Estórias de ações de grupos indígenas que agiam como brutais açougueiros, que queimavam, escalpelavam, esfolavam vivos ou batiam nas cabeças de suas vítimas, às vezes associados com a oposição francesa (ou eventualmente inglesa durante a guerra da independência nos EUA).

[34] Americano no sentido do cidadão branco ou colono. Durante a guerra americana pela independência, muitos grupos indígenas debandaram para o outro lado. De fato, ao longo da colonização, alguns aderiram aos franceses contra os ingleses. Esses eram os índios maus dos séculos XVI e XVII.

Mas, durante o período expansionista para o oeste[35], o selvagem mau tornou-se o bárbaro selvagem caçador de escalpo das planícies, resistente ao 'destino manifesto'(capítulo III). Eventualmente, o conceito de canibal americano torna-se uma característica associada mais com o povo indígena no Brasil, todavia suas raízes sempre estarão presentes na América do Norte. É, portanto, importante para este projeto concentrar-se no papel do canibal como uma contribuição que ajudou a criar a face do mau selvagem genérico, no Brasil e nos Estados Unidos. Nesse sentido, este projeto discutirá o canibalismo e não a antropofagia, por se tratar de um conceito propriamente mais violento e negativo. A antropofagia, enquanto uma construção politicamente correta, será discutida mais adiante, devido ao fato de ela ter substituído o termo canibal enquanto discurso que cerca o índio como um ser primitivo.

Assim como ocorre com o canibalismo, há controvérsias em torno de se o escalpelo foi inventado por povos indígenas ou por políticos euro-americanos e caçadores de recompensas. James Axtell sugere que o escalpelo teria sido usado por ambos os grupos e por diferentes razões, mas complementa que, atualmente, há um "novo mito" que estabelece que a técnica foi ensinada aos povos indígenas por europeus colonizadores (208-209). O autor cita algumas das razões pelas quais acredita na idéia passada por esse mito. Ao se pensar nela, começa-se a se aproximar muito mais do mito do bom selvagem.

A idéia, em suma, é a de que, para os povos indígenas, escalpelar seria um ato cultural diferente e que os escalpos eram 'vistos como espíritos vivos'. (214). Axtell prossegue, detalhando a história do escalpelo do ponto de vista de ambas as partes, ou seja, escalpelo como recompensa, atos de escalpelos e suas interações. Todavia, o que interessa para a presente análise é a apropriação da imagem do guerreiro – caçador de escalpo do Oeste, como uma das táticas de colonização.

Ainda que, como Axtell afirma, grupos indígenas do Leste, tais como os Cherokees, teriam dito que participaram de atos do escalpelo (219-221), as mais famosas representações correntes estão associadas ao caçador de escalpo das planícies do Oeste. As ideologias e as imagens do caçador de escalpo retornaram à iconografia popular euro-americana, na época da expansão, com o objetivo de desumanizar o inimigo e motivar os soldados. Esse fato afetou as representações populares mundo afora.

[35] Este projeto refere-se ao oeste como o território que abria o lado oeste do Mississipi. Muitos grupos indígenas que eram considerados do leste ou pré-oeste, no período anterior à abertura do oeste, poderiam ser chamados de os do Velho Oeste ou Velho Norte ou Sudoeste. Esses grupos estariam no limite ou no meio do solo entre os grupos da costa leste e os do limite territorial anterior ao oeste reivindicado na poca.

O "mau" selvagem norte-americano, de acordo com a mitologia do Oeste, passa então a ser freqüentemente associado ao índio selvagem guerreiro[36], o qual é sexualmente viril, violento, perverso e um caçador de escalpo. As primeiras expedições científico-artísticas ao Oeste, tais como a do Príncipe Maximiliano, descreveram o ato do escalpelar em detalhes. Escreve ele, em suas anotações de campo, acerca da dança do escalpelo (226), os tipos de adornos feitos com tufos de cabelos humanos, que eram, algumas vezes, dos mortos (People of the First Man, 30-37). O mau selvagem escalpelador ou guerreiro foi estabelecido, sob várias descrições, como bravo, bárbaro que se especializou nas técnicas de guerra, assassino a sangue frio que colocava as cabeças de seus inimigos em sua lança (194). Axtell diz:

> O espectro fantasmagórico do escalpelo perseguiu os colonos da América do Norte e continua a atormentar a imaginação dos contadores de histórias e de seus leitores norte-americanos. A possibilidade sanguinária de alguém ter arrancada sua cabeça, para exaltação à maldade, por um horripilante guerreiro pintado semi-nu era compreensivelmente terrível para os colonos, cujas espadas de combate não eram preparadas para tal sina. A despeito das perspectivas da época, o horror do escalpelo até fascinava os estudantes de história, já que, para eles, a possibilidade era muito remota (1981, p.208).

O que há para se destacar aqui é a criação da fantasia, tanto visual quanto textual, associada a esse método como tática de guerra. Uma ideologia mais antiga, ou imagens que representem essa ideologia, freqüentemente nos conduzem a um outro tipo, concebido conforme o original e associado a ele, mas, ao mesmo tempo, muito diferente. Em termos de cultura popular, as noções coletivas imaginadas freqüentemente sofrem pequenas alterações, mas no fundo, permanecem as mesmas.

Na narrativa mais recente dos guerreiros das planícies, a agressão associada a eles na pintura é diminuída. O guerreiro é bom e sensual. Essa nova narrativa apropria-se de aspetos sensuais e exóticos do homem indígena e ignora as associações mais antigas como a de um assassino pintado. O mau selvagem está muito presente no conceito popular de "índio" ainda hoje. Contudo, a presença do mau selvagem sexualmente promíscuo é ainda perpetuada em imagens fotográficas e textos criados pela mídia e pela indústria da moda. Na figura 25 vemos a apresentação jocosa do guerreiro sensual das planícies levando vantagem em relação a uma mulher branca.

[36] Além disso, há também um bom guerreiro submisso e em desaparecimento e que foi sendo construído na época em que todos os "grandes guerreiros" foram confinados em reservas. Esta imagem será discutida nos capítulos II e IV.

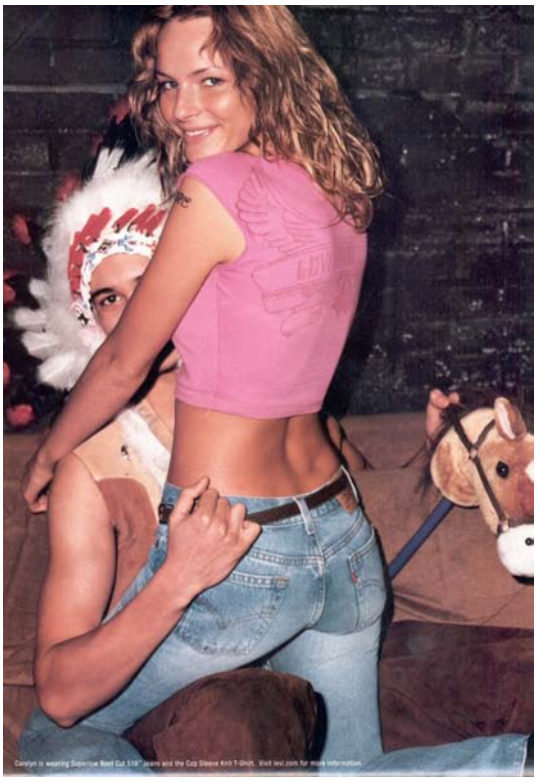


Figura 25: Superlow Boot Cut 518 Levi´s Jeans

Os jeans da marca Levis são um dos produtos mais conhecidos no mundo. Seu poder de transmitir o 'índio' apresentado aqui ao público norte-americano e mesmo às massas do mundo todo é fenomenal. Jeans como os da Levis transcendem o sistema de classes. Ainda que muitos não possam se dar ao luxo de comprar calças dessa marca em particular, vemos aumentar o número delas em shoppings, praças e revistas. Não obstante, o preço desses jeans torna-os acessíveis à metade das pessoas da classe média nos Estados Unidos. Não são considerados jeans de produção limitada e realmente representam a face da cultura popular. Os jeans em si, criados no oeste por Levi Strauss, representam a classe trabalhadora, pois originalmente eram vestimentas de trabalho. Fiske observa que a funcionalidade dos jeans é pré-condição de sua popularidade, mas não a causa. Particularmente, não explica a capacidade única dos jeans de transitar por todas as categorias sociais que podemos pensar: podemos definir o usuário de jeans no como alguém de uma categoria mais elevada no sistema-gênero social, classe, raça, idade, nação, religião, educação. Podemos argumentar que os jeans têm dois focos sociais principais: os jovens e os 'blue collar workers' da classe trabalhadora, mas esses focos poderiam ser vistos mais como semióticos do que sociológicos, ou seja, mais como centros de significados do que como categorias sociais.

Portanto, não devemos negligenciar o significado do tipo de produto em relação ao seu poder de comunicar às massas. Esta imagem do produto é extremamente expressiva e

representativa do conceito ‘índio’ na cultura popular. Os jeans, nesse caso, como uma mercadoria que atinge as massas e cada uma das categorias sociais é uma prova importante da existência de um ‘índio’ como o definido pela cultura popular. Fiske prossegue em sua análise acerca dos jeans com grife e jeans sem grife, bem como acerca da maneira como as mensagens dos jeans são transmitidas ao usuário.

Nesse sentido, os jeans representam “liberdade, naturalidade, sensualidade, o oeste e o *cowboy*, identidade e valores americanos e a vida do trabalhador”(Fiske, pp. 2-5). Os jeans da Levis, tal como um ícone, representam todas essas coisas e tal conhecimento é importante para o entendimento do porquê a maioria usa a iconografia ‘índio’ e a narrativa vinculada a ela. O ‘índio’ como é definido pela cultura popular permite à companhia lucrar com os elementos do conceito ‘índio’ dominante, assim como o oeste, as origens americanas, o exótico e a sensualidade.

A propaganda vista na figura 25, em particular, reconstrói a "narrativa do cativeiro ou servidão" encontrada nos filmes de faroeste, na literatura e nos contos de transmissão oral. A mulher pioneira torna-se cativa do índio "mau". Neste caso, ela sorri e parece gostar de sua situação. Esta imagem faz referência a novelas românticas, nas quais a índia raptada é erotizada. Aqui o guerreiro mau[37] é um símbolo sexual. O guerreiro da planície sensual como fantasia e símbolo romântico está presente como um caráter central em muitos romances sensuais clássicos, tal como Harliquewn (muito acessível ao público e indicativo de literatura popular). Desde a década de 1960 até hoje, pode-se encontrar esse arquétipo masculino internacionalmente representado.

Tradicionalmente esta união nunca está presente na literatura clássica, porque o fato de um indígena casar ou ter relações com uma mulher branca fere o esquema de poder. Robert Young discute a idéia de Count Gobineau a respeito de fusão racial, miscigenação, civilização e cultura. Ele descreve a teoria como sendo a de alguém que nega a miscigenação racial por julgar que, com esse contato, se elevam as classes mais baixas e o "ariano" original é degenerado. Young aponta também o problema da minoria masculina e da não-minoria feminina para os teóricos mais antigos e para a ideologia nacional, afirmando:

> A sexualidade que Gobineau encontra no seio da cultura correlaciona-se com seus argumentos culturais e biológicos sobre raça. Para ele, não havia dúvidas que a possibilidade humana para a mestiçagem, o que Gobineau admitia, substanciava a fértil distinção entre a "fêmea e o feminino" e o gênero masculino, uma divisão subseqüentemente simplificada das relações entre os arianos, germânicos e outros preeminentes grupos masculinos e o restante do mundo. Esta diferença entre raças é então transformada na dialética que se opera na fusão racial de cada nação individualmente, sendo que um princípio é fertilizado pelo outro, no ato da 'procriação recíproca'… Todas

[37] Bélico, demoníaco, adepto da luxúria – ver definição de "selvagem mau" de Berkhofer.

> as hierarquias, junto com seus valores culturais, podem, ao que parece, ser assimiladas, desde que o homem branco permaneça no topo (2000, p.111).

Então, os grupos indígenas seriam, em parte, das 'raças femininas'. Os 'machos' deveriam morrer, porque eram selvagens e bélicos, destinados ao desaparecimento, enquanto a 'fêmea' estaria destinada a emergir com o homem branco para criar uma nova nação. O 'macho' seria subserviente ao colonizador, para a fundação de uma nova identidade nacional que o sustentasse. Conseqüentemente, nosso guerreiro macho vira um fetiche sexual como parte de um tabu que envolve seqüestro (pois a fêmea não pode ir por vontade própria).

Na cultura popular e nacional dos Estados Unidos, entretanto, a idéia do mestiço como a nova identidade de uma nação não é 'ideal'. A união do masculino-feminino nos Estados Unidos e na cultura popular brasileira continua sendo um tabu, porque o guerreiro masculino nunca deve dominar ou colonizar a mulher branca. A indígena deve, portanto, se submeter sempre à cultura 'branca'. O homem branco precisa dominar ou colonizar a mulher do outro. Desse modo, o uso de Deus e da influência do processo civilizatório são cruciais. As mulheres brancas temiam ser facilmente corrompidas ou colonizadas pelo outro. Contudo, nos filmes de faroeste, vemos a alusão, em narrativas de mulheres seqüestradas, de que, na maioria dos casos, elas não apreciam a experiência. Apenas no reino da fantasia sexual dos chamados "livros obscenos" podem ser encontrados muitos exemplos desse tipo de romance.

A relação do indígena com a mulher não-indígena permanece claramente inviável no Brasil, a exemplo do que se pode observar na literatura, com a obra *O Guarani*, de José de Alencar, e em casos contemporâneos tal como o sensacionalismo que envolveu o episódio do rapto de uma "mulher branca", por Paulinho Payakan e Irekran.

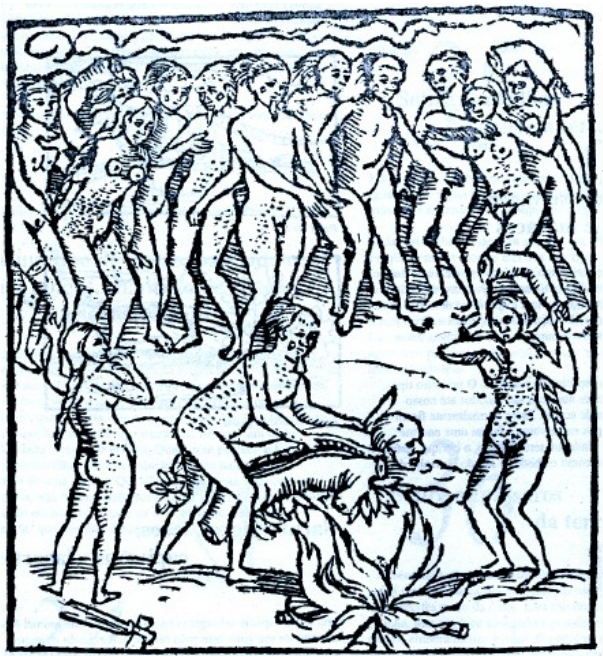




Figura 26: *O corpo é despedaçado*

Figura 27: *Índio Esquartejando Um Cadáver*

No mundo contemporâneo, o contínuo discurso do mau selvagem foi também utilizado por artistas, no Brasil, como uma ferramenta política, durante o movimento modernista. Então elementos do corpo genérico e o barbarismo associado ao desmembramento das vítimas, demonstrado por Staden (figura 26[38]), continuam sendo usados depois por muitos artistas, como De Bry e, no século XX, Portinari. Staden desvalorizou o canibal e o movimento intelectual modernista valorizou o canibal. No caso do movimento intelectual, a idéia de fazer o canibal representar a identidade brasileira estava vinculada ao pensamento de que se poderia consumir a cultura européia ou se apropriar do que se quisesse, e não o contrário: tomar o controle, não importando de que modo fosse. Esta é a prova de que o "Índio" de Staden existe na forma icônica e que pode ser visto na reapresentação dos elementos familiares.

Em *Portinari Devora Hans Staden*, o pintor reinterpreta o índio de Hans, (figura 27)[39]. Olívio Tavares de Araújo comenta sobre a história do trabalho:

> Em 1939, Portinari participara do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York, onde Macy foi ver suas obras. Fez-lhe a proposta em setembro de 1940 e recebeu os trabalhos pouco mais de um ano depois. Simplesmente, não estava preparado para eles, como ficou claro pela correspondência que se seguiu. 'Quando examinei pela primeira vez esse pacote de desenhos, pensei que o senhor estava tentando fazer pinturas que se pareceriam com as pinturas feitas pelos canibais que Hans Staden encontrou' isto é, confundiu sofisticação com rudeza, modernidade com primitivismo. Como bom americano, foi muito explícito: ' Penso que o senhor deu ênfase demasiada à carnificina e

[38] Ilustração do livro Hans Staden, História Verídica. *O corpo é despedaçado.*
[39] *Índio Esquartejando Um Cadáver.* Candido Portinari 1941.

> à brutalidade do livro; o livro não é totalmente repleto desse tipo de horror... Eu estava esperando receber algumas paisagens simples do país no qual Hans Staden se encontrava quando foi capturado pelos canibais, e alguns desenhos simples ou litografias dos índios daqueles dias. Quanto aos desenhos mandados, tenho certeza de que meus clientes não gostariam deles, não os achariam inteligíveis.' O editor sugeriu novos desenhos mas Portinari resistiu... (1981, p.137).

Portinari nos traz o estereótipo do mau selvagem canibal ao extremo. Os símbolos em cada uma das pinturas de Portinari referem-se diretamente ao canibal ou a Staden. Vimos que, no Século XX, nosso "conceito do Índio" está muito vivo visualmente. Este conceito como mau ou canibal é uma característica ou estereótipo marcante. Portinari realmente mostra ao observador o primitivo em sua maneira de desenhar, exatamente como o editor disse: parece que "os canibais de Staden" fizeram essas imagens. Ele parece desenhar em um estado "primitivo" da mente. Temos então um tipo de mulher das selvas, retratada sob o enfoque das raízes primitivas do retrato do "índio", onde uma vez mais aparece a nudez e o genérico. O nível de conteúdo iconográfico é rico em Staden em comparação ao de Portinari. Vemos na figura 28 uma repetição do canibal nu cortando pela espinha um corpo mutilado e o fogo. Portinari isola o ato do canibalismo e exagera no "Índio" já genérico, nu e selvagem.

Mas, como essas imagens são o resultado do movimento modernista no Brasil, vamos examinar o contexto. O uso da antropofagia, ou o ato de comer carne humana, tornou-se uma forma de comunicação social, artística e política no Brasil, nas décadas de 1920-30. A arte reflete o passado ou as raízes indígenas, valorizando a imagem do canibal em detrimento do que seria o bom selvagem. Todavia, o ato de adotar idéias provenientes do "primitivismo", voltar ao passado e ao canibalismo como marcas das raízes dos indígenas brasileiras, é problemático. O exagero no "primitivismo" faz com que os indígenas brasileiros tornem-se passivos devido a suas raízes. O primitivismo foi uma tentativa para criar e controlar a autodeterminação de uma identidade especificamente brasileira, por ser uma outra ou apenas diferente.

O bom selvagem do europeu morre para, em seguida, criar-se o bom selvagem canibal. Dentro deste contexto político, o "índio" ficou estereotipado como um homem em uma situação mais primitiva que come carne humana. Há claros exemplos disso, como as pinturas de Tarsila do Amaral e de Portinari, sendo as de Tarsila bem menos brutais ou menos inspiradas nas velhas iconografias das imagens européias do que as imagens de Portinari. Assim, o canibal dos modernistas consome a identidade dos indígenas brasileiros e apenas faz justiça aos novos brasileiros e não aos povos indígenas. É também importante lembrar que uma classe intelectual brasileira quis criar um cidadão popular baseado em noções

estabelecidas. Esses intelectuais não se relacionaram diretamente com os cidadãos de São Paulo que, em muitos casos, falaram na língua tupi até o século XIX.

A iconografia visual, destacada do contexto discursivo e cultural como o que foi visto em relação ao público norte-americano e que diz respeito ao imaginário coletivo euro-norte-americano, poderia ter afirmado a idéia do índio brasileiro como o mais selvagem e "real" primitivo das Américas. Essas imagens em suas formas puras, como observou Macy em relação ao trabalho de Portinari, poderiam ter sido os responsáveis por indicar, ao observador não-brasileiro, a alma primitiva associada ao Brasil.

No contexto de movimentos e de identidade brasileira, é bom lembrar que se tratava de uma questão intelectual, ou seja, das classes educadas do Brasil. Enfim, nos anos 1920-30 o movimento é somente intelectual, sem a participação das massas. Hoje a população pode ter acesso às obras de arte, mas em outro contexto, como na televisão, em propaganda, reportagens nas revistas e, para algumas pessoas, pela internet ou em museus. As imagens e os textos não atingiram as classes mais pobres ou trabalhadoras do país. A partir de uma época relativamente recente, com a reedição da Revista de Antropofagia, a publicação do Manifesto na Internet, assim como a disponibilidade de pinturas e obras de arte para visualização em museus, livros ou revistas, pode-se dizer que a iconografia tem alguma influência sobre as massas no Brasil.

Sendo assim, que tipo de informação a iconografia, em termos de Brasil e identidade, passa para as massas? O 'índio' brasileiro era o tupi e o manifesto deixa isso claro. Embora a importância da língua não possa ser negada, o uso da imagem tupinambá como mascote de um movimento político é interessante.

Um exemplo similar, que surgiu na América do Norte, sob a forma da cultura hippie, vem à lembrança. Não houve um manifesto público, mas é claro que o "índio" da cultura popular como um ser romântico, natural e espiritual serviu de inspiração para aquele movimento de contracultura. Os hippies usavam roupas e bijuterias inspiradas no "indianismo" e tentavam redefinir a si mesmos com essas qualidades imaginadas ou tornar-se "o outro".

O Manifesto Antropofágico tenta tomar o tupi da imaginação coletiva brasileira e recriar a identidade brasileira antes do contato. A primeira linha do Manifesto diz: "A antropofagia nos une social, econômica e filosoficamente". Com isso, tentava-se derrubar o sistema de classes à sua maneira. Todavia, ironicamente, é possível que a maioria das pessoas das classes baixa e média baixa fosse composta por mais descendentes indígenas, bem mais do que as classes educadas e nas faixas acima, em que estavam, no caso, aqueles que

desejavam unir o povo. Sendo assim, a classe educada tenta enaltecer as pessoas "simples" ou fazer com que se tornem interessantes de um momento para o outro.

O Manifesto pretendia acabar com o "drama católico", o "viver de bem com a lei", o "instinto do caraíba" e começar uma "revolução caraíba maior do que a que ocorreu na França". Com isso indicavam que a originalidade do Brasil consistia na tentativa de se começar uma revolução que resignificaria a simbologia canibal indígena. Protestam contra o movimento romântico indígena alegando que seria português e não brasileiro, '... figurando nas obras de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses'. Os signatários do Manifesto rejeitam totalmente os portugueses e parecem excluir todos os vínculos com aquela cultura. Poder-se-ia até dizer que eles recusam qualquer responsabilidade quanto aos erros cometidos pelos portugueses contra os indígenas americanos. Ou seja: trata-se de um movimento intelectual que procura criar uma imagem do "brasileiro" descolada da imagem do europeu que massacrou as populações indígenas.

Em *Going Native*, a autora descreve um processo similar ocorrido nos Estados Unidos. Ela diz que a conversão do cidadão norte-americano em "índio" branco[40] foi uma tentativa, existente ainda hoje, dos países negarem sua participação na violência contra o povo indígena. As pessoas criaram sociedades baseadas na cultura e nos traços "indígenas" e tentaram se vestir como índios norte-americanos. Essencialmente, tomaram o que eles consideravam ser os bons traços, reconheceram a supercivilização de suas próprias culturas e lapidaram um "índio branco".

Parece haver alguns paralelos, nesse caso, em relação à negação de todos os elementos portugueses pelo movimento modernista. Como o Manifesto romanticamente afirma: "Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade". O Autor fala pelo povo indígena, como se fosse um caraíba ou tupi, dando a coisa como certa. Mas, é provável que ele e os outros participantes do movimento não tivessem a cultura indígenas dos Tupis. Então, o que isto significa em termos de identidade? O movimento tentou redefinir a identidade brasileira, protestando contra a marginalidade e o capitalismo e tornando-se o "índio" puro da imaginação brasileira.

Assim, o uso extremo da iconografia antiga européia em algumas imagens só confirma a simplificação do "índio" brasileiro como um canibal genérico ou Tupi. Contudo, a metáfora do índio canibal consumir e usar a cultura européia e a brasileira era a resposta política dos artistas ao modernismo e ao capitalismo. O movimento, por um lado, confrontou o "índio"

[40] O cidadão euro-americano torna-se o melhor da civilização e o melhor dos 'Bons Selvagens', desconsiderando todos os outros fatores culturais indesejados pelo Índio Branco dominante.

da imaginação coletiva brasileira, o olhar europeu e o capitalismo; por outro lado, transformou todas as pessoas indígenas em canibais mascotes Tupis da herança brasileira.

Uma das provas da reutilização do discurso do selvagem no Brasil está subentendida na palavra de uso corrente, politicamente correta, antropofagia. Isso pode ser visto em uma ou mais reproduções das imagens de De Bry (figura 29) [41] relativas às experiências de Staden, Figura 30. Uma delas (figura 28) está na capa da revista *Super Interessante*, de agosto de 1997.



Figura 28: *Super Interessante*, 1997



[41] De Bry, Theodore. *Preparo da Carne Humana em Episódio Canibal*. 3rd Volume de *Grands Voyages*, Frankfurt, 1592. Esta é uma cópia preto e branco do original colorido.

Figura 29: *Preparo da Carne Humana em Episódio Canibal*. 1592



Figura 30: Hans Staden.*História Verídica*

Para a composição da capa, Staden foi removido da imagem original e toda a imagem foi descolorida, exceto os membros separados, de forma a enfatizar o canibalismo. A imagem na capa, por si só, tem o poder de transmitir sem quaisquer palavras ou referências contextuais. Isso se deve ao fato de que se esboça a partir das imagens que foram a fundação do mau selvagem como uma característica do conceito coletivo de índio. O discurso de canibalismo na matéria veiculada no interior da revista tem como enfoque o ato do canibalismo de forma simbólica e até respeitosa.

O artigo começa afirmando que esse ato, durante longo tempo, foi visto como um tabu, embora não seja esta a posição do artigo. O autor passa então a descrever o ritual como supostamente seria interpretado na época de Staden. Podemos seguir passo a passo as etapas de representação desse processo.Com a ajuda de De Bry e do texto que acompanha cada ilustração, o leitor obtém um guia do canibalismo. Em primeiro lugar, a vítima é abatida, depois cortada em pedaços e finalmente cozida.

O artigo também fornece informações acerca dos diferentes grupos tais como os Waris de Rondônia que, até 1945, comiam aqueles que invadiam seus territórios, os Arawetés e Kaxinawá. O artigo não apresenta um canibal endemoniado, mas nos dá vários exemplos do 'outro' e do 'primitivo'. O mau selvagem passou a ser o selvagem primitivo – o outro, em definição politicamente correta: nem bom nem mau. O artigo, com suas imagens, faz uma

incursão na "mente selvagem". O teor da história é sobre os Yanomamis e suas práticas endocanibalistas. Por outro lado, o título do artigo é: *O sabor da própria carne*.

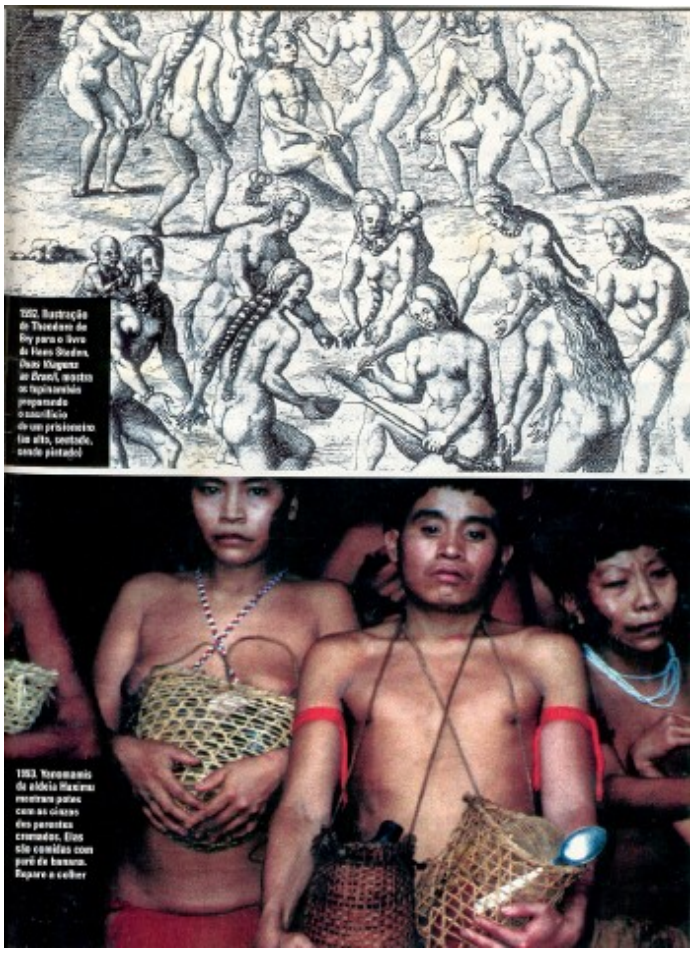


Figura 31: *O sabor da própria carne,* 1997

Uma das composições visuais que acompanha o artigo volta-se para os trajes (figura 31), com a imagem de De Bry sobre a foto corrente dos Yanomamis. Próximo à foto da imagem dos Yanomamis há o seguinte texto: "1993. Yanomamis da aldeia Haximu mostram potes com as cinzas dos parentes cremados. Elas são comidas com purê banana. Repare a colher" (1997, p.63).

A ênfase na colher parece querer trazer à tona o canibalismo neste século. A despeito da verdade que subjaz ao artigo e das atuais práticas do grupo, a concentração na diferença entre o "índio" e o não canibal coloca o tema "índio" como peça de museu ou como participante de um show excêntrico. Não é importante que o observador acredite que tal prática seja negativa ou não após a leitura da matéria. O que é importante é que esta sociedade de "índios" sobrevive na perpetuação dessa iconografia visual.

Sendo assim, o uso de tais imagens simbólicas como um tipo de ícone do índio é extremamente importante. É necessário perguntar por que a palavra canibal e as ideologias

que estão por trás dela, particularmente quando se refere ao povo indígena, são ainda debatidas, estudadas, contextualizadas e usadas de modo sensacionalista. A idéia de antropofagia está ainda muito presente nas mentalidades tanto de brasileiros quanto de outras nacionalidades. Ela, ainda hoje, está associada aos Yanomamis, um dos únicos grupos que, segundo consta, pratica atualmente o canibalismo. Independente de ser real ou não, uma coisa é certa: na imaginação do público, os Yanomamis são verdadeiramente um dos últimos grupos "preservados" ou "selvagens" de hoje. Com o uso das imagens de De Bry, para compará-los e defini-los como índios estereotipados e genéricos, eles são transformados em ícones. Sendo assim, vemos que as populações indígenas e os atos antropofágicos permanecem na superfície da imaginação coletiva pública para consumo cada vez maior de uma forma ou de outra.

Nesta imagem específica, os Yanomamis se transformaram em símbolos de selvagens "reais", pelo uso da imagem de De Bry ao compará-los e defini-los como "índios" tradicionalmente selvagens. Os Yanomamis são definidos pela cultura popular como selvagens e violentos guerreiros mais próximos. Durante o contato no Brasil, os tupis foram os selvagens canibais; durante a época colonial, os botocudos foram os agressivos, guerreiros ou rebeldes. Então, após a "pacificação" dos murás e de outros grupos, de acordo com o discurso da época, surgiram os mundurukus, os mais temidos guerreiros na imaginação da população colonial. Tratava-se de homens que dizimavam estabelecimentos tanto indígenas quanto não indígenas. Foram descritos como sanguinários, animais que levavam embora cabeças (1750-1800, uma idéia bastante forte na época e repetida ainda hoje). O cortador de cabeças substituiu temporariamente o mau selvagem definido pelo canibalismo.

O guerreiro escalpelador do Oeste norte-americano é um conceito similar, baseado em fatos reais e agendas políticas. Sendo assim, vemos este ato como uma necessidade do primitivo e até mesmo do "mau" selvagem, por ser supersticioso e completamente incivilizado do ponto de vista do discurso da sociedade. Os Yanomamis e os caiapós constituem esses tipos de selvagem na época contemporânea. A prova disso encontra-se disponível em qualquer livraria: livros e estudos antropológicos com títulos como *Selvagens*, *A vida e a morte dos Yanomamis*, *A arte da guerra dos Yanomamis*, entre outros, que incluem termos como machado, batalha ou extinção.

Nesse sentido, a exemplo do que ocorreu com as culturas do Oeste dos Estados Unidos, eles podem apenas existir ou ser reais como tipos de guerreiros primitivos. Eles devem morrer culturalmente na sociedade, quando não adequados ao rótulo que lhes é imposto. Um grupo indígena "real" substitui outro, e assim são rotulados culturalmente como

mortos, menos índios ou aculturados.

A questão mais importante aqui deve ser: o que acontecerá quando a sociedade não puder encontrar mais um mau ou real selvagem que possa ser apresentado nessa definição padrão? Será a prova, para a sociedade européia do Oeste, da teoria da raça desaparecendo, que há muito aguarda-se ou eles continuarão à procura pela "última 'tribo' isolada"? A resposta para essas questões pode ser encontrada na figura 32.



Figura 32: *Tribos Perdidas da Amazônia, uma Expedição em Busca dos Últimos Selvagens*

No texto da capa da edição brasileira da revista *National Geographic* lê-se: *Tribos Perdidas da Amazônia, uma Expedição em Busca dos Últimos Selvagens*(2003). Que papel desempenham o real selvagem, o mau selvagem ou o primitivo na colonização e na formação das identidades nacionais? Esta é uma das questões que meu projeto aborda e continuará tentando responder. Essas duas revistas apresentadas como exemplos, e que são acessíveis a quem quiser apenas folheá-las nas bancas de jornais, têm uma influência sobre as massas. Sendo assim, as imagens da revista *Super Interessante* constituem prova concreta de um dos modos pelos quais De Bry tem produzido efeitos na concepção de 'índio' da cultura popular.

1.7 Conclusão parcial

O texto referido acima enfoca o processo discriminatório que se desenvolveu na criação do conceito 'índio' que se encontra no imaginário coletivo. Tal conceito genérico complementa as características que tenho discutido. Trata-se um índio que deu forma visual a certos conceitos textuais, como os que aparecem subjacentes a desenhos, pinturas e

fotografias. Esses conceitos estão vinculados à idéia de sobre qual índio propriamente o colonizador tenta mostrar seu domínio, de modo a defini-lo e querer que seja como a si mesmo.

Ao examinar as imagens e as fundações associadas à criação do "índio" no imaginário coletivo europeu, a representação do conceito na cultura popular e na fotografia se tornará mais clara. Esta seção enfoca o processo discriminatório envolvido na criação do conceito "índio"[42] no imaginário coletivo europeu, na imaginação euro-americana bem como em alguns exemplos fotográficos relacionados com a imaginação pública (mundial) de hoje. Este conceito se define em relação ao papel das imagens visuais e textos originais, xilografias, litografias e pinturas na criação de uma versão colonial do "índio". A criação de um novo mito para explicar os povos do Novo Mundo constitui a base sobre a qual o "primitivo" e a "raça inferior se extinguindo" foram erigidos na imaginação do euro-americano e do euro-brasileiro.

Nesse sentido, o projeto reexaminará as representações visuais associadas a tais ideologias e, ao mesmo tempo, através de fotografias mais antigas, pretende buscar respostas que digam respeito ao papel dos meios de comunicação de massa em relação ao "índio" da América do Norte e do Brasil, tendo em conta as representações mundiais popularizadas.

Contudo, é importante repensar o quanto essas características assinaladas dos povos indígenas afetaram suas autodeterminações e identidades na mentalidade do público. Com freqüência, as características são visualmente representadas hoje e as noções sobre o "índio" da sociedade do Ocidente já estabelecidas.

Voltando às figuras 1 e 2, que refletem os símbolos universais acerca dos povos indígenas na mídia, podemos ver que as pessoas indígenas são ainda vistas como primitivas e genéricas. A mulher de biquíni com estampa indígena nos mostra que o ‘índio’ é um exótico ícone do passado a ser re- utilizado num conjunto de banho, do mesmo modo que ela poderia se apresentar com uma estampa floral ou com o Mickey Mouse. O exemplo da propaganda da marca Bombril e outras muitas representações encontradas em filmes, comerciais e no âmbito da moda, hoje, no mundo todo, não são tão diferentes, em termos de ideologia, daquilo que realmente se pensa por trás das leis, dos estudos antropológicos e de seus direitos.

Quando há alguém que pinta o rosto, coloca penas e adornos na cabeça e vai a festas como um ‘índio’ ou uma ‘índia, os direitos à autodeterminação de um número

[42] Ainda que baseado no trauma da colonização, o "índio" está sempre mudando na cultura popular, embora, ao mesmo tempo, permanecendo em suas mais antigas fundações.

diversificado de povos indígenas é sabotado. As numerosas experiências de vários grupos e povos indígenas no Brasil e na América do Norte são, desta forma, reduzidas e desumanizadas ao se encaixar o ‘índio’ no imaginário da sociedade.

Capítulo 2 : O "Índio" Conceitos/Metodologias

2.1 A Matriz do "Índio" nos Estados Unidos e no Brasil

A metodologia sobre a qual este projeto se fundamenta estará estreitamente vinculada ao conceito "índio" na cultura popular e dominante. Como já foi discutido no Capítulo I, trata-se do 'índio' criado durante a trama do contato. Para desconstruir este ser mitológico, inventado pela sociedade dominante, será examinada com atenção a presença de noções preconceituosas e arquétipos na formação de uma imaginação coletiva, no que diz respeito aos habitantes do Novo Mundo.

A construção de um novo "outro" na cosmologia do observador europeu, como Olive Dickason sugere, baseou-se em velhas noções de 'alteridade' ou a respeito do "outro". Descrições textuais e imagens antigas sobre bruxas, pagãos, canibalismo, boas bestas selvagens, bem como o uso da iconografia Eva e Adão, foram se combinando com o intuito de definir o 'novo ser' na cosmologia tradicional européia. Arquétipos tradicionais foram utilizados na criação do 'índio' no imaginário coletivo europeu dominante. O 'outro', conhecido originalmente pelos termos canibal e índio, foi descrito posteriormente pela palavra selvagem, e também por ideologias e novas iconografias visuais.

Este projeto define as representações arquetípicas mais antigas do 'índio' americano como canibal, pagão, bruxa, mulher amazona, a mãe, virgem, princesa, libertino, boa besta e o indomável, como vitais para se entender a construção das imagens visuais que o representam na sociedade dominante. O estudo demonstrará que os elementos euroamericanos[1] encontrados para definir o 'índio' masculino, o (bom e o mau) selvagem canibal, foram usados, em seus contextos históricos, em associação com os mais velhos arquétipos e representações visuais. Os 'signos associados com a indianidade' foram usados nas primeiras representações visuais. Esses novos 'signos' estavam baseados na combinação dos conceitos de pré-contato e pós-contato. Tais novas descrições categóricas do índio estavam verdadeiramente presentes nas gravuras como uma das formas de comunicação.

O uso de certos traços ou signos representativos como marcas do 'índio' são centrais para a formação das imagens que vieram a simbolizar visualmente as ideologias mentais e textuais sobre 'indianidade' para as massas. O Brasil e os Estados Unidos, sendo parte das Américas, foram colonizados pela Europa. Os atos e a metodologia inerentes à colonização de cada um dos países diferem, mas, ao mesmo tempo, têm similaridades. Os colonizadores

[1] Euroamericano é usado aqui para descrever o contato entre o europeu e as Américas em geral.

das Américas compartilharam um banco de informações sobre o índio que circulavam na Europa. Sendo assim, na imaginação européia um 'índio' foi construído oficialmente através de várias ideologias simplesmente transferidas para o campo da imagem visual.

Os desenhos, gravuras, litografias e pinturas (do século XV até a invenção da fotografia) foram indicadores insipientes do 'índio' na sociedade dominante. Edward França Paiva afirma:

> Uma das inúmeras representações instigantes que os pintores dos séculos XV a XVIII produziram intensamente foi a dos continentes, emprestando a cada um deles características que os tornavam mais ou menos selvagens, civilizados, naturais, letrados, belos, perigosos. Essas representações são muito conhecidas e há vários exemplos magníficos espalhados em museus, igrejas e bibliotecas da Europa, do Brasil, dos países americanos de expressão hispânica e em outros países. Além disso, são imagens repetidamente divulgadas em livros, catálogos e gravuras. Não obstante, muito recentemente, observando mais uma vez esses quadros e outros de temática distinta, comecei a perceber que havia também uma certa representação do estranhamento entre esses mundos tão distintos, ocorrida nesse período. Muitos pintores representaram intencionalmente esse sentimento e outros, certamente, copiaram os símbolos empregados pelos antecessores sem se dar conta de seu conteúdo, como foi comum entre os artistas dessas épocas (*História & Imagens*, 2002, pp. 23-24).

A noção de reapresentação da trama do contato, presente no trecho acima, é importante para a discussão do 'índio' enquanto usado para definir as identidades nacionais e o papel do europeu no Novo Mundo. As pinturas e as primeiras gravuras funcionaram como indicadores do 'outro' mundo descoberto.

Essas primeiras representações visuais enfocam a trama do contato e a colonização, do ponto de vista do europeu, do eurobrasileiro e euronorte-americano, e continuaram a definir as pessoas indígenas em relação à sociedade 'dominante'. Quando os países das Américas foram formados, eles próprios, assim como observadores de fora, usaram o 'índio' como um marco ou origem. Esse ser originário com seu passado foi descrito de várias maneiras: bom, mau, natural, perigoso, primitivo... A maior parte das imagens visuais associadas a tais ideologias enfocou o crescimento das novas nações em relação às raízes 'primitivas' ou às do selvagem incivilizado. O poder da perpetuação e representação dessas imagens em livros, museus, revistas continua a reeducar novos pesquisadores a usar as antigas ideologias e iconografia. O modo de receber essas imagens pode ser diferente para cada observador.

Contudo, o exame dos rastros que essas imagens deixaram atrás da forma dos símbolos reproduzidos do "Índio" e que foram, portanto, copiados ou reiterados através dos anos, permanece central para este estudo. A importância da repetição da iconografia, associada ao Novo Mundo e ao 'índio', é analisada criticamente nos Capítulos I e V, como uma força que influencia as representações contemporâneas da identidade indígena.

Desde que o Brasil e os Estados Unidos foram reconhecidos como países, a construção de rótulos do 'índio' norte-americano e brasileiro resultou em pinturas e gravuras específicas assim como nas primeiras fotografias. O 'índio' brasileiro e o norte-americano foram definidos em relação à construção de uma identidade nacional. A formação desse 'índio' na imaginação popular foi influenciada por uma força exterior remanescente extremamente poderosa na criação de novas características a respeito do "outro" e do indianismo: os europeus não-imigrantes, cientistas, artistas e artistas-etnólogos. Esses artistas-etnólogos viajaram para as Américas para estudar o nascimento social, racial e dos governos das duas nações, em relação à civilização e à selvageria. Boris Kossoy menciona:

> Devemos, no entanto, considerar que aquilo que identifica ou simboliza o "nacional" de uma determinada nação também pode ser construído fora do país, segundo outro olhar ideológico externo. E este é o aspecto interessante da questão: quando o receptor de fora já tem uma imagem formada, pré-concebida, que não raro é totalmente antagônica àquela que um país constrói - e exporta - de si mesmo. Isto significa que o "nacional" de um país pode ser construído de fora para dentro. A vegetação exuberante e séries etnográficas dos grupos considerados como racialmente inferiores, os "tipos", por exemplo, eram temas que o europeu esperava ver quando se tratavam de fotografias do Brasil, ou de outros países latino-americanos, expectativa traduzida por uma identificação do país, elaborada no exterior, a partir de certos estereótipos.
> Quando o europeu viajante aportava nestes trópicos, já chegava predisposto a registrar imagens significativas para o imaginário coletivo eurocêntrico: acionava estereótipos que acabariam por se tornar elementos de identificação do 'nacional' do outro. **A fotografia, em função de sua pretensa "objetividade", se prestou para esse projeto na medida em que tornou reais as fantasias do imaginário** (*Realidades e Ficções na Trama Fotográfica,* 2002, pp. 82-83, grifos meus).

O processo de transição e designação das características e dos elementos para se criar uma visão imaginária do país está intrinsecamente vinculado à noção européia do 'índio' e do Brasil. Neste projeto, contudo, a descrição de Boris Kossoy, na citação acima, será aplicada para a análise da formação dos elementos que compõem a imagem do 'índio' definida na Europa em relação ao Brasil e aos Estados Unidos. A identificação da construção do 'índio' por quem 'está de fora' é uma metodologia relevante para este projeto.

O 'índio' foi definido por várias imagens referentes ao europeu e à civilização ocidental e finalmente à imaginação popular coletiva do Brasil e da América do Norte. Este projeto pretende provar que a pintura, o desenho, a gravura, bem como as imagens fotográficas desempenharam grande papel na formação de uma imaginação coletiva do 'índio' na cultura popular. O Capítulo I está voltado para a desconstrução das ideologias externas usadas para ilustrar o 'outro'. Uma coletânea de textos e imagens visuais será examinada de modo a se compreender como uma determinada série de iconografia veio simbolizar a 'indianidade' na sociedade dominante.

A afirmação de Kossoy referente à 'imaginação coletiva eurocêntrica' está fundada principalmente no estudo das representações visuais do 'índio'. Mais especificamente, Kossoy alude ao papel da Europa e da fotografia na fundação da identidade nacional brasileira. Assim sendo, retomarei o método mais adiante para definir as noções preconcebidas sobre o Mundo Novo com o desdobramento de um momento em particular: o contrato com "o outro", com a diversidade. A imaginação coletiva européia, ainda que 'eurocêntrica', é usada para descrever a fundação dos textos e imagens visuais acumulados antes da invenção da fotografia e fundação das nações. Assim, aqui a imaginação coletiva européia pode ser definida a partir do modo como os textos e as primeiras imagens influenciaram a formação dos conceitos coletivos sobre o 'índio' na imaginação do europeu. Borges descreve as imagens da seguinte maneira:

> Os homens e as mulheres que se dedicam a pensar e refletir sobre os diferentes campos da dinâmica social não podem desconhecer o poder das imagens. Para além de sua dimensão plástica, elas nos põem em contato com os sistemas de significação das sociedades, com suas formas de representação, com seus imaginários (*História & Fotografia,* 2003, pp. 78-79).

Imagens associadas com a trama do contato e as novas integrações foram explicadas pelos exploradores e cientistas europeus do ponto de vista das classes burguesa, educada, média e das classes mais baixas. O 'índio' foi definido por muitas imagens visuais acumuladas e guardadas na imaginação coletiva de influência européia, que criou um banco de informações e imagens mentais. Esse banco de dados que num primeiro momento era perpetuado e acessado pelas classes mais altas, graças aos impressos, aos murais nas igrejas e às litografias, logo esteve disponível para as classes mais baixas.

A palavra imaginação é um importante aspecto para a definição de uma imaginação coletiva européia aqui pretendida. Essa imaginação constituída pela forma oral e escrita, e mentalmente assimilada, foi usada na idealização dos primeiros desenhos, gravuras, litografias e pinturas que foram produzidos. Sendo assim, esse tipo de imagens visuais foi construído em um processo baseado na imaginação, em pura forma mental. A parte da fotografia que concerne ao seu falso senso do 'real' baseia-se no fato de as feições físicas essenciais do indivíduo não parecerem ter se alterado. Em imagens não-fotográficas, tais como gravuras e pinturas, a maior parte dos artistas se baseia em informações textuais ou nos relatos de outros para criar o corpo do "índio' no papel ou em telas. Eles confiavam firmemente nas ideologias e nos conceitos sobre o corpo do outro em relação a seus mundos.

Nas pinturas e gravuras, os artistas criaram o rosto, o corpo e a cena de memória ou por imaginação. Pretendo, com este trabalho, demonstrar que esse corpo de imagens

associadas à imaginação coletiva européia foi a base para o comportamento etnocêntrico europeu descrito por Boris Kossoy. Durante a análise do Brasil como um novo país e de seus habitantes, os eurocientistas acessaram essa coleção de imagens da imaginação européia de maneira similar ao modo pelo qual seus predecessores o fizeram com os arquétipos do Velho Mundo. Esse processo produziu nova iconografia (uma combinação do imaginário do Novo e do Velho Mundos) que o europeu esperava ver com os próprios olhos, quando nas Américas.

O comportamento eurocêntrico a que Kossoy se refere pode ter sido fundado nas imagens e escritos criados pelos artistas-etnólogos europeus em ambos os países. Portanto, a 'imaginação eurocêntrica' de Kossoy, para este projeto, é a imaginação coletiva européia produzida à época do contato e da dominação européia combinada com a teoria da evolução, o positivismo, a etnografia e a civilização que deram nascimento ao "primitivo".

O foco eurocêntrico no Brasil foi de fato mais intenso, devido à metodologia ou ao conjunto de crenças que se associaram com a civilização nos trópicos. Os 'trópicos' em si eram repletos de associações mentais em relação a selvageria e não-civilização ou 'coisas do terceiro mundo'. O Brasil estava em justaposição direta à identidade norte-americana que se baseava no anglo-saxonismo e na negação da mistura de raças e que, portanto, evitava ao máximo o escrutínio da degeneração do país como um todo.

Os Estados Unidos, separados da população não-branca, negavam a existência dos americanos negros e dos povos indígenas bem como a miscigenação entre o 'anglo' e o não-anglo. Esta é uma das razões pelas quais o tipo de análise que este projeto propõe, no que concerne aos Estados Unidos e ao 'índio', tem sido de alguma forma ignorado, dado o fato de o ato de colonização ter sido estereotipado de forma completamente diferente ou não similar, até certo ponto, do Brasil ou da América do Sul em geral. Em *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*, Robert Stam descreve o Brasil e os Estados Unidos e tenta desconstruir esse mito:

> Os dois países oferecem imagens distorcidas um em relação ao outro. Ainda que de modo não idêntico os dois países são eminentemente comparáveis. Os mesmos elementos existem, mas dessincronizados. O que é um acorde maior em um país torna-se um acorde menor no outro. Como um vasto país continental do Novo Mundo, similar aos Estados Unidos tanto na formação histórica quanto na diversidade étnica, o Brasil constitui um tipo de um irmão gêmeo do sul dos Estados Unidos, com fortes afinidades que foram obscurecidas pelas assertivas etnocêntricas e pelos estereótipos da mídia (*Tropical Multiculturalism*, 1997, p. 1).

A consciência dessas raízes similares é central para a comparação do conceito 'índio' em ambos os países. As ideologias nacionais norte-americanas funcionaram bem,

escondendo e desencorajando a miscigenação, fazendo isso em uma nação codificada como negra e branca. Assim, perpetuou o estereótipo dos Estados Unidos como um país não-miscigenado na época do contato e do estabelecimento do cidadão norte-americano.

Jack D. Forbes, em seu texto *Africans and Native Americans. The Language of Race and the Evolution of Red-Black Peoples*, aborda o discurso dos níveis de pessoas 'mestiças' nos Estados Unidos. Esse tipo de discurso étnico teve fim por volta do período da Guerra Civil (1860-65), eliminando a existência popular do mestiço índio-branco, índio-negro-branco, o 'mulato' etc. da cultura popular norte-americana. A identidade étnica nacional, após a Guerra Civil, tornou-se associada à idéia do americano 'de cor' então 'sem cor definida' ou 'negro' versus o 'anglo' ou o 'branco'. Forbes comenta:

> Apesar de tudo, a mistura de americano, africano e europeu (inclusive o asiático) produziu dezenas de milhares de pessoas 'cósmicas' que se tornaram a população dominante em muitas regiões das Américas. E, acima de tudo, muitos dos descendentes dos 'sem cor definida', antes da Guerra Civil, ainda vivem, mesmo hoje, como mestiços ou índios americanos a despeito das pressões contra o racismo e as categorias impostas pelos que estão de fora... A "visão do túnel" pré-Guerra Civil, de considerar 'pessoas sem cor definida' como simples estágio na evolução dos atuais afro-americanos, deve ser revisada, em favor de uma análise mais complexa que reconheça as origens tri-raciais da população e que reveja o relacionamento dos afro-americanos e nativos americanos contemporâneos e a relevância para a pesquisa comparativa com populações similares de onde quer que seja nas Américas (*Africans and Native Americans. The Language of Race and the Evolution of Red-Black Peoples*, 1993, p. 264).

Nos Estados Unidos, os mestiços foram desereditarizados e encorajados a ser considerados apenas afro-americanos, mulatos ou 'índios'. Há muitos problemas com essas noções, quando se referem especificamente à definição da sociedade dominante de índio nativo americano. Noções estereotipadas sobre a aparência física e a aparência ditada pela cultura popular tradicional continuam definindo a existência visual de pessoas indígenas. O projeto pretende esgotar o uso das representações visuais sobre 'indianidade', como 'prova' do discurso nacionalista norte-americano que negava a existência de indivíduos miscigenados ou pessoas ou grupos indígenas não-estereotipados e arruinava o direito à autodeterminação de grupos e indivíduos indígenas.

O Brasil, ao contrário, foi definido como uma nação dos 'outros', por quem estava de fora, não obstante quão duros o governo e as ideologias nacionais tentaram defender ou estimular a existência de uma civilização de tipo européia no Brasil. No nível popular, adotava-se a noção de 'índio' mestiço em relação ao seu passado ou origens. Assim codificado, havia um real romantismo e a negação da realidade indígena. Essa 'negação romântica' é estudada com mais detalhes nos Capítulos IV e V.

A idéia de ordem e progresso, que consta da bandeira nacional, são ídolos das velhas noções eurocêntricas estabelecidas pelos estudos euro-científicos do Brasil. O 'índio' euronorte-americano e o eurobrasileiro, embora baseados na mesma imaginação européia, adquirem diferentes formas. Nesse sentido, a história específica do 'índio' em cada país deveria ser comparada e referida enquanto construções nacionais euronorte-americanas e eurobrasileiras[2]. A imaginação eurobrasileira e a euroamericana que dizem respeito ao 'índio' estão vinculadas à fundação de indicadores nacionais de 'indianismo' na cultura popular de cada um desses países.

As novas imaginações coletivas euronorte-americana e eurobrasileira receberam grande impacto com a invenção e a popularização da fotografia. Por volta de 1880, devido à Kodak, a invenção da fotografia tornou-se acessível à grande maioria das pessoas. Com a fotografia sendo consumida, o que era imaginado tornou-se 'real'. Conseqüentemente, a fotografia foi central na perpetuação do 'índio' na cultura dominante. O objetivo é entender até que ponto este 'índio' imaginado é visto e reproduzido pelos fotógrafos e como isso afetou a cultura popular do país.

2.2 A Fotografia e o 'Índio'

A conexão entre a fotografia e a idéia da sociedade acerca do 'índio' será discutida em detalhes. Tanto o momento do nascimento quanto o criador do processo fotográfico são discutíveis[3]. A preocupação, no caso deste projeto, está vinculada à história da fotografia a partir do ponto que se tornou pública, acessível às massas, passou a circular e ser consumida. Por volta de 1854, os cartões postais fizeram a popularidade da fotografia. Maria Eliza Linhares Borges diz:

> Consumindo os ícones que as representavam, o turista, que durante suas viagens interrompia a mesmice de seu cotidiano, queria mostrar a seus parentes e amigos que também ele participava do "avanço da civilização", simbolizada, nos cartões-postais, por um mundo ordenado por signos já identificados com as noções de belo, prazer e avanço, sobretudo tecnológico (*Historia & Fotografia*, 2003, p. 60).

A invenção e a popularização de imagens fotográficas no mesmo contexto e período do casamento da tecnologia com a civilização é importante. O 'Índio', na maior parte das representações, era um exemplo do 'primitivo', natural e originário antes do progresso.

[2] O termo eurobrasileiro será usado para descrever os cidadãos de um país considerado uma colônia portuguesa até a independência. Após a independência, o termo imaginação coletiva brasileira será a referência em uso. Contudo, a imaginação coletiva brasileira estará ainda fundada na imaginação européia e eurobrasileira. O projeto continuará a usar o termo euronorte-americano para descrever os cidadãos dos Estados Unidos, que não se consideram uma minoria ou de herança mestiça minoritária.

[3] Esse é um ponto assinalado por Boris Kossoy em seu livro: *Hercules Florence. 1833: A descoberta isolada da Fotografia no Brasil.,* Duas Cidades,1980.

Durante os anos de 1888 a 1892, George Eastman, com a Kodak, ajudou a fazer uma ponte entre a fotografia e as classes mais baixas. A fotografia amadora passou a ser uma realidade. O estúdio tradicional de fotografia, reservado até então para os ricos ou para as classes mais altas, era um poderoso meio de separação de classes em relação à fotografia. Todavia, embora a fotografia estivesse mais acessível às massas, era ainda muito influenciada pela ideologia burguesa nacional que vingava na sociedade. A fotografia refletia o sistema de classes e os ideais das classes mais elevadas, permanecendo vinculada à civilização e ao progresso versus a 'alteridade' ou a diversidade da forma dos pobres e das minorias.

A interrupção do tempo criada com o processo fotográfico é também importante para o método de abordagem deste assunto. Esta interrupção é central na transformação do indígena em relação ao 'índio' da sociedade dominante dos Estados Unidos ou do Brasil. O congelamento do 'índio' vinculou e continua a vincular o sujeito ao passado.

Tais imagens tiram vantagem da natureza da fotografia para transmitir claramente a ideologia de nativo primitivo do passado. A câmera congela o tempo e, dependendo da conceção pessoal do fotógrafo, em relação às ideologias sócio-culturais, escolhas e experiências em linguagem visual, pode transformar instantaneamente o indígena ou sujeito a que se refere em europeu, euro-norte-americano, euro-brasilero. etc., ou em 'índio' mascote de cada uma das respectivas imaginações coletivas.

O poder da fotografia consiste em sua capacidade de convencer o observador de que o que está sendo apresentado a ele é uma versão objetiva da realidade. Diferentemente das imagens do desenho, da gravura ou da pintura, a fotografia professava 'dizer a verdade'. Assim, a imagem fotográfica representava uma versão da 'verdade', uma vez que estava adotando um registro objetivo de eventos ou de um objeto. Isso fez com que ela conseguisse obter e continuar tendo uma importante posição na sociedade. As 'verdades' da fotografia ajudaram a construir e reconstruir ou transmitir memórias visuais sobre indivíduos ou eventos do passado, captados pelas fotos, para os observadores da época bem como para as gerações seguintes. Olga Rodrigues de Moraes von Simson discute essa transmissão:

> As fotografias de antanho também exercem função importantíssima na transmissão para as gerações mais jovens de informações sobre o passado familiar. Através das imagens que nos restaram e das estórias que nos chegam pelas tramas de rede familiar, construímos uma interpretação da figura e da atuação de nossos antepassados no tecido social e a transmitimos para as novas gerações ("Imagem e Memória", *O Fotográfico*, 1998, p.22.).

Logo, a fotografia em relação ao 'índio' apresentado pelas sociedades dominantes é um artefato que reflete e transfere informação paras as próximas gerações. Vicki Goldberg afirma:

> A fotografia é um dos meios mais eficientes da comunicação cultural; tem as vantagens da credibilidade, fácil distribuição para as massas e conversão instantânea para um símbolo. Desde que a imagem visual é de assimilação mais imediata do que as sensações do tato, paladar, audição ou olfato, a mente acostumou-se a usar as imagens como idéias (que é o que aparentemente acontece nos sonhos). As pessoas apreciam as fotografias e a cultura se apóia firmemente nelas, em parte porque são rapidamente convertidas (*The Power of Photography*, 1991, p.135).

Sendo assim, a importância da fotografia como um meio de comunicação é essencial para a base da formação de uma imaginação coletiva da sociedade, no que diz respeito a eventos subjetivos, culturais ou históricos. O estudo deste projeto acerca do 'índio' nas sociedades européia, brasileira e norte-americana está baseado na noção de que as imagens em geral transmitem informação e ideologias. A imagem fotográfica será central para se entender a construção e o percurso das identidades nacionais para a definição de 'indianidade' na sociedade brasileira e norte-americana.

O uso, no projeto, das terminologias ideologia, signos, significações, referentes e índice precisa ser definido. Por "signos" deve-se entender, neste trabalho, a definição de indicadores ou representações associados a um objeto ou visualização mental vinculada à representação. Por exemplo, uma imagem usa signos ou pode ser oriunda de signos que indicam informação que diz respeito ao objeto do sujeito na sociedade ou na imaginação do fotógrafo. Os signos quando trazidos juntos são significações. Os símbolos transmitem uma mensagem ou ideologia em uma forma diferente e trabalham em associação com idéias ou ideologias. Eles têm um aspecto ilusório. Uma ideologia é um sistema de símbolos criados para representar ou explicar o mundo. Um ícone será associado com a comunicação e a síntese dos princípios fundamentais em uma imagem. (O ícone será definido em detalhes nas seções que se seguem sobre a fotografia). Um índice será o que Kossoy define como: "prova, constatação documental que o objeto, o assunto representado, tangível ou intangível, de fato existiu/ocorreu; qualquer que seja o conteúdo de uma fotografia, nele teremos sempre o rastro indicial (marca luminosa deixada pelo referente na chapa fotográfica), mesmo que esse referente tenha sido artificialmente produzido" (*Realidades e Ficções*, 2002, p.33). Esta idéia de produção artificial do referente é central para a compreensão do 'índio' na fotografia.

Pode haver muitas interpretações para uma única fotografia, dependendo das experiências pessoais, sociais e culturais do observador. Neste projeto o foco não está nessas

‘realidades’ interpretadas, mas no melhor entendimento da fotografia em seu contexto original. Cada fotografia nasce de uma certa situação sócio-cultural na qual o fotógrafo viveu ou trabalhou. A compreensão das escolhas pessoais do fotógrafo pode estar no estudo do épico, das ideologias sociais da época, assim como nas informações biográficas ou pessoais relativas ao fotógrafo. Esses fatores devem nos direcionar para uma maior compreensão do ‘índio’ como uma construção social, visualmente representada e constantemente redimensionada.

As análises aqui elaboradas voltam-se para as escolhas feitas pelo fotógrafo, tais como o tema e o referente, a sintaxe: luz, processo químico, composição, tons, exposição, foco, enquadramento e proximidade física ou de envolvimento com o sujeito. A análise combinatória das escolhas pessoais dele ou dela, a história, a história dos indígenas em relação aos termos da sociedade dominante, durante uma época em particular, é central para esta pesquisa. Kossoy afirma:

> Neste gênero de história é a própria fotografia o objeto da pesquisa. Interessam fundamentalmente os artefatos representativos dos diferentes períodos que possam servir de exemplificação das etapas sucessivas da tecnologia fotográfica, dos estilos e das tendências de representação vigentes num certo momento histórico de um determinado país. Interessam sobretudo as imagens que documentam a diversidade de assuntos que foram objeto de registro no passado, na medida em que representam exemplos da utilização da fotografia nas mais diferentes áreas. Também são importantes para essas historias as próprias circunstâncias ligadas ao processo que deu origem a estas imagens, bem como o uso que delas se fez enquanto testemunho visual de certa situação ou fato (*Fotografia e História*, 2003, pp.55-56).

Nesse sentido, as sugestões de Kossoy a respeito do procedimento para a análise da fotografia serão usadas nesta tese, associadas aos indivíduos indígenas. Esta análise deverá resultar em indicações e tendências associadas ao ‘índio’ de um determinado país ou de uma dada situação. Sendo assim, o estudo das ideologias sócio-culturais associadas à ‘indianidade’ no Brasil e nos Estados Unidos, bem como as ideologias e escolhas pessoais do fotógrafo, deve nos orientar para uma melhor compreensão do ‘índio’ das representações visuais.

A recomendação de Kossoy, acima citada, refere-se à reconstrução do processo no qual o artefato ou fotografia se origina, através de exame de elementos documentais. Esses elementos documentais são: sujeito, fotógrafo, tecnologia, locação e época da realização, espaço e tempo. O segundo passo para a análise da fotografia é a recuperação de determinados elementos iconográficos produzidos para o registro/representação visual, e, além disso, simplesmente acrescentar que o processo inteiro de criação deveria ser acessado

em relação ao tempo e ao lugar. Assim, a importância da idéia transmitida por Kossoy de que o fotógrafo é um filtro social e cultural é um ponto vital:

> A eleição de um aspecto determinado - isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético - a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia, todos são fatores que influirão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal (*Fotografia e História*, 2003, pp.40-43).

Essa metodologia deve ser aplicada na análise da evidência fotográfica realizada neste projeto, associada à representação de 'indianidade' na sociedade. Há um empenho, na trajetória deste projeto, de tentar seguir as sugestões feitas por Kossoy. Uma vez que o projeto discute primeiramente as imagens que se destinam a um público amplo ou alguns impressos ou exposição pública, o fotógrafo filtra não só suas ideologias, mas as da sociedade e do mundo em que vive na época em que a foto é tirada. O fotógrafo se põe no centro do processo como um filtro. Posteriormente, Kossoy afirma que o fotógrafo sempre manipula temas, dramatiza ou coloca valores estéticos em certos temas ou partes. Nesse sentido, a análise fotográfica da representação do 'índio' não é possível de ser realizada sem o estudo do processo ou da construção do processo visual inteiro e o que Kossoy chamou de "o ato de registrar" (*Fotografia e História*, 2003, pp.38-39).

A conexão entre as imagens primeiramente desenhadas, os conceitos e as imagens fotográficas dos indígenas americanos pode ser encontrada no processo de formação de ideologias e das memórias históricas coletivas associadas ao ato de representação visual. A imagem desenhada ou pintada e na imagem fotográfica, em ambas enfim, há falta de neutralidade na observação, gravação ou transmissão de seus artistas em se tratando do tema sujeito nativo americano[4].

Portanto, pretendo enfatizar que as primeiras representações formaram um visual coletivo e ideologicamente determinado 'índio' que afeta a memória social coletiva do fotógrafo e do observador. A manipulação ou distorção da aparente 'verdade ou realidade' da imagem fotográfica, encontrada em muitos exemplos fotográficos, tais como os de Edward Curtis ou Marc Ferrez, aponta para o poder dessas ideologias, noções coletivas sobre os povos indígenas e mesmo experiências pessoais. Pode-se verificar que os olhos da câmera não são objetivos ou livres da sociedade industrializada, moderna e atualmente global.

[4] O termo nativo americano usado neste projeto se refere aos primeiros habitantes das Américas do Norte, do Sul e Central e do Canadá. Os nativos do Alasca e do Havaí também poderiam ser considerados em termos do argumento do projeto.

O interesse central deste projeto consiste na evolução deste 'índio', não apenas enquanto um conceito, mas especificamente como uma entidade visual. O 'índio' genérico permanece apenas como uma criação que separa grupos indígenas do tempo, do espaço e da humanidade. Ainda que cada foto que diga respeito aos indivíduos indígenas americanos e brasileiros tenha aspectos observados unicamente por cada observador ou fotógrafo, tendo em conta a experiência pessoal e algumas diferenças culturais específicas, o 'índio' está sempre presente devido a certas ideologias criadas pelo contato, pela colonização, pelo novo governo, por estudos antropológicos, etc.

Assim, a história particular do sujeito está sendo levada em consideração na análise das fotografias e ideologias. Kossoy dedica especial atenção à história do sujeito, ao analisar a fotografia, e descreve o nascimento das ideologias nas fotografias:

> As Imagens fotográficas não nascem ideológicas; elas acumulam componentes ideológicos de suas próprias histórias, metade das quais são omitidas ou, quando reutilizadas ou interpretadas, por diferentes razões, estão longe do contexto documental original (*Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, 2002, p. 76).

De fato, as fotografias não nascem de forma inerente às ideologias, mas devido à história do sujeito ou às suas prévias representações, a fotografia pode ter ideologias às quais nem mesmo o fotógrafo está completamente atento no momento em que a foto é tirada.

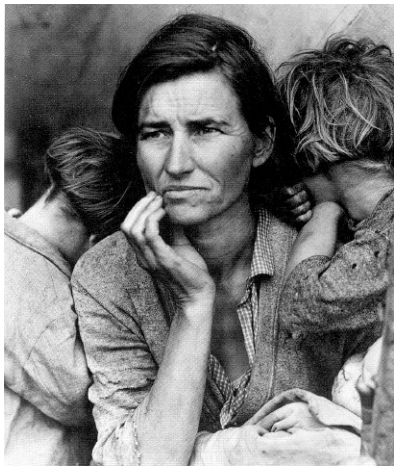


Figura 33: Dorothea Lange. *Migrant Mother*, 1936

Por exemplo: Dorothea Lange não tinha idéia de que uma foto sua de lavradora de ervilha ou a "Mãe Migrante"[5] (figura 33) se tornaria um símbolo nacional e o ícone mundial. Isso ocorreu devido à ideologia dos esforços nacionais e maternidade já presente no mundo. Sua imagem apenas personificou esses conceitos. Portanto, histórias contextuais e ideologias aqui são importantes para a análise de todas as fotografias

[5] Library of Congress, Washington, D.C.

selecionadas. A relação da fotografia com a criação de ficções e o poder de comunicação será importante para o entendimento do 'índio' da sociedade. Leith Mullings, ao descrever as mulheres de cor, narra o processo de criação das ideologias populares na sociedade:

> As mulheres de cor, particularmente as afro-americanas, são o foco das bem elaboradas, vigorosamente apoiadas e altamente contestadas ideologias que dizem respeito à raça, à classe e ao gênero. As imagens, as representações e os símbolos que formam as ideologias freqüentemente têm complexos significados e associações, que não só são fácil e rapidamente articulados, como se torna difícil desafiá-los. Aparecendo na literatura escolar, bem como na cultura popular, adquirem a forma de verdades excepcionais, construindo a natureza do personagem da selva a ser compreendida. Até que ponto as ideologias – usadas aqui no sentido de produção de significados – são generalizadas, mantidas e desenvolvidas estão intimamente relacionadas com a distribuição de poder: elas contam uma história sobre o porquê as coisas são do modo como são, apontando uma estrutura pela qual a hierarquia é explicada, intermediando contradições entre as classes, entre crenças e experiências… (Images, Ideologies and Women of Color"[6], *Women of Color in U.S. Society* 2001, p. 265)

A citação acima pode efetivamente ser aplicada à criação da 'mulher indígena' pela sociedade. O processo de formação da imagem, como o estabelecido no texto de Mullings, pode também ser aplicado à noção deste projeto quanto ao "índio" ter sido formado pela cultura popular e pela literatura escolar. As fotografias podem revelar tais mensagens ideológicas. Conforme Goldberg (p.135)[7], como elas têm uma "enorme capacidade para conter, sintetizar e simbolizar eventos ou ideologias, as fotografias tornam-se sinais e sinalizadores da sociedade moderna". Essas ideologias estão sempre presentes, porque não pode haver, em última instância, neutralidade na representação do 'índio'. O 'índio' é uma construção social com poderosos símbolos a defini-lo, tais como: nudez, penas, primitivismo, canibalismo, paganismo, estado de estagnação ou imutabilidade, etc. A fotografia é a ferramenta perfeita pela qual é possível sintetizar tais símbolos.

O contexto original e a circulação ou tipo de publicação da fotografia, escolhidos pelo fotógrafo, são também fatores importantes para a compreensão do afeto ao teor ideológico na visão do público. As fotografias publicadas em séries ou volumes serão analisadas em sua organização original ou conjuntamente. Se houver informações textuais ou referências que digam respeito à fotografia, inclusive em sua apresentação, estas deverão ser levadas em consideração, como indicadores da posição do fotógrafo. As fotografias, contudo, não são meras ilustrações para os textos. De fato, os textos são elaborações sobre as – ou em função de – imagens. Uma análise da reutilização de reproduções contemporâneas

[6] Artigo de *Women of Color in U.S. Society*. Editado por Maxine Baca Zinn e Bonnie Thornton Dill. Temple University Press: Philadelphia. 2001.
[7] *The Power of Photography*. Abbeville Press. 1991

de fotografias tiradas fora de seus contextos de filiação ou de séries/grupos, de discussões ou de implicações correntes deve também ser realizada. Conseqüentemente, o nível da memória social do grupo específico associado às fotografias originais, bem como a função social da imagem em relação aos meios de comunicação de massa, serão discutidos.

Exemplos fotográficos podem, portanto, refletir as ideologias da época, assim como criar novas realidades e fantasias, dependendo da posição do fotógrafo. Como Goldberg diz:

> Se as fotografias agem em torno da história, da mesma forma agem na história. Uma fotografia é um pouco mais do que um artigo cultural e histórico construído pelo seu próprio tempo, reconstruído por cada era sucessivamente e alterado conforme a edição, o lugar e a audiência. Compreender a influência de uma fotografia requer alguns conhecimentos acerca do mundo que em ela nasceu (1991, p.17).

A fotografia deve ser estudada em conjunção com os movimentos sociais ligados ao 'indianismo' em cada país e em determinado momento, como nos casos do 'indigenismo, do expansionismo, da teoria anglo-saxônica' etc. Assim sendo, este trabalho se vale das noções apresentadas na citação de Goldberg, ao analisar o 'índio' representado por fotógrafos dos Estados Unidos e do Brasil.

Um fotógrafo pode interagir de alguma maneira com as construções sociais sobre a 'indianidade' em relação ao que deseja comunicar. Este projeto está interessado em que nível isso se dá e qual a possibilidade de uma mudança nesse tipo de comunicação.

Assim, o ato fotográfico refere-se ao processo em geral, no qual a representação foi criada, associada ao econômico, ao social, ao político, ao religioso, ao estético etc. O processo fotográfico como um todo faz criar novas realidades e tais novas realidades são fantasias consumidas como produtos populares:

> Com a foto de moda, consomem-se, ao mesmo tempo, dois produtos que se mesclam num todo indivisível: a roupa, o vestuário propriamente dito, e o seu entorno, o mundo ficcional (apenas na aparência) que envolve a cena, a situação, a pose, o gesto. Neste processo consome-se um estilo, uma estética de vida codificada no conteúdo da representação; nela se acha implícito o script a ser interpretado pelo potencial consumidor; além do estúdio, um padrão de comportamento a ser seguido na realidade concreta. Tem-se, assim, num extremo, durante a produção, a construção de um mundo ficcional (calcado no mundo real); no outro, durante a recepção, que é o que conta do ponto de vista social, o mundo ficcional tornado real - objeto do consumo (Kossoy, *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, 2002, pp.52-53).

A afirmação acima, quando aplicada às escolhas fotográficas da mídia, que filtra as ideologias sociais, cria também novas fantasias sobre 'indianidade' no cenário contemporâneo. O uso específico da iconografia genérica associada ao 'índio' é o tipo de fotografia que poderia ser vista como uma prova do uso da velha iconografia do 'índio'

reproduzida e reduzida pela fotografia. Tal reprodução genérica é consumida pelas massas, tornando tais representações novos indicadores do poder ainda se desenvolvendo do 'índio'. O papel das imagens em geral como meio de unir ficção e realidade aos olhos do público interessa extremamente a este projeto.

2.3 O "Índio" e o Ícone

É possível que exista um ícone do 'índio' no Brasil, nos Estados Unidos, em ambos ou globalmente. O projeto irá se referir a seu estudo como a análise do *"Índio" da Cultura Popular*[8] *ou Imagem Popular do Índio,* no Brasil e nos Estados Unidos*,* em vez de *Índio Icone.* As teorias que dizem respeito à cultura popular são vitais para as implicações do conceito 'índio' na cultura dominante, na imaginação pública, nas perspectivas globais e no consumo desse 'índio'. John Storey define a cultura popular do seguinte modo:

> A cultura popular é a que fazemos para que produtos e práticas sejam acessíveis através das indústrias culturais. Parafraseando o que eu disse em uma discussão sobre estudos culturais neo-gramscianos, fazer cultura popular (produção para uso) pode ser empobrecedor no sentido de se subordinar e resistir ao entendimento do mundo dominante. Isso não quer dizer, porém, que a cultura popular seja sempre empobrecedora e resistente (1993, p. 227).

A cultura dominante representa os que detêm o poder, enquanto a cultura popular representa o povo ou as massas. Portanto, em alguns casos, o índio das representações populares, das imagens ou das iconografias é uma resistência simbólica aos conceitos dominantes e às ideologias. Essas negociações, entretanto, nem sempre são benéficas para a identidade indígena. A representação popular do 'índio' pode ser resistente à dominante ou ser aplicada ou renegociada por pessoas não-indígenas, como ocorreu no movimento modernista, na cultura hippie norte-americana, na mostra de um Oeste selvagem ou na Festa do Chá, em Boston. Logo, essa negociação em termos do 'índio' da imaginação dominante, na maioria dos casos, faz com que a essência da iconografia dominante permaneça intacta. É importante lembrar também que, algumas vezes, o consumo passivo das representações dominantes ocorre sem que necessariamente a cultura popular empobreça.

Já foram aqui definidas, ainda que resumidamente, as relações entre "símbolo", "signo", "ideologia" e "ícone"[9]. Vale destacar que as ideologias quase sempre existem e mudam conforme as relações de poder. As ideologias descrevem o modo pelo qual o mundo é organizado e algumas vezes passa significados inconscientes de época.

---

[8] A definição de Kossoy de imaginação popular é similar à de cultura popular que este projeto adota. Ele afirma: As imagens mentais do chamado mundo real e as do universo da fantasia individual e coletiva se tornam finalmente acessíveis para a grande massa. Um mundo portátil, fartamente ilustrado, passível de ser colecionado, constituído de uma sucessão infindável de temas, vem finalmente saciar o imaginário popular.

[9] Ver página 83, neste capítulo.

John Fiske acentua ainda alguns importantes pontos, nos quais discute a idéia de que cada consumo reproduz a ideologia do sistema no qual foi produzido (Fiske, p. 14). Assim, para Fiske, um artigo de consumo é uma ideologia transformada em matéria. A cultura popular é o processo ativo de gerar e fazer circular significados e prazeres em um sistema social (Fiske, p. 23).

Há muitos paralelos aqui em relação ao 'índio' como um conceito criado enquanto artigo de consumo da cultura dominante, assim como objeto a ser negociado nas esferas públicas. Seria, por exemplo, o caso da fotografia ser encarada como um meio de consumo que reproduziria ideologias associadas à cultura do fotógrafo/fotógrafa ou do sistema dominante do qual adveio.

Nesse mesmo sentido, a fotografia pode também negociada e dar poder por desafiar os conceitos dominantes do 'índio'. Assim, não se poderia dizer que o fotógrafo transmite tanto o discurso dominante quanto o popular. O discurso do consumo é central aplicado ao 'índio' do passado, em países específicos do cenário contemporâneo. Nesse sentido, a análise da rejeição da fotografia contemporânea, usos, reflexões ou novos diálogos que dizem respeito ao índio da cultura popular é um dos modos pelos quais se compreende o poder de tais imagens em relação aos direitos humanos. Nesse ponto, podemos perguntar: é importante refletir acerca da possiblidade da imagem 'índio', na cultura popular e no espaço público, ser transmitida como um conceito global ou internacional? O discurso nacional entre, de um lado, os países da Europa e, de outro, os Estados Unidos e o Brasil, seria capaz de transferir conceitos ideológicos e iconográficos de ambos os lados, no que se refere ao 'índio'? Entretanto, haveria um 'índio' presente no espaço global? Ele estaria vinculado ao capitalismo e à expansão da cultura ocidental? Essas questões devem ser colocadas e transmitidas. Tais possibilidades serão discutidas em termos do conceito do ícone.

Não obstante, é importante explorar as possibilidades relativas ao aspecto icônico em relação à representação dos povos indígenas na cultura popular e na imagem fotográfica. A fotografia tem o poder de criar perfis sociais e definir momentos, pessoas, eventos e objetos, criando uma memória coletiva para determinados grupos sociais. Em termos do poder de criação, a fotografia pode inventar ícones sociais para as massas. Este projeto define a 'imagem icônica' do 'índio' sendo constituída por símbolos de indianidade. Goldberg[10]define um ícone como:

> A palavra grega *eikon* significa originariamente um retrato ou uma representação, carregada, algumas vezes, de uma conotação memorialista. Com o advento do

[10] Goldenberg, Vicky. *The Power of Photography*. Abbeville Press, 1997.

> cristianismo, tornou-se uma pintura ou escultura sagrada. Hoje, a palavra se extende para além das imagens seculares com um tão poderoso apelo emocional ou imaginário que quase podem servir como arquétipos. Refiro-me aos ícones seculares enquanto representações que inspiram um certo grau de temor – talvez misturado com respeito, compaixão ou aspiração – e que permanecem por um período ou um sistema de crenças. "Ainda que facilmente as fotografias adquiram significados simbólicos, elas não são meramente simbólicas; não se referem meramente a algo exterior a elas mesmas – como a cruz vermelha ou a foice e o martelo o fazem – devido ao fato de as fotografias representarem intensa e especificamente seus sujeitos. Todavia, acredito que as imagens que entendo por ícones quase instantaneamente adquiram sentidos simbólicos e modelos de referência mais amplos do que os dotados com significados nacionais ou mesmo mundiais. Elas concentram as esperanças e os temores de milhões; logo, propiciam conexões fundamentais em alguns dos momentos profundamente significativos da história (1991, p.135).

Sendo assim, uma imagem que assume o lugar de arquétipo, e tem penetração na imaginação, é bastante poderosa. Quando a imagem tem significação nacional ou até mundial, torna-se ainda mais importante para a formação de um ícone. No tocante a este projeto, o ícone está associado com antigos e novos arquétipos, assim como com ideologias com um formato compacto. Um exemplo desse conceito visual mundial refere-se à ilustração à disposição do público da 'indianidade' definida pelo imaginário popular, como a que é exibida na caixa de amido de milho, da marca 'Maizena', no Brasil (figura 34).



Figura 34: Embalagem da marca registrada Maizena/Duryea, fabricada por Unilever Bestfoods Brasil, Mogi Guaçu, São Paulo.

Essa ilustração traduz bem o mais puro 'índio-ícone' estereotipado das planícies norte-americanas. As duas mulheres à frente têm faixas prendendo os cabelos, usam vestidos de couro; atrás, há um homem junto aos tepes (ocas dos nativos das planícies). Ao ver esta

caixa, os consumidores brasileiros recebem a confirmação dos aparentes índios norte-americanos do tipo genérico das 'planícies'[11]. Alguns observadores podem até ir mais longe, associando tais 'índios'com a 'indianidade' brasileira. Um logotipo imaginário como este reflete as velhas noções de que um 'índio' poderia ser igual a outro. No esporte, nos Estados Unidos, imagens típicas, como a do mascote dos Red Skins, podem ser citadas como exemplos de exportação em massa das ideologias genéricas.

Contudo, uma importante questão gira em torno da possibilidade das fotografias incorporarem ideologias, por meio de iconografia específica para transmitir mensagens sobre o 'índio' da imaginação popular. Poderia a 'indianidade', como a determinada por sua longa história em relação ao imaginário europeu ou à indianidade de cada país, tornar-se tão genérica e visualmente excessiva que ela se transformaria em icônica? Parece evidente que há fotografias específicas carregadas de símbolos e definições do 'índio' na memória do público. A fotografia é capaz de reiterar ou comunicar as imagens mentais já estabelecidas associadas com a imaginação dominante.

O 'índio' é hoje uma imagem mais divulgada do que a imagem individual de pessoas indígenas. O indivíduo perde o direito à autodeterminação. A imagem vive independentemente de sua referência ou sujeito original. Em tese de sua autoria, Vicki Goldberg afirma:

> Ao fazer retratos universalmente reconhecidos, a fotografia deu uma nova significação à imagem do indivíduo e criou uma clara imposição por parte de qualquer um que a controle. Os que não podem ditar a maneira pela qual eles mesmos se apresentam em seus retratos são usados por aqueles que têm a autoridade de fazê-lo, seja o fotógrafo, a imprensa ou o governo (1991, p.62).

No caso da imagem icônica, com a autoridade acima e o uso da representação separada do indivíduo ou, no caso, dos grupos indígenas, a única identidade da nação ou pessoa indígena fotografada é distorcida. Essa separação, ou distorção, e a associação de ideologias nacionais ou mundiais dão nascimento a um ícone.

O índio, enquanto um conceito na cultura popular, pode ser comprovado usando as definições de Huhndorf, em *Going Native*. Em seu texto, a Autora cita um caso de extrema importância em relação ao 'índio' como um signo de americanidade ou de conexão entre identidade nacional e individual. O 'índio' imaginado pelo euroamericano é uma síntese utilizada para reconstruir e reiterar a história de progresso nacional, origem e força. Huhndorf usa a formação dos escoteiros e de outras associações anglo-americanas baseados no ser 'índio'

[11] A mesma pasteurização do sujeito indígena fora de contexto pode ser encontrada na reapropriação de uma antiga imagem em um biquíni brasileiro (figura 2).

como prova para esse ícone nacional. Ao examinar feiras mundiais como indicadores da propaganda para as massas sobre a posição dos indígenas na sociedade, ela ilustra os vários usos da 'indianidade' na América do Norte (2001, pp. 69-77).

Uma construção similar do 'índio' em relação à fotografia e ao ícone pode ser encontrada na comparação de Goldberg com a iconografia da bomba atômica. Ela afirma que o efeito da imagem da nuvem atômica na época era em forma de cogumelo e ajudou a criar um novo ícone visual. As fotos da nuvem de 'cogumelo', como ela diz, foram amplamente simbólicas. Elas representavam a destruição, o poder da América do Norte e a nova era (1997, p.149). Similar ao processo de nomear ou alimentar o uso da palavra 'índio' para as pessoas indígenas da cultura popular, muitos nomes foram dados para descrever a forma da nuvem atômica antes do termo 'nuvem cogumelo' (1997, p.150). Nesse sentido, este nome associado à iconografia original das primeiras fotografias, tornou-se uma entidade visual. As imagens originais rapidamente foram reduzidas e descritas através de símbolos visuais ligados às ideologias originais. Goldberg mostra imagens de mulheres usando vestidos com a bomba atômica ou a nuvem cogumelo e bolos ornamentados com a nuvem cogumelo usados em comemorações. Assim como no caso das associações visuais com a palavra 'índio' em si, elas se tornaram mais compactas e até mesmo foram utilizadas como logotipos.

Em alguns casos, a fotografia sintetiza, cria e reitera a iconografia 'índio' na mídia ou comunicação de massa de uma nação. O logotipo 'índio' (geralmente desenhado, pintado ou animado por computador) como representação visual é puramente icônica tanto quanto o uso do nome 'índio' ou de grupos tribais como, por exemplo, o jipe Cherokee, para representar produtos. As associações imagéticas ou mentais com essas palavras estão baseadas na imaginação européia e na imaginação coletiva de cada país. A questão então seria: o índio pode ser um ícone fotográfico? A resposta parece ser a de que a fotografia ajuda a comunicar e até mesmo construir novos imaginários coletivos associados com 'indianidade'. O conteúdo fotográfico em si pode consistir de noções iconográficas estabelecidas do 'índio' da sociedade dominante. Uma vez que o índio, como a nuvem cogumelo, foi sintetizado, definido e usado pela sociedade dominante de forma genérica, para simbolizar certas ideologias, esse 'índio' é um ícone da cultura popular de cada país. O tratamento do "Índio" como mercadoria parece apoiar a existência do ícone 'índio', porque atualmente tem significação global. Essa existência global se deve, em parte, à imagem fotográfica. Kossoy comenta:

> Com a descoberta da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em qualidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais. Era o início de

> um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes. Micro aspectos do mundo passaram a ser cada vez mais conhecidos através de sua representação. O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado (*Fotografia & História*, 2003, p. 26).

Sendo assim, até mesmo o 'índio' da imaginação européia, norte-americana e brasileira, retirado de seu contexto, é reduzido pela fotografia e inserido em um mercado global de observadores.

Existe uma relação vital entre a teoria da imaginação coletiva e a prova da existência de um 'índio ícone', das representações globais e de sua relação com a fotografia. Olga Rodrigues de Moraes von Simson estabelece:

> Ora se, como diz Lotman, é através dos signos fornecidos pela cultura que se constrói a memória de um grupo social, num trabalho seletivo muito complexo que só armazena fatos, depois de transformados em algum tipo de texto e, mesmo assim, só guarda os que possuem uma utilidade e funcionalidade para o grupo; as pesquisas aqui relatadas parecem indicar que as imagens fotográficas têm exercido papel significativo nesse processo de seleção e registro do que deve ser armazenado e se constituem num útil sistema de transmissão da memória para alguns grupos sociais. Elas indicam também que o registro imagético vem permeando cada vez mais a nossa cultura ocidental contemporânea e se transformando talvez no principal "texto" orientador da construção das memórias individuais e da memória coletiva dos grupos sociais (*O Fotógrafo*, 1998, p. 33).

Assim, o fato de a fotografia exercer um papel vital na transmissão da memória e como registro pode ser considerada prova para a memória coletiva do Índio na sociedade e suas possíveis utilizações em termos de tornar-se um ícone para aquela sociedade.

Este projeto tenta provar que o 'índio' imaginado foi construído pela sociedade dominante, usando signos visuais que têm uma única função tanto para a sociedade brasileira quanto para a norte-americana. O poder da fotografia para construir e transmitir memórias sociais para as massas é central neste estudo. O índio popular adquire suas características, poder social e status icônico graças ao consumo em massa. Pode-se entender o 'índio' como uma construção social que se tornou um ícone visual. Tacca comenta:

> O conceito de ícone nessa abordagem aproxima-se da categoria de símbolo em Pierce. O ícone é uma construção social direcionada para arquitetar uma teia de envolvimento do indivíduo nas suas emoções cotidianas e aspirações de ordem pessoal ou coletiva. Assim, as imagens técnicas serão utilizadas pelas sociedades democráticas e capitalistas na construção de ídolos para consumo de massa e nas sociedades autoritárias para construir verdadeiros deuses humanos para impor uma imagem única e referencial. Para que a imagem se torne um símbolo, ela passa necessariamente pela etapa da indicialidade, já comentada, e pela iconicidade. É somente pelo reconhecimento icônico que essa imagem poderia tornar-se um símbolo. A falta do reconhecimento de iconicidade e por extensão de sua semelhança com o referente primeiro e indicial, tornam um produto imagético sem a possibilidade de alçar o

panteão do mundo simbólico (*O Feitiço Abstrato*, 1999, p. 31).

O "índio" assume uma forma complexa que se relaciona à sociedade de massa sob a forma de propaganda e consumismo. Boris Kossoy comenta especificamente o uso do "índio" na construção da identidade nacional no Brasil, que poderia ser aplicado a todas as Américas:

> A construção do nacional na produção cultural brasileira se dá no constante destaque da natureza exuberante, na valorização dos feitos heróicos como os contidos nas pinturas históricas representando cenas épicas da bravura dos brasileiros nos campos de batalha, o que pode ser exemplificado através de Victor Meirelles com sua *Batalha dos Guararapes* (guerra travada contra os holandeses) ou Pedro Américo na tela *A Batalha do Avaí* (guerra do Paraguai), e mesmo, da exaltação do índio (em romances indinistas de José de Alencar) (*Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, 2002: p. 75).

Tal consumo do "índio" constituiu uma parte da construção da identidade nacional. Kossoy define o ato de consumir essas imagens da seguinte maneira:

> Continua o interesse ambíguo do europeu em consumir imagens de etnias 'inferiores', o que, se por um lado, 'ilustra' o exotismo das populações tropicais, por outro, vem reforçar, através do 'testemunho' fotográfico, a idéia de 'atraso' prejudicial ao projeto nacional de edificação de uma civilização nos trópicos (*Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, 2002, p. 87).

O consumo da imagem do 'índio' é extremamente relevante no uso contemporâneo da iconografia 'índio' da fotografia aplicada à moda. A real essência de um ícone, especialmente no contexto moderno, é a de que ele foi criado por uma cultura de consumo. Betsky explica:

> É exatamente devido a seu caráter de abstração e apelo universal que elas têm o poder de evocar um universo de significados. Elas são, nos dias atuais, o equivalente a símbolos, objetos de devoção ou dispositivos de memória das pessoas, uma vez que trazem um sentido de foco a suas vidas. Em vez de serem cuidadosamente guardadas como os ícones religiosos, são ícones da cultura de consumo (*Icons: Magnets of Meaning*, 1997, p.14).

O uso da imaginação coletiva européia foi baseado em antigos arquétipos, e fundou novos arquétipos que foram muitas vezes universais. A imagem fotográfica e a formação do discurso nacional ajudaram a formar um índio genérico e finalmente sua forma icônica 'índio'. A existência do 'índio' como um ícone na fotografia ligada à moda prova seu apelo universal. O 'índio' da cultura popular norte-americana, por exemplo, tem sido um objeto de devoção no sentido das origens. Isto serviu para lembrar os cidadãos de sua identidade enquanto 'americanos' verdadeiros e celebrar a 'derrota' do 'selvagem'.

As fotografias foram e continuam sendo fundamentais no consumo de ícones. O ícone permanece para várias coisas e, ao mesmo tempo, apresenta noções impossíveis de serem representadas ou escritas de forma visual. Ele parece ser uma resposta ao modernismo. O 'índio'

como um ícone visual volta-se para o banco de características, ideologias e iconografia ao qual deve sua criação na imaginação popular da sociedade dominante. A fotografia realiza a comunicação para as massas das informações possíveis.

2.4 Itens Culturais 'Tradicionais' e Sua Relação com a Fotografia:

Um aspecto que é preciso mencionar, neste ponto, é a apropriação dos trajes dos nativos e dos não-nativos e o uso indiscriminado das imagens do 'índio' da Amazônia e das Planícies, relacionando-o ao 'índio' genérico ou popular da imaginação da sociedade dominante. A análise de imagens dependerá da história do fotógrafo específico, a relação de poder entre o fotógrafo e o indivíduo e as roupas usadas no momento da história. A escolha dos indivíduos representados usando suas próprias roupas ou vestindo roupas escolhidas pelo fotógrafo artístico, fotógrafo antropológico, fotógrafo do governo etc. será importante para a análise das fotografias.

É preciso lembrar que não são traços culturais do grupo indígena que estão sendo analisados, mas sua representação e uso pela sociedade não-nativa. Nativos americanos que vivem em estado mais 'original', tais como os grupos fotografados na Amazônia, existem ainda hoje. As denominações 'original' e 'tradicional'[12] são construções dominantes, que quando usadas neste texto, não correspondem à abordagem desta pesquisa. Contudo, sua representação e a constante reutilização de suas imagens estão relacionadas com a criação da 'indianidade' pela sociedade dominante. Esses nativos, enquanto representações criadas na imaginação da cultura popular, não são representativos de nenhum grupo indígena. A sociedade dominante tende a ver os 'nativos reais' como aqueles que vivem estritamente em seus estados originais. Sua documentação fotográfica torna-se crítica para a definição do 'índio' da sociedade dominante associado a imagens mentais, por ser apenas um dos que foram deixados em um estado 'natural'. A representação de tais grupos poderia ser ativa e não passiva, quando registrada por não-nativos ou nativos. Esses grupos são ainda freqüentemente retratados como destinados à extinção ou ao desaparecimento, como os únicos de reais nativos que restaram. Isto não quer dizer que os modos de vida dos nativos não sejam assaltados agressivamente em sua base diariamente, mas, de fato, que essa existência visual passiva é importante para a visão da sociedade dominante em si. Sendo assim, o índio enquanto um traço nacional é neutralizado na cultura popular, através de motivos passivos ou do passado.

[12] Quando uso a palavra 'tradicional' estou fazendo uma referência a esta construção social.

Os indígenas que, nos Estados Unidos, se apropriaram do uso de alguns objetos culturais não nativos – carros e roupas – não são aqui vistos como aculturados. O termo e a iconografia associados com 'aculturação' são uma técnica que debilita a representação política dos indígenas. Se isso fosse verdade, cada um dos não-nativos brasileiros ou americanos seria apenas um aculturado. O uso da aculturação pela sociedade dominante como uma descrição de alguns grupos indígenas ignora o fato que os que usam o termo foram uma vez imigrantes europeus ou mestiços por hereditariedade. Hoje, eles próprios se rotulam de brasileiros ou americanos que usam uma mistura de modos de vida e trajes ou, na essência, são 'aculturados'. Mesmo os europeus mudaram suas tradições e estilos de roupas e poderiam então ser considerados 'degenerados'.

2.5 A Imaginação Antropológica

A imaginação antropológica que diz respeito à 'indianidade' da sociedade dominante será um fator adjacente ao longo do texto. A acumulação do passado do discurso europeu colonial e nacional relativo ao 'índio', na imaginação coletiva do público, está vinculado à formação da ciência social chamada Antropologia. O outro da antropologia, o objeto do discurso inferior e primitivo, do enfoque voyeurístico e a peça viva de museu são consideradas parte da história de uma imaginação antropológica relativa ao 'índio'. O uso de imagens conjuntamente com essas ideologias básicas deve ser estudado. A Antropologia foi fundada no discurso científico naturalista, dos primeiros etnógrafos e colonialistas. O darwinismo, as teorias do evolucionismo e os estudos das raças e crânios do outro e, acima de tudo, um discurso colonial, integram as bases que fundaram a Antropologia.

Por definição, a Antropologia foi primeiramente descrita como a 'ciência do homem'. Essa problemática definição, usada para o ser humano em geral para significar o ser do sexo masculino e também o do sexo feminino, comporta todas as 'raças de homens', nos estudos antigos e contemporâneos sobre a 'espécie humana'. A verdadeira definição implica o "outro" e o "self", o "eu" sendo masculino e dominante. A Antropologia nasceu durante a época colonial em relação à terra 'ocupada', 'conquistada' ou 'dominada'. As relações de poder e identidade caminharam lado a lado, no processo de construção do estatuto científico da Antropologia.

No século XVIII, as ideologias relativas à definição do primitivo versus civilização prevaleceram alinhando-se às políticas e à nacionalidade. Já no século XIX, o evolucionismo foi aplicado aos estudos do outro, de modo a que se compreendesse o si mesmo antropológico colonial. Em 1888, criou-se a idéia de cultura que foi alimentada pela

Antropologia. A definição de cultura permitiu que se fizessem distinções entre a 'cultura primitiva e a civilizada'. Com a cultura vieram as definições, os estudos e a transmissão de noções de cultura, aculturação, bem como os vários gêneros da disciplina, tais como a antropologia cultural.

O pluralismo cultural, o funcionalismo, o funcionalismo estrutural, o materialismo cultural, a antropologia cognitiva e a antropologia estrutural não se afastaram da criação da 'cultura'. O funcionalismo via a cultura como sistemas, construídos por indivíduos no trabalho individual ou coletivo. Se um elemento do sistema fosse alterado, afetaria os filtros que serviam ao sistema como um todo. Sendo assim, um aspecto que fosse alterado, alteraria tudo. Em termos de estudos indígenas, isso poderia significar que qualquer item não-tradicional introduzido na cultura deveria mudar o sistema todo, sem mencionar uma possível 'aculturação' ou degradação do 'primitivo'.

Os funcionalistas estruturais acreditavam que a cultura tinha erigido aspectos que mantinham a estrutura social. O materialismo cultural pensava na cultura como algo dinâmico e não estático. A antropologia estrutural, cujo pioneiro foi Levi Strauss, consistia na análise das línguas indígenas, dos mitos, do sistema de parentesco e de outros sistemas para detectar padrões que pudessem revelar a estrutura da 'mente primitiva', o que levaria, por fim, ao entendimento da mente humana. Robin Wright descreve os fundamentos dessa antropologia em termos dos direitos indígenas:

> Os novos fundamentos do evolucionismo do século XIX apoiaram a conquista militar e a colonização das pessoas nativas, enquanto os primeiros modelos funcionalistas estruturais apresentaram as culturas nativas como incapazes de autodeterminação. Os estudos de aculturação, sinônimo de Antropologia Aplicada em alguns países, em geral assumiram que o processo de integração e assimilação de pessoas nativas nas sociedades nacionais foram inevitáveis e conseqüentemente apoiaram as políticas indigenistas oficiais. As abordagens de ação orientadas para o desenvolvimento da Antropologia Aplicada na América do Norte começaram a dedicar atenção mais crítica ao papel dos antropólogos das comunidades nativas. Os etno-historiadores também passaram a utilizar uma metodologia a serviço das reivindicações da terra nativa. A 'Antropologia Urgente' das décadas de 1950 e 1960 representou mais uma crise na antropologia do que um questionamento sério acerca das metas e questões éticas da disciplina. No final dos anos de 1960, as teorias de etnicidade serviram para se entender a politização emergente ou o 'tribalismo' dos povos nativos em várias regiões do mundo. Com sua crítica à 'situação colonial', esses antropólogos começaram a olhar severamente para o legado e as metas da profissão, 'despertando' para suas responsabilidades éticas e dirigindo seus interesses para os dos povos nativos. (Wright, "Anthropological Presuppositions of Indigenous Advocacy" *Ann. Anthropol. Review* 1988. 17:365-90, 367).

O trecho citado aponta elementos essenciais para a definição da história antropológica e do presente, em termos da identidade indígena, da representação e da importância de um papel ativo na antropologia. Antropólogos brasileiros e estrangeiros que trabalharam no

Brasil também usaram essas metodologias/ideologias relacionadas com as primeiras representações da cultura indígena. No Brasil, uma perspectiva antropológica especificamente brasileira também se formou. As primeiras ideologias antropológicas coloniais sobre os habitantes indígenas das Américas estiveram também presentes no Brasil.

Portanto, a origem da fotografia e do fotógrafo poderia ser vista como sendo antropológica em sua essência. Algumas das primeiras imagens, por exemplo, foram usadas para o estudo dos movimentos de corpos, da aparência física e da existência de um desconhecido "outro", em relação ao observador. O fotógrafo levou acontecimentos e percepções não experimentados pelo observador em geral, tais como a prostituição ou *Paris à Noite*. O desconhecido tornou-se visível para o observador, que foi capaz de assistir a um momento do tempo não detectado até a chegada do fotógrafo. Os mundos ocultos ou os 'outros desconhecidos', como no caso da antropologia, são freqüentemente o núcleo das imagens, similarmente às apresentadas pelos fotógrafos/não antropólogos, durante os primeiros anos da fotografia. O mesmo elemento voyeurístico encontrado na fotografia pode ser encontrado na antropologia. A imaginação do Oeste relativa ao outro e à representação ou criação da imagem em termos de consumo é fundamental para o entendimento do nascimento da fotografia. A Antropologia foi também um produtor do outro versus o Oeste. Edwards discute a Antropologia em relação ao poder colonial do Oeste do seguinte modo:

> A emergência da antropologia científica foi um processo coincidente e não um processo sem relação, pois foi através da antropologia que o poder do conhecimento foi transformado em uma 'verdade' observável, racionalizada. O que é um ponto central para nossas observações aqui são as idéias de raça, por serem comuns tanto para a justificativa e a racionalização da dominação colonial quanto para o estudo científico da antropologia, a qual, por sua vez, deu o peso de verdade científica aos pressupostos do caráter racial... Através de tais teorias, a ciência foi vista para subescrever as relações de poder existente e estrutura social e ao mesmo tempo oferecer ao homem branco uma chave para sua própria história (*Anthropology &Photography* 1992, p. 6).

Olhar para o outro, observar, fazer anotações, logo, permanecer numa distância controlada do sujeito ou do outro, foi central tanto para a fotografia quanto para a antropologia. De fato, o fotógrafo muitas vezes se torna um tipo de etnólogo artista/esteta que cria memórias visuais de outros mundos para o leitor. Paralelamente à fotografia e à antropologia, as ideologias dominantes associadas ao físico do outro permaneceram centrais. A fotografia foi, portanto, em primeiro lugar, apenas uma ferramenta que validava as ideologias antropológicas relativas à antropometria.

A relação bem específica da antropologia do passado com a apropriação da câmera fotográfica não estava separada, mas era um acréscimo aos relatórios de campo. A evidência ou a documentação textual representava um discurso mais 'válido' do que a comunicação

oral ou visual para a cultura colonial dominante. Supõe-se que as palavras dos antropólogos sejam 'neutras' para descrever o outro, ao passo que, mais freqüentemente, as fotografias são usadas para ilustrar o texto e não vice-versa. A relação da antropologia colonial do passado e da fotografia levou à produção de muitas imagens fotográficas antropométricas. Elas se consistiram num testemunho da fundação da parceria antropológica e fotográfica.

Quando a fotografia foi usada por Franz Boas e Oregon Columbus Hastings para documentar o povo kuakiutl da Colúmbia Britânica, (1894), Margaret Mead e Gregory Bateson criaram *Caráter Balinês, Uma Análise Fotográfica* (1945) e Robert Flaherty filmou *Nanook of the North (Revillon Frères, 1921-1922)*, afirmaram-se o ato antropológico de olhar para o outro ou o primitivo, bem como o uso de metodologias antropométricas. Flaherty, cujos métodos estariam até certo ponto entre as metodologias de Boas e Curtis, produziu imagens extremamente fiéis para a imaginação dominante, que dizem respeito ao 'índio'. Aqui o assim chamado primeiro 'filme etnográfico' não será analisado em detalhe, devido ao fato de que vários estudos detalhados já existem[13]. Não obstante, é importante estabelecer nesse ponto que esse filme foi para muitos, como para os estudantes de antropologia, um dos primeiros filmes mostrados em aulas da disciplina. O poder desse filme não deveria ser ignorado e tampouco sua extensão, por refletirem questões importantes relativas às representações indígenas. Em muitas cenas, tais como quando Nanook mordeu um disco, o primitivo é apresentado ao espectador. O inevitável 'desaparecimento' deste 'primitivo' está em justaposição com o aparecimento do europeu, da tecnologia, da desnutrição. Sendo assim, haveria muita diferença entre o filme de Edward Curtis, *Land of the Headhunters (1910-1914)*, e o de Flaherty? Embora os headhunters de Curtis sejam pura fantasia, a visão de Nanook que Flaherty apresenta também é construída.

Boas e Mead parecem ter ido ao extremo oposto, ao produzir imagens etnográficas claras. Todavia, a concentração de Mead e Bateson está nos movimentos e no corpo, assim como na exploração da cultura através do corpo do outro. Esses estudos puderam realmente ir mais longe do que os estudos antropométricos? O uso da linguagem fotográfica foi básico e eles tentaram ser documentaristas 'neutros' de acontecimentos do cotidiano, de modo a captar as particularidades do caráter e do desenvolvimento balinês. Essa estranha análise psicológica da fotografia pode nos dizer mais sobre os fotógrafos e os que analisam as fotografias, no caso, os balineses. Em certo sentido, Mead e Bateson abriram as portas para que a fotografia viesse a ser um método de coleta de dados da antropologia. Seus fotógrafos

[13] Rony Fathima em *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic spectacle* e Sharon Huhndorf, em seu texto, *Going Native,* nos oferecem detalhes e análises importantes acerca do filme.

não foram muito mais longe do que a elaboração de um "diário de campo" visual. Um dos maiores problemas na metodologia de Mead e Bateson e na metodologia da antropologia em geral é a noção de que a observação neutra existe e que ela é especialmente possível com o auxílio da fotografia. Terence Wright afirma:

> Então, para a fotografia enraizada profundamente no positivismo,a fotografia oferecia uma proposta tentadora: uma visão objetiva e uma coleção de 'fatos', facilitando a organização e a análise sistemática, a serviço da pesquisa científica. Com pouca interferência, influência externa ou autorização do estúdio fotográfico para a investigação do observador, a fotografia levou os sujeitos do estudo antropológico diretamente para a poltrona (Wright, *Anthropologia e Fotografia,*1992, p. 20).

Portanto, é importante lembrar que, devido à forte aplicação dos métodos científicos da disciplina para o estudo humano, a câmera tornou-se um instrumento que poderia desvendar 'verdades' subjacentes. Isso nos mostra que os resultados das primeiras fotografias antropológicas refletiram nos primeiros sistemas metodológicos da Antropologia[14].

Franz Boas, por outro lado, manipulou algumas imagens suas e de Hasting, de modo a documentar o que considerava serem informações etnográficas importantes. O uso da câmera por Boas revela a parceira que se inicia entre a fotografia e a antropologia, tal qual é discutida atualmente. Essas manipulações ou retoques em negativos para que sofressem algumas mudanças foram, algumas vezes, similares aos procedimentos de Curtis, em termos de ideologia. Maiores discussões acerca dessas manipulações são situadas pelo artigo de Ira Jackin, "Franz Boas and Photography" (1988).

Nos anos de 1930, Boas criou a idéia de pluralismo cultural, que, por seu próprio mérito, esvaziou as teorias de evolucionismo e expansionismo. A experiência pessoal de Boas, um homem de ascendência judaica, que sofreu preconceitos, provavelmente o ajudou a delinear suas idéias sobre o relativismo cultural. Desafiou idéias de futuro incerto do norte-americano tradicional, pressionou com a questão de que a singularidade de uma cultura em particular não deve necessariamente ser comparável a outras. Suas idéias relativas a um enfoque no nível micro para o estudo de culturas específicas são notáveis como um ponto de mudança, mas não completamente revolucionárias em termos da idéia do 'primitivo'. Essa metodologia levou à celebração da 'mente primitiva' e seus 'mitos' do ponto de vista dominante. Fotografias suas e de Hastings são testemunhos da falta de mudança na representação dos antropólogos, no que diz respeito ao 'índio'. Embora seja reconhecido

[14] Sobre este papel de "objetividade" exercido pela fotografia e uma relação com as análises antropológicas, veja a citação que fiz de trabalho de Kossoy, à página 77, neste capítulo.

como um dos fundadores da antropologia visual na América do Norte, há alguns detalhes específicos em sua metodologia que o distinguem de seus contemporâneos.

O que é importante destacar neste Capítulo é o fato de que a imaginação antropológica relativa aos temas indígenas está sempre presente e é recorrente nas entrelinhas deste projeto. A Antropologia, de modo similar ao de um museu, vincula as noções de tempo e civilização. Ambos fazem pausas no tempo, fixam-se no presente e o justapõem ao passado, levando artesanatos antigos, lembranças humanas e vários itens culturais para fora de seu contexto sagrado ou mesmo do cotidiano, apresentando-os ao mundo profano do público da sociedade dominante ou intelectual.

O museu foi o lugar onde o mundo antropológico primeiramente colocou à disposição seus 'achados'. Nada mais é preciso dizer acerca da controvertida 'coleção' de partes de corpos de indígenas expostas em museus. Cérebros, ossos e cabeças de muitos homens e mulheres mortos, durante muito tempo, foram 'colecionados' ou roubados em nome das propostas da 'ciência'. Osceola, 'Quack' ou o botocudo do Príncipe Wied-Neuweid vivem em espécime. 'Ishi', quando capturado por Alfred Kroeber, e muitos outros indígenas prisioneiros ou mortos em conflitos, têm suas cabeças, cérebros ou corpos 'preservados'. O caso de 'Ishi' nos faz lembrar da imaginação e dos métodos antropológicos relativos ao 'índio'. Um dos maiores problemas relativos às metodologias da antropologia tem sido a noção do cientista social como um observador e narrador "do outro" que é neutro[15].

Ishi entrou por acaso no mundo da antropologia, na época em que as ideologias colocadas por Franz Boas foram desconstruindo idéias de evolução, 'raça', culturas inferiores e apoiaram as singularidades culturais. Kroeber, um discípulo de Boas, seguiu seu exemplo e adicionou métodos boasianos às suas práticas. Kroeber estudou e documentou grupos indígenas da Califórnia, à época em que ainda eram ignorados, o que o levou a ser chamado de 'pai da antropologia indígena da Califórnia'. Ao mesmo tempo em que se acredita que 'Ishi' tenha sido o último yani, em parte maidu ou não, curandeiro, xamã, prisioneiro do museu, exibição viva, exilado de sua comunidade, que poderia ou não ter sido yani ou que cantando em gravações antropológicas trouxe para si a morte (Starin , 2004, pp. 300-301), uma coisa é certa: na cultura dominante ele representou o romântico bom selvagem 'desaparecendo', já preservado. Ele foi chamado de 'O Último Homem da Idade da Pedra' e 'O Último Índio Selvagem'.

[15] Sobre a polêmica da neutralidade nas Ciências Humanas, Michael Löwy destaca, em *As Aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen*, a origem Positivista da neutralidade como preceito básico para a prática científica. Para ilustrar a impossibilidade de o cientista isolar-se das convicções de sua sociedade e seu próprio tempo, Löwy compara a atitude do cientista Positivista, que se crê neutro, com uma figura do folclore alemão, o Barão de Münchhausen, que, em um gesto quase mágico, puxa seus próprios cabelos e salva-se de um atoleiro.

Dois livros escritos sobre Ishi, *Ishi in Two Worlds; A Biography of the Last Wild Indian in North America*, de Theodora Kroeber e *Ishi's Brain (2002). In Search of America's Last "Wild" Indian (2004)*, de Orin Starin, são importantes para o entendimento do imaginado ou mítico 'Ishi' da cultura branca e o homem real, encontrado subnutrido. Existe uma fotografia de 'Ishi', um dia após ter sido 'capturado' na carnificina. Os cabelos dele estão lamentavelmente queimados, está subnutrido e usando roupas não-tradicionais. Também foram tiradas fotografias depois que ele estava vivendo no museu. Numa fotografia desse tipo ele está vestido ao modo como imaginavam que os yanis se vestiam antes do contato ou dos massacres de seu povo. Nela, ele está na terra natal com os cientistas que esperavam aprender algo acerca do modo de vida yani em seu assentamento natural. O livro de Starin traz à luz cartas e provas do fato de que, após a morte de Ishi, o médico do hospital, dr. Pope, levou o cérebro de Ishi, supostamente com Kroeber, que uma vez teria se oposto a tal violação, ao Museu Smithsoniano.

Uma atenção ao possível discurso acessível ao campo da antropologia em relação à comunicação visual e à fotografia é também relevante. Se a disciplina da antropologia puder passar a explorar melhor o que a fotografia comunica sobre o si mesmo e outro, um discurso mais enriquecedor poderá ser criado.

As fotos nos contam, em vários volumes, sobre as escolhas e as posições pessoais dos fotógrafos, suas metodologias, sejam antropológicas ou não, seu relacionamento com as sociedades nas quais vivem, o relacionamento do fotógrafo com o fotografado, o relacionamento da sociedade do fotógrafo para com o fotografado, assim como aspectos nem sempre tão óbvios, como características ou essências pessoais do sujeito retratado. Hulleah Tsinhnahjinnie, uma fotógrafa e pesquisadora seminole, muskogee e diné discute esses aspectos em termos da fotografia indígena. Ela explora as perspectivas dominantes, suas próprias perspectivas possíveis enquanto uma mulher indígena, assim como o que as pessoas indígenas comunicam pelas fotografias etnográficas. Ela afirma:

> Devido à preocupação com a sobrevivência, as pessoas nativas tornaram-se mais sujeitos do que observadores. As imagens para o julgamento do sujeito, mesmo sendo vistas como imagens pelo estrangeiro, valem mais do que mil palavras. Ainda mais se as palavras estiverem em inglês. Quando vi pela primeira vez as imagens etnográficas, fiquei extremamente deprimida, depois passei a reconhecer o seguinte: eu estava vendo as imagens como uma observadora e não como observada. Meu olho analítico amadureceu e eu me tornei suspeita, incapaz de ser o que poderia me autodeterminar 'expert' da narrativa. Da delegação de fotógrafos e pesquisadores da expedição etnográfica, eu era uma das que mais conhecia as metodologias que seriam o olho 'objetivo' estrangeiro. Mas ainda que tenham problemas, essas imagens do século XIX foram muito significativas para mim ao preencher as páginas vazias de meu álbum de família. ("When is Photography Worth a Thousand Words?" *Native Nations. 1998*, pp.

40-55).

Ela prossegue, afirmando:

> Quando olhei atentamente para a imagem de Hinano´ei (Arapaho), dos seguidores da religião da Dança dos Espíritos e para a imagem de Yebichai, fui tomada pela emoção, ainda que Mooney e Curtis pensassem que estavam fazendo imagens de uma raça desaparecendo. Eu vejo o contrário. Eu vejo perseverança. Nessas fotos, reconheci imediatamente o poder do sobrevivente e meu coração ficou cheio de emoção. Há a síntese de minha existência, a verdadeira razão pela qual esta mulher indígena, digitando em um laptop, existe no final do século XX ("When is Photography Worth a Thousand Words?" *Native Nations*. 1998, pp. 40-55).

Essas afirmações de Tsinhnahjinnie ilustram o que poderia ser visto como uma síntese das fortes indicações do que se tratava o discurso da comunicação visual. Como mulher indígena, sua perspectiva é a de alguém que tem intimidade com o assunto e ela nos lembra que há poder na presença de indivíduos indígenas, mesmo quando se apresenta com a mais depressiva visão etnográfica ou dominante disponível.

O observador-pesquisador pode e deve desconstruir a perspectiva dominante para entender quando e como o controle da identidade do sujeito e suas metodologias são construídos, ao mesmo tempo em que relembram que essa relação resultou em documentação de rostos indígenas. Esses rostos pertenceram a famílias, ancestrais, comunidades e pessoas específicas que viveram e os passaram por herança de seus pais e mães à geração futura em um ciclo de nascimento, vida, morte e renascimento. Embora a situação naquela época fosse a que excluísse a possibilidade de fotografia para muitos indivíduos indígenas, no Capítulo V, alguns dos primeiros fotógrafos indígenas serão discutidos. O que é preciso salientar aqui é a idéia de que a comunicação visual estimulou e permitiu que o discurso pudesse mudar a ótica da sociedade dominante.

O uso da fotografia na antropologia visual poderia conduzir a novas possibilidades, técnicas, bem como a exploração da linguagem e da comunicação visual. A distância e a proximidade entre o "eu"/ si mesmo (*self)* e o "outro", o sujeito, em termos da representação do "eu", puderam ser direcionadas e tornadas conscientes. Por outro lado, chega-se onde Edward Curtis deixa em segundo plano o uso da estética para afirmar velhas ideologias. A combinação de Curtis de técnica artística e comunicação visual com métodos etnográficos leva-o a usar a linguagem visual para reafirmar as posições dominantes. O que se poderia chamar de um avanço em seu trabalho, entretanto, como artista e etnógrafo amador, foi o uso de textos para complementar imagens e não vice-versa.

Nesse sentido, a primeira antropologia visual poderia ter posto um fim ao passado antropológico colonial. Análises do discurso antropológico e ideológico podem ser realizadas através da comparação de imagens históricas do passado com imagens atuais, comparações entre imagens históricas e/ou textos dos mesmos ou de diferentes autores. Desse ponto de vista, a antropologia pode começar a ver as vias de comunicação que a fotografia proporciona em relação à comunicação de massas, em termos de consumo, discurso dominante, relações de poder e produção.

Em que casos o antropólogo visual deve se tornar mais interdisciplinar, estudar e combinar várias disciplinas (antropologia, ciência política, fotografia, comunicações, leis indígenas, estudos culturais populares, história etc.), dado que a análise de fotografias é possível graças a um exame rigoroso do contexto? Esse é o caso específico da fotografia etnográfica, que a antropologia continua a produzir e criar:

> A fotografia etnográfica pode ser definida como o uso dos fotógrafos para registrar e compreender cultura(s), tanto do sujeito quanto do fotógrafo. O que um fotógrafo etnógrafo faz não está necessariamente na intenção de sua produção, mas em como ela é usada para informar etnograficamente. A metodologia de pesquisa para o uso da investigação das fotografias etnográficas inclui: 1) análise detalhada das evidências intrínsecas e comparação de fotos com outras imagens; 2) compreensão da história da fotografia, incluindo constrangimentos e convenções tecnológicas; 3) estudo da intenção e das propostas do fotógrafo e a maneira pela qual as imagens são usadas por seu criador; 4) estudo dos sujeitos etnográficos; 5) revisão de evidências históricas relatadas, incluindo um exame acerca de como são as imagens usadas por outros (Terence Wright, *Antropologia e Fotografia*, 1992, p.34).

Este método detalhado foi e deverá ser levado em conta nas análises desses tipos de imagens.

Portanto, é necessário que se faça tanto uma análise micro quanto macro da fotografia. A antropologia visual deve começar a questionar e romper com velhos estereótipos visuais, ao trabalhar com a linguagem das imagens.

Em termos de antropologia e estudos indígenas, o antropólogo 'neutro' que trabalha em benefício próprio e no da sociedade da qual participa, sempre tomando, olhando, produzindo e tocando o outro, não faz mais do que violentar as culturas diferentes. Mudanças na definição de cultura que conduzem ao pluralismo e ao relativismo reconstruíram as velhas ideologias. As teorias de mudança cultural, a nova definição de cultura e pensamentos acerca da idéia de construção simbólica de significados, bem como a metodologia de criação da observação participante, trocas mútuas entre antropólogos, ênfase no aprendizado de línguas 'nativas' durante seus estudos dos zunis, tudo isso se distanciou do discurso colonial na antropologia, em passos demasiado lentos. Essas novas perspectivas e ideologias

representam uma pequena mudança na antropologia. É preciso que a posição contemporânea iniciada em relação aos direitos humanos, nos termos da antropologia, continue e avance mais um passo no sentido dos direitos indígenas. Robin Wright comenta:

> Há algumas décadas, era uma raridade um(a) antropólogo(a) sustentar a posição de representar a tribo que estudava. A idéia de uma ciência social imparcial ou livre de valores permeava então a profissão que era considerada 'não-científica' para julgar as políticas e os programas que afetavam as pessoas nativas, mesmo se isso resultasse em profundas mudanças em seus modos de vida (Wright, "Anthropological Presuppositions of Indigenous Advocacy". *Annual Reviews. Anthropology* 1998, p. 365).

A neutralidade nas Ciências Sociais como um todo, e na Antropologia em particular, não passa de um suporte imaginário. Assumir uma posição em relação ao objeto de estudo pode ser menos destrutivo do que fingir distância ou indiferença. Isso não quer dizer, entretanto, que essas posições nunca deveriam ser analisadas e questionadas, especialmente por aqueles que os antropólogos 'estudam' ou 'falam em nome de'. Portanto, 'advocacia' em antropologia poderia ser os esforços da comunidade indígena combinados com os esforços de antropólogos. Esta combinação, já iniciada, levou à abertura e à troca de debates, à desconstrução dos pressupostos antropológicos do passado, à análise das relações de poder, à desconstrução da representação do outro e a uma pressão sobre os direitos humanos e a legislação.

Tanto quanto a técnica fotográfica na antropologia, a câmera foi uma ferramenta usada para documentar a cultura dos sujeitos e da comunidade indígenas. Detalhes claros, precisos, vieram antes das aplicações estéticas. No caso de Edward Curtis, ele fez sua autoformação em etnografia e usou a linguagem visual que incluía o uso de sombras para comunicar a ideologia da raça desaparecendo. Poder-se-ia argumentar que a apreciação de Edward Curtis da estética desse tipo de documentação fracassou. Portanto, a questão contemporânea de poder haver uma antropologia visual que reúna escolhas estéticas e linguagem visual fica complicada e começa-se a imaginar se um único tipo de comunicação visual enquanto uma disciplina é possível.

Todavia, o uso antropológico da imagem não é impossível como já foi discutido. Enquanto antropólogos como Boas acreditavam na ideologia da raça desaparecendo, o debate cultural era mais importante do que a estética. Esses enfoques distintos do uso da fotografia, sua história em termos do sujeito indígena, deveriam ser rememorados ao se discutir tanto artistas nativos quanto não-nativos em relação a suas posições políticas, protestos e perspectivas que dizem respeito à representação indígena tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

Capítulo 3: O 'Índio' no Imaginário Norte-Americano:

3.1 Discurso Nacional e o 'Índio' da América do Norte:

Conforme já foi demonstrado nos capítulos anteriores, durante os anos das primeiras explorações e do contato, o canibalismo, como parte da definição de povos indígenas como maus, pagãos, perversos e irracionais, estava presente nos relatos que diziam respeito a grupos de Fiji, Havaí, Nova Zelândia, Brasil e América do Norte. Karen Ordahl Kupperman afirma:

> Uma das primeiras narrativas, a de David Ingram, relatava a existência de canibais na América do Norte. Ingram foi um dos cem marinheiros que alcançaram o litoral, pelo John Hawkins, no Golfo do México. Afirmou ter andado com mais dois outros homens dali até Acádia, em um ano, 1568-1569, onde travaram conhecimento com pescadores. Sua obra *Relação,* aparentemente uma mistura de observações genuínas e de experiências e histórias relatadas por outras áreas, foi mencionada por George Peckham em seu *Relato Verdadeiro*, e impressa na primeira edição da obra de Hakluyt, *Principais Navegações*. Ingram narra que os índios que chegou a conhecer eram inimigos dos 'canibais ou meneaters'; estes 'tinham dentes como os dos cães e por esse motivo poderiam ser reconhecidos'. Peckham fez uso do relato de Ingram para pedir socorro a aventureiros de além-mar, a fim de 'ajudar os selvagens contra os canibais' e seus afiados dentes de cães. *Peregrinoage* de Samuel Purcha transmite os rumores da vida breve da colônia Sagadahoc, em Maine, devido aos canibais com dentes de três polegadas de comprimento, mas admitia que os colonizadores nunca teriam visto esses monstros (*Índios e Ingleses: Facing Off in Early America*, 2000, p. 47).

Essa é uma evidência que caracteriza o lado mau do selvagem associado com o canibalismo e que fazia parte do discurso do contato na América do Norte. A descrição de canibais como inimigos de uma tribo amigável e gentil, até aliada do explorador, foi um conceito familiar durante o contato. Embora originalmente associada com 'indianidade' em geral, a palavra permaneceu mais associada a grupos brasileiros e sul-americanos na imaginação contemporânea.

Medo e receio, em partes iguais, estavam presentes nos momentos que se seguiram ao contato inglês com os povos nativos das Américas. Entretanto, os fazendeiros precisavam observar e se comunicar com os indígenas em algum nível, de modo a aprenderem a lidar com eles, a se adaptarem e sobreviverem nas novas terras. Muitas foram as tentativas no sentido de estabelecer um assentamento permanente inglês na costa leste da América do Norte. A primeira tentativa organizada inglesa, por exemplo, foi a de Roanake, estabelecida nos anos de 1580. Todavia, ela fracassou e os colonizadores desapareceram por volta de 1590. Sagadoc, da Companhia Virgínia, não conseguiu realizar esse feito, a não ser por poucos meses, no início de 1607, o que Jamestown (1607) conseguiu, mas com dificuldades.

Quando os debates acerca das origens dos povos indígenas americanos tiveram início, os relatos do desaparecimento da colônia Roanoke[1] davam conta de ser obra de 'índios hostis' ou uma mistura da disposição dos dois grupos. A conversão de Pocahontas em Rebecca e o casamento com Rolfe, a descrição de Squanto com a ajuda aliada dos peregrinos, a paz descrita de Massassoit com os peregrinos, as primeiras descrições de John Smith[2], as imagens originais de White (1580) e os últimos ataques aos assentamentos na Baía Chesapeake, por Opechancanough e os confederados de Powatan (1622, 1644) começaram a pintar uma face especificamente norte-americana tanto do bom quanto do mau selvagem.

Os relatos feitos no século XVII, por Philip Vincent[3] e William Wood, em *Novos Prospectos Ingleses (New Englands Prospect),* deram nomes aos canibais: os mohawks e os tarrentines. Na época, eles foram descritos até como mais 'bárbaros e sedentos de sangue' do que os pequots ou outros grupos que diziam temê-los.

Não cabe aqui descrever tais eventos em detalhes, mas apenas situá-los como um retorno ao ponto de partida da criação de um conceito 'índio' especificamente norte-americano, na sociedade dominante européia e norte-americana. Esse conceito, primeiramente genérico, contém um dualismo entre selvagens bons e maus ou pagãos, que mais tarde adquiriu traços específicos e de uso corrente na América do Norte.

Sendo assim, ao ler ou rever as imagens pertinentes ao período do primeiro contato, deve-se lembrar a procedência original ou a proximidade do autor com as Américas. Muitos artistas europeus se alimentaram quase que inteiramente da imaginação européia ao criar imagens do 'índio', dado a falta de uma experiência concreta. Theodore De Bry é um excelente exemplo de um artista que tanto usou quanto acrescentou noções européias estabelecidas do outro, o 'índio'. Sua obra, *Grandes Viagens,* é essencialmente uma reutilização de trabalhos, de relatos e experiências de artistas ou exploradores que estiveram nas Américas. As apropriações e confirmações resultaram na produção de novas gravuras sobre eventos do passado de exploradores e de outros artistas.

A forte presença e crescimento dos assentamentos puritanos na América do Norte assinalaram o início de um 'mau selvagem' ou 'tipo índio' norte-americano. Richard

[1] Originalmente, Roanoke foi uma expedição militar e de mineração. No primeiro ano de 1585, iniciou-se o conflito e os ingleses atacaram e decapitaram Wingina, o cacique, e logo em seguida foram para a Inglaterra. Conseqüentemente, a nova tentativa de restabelecimento na área, em 1587, com John White como governador e sua filha (Virginia Dare), a primeira pessoa de origem inglesa nascida nas Américas, estava marcada pelo conflito anterior.

[2] Ainda que, mais tarde, Smith tenha publicado seu relato acerca da nobreza de Pocahontas, seus comentários iniciais relativos aos indígenas eram de selvagens como os animais. Ele participou também do processo de escravização deles. (Drinnon, 54-55)

[3] Philip Vincent. *Um Verdadeiro Relato da Última Batalha Travada na Nova Inglaterra entre os Ingleses e os Selvagens*. London, 1637.

Drinnon discute a posição puritana acerca do 'índio' e elabora o que teria sido uma base expressiva relativa à metodologia de '*Ódio ao Índio'*, nos Estados Unidos nessa fase. Em seu texto, *Facing West:The Metaphysics of Indain-Hating and Empire-Building*, ele se refere à noção de que os puritanos viam a si mesmos como a última esperança da Reforma Protestante. Outros grupos e assentamentos protestantes, também da Inglaterra, eram vistos como espiritualmente mais fracos pelos austeros puritanos. Assim sendo, enquanto a versão inglesa puritana da ética protestante era extremamente intolerante, a variação na Nova Inglaterra era ainda mais intolerante. O autor ressalta o exemplo pequot/puritano como fonte da ideologia do extermínio de povos indígenas.

Ao presente trabalho interessam as ideologias associadas à religião, ao paganismo e ao extermínio, devido ao seu efeito primeiramente em textos específicos e, mais tarde, em imagens visuais. Drinnon indica John Endicott (governador da colônia de 1628-1630, Drinnon, 21), como um elemento chave no uso dessa metodologia puritana anti-índio, durante a 'Guerra Pequot', 1636-1637 (35-61).

Dado que os austeros puritanos não confiavam na arte da pintura e nos desenhos detalhados, suas posições evidentes em relação à identidade indígena eram, em grande parte, fundadas nas avaliações de John Winthrop, John Endicott, Cotton Mather, Mary Rowlandson, William Bryd etc. Tinha-se o sentido de que o 'índio' desse primeiro período colonial, do inglês puritano, era um pecador, incivilizado, selvagem, pagão, que deveria ser convertido e temido. Os indígenas eram vistos como Mary Rowlandson[4] descreve: 'lobos', 'bestas' e maus inatos. Uma vez que as únicas imagens aceitáveis para os puritanos eram meros retratos de si mesmos, as descrições dos puritanos dos povos indígenas, se de algum modo existiram, não são comuns. Todavia, será fundamental discutir a iconografia nacional que apareceu no século XIX, baseada na explosão dos peregrinos (Plymouth, 1620).

A história que diz respeito particularmente ao crescimento de um tipo 'índio' norte-americano na cultura popular dominante é importante. A descoberta das Américas foi vislumbrada como uma chance para a Inglaterra crescer financeiramente e em termos de território. Começaram, então, a haver conflitos entre os poderes europeus para o controle da América. O contato inglês com os povos indígenas resultou em uma série de avaliações de ambos os lados. Os europeus e os grupos indígenas tentavam fazer sentido uns para os outros. Meu interesse aqui concentra-se em como os colonizadores ingleses passaram a construir, nesse ponto, sua versão do 'índio'.

[4] "Uma narrativa da captura e do restabelecimento de Mrs. Mary Rowlandson", *Narrativas da Viagem Colonial Americana.* Ed. Wendy Martin. Nova York: Penguin, 1994.

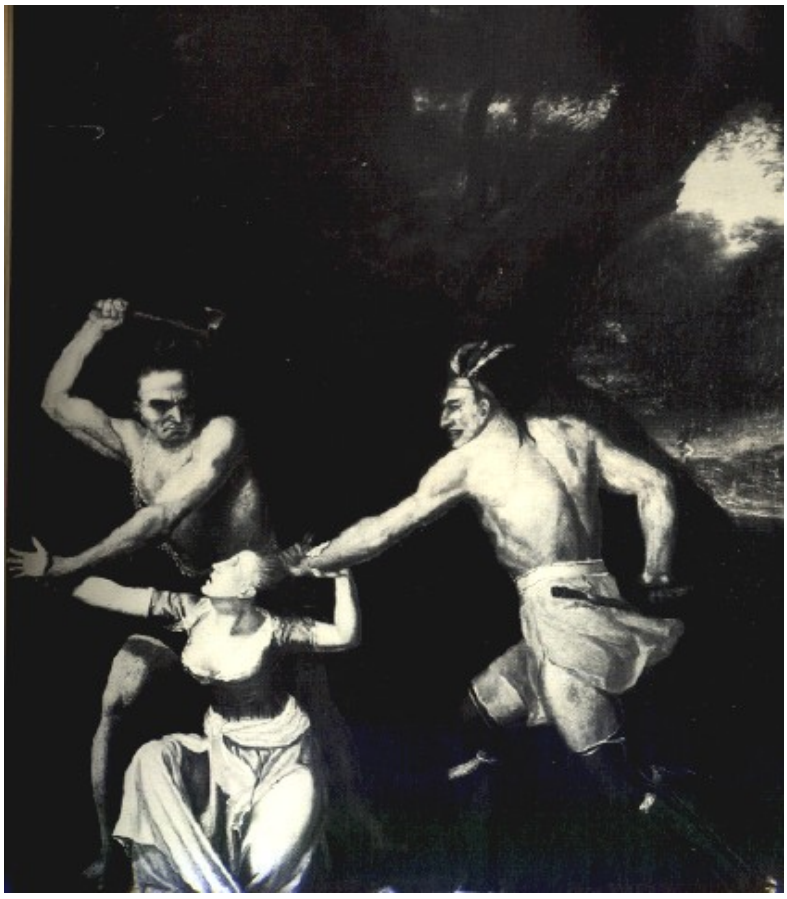


Figura 35[5]: *The Murder of Jane McCrea,* John Vanderlyn (1775-1852)

O uso de guerreiros indígenas pela França contra a Inglaterra e os colonizadores com o apoio britânico, durante a Revolução Americana, levou a uma nova popularidade do 'mau selvagem'. A imagem acima (Figura 35[6]) é extremamente indicativa do poder da propaganda sobre a imaginação popular euronorte-americana. Em relação ao acontecimento que, em 1777, inspirou a pintura, os relatos sobre a morte 'brutal' dessa mulher circularam de modo a criar uma lenda e impor o medo do 'mau selvagem'. O incidente rotulou todos os 'índios' de assassinos de mulheres e crianças inocentes. Quando a obra de John Vanderlyn foi realizada, representando o evento em 1804, a iconografia era extrema. Na figura, dois homens, e não apenas um, subjugam a mulher. Portanto, a presença masculina está bem mais forte do que a única presença feminina e frágil representada. Enquanto um dos homens, com o clássico tipo do demônio (com feições diabólicas como nariz e queixo pontiagudos) agarra-a pelos cabelos firmemente, o outro com seu *tomahawk* na mão, está sobre ela, segurando-a violentamente pelo braço. Mais uma vez, a presença de dois homens torna-se relevante junto à imagem visual dela com os seios alvos e delicados e os róseos mamilos expostos. A tensão na

[5] Fotografia em preto e branco da pintura, originalmente colorida.
[6] Pintura intitulada *O Assassinato de Jane McCrea,* de John Vanderlyn (1775-1852). A imagem reporta-se ao assassinato da mulher cometido em julho de 1777, por grupos indígenas aliados dos ingleses.

imagem, sugerindo a violação de uma 'inocente' mulher branca nas mãos de 'homens selvagens' como animais ferozes, é central na narrativa da imagem. Ainda que a imagem original possa não estar dizendo explicitamente sobre violação ou seqüestro, esses atos estão implicitamente presentes. A posição da moça ajoelhada entre dois 'índios' é sintomática para a consideração do elemento seqüestro/violação. De joelhos, ela está sendo forçada a se submeter à triste sina nas mãos do demônio.

Portanto, pode-se considerar que a reconstrução do 'mau selvagem' com o intuito de maior adequação ao discurso colonial foi, em parte, uma tática para a dominação. Essa imagem, criada como ilustração para o livro americano *The Columbiad*, permaneceria nas mentes da nação, através de sua iconografia recriada. Na realidade, poder-se-ia argumentar que o *tomahawak* do selvagem genérico da floresta, que se encontra no relevo na Rotunda e nos remete ao *Conflito de Daniel Boone com Índios (Conflict of Daniel Boone and the Indians* – figura 36), foi inspirado em tal imagem. No relevo, há também dois 'índios' do sexo masculino, iconograficamente similares, sendo abatidos por Boone, 'o protetor da expansão e das mulheres e crianças' da época colonial.



Figura 36: *Conflict of Daniel Boone and the Indian,* Rotunda, Washington

Antes mesmo dos Estados Unidos se tornarem uma nação, a ética protestante dos puritanos (Baía de Massachusets) pregava noções de imperialismo e religião. Trata-se de uma combinação que se direcionaria rumo à doutrina do "Destino Manifesto". Esse fato pode ser observado no discurso dominante do público educado que se seguiu. Por exemplo, Richard Drinnon descreve o primeiro poema das nações:

> No primeiro poema épico da América, *The Conquest of Canãan* (1785), Dwight identificou de modo decisivo as causas pelas quais a antiga Israel e os novos Estados Unidos da América repudiaram a promessa de Canaã da Nova Inglaterra, de Thomas Morton. *A Conquista de Canaã* foi, na verdade, uma versão expandida e alegórica da narrativa do Livro de Josué sobre o esforço heróico de levar os Filhos de Israel para a Terra de Canaã; Dwight dedicou o épico a Washington, um construtor do tipo "Salvador da Pátria," e fez dele um Josué americano que triunfou sobre os cannaenses egoístas, semelhantes a lobos, com sua 'fúria infantil'. Foram feitos paralelos entre a justificativa puritana da destruição dos pequots e a justificativa do poema do assassínio de casais e de bebês (mais tarde, propensos à sodomia e a atos indizíveis), sob a insígnia 'Deus é testemunha do pecado do inimigo)': "Deveriam então essas crianças temer conquistar a humanidade? Quantos crimes inauditos se desvaneceriam entre a terra e o céu!" Americanos foi a última parada rumo à marcha ao Oeste do império, enfim, a única herança aparente da missão de Israel: "Fundar um império e ordenar o mundo".'(Drinnon, 1997, p.66).

Nesse poema dos anos de 1780, podemos ver a reiteração do destino dos colonizadores religiosos. A celebração da derrota dos Pequots serve para lembrar às massas que o 'grande' trabalho de uma nação deve continuar, porque é preciso defender e aumentar a presença da 'civilização' contra todos os pagãos, interesseiros ou 'gentios'. Como se afirma no poema, até mesmo as crianças deveriam ser mortas para prevenir o surgimento de adultos degradados.

Na verdade, os fatos ocorridos na 'Guerra Pequot' estiveram a um passo do genocídio. Trata-se de um evento repetido inúmeras vezes ao longo da história, como parte da narrativa da dominação. Drinnon descreve a 'guerra' em maiores detalhes em sua obra *Facing West.* Após ler sua descrição, pode-se obter o sentido de que não se tratava de uma guerra, mas de um ataque à existência indígena. O poema de Timothy Dwight serve plenamente para que possamos entender melhor o passo seguinte que foi a doutrina do destino manifesto, como veio a ser chamada. Poder-se-ia dizer que essas ideologias refletem a presença de uma promessa nacional messiânica que continua em vigor na política interna e externa contemporânea.

Também um outro importante agente ideológico na formação da identidade nacional foi o anglo-saxonismo. No Capítulo II, o anglo-saxonismo, como é definido por Reginald Horsman, é discutido como o pano de fundo para a compreensão de imagens, em particular

de mulheres indígenas durante a expansão para o Oeste. Não obstante, é importante discutir também a doutrina que se encontra permanentemente oculta no seio da nação. A doutrina anglo-saxã vinculava-se tanto com as definições que dizem respeito à identidade nacional quanto às ideologias imperialistas. No início, parece que a ideologia nacional proeminente implicava a promessa de que os Estados Unidos fossem se tornar um novo poder. Todavia, como Horsman descreve em seu texto, isso muda e nasce uma ideologia racista especificamente americana.

A 'raça superior de anglo-saxãos americanos' levaria governo, prosperidade e cristianismo às 'raças inferiores', ao ordená-las. Dever-se-ia lembrar que eles estariam apartados, mas civilizados. Os pais fundadores da nação estavam intrinsecamente ligados a este discurso nacionalista de raízes anglo-saxã. Noções de sangue e raça bem como a importância da língua inglesa como táticas de dominação foram estabelecidas. Embora os pais fundadores, colonizadores e escritores falassem algumas vezes em mistura de 'raças' como um método de 'assimilação', a política oficial parece ter sido a da extinção e separação do sangue 'inferior' do 'superior'. Se as misturas ocorriam em 'um quantum de sangue' tornavam-se um meio de controlar a identidade e a cultura mais tarde. Entretanto, através da expansão da língua e da educação 'civilizada', acreditava-se possível a criação de um povo sem mistura de raças em termos metodológicos.

Todo esse discurso serviu, na prática, para a expansão e o imperialismo. O índio americano tornou-se a primeira experimentação do expansionismo norte-americano e abriu as portas para a criação do outro, tipos 'índios' ou pessoas incivilizadas que precisavam ser 'ajudadas' ou democratizadas. Horsman sugere que, em torno de 1780, os Estados Unidos vislumbraram também sua expansão para a América do Sul. Esse tipo de ideologia nacional imperialista de 'raças' inferiores e superiores esteve bem cotado nos métodos científicos de classificação, da antropometria, do evolucionismo e do ambientalismo, bem como na bibliografia de ideologias aceitas.

Uma mudança para um enfoque científico e etnográfico ajudou a fundar o que acredito serem os três elementos importantes que produziram o conceito 'índio'[7] da cultura dominante. Nesse sentido, o primeiro elemento a ser colocado em questão, nesta seção, deve ser o 'primitivo'. Esta palavra assinalou uma mudança no uso do rótulo 'selvagem' para a construção e a implementação do conceito 'primitivo', que nasceu quando a diversidade humana foi mapeada, dividida em tipologias e 'desconstruída'. A criação de um mapa

[7] Com o termo 'índio', refiro-me ao conceito genérico índio, originalmente uma parte da imaginação européia. Um conceito que envolve e é reafirmado por representações visuais. Estas representações visuais se vinculam aos estereótipos discutidos. Esse 'índio' será a fundação de nosso 'índio-ícone' na fotografia.

evolutivo da 'raça humana' colocou os 'índios' um nível acima dos africanos, que foram rotulados como a forma mais primitiva da cultura humana na escala européia. O índio passou a ser associado com as origens do passado do Novo Mundo. Como a realidade cotidiana do índio se encontrava totalmente distante do mundo dos fazendeiros europeus, apenas uma imagem simplificada dos povos indígenas permanecia.

O 'índio' deveria ser estudado do mesmo modo como o homem de Neanderthal ou como o *homosapiens* 'primitivo' na Europa foi estudado em termos do passado, da cultura primitiva e da origem humana. O 'índio', de acordo com esse ponto de vista, tornou-se, e de alguma maneira ainda é, um ser vivo que acreditavam ser pouco mais do que um homem de Neanderthal das Américas. Outro elemento central desse 'índio' como um conceito em relação às origens nacionais e ao primitivo é o que chamarei de 'mito de origem'. O elemento mito de origem do conceito 'índio' da sociedade dominante surge do primitivo da definição científica que situa os povos indígenas em uma situação passiva, imutável e fadados ao desaparecimento.

O primitivo e a noção de 'índio real ou puro' nasceram dos estudos etnográficos e raciais e são todos fundados da mesma forma, tanto na imaginação brasileira quanto na norte-americana. O índio puro versus o 'mestiço' e o 'índio civilizado' nos Estados Unidos são conceitos problemáticos, devido ao discurso social que diz respeito à 'etnia'. A idéia de 'índio real' versus o caboclo[8], o mameluco e o cafuzo está impregnada das primeiras ideologias que foram integradas na identidade brasileira e na memória nacional. Essas categorias são produtos da colonização e das políticas dominantes. Cada um dos elementos mencionados aqui serão ilustrados pelos trabalhos dos artistas-cientistas (denominação aqui escolhida) no Brasil (Capítulo IV) e nos Estados Unidos (o presente capítulo).

Voltando um pouco ao 'primitivo da ciência', pode-se verificar que as raízes profundas desse conceito começam com a etnologia. Um olhar científico voltado ao 'índio não-civilizado' das Américas, conduziu os estudos sobre povos indígenas de modo não muito diferente dos da flora ou fauna. O ato de observar "o outro" e construir sua identidade, por meio de documentação 'científica', tivera seu início. O primitivo da ciência[9], por definição, pode ser descrito mais claramente após o exame das representações visuais criadas pelos primeiros artistas etno-cientistas. Seu uso etnográfico de espaço, estudos de cabeça, desenhos culturalmente detalhados do corpo e do ambiente ressaltam as diferenças entre os

[8] O caboclo é definido por Debret como o índio civilizado, o mameluco como alguém mestiço de brancos e índios, e o cafuso como o mestiço de negro e índio.

[9] Este primitivo científico ganhará força e evoluirá quando a antropologia é fundada e a fotografia nasce, fazendo do primitivo outro estereótipo.

'civilizados' e 'não-civilizados'. Por isso, os elementos iconográficos, que seriam as características da etno-arte, incluem estudos cranianos, desenhos de perfis, cabeça e busto, espaço etnográfico e atenção a detalhes culturais. Esse estilo comporta em si os primeiros estudos antropológicos, publicações realizadas pelo Bureau of American Ethnology, bem como o modo de exposição em museus. De fato, os museus se constituem os maiores colecionadores e perpetuadores do elemento 'primitivo' do 'índio' na imaginação pública. Muitas exposições de grupos indígenas são desatualizadas, dispondo artefatos de povos ou de origens exóticas do passado. Colecionadores públicos e privados do 'indianismo', no interior e fora das Américas, também detêm ampla gama de peças relacionadas a vários grupos indígenas em suas coleções. As cabeças de alguns ancestrais indígenas estão expostas em algumas coleções, como as de animais que se exibem como troféus de caça.

Neste capítulo, a correlação entre as teorias evolucionistas e a criação das imagens etnográficas pintadas, desenhadas e, finalmente, fotografadas, nos Estados Unidos, será analisada. O enfoque científico sinalizou um movimento no sentido de dar uma explicação não religiosa em relação à questão de como as pessoas indígenas deveriam ser definidas para uma razão científica voltada para diferenças e 'degeneração'. Berkhofer explica:

> Acima de tudo, a idéia básica de degenerescência funde-se com interpretações posteriores do índio, através das doutrinas do ambientalismo, do progresso, do evolucionismo e do racismo, para explicar o declínio dos nativos americanos devido ao álcool, às doenças e à deterioração geral face ao contato com o branco. Nesse sentido, a idéia de degeneração e decadência do índio transcende as origens religiosas do período renascentista para tornar-se intrínseca e vinculada aos reais fundamentos do pensamento científico e social moderno (1979, p.38).

Assim sendo, a imagem dominante do inferior do passado relativa ao conceito 'índio', constituiu-se numa base para comparações científicas futuras.

Em 1735, Carolus Linnaeis classificou todas as criaturas vivas em seu *Systema Naturae,* criando então taxonomias humanas. Os índios foram agrupados na categoria homens selvagens. Diferenças nas condições naturais e sistemas ambientais foram usadas para explicar as diferenças culturais assim como as várias possibilidades físicas entre os humanos. Devido a esta metodologia de categorização, o 'índio' tornou-se um exemplo inferior da cadeia evolucionária. Berkhofer comenta:

> É no processo de combinar o passado e o presente em uma história de toda a espécie humana que encontramos a interação entre a contribuição da imagem do índio para o estudo do homem nesse período e o julgamento do índio como um resultado de tal estudo. A comparação entre sociedades foi a fundação de uma história natural da humanidade e a história teórica e conjetural do Iluminismo, desenvolvida a partir de quatro blocos de comparação: 1) entre europeus dos tempos modernos e os povos de épocas passadas; 2) entre europeus modernos e sociedades não-civilizadas contemporâneas; 3) entre povos de

> épocas passadas e populações modernas não-civilizadas; e 4) comparações entre os próprios não-civilizados modernos observáveis
> (1979, p.45).

Essas comparações colocariam o 'índio' em seu devido lugar em relação à sociedade dominante. Acreditava-se que a espécie humana tivesse passado por estágios, tais como da selvageria e barbárie anteriores, e se desenvolvido para, finalmente, ter atingido, no estágio mais avançado, a civilização (os estági do espírito humano, conforme Auguste Comte). Com Lewis Henry Morgan, um dos fundadores da antropologia, mapeou-se o progresso da humanidade. Para cada estágio foram dados graus detalhados. Por exemplo, níveis tais como barbarismo mais baixo, médio e mais alto. Em seu trabalho, *Ancient Society, or Research in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization,* 1877, ele classificou a maioria dos grupos indígenas como tendo atingido o estado mais baixo de barbarismo. Essas comparações e categorizações do 'índio' como conceito constituíram um fundamento científico para o conceito primitivo.

Philip Deloria descreve Lewis Henry Morgan como participante de uma sociedade fraternal 'índia' chamada Nova Confederação, fundada nos anos de 1840, baseada na Confederação Iroquois. Em tal sociedade, os membros nomeavam a si mesmos com nomes indígenas, alguns dos quais baseados em indivíduos reais. Havia vários pesquisadores brancos, organizações e antropólogos que pretendiam ser o outro, tal como ocorre atualmente 'no papel de índio'.

Deloria indica que a organização de Morgan seria diferente no sentido de ter um interesse pela autenticidade e de usar pesquisas e entrevistas etnográficas com informantes iroquois para estimular e tentar preservar a cultura indígena em estudo. Em muitos casos, esses exemplos são testemunhos da relação entre a identidade nacional e a individual. Deloria fala sobre a Nova Confederação de Morgan, do seguinte modo:

> Levando seriamente em consideração o desaparecimento do índio, sentindo-me mal com isso e estando em contato com pessoas nativas, Morgan levou aos estudantes o que mais tarde foi chamado de etnografia selvagem. A etnografia selvagem – a captação de uma cultura autêntica rumo ao rápido e inevitável desaparecimento – tinha no início sido combatida, por se opor à lógica. Os que trabalhavam com os selvagens eram levados a crer tanto no desaparecimento da cultura quanto na existência de informantes especializados o suficiente nessa cultura para transmitir informações ao mundo todo (*Playing Indian,1998,* p.90).

Temos aqui um dos primeiros indícios da ideologia da raça em vias de desaparecimento em conexão com a 'etnologia selvagem'. Assim, Lewis Henry Morgan, enquanto um dos fundadores da antropologia, nos dá um exemplo de como a disciplina surgiu. A doutrina da raça em vias de desaparecimento junto com o discurso colonialista, imperialista e nacionalista

são os fatores principais para o estabelecimento da antropologia. Sendo assim, as primeiras categorias antropológicas de Morgan acerca de grupos humanos, baseadas em níveis de 'civilização' e sua etnografia selvagem, orientaram o modo de trabalho de artistas-etnógrafos como Catlin, Bodmer e Curtis no provimento de documentação visual das raças em vias de desaparecimento. Esses artistas desejavam salvaguardar os grupos indígenas do Oeste e suas culturas para a posteridade. Alguns deles, provavelmente, imaginavam o futuro dos indígenas como sendo não só o de 'extinção' como também de degradação.

O uso do espaço em algumas das primeiras imagens do período colonial pode nos fornecer um indício do desenvolvimento das noções etnográficas dos desenhos e pinturas de temas indígenas. Nas imagens originais de John White dos habitantes indígenas de 'Virgina' (os atuais pântanos da Carolina do Norte) e em algumas das gravuras baseadas em cópias de De Bry das imagens de White, as figuras humanas estão apenas esboçadas, com títulos e itens culturais específicos presentes, ou algumas, quando pintadas, incluem algum espaço próprio para análise. Nos originais de White, em vez de um pano de fundo difuso ou pontos de informações importantes, ele se atém no corpo indígena. Nesse sentido, as raízes do estilo etnográfico nas pinturas e nos desenhos podem ser examinadas na obra de White.

O pintor John White, originariamente de Londres, e Thomas Harriot, um matemático graduado em Oxford, chegaram juntos a região de Virgina, de Sir Walter Raleigh, em 1585. Harriot e White concentraram-se em documentar pessoas, plantas, paisagens e animais daquela região da América do Norte. Juntos criaram *Um Breve e Verdadeiro Relato da Nova Terra Encontrada de Virgínia (A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia)*. Harriot descreveu textualmente e White documentou os entornos por meio de aquarelas. Originalmente a proposta do livro seria a de oferecer à Inglaterra uma idéia fiel dos habitantes e do meio ambiente desse Novo Mundo. Entretanto, as aquarelas e o texto completo não foram publicados, senão no século XX, quando os autores e as próprias obras em si se tornaram bem conhecidos.

Mas o que foi mais importante em termos de representação em massa do 'índio', na Inglaterra, foram as cópias das imagens de White, por Theodore De Bry, publicadas no volume I de seu *Grandes Viagens, 1590*. Ainda que tenham ocorrido muitas discussões acerca do 'índio' entre as massas, elas provavelmente não tiveram acesso a todos os textos ou imagens de De Bry. Não obstante, tais imagens foram feitas em suas primeiras versões em forma de gravuras veiculadas em posters e usadas para promover o assentamento das áreas a que se referiam. Algumas poucas imagens foram vistas em alguns pontos pelo público em geral.

Poderíamos perguntar, então, até que ponto as imagens de De Bry e de White afetaram a imagem do 'índio' na cultura popular contemporânea? É de se supor que, como as imagens circularam pelas classes mais elevadas e intelectualizadas, elas tenham conquistado a fama da necessidade de serem preservadas e promovidas nos séculos XX e XXI. O volume de material publicado e republicado das pinturas de De Bry fora de seus contextos, tais como em reimpressões, recursos da Internet, exposições em museus e na grande mídia contemporânea em geral levaram à sua exposição.

A classe média e, de certa forma, grupos das classes mais baixas ou menos instruídas provavelmente viram algumas das imagens de De Bry em reportagens na televisão ou em artigos de revistas populares (A *Super Interessante* é um desses exemplos, no Capítulo I). Até mesmo nas áreas mais pobres do Brasil e dos Estados Unidos, a TV e as bancas de jornais são acessíveis. Assim sendo, embora as imagens do trabalho original de White não atinjam a televisão em sua pura forma, elas influenciaram outras representações e as definições mais básicas do 'índio' da sociedade dominante. Esses elementos do conceito 'índio' foram condensados e transmitidos às massas pela mídia e, eventualmente, de algum modo, através de transmissões orais.

As aquarelas-desenhos de White, embora só publicadas no século XX, devem ser também consideradas relevantes. Elas estão agora disponíveis em bibliotecas, museus e na Internet. O mais importante é que elas nos fornecem informações sobre as imagens de De Bry que, direta ou indiretamente, causaram impacto nas massas. As imagens de De Bry levavam em consideração uma descrição apurada das pessoas que eram pintadas. White usava as primeiras noções do espaço etonográfico, onde não havia, ou se havia eram poucos, indícios etnográficos nas imagens atrás da pessoa ou dos objetos diretamente associados a ela. As imagens de Theodore De Bry, nesse aspecto, são o oposto, pois este inseriu muitos panos de fundo em suas versões. A figura 37[10] é um bom exemplo de acréscimos feitos por De Bry.

Tais acréscimos podem ter sido baseados nos títulos de Harriots, em suas conversações com este ou nos textos anexos, uma vez que o uso das imagens e das informações teve a permissão tanto de White quanto de Harriot. Todavia, esse exemplo de uma caça como cenário de fundo é remanescente de outras descrições européias de povos indígenas e das Américas, da época, que incluíam panos de fundo, tais como canibalismo e animais

[10] *A weroan or great Lorde of Virginia* by De Bry (engraving, printed 1590) based on watercolor by John White. John Carter Brown Library at Brown University.

selvagens. Aqui o homem é mostrado de frente e com uma visão de perfil das costas, em um estilo até mais etnográfico do que o da imagem original de White.

Na figura original, com título diferente, (figura 38): *Grande Lord Virgina/Índio com o Corpo Pintado (Great Lord of Virginia/ Indian in Body Paint),* de John White, o homem é retratado com grandes detalhes etnográficos. Não se deve esquecer que o texto de Harriot e algumas notas de White relativas à informação etnográfica também acompanham cada imagem, tanto no caso de De Bry quanto no de White. O homem é descrito como se estivesse vestido para uma grande ocasião ou para uma expedição de caça. O detalhamento das pinturas ou tatuagens no corpo é central. Ao nos atermos em suas feições faciais e compará-las com *Cacique Herowan* ou *Índio Idoso (A Herowan Chief or Indian Elder)* (figura 39), há notáveis diferenças: um 'índio' não é o mesmo que outro para John White. White não inclui um cenário como pano de fundo, deixando-o simplesmente em branco.

Na versão de De Bry (figura 40[11]), pode-se notar o corpo em estilo semelhante ao europeu-grego, com feições faciais clássicas. Apenas os cabelos e os itens culturais ajudam a distinguir o sujeito indígena como um não-europeu. Há inúmeras variações nos detalhes da gravura, como: o colar com quatro voltas, o acréscimo dos brincos, uma flecha sendo segurada pela mão esquerda, uma grossa pulseira que parece de metal, em oposição à pulseira original; também há perdas nos detalhes artísticos das tatuagens ou pinturas no corpo. Só o estilo dos cabelos permanece o mesmo em relação à maioria dos originais de John White.

[11] *A cheiff Lorde of Roanoac* by De Bry (printed 1590) based on watercolor by John White. John Carter Brown Library at Brown University.

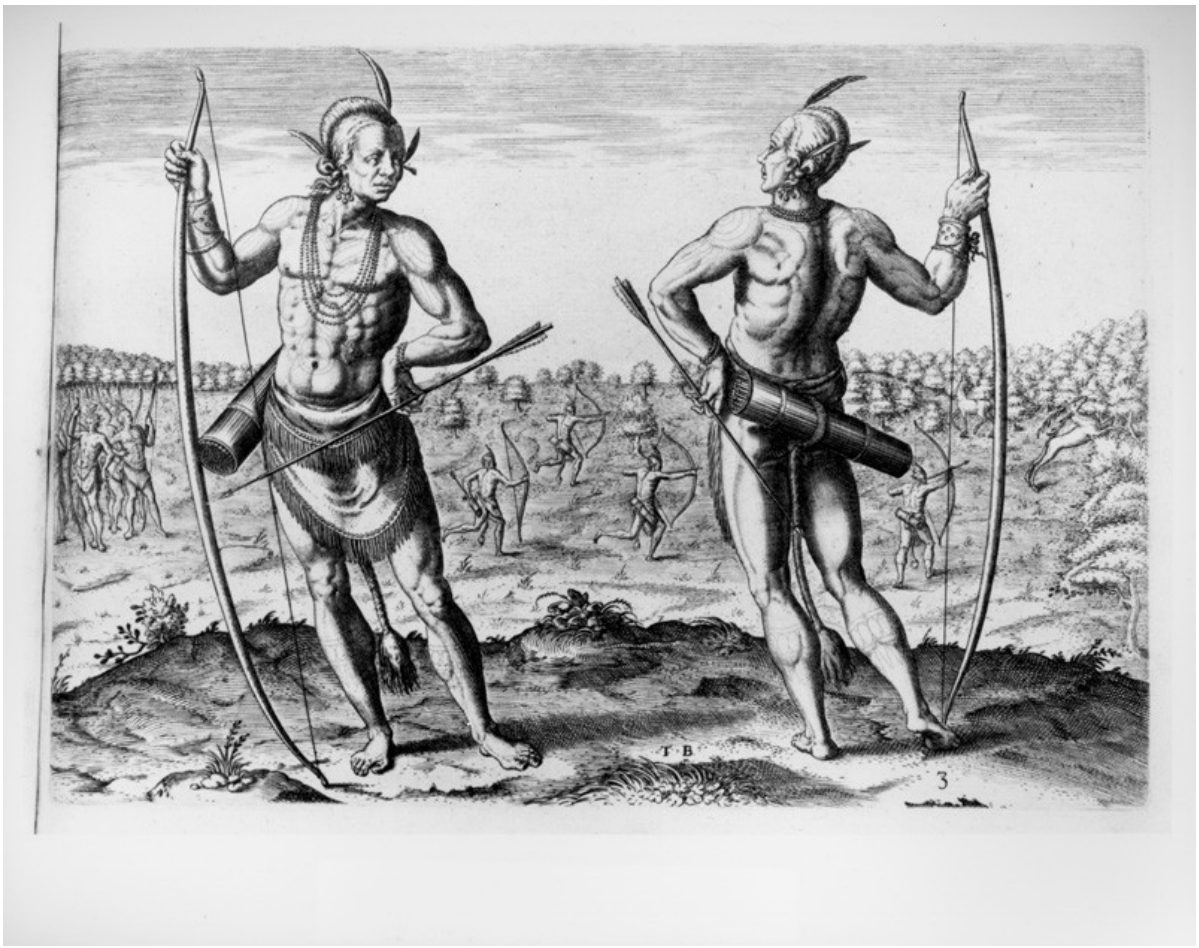


Figura 37: *A weroan or great Lorde of Virginia*, De Bry, 1590



Figura 38: *Great Lord of Virginia/ Indian in Body Paint.*

Figura 39: *A Herowan Chief, Indian Elder or Chief*



Figura 40: *A cheiff Lorde of Roanoac*, De Bry, 1590



Figura 41: *Old Indian Man,* John White 1585-1586



Figura 42: *An aged manne in his winter garment,* De Bry, 1590

Uma das imagens, nas quais as características faciais são particularmente anglicanizadas[12], segundo a versão de De Bry de uma obra de White, é *Um Velho Índio* (Figuras 41[13], 42[14]). As feições arredondadas do rosto do homem ficaram angulares e extremamente inglesas em De Bry, que intitulou a versão de *Um manneidoso em seus trajes de inverno*. De um modo geral, as imagens de De Bry incluem mais acréscimos iconográficos, tais como cenas da vida cotidiana e a representação de pessoas. Entretanto, os detalhes etnográficos com freqüência são mudados e, algumas vezes, apagados ou acrescidos em suas imagens.

As imagens originais de White foram criadas para promover Roanoke na Inglaterra, por isso vemos sua concentração nos detalhamentos. Uma das principais diferenças que se notam entre as gravuras de De Bry e as imagens de White é a representação da tonalidade da pele. A maioria das gravuras foi publicada ou reimpressa em branco e preto e não em cores. As aquarelas de White mostram os sujeitos indígenas muito mais escuros do que normalmente eram descritos. Sua representação dos itens culturais, tais como instrumentos, tatuagens e adornos fazem de seu trabalho um tipo de dicionário para muitos pesquisadores

[12] Anglo-saxon ou 'branqueadas' ou mais européias e menos indígenas.
[13] Watercolor drawing *Old Indian Man by John White* (created 1585-1586). Copyright the British Museum
[14] Engraving *An aged manne in his winter garment* by De Bry (printed 1590). John Carter Brown Library at Brown University

desejosos de recriar as culturas indígenas que ele nos trouxe durante e após a colonização. A publicação de suas imagens no século XX e, acima de tudo, devido ao estilo, propiciou a sua utilização por aqueles que estudam a etnografia selvagem. As descrições de White dos corpos bem proporcionados e com as feições faciais particularmente não-anglicanas, naquele período, são raras. As características dos corpos e as feições do rosto são completamente detalhadas e menos subjugadas à imaginação européia do 'índio' da época.

A manipulação realizada por De Bry nos corpos nos diz muito sobre os originais de White e a imaginação européia da época. Os corpos de De Bry tornaram-se mais europeus no que diz respeito às formas: são maiores, mais musculosos e fortes do que os tipos de corpos de White. Suas gravuras das imagens de White também são muito menos genéricas em termos de corpo e aparência do que outros trabalhos de De Bry, nos quais o corpo do 'índio' e as características físicas são exatamente os mesmos, uns em relação aos outros. Este autor parece aderir ao uso de White de itens culturais diferentes como o estilo do cabelo ou os detalhes nas roupas e nos adornos da cabeça que caracterizam os indígenas. Todavia, os corpos indígenas de De Bry são mais estáticos do que os de White.

Assim sendo, as imagens de De Bry tanto refletem o uso de uma imaginação européia quanto foram apropriadas para um contexto da cultura popular. De Bry não manteve apenas as nobres interpretações já etnográficas de White, mas quis mostrar também o mau selvagem da Virgínia. Em *Historia Antipodum*, de Johann Gottfied, é incluída uma imagem que descreve o massacre de fazendeiros em Virgínia, em 1622 **(**figura 43).



Figura 43: *The 1612 Massacre of the Virginia Settlers*

Os genéricos selvagens indomáveis, fortes, vestidos como moicanos, investem com facas e porretes contra os fazendeiros. Todos os homens indígenas têm o mesmo estilo de cabelos e tipos de corpo, sendo a única coisa que difere de uma figura para outra a escolha entre a faca e o porrete. Um 'mau selvagem', sedento de sangue, não está diferente na próxima das muitas gravuras de De Bry.

Durante o século XVIII e início do século XIX, a arte é acrescentada à pesquisa científica contemporânea. Maria Sylvia Porto Alegre comenta:

> As missões científicas, instrumento através do qual a antropologia moderna começou a construir seu objeto, tendo como paradigma a história natural, utilizaram largamente a pintura, o desenho e a gravura, para documentar e ilustrar suas observações e conferir-lhes legitimidade, através de uma teoria da arte baseada no 'realismo criativo' ('Imagem e representação do índio no século XIX', *Índios no Brasil*, 2000, p.59).

As imagens produzidas do 'índio', no início do século XIX, refletem e estão submersas na emergência de um enfoque científico para o estudo das 'raças' humanas.

O observador, nesse sentido, poderia distinguir visualmente um índio da América do Norte de um outro brasileiro, dado o estilo mais realístico do artista e a inclusão das diferenças culturais nas representações visuais. Distinções físicas e culturais mais claras entre os diferentes grupos indígenas, em cada país específico, foram também ilustradas. A esse respeito, Belluzo comenta:

> Os registros das tribos indígenas dos puris, botocudos, pataxós, maxakalis, kamacãs são feitos através de pranchas descritivas, que buscam apresentar com neutralidade traços fisionômicos distintivos das tribos e outros distintivos culturais, tendo em vista os propósitos da antropologia física de identificar as diferenças entre as sociedades indígenas e entre indígenas e brancos(2000, p.98).

Entretanto, no interior dos grupos indígenas, as feições físicas individuais dos sujeitos permanecem um tanto genéricas. Assim, a importância foi dada à distinção de um grupo cultural em relação a outro. As imagens são representativas dessa nova orientação a ser seguida. Logo, havia aspectos acerca do 'índio' na sociedade dominante que caracterizavam as imagens etnográficas, como a ênfase no nudismo, nos atos 'primitivos', rituais, roupas tradicionais e práticas de guerra. As bases da observação do 'índio' como essencialmente 'outro' começam a se materializar nas representações visuais 'científicas' do não-civilizado versus o civilizado.

Com a fundação da República dos Estados Unidos, em 1776, surgiu o problema do 'índio', em termos de uma nova identidade nacional. Sendo assim, as ideologias já discutidas, o anglo-saxonismo, o imperialismo da religião puritana, as teorias científicas e etnográficas, constituíram o pano de fundo para a criação dos 'Assuntos dos Índios', nos Estados Unidos. O primeiro presidente da nação, George Washington, refere-se a uma nova política governamental relativa ao problema do 'índio', a James Duane, em 1783:

> Em minha opinião, vejo claramente que a política e a economia apontam firmemente para o expediente de se manter em bons termos a relação com os índios e a propriedade de adquirir suas terras, de preferência atentando para não usar a força para tirá-los de sua pátria, o que seria o mesmo que tocar as bestas selvagens da floresta... quando a gradual extensão de seus assentamentos ocorrer, isso certamente fará com que reajam, tal como um lobo, e se retirem; sendo ambos animais de rapina, diferem apenas na forma.(*Letter to Duane James, 1783*)

A afirmação de Washington é um importante indicador da política nacional em relação aos grupos indígenas. Vemos um movimento cauteloso, diplomático ou político, em relação a se deter o controle da terra e dos recursos. Também a definição do 'índio' como um elemento da natureza, comparável a um animal selvagem, permanece importante para a política nacional. Mas aqui, Washington não estende suas ideologias para além daquela dos primeiros puritanos e suas descrições de povos indígenas como lobos ou outros animais. Elas eram consideradas animais de rapina que deveriam ser retirados ou estavam fadados a desaparecer para sempre em favor do progresso.

O 'selvagem' também passou a ser definido como bom e vinculado ao meio ambiente e à história nacional, por vários intelectuais. Esse dualismo entre o mau selvagem, o primitivo e o inferior e o bom selvagem é um elemento reincidente. Deloria afirma:

> No século XVIII, na América, os colonialistas estavam especialmente sensibilizados com os caminhos que delineavam a sociedade dos 'índios'. Para a maioria dos colonizadores ingleses, os então chamados índios selvagens definiam os seus limites e o caráter de sua civilização. Por outro lado, o bom selvagem permitia que os intelectuais românticos do Iluminismo incorporassem uma crítica à decadência social européia. Em ambos os casos, as relações externas entre nós e eles permitiram que os europeus definissem a si mesmos, através da comparação com uma sociedade tão radicalmente diferente(1998, p.28)

Entretanto, como o Autor prossegue em seus comentários, os colonizadores americanos (à exceção dos austeros puritanos), logo se 'inclinaram a se opor mais à Inglaterra do que aos índios'. Esse foi um dos padrões delineados durante os primeiros anos do governo. Após a independência, presidentes como Thomas Jefferson mostraram-se interessados em saber o que os europeus pensavam acerca da possibilidade de 'civilização' nas Américas. Debates na Europa, sobre as pessoas e os animais da América, cresciam. A terra americana era vista como um viveiro de espécies degeneradas e primitivas pela comunidade científica européia. Políticos como Jefferson tornaram-se interessados em defender os Estados Unidos, provando que se tratava um paraíso fértil cheio de bons selvagens, que precisavam ser ensinados e também que eles eram capazes de aprender o quanto era bom serem 'civilizados', melhores e se unirem naturalmente à terra americana.

Os indígenas passaram a ser relevantes para a comunidade intelectual, como pessoas esquecidas no meio-ambiente norte-americano. Havia uma certa associação com o estudo científico dessas pessoas, no sentido de se compreender a terra e melhor definir as origens nacionais. Até por volta de 1820, surgem debates relativos à educação secular versus a educação religiosa para os povos indígenas. Os indígenas deveriam ser educados ou 'iluminados' por seus professores e 'pais', tais como Jefferson. Valores como propriedade privada, noções de agricultura e não de caça e os valores familiares e individuais euro-americanos deveriam ser ensinados aos 'índios'. Algumas universidades foram fundadas tendo em mente estudantes indígenas.

A imagem do bom selvagem foi, naquela época, um elemento do discurso no *jeffersonismo*. De fato, Thomas Jefferson afirmou, em uma conversa com Samuel Whitcomb, em 1824[15], que ambas as filhas casaram-se com descendentes de Pocahontas. No capítulo V, apresentarei esse vínculo, que é algo que se acredita verdadeiramente americano e submetido

[15] *"Cópia de uma Entrevista com Thomas Jefferson por Meu Pai, o Último Samuel Whitcomb, Formatura de Doutorado, Massachussets."* 1 de junho de 1824. Jefferson Papers, Universidade de Virginia.

em termos de etnia. Mantêm-se as origens exóticas e a nobreza da princesa e o verdadeiro 'americanismo' e, ao mesmo tempo, não permanecem quaisquer características 'selvagens' ou encaradas como negativas.

As ideologias do bom selvagem de Jefferson parecem ter sido importantes na definição da identidade euronorte-americana, em termos de suas raízes inglesas. Os netos ou descendentes de Jefferson seriam então definidos como os reais 'americanos'. Líderes e guerreiros do 'Leste' que tinham 'tombado' tais como o líder-profeta shawnee, Tecumsh, passaram a ser comentados como exemplos dos que tombaram e da força 'americana' com a necessidade inata da luta pela liberdade. Em termos populares, o 'índio' começa a se definir em torno de quem seria ou não seria um 'americano', aos olhos da Europa e da Inglaterra. De fato, a apropriação, a desconstrução e a construção da identidade indígena pelos euro-norte-americanos têm uma longa história. Como Philip Deloria discute o papel de índio, na Festa do Chá de Boston, 1773, serve como um dos primeiros exemplos do 'americanismo', usando a identidade indígena como um costume. O costume moicano foi usado na Festa do Chá de Boston como um ato de protesto contra os ingleses, num teatral descarregamento de chá no porto de Boston. O acontecimento tornou-se uma narrativa popular associada à identidade norte-americana. Deloria afirma:

> Este conto tem um apelo dramático em si, mas também nos proporciona uma história de algo mais amplo se definindo em relação ao caráter americano. Na iconografia nacional, a Festa do Chá é um momento catalisador, o primeiro rufar de tambores de uma longa cadeia de rebelião, através da qual os americanos redefiniram a si mesmos enquanto tendo algo diferente dos colonialistas ingleses. Nos duzentos anos seguintes, os americanos brancos formularam narrativas similares da identidade nacional em torno da rejeição a uma velha consciência européia e um imperativo quase místico de se tornar algo novo. (*Playing Indian*, 1998, p. 2).

Portanto, o ato de se tornar especificamente norte-americano pode ser associado com a criação de uma identidade 'americana', baseada na combinação do 'índio' popular imaginado, em alguns traços culturais reais indígenas, com a cultura européia branca. Como Deloria aponta em seu texto, esses atos associados com o de tornar-se bom selvagem aproximaram os participantes da terra e deram a eles o sentimento de pertencer ao continente (*Playing Indian*, p.5). Durante esse direito à passagem, que envolveu a separação dos colonizadores da Inglaterra e seu casamento com a América do Norte, o papel do 'índio'na imaginação popular e dominante foi central. Esse relacionamento entre identidade indígena e a euronorte-americana modelaria para sempre as imagens produzidas posteriormente.

Ao longo do processo inicial de construção e expansão da nação até o contexto contemporâneo, há embates acerca da dupla identidade do 'índio' na imaginação popular da

sociedade dominante. A imaginação popular norte-americana, associada com a identidade nacional e individual, que tanto queria e ansiava ter, ao mesmo tempo também odiava esse 'índio'. Nesse complexo da psique euro-americana, analogamente ao de Édipo, o 'índio' tornou-se o pai e o continente americano, a mãe. Os colonialistas, por um lado, queriam matar o pai ou reinar acima dele, tornar-se ele e possuir a mãe ou os americanos, simbolizados pela mulher indígena. A propaganda imperialista relativa ao mau selvagem, assassino perverso ou pele-vermelha era uma parte do problemático complexo de odiar o 'índio' e o bom selvagem, uma reflexão sobre o desejo oculto de tomar as qualidades do bom selvagem. Esse conflito interno está evidente na iconografia associada à antiga construção da identidade nacional, nas obras de arte produzidas durante e depois da expansão para o Oeste e no discurso político associado ao problema 'índio'.

A política oficial de Thomas Jefferson, embora ofuscada pela propaganda romântica do bom selvagem, parece ter sido, na prática, diferente. Parte do discurso jeffersoniano baseava-se na crença de que, no ambiente certo ou com a ajuda dos anglo ou euro-norteamericanos, o 'índio' poderia mudar e tornar-se semelhante a um agricultor branco. O próprio Thomas Jefferson era um tipo de cientista natural que pensava que as pessoas indígenas faziam parte da natureza e que poderiam ser ajudadas a evoluir. Ele era um colecionador de lembranças indígenas, empregava o enfoque etnográfico em seus estudos do 'primitivo' e, acima de tudo, era político com seus 'filhos' indígenas. Poder-se-ia deduzir, através de suas citações que pareciam promover a mistura das 'raças', que ele acreditava na miscigenação. Entretanto, como Drinnon aponta em seu texto, as políticas de Jefferson refletem uma outra posição:

> A visão de Jefferson acerca da amalgamação física não foi menos enganadora. Jefferson, no início de 1691 (ou 1791) para prevenir 'a abominável mistura e a questão espúria', Virgínia passou um ato banindo todo homem branco livre que se casasse com 'negro, mulato ou índio, fosse homem ou mulher, escravo ou livre...' (Drinnn, 1997, p.85).

A parte Oeste da América do Norte foi explorada por diversos grupos, tais como negociantes, missionários, a Espanha, a França e a Inglaterra, antes da legendária exploração ao Oeste de Lewis e Clark (1804-1806). Entretanto, o país logo começou a controlar o destino do continente com a Aquisição de Lousiana. Após a aquisição, Jefferson enviou Pike para explorar o novo território. O governo queria um entendimento entre as partes oeste e sudoeste na aquisição de Lousiana e, então, enviou Pike e uma equipe que deixaram St. Louis, no Território de Missouri, no verão de 1806. Eles viajaram juntos até o rio Arkansas, onde se separaram. Uma pequena equipe, sob o comando de Lt. James Wilkinson seguiu o

rio até a baía, enquanto o grupo de Pike continuou subindo o rio Arkansas até onde hoje se encontra Pueblo, Colorado, e as montanhas, chamadas atualmente de Pico de Pike. Em 1810, Pike publicou um relato de suas aventuras intitulado: *Um Relato acerca das Expedições à Nascente do Mississipi e Através da Parte Oeste de Louisiana à Nascente dos rios Arkansas, La Plata e Pierre Juan (An Account of Expeditions to the Source of the Mississippi and Through the Western Parts of Louisiana ot the sources of the Arkansas, Kans, La Platte, and Pierre Juan Rivers)*. O livro e o mapa de Pike, publicados quatro anos antes no jornal de Lewis e Clark, proporcionaram ao governo e aos cidadãos o primeiro relato 'oficial' das terras a oeste do rio Mississipi**.**

A expedição de Lewis e Clark, junto com outros exploradores militares, como James Ronda expressa, tinha 'direcionado o modo de se explorar o Oeste':

> Soldados exploradores, muitos deles membros do Corpo de Elite dos Engenheiros Topógrafos em Marcha para o Oeste, mapearam montanhas e rios, coletaram plantas e animais e descreveram os habitantes nativos e suas culturas. Seus relatos, mapas, desenhos e fotografias publicados formaram uma grande enciclopédia do Oeste. O que começou com Thomas Jefferson e com a expedição Corpo de Descobrimento, comandado por Meriwether Lewis e William Clark, tornou-se uma das missões de maior influência das Forças Armadas (Ronda, 2003, p.1).

Essas táticas militares norte-americanas ficaram famosas através da expedição de Lewis e Clark, um empenho comercial para encontrar uma rota de negócios, unir os assentamentos e assegurar os limites nacionais dos países. Pode-se notar, na discussão do Capítulo II, que a expedição e os jornais de Lewis e Clark se tornaram extremamente famosos e fontes relevantes para a formação do Oeste e da imagem da mulher indígena na cultura popular. Os relatos são extremamente acessíveis às massas e vários livros foram publicados acerca dos jornais, assim como várias reedições foram tiradas dos jornais oficiais. Parece não ter havido imagens publicadas no nível das massas ou do público em geral. Os efeitos mais importantes, em termos de identidade nacional e indígena, são os heróis criados, tais como Lewis, Clark e Sacagawa. Esses esforços militares são similares, embora anteriores, aos métodos usados pela Comissão Rondon, no Brasil (Capítulo IV).

Já no ano de 1809, Jefferson parece desistir de oficializar a idéia da criação de fazendeiros indígenas usando pequenas áreas de terra e passa ao processo de remoção, providenciando assentamentos das primeiras áreas do Oeste a grupos do sudeste. A Revolução Americana, ao que tudo indica, trouxe à tona as verdadeiras intenções do governo e o significado subjacente ao discurso de Jefferson 'índio = filho':

> O índio não era, portanto, o irmão de Jefferson. Na melhor das hipóteses, ele era apenas o

> ‘meu filho’ que tinha de ser protegido de si mesmo. É claro que as circunstâncias não foram sempre as melhores, mas a filantropia jeffersoniana causou efeito. Foi o lado de sua política para com o índio que fez com que fosse ‘essencial cultivar o seu amor’. Havia um outro lado, contudo, quando Jefferson impressionou Harrison: ‘Quanto a temê-los, presumimos que nossa força e a fraqueza deles são tão evidentes agora que temos apenas de dar um empurrão com as mãos para esmagá-los e que todas as nossas liberalidades com eles provêm de motivos meramente humanitários. Se alguma tribo for tão demente a ponto de se colocar em pé de guerra conosco, em algum momento, aproveitando-se da boa vontade de todo o país para fazê-los atravessar o Mississipi com a única condição de paz, poderá servir de exemplo às outras, posteriormente, servirá para a nossa consolidação final’ (27 de fevereiro de 1803), (Drinnon, 1997, p. 89).

Há dois importantes fatores presentes na citação acima. O primeiro é a diferença óbvia entre o discurso romântico de Thomas Jefferson relativo ao bom selvagem como um fazendeiro e o discurso imperialista. O outro elemento central é a metáfora do ‘índio’ como um filho no âmbito político. A criação de uma relação tutelar governamental pai-filho é a prova do poder dessa imagem.

Um aspecto bastante interessante é que, no Brasil contemporâneo, o poder do discurso do ‘índio’ como inocente ou a necessidade de sua preservação ou cuidados poderia ser facilmente apresentado pelo próprio Jefferson. Nos discursos políticos brasileiros relativos ao ‘índio’, o argumento para a eliminação da opinião indígena, em vários casos, é a necessidade de protegê-los, como se eles fossem crianças, face à corrupção moderna. O povo indígena, portanto, deveria estar isolado completamente do conhecimento legal para o seu próprio bem, gostasse disso ou não. Dever-se-ia recear a existência de um advogado indígena, pois seria um indicador da ‘modernização’ ou ‘degradação’ de todos os ‘índios’ perante os olhos da cultura dominante.

A proteção do ‘índio’ ou ‘índia’ e de sua cultura tradicional é um discurso que Thomas Jefferson e Andrew Jackson utilizaram para defender a emigração de grupos indígenas de sua terra materna para os novos territórios índios no Oeste. Assim, com a remoção, os grupos do sudeste - os choctaws, creeks, cherokees, chicasaws e seminoles - foram vítimas do poder do conceito dominante ‘índio’ da sociedade. As guerras seminoles, de 1818 e 1835-1842, marcaram alguns dos últimos conflitos oficiais entre ‘americanos’ e ‘índios’, nas áreas do Leste, com exceção da Guerra Civil (1862), na qual alguns grupos e pessoas indígenas, como os cherokees, voltaram-se contra a União.

Entretanto, já havia casos de um grupo indígena contra outro em termos de alianças na guerra, gerando conflitos intertribais; a venda de álcool e doenças foram também elementos que, no final, ajudaram o governo no controle nacional da terra. Andrew Jackson foi um elemento chave na remoção e nos conflitos com os grupos indígenas do

Leste, abrindo pessoalmente, algumas vezes, o caminho para o assentamento dos brancos. Tão logo eleito presidente dos Estados Unidos[16], em 1828, buscou implementar uma escala completa de remoção de grupos do leste. Como Debo discute, os planos de remoção consistiam também em limpar as terras dos Oneidas e Iroquois, mas um processo organizado nunca foi efetivado (Debo, 1970, pp.126-127).

Entretanto, devido ao expressivo assentamento do velho Norte, Sul e Centro-Oeste ou das novas terras do Leste, muitos grupos indígenas foram forçados a migrar para o Oeste (Debo, 1970, p.127). A remoção forçada tornou-se um plano implementado pelo governo para muitos grupos indígenas, e não apenas para os do sudeste. Portanto, embora alguns dos cinco grupos do sudeste tivessem sido oficialmente gerenciados na mudança para que tivesse início, em parte, sua terra natal, mais da metade do leste ou das terras do leste do Mississipi foi oficialmente 'limpa' de grupos indígenas. Para o imaginário romântico, essa limpeza do espaço dominante e especialmente a ignorância em querer mantê-la permitiriam que as culturas indígenas mais a leste, ao sul e a sudeste prosperassem.

Joel Martin, em seu ensaio 'My Grandmother Was a Cherokee Princess: Representations of Indians in Southern History', refere-se a esse momento como aquele em que pessoas indígenas reais foram expulsas das mentes sulinas e os 'índios' figurativos entraram em cena como protagonistas. Pessoas que poderiam ser descendentes de indígenas, ou mesmo sem nenhum parentesco, começaram a reivindicar a herança genética cherokee ou vínculos de sangue com princesas (Bird, *Dressing in Feathers*, 1996, p.143). Martin descreve um aumento de palavras indígenas usadas em nomes de ruas ou cidades, devido às lembranças exóticas e românticas dos nobres ou bravos oponentes, cuja existência reforçou a bravura e o heroísmo dos brancos (Bird, 1996, pp. 136-139). Juntamente com tais mudanças nas representações do conceito dominante 'índio', os seminoles ou miccosukess (muskogees) ficaram conhecidos como os últimos 'índios' reais, devido à sua forte oposição e ao imaginário popular dos pântanos como selvagens.[17] Os pântanos foram e ainda são, para a cultura dominante, um equivalente da Floresta Amazônica na América do Norte.

Pode-se dizer, em suma, que para se entender como o imaginário dominante foi sendo produzido naquele período e, posteriormente, durante a expansão para o Oeste, é preciso conhecer alguns dos principais fatores históricos e ideológicos. O primeiro seria o que se poderia estabelecer como a posição ideológica de John Adams, o qual, conforme Drinnon

[16] Os Estados Unidos na época consistiam nas áreas do Leste do Mississipi; foi a era da pré-aquisição dos territórios da Louisiana, o que dividiria a União contra os Estados Confederados do Sudeste durante a Guerra Civil.

[17] Jay Mechling: 'Seminoles da Flórida e o Marketing da Última Fronteira', Bird, *Dressing in Feathers 1996, pp.*149-166.

afirma (p. 74), via as pessoas indígenas como animais que, portanto, não poderiam ser 'civilizadas'. O Autor sugere que Adams define a identidade americana por meio da religião, da indústria e do progresso. Esta visão é, como Drinnon segue sugerindo, primordialmente puritana em termos de sua natureza, pois poder-se-ia deduzir que ela seria a perpetuadora da imagem popular do 'índio' como um açougueiro bárbaro na guerra revolucionária, o *tomahawker* selvagem e o combatente canibal que assa suas vítimas vivas.

A posição Jeffersoniana parece ser contraditória, mas, no fim, as ideologias podem ter produzido políticas similares. O 'índio', para Jefferson, era um primitivo que representava a 'face do irracional', conforme estabelece Drinnon (p.102). As ideologias de Jefferson relativas ao progresso, às noções românticas do bom selvagem, ao primitivo e à primeira etnologia parecem ter ajudado a inspirar a doutrina da raça em vias de desaparecimento. No final, então, os filhos de Jefferson eram vistos como pedras no meio do caminho do progresso, e tal primitivismo não poderia permanecer na rota do progresso nacional. As contradições nas políticas governamentais, tais como as da Nação Cherokee, surgiam como indicadoras das primeiras definições dominantes de sucesso relativos ao problema 'índio.

Enquanto um grupo, eles parecem ter feito o que o governo queria, tornaram-se bem-sucedidos, educados e excelentes nos negócios e nos assuntos legais. Mas algo importante parece ter marcado sua falência: a língua. A invenção de Sequóia de uma língua escrita cherokee foi um elemento decisivo, pois contrariava o uso oficial da língua inglesa como tática dominante. Eles tinham obtido sucesso tornando-se uma força econômica ativa, mas ainda permaneciam culturalmente indígenas; o grupo pensava e mantinha a terra em comum acordo. O governo queria a terra para que agricultores brancos vivessem nela e não um grupo sub-indígena que era composto de indígenas conhecedores dos modos brancos.

A questão do 'índio' e o imaginário nacional é melhor contextualizada através da noção de assuntos índios, de Thomas McKenney. No início, os assuntos relativos aos índios eram administrados pelo Secretário de Guerra. Thomas McKenney serviu como 'leutenant' do Secretário de Guerra, John Calhoun. McKenney trabalhou diligentemente as formas das 'questões índias', de 1816 a 1830. Em 1824, ele foi indicado primeiro comandante do Bureau of Indian Affairs, o BIA. Por volta de 1810 a 1813 havia uma substancial cooperação entre o governo e as forças missionárias, como parte do processo de 'assimilação'. McKenney, de origem quaker, tinha várias coisas em comum com Jefferson, em termos das visões de incorporar o 'índio' na sociedade, tornando-os fazendeiros. McKenney tinha declarado formalmente os cherokees 'civilizados', um ato que deve ter sido o motivo de sua demissão por

Jackson[18]. Suas posições políticas eram vistas por Jackson como inadmissíveis, em termos de política nacional.

Durante o reinado de McKenney, 'civilizar' o índio era uma prioridade pessoal. Na verdade, convenceu os pais de vários meninos indígenas a deixar os filhos sob sua tutela para educá-los. Ao que parece, ele acreditava que a 'civilização' poderia vir acompanhada da 'educação' anglo-saxã das crianças indígenas. Ele tinha uma posição nobre ou romântica a respeito desses jovens. Entretanto, o suicídio de seu pupilo chocataw, James McDonald, devido a uma proposta de casamento feita a uma mulher branca ter sido rejeitada, deve ter esmorecido suas esperanças de civilizar o 'índio' através de seus filhos. Os garotos, pupilos de McKenney, mesmo depois de adultos, eram referidos como 'meus filhos, nossos meninos ou pequenos 'índios'.

Portanto, a posse ou tutela do 'índio' foi por um bom tempo parte da imaginação coletiva dominante de uma nação. A influência de McKenney sobre os negócios índios foi grande, embora ele não fosse, de modo particular, etnograficamente reconhecido. Noções românticas e o sonho de 'pacificar ou assimilar' indígenas, assim como a crença na ideologia da raça em vias de desaparecimento, levaram à criação de sua Galeria do Índio. Os primeiros anos do BIA, portanto, foram caracterizados pela necessidade de se produzir resultados e de colocar em evidência um processo bem-sucedido e a política de 'civilizar ou assimilar' o índio. As noções românticas do bom selvagem relativas à identidade nacional e à raça em vias de desaparecimento e a relação de tutela[19] foram ganhando força no século XVIII, do início até a metade do século XIX, enquanto as noções de remoção, extermínio cultural, físico e tribal controlaram a política nacional e na imaginação pública são mais abertas e fortes no final do século XIX.

No início do século XX, continuou a ênfase na reforma, em salvar o índio, nas noções da raça em vias de desaparecimento, nas ideologias das reservas e da degradação. Em meados do século XX, John Collier, o então comandante do BIA, reorganizou e passou a dar ênfase também às obras de arte culturais e à valorização da cultura indígena, reenfatizando o primitivo e a possível produtividade da pessoa indígena. A apropriação eventual do índio das planícies como ícone nacional e expressão popular teve seu ápice em meados do século XX.

[18] Drinnon afirma na página 171 que, no final das contas, McKenney era a favor da preservação por meio da remoção ou extermínio e considerava que a degradação era certa. Esse pode ser o motivo pelo qual conquistou o cargo.

[19] Pupilo seria a palavra adequada a ser empregada por Lewis e Clark, na época, em relação ao filho de Sacagawea e McKenney, em relação à tutela dos 'meninos índios' e em 1831 (cherokees versus Geórgia) e para o estabelecimento da relação legal da guarda ou relação tutor-pupilo no nível federal.

A história das ideologias imperialistas em relação à formação de uma imaginação coletiva euronorte-americana dominante, e eventualmente norte-americana, é extremamente importante para se compreender a existência visual desse 'índio'. Essa base permite um melhor entendimento das motivações subjacentes às imagens da fundação, tais como as de John White, Theodore DeBry, as dos primeiros europeus naturalistas, as imagens da época da expansão para o oeste e as que estão presentes na Rotunda.

As imagens expostas em Washington D.C. são extremamente indicativas da imaginação sobre o peregrino, expansionismo, o científico e o que se funda no paternalismo. Além disso, as imagens presentes na Rotunda, em Washington, refletem a iconografia da fundação nacional, associada com as ideologias imperialistas já comentadas. Todavia, os puritanos, enquanto pais fundadores, não estão incluídos na coleção de imagens da Rotunda. Ainda que o continente norte-americano tenha sido inicialmente colonizado por católicos, jesuítas missionários, negociantes de peles franceses e militares espanhóis, a Rotunda é o lugar onde a nação assume sua posição oficial de país protestante. Há uma lacuna de nomes ou referências dos puritanos e os peregrinos são exaltados como os ancestrais da nação.

Os peregrinos (santos, como se autodenominavam) e Colombo assumem uma posição central como exemplos da herança européia que fundou a nação. Até mesmo um quaker, William Penn, está retratado, mas nenhum estritamente puritano. Talvez a relação inicial pacífica entre os 'índios' e os peregrinos fosse a perfeita e necessária narrativa de fundação sem culpas, na época em que a Rotunda foi construída.

A iconografia mais antiga, que diz respeito à Guerra Pequot e às influências puritanas no conceito de 'índio', como verdadeiramente perverso, teve ou conseguiu um lugar significativo na narrativa de dominação religiosa e cultural anglo-saxã. Na realidade, após um exame mais minucioso, alguns dos tipos de 'índios' maus selvagens do *tomahawk* dos puritanos podem ser encontrados na iconografia da Rotunda.

A Rotunda Washington, um domo que conecta a Câmara e o Senado, é uma importante atração nacional. Examinada como um todo, pode-se chamá-la de alma iconográfica do país. Sua coleção de imagens está repleta das principais ideologias e sua iconografia estabelece os pilares das raízes e da identidade da nação. Em suas paredes, estão imagens da fundação que são transmitidas às massas diariamente. O espaço, enquanto atração turística, detém o poder sobre a imaginação coletiva norte-americana. Intelectuais, pessoas da classe média e escolas públicas (próximas ou com maiores recursos) têm acesso a esse roteiro. Tendo o cuidado de representar as identidades da nação de forma concreta, a Rotunda homenageia certos elementos importantes como, por exemplo, a nobreza nacional, 'o americanismo', a

civilização européia assim como seus ancestrais, as indústrias e o progresso, assim como o contato, o conflito e os assentamentos.

A Rotunda foi completada em 1824. Ao se examinar a estrutura, a primeira observação que poderia ser feita se refere a sua conexão em termos de arquitetura e atributos do Parthenon. A estrutura arquitetônica assim como o friso interior, a apropriação das culturas gregas e romanas como ídolos da civilização, é nítida. Acima de cada uma das portas de entrada da Rotunda, são encontrados relevos em arenito. A Terra dos Peregrinos (*The Landing of the Pilgrims*), 1620, uma contribuição de Enrico Causini, em 1825, está presente sobre a porta leste (figura 44).

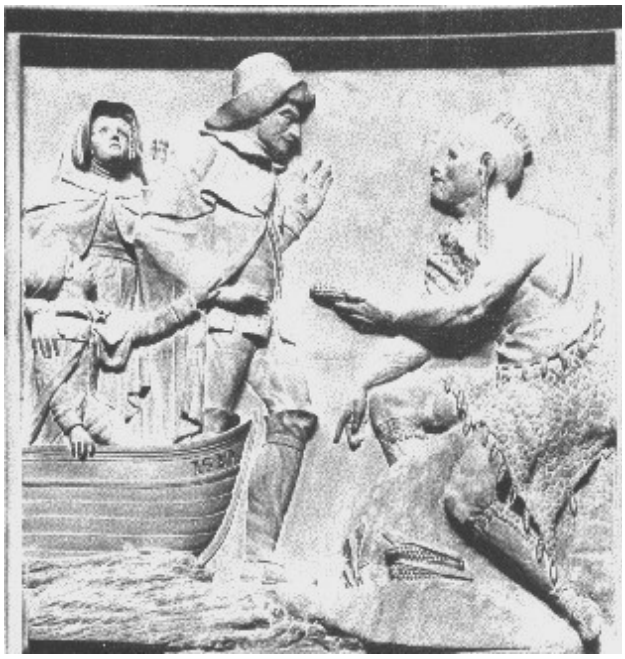


Figura 44:*The Landing of the Pilgrims* 1825



Figura 45: *Preservation of Captain Smith by Pocahontas,* 1825

A figura 44 reflete o contato e a submissão. O 'índio' está em uma posição mais baixa que a do peregrino que se encontra na proa do barco, protegendo e guiando sua família. A mão dele tanto aceita a ajuda do 'índio' quanto mostra sua dominação em relação ao indígena sentado. O próximo relevo, *Preservação do Capitão Smith por Pocahontas (Preservation of Captain Smith by Pocahontas)*, figura 45 de Antonio Capellano, em arenito, de 1825, encontra-se acima da porta oeste. No relevo, os homens indígenas aparecem representados como culturalmente genéricos, quase como um meso-americano imaginário, um guerreiro troiano ou um tipo asteca. Os corpos estão cobertos com togas gregas como vestimentas. Smith é descrito com grandes detalhes culturais e individuais e Powatan está posicionado em meio a dois guerreiros, com a mão levantada, reagindo ao fato de Pocahontas ter-se atirado ao chão em defesa de Smith. As feições são indicativas de um padrão de beleza clássica européia. Eles parecem mais seres míticos do que pessoas reais. Ao se comparar este relevo com a imagem de Pocahontas e Smith no friso da Rotunda, as figuras são nitidamente menos exageradas, embora mais genéricas e isentas de referências culturais específicas. A data de 1606, no relevo em arenito está bem visível e desloca a imagem em termos de tempo para o observador. Esse fato faz com que as imagens sejam mais reais ou legítimas.

O Conflito de Daniel Boone com os Índios (The Conflict of Daniel Boone with the Indians – figura 36, p. 113), encontra-se acima da porta sul, representando as ideologias de

expansão e nacionalismo. Daniel Boone trava uma batalha corpo a corpo com um bravo 'índio' genérico ou do leste, vestindo uma tanga, com a cabeça raspada no estilo moicano e uma espécie de machado 'do demônio'. Está com um dos pés sobre o corpo de um homem indígena morto, provavelmente incluído para simbolizar o poder de Boone. Essa imagem destaca o fato de que a América e a civilização também prevaleceram, em parte, por uma violenta 'resistência'. O 'índio' aqui está mais claramente representado em termos físicos como um animal, em virtude de suas características faciais. O nariz e o queixo pontudos assemelham-se às descrições do diabo na cultura do ocidente.

Essa imagem é também convincente ao comunicar ao observador que Boone vencerá a batalha, devido à posição da faca escondida ao lado e do rifle que o defende do inimigo que tenta sufocá-lo. É desse modo que essa figura de 'índio' se encontra na capital da nação como um símbolo do eterno 'mau' selvagem norte-americano, representativo do Índio *tomahawk* genérico, o terror dos fazendeiros. A proposta do mau selvagem genérico, nesse sentido, parece indicar a projeção da mensagem de que, embora o herói americano seja diferente do europeu, ele não é 'selvagem'. O retrato de Boone como um combatente de 'índio' indica a noção popularizada do verdadeiro 'herói americano' que abre seu caminho em meio à selva. No final da história, de uma forma ou de outra, o índio sempre se submete ao 'nosso herói'.

Em relação ao caráter, Boone, Davy Crockett, os *cowboys*, Custer, Sheridan e Buffalo Bill, todos eles foram considerados heróis devido a suas batalhas contra os 'índios'. Custer, entretanto, tornou-se um mártir nas batalhas de campo do 'destino manifesto'. Algumas figuras, como Buffalo Bill Cody, erigiram um império usando a iconografia popular do Oeste, a expansão e o 'combate ao índio'. Davy Crockett, assim como Daniel Boone, representou a nova classe de pioneiros anglo-saxões e norte-americanos, homens das fronteiras, políticos e mártires.

Crockett foi iconograficamente definido como um dos que mais lutaram e odiaram os índios. O *Almanaque de Crockett (Crockett´s Almenac)* , Fisher & Brothers, 1841; 1847, e 1852, inclui descrições dos 'índios' por Crockett, tais como 'negros vermelhos', 'uma intolerável corja de pagãos' 'vermes peles-vermelhas', 'covardes intoleráveis' e 'selvagens' ou 'injuns'. Numa imagem chamada *Uma Rara Economia (A Rare Economy)*, de 1841, ele faz um 'intolerável verme' cair de uma árvore e faz referência a índios e a mulheres brancas. O receio de que esses animais tocassem as mulheres brancas seria razão suficiente para 'uma explosão', como se vê em cartoons. O homem cherokee caindo da árvore, na imagem, é apenas um verme, um rato ou outro roedor qualquer da floresta.

Em *Crockett Cozinhando um Índio Morto para seu Urso Doente (Crockett Boiling a Dead Indian, For His Sick Bear),* 1847, (figura 46) podemos vê-lo cozinhando o 'índio' para seu urso comer, como uma diversão selvagem. Essa imagem deve ter parecido normal para as crianças ou homens ao ler ou olhar. Trata-se de um importante indicador do 'índio' no papel que ajuda a definir o homem branco norte-americano como o 'Rei da Fronteira Selvagem' (como a canção infantil reitera[20]). Muitas imagens, em desenhos, posters, aquarelas, pinturas, fotografias e filmes, foram criadas como resultado da popularidade desses 'heróis' para a imaginação das massas. O papel de índio na imagem ou na história do herói americano foi e continua sendo de submissão ou oposição.



Figura 46: *Crockett Boiling a Dead Indian, For His Sick Bear,* 1847

A última imagem encontrada acima de uma porta da Rotunda é *O Tratado de William Penn com os Índios (William Penn´s Treaty with the Indians).* Esta imagem salienta a 'ideologia de fazer um acordo' e sua importância é destacada na bem-sucedida fundação de uma América anglo-saxã. A repetição de três dos quatro temas, *Pocahontas-*

[20] Parte da canção: "Davy, Davy Crockett, the King of the Wild Fronteir…"

Smith, O Tratado de William Penn e Os Peregrinos, nos relevos apresentados no friso, confirma o impacto e a importância de sua iconografia em termos de identidade nacional.

No interior da Rotunda, nas paredes, encontram-se oito pinturas. Dentre as imagens mais antigas, estão incluídas: *Declaração da Independência (The Declaration of Independence), Rendição do General Burgoyne (The Surrender of General Burgoyne)*, *Rendição do Lorde Cornwallis (The Surrender of Lord Cornwallis)*, *General George Washington Confortando sua Comissão (General George Washington Resigning his Commission, Terra de Colombo (Landing of Columbus)* por John Vanderlyn, o autor de *Morte de Jane McCrea (The Death of Jane McCrea), Descoberta de Mississipi (Discovery of Mississippi), Batismo de Pocahontas e a Embarcação dos Peregrinos em Delft Haven Holanda, 22 de julho de 1620 ou (Babtism of Pocahontas) e (The Embarkation of the Pilgrims at Delft Haven),* por Robert W. Weir, em 1843.

Em A *Embarcação dos Peregrinos em Delft Haven, Holanda (The Embarkation of the Pilgrims at Delft Haven)*, o arco-íris parece acentuar a promessa feita por Deus a seus discípulos após o grande dilúvio da Bíblia. Nesse contexto, parece se referir ao Novo Mundo como parte da terra prometida bíblica. Em *Terra de Colombo (Landing of Columbus* – figura 48*)*, Cristóvão Colombo chega às Índias Ocidentais, na ilha que chamou de São Salvador, em 12 de outubro de 1492. Ele hasteia a bandeira real e a proclama terra da Espanha. Nessa imagem, há 'índios' espiando atrás das árvores, sendo um pouco mais do que formas de sombras.

Como pode-se verificar na discussão elaborada no capítulo V, sobre *Batismo de Pocahontas (Babtism of Pocahontas)*, trata-se de uma imagem de submissão. Ela reverencia os homens anglo-saxões 'cristãos' que estão ao seu redor. Ambas as partes estão presentes, de um lado, os indígenas (seu pai, uma mulher e uma criança, seu tio e um guerreiro que está indo embora) e, de outro, os colonialistas. Enquanto Pocahontas se encontra com maior destaque e mais iluminada perto dos colonialistas, no meio da pintura, as outras pessoas indígenas representadas – principalmente seu tio Opechancanough e o guerreiro Natequaus – permanecem visivelmente na área mais escura, sombreada, da pintura. Ela é o exemplo para seus conterrâneos 'selvagens'. Como que em sinal de adoração ao deus colonialista, ela está vestida com um manto branco e seu batismo simboliza seu renascimento. A presença de John Rolfe parece salientar a importância da união do 'casal' bem como a necessidade de antes estar limpa. Embora suas feições

tenham algo de anglicanizado, o tom da pele e os cabelos continuam contrastando com os dos colonialistas representados. Ela parece representar o indígena ideal.

A maioria das pinturas encontradas na Rotunda foi criada na época da exploração, expansão para o Oeste e nos anos que antecederam até o final da 'guerra com os Índios' no Oeste. A necessidade de tais imagens de fundação em situação de destaque no cenário político pode ter sido crucial para o sucesso da dominação do Oeste e para a criação de uma forte identidade nacional. Talvez tenham sido usadas, em parte, para lembrar a nação de que a 'liberdade' e o 'caminho americano' aberto em meio às matas selvagens uma vez, poderia ser repetido, mas desta vez em relação ao Oeste. A presença delas ainda tem conseqüências contemporâneas no que diz respeito à memória e ao imaginário coletivo nacional em relação aos rumos expansionistas dos países e seus futuros esforços nesse sentido.

O friso da Rotunda é um dos mais importantes aspectos do domo em termos de definição da história nacional. Os quadros para as pinturas em afrescos do friso foram feitos em 1859 e o trabalho em si começou em 1877, com Constantino Brumidi. Em 1880-1889, Filippo Costaggini continuou onde Brumidi havia parado e, em 1953, o friso foi completado, por Allyn Cox, com cenas da Guerra Civil, da Guerra Espanhola e da aviação. Os afrescos dão a volta completa no prédio. Momentos como a 'descoberta' de Colombo, que começava a tomar um lugar central em termos da identidade 'americana' como narrativa preferida da fundação antes da descoberta de Colombo, são chamados de *América e História (América and History),* figura 47.



Figura 47: Rotunda, *América and History*

O conhecimento é simbolizado por mulheres em estilo grego. Os valores dessa nova América estão simbolizados por uma mulher que se encontra entre um estilo de mulher

greco-romana e de uma outra figura indígena feminina. Portanto, essa figura da América ou da liberdade é agora descrita como nascida de raízes tanto clássicas quanto 'naturais'. O corpo da mulher indígena é anglicanizado e repete formas das esculturas gregas; apenas o arco e a flecha parecem simbolizar as origens da americana natural. Na realidade, sua existência está num meio termo entre princesa índia, mulher guerreira e a figura de Colúmbia. A águia voando acima do último quadro sobre a aviação é um símbolo da nação e de sua tecnologia. A proximidade a uma 'mulher educada' é significada pelo caderno ou o livro em sua mão. A águia que está posada, que uma vez simbolizou o selvagem americano, agora é um símbolo do domesticável para o governo.

O uso verdadeiro da águia como um símbolo nacional denota as ideologias populares relativas às raízes majestosas selvagens, apropriadas de muitos grupos indígenas que assumiam o animal como um ente sagrado. Nessa imagem, uma vez mais, o público é lembrado de que a América/Liberdade é feminina; não obstante, no século XVIII, ela não é uma indígena pura, mas uma mistura 'saudável' das duas culturas. Contudo, ela parece não ter fisicamente quaisquer marcas de identidade indígena na cultura dominante. A escolha de combinar o bom selvagem com o sentido europeu de civilização e educação é uma marca reveladora da identidade nacional.

A versão feminina de Colombo ou da Liberdade é interessante em relação ao friso e a outras imagens da mulher indígena. Em termos de Colúmbia ou de sua predecessora, a Liberdade, a mulher euro-americana, enquanto símbolo dos Estados Unidos, torna-se mais grega ou romana em suas características. A roupa em estilo grego dessa figura e símbolos como a educação, tornam-se aspectos centrais na representação. A imagem *América e História* descreve o nascimento da Liberdade, cujas origens estão fundadas na mulher indígena naturalmente nobre e na voz feminina greco-romana. Portanto, a identidade americana pode ser tanto original quanto civilizada ou anglicanizada (por ser mais anglo-saxã ou branca). A evolução iconográfica da mulher indígena como símbolo para as América, quando 'anglicanizada' ou genérica pode ser um indicativo de um movimento em termos dos valores da nação. A liberdade é a geração de Colombo ou Colúmbia, capaz de fazer com que ela se transforme em uma boa americana branca, educada, civilizada, européia e naturalmente vinculada a seu país.



Figura 48: *Landing of Columbus*

Na segunda imagem do friso ou seção chamada *Terra de Colombo (Landing of Columbus),* figura 48, as mulheres indígenas seguram seus filhos e uma cesta de frutos naturais, enquanto Colombo olha para o céu e parece agradecer a Deus por estar ali são e salvo. A chegada a essas terras parece ter sido vontade de Deus, e não um erro. Portanto, a 'descoberta' das Américas e a fundação da América do Norte estavam destinadas de todo modo à cultura anglo. Tanto Colombo quanto os homens indígenas portam armas, mas não há sinais de hostilidade entre eles. Essa imagem é indicativa da ascensão de Colombo ao status de um ícone nacional. Philip Deloria descreve esse processo através do imaginário das sociedades fraternas 'indígenas' euro-americanas: "Até mesmo a sociedade se uniu com outros americanos no movimento dos índios em relação a Colombo, um símbolo do florescimento da cultura nacional. Surge Colúmbia, a contraparte feminina abstraída de Colombo"(1998, p.51). Vemos aqui um pouco da apropriação do bom selvagem no início do século XIX pelos peregrinos e outros exploradores brancos, como marcos definitivos da identidade americana.

A terceira imagem é intitulada *Cortez e Montezuma no Templo Mexicano (Cortez and Montezumo at Mexican Temple)* e descreve o Imperador Montezuma II dando boas-vindas a Cortez, como se este fosse um deus. A inclusão da submissão ou derrota de outros grupos indígenas das Américas, na Rotunda norte-americana, é interessante. A próxima imagem *Pizarro vai ao Peru (Pizarro Going to Peru),* descreve Francisco Pizarro, à procura de Eldorado. Nessa mesma linha, o *Enterro de De Soto (Burial of DeSoto)*, parece identificar-se com o conquistador e não com as populações indígenas. Talvez esse foco sobre a conquista da América ao sul dos Estados Unidos possa ser visto como uma adoração ao processo de levar a 'civilização' para as Américas e derrotar os grupos indígenas. A reputação da

violência, tanto de Cortez quanto de De Soto, e o uso do genocídio[21], como descrito por Bartolomé Las Casas, são ignorados nas imagens da Rotunda.



Figura 49: *Captain Smith and Pocahontas*

A imagem seguinte no friso é *Capitão Smith e Pocahontas (Captain Smith and Pocahontas)* (note-se que o nome de Smith é colocado antes, no título – figura 49) que descreve Pocahontas salvando John Smith, se concentra na história romântica da fundação desse evento. A seção Pocahontas/Smith do friso parece ser extremamente genérica. A cultura de Pocahontas é representada pelas penas e pelos seios à mostra e um avental ou saia, similar ou inspirada em John White/De Bry. Não há tatuagens ou marcas de identidade especificamente algonquians representadas. O pai dela, Powatan, sustenta a realeza através de sua posição e das posturas reais apresentadas. Contudo, as feições faciais dele apresentam-se excessivamente anglicanizadas.

Uma outra vez, no canto à direita, há uma indicação da iconografia encontrada em *Morte de Jane McCrea (Death of Jane McCrea* – figura 35, p. 111) e também está presente no *tomahawk* selvagem do genérico 'mau selvagem' do leste, de Boone. O homem indígena à direita está em posição similar às apresentadas nessas duas imagens. Ele se mostra com o mesmo estilo de cabelo moicano encontrado no relevo de Boone e na imagem de McCrea.

A seção do friso, a *Terra dos Peregrinos (Landing of the Pilgrims),* (figura 50) marca o esvaziamento do anglo-saxonismo e o final do períódo pré-republicano. O peregrino está ao centro (William Brewster é descrito em uma posição similar à de Colombo e os paralelos são claros). Os peregrinos são elementos presentes nos relevos, no friso e nas pinturas no interior da Rotunda. Como já foi mencionado, ambos são ícones da identidade euro-norte-americana em relação ao Novo Mundo e à Europa.

[21] sobre este tema, ler o trabalho de T. Todorov, "A Conquista da América".



Figura 50: *Landing of the Pilgrims*



Figura 51: *William Penn and the Indians*

A imagem *William Penn e os Índios (William Penn and the Indians)* (figura 51) representa uma aquisição 'pacífica' de terras ou dos estados e representa a Pensilvânia da época, pelo quaker Penn. A imagem transmite a mensagem de que a mútua cordialidade e um acordo resultaram nos estados americanos. Ela poderia ser usada como um símbolo da aquisição 'pacífica' ou 'diplomática' de terras indígenas (referência à citação de Washington relativa à metodologia de aquisição da terra). Esta é uma das ideologias da fundação em forma de imagem.

Uma imagem ideologicamente similar à de *William Penn e os Índios* é *Oglethorpe e os Índios (Oglethorpe and the Indians)* que descreve o futuro governador da Geórgia e o líder da colônia Oglethorpe fazendo um pacto de 'paz' com o grupo indígena local. Ele está sentado como um imperador na companhia das pessoas indígenas presentes. O uso simbólico de tal iconografia em termos da previsão da dominação é importante.

A Colonização da Nova Inglaterra (The Colonization of New England) (figura 52), a imagem seguinte no relevo, não descreve pessoas indígenas, mas consiste numa projeção da idéia de trabalho árduo e esculpe uma civilização externa à natureza e uma paisagem desabitada. A falta de ocupantes indígenas nessa imagem é remanescente das imagens

associadas à doutrina do ‘destino manifesto’, à qual interessava transmitir a idéia de terras naturais desocupadas. Essa imagem corresponde à ética e à religião protestante baseadas no imperialismo.



Figura 52: *The Colonization of New England*



Figura 53: *Death of Tecumseh*

As imagens seguintes encontradas no friso que diz respeito à fundação do país são: *Batalha de Lexington (Battle of Lexington)* e a *Declaração da Independência (Declaration of Independence), a Rendição de Cornwalis (Surrender of Cornwallis).* Outra imagem pertinente para a análise aqui proposta é *Morte de Tecumseh (Death of Tecumseh),* figura 53. Tecumseh que, por sua vez, era inimigo do governo, foi apropriado após sua morte como um bom selvagem guerreiro. Seus esforços generalizados em prol da liberdade de seu povo tornaram-se um indicador do caráter e das origens ‘americanas’. A posição romântica dessa imagem, como se ele repousasse nas mãos de um outro guerreiro após ter sido abatido, parece indicar seu estatuto de mártir. Os homens indígenas presentes aqui estão até bem definidos com suas penas na cabeça e os *tomahawks.* As roupas indicam suas bases culturais e caracterizam um tipo menos ‘mau’ selvagem do que os homens representados com tangas, como os das imagens de Boone e McCrea.

Do mesmo modo que Tecumseh, muitos homens bons selvagens/guerreiros foram

apropriados pela cultura norte-americana como símbolos das origens ou do espírito primitivo do passado, após suas mortes, rendições ou 'pacificações'. No caso de Tecumseh, sua diplomacia, dom da oratória e idéias de liberdade para seu povo, foram transformados em símbolos de valores norte-americanos. Ao mesmo tempo, sua morte simboliza a submissão da confederação dos indígenas do leste e uma resistência organizada mais ampla. Portanto, ele foi transformado em uma das faces do bom selvagem do leste como foi o caso de Pocahontas.

As últimas imagens incluídas no friso são *Armadas Americanas Entram na Cidade do Novo México (American Army Entering the City of New México), Descoberta de Ouro na Califórnia (Discovery of Gold in Califórnia), Paz no Final da Guerra Civil (Peace at the End of the Civil War), Tripulação Naval na Guerra Hispano-Americana (Naval Crew in the Spanish American War)* e *o Nascimento da Aviação (Birth of Aviation)*. Tais termos são importantes em relação à América do Norte como um lugar onde o progresso, a ciência e a tecnologia são inseminadas e nascem. Tais imagens alinham o país com a conquista da terra, a descoberta, a paz e a tecnologia de guerra. A Rotunda é a "Meca" da história nacional coletiva. A concentração na paz como um elemento eventual da Guerra Civil ignora os problemas da época, tais como a divisão, o escravagismo, os problemas econômicos do Sul e a abolição dos escravos. Em vez disso, alude à unificação da nação no pós-guerra. O *Nascimento da Aviação (Birth of Aviation)* fecha um círculo completo de imagens de *América e História (América and History)*. A iconografia inicial e a final têm uma coisa em comum: o progresso.

3.2 A Pintura da Raça em vias de desaparecimento:

Houve muitas expedições científicas para o Brasil e a América do Norte, portanto o foco deste estudo estará concentrado naquelas que incluem imagens e textos com os mais poderosos e definitivos efeitos na opinião pública, identidade indígena e identidade nacional. No caso do Brasil, Alex R. Ferreira, Philip Schmid, Spix, Martius e o príncipe Maximiliano Wied Neuwied, Hercule Florence, A. Taunay, Rugendas, H. Mueller, M.G. Eichler, August Seyffer, J. Lips etc., todos eles foram produtores de imagens influenciadas pela ascensão de uma ciência etnográfica e pelo discurso europeu. É claro que alguns homens viajaram e estudaram ambas as nações.

Muitos exploradores de outras nacionalidades, que percorreram partes da América do Norte e gravaram informações etnográficas, fizeram imagens e interpretaram pesquisas,

antes de o governo norte-americano ter existido ou decidido assumir o interesse nos territórios que não haviam sido caracterizados no continente. Essas primeiras expedições pré-republicanas produziram trabalhos cujos autores poderiam ser denominados como primeiros artistas naturalistas ou etnógrafos da América do Norte. Antes de Jefferson ter montado a expedição de Lewis e Clark, muitos outros tinham explorado o continente.

Por exemplo, sob a bandeira inglesa, com a intenção de localizar a porta para o Oeste, a fabulosa Passagem Noroeste, o Capitão James Cook, em sua terceira e última viagem, explorou a Bacia do Pacífico e a costa noroeste da América do Norte, de Oregon ao Alasca. Seu relatório de viagem inclui ilustrações relativas aos habitantes nativos de Nootka Sound, onde atualmente é a Colúmbia Britânica. Uma outra importante figura é o negociante de uma companhia do noroeste, Alexander Mackenzie, o primeiro europeu explorador a atravessar o continente americano, do norte do México, através do nordeste do Canadá, por volta de 1793.

Após ter lido o texto de Mackenzie, em 1802, Thomas Jefferson fez planos para a expedição de Lewis e Clark. O receio de Jefferson de que a América perdesse sua posição assegurada no continente para a Inglaterra ou outros países europeus motivaram-no a despachar expedições militares. Fatores econômicos e políticos também incentivaram o governo a fazer a Aquisição de Lousiana, de Napoleão, em um esforço de obter salvo conduto na passagem para Nova Orleans e a Flórida. Durante as negociações, Napoleão também concordou em vender o território de Louisiana, resultando em uma aquisição e duplicação do território nacional. Esse é o momento em que houve o nascimento da política do país de expansão para o Oeste como uma extensão da identidade norte-americana.

Alexander Von Humboldt, um naturalista alemão que passou de 1798 a 1804 a explorar a Nova Espanha ou Sudoeste Espanhol - Califórnia, Arizona, Novo México, e Texas – foi também extremamente importante na expedição européia ou não americana, que resultou na produção de imagens. O relato de Humboldt foi um dos primeiros a descrever em detalhes o Oeste dos Estados Unidos. Seu trabalho foi estudado por Thomas Jefferson, de modo a obter informação sobre a fauna, a flora e os habitantes do continente.

Nos Estados Unidos, muitos etnógrafos ou artistas da raça em vias de desaparecimento, como Tetian Peale e Samuel Seymou, da expedição de Stephen Long, James Otto Lewis,

Charles Bird-King/ McKenney e Hall, George Catlin e Karl Bodmer/Príncipe Maximiliano, tentaram documentar a vida nativa no Oeste dos Estados Unidos, antes que morresse cultural e fisicamente. Acreditava-se que a morte cultural viria com a nova realidade do contato e da expansão. Uma ideologia dominante olhava para a rápida e inexorável expansão para o Oeste como uma realidade. Portanto, havia uma crença de que nada poderia ser feito para 'salvar o bom índio' do Oeste, a não ser retratá-lo pela pintura.

Os artistas e pesquisadores queriam documentar o 'índio' ou mais especificamente a cultura dos 'peles-vermelhas'. Esse 'índio' era representado como bom, primitivo e selvagem. As culturas das 'planícies' começaram a ser incorporadas na imaginação pública como os 'peles-vermelhas', outros grupos foram simplesmente considerados 'índios' e 'mais civilizados' ou degradados. Rotularam-se de grupos menos 'índios', conforme foram definidos pela cultura dominante, os que se misturaram racialmente com indivíduos não-indígenas, portanto, os que eram vistos como 'aculturados'. Esses grupos eram chamados de 'híbridos' (se miscigenados ou não) e de índios 'civilizados', que não eram considerados indicadores reais dos 'pele-vermelhas' primitivos e bons. Os artistas pesquisadores da época, antes do uso da câmera fotográfica, esperavam encontrar 'índios' que fossem 'índios', conforme a imaginação da sociedade dominante os definia.

Os nativos das planícies e do Oeste eram representados como primitivos e selvagens. Com a ajuda da pintura impressa, o bom selvagem ou o da raça em vias de desaparecimento, assim como o estereótipo do selvagem do Oeste foi perpetuado em larga escala. Esses artistas-etnólogos acreditavam que a terra indígena do Oeste estava sendo invadida, causando o aspecto de 'degeneração' visto entre os grupos. Eles queriam documentar a cultura 'primitiva' americana, antes de ser 'aculturada' ou 'morta'. George Catlin, que também esteve na América do Sul e documentou grupos do Brasil, pensava que as culturas mais puras poderiam ser encontradas em áreas mais isoladas das Américas. Wied-Neuweid também deve ter tido o mesmo sentimento ao documentar um 'primitivo' similarmente definido, dado que ele também estudou e comparou os grupos brasileiros e os norte-americanos das 'planícies' do Oeste.

O novo foco nacional no Oeste motivou pesquisadores e artistas etnográficos da raça em vias de desaparecimento, ao dar-lhes uma segunda chance para documentar o 'primitivo real' ou 'índio real', antes da 'pacificação' ou da 'morte' cultural. Assim como havia um 'índio real' na memória dominante, havia também um em menor grau ou oposto. Como Mark Sufrin sugere, artistas como Catlin dificilmente alguma vez pintariam outras tribos que foram

rotuladas como civilizadas tais como os senecas, oneidas, mohegans, tuscaroras e cherokees. Sufrin afirma:

> Ele pintou a reserva dos senecas, oneidas, mohegans e tuscaroras. Mas ele estava deprimido face à pobreza, aos miseráveis índios contaminados pelo contato com a sociedade branca. Os índios selvagens livres iam sendo enterrados ao longo do Mississipi (Sufrin, 1991, p. 20).

Um exemplo da crença na degradação, manifestada sob a forma artística, é a imagem do *Pequeno Cacique (Little Chief)*, 1830 (figura 54). Era um dos membros dos kaskaskias, uma tribo do Leste que tinha participado da primeira remoção. Os comentários de Catlin acerca do homem ser 'meio degenerado e meio civilizado', realçando no fundo o preconceito, demonstravam o seu sentimento por aqueles que considerava menos 'índios' ou não se ajustavam ao perfil da imaginação dominante relativa ao conceito 'índio'. Essa ilustração do homem, entretanto, não o distinguia completamente em termos da cor da pele ou dos traços. É questionável acreditar se ele seria um mestiço, porque na época ninguém sabia dizer exatamente quem era ou não era; bastava ser considerado apenas o imaginado 'índio'. Conseqüentemente, por que uma 'mistura de sangue' deveria ser uma infração? Seus trajes não-tradicionais devem ter causado algum desconforto em Catlin. Nesse ponto, ele difere de Charles Bird-King porque, nos exemplos deste último, há freqüentes caracterizações, tanto de homens quanto de mulheres, misturando trajes tradicionais e não-tradicionais. Os corpos na obra de Catlin são maiores e algumas mulheres se apresentam ao modo tradicional.



Figura 54: *Little Chief*

Conforme foi mencionado, Thomas McKenney foi central nas raízes da questão da construção do 'índio' em relação à identidade nacional. Não obstante, as imagens que ele coletou para a Galeria do Índio, reimprimindo-as para o texto de Hall/ McKenney, são muito importantes. McKenney era um colecionador de obras de arte e partes de corpos de índios. Ele adotou como pupilo um menino índio para educar, semelhante ao príncipe Maximiliano que, por sua vez, adquiriu um Botocudo chamado Queck como 'seu índio'. Ambos os homens tinham uma coleção etnográfica cheia de escalpos ou ossos. No Departamento de Guerra e quando chefe do primeiro BIA - Bureau of Indian Affairs - , ele iniciou um tipo de museu baseado nas teorias da 'raça em vias de desaparecimento' e do 'selvagem indomável'. McKenney adquiriu e patrocinou pinturas como *Oto* ou *Águia do Prazer (Eagle of Delight)* para sua galeria. O primeiro artista oficial, graças ao empenho de Thomas McKenney, foi James Otto Lewis, que o acompanhou, como superintendente do Bureau of Indian Affairs, para cuidar de vários tratados no alto Centro-Oeste, na década de 1820 e início da década seguinte. Lewis fez os esboços dos quadros dos caciques índios ao vivo e terminou os retratos quando retornou a Detroit. Entretanto, quando soube que McKenney planejara levar a público um tipo de galeria de índios americanos, inclusive com alguns de seus trabalhos, Lewis publicou uma obra apressada e que não teve muito sucesso: o *Porfólio Aborígene (Aboriginal Portfolio),* 1835-36. Embora os trabalhos fossem raros e não circulassem bem entre as massas, não se poderia dizer que a obra não teve influência. De fato, seus trabalhos, como os copiados por King , influenciaram muitos artistas e leitores do texto de McKenney em épocas posteriores.

A coleção de McKenney, com o texto de James Hall, intitulado *A História das Tribos Índias da América do Norte (The History of the Indian Tribes of North América)*, *1836*, teve cinco edições. O portfólio de Lewis continha líderes ou chefes indígenas e a exclusão das mulheres foi compreensível. Ele, entretanto, pintou as mulheres que ficaram conhecidas por meio de litografias, como Pocahontas e mulheres de líderes. As litografias de McKenney/ Hall e Charles Bird-King também incluíram algumas mulheres. No início, McKenney queria comercializar o trabalho e lucrar com o 'índio' e a ideologia da raça em vias de desaparecimento. Originariamente, ele havia planejado incluir trabalhos de artistas-etnólogos proeminentes do Oeste, tais como Catlin ou Lewis, mas ambos recusaram. Então, Charles Bird-King passou a ser o artista do texto. Esse texto, por vezes desconexo, está repleto de considerações em estilo fictício de acontecimentos das vidas dos sujeitos. Nesse texto, o 'índio' é freqüentemente representado como um bom guerreiro ou

líder ou um elemento de uma romântica raça morrendo, porém 'ele' é, algumas vezes, um selvagem, degenerado, animal irracional.

As imagens que acompanham o texto de McKenney Hall - *História das Tribos Índias da América do Norte Norte (The History of the Indian Tribes of North América)*, com Contos e Anedotas Biográficas dos Principais Caciques. Ilustrada com cento e vinte formas de retratos da Galeria do Índio, do Departamento de Guerra - incluem uma versão copiada do original de Pocahontas, de Sully, 1616-1617, no capítulo V. Essa imagem deve ter sido adicionada em homenagem ao papel dela como indígena ou membro da nobreza 'americana' e das origens nacionais, uma vez que a maioria das pessoas retratadas eram os líderes. Nessa imagem, ela tem a pele morena, mas suas feições faciais e o penteado são um tanto anglicanizados ou próximos da imaginação européia. O fato de seus cabelos estarem soltos deve ter significado, no contexto daquela época, exotismo ou aparência não-civilizada. Na maioria das vezes, do mesmo modo, isso a romantizou e fez dela o tipo da figura de uma donzela. Os cabelos soltos e ondulados dela parecem nos dizer mais sobre o artista e a sociedade da qual adveio do que de Pocahontas. Por outro lado, sua postura é a de uma dama, mas com simplicidade. Ela é nobre, embora exótica ou 'perdida', mas não exatamente de uma realeza, nessa representação. Dado que o livro se concentra na descrição de proeminentes sujeitos indígenas em sua maior parte, ela pode ser tomada como a versão nobre de uma mulher indígena. Como pode-se verificar nas imagens de Pocahontas, no capítulo V (p. 577-578), iconograficamente sua identidade foi manipulada de acordo com as situações. Ao mesmo tempo em que ela é a figura de uma princesa no sentido europeu, outras vezes é uma mãe e mulher submetida à masculinidade européia.

A maioria das imagens no texto de McKenney/Hall foi as de proeminentes figuras masculinas. Não existem muitas descrições que incluam informações culturais detalhadas, tais como danças ou rituais. Os homens pintados e colocados sob a forma de litografia parecem representar os nobres guerreiros e líderes ou as origens do caráter e testemunhos do país, de suas derrotas e das vitórias da nação. Charles Bird-King copiou muitas pinturas, a maioria de Lewis e de Anthanasius Ford, as quais foram então transformadas em litogravuras. Nascido na Ilha de Rhodes e artisticamente formado em Londres, King possuía um estilo acadêmico. Suas descrições das feições faciais dos indígenas, em geral, são de rostos redondos e escuros, mas com algo anglo-saxão. Os homens e as mulheres estão com roupas em estilos não-tradicionais misturados com os tradicionais. Ele também

pinta o fundo de branco ou deixa-o vazio, direcionando o foco para o sujeito. Em geral, adere ao trabalho de Lewis em suas cópias. As imagens finais impressas e publicadas em cinco edições influenciaram o futuro governo e as representações artísticas subseqüentes.

George Catlin velejou ao Oeste na embarcação The Yellowstone, um ano antes de Weid-Neuweid. Para George Catlin, as 'tribos' do Oeste do Mississipi representavam uma sociedade masculina nobre, imune à corrupção da civilização, selvagem em suas origens e estado cultural. Como foi sugerido no capítulo V, o 'índio' feminino dessa época era visto, pela imaginação euro-americana, como uma 'trapaceira' ou escrava de seus 'senhores'. Portanto, esses artistas-pesquisadores traziam à luz uma gravação visual da 'indianidade' masculina.



Figura 55: *Pigeon's Egg Head Going to and Returning from Washington*, 1837–39

Uma das imagens mais famosas de Catlin é a que traduz a idéia do que ele considera a 'boa raça' sendo corrompida ou 'desaparecendo'. Nessa imagem, Catlin pintou uma representação de um índio antes e depois de *Pigeon's Egg Head (The Light) Going to and Returning from Washington*, 1837–39, (fugura 55). Aqui, Wijunjon está vestido com as roupas e adereços indígenas, com as costas voltadas para a nova imagem de si mesmo 'civilizado'. A versão 'civilizada' parece ser a menos favorita de Catlin, na qual o 'índio' é mostrado com uma postura arrogante e engraçada, com um guarda-chuva, chapéu e charuto. Todos esses itens trabalham em contraposição aos itens tradicionais da primeira imagem.

Catlin amargou certo desgosto contra os negociantes, os trapaceiros, o álcool, o governo e, acima de tudo, o contato iniciado no Oeste, onde ele imaginava encontrar um indígena puro e com brilhos naturais, em sua descrição. A primeira, ou a descrição anterior de Wijunjon, parece representar o tipo do bom selvagem que Catlin imaginara existir antes de sua ida ao Oeste.

A perspectiva de Catlin fala por si. Ele dispara contra a 'degradação' do 'índio' de sua imaginação que envolvia um primitivismo incólume. Ele assumiu essa posição pessoal, através dessa sátira de Wijunjon, com as mudanças que parecem representar a morte de um ícone. Catlin e a nação em geral tinham um domínio inconsciente do 'índio'. Entretanto, este 'domínio imaginado' parece ter causado uma angústia em vista da desintegração do bom selvagem dominante. O desgosto de Catlin diante da transformação do homem – botas em vez de mocassins e a morte da noção clássica romântica – é pessoal. Muitos artistas continuam a representar e alterar a aparência dos sujeitos, de modo a recriar ou captar o tal 'índio'. Esse período foi um ponto de mutação para as imagens testemunhais dos grupos indígenas 'livres' versus os grupos já removidos ou de alguns grupos do Leste. Notar algumas mudanças ou diferenças no tipo das planícies 'perfeitamente' preservado, deve ter sido perturbador para o 'proprietário' relutante. A comercialização do 'índio' é um elemento que emerge durante os primeiros momentos das ciências naturais, da antropologia e da identidade nacional, associados com o 'índio' e as ideologias como a da raça em vias de desaparecimento.

Uma das características mais etnográficas a ser notada nas pinturas de Catlin é o uso de características individuais tanto para os sujeitos masculinos quanto para os femininos. A generalidade associada às feições indígenas presentes nos séculos XVI e XVII é então menos ostensiva nos trabalhos de Catlin e de outros artistas-etnólogos. Os nomes dos homens estão quase sempre incluídos nos títulos dos retratos. No caso das mulheres, isso ocorre com menos freqüência, mas pouco mais do que nas primeiras imagens. A inclusão dos nomes em inglês em Catlin, Bird-King e Bodmer e na língua original é uma mudança digna de nota nessa época.

Os sujeitos das imagens de Catlin são etnográficos à distância. Eles cobrem vários eventos, rituais, danças e jogos, tais como: *Buffalo Caça sob a Máscara de Pele de Lobo (Buffalo Hunt Under the Wolf-Skin Mask)* 1832-1833, *Jogo de Bola dos Choctaws (Ball Play of Choctaw)*, *Camisa do Homem (Man's Shirt)*, *Comanche Hábil na Cavalgada (Comanche Feats of Horsemanship)* 1834-35, *Vista Interna do Acampamento Médico (Interior View of*

the Medicine Lodge), *Mandan*, *Cerimônia Okeepa (Okeepa Ceremony)* 1832 e *A Dança do Escalpelo dos Sioux (The Scalp Dance, Sioux)* 1845-48.



Figura 56: *Bison dance of the Mandan Indians* 1832

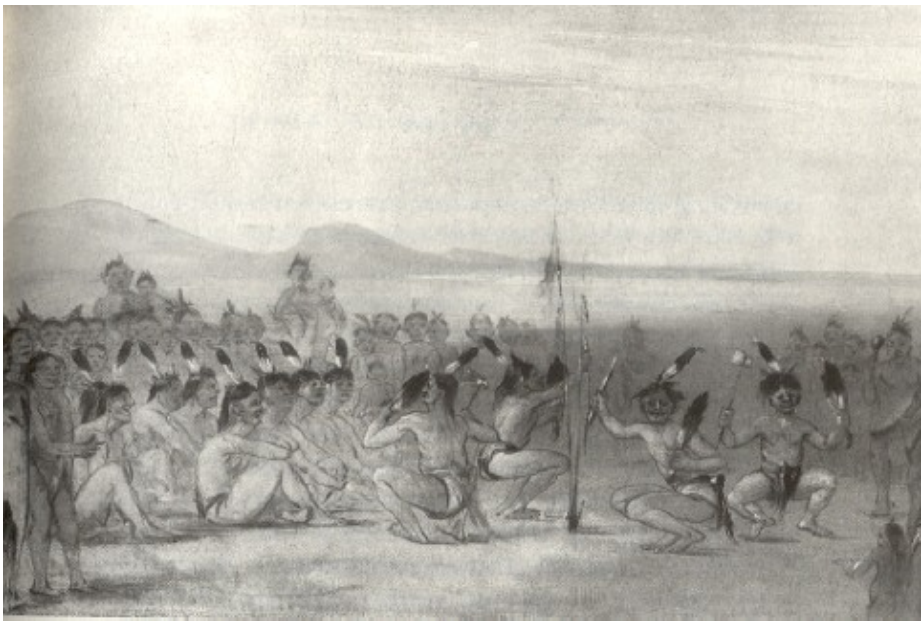


Figura 57: *Eagle Dance, Choctaw*

Portanto, a documentação de uma raça em vias de desaparecimento de Catlin foi mais etnográfica, ainda que mais artística do que a da maioria dos outros artistas. Seu trabalho é mais surrealista em estilo do que o de alguns outros como Bird-King ou Bodmer, que usava grandes detalhes em suas descrições como, por exemplo, das roupas. Bodmer também inclui algumas imagens um pouco genéricas dos rituais, danças e paisagens, mas as descrições são ainda detalhadas. (figura 56)[22]. Todavia, nas imagens do ritual, do escalpelo e de danças, Catlin usa o corpo mais genérico do 'índio' não individualizado e mais clássico do que em

[22] Bodmer, Karl. *Bison dance of the Mandan Indians, performed by the Berock-Ochateh band before the medicine lodge at Mih-Tutta-Hang-Kush. 1832.*

seus retratos. Em geral, suas imagens de grupos, de eventos ou danças apresentam características igualmente não identificáveis dos corpos dos índios (figura 57) - *Dança da Águia*, Choctaw. Os choctaws teriam sido um dos grupos removidos e, embora freqüentemente descritos pelos artistas-etno como 'civilizados', foram pintados por Catlin como 'índios' masculinos genéricos, que uivavam, andavam 'nus', com penas cobrindo partes do corpo. Na época, a verdade relativa à identidade deles se encontrava entre o tradicional já afetado pelo não tradicional do mundo branco e pelas integrações, fossem por livre escolha ou forçadas. Não há traços significativos da cultura choctaw ou da época presentes nesta imagem. Uma etnografia especificamente norte-americana do 'índio' está se tornando popular nessas imagens de artistas-etno do Oeste.

Na maioria das vezes, embora ele pintasse mulheres pelo seu status ou beleza, como é discutido no capítulo V, o trabalho de Catlin consiste em imagens de guerreiros ou líderes do sexo masculino. Nos termos dele, assim como nos de Bird-King e Otto Lewis, o bom selvagem era masculino. Para McKenney e Hall, o 'índio' era masculino, mas não necessariamente bom. Ele era primitivo e selvagem ao mesmo tempo. O mais importante para Catlin e outros da época era a idéia de que as planícies seriam a última fronteira e eram habitadas por românticos guerreiros como os romanos o foram na época clássica. Ele se concentrou no sujeito principal, não incluindo muitos detalhes no cenário de fundo. As Mandan/Numakiki, representaram o que Catlin havia imaginado que o aguardaria do outro lado do Mississipi. Ele pintou os retratos desses homens em 1832 como de (*Máh-to-tóh-pa, FourBears, Second Chief, in FullDress*,1832, figura 58)[23].

[23] Propriedade do Smithsonian American Art Museum



Figura 58: *Máh-to-tóh-pa, FourBears, Second Chief, in Full Dress*,1832

Provavelmente, eles serviram como prova documental da orgulhosa, nobre, agraciada e legendária raça em vias de desaparecimento. As pessoas das planícies do Norte em geral, assim como os *blackfoot*, tornaram-se os símbolos do verdadeiro indianismo daqueles que acreditavam que aqueles indígenas seriam menos corruptíveis aos modos brancos.

Catlin, embora pareça ter acreditado na preservação das culturas indígenas por meio de gravações artísticas, também estava interessado em lucrar com isso, expondo sujeitos indígenas ao vivo, bem como a sua galeria do índio. Sugere-se que Catlin evitou se juntar aos esforços de McKenney para publicar outra galeria de índios, devido a suas convicções relativas à não comercialização de pessoas indígenas. Entretanto, se isso fosse verdadeiro, ele não teria feito uma turnê pela Europa da forma que fez. Foi à Europa levando um grupo de Iowas e, também, Ojibiwa, os quais colocou em shows para audiências européias. Publicou também seu trabalho de uma forma que o público fosse capaz de comprar, ao preço de US$ 1,50, por litografia, embora fosse uma óbvia estratégia de venda. Ele ficou conhecido por levar ao público uma das primeiras experiências de um tipo de show do Oeste selvagem. Porém, nesse caso, ele usou em sua maioria, homens saxões vestidos de indígenas que dançavam e faziam performances com batalhas simuladas. Todas essas ações são parte da comercialização e da exposição dos índios, por Catlin. Seu sobrinho, Theodore Burr Catlin,

foi um dos muitos que se vestiram a caráter para o show de Catlin. O Theodore Burr Catlin vestido de ´índio' também foi pintado por Catlin.

O ato de gravar sua própria imagem como um tipo de 'índio' imaginado nos faz pensar numa necessidade de se colocar no papel do outro, completando um círculo. A noção de estar no papel do outro ou do 'índio' e a comercialização da identidade do outro é central na criação desta imagem. Sua existência é testemunho do fato de que Catlin criou e interagiu com as noções estabelecidas do conceito 'índio', na imaginação coletiva euro-norte-americana. As imagens de Catlin ganharam nova força na Europa e apelaram para a imaginação européia. Pode-se dizer que ele levou sua perspectiva do 'índio' da cultura dominante norte-americana para os europeus. Portanto, o imaginado 'índio' europeu e o norte-americano emergiram durante essa turnê. Sua galeria de pinturas foi bem recebida em Paris, pelo rei Luís Felipe e no Louvre. A exposição da galeria de Catlin, no Louvre, teria sido disponibilizada para as classes mais bem educadas e elevadas, mas é possível que alguns tipos de interpretações populares e discussões orais tenham também ocorrido.

Todavia, essas experiências financeiras de comercialização do outro afinal não foram ainda totalmente eficientes. Catlin publicou um texto no volume 2, *Cartas e Notas sobre Maneiras, Costumes e Condições do Índio Nativo Americano (Letters and Notes on Manners, Customs and Conditions of the Native American Indian),* de 1841. Uma vez que não foi vendido, esse texto provocou pequeno efeito no público. O governo tornou-se interessado em comprar sua galeria que estava na realidade nas mãos de credores. Sete anos depois de sua morte, o que restou da coleção original foi levado ao Museu Smithonian. Em suma, o estilo de Catlin era romântico e mais abstrato em termos artísticos. Ele também mostrou signos do espaço etnográfico e a necessidade de documentar características individuais e nomes em suas pinturas. Parece ter havido sinais de manipulação nas roupas pintadas de seus sujeitos e, como Curtis, ele pode ter participado ativamente na criação do 'índio' da sociedade dominante.

Assim como no caso de Edward Curtis, Catlin também documentou guerreiros bem conhecidos que sobreviveram a guerras famosas. Otto Lewis e Bird-King também pintaram tais homens; pode-se dizer que até mais do que Catlin. Bodmer interessou-se menos em documentar apenas homens famosos, embora líderes e guerreiros fossem até importantes em seu acervo. Devido aos interesses similares em tais homens, tornou-se mais fácil comparar os trabalhos desses artistas. Catlin, Bodmer e Bird-King foram, em parte, influenciados por pessoas como Otto Lewis e as imagens da longa expedição também se tornaram fonte de

inspiração para futuros artistas e retratações, tais como os artistas da Rotunda. Esses artistas-etno do Oeste tornaram-se testemunhas e gravadores da 'indianidade real' para a nação.



Figura 59: *Múkatahishokáhkaik ou Black Hawk*, Catlin



Figura 60: James Otto Lewis, *Black Hawk*



Figura 61: Charles Bird-King, *Black Hawk*

Ao compararmos as obras de arte, tais como a Múkatahishokáhkaik ou Black Hawk, (figura 59) de Catlin, com a mesma imagem sob a forma de litografia de Charles Bird-King, inspirada no original de James Otto Lewis (figura 60), as diferenças se tornam mais claras. Em geral, Catlin pintou uma versão um pouco menos anglicanizada ou caricaturizada de Black Hawk. Isso pode ter ocorrido devido ao fato de Catlin ter pintado uma versão mais realista do homem. No caso de Bird-King, o mesmo poderia ser dito. A questão é: ele pintou uma versão menos embasada ou mais embasada do que a de Catlin? O retrato de Black Hawk mais velho, feito por Bird-King, descrito em uma litografia junto ao texto McKenney/ Hall, é definitivamente mais anglicanizado em termos de características físicas ou caricatura do que sua versão pintada (figura 61[24]). Entretanto, o traje na versão pintada é mais genérico.

Na versão pintada, King produziu um tipo de arqueologia do selvagem ou pintou-o sob a forma de um guerreiro, embora, na época, ele tenha sido documentado como mais velho e vestido em um traje surrado não-tradicional. Isso faz sentido, devido à data da imagem e ao fato de que era um prisioneiro na época. Como Curtis, King manipulou a 'realidade' adequando-a ao passado, deixando inalterado o caráter legendário do 'índio' bom. Esse elemento da imaginação dominante relativo ao 'índio' elimina as desavenças e até muda sua existência no cotidiano.

Devido ao extenso uso da limpeza dos traços indígenas em muitas interpretações do 'índio' pelos brancos, é provável que a versão menos anglicanizada e os traços de Catlin sejam mais realistas. Ao que consta, Catlin pintou-o em 1832 e King teria terminado em 1837. Sendo assim, a imagem de Catlin encontra Black Hawk no início de sua prisão. Na maioria dos casos, esses guerreiros foram pintados para a posteridade, tais como animais raros após suas capturas. É difícil dizer se, em 1832, no início da captura, ele ainda teria os trajes originais consigo. Nesse caso, provavelmente Catlin também acrescentou as roupas que teria à mão e preparado para essa ocasião. De qualquer modo, a roupa é simples, numa reminiscência da imaginação euro-norte-americana. Entretanto, na versão pintada de King, o mais provável é que o homem estivesse sem suas vestes originais, e sim com as de um prisioneiro qualquer. As roupas no retrato de King são também genéricas e manipuladas. A litografia de King/Mckenney inclui um colar similar a um pintado por Catlin. A pintura e a litografia de King incluem uma espécie de metal em torno de seu pescoço. Catlin talvez tenha eliminado esse elemento do contato, já que escolheu pintá-lo e vesti-lo antes que tivesse recebido o adorno de metal. O corte de cabelo moicano é mais extravagante nas imagens de King, enquanto os brincos são similares nas três imagens. Às vezes Catlin tem

[24] Xerox. Uma fotografia da pintura (originalmente colorida).

um estilo romântico quase oriental, no qual as imagens são indefinidas, especialmente em relação aos itens culturais. Alguns acréscimos exóticos, ainda que em itens não muito bem distinguíveis, preenchem as imagens. Há sempre diferenças entre as pinturas e as litografias da publicação final de Charles Bird-King.



Figura 62: James Otto Lewis, *Tens-Qua-Ta-Wa*, ou *The One That Opens the Door*, *Shawnee Prophet*, *Brother of Tecumseh*



Figura 63*:* *Tenskwatawa*, 1832



Figura 64: *Tenskwatawa*, de Charles Bird King.



Figura 65: *Tecumseh*

Um outro indicador importante da imaginação euro-norte-americana e dos acréscimos pessoais do artista ao imaginário popular daquela época são os retratos de Tenskwatawa ou o irmão de Tecumseh, por King e Catlin. Tenskwatawa foi primeiramente retratado por James Otto Lewis, em conexão com a Galeria do Índio e McKenney, em 1823 (litografia- figura 62[25]) e Catlin pintou Tenskwatawa em 1832 (figura 63), após sua remoção para uma reserva Shawnee, no Oeste. Na litografia de Lewis, o homem é mais velho e sua visão está visivelmente descrita como prejudicada ou cega. As pinturas ou tatuagens no rosto também estão mais visíveis. Veste uma camisa amassada, sem paletó e o colar de prata é menor do que o da litografia de King. Numa pintura de King do trabalho de Lewis, entretanto, é quase idêntica (imagem não disponível). Na litografia de King, ele tem um pequeno *piercing* na orelha, acima de um brinco de argola maior de prata, que não está presente nas imagens de Lewis ou Catlin. Em ambas as imagens, de King e Catlin, os traços faciais são bastante similares, embora na versão de King ele tenha anglicanizado Tenskwatawa. O homem de Lewis é visivelmente mais velho ou marcado pela vida. A diferença no detalhamento etnográfico é notável. Antes de tudo, o cachecol que ele usa para disfarçar o olho perdido parece ter sido incluído na litografia de King (figura 64). Na imagem de King, os trajes estão exagerados e isso é evidente pelas penas na cabeça. Na litografia, ele está com um casaco, com penas adicionais, brincos e um cachecol ou manta. Na versão de Catlin o olho defeituoso está do lado oposto do perfil, disfarçado ou em tom mais escuro. Ele parece esconder o

[25] James Otto Lewis (1799–1858)*Tens-Qua-Ta-Wa*, ou *The One That Opens the Door*, *Shawnee Prophet*, *Brother of Tecumseh.* Painted for Governor Lewis Cass, 1823. Lithograph, 1835. Amon Carter Museum, Fort Worth,Texas.

defeito. Algumas rugas na fronte e a argola no nariz aparecem nas três imagens de diferentes artistas. A versão de Catlin está mais voltada para uma descrição de um homem do lado Oeste do Mississipi, embora Shawnee só tenha mudado o acampamento para esse lado do Mississipi. Na versão de Catlin a pele genérica do peito desnudo contrasta com a forma da figura de Lewis/ King, baseada em uma versão real e mais antiga na reserva. Nessa imagem na reserva, ele se apresenta tanto no estilo mais tradicional, com as marcas aparentes dos tempos difíceis, quanto a imagem pode ter sofrido acréscimos de Catlin. Os adornos são os mesmos, exceto pela bandana e a perda dos brincos menores e das penas que atravessam as orelhas. Na imagem de Catlin, ele está definitivamente mais exótico e romântico. Em uma imagem mais antiga de Tenskwatawa, esse traje poderia ser menos tradicional? É possível que Lewis tenha acrescentado vestes não tradicionais, feições menos anglicanizadas ou que Catlin tenha exagerado nas roupas tradicionais. É também importante lembrar que Tenskwatawa, assim como muitas outras pessoas indígenas, poderia ter-se vestido em roupas não-tradicionais para eventos diplomáticos, em um contexto no qual Lewis algumas vezes originalmente pintou. Ele também pode ter adotado diferentes roupas para diferentes momentos de sua vida. Muitas pessoas indígenas adotaram os costumes de trajes não tradicionais e tradicionais em diferentes ocasiões, devido à discriminação e a pressões dominantes.

Todavia, devido às ideologias de Catlin é possível que Tenskwatawa tenha sido pintado na 'indianidade' genérica imaginada. Deve-se lembrar que se ele pôde vestir homens anglo-saxões como 'índios' não seria proeza maior para ele embelezar as roupas das pessoas indígenas de tempos em tempos. Portanto, de acordo com os trajes, temos aqui um homem de duas diferentes culturas indígenas. Pode ser que Tenskwatawa ou Catlin tenha escolhido roupas tradicionais shawnees para esta imagem e que King tivesse o hábito de pintar todos os líderes caracterizados com roupas similares (em roupas não-tradiconais, ou uma mistura de roupas tradicionais e não-tradiconais ou uma imagem genérica do leste) e não em seus trajes reais. Sendo assim, o mais provável é que a litografia de Lewis nos apresente uma visão menos exagerada do líder, a não ser que Tenskwatawa tenha de fato vestido suas roupas tradicionais. Nesse sentido, a descrição de Catlin das roupas dele denota algo mais romântico pelas características não distinguíveis. Uma outra pintura – de artista desconhecido, a do irmão dele, Tecumseh, parece sugerir que os dois homens se apropriaram de roupas não-tradicionais da época (figura 65), do mesmo modo que consta na figura original de Lewis, um artista que descreve mais traços indígenas do que a maioria. As imagens originais de Lewis, embora, em muitos casos, sejam menos agradáveis artisticamente que as de King, parecem

mais confiáveis em termos de informação cultural. Por outro lado, o pequeno *tomahawk,* que aparentemente está fora de proporção, na figura 63, apela para imagem selvagem do guerreiro. O uso ou a adição de armas nas representações do outro, tal como o *tomahawk*, tem como finalidade, como consta do trabalho de Tuell, apelar para a imaginação norte-americana. King, de fato, criou tipos caricaturizados mais anglicanizados nas imagens do que Catlin, em termos de traços físicos.



Figura 66: *Os-ce-o-lá, the Black Drink, a Warrior of Great Distinction*, 1838

A imagem de Osceola pintada por Catlin (figura 66)[26] é aclamada como uma das mais belas imagens do líder seminole. Entretanto, como apurar o rigor em relação à imaginação euro-norte-americana ou à pessoal de Catlin? Ao se examinar, primeiro, as circunstâncias, a resposta se torna um pouco mais clara. Catlin pintou Osceola dias antes de sua morte, como prisioneiro militar, devido a uma infecção na garganta. Na imagem, ele está saudável, com as bochechas rosadas e gozando de plena liberdade. É inverossímil acreditar, diante dessa visão, que isso fosse possível nas circunstâncias reais. Novamente a questão do traje de prisioneiro versus o tratamento dado às roupas que poderiam ser usadas nos chegam como essencial. O homem deve ter aparecido bastante diferente da imagem que Catlin pintou, devido aos eventos que cercavam a criação dessa imagem.

[26] *Os-ce-o-lá, the Black Drink, a Warrior of Great Distinction*, 1838. oil.



Figura 67: *Osceola***,** Lithograph, McKenney e Hall

Ao analisarmos as similaridades entre uma litografia, realizada a partir de uma pintura de um autor desconhecido e impressa no texto de McKenney e Hall, e a imagem de Catlin, algumas diferenças podem ser encontradas. A litografia que acompanha o texto de McKenney e Hall (figura 67) mostra o sujeito de corpo inteiro. O homem está com uma arma, próximo a uma vegetação natural, tendo como pano de fundo um vilarejo com tendas indígenas. Obviamente, essas casas não eram nativas dos seminoles e isso é um indicador da falta de conhecimento do artista que deve ter copiado o fundo de uma outra imagem e nunca ter tido contato com o sujeito. Ele seria mais propriamente um musket, sinalizando-nos sua posição de guerreiro. Esta é uma imagem romântica e genérica, com feições anglicanas caricaturizadas. A imagem de Catlin inclui um adorno na cabeça similar, uma faixa no peito com uma decoração diferente e três cordões de prata no pescoço. A litografia de McKenney/Hall parece descrever culturalmente, e de modo apurado, o que provavelmente seriam trajes seminoles, mas não necessariamente os trajes pessoais de Osceola. Na imagem do autor desconhecido, a faixa de fibras, no peito, está particularmente detalhada assim como os mocassins e as calças. Em Catlin, a faixa está menos detalhada e a decoração pode ter

sido feita pelo autor de acordo com sua imaginação pessoal. A roupa é colorida, mas não claramente detalhada. Já as feições faciais no trabalho de Catlin são claramente mais individuais e possivelmente mais exatas que a do outro que apresentam traços fisicamente mais saudáveis, especialmente se Osceola estava doente, na época.

Os retratos desses líderes de guerra feitos por muitos artistas se apresentam como bastante importantes, em termos da memória popular ou dominante, identidade nacional e do conceito 'índio' norte-americano. Eles devem ser preservados como marcadores da narrativa de dominação ou prova de batalha 'perdida' para as Américas. Com freqüência, são ao mesmo tempo bons ou românticos em alguns elementos, embora, como no caso de Catlin, algumas características físicas sejam individuais e etnográficas.

Karl Bodmer, um experiente artista profissional suíço, foi contratado pelo príncipe Maximiliano para sua expedição ao Oeste americano (1832-1834). Ao chegar nos Estados Unidos (1832), eles pesquisaram em museus e encontraram imagens mais antigas como as da expedição de Stephen Long[27]. Eles adentraram no Oeste em 1833, com o intuito de encontrar 'espécimes' indígenas mais 'preservadas'. Bodmer tinha um estilo bastante técnico e era muito cuidadoso ao desenhar cada detalhe etnográfico. Uma maneira bastante etnográfica de descrição é encontrada nas imagens etno-artísticas do Príncipe Maximiliano em sua temporada no Brasil. Foram documentados itens culturais isolados. Bodmer também documentou suas boas impressões sobre o ambiente natural , rituais e danças. Tendo em conta o extremo uso de detalhes etnográficos, Bodmer difere de Catlin. Os objetos culturais de George Catlin, tais como o cordão no pescoço ou roupas de pele, freqüentemente não estão em foco ou são mais abstraídos. Nas aquarelas de Bodmer, a experiência e técnica da sua educação européia vêm à tona. Ás vezes ele se mostra curioso em relação a todos os sujeitos, independentemente de posição ou beleza, talvez isso aconteça porque ele não era norte americano e, portanto, não tinha a perspectiva do imaginário americano. Sua atenção para com os detalhes poderia estar relacionada com a natureza científica da expedição do príncipe ou ao fato de que o olhar europeu via o índio norte-americano de uma maneira um pouco diferente. O trabalho de Bodmer constitui um dos maiores exemplos científicos em termos de etnografia e detalhamento de artistas-etnólogos da raça em vias de desaparecimento (figuras 68[28], 69[29] e 70[30]).

[27] A Expedição Stephen Long foi uma das primeiras expedições a definir o Oeste como um deserto, inadequado para a agricultura. Portanto, a retratação do Oeste com vastas planícies vazias pode também ter perpetuado a idéia de Destino Manifesto no Oeste.
[28] Pehriska-Ruhpa
[29] Mahchsi-Karehde
[30] Medicine Man of the Plains-unfinished, no title.



Figura 68: Karl Bodmer**,** *Pehriska-Ruhpa*



Figura 69:*Mahchsi-Karehde*



Figura 70: *Medicine Man of the Plains*

Contudo, os traços físicos descritos por Karl Bodmer, às vezes, são pontiagudos e exagerados. Provavelmente, isso poderia ser analisado por observadores como um mau presságio ou ser remanescente da iconografia da cultura dominante que inclui feições pontiagudas tipicamente atribuídas ao demônio. A obra mencionada, acima de tudo, parece refletir menos o 'índio' euro-norte-americano imaginado no sentido cultural e físico. Não há pessoas com a pele escura com traços de pessoas brancas. As pessoas indígenas para ele eram homens e mulheres com as maçãs do rosto extremamente altas, com a pele em vários tons de marrom e feições não européias. Então, por um lado, ele não tinha anglicanizado seus sujeitos, ainda que algumas vezes fossem exageradamente desagradáveis aos olhos em termos físicos. Os indivíduos que ele descreveu com diferentes feições e traços são algumas vezes extremamente similares fisicamente uns em relação aos outros. As roupas, contudo, têm sempre detalhes individualizados.

Ao compararmos as imagens de Bodmer com as primeiras litografias de Charles Bird King, nota-se que Bodmer usa perspectivas de corpo inteiro ou ângulos até a cintura mais freqüentemente que do que King ou Catlin. King concentra-se no retrato ou no enquadramento até a cintura, enquanto Catlin usa com menor freqüência a forma do retrato e algumas vezes, ângulos de corpo inteiro. Bodmer produziu também várias imagens laterais de corpos, remanescentes de estudos raciais, com pano de fundo branco (figura 70). Ele deve ter investido tanto nas imagens de corpo inteiro para não perder nenhum detalhe. Embora vários desenhos e pinturas de guerreiros e líderes façam parte do acervo de Bodmer, como no caso da maioria dos trabalhos de artistas da época, os indivíduos pintados por ele eram menos

famosos, tratando-se normalmente de homens e mulheres que encontrava durante sua jornada. Muitas imagens incluem informações contextuais em detalhes sobre pinturas ou tatuagens no corpo e objetos usados pelos sujeitos, bem como armas e informações pessoais.

Príncipe Maximiliano escreveu o texto e Karl Bodmer concentrou-se nas imagens para documentar as viagens de ambos. Textualmente, o 'índio' da América do Norte é apresentado como sendo, por um lado, primitivo, freqüentemente selvagem e vítima do desaparecimento; por outro lado, como inteligente e capaz de 'evoluir'. Ele menciona em seu relato de 20 de junho de 1833, que viu um 'macaco marrom como se fosse uma criança ao chão rodeada por cães famintos' (People of the First Man, 1982, p. 61). Essa referência a uma criança indígena como macaco mostra o poder da noção de evolucionismo do índio enquanto primitivo. A criança é descrita como marrom e basicamente, em termos físicos, como um animal. Os cães famintos aludem à noção de degradação fundada em outras descrições do 'índio' norte-americano como pobre e faminto ou degradado. As pessoas indígenas eram também, algumas vezes, exóticas e selvagens tal como Wied afirma em seu diário de 4 de maio de 1833:

> Vários homens batem ritmicamente os porretes de guerra com sinos pendurados; todos os companheiros (a maioria deles foi pintada como brancos) cantam: '*Hi! Hi! Hi!*' ou '*Hey! Hey! Hey!* Eles pulam uns em oposição aos outros, com grande exaltação, por cerca de uma hora, transpirando violentamente, até os presentes usuais uma quantidade de tabaco se espalha, que é atirada ao chão antes deles. Esta dança era bastante interessante para mim, especialmente em conexão com o belo cenário noturno no Missouri. A luz brilhante da lua iluminava a extensa e silenciosa mata; diante de nós, a grotesca banda de índios, pronunciando seus gritos selvagens, junto com o clamor silencioso do breu da noite, me faziam relembrar vividamente cenas que testemunhei no Brasil (*People of the First Man*, 1982, p.26).

Temos aí um tipo de testemunho da etnografia da época. Em muitos casos, combinam-se opiniões pessoais influentes e dominantes e informação cultural. A alusão a elas como grotescas é indicativa da imaginação relativa ao primitivo ou selvagem e ao 'índio'. A referência à transpiração vincula-os ao animal ou à falta de limpeza. Os elementos da natureza e a noite são também centrais para a contextualização do primitivo. De fato, todos os 'selvagens' são considerados similares, como vimos em suas referências à cultura brasileira.

Há ainda muitas referências nos textos ao ato do escalpelo, à dança do escalpelo e à decoração do corpo com os escalpos, como um conceito exótico que parece apelar para a imaginação européia. As práticas exóticas e 'brutais' de guerra são também bem descritas ali. No diário de 3 de fevereiro de 1834, Wied afirma que 'os minnetarees, em perseguição aos assiboins, tinham invadido uma pequena festa e matado um jovem que encontraram dormindo, atingindo-o cruelmente com chibatadas, assassinando-o em seguida, a sangue-

frio'. (*People of the First Man,* 194). Pode ser que o evento tenha ocorrido, mas o que se descreve é que eles teriam sangue-frio, tal como uma cobra traiçoeira. As diferenças nos hábitos alimentares e na cultura são constantemente analisadas por Wied. Contudo, afirmações tais como as que se encontram em suas notas sobre o caráter moral e a inteligência, adquirem uma posição completamente nobre. Em suma, ele afirma que as pessoas indígenas ou os aborígenes da América do Norte, dos quais se falava tão desfavoravelmente, tinham o caráter moral melhor do que o dos europeus. Diz ainda que quase nunca viu brigas e que freqüentemente eles andavam desarmados. Esse quadro contrasta totalmente com a imagem da vítima do assiboin 'morta a sangue-frio', cuja cabeça fora colocada depois em uma estaca. Sendo assim, pode ser que, para Wied, o 'índio' seria bom, mas primitivo, e ele afirma na mesma referência que não era 'inferior ao branco' e poderia ser ensinado. (194-195)

3.3 O Índio da Fotografia e a Expansão

A ideologia da raça em vias de desaparecimento trouxe consigo a fotografia nos anos de 1900. Uma distinta identidade norte-americana estava sendo formada paralelamente a uma identidade nacional. O nascimento da fotografia, nos Estados Unidos, ocorreu na época do crescimento e da colonização. A identidade nacional estava se fortalecendo:

> A fotografia estava em sua infância na mesma época em que a jovem nação dos Estados Unidos estava se expandindo para o Oeste, conquistando territórios até então controlados pela população indígena. As imagens fotográficas não estavam disponíveis nos jornais e livros até 1880, então havia um público curioso e ávido em ver as pessoas que eram encontradas; pessoas não aculturadas como as do leste. Negociantes, missionários e agentes indígenas todos foram ativos na gravação das mudanças na vida do índio durante esse período; agrimensores e geógrafos também estavam ávidos para gravar a nova paisagem para a posteridade tanto quanto os fotógrafos profissionais e antropólogos buscavam uma chance para captar para a posteridade o que muitos consideravam ser a raça em vias de desaparecimento sendo levada para a extinção cultural (Ian West, 1995, Introdução).

Portanto, havia muitos tipos diferentes de fotógrafos – antropólogos, agentes governamentais e missionários – todos tentando captar o mesmo 'índio' em vias de desaparecimento. Sendo assim, quando houve a tomada da terra que pertencia ao 'outro', a imaginação coletiva ou a imagem do 'índio' tornou-se importante. A expansão e a morte da 'raça índio' foram consideradas um destino. Mas a fotografia, diversamente da imagem pintada ou desenhada, não estava completamente submetida ao olhar do voyeur euro-norte-americano ou dominante. O fotógrafo poderia escurecer uma imagem, fazer o observador apreciar ou sentir-se desconfortável, tentar esconder ou salientar certas características, mas

não havia como mudar a aparência dos que ainda eram ou tinham linhagens ancestrais indígenas que permaneciam evidentes na imagem fotográfica. Com a invenção da fotografia, questões que dizem respeito ao controle da sociedade dominante sobre a identidade indígena são ainda motivos de discussão, como a fotografia e os textos de Hulleah demonstram.

3.4 A Fotografia de Edward Curtis:

O objetivo deste segmento do presente capítulo é o de apresentar a história da fotografia de Curtis em relação ao seu projeto total, ideologias nacionais, como 'a raça em vias de desaparecimento', metodologias do Bureau of Indian Affairs naquela época como assimilação, extinção, Lei Dawes e o conceito do "índio" na imaginação coletiva norte americano. O poder das fotografias de Curtis na cultura popular ou seu potencial para transmitir ideologias às massas em termos contemporâneos é também central nesta seção. Serão indicadas, também, referências para auxiliar na análise das fotos e algumas informações sobre as nações indígenas norte-americanas e sua relação com a história da fotografia e da etnografia de Curtis, bem como seu estilo artístico e técnico. O imaginário associado com as pessoas indígenas no Oeste será também explorado em relação à história fotográfica associada à história etnográfica e artística de Curtis. O fotógrafo americano Edward Curtis representa o exemplo das raízes das cenas do índio no cinema e, especificamente, no movimento da "Raça em vias de desaparecimento" na fotografia. No caso da fotografia de Curtis, a popularidade e a freqüência com que suas fotos foram vistas e reproduzidas tornam-se também importantes. O que será muito importante para este Capítulo é a trajetória para a definição do conceito da raça em vias de desaparecimento, nos anos de 1900, em relação à imaginação coletiva norte-americana acerca do 'índio' na cultura popular e dominante, assim como em relação à fotografia contemporânea.

Edward Sheriff Curtis nasceu no Estado de Wisconsin no ano de 1868. Seu interesse por fotografia aumentou depois de sua família mudar-se para uma região no Oeste dos Estados Unidos, chamada Puget Sound, perto de Seattle, no estado de Washington. Curtis ficou fascinado com os índios norte-americanos de Puget Sound e, embora não tenha estudado além da oitava série do curso primário, aprendeu a arte fotográfica sozinho e se tornou um homem bem informado. Confeccionou até sua própria máquina fotográfica, depois de estudar a lente de um estereoscópio. Uma das primeiras fotografias que Curtis tirou de um índio norte-americano foi a da filha do Cacique Siahl (figura, 71), ou Seattle (figura 72), cujas terras originais constituem, hoje, área próxima a Seattle. De acordo com Mick Gidley**,** Curtis contou uma vez

que havia encontrado a mulher vivendo à beira do rio e lhe pagou um dólar pelo direito de tirar fotos suas enquanto desenterrava moluscos. A fotografia, tirada em 1896, e o texto de Curtis descrevem-na como a *Princesa Angelina*. Esta senhora idosa, filha do Cacique Siahl (Seattle), foi, durante muitos anos, uma figura familiar nas ruas (Taschen, Vol IX, 353 – figura, 72). Existem anotações sobre a fotografia, que falam de um povo que vivia às margens do rio ou nas ruas do vilarejo: *Princess Angeline*: "This aged woman, daughter of the chief Siahl (Seattle), was for many years a familiar figure in the streets of Seattle" (Taschen,Vol IX, 1997, p.353). [31]

Assim, a inclusão do texto ajuda a iluminar a compreensão do trabalho inicial de Curtis. Todavia, a fotografia em tom ocre focaliza a mulher com a idade real dela e no estado 'degradado', enquanto caminha pela rua.



Figura 71: *Chief Seattle, Siahl*



[31] "Princesa Angelina: Esta idosa, filha do chefe Siahl (Seattle), foi por muitos anos, uma figura familiar nas ruas de Seattle".

Figura 72 *Princess Angeline* 1896 **Figura 73:** *Chief Seattle´s Daughter*, John Soule

Dizendo-se admirado ao se referir a Angelina, Curtis cria uma imagem mental, na imaginação do leitor e do observador, associada com a degeneração e a perda dos lares da população indígena, como prova de seu desaparecimento. Portanto, por um lado, ele acaba com a ilusão do romantismo e da representação de uma existência nobre e perfeita no passado e insere a realidade contemporânea existente. Todavia, deve-se verificar nas informações do texto tanto suas próprias ideologias quanto as de seu país, na época, para se compreender essa afirmação. O 'índio', na época, era um problema a ser solucionado, um primitivo degradado que deveria ser salvo de si mesmo ou se extinguiria. Tal como Iracema de Jorge B., ela é um símbolo degradado das origens naturais de um país. Com esta imagem, Curtis pode ter tratado esta noção do problema 'índio' à maneira dele.

Entender a fotografia anterior de Curtis consiste em tarefa simples, quando comparada com uma foto da filha do Chefe dos Siahls produzida por outro artista (figura 73). Nesta imagem de John Soule, ela parece estar vestida com a mesma roupa e lenço na cabeça que usava no exemplo de Curtis. No exemplo de Edward Curtis de vestuário não-tradicional, o bastão e o banco foram excluídos. Contudo, na foto de Soule o observador tem uma visão completa da mulher sentada. Curtis opta por fazer um corte e a enfoca num plano mais fechado, focalizando somente o rosto, o xale e o lenço na cabeça. Essa pode ser uma escolha artística dele, do mesmo modo que o fato de tê-la sentada no banco de um parque também pode ser visto como escolha artística de uma locação na imagem de Soule. Por outro lado, a foto anterior de Curtis não parece manipulá-la no uso das roupas, exceto por sua opção em excluir um segundo plano. Deve-se notar que ele não montou as vestimentas nem recriou o "passado" ou ornamentos tradicionais.

Assim, as escolhas fotográficas de Curtis, tais como ângulo ou enquadramento do sujeito, que refletem seu discurso pessoal acerca da identidade norte-americana na fotografia, são essenciais nesta apresentação. Conforme foi estabelecido no texto de Curtis, Angelina representa o índio degradado após o contato; o retrato com um *close* em seu rosto ressalta a idade e o estado de sua pele cor de cobre, mas ao mesmo tempo exclui alguns aspectos, tais como seu bastão ou as roupas. A tonalidade sépia utilizada, como uma técnica repetida em outras imagens de Curtis, apenas reforça esse aspecto. A visão da fotografia tirada de perto e os tons marrons são uma técnica utilizada em outras imagens de mulheres idosas feitas por Curtis.

Durante aquele período, Curtis começou um estudo intitulado "Curtis e Guptill, Photographers and Photogravers". Foi com este épico que ele ganhou popularidade e

reconhecimento nacional. Em 1899, foi chamado a participar da Expedição Harriman, no Alaska. A expedição foi patrocinada pela ferrovia do próprio H. Harriman e teve como função explorar a linha costeira do Alaska. Depois da expedição, Curtis continuou fotografiando habitantes indígenas e usou o seu estúdio para criar excursões ao campo no Oeste indígena dos Estados Unidos. Curtis passou alguns meses com os índios Blackfoot e com George Grinnell, em Montana. Grinnel, que também participou da Expedição Harriman, já havia trabalhado na região por cerca de vinte anos, fato que se tornou de grande valia para Curtis.

No início do século XX, o fotógrafo decidiu se especializar nas fotos dos "índios", com a idéia principal de garantir a preservação visual dos índios norte-americanos. Esse projeto, editado em portfólios, consiste de vinte volumes de textos, vinte pastas e aproximadamente 2.500 imagens, ao custo de três a quatro mil e setecentos dólares por cada uma das séries dos vinte volumes, dependendo da qualidade do papel. Para assumir esse projeto do "índio norte-americano", Curtis precisou se sustentar através da venda de seus trabalhos comerciais e com o apoio financeiro que conseguia de amigos, faculdades e doadores, inclusive do magnata J. Pierpont Morgan, um poderoso banqueiro, obtido com a ajuda do Presidente Roosevelt, que escreveu o prefácio dos volumes. Ele controlava as finanças da companhia estabelecida em 1910, a qual Mick Gidley chamava de *The North American Indian Inc*. Curtis apresentava seu projeto em eventos e espetáculos, como no Cosmo Club, em Washington, na Academia Nacional de Ciências, no Hotel Waldorf-Astoria, em Nova York e na Clark Fair, em Portland, no estado de Oregon (Florence Curtis, 17) e até mesmo em turnês de musicais da moda (1912-13). Esses eventos e exposições foram importantes, porque trazem a versão do conceito 'índio' dominante de Curtis a público, não ficando restrito ao aspecto meramente econômico, mas abrangendo também uma escala mais ampla.

3.5 A Expansão do Oeste e suas Ideologias

A história da fotografia na parte ocidental da América do Norte, nos termos de Curtis, pode ser melhor entendida dentro do contexto da conjuntura da época. Na primeira década do século XX, a tecnologia da fotografia estava em plena aceleração, sendo que o nascimento desta nova arte tinha ocorrido em uma época de crescimento e de colonização. A identidade nacional estava se fortalecendo na medida em que o governo passava a estimular a expansão para o Oeste, como parte do projeto de construir a nação. A estratégia oficial era de promover o Oeste como um tipo exótico de paraíso. O slogan se intitulava *Destino Manifesto* (figura 74)[32],

[32] John Gast, *American Progress,* 1873.

o que demonstra o pensamento reinante nos meios governamentais e o discurso nacional da época.



Figura 74: *American Progress*, 1873

Nesta imagem, a terra não está plenamente ocupada – na marcha para o Oeste existem alguns poucos fazendeiros anglo-saxões e, ao fundo, um indígena genérico, fugindo do "branco" e, portanto, do "progresso". É a representação simbólica da chegada do "progresso branco" e do desaparecimento do elemento "atrasado", representado pelo indígena genérico ao fundo. A figura feminina representa a associação do sangue anglo-saxão e Deus. Ali, até mesmo o anjo é branco como a neve. Também a figura da liberdade reaparece nesse tipo feminino, embora distinta da figura da Liberdade em *América e História (America and History),* no friso da Rotunda (figura 47).

O slogan *Destino Manifesto* representava a convicção de que, por causa do crescimento rápido dentro do território norte-americano já existente, os EUA eram destinados a dominar o continente todo. Era quase como se fosse a vontade de Deus. Esta ideologia e seu imaginário começaram a atingir as massas e a perpetuar a explosão migratória para o Oeste. O crescimento da população a partir das imigrações e da implantação da malha ferroviária, que se estendia da costa Leste até o Oceano Pacífico, se destacou entre os múltiplos fatores envolvidos nesse fenômeno. Era dever dos cidadãos avançar para o Oeste e civilizá-lo, enquanto os povos indígenas eram vistos como uma ameaça a esse progresso. Foi o destino que fez com que caíssem nas mãos de Deus e do progresso. O *Destino Manifesto* enquanto um conceito esteve interligado com a identidade nacional, com o discurso e a ética protestante anglo-saxônica, o individualismo e as metodologias euro-científicas. A ideologia anglo-saxônica foi criada na Inglaterra e herdada ou apropriada pelos euro-norte americanos,

no nível político governamental. O conceito dominante 'índio' e o expansionismo norte-americano funcionaram em parte com o discurso anglo-saxão e a doutrina do *Destino Manifesto*. Reginald Horsman comenta sobre esta ideologia ou nacionalismo racial:

> A América é uma república anglo-saxônica branca; outras raças brancas podem ser absorvidas na massa racial existente, enquanto as raças não-brancas serão excluídas da participação igualitária (Horsman, 1981, p.189).

Enquanto a mistura racial ocorria em um nível restrito, a política oficial foi a de exclusão. Esta ideologia levou a se pensar que a raça anglo-saxônica iria trazer mais necessidades governamentais, comerciais, educacionais e religiosas para as massas das raças inferiores. O país, que uma vez fora anglo-saxão em termos de cultura e religião, tornou-se uma raça anglo-saxônica baseada em porcentagens de sangue. Todos os europeus imigrantes que tinham pele mais clara foram se tornando lentamente anglo-saxões. Portanto, como Horsman sugere, a nova ideologia racial americana estava nascendo (1981, p.5). Os Estados Unidos, como instituição anglo-saxônica, tornaram-se uma nação fundada em linhagens de sangue. A América do Norte, então, constituiu-se num país em que se acreditava estar sendo criada uma raça superior e não apenas uma doutrina ou ideologia superior. Dando continuidade à discussão, Horsman afirma que a doutrina anglo-saxônica e o *Destino Manifesto* implicavam o resto do mundo, especialmente a América do Sul. De fato, hoje, a ideologia permanece fortemente presente na política externa do país. No século XVIII, as metodologias e o discurso científicos deram suporte e parecem ter oferecido provas para a doutrina e evolução racial. Estudos antropométricos e comparações entre o *"outro"* e o "eu" tiveram início. Sendo assim, no século XIX e início do século XX, a Antropologia tornou-se a arena original do discurso colonial que refletiria tais ideologias, como um instrumento de colonização e de estabelecimento do inimigo *outro*, enquanto tentava preservar e aprender sobre o passado humano, a Antropologia estudou e "apropriou-se" do índio.

3.6 A Mercantilização da Iconografia do Oeste

O Oeste era especial por se tratar da última fronteira, era visto como um tipo de Éden repleto de belezas selvagens. A iconografia do Oeste é bastante importante em termos da cultura popular. Vaqueiros e indígenas eram e ainda são um grande mercado na sociedade dominante. Havia a necessidade de se vender o Oeste em seu estado selvagem para as pessoas enfastiadas do Leste. A ênfase dada à autenticidade e à aventura era um atrativo para o turismo e para a identidade nacional. A fronteira do Oeste selvagem e seus "índios" eram o que os americanos pensavam diferenciá-los dos ingleses ou europeus.

O governo dos Estados Unidos fizera e quebrara tratados de terra e de paz no Oeste, desde os anos de 1860, assegurando o Oeste para a invasão branca. A posição dos 'guerreiros das planícies' da imaginação da sociedade dominante passou a ser definida após a descoberta de ouro, em 1874, em Black Hills, pelo general George Armstrong Custer. Em conseqüência disso, um tratado com os sioux do Oeste foi quebrado e exploradores apressaram-se em invadir aquelas terras, originariamente ocupada pelos Sioux. Em 1862, os grupos do Leste declararam guerra contra as Forças Armadas dos Estados Unidos. Em torno de 1876, Custer fez o que a sociedade denominou sua 'Última Parada', em Little Bighorn, contra Touro Sentado e seus aliados. Em termos da iconografia nacional e do Oeste, as 'guerras dos índios' fizeram dos combatentes de índios, tais como Lt. General Philip Sheridan e Custer, famosos ícones do Oeste. Por outro lado, acabou permanecendo a figura do selvagem escalpelador uivante das páginas da colonização e dos conflitos pré-Oeste para aterrorizar a imaginação das massas. Entre os anos de 1860 e 1880, o certo seria dizer que, para se definir o 'índio' na sociedade da cultura dominante nos Estados Unidos, bastava descrever o 'mau' selvagem. As imagens fotográficas davam acesso ao outro por meios nunca antes experimentados pelas massas. A imagem (figura 75) do caçador escalpelado Ralph Morrison, em Kansas, de 1868, possibilitou que o observador se sentisse participante daquele momento. Ela ajudou a definir o tal 'índio' nas mentes das massas.



Figura 75: *The Scalped Hunter near Fort Dodge, Kansas***,** de Will Soule, 1868.

Assim, em 1876, o herói imaginado da nação encontrou o inimigo imaginário ou o selvagem pagão na batalha campal de Little Bighorn. Esse evento foi considerado o mais importante em termos da história iconográfica do Oeste. A batalha serviu de inspiração para

mais de novecentas pinturas, além de filmes, textos e comentários. Naquele dia, o super herói do Oeste, o tipo *cowboy* combatente de índio, personalizado em Custer, foi consagrado definitivamente um herói, um mártir da História. A nação viu a perda como um massacre progressivo de soldados patriotas lutando pela civilização. Os livros tradicionais de História, fundamentais na formação do conceito 'índio' para as novas gerações, têm tradicionalmente ignorado a perspectiva indígena, tanto no Brasil como nos EUA. Tratados quebrados, a matança de mulheres e crianças em Wounded Knee[33] (figura 76), e acima de tudo o roubo de terras e dos modos de vida nunca foram verdadeiramente detalhados em tais textos.



Figura 76: *Burial of the Dead at the Battle of Wounded Knee, South Dakota, 1891*

[33] *Burial of the Dead at the Battle of Wounded Knee, South Dakota, 1891.* National Museum of the American Indian, Archieves (N37900).



Figura 77: *Gerônimo* (Goyathlay), by Ben Wittick

Na época, esse evento foi considerado uma vitória militar. Conseqüentemente, a imagem dos guerreiros que participaram de tais conflitos contra os militares, como o grupo de Little Bighorn ou outros indígenas ficaram famosos devido a suas capturas. Homens como Gerônimo ou Touro Sentado (Sitting Bull) tornaram-se as derradeiras lembranças do guerreiro selvagem. Eles se deixaram fotografar em poses agressivas com armas, como nesta imagem de Gerônimo (Goyathlay) (figura 77)[34] . Mais tarde, foram popularizados em atuações em espetáculos como o Show do Oeste Selvagem e apresentações na Exposição Colúmbia. Algumas imagens foram apropriadas posteriormente por jovens indígenas, durante o Movimento do Índio Americano.

Até hoje artigos e documentários são criados para tentar compreender melhor o que teria acontecido no fatídico dia em Little Bighorn. A batalha campal é estudada, catalogada e todo o material envolvido foi colecionado e rotulado, como lembrança de um martírio nacional. Poder-se-ia argumentar que a fascinação da nação por este lugar é de fato uma inconsciente necessidade de sofrer. Assim, a vitória indígena ficará marcada na historia nacional. O status de locação de uma das atrações turísticas nacionais e marco importante para a cultura popular são testemunhos desse poder. De fato, vários museus na América do Norte mantêm em suas coleções alguma peça ou parte de um corpo daquela batalha.

[34] Frank Randall or Ben Wittick. Archieves of the National Museum of the American Indian. (N31464, P6842).

O evento e a iconografia do Oeste, em geral, inspiraram homens como Buffalo Bill Cody e os pintores Fredrick Remmington e Charles Russell. Buffalo Bill, assim como Russell, tiveram experiências no Oeste, como *cowboys*. Bill, particularmente, teve a experiência de trabalhar com homens como o general Sheridan e participou no leste de equipes de caçadas de búfalos para jogos no Oeste. Desde o início, Buffalo Bill Cody soube como comercializar o Oeste para o resto da nação. Primeiro, é claro, ele vendeu a si mesmo como algo real, o mais bravo e inflexível dos homens de fronteira do Oeste. Sua primeira experiência real com a mídia e a representação surgiu quando Edward Zane Carroll Judson o transformou em herói de novela. Joy Kasson descreveu com maiores detalhes esse personagem de melodrama, a atuação dele em várias peças teatrais e, em sua autobiografia, escreveu um texto extenso acerca de Buffalo Bill Cody (Kasson, 2000, pp.20-40).

As novelas melodramáticas, como vimos no caso de Davy Crockett (pp. 139-140), uma figura do pré-Oeste, contribuíram para deixar a imagem do índio estagnado e selvagem. O melodrama realmente estabelecia o 'índio' do Oeste como um indivíduo mau, em oposição ao herói anglo-saxão. Esse tipo de novela, as peças teatrais populares e finamente o Show do Oeste Selvagem, do próprio Buffalo Bill, tornaram-se a alavanca para o gênero de filmes do velho Oeste. O Oeste é uma das personagens mais importantes encontradas na memória e na criação da cultura popular, nos Estados Unidos.

Buffalo Bill se torna muito importante para este projeto, devido à fama conquistada pela comercialização da iconografia do Oeste. O seu *Show do Oeste Selvagem (Buffalo Bill´s Wild West Show),* que teve início em 1883, representou uma das maiores forças associadas à imaginação popular ou memória coletiva do Oeste. O espetáculo apresentava entretenimento, aventura e um certo realismo para a audiência. O *Show Oeste Selvagem* foi extremamente influente no nível popular e dominante. Foi apresentado em arenas ou avenidas, atingindo desde as classes mais altas até as mais baixas. Sua fama atingiu o auge em 1893, em Kansas, quando foi visto por seis milhões de espectadores. A entrada, ao preço de US$ 0,50, era bastante acessível para as massas.

A importância desse espetáculo, em termos da imaginação euro e euro-norte-americana é imensurável. O *Show Oeste Selvagem* fez turnê na Europa, de 1887 a 1892, com enorme sucesso em Londres, Paris e Itália. As audiências européias eram fascinadas pelo 'índio' desde a época dos primeiros contatos. O espetáculo representava o estabelecimento da imaginação e da memória européia em relação ao índio. Uma nova imaginação coletiva européia mais popular relativa ao Oeste nascia nessa época, com homens como Catlin também realizando turnês pela Europa. Nesse sentido, Kasson afirma:

> A idéia de um heroísmo pessoal disseminada pela novela melodramática e a crença no triunfo da civilização européia na luta contra a selvageria, que derivavam de um amálgama da crença popular e da ideologia imperialista, eram os atrativos que atravessavam os mares e chegavam às casas. O *Oeste Selvagem* apresentou a aventura militar e cultural americana de um modo que parecia familiar aos europeus, altamente vinculados ao imperialismo. Tratava-se de um novo exemplo do mundo selvagem dos outros exóticos sob o controle da autoridade civilizada dos brancos. Ninguém poderia imaginar que o Oeste Selvagem se tornasse sinônimo de 'América' para milhões de pessoas no país e no exterior (2000, pp.65-66).

Essa afirmação é central para a noção de que o espetáculo não levou algo de inteiramente novo para a imaginação européia. O apelo ao imperialismo e ao enfoque do 'outro' eram bem conhecidos dos europeus quando tiveram o primeiro encontro com os 'índios'. Kasson afirma que o 'índio' fez parte, durante muito tempo, da imaginação européia, devido às mulheres e crianças que Colombo, em seu retorno, levou consigo para mostrar, à visita de Pocahontas à Inglaterra e de vários indígenas que foram exibidos na Europa (Kasson, p. 67). Não são apenas esses primeiros encontros ou exibições de corpo *in loco* dos índios o que é relevante, mas também os textos e as imagens baseadas na memória do 'índio', como foi discutido no Capítulo I. Os corpos 'índios' foram durante muito tempo uma espécie de fetiche para a imaginação euro-norte-americana. O *Show do Oeste Selvagem* de Buffalo Bill levou corpos vivos à mostra de um modo que nunca havia sido completamente explorado anteriormente. O espetáculo continha elementos similares aos do mundo autêntico, com cabanas indígenas e as famílias, o 'outro' das minorias com seus trajes tradicionais, bem como *cowboys*, acampamentos de guerra, cavalos de raça, ataques a vagões de trens e reencenações da 'Última Parada' de Custer. Nos ataques aos vagões, nas cenas de luta e na reencenação de Little Bighorn, o 'índio' assume seu lugar de mau selvagem, quando Buffalo Bill surge no último minuto e salva o dia. Este espetáculo pretendia mostrar a história do Oeste ou do passado, como algo que estivesse ocorrendo de fato. A recriação de uma raça em vias de desaparecimento era crucial para o espetáculo. Passava-se a crença de que o indígena (homem ou mulher) estava realmente ali. As freqüentes reencenações daquela época criaram uma memória nacional do Oeste nas mentes das massas e, assim, uma herança cultural coletiva popular.

O conteúdo representado nos cartazes e propagandas também ajudou a formar uma imagem mais clara na memória das massas. As primeiras representações pertenciam ao personagem de Bill e foram mencionadas por todos os que escreveram e ilustraram sua biografia. Duas importantes imagens estabelecem Buffalo Bill como um 'combatente' ou

matador de ‘índio’. A iconografia pode facilmente ser comparada à que se pode encontrar de David Crockett ou Daniel Boone.

A figura 78, *Matando meu Primeiro Índio (Killing My First Indian)*,[35] descreve o rito de passagem para a humanidade e o ‘combate ao índio’. *Um Duelo com o Cacique Mão Amarela (Duel with Chief Yellow Hand),* (figura 79),[36] publicada em sua biografia e também reutilizada em um dos programas do *Show Oeste Selvagem*, em 1884 (figura 80), mostra Cody segurando um escalpelo e um cocar. Supõe-se que a imagem tenha sido baseada em um fato real, entretanto não se sabe se o duelo ocorreu de fato ou se Cody apenas posou com o escalpelo de Mão Amarela já morto, provavelmente por um tiro à distância.



Figura 78: *Killing My First Indian*

[35] *Killing My First Indian*. William F. Cody, The Life Of Hon. William F. Cody, Known as Buffalo Bill, the Famous Hunter, Scout, and Guide: An Autobiography. Hartford Conneticut. Frank Bliss, 1879.
[36] William F. Cody, The Life Of Hon. William F. Cody, Known as Buffalo Bill, the Famous Hunter, Scout, and Guide: An Autobiography. Hartford Conneticut. Frank Bliss, 1879.

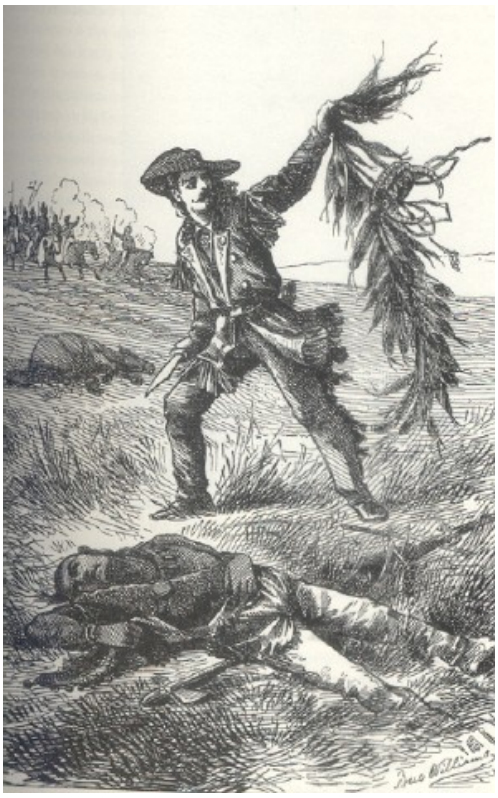


Figura 79: *Duel with Chief Yellow Hand.*



Figura 80: *Death of Yellow Hand-Cody´s First Scalp for Custer*

Uma coisa é certa: os eventos e as imagens eram sensacionalistas. O corpo desse homem indígena morto tornou-se um símbolo dos 'selvagens' em toda parte. O mais interessante é que Cody fez uma segunda edição do programa, ainda mais forte em termos de iconografia e comercialização do Oeste. O título do programa era *A Morte de Mão Amarela, o Primeiro Escalpelo de Cody para Custer (Death of Yellow Hand-Cody´s First Scalp for Custer)* [37]. Este título vincula Cody ao famoso evento, fazendo com que se torne um herói. A palavra *Primeiro* também parece indicar que não foi o último escalpelo realizado como ato de vingança. A primeira imagem parece destacar Cody como o único herói, circundado por muitos indígenas guerreiros em segundo plano. O vento balança o cocar e o escalpelo fazendo com que a imagem fique ainda mais romanceada. A imagem usada no programa apresenta Cody em uma posição extremamente elevada em relação aos soldados que combatem com ele. Ele está de pé numa pose triunfante e poderosa, segurando o cocar e o escalpelo no alto, para que todos possam ver.

Outras imagens populares, tais como os anúncios, são importantes devido a suas reimpressões, vendas de cópias ou de outros originais. O conteúdo de muitos cartazes trata de homens indígenas proeminentes, tais como Nuvem Vermelha (Red Cloud) ou Touro

[37] *Death of Yellow Hand-Cody´s First Scalp for Custer.*Program, Buffalo Bills Wild West, 1884. Buffalo Bill Historical Center, Cody,Wyoming.

Sentado (Sitting Bull), conhecidos no mundo anglo-saxão e norte-americano em geral, como os mais poderosos oponentes. As imagens dos cartazes parecem advertir acerca do perigo de um contato próximo com essa espécie de 'tigre cativo'. O apelo estabelecia noções imaginárias desses homens para vender ingressos e criar espetáculos com elenco de indígenas reais.

Kasson prossegue em seu detalhamento relativo a Sitting Bull, descrevendo-o como alguém consciente e até mesmo ativo em sua própria auto-representação. Conta-se que Touro Sentado (Sitting Bull or Tatanka Yotanka) estava ciente do modo pelo qual ele havia sido negativamente representado no passado e sua parceria com Buffalo Bill foi mútua. (Kasson, pp.171-180). Quando sondado a respeito de se juntar ao espetáculo, ele estava preso no Forte Yale, em Standing Rock, indo depois para o Forte Randell. Assim sendo, Kasson acentua, desde a sua captura, ele teria sido tratado como um objeto curioso, solicitado em recepções e jantares (p.173). Dada a situação, ele pode ter vislumbrado a oportunidade de receber algum pagamento e também de sair do controle direto dos militares. Entretanto, os cartazes capitalizaram em cima de seu personagem já famoso. Algumas das imagens fotográficas que associam-no ao líder (figura 81)[38] são também centrais para se compreender a representação de si mesmo e a não-representação de si mesmo.

[38] Tatanka Yotanka. 1882. Photograph by R. L. Kelley. (N21584).





Figura 81: Tatanka Yotanka. 1882 **Figura 82:** *Buffalo Bill and Sitting Bull* 1885

Na imagem[39], *Buffalo Bill e (Sitting Bull/Tatanka Yotanka)*, figura 82 , ele está de pé com Cody, totalmente caracterizado com trajes que simbolizam a nobreza tradicional, ou seja, usando trajes bem diferentes da época de sua rendição. Nesta imagem ele está usando um cocar de guerra e a linguagem corporal de Cody mostra superioridade em relação a Sitting Bull, que olha na direção que Bill está apontando. Bill parece ter feito de Touro Sentado um sujeito impotente com a mão pousada no fim do cano da espingarda. Esta submissão e a rendição eram importantes para a audiência. Touro Sentado não parece deixar nada em haver com a figura literal de um Tonto. Ele é Tonto enquanto Bill Cody é o Patrulheiro Solitário. De fato, a submissão do 'índio' no relacionamento do homem branco com o homem indígena foi algo que se provou rentável para Bill Cody, o Patrulheiro Solitário. Na figura em que Sitting Bull posa sozinho, com sua espingarda em punho e completamente vestido com trajes simbólicos da nobreza tradicional, a imagem quer traduzir para a imaginação euro-norte-americana o que seria um bom selvagem guerreiro, devido ao cenário pintado em segundo plano e ao fato de ele estar vestindo tais trajes.

Em seu livro, Kasson afirma que esta é a prova da apropriação e aprovação da imagem pelo próprio Sitting Bull (Kasson, p.181). Ela apenas fornece informações interessantes

[39] Buffalo Bill and Sitting Bull, W. Notman, 1885

relativas à auto-representação de Iron Tail (Kasson, p. 207). Relata também que a primeira imagem de Buffalo Bill atuando, feita pela fotógrafa Gertrude Kasebier, não o teria agradado devido a sua pose relaxada. Logo após o protesto furioso dele contra tal imagem, a fotógrafa providenciou uma outra, com um perfil mais tradicional que o teria então deixado satisfeito (Kasson, pp.206-207, figura 83).

É digno de nota que homens indígenas reais, como nesse caso, tenham preferido se mostrar em imagens genéricas. Nesse sentido, verifica-se que se trata de um modo de controlar como o mundo branco, o expectador da cultura popular anglo-saxônica, o veria: de perfil e com um cocar de guerra ou poderia ser visto como prova de degeneração ou fraqueza. Ele tinha plena consciência dos tipos de imagens que seriam vendáveis ao público (figura 84). Paul Chaat Smith (Comanche), fala da influência da imagem dominante do "Índio" sobre a própria identidade indígena na fotografia:

> Para mim, esses livros e os fotógrafos por trás deles são como caçadores em um safári, e seu alvo é o "Índio Real". Eles saem de Berkeley, ou Nova Iorque, ou Phoenix em suas caminhonetes Range Rovers ou Grand Cherokees, armados com Leicas e Nikons e lentes Zeiss, observadores treinados que nada vêem. Eles não notam o garoto de quatorze anos de idade usando calças folgadas e sua camiseta suada do Chicago Bulls, enquanto ele desce correndo a rua em sua moto Kawasaki, velozmente e sem capacete.
> Temo que nós representemos um quadro patético para os Fotógrafos-Caçadores. Imagino que eles sentem pena dos índios que encontram em seu caminho na busca do "Índio Real". (Paul Chaat Smith, *Apeture, Strong Hearts*, 1995, pp. 6-7).

Talvez, esta perspectiva indígena de Paul explique a postura de Iron Tail em relação à fotografia:

> A terrível verdade é que a maioria de nós, em tenebrosos momentos de dor, já nos sentimos inadequados por não correspondermos às imagens românticas. Nós sabemos que elas não são verdadeiras, é claro. De alguma forma, nós supostamente deveríamos ser imunes à sua poderosa beleza, ainda que a verdade seja que nós somos particularmente vulneráveis. (Paul Chaat Smith, *Apeture, Strong Hearts*, 1995, p. 9).

As imagens de Kasebier em geral são interessantes porque apresentam-no em exemplos de poses tradicionais e não-tradicionais, tais como a de Joseph Black Fox fumando um cigarro, olhando decididamente para a câmera e o fotógrafo e com um leve sorriso, uma expressão dele e não da imaginação do fotógrafo (figura 85).

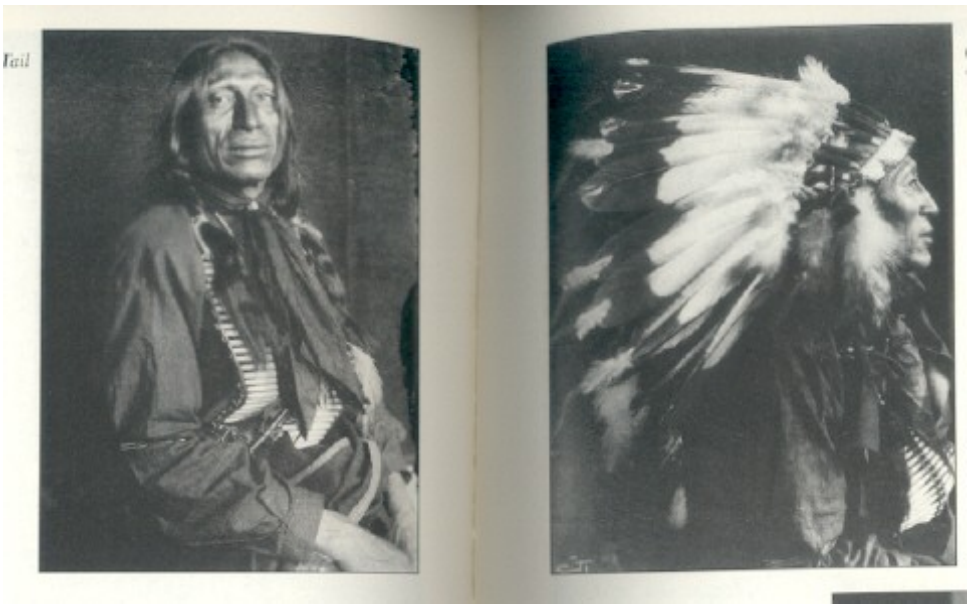


Figura 83: *Iron Tail e Profile of Iron Tail with Headdress*, Gertrude Kasebier

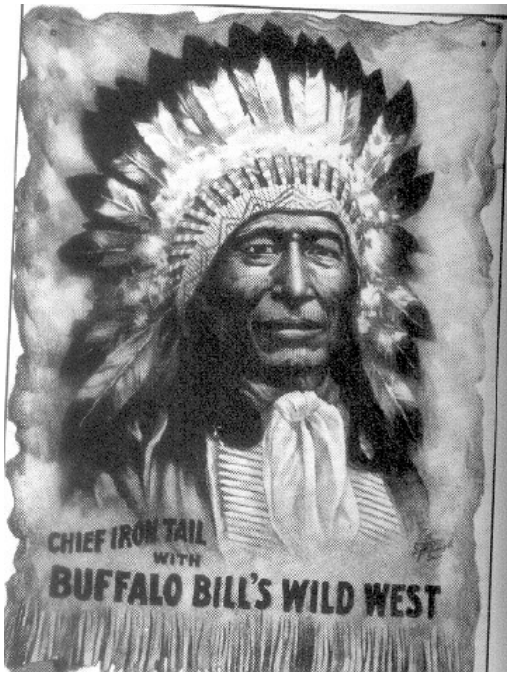


Figura 84[40]: *Chief Iron Tail with Buffalo Bill´s Wild West. Circus*

[40] Poster: *Chief Iron Tail with Buffalo Bill´s Wild West. Circus*. World Museum. Baraboo, Wisconsin.



Figura 85: *Joseph Black Fox*, Gertrude Kasebier

Uma pose tradicional em termos de fotografia, com todos os 'índios' que participam de um dos shows, também foi tirada. Vemos então o "meio-outro" do show em um espaço ou do mesmo lado. O homem indígena, totalmente vestido a caráter no dorso do cavalo, assinala o fim do lado esquerdo da fotografia. Todas as roupas e armas tradicionais estão presentes.

Outras imagens em cartazes incluem índios em guerra ou atacando vagões de trens. Esses 'índios' genéricos masculinos das planícies são remanescentes da iconografia do Oeste, mais tarde associada ao papel do 'índio' em filmes com esse tema. Os homens andam sem camisas, são corajosos e têm corpos e rostos genéricos. Uma imagem interessante vista em um dos posters, de uma série de três, que se encontra à venda hoje pela Internet, chama-se: *Este Índio não é um Mau Índio,* de 1910 (figura 86).



Figura 86: *This Indian is not a Bad Indian*

O título desta imagem parece uma alusão ao enfoque pacífico do 'índio' como uma criança inocente. Todavia, após um exame mais rigoroso nesse poster que circula atualmente, observa-se que o título emprega um certo tom de ironia. O 'sorriso' do menino parece mostrar ao observador os dentes pontudos, que poderiam ser uma alusão a suas origens genéticas de selvagem ou animal. Ele ostenta o cocar de guerra de um adulto e, da perspectiva do observador, parece estar montado em um cavalo que está correndo. Sua expressão facial é reveladora: enrugada e contorcidam semelhante a um tipo de figura demoníaca. De fato, a linguagem corporal tal como o rosto enrugado ou contorcido é um fenômeno percebido como algo negativo segundo a visão humana. O menino representa, tal como as crianças da primeira poesia americana de Timothy Dwight, uma das versões dos pequenos inimigos que deveriam ser mortos antes que crescessem. A noção da criança como elemento central, como no caso de McKenney, que julgava uma necessidade a assimilação de crianças indígenas, e o simbolismo do 'índio' enquanto universalmente semelhante a uma criança, indica a posição central da criança como um símbolo do conceito 'índio' dominante.

Outro importante cartaz com o mesmo tema é *A Última Parada de Custer (Custer´s Last Stand)*. Cody reencena a Última Parada usando seus empregados indígenas como os rivais presentes naquele dia e que estão ali para matar novamente Custer nos espetáculos. A imagem do poster, *O último Rally de Custer (Custer´s Last Rally)*, 1893, em que ele está

resistindo valentemente em meio à batalha, empunhando a espada, até que ele seja o último homem a permanecer em pé, parece mais ter sido inventado pela cultura popular. A pretensão desse poster seria a de provocar o público, oferecendo uma visão em primeira mão da última parada de Custer. Fotografias mais atuais de atores indígenas matando 'Custer' também foram criadas (figura 87)[41] .



Figura 87: *Death of Custer*

A figura principal na ofensiva a Custer parece representar Sitting Bull, devido à semelhança com uma outra figura sua mostrada em um cartaz. O público poderia reconhecê-lo como o líder e o indígena morto com um cocar, que não seria o de guerra, mas um tipo usado por 'bravos' homens. Personagens como Cody, Crockett, os *cowboys* e Buffalo Bill foram sendo um a um transpostos naturalmente para tais imagens, filmes e espetáculos.

Duas importantes imagens relativas à identidade norte-americana e à representação de si próprio estão na fotografia de Buffalo Bill, no papel de índio, e Theodore Roosevelt, no papel de um *cowboy*. Deve-se notar que Roosevelt é o protagonista mais central na criação do outro, de si mesmo, do imperialismo, do império e do Oeste. Ele teve uma ativa participação e até mesmo um forte envolvimento com o portfólio de Edward Curtis, com o Marechal Rondon no Brasil e o show de Buffalo Bill. Kasson assinala que as roupas de *cowboy* de Roosevelt ou o artifício de torná-lo um cavaleiro rude foram provavelmente inspirados em Bill Cody (2000, pp.116-117). Isso pode ser verdade, mas o poder do Oeste como fora apresentado em melodramas, narrativas populares e em muitas pinturas e fotografias, produziu uma imaginação coletiva que muito ajudou a inspirar Roosevelt.

[41] *Death of Custer.* Photograph, Siegel Cooper & Co., Chicago. Library of Congress.

A mais interessante das duas fotografias parece ser a de Buffalo Bill no papel de índio ou tornando-se o outro. É interessante, considerando-se o tempo e o dinheiro investidos por Cody mais tarde ao criar o seu *Cowboy*, o homem das fronteiras e a personagem combatente de índios.

Não obstante, a façanha da pacificação, o gerenciamento e as amizades também foram fatores importantes para a credibilidade do caráter de Buffalo Bill. Na sua primeira aparição vestido como o outro (1878) durante uma apresentação, ele mostra a sua própria relação de poder ou de dominação sobre a identidade do outro. Teve também a habilidade de se apossar das qualidades nobres e poderosas e ao mesmo tempo desprezar ou eliminar as qualidades desfavoráveis da sociedade dominante. Os braços cruzados e a espingarda reiteram sua segurança em relação a Touro Sentado na imagem dos dois. Ele mantém um ar solene e as feições do rosto refletem essa atitude. Devido ao fato desta fotografia do 'índio' solitário ter sido tirada numa época anterior a sua atuação no espetáculo teatral Show do Oeste, quando ele procurava então se embrenhar nos campos, isto se torna mais compreensível.

Frederick Remington nasceu em 1861, em Canton, Nova York, e Charles Russel, em 1864, em Missouri. Ambos os pintores tanto foram extremamente influenciados pela iconografia do Oeste quanto ajudaram a perpetuá-la. Charles Marion Russell nasceu em St. Louis, em 1864, oriundo de uma família modesta. Migrou com o *Judith Basin*, de Montana, em 1880, dias após ter completado dezesseis anos de idade. Ele fora enviado por sua família para trabalhar em um rancho de ovelhas. Ali encontrou então um caçador chamado Jake Hoover, tendo vivido com este por alguns anos em uma pequena cabine de um barco. Depois, conseguiu um emprego para trabalhar à noite como um dos apostadores no *Rodeio de Judith Basin*, em 1882. Foi ali que aprendeu tudo a respeito dos *cowboys*, observando-os por onze anos. Durante esse período, ele assistia e desenhava pequenos quadros de *cowboys* que encontrava em suas atividades. Em 1888, conviveu com os bloods, em Alberta, no Canadá. Foi então que passou a desenhar e a descrever sujeitos indígenas com grande precisão de detalhes. Ele pintava detalhes etnográficos, tais como marcas nos cavalos e pinturas específicas de cada grupo, como, por exemplo, as dos bloods. Entre seus quadros pintados encontram-se os dos arapahos, assiboins, blackfoots, bloods, cheyennes, crees, crows, flathead, kutenais, nez perces, pawnees, piegans e sioux, todos eles com traços distintivos.

Em parte Charles Russell também foi alguém que se 'tornou um nativo'. Após uma visita aos *Bloods*, voltou calçando mocassins; uma foto sua, vestido de índio, ainda existe. Nela, ele está em trajes completamente tradicionais, com algo mais que as fotografias das pessoas se tornando nativas ou fazendo o papel de índio não incluem. Ao compará-la com as

fotos de Curtis ou com as do marido de Tuell isso fica bem claro. Russell usou até mesmo uma peruca ou algo semelhante na cabeça e provavelmente roupas autênticas dos bloods. Ele é descrito em muitos casos vestido com uma faixa vermelha como um cinturão, que simbolizava um negociante indígena ou um negociante de sangue mestiço. Charlie Russell usava uma faixa multicolorida ou uma faixa *metis*. A Companhia da Baía Hudson foi a primeira a vender essas faixas feitas para negociar com os índios. *Metis* é atualmente uma palavra francesa usada para significar a 'mistura de sangue'. Sendo assim, Russell freqüentemente é citado como alguém que manteve um relacionamento direto com pessoas indígenas.

Frederick Remington era de uma família proeminente e freqüentou Yale por apenas três semestres como estudante de arte, antes de ir para Montana, no Oeste, em 1881, onde passou um ano. A seguir foi para o Kansas, em 1883, onde adquiriu um rancho de ovelhas. Pouco tempo depois, vendeu esse rancho, para realizar pesquisas novamente no Oeste – Arizona e Novo México. Pôde, então, criar e publicar suas ilustrações. Como teve pouca sorte no mercado, decidiu se juntar à cavalaria dos Estados Unidos contra os apaches de Gerônimo. Foi assim que ganhou experiência com os conflitos militares e indígenas o que, provavelmente, inspirou seu portfólio repleto de cenas de batalhas. Todavia, essa experiência dentro e fora do Oeste não é totalmente comparável à de onze anos de Russell, como *cowboy* ou à de um ano no qual passou entre os bloods. Sua posição em relação aos combates com os 'índios', que alinhavam-no às ideologias do selvagem e do primitivo, eram diversas às de Russell. Por essa razão, as pinturas e as esculturas de Remington[42] são extremamente importantes em termos de representação do Oeste na imaginação popular da nação. O poder de ambos os artistas pode ser medido pelas muitas reproduções e pela circulação em larga escala de seus trabalhos, sob a forma impressa, encontrados em casas, magazines ou ilustrando textos em geral. O trabalho de Remington constitui-se numa combinação de memórias e pequenos quadros do ano que passou no Oeste, de paisagens rememoradas e de pura imaginação. Pode-se dizer que seu trabalho é bem mais indicativo das ideologias racistas e da raça em vias de desaparecimento do Oeste. O trabalho de Remington parece refletir uma visão mais romântica do Oeste, sob a perspectiva do Leste. Esta pode ser uma das razões pelas quais seu trabalho se tornou mais tarde um artigo de consumo mais fácil. O Oeste de Remington era selvagem e perigoso e a sobrevivência seria para os mais adaptados.

[42] Para maiores detalhes acerca da ascensão de Remington à fama ver: John Seelye, ed, *Stories of the Old West: Tales of the Mining Camp, Cavalry Troop, & Cattle Ranch* . Nova Iorque: Penguin Books, 1994.

Charles Russell, na maioria das vezes, esboçava desenhos e pintava sujeitos e objetos da vida real e poder-se-ia dizer que ele testemunhou verdadeiramente o declínio da cultura do *cowboy* livre dos ranchos do Oeste. Ao examinar suas imagens, nota-se que elas têm algo mais romântico e que repousam em elementos do passado. Todavia, como concentrava sua atenção nos detalhes autênticos com a colaboração de informantes ou amigos indígenas orientou-se mais para imagens corretas no sentido etnográfico. Ele pintou um grande número de imagens de *cowboys*. Assim, em última instância, pode ter pintado a ideologia da raça em vias de desaparecimento, a qual em parte era uma realidade, em virtude do capitalismo e da amplitude do assentamento nas terras. Quando o Oeste foi 'domesticado' com a invasão da civilização ou o consumo, o estilo de Russell tornou-se mais poético e romântico. Em suas primeiras imagens, os sujeitos pareciam mais reais, menos obscuros ou baseados mais em experiências de primeira viagem. O fato de ter deixado o Oeste pode ter influenciado sua apresentação ou colocado-o em contato com o extremo romantismo do Leste em relação ao Oeste em vias de desaparecimento. Uma importante questão está na pintura dos grupos indígenas taos, que consistiam em grupos do Oeste que foram omitidos e nos grupos cujas aparências não eram as das planícies.

Ambos os artistas exerceram influência tanto na representação da identidade nacional quanto na do Oeste, no que diz respeito a esse tipo de iconografia. Um dos temas que Russell e Remington tiveram em comum foi a pintura de guerreiros solitários. Este estado de solidão parece simbolizar que aqueles seriam os últimos monumentos culturais de um grupo ou de uma raça em vias de desaparecimento (figuras 88).[43]

[43] Charles M. Russel. *The Scout*. 1907.

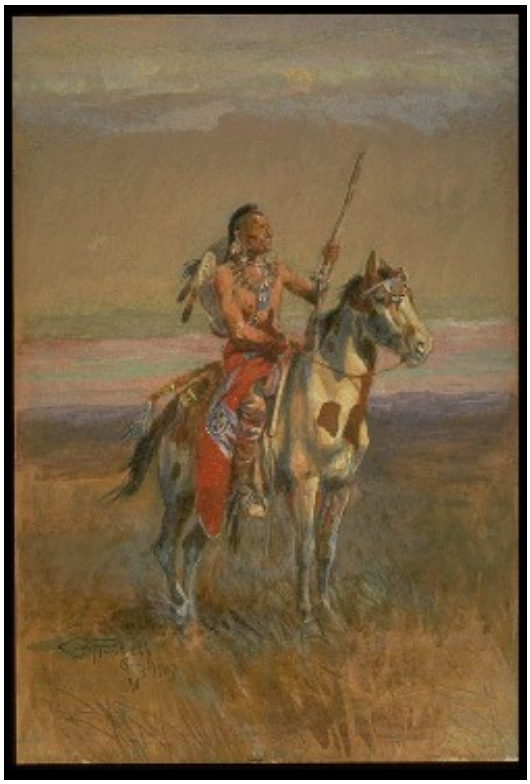


Figura 88: *The Scout*. 1907

O trabalho de Remington contém muito mais conflitos melodramáticos entre os militares e os indígenas, do que os de Curtis (figuras Remington, 89 e 90). Russell pintou paisagens, *cowboys* e retratos de indígenas em detalhes, mas não necessariamente conflitos de uns em relação aos outros. Os dois artistas usam elementos de ação ou, às vezes, de romance, mas os sujeitos de Russel encontram-se mais envolvidos em atividades cotidianas.



Figura 89: *The Outlier*



Figura 90: *Victory Dance*

Curtis também utilizou esta iconografia para vender suas fotos e suas noções de aventura sempre introduzidas nas suas anotações sobre o campo. Até mesmo as roupas que usava no campo eram as de um explorador do Oeste. Curtis atuou sobre a iconografia do Oeste. Tanto a Batalha de Little Bighorn quanto elementos do *Show Selvagem do Oeste* de Buffalo Bill podem ser encontrados em seus trabalhos. Sua atuação como *showman*, diversamente ao

modo de Cody, surge a partir de suas fotografias participando de comemorações de guerra e eventos tradicionais para o observador. Um exemplo que envolve a venda do 'índio' do Oeste de forma mais teatral diz respeito ao Embaixador da França. Curtis convidou centenas de crows, vestidos em velhos uniformes de guerra, fazendo um certo barulho, para cumprimentar o Embaixador Jusserand. Gidley comenta:

> De fato, era um momento mais orquestrado por Curtis do que sua avaliação permitia.Em uma carta endereçada ao comissário de Negócios para Índios, ele admitiu que para o grande Jusserand 'ao menos um vago desprezo pelos projetos da Western Indian', havia decidido "fazer o que pudesse lhe dar prazer", ao convidar os crows ao Pryor Creek para distraírem o convidado."É claro, solicitei ao agente permissão para fazer isso". Curtis acrescentou: "... providenciei carne e provisões para os índios e então eles tiveram uma festa esplêndida e se divertiram muito; penso que foi melhor para eles do que ter o prazer de encontrar o embaixador para mostrar-lhe projetos indígenas como esses que existiam. (Gidley, 1998, p.118).

Essa é a prova do uso da iconografia do Oeste por Curtis. A concentração em batalhas e guerras como importantes traços do passado pode ser vista em seu significativo ensaio, no volume III, quando ele comenta sobre a batalha de Little Bighorn. Trata-se de uma análise da pesquisa de Curtis e a teoria sobre o evento. Ele tece, passo a passo, considerações que levaram ao evento, incluindo a perspectiva de novas estradas; os interesses ignorados dos brulés e dos oglalas, para os quais a terra era essencial para sua sobrevivência; os primeiros conflitos; a guerra de Red Cloud; o tratamento no final da guerra; a ultrapassagem de Custer em Black Hills; a descoberta do ouro por Custer e a conseqüente corrida do ouro; as equipes de caçadas que se recusaram a retornar para as agências do governo; a fama de os 'índios' serem hostis e as respostas militares como a batalha de Rosebud, que culminaram com a batalha de Little Bighorn. Ele inclui, portanto, as causas histórico-políticas, as reações governamentais, assim como as posições dos brulés e dos oglalas. Menciona ainda o número de homens que estavam do lado de Custer, incluindo os escoteiros crows. Segundo Curtis narra, os crows disseram a ele o lugar exato onde Custer se encontrava antes da batalha. Os informantes são centrais para a análise de Curtis e para a etnografia selvagem que parece ter sido usada. Entrevistou também alguns homens do Reno. Ele menciona também as áreas que foram especuladas para a 'última parada (The Last Stand)' e a estratégia dos militares, bem como os últimos líderes envolvidos que sobreviveram e a morte de alguns deles. O compreensível tratamento dado às guerras 'índias' de Curtis e os fatos ocorridos antes e depois em Little Bighorn demonstram a importância da batalha e do imaginário associado com o guerreiro. A batalha de Little Bighorn é central para a história da nação e para a iconografia do Oeste. As imagens no portfólio de

Curtis que se referem diretamente à batalha de Little Bighorn ou a Custer são: *On the Little Bighorn- Apsaroke* (Curtis, ed. Tachen, 1997, p.182), *Two Moons-Cheyenne* (242*)* e *The Story of Washita* (722).

Nos quadros bibliográficos dos volumes III e IV, ele apresenta verbetes com dados de vários homens e menciona quem participou e quem não participou diretamente na batalha. Cada guerreiro citado (Nuvem Vermelha também foi incluído) é descrito em termos de sua participação na guerra, quantos matou ou escalpelou, o relacionamento de cada um deles com líderes e batalhas famosos, suas visões, conflitos com outros indígenas guerreiros e quantos deles foram mortos. Em muitas imagens dessa seção, os homens vestem camisas não-tradicionais, cocares de guerra ou adornos na cabeça e seguram objetos tradicionais como Wakiyaluzaha ou Red Cloud, que na fotografia dele, surge com o rosto extremamente destacado. Não há sinopses sobre as mulheres ou as famílias dos homens ou outros interesses. Portanto, na época, seu interesse em alguns aspectos da vida desses homens indígenas ou em seus relatos sobre Little Bighorn, como é o caso dos escoteiros crows, é notável. O foco desses esboços é claramente quantos golpes eles podem contar, com quantos povos eles lutaram e mataram, visões, e qualquer história referente os guerreiros. As únicas alusões à vida familiar incluídas se referem à data de seu casamento. A vida cotidiana ou qualquer tipo de individualidade não são incluídos, exceto por um episódio de Bear Belly sobre quando ele matou três ursos e a citação sobre a importância espiritual da pele do urso que ele não vendeu.

Seus relatos não são inteiramente românticos e, como no caso de Wakiyaluzaha, a atenção dele se voltou para a mulher, o menino e a menina shoshones em um acampamento, numa evidência contra o bom selvagem que apenas luta com o homem branco por suas terras. O texto ilustra o outro lado do bom selvagem da imaginação norte-americana. O fetiche incluído nas descrições violentas do outro fora de um contexto também é parte dessa imaginação. Na maioria das vezes, entretanto, os desenhos falam de visões e de batalhas nobres entre homens indígenas e militares do governo.

O interesse de Curtis pelo bom guerreiro ou pelo herói da raça em vias de desaparecimento era algo que ele compartilhava com o público da nação. A popularidade do Show do Oeste Selvagem foi construída sobre o pressuposto ou a premissa da posição do guerreiro rendido. O interesse de Curtis é mais semelhante ao de um adolescente influenciado por melodramas e pelo Show do Oeste Selvagem, bem como pelas pinturas de homens como George Catlin. Curtis tinha quinze anos de idade quando o Show do Oeste Selvagem de Cody teve início oficialmente e apenas oito anos quando Custer fez sua 'Última Parada' (Last Stand).



Figura 91: *On the War Path* **Figura 92:** *The Scout´s Report*
Figura 93: *Atsina Warriors* **Figura 94:** *Awaiting the Scout´s Return*

Fotos como *Guerreiros Atsinas (Atsina Warriors)* (figura 93) constituem uma das quatro partes da narrativa que ilustra os volumes de Curtis com sua descrição ou criação da imagem do guerreiro. A primeira imagem da série é intitulada *O Relato do Patrulheiro* ou *The Scout´s Report*, (figura 92), com o seguinte texto sob a imagem: "o chefe dos patrulheiros, em seu retorno ao acampamento principal, nos conta o que ele teria visto e experimentado. Enquanto fala, o líder guerreiro permanece ligeiramente mais adiantado do que seus homens e ouve atentamente as palavras do patrulheiro, que formula rapidamente seu plano de ação". (Tachen, vol V, p. 228). Curtis recria o momento e faz também uma alusão aos pensamentos do líder, no momento em que o patrulheiro lhe transmite informações sobre a situação. Pode-se até imaginar que um patrulheiro similar realmente esteve presente em Little Bighorn. Ainda que essa não fosse a intenção de Curtis no texto, suas fotos são sombreadas, à distância e genéricas, sem a inclusão do grupo cultural atsina no título. O patrulheiro é apenas alguém ao longe vestido com as devidas roupas, apontando para o horizonte. As pessoas poderiam pertencer a

qualquer equipe de guerra das planícies, pois a decoração das roupas e os traços estão bastante distantes para distingui-los. O ângulo da câmera mostra que Curtis parece ter-se posicionado mais abaixo ou estava agachado, de modo a colocar os sujeitos enquadrados em posição mais elevada. Uma porção significativa do solo está presente. Tal posicionamento parece indicar que o fotógrafo atuou sobre a cena, batendo a foto sem vê-la. Este é um dos recursos usados muitas vezes por Curtis, no qual o sujeito não olha para a câmera, aparentando não estar percebendo a presença do fotógrafo. As outras três fotografias da série são também tiradas a distância; uma delas pode apenas estar mostrando as roupas usadas. Na imagem *Aguardando o Retorno dos Patrulheiros (Awaiting the Scout´s Return) – Atsina* (figura 94), há homens enfileirados olhando o horizonte, despreocupados com o fotógrafo. A próxima, e talvez a que tenha mais a dizer, é a fotografia intitulada, *No Caminho da Guerra dos Índios (On the War Path) - Atsina* (figura 91). Nessa imagem, os homens enfileirados vão lentamente adentrando na mata por uma trilha. O primeiro homem parece estar olhando para a câmera. O título ou a expressão 'no caminho da guerra dos índios' é bastante indicativo de um discurso da imaginação euro-norte-americana. Na última imagem, que se chama simplesmente *Guerreiros Atsinas (Atsina Warriors)*,(figura 93), os homens a cavalo olham-se mutuamente. Os dois homens ao centro parecem olhar diretamente para a câmera.

Contudo, a posição distante deles faz com que esse detalhe seja difícil de ser observado imediatamente. Uma vez mais o vazio sombrio, a grama e o céu ou a natureza são elementos importantes para definir os homens e a situação. Nesta imagem, Curtis pode ter tolerado o fato dos dois homens olharem para a câmera devido ao contexto da fotografia ou à associação com o caminho da guerra dos índios ou a agressividade. O olhar dá a eles uma posição mais dominadora ou agressiva, semelhante a de um guerreiro imaginado num caso como este. Seja como for, a razão desses dois homens olharem para a câmera é algo incomum no trabalho de Curtis. O terreno das planícies é fundamental em cada uma dessas imagens assim como o vento. As linhas retas entre o céu e a terra simplesmente acentuam a posição agachada do fotógrafo e eleva os guerreiros com as suas penas balançando ao vento. Seus rostos uma vez mais não são claramente distinguíveis. A ilusão de que esses homens estavam sozinhos numa época do passado é central. Curtis pode ter batido a imagem em um momento entre uma sessão e outra de fotografia, quando eles estavam desatentos ou então quiseram aparecer desse modo.



Figura 95: *The Spirit of the Past*

Uma outra imagem indicativa da contribuição de Curtis para o consumo e a imaginação popular do Oeste é *O Espírito do Passado (The Spirit of the Past) – Apsaroke* (figura 95). A fotografia é particularmente escura e sombreada, em uma tonalidade sépia. A imagem apela para a imaginação relativa ao 'índio' guerreiro da sociedade dominante norte-americana. O título implica que eles todos estão ou vieram de uma era do passado. Sua época parece ter chegado e ido embora. Os rostos dos homens estão extremamente escurecidos devido à escolha dos ângulos. O texto que acompanha as imagens diz: "Um grupo de guerreiros dos velhos tempos que particularmente chamou a atenção por transmitir muito o sentimento dos primeiros dias de perseguição e do caminho da guerra dos índios que a pintura parece refletir em grau incomum". Curtis, conseqüentemente, não faz segredo de suas ideologias e, de acordo com a análise das escolhas fotográficas feitas por ele, seus métodos que dizem respeito à criação de uma figura de guerreiro do passado se tornam mais claros. As fisionomias dos homens, especialmente as características faciais, são completamente encobertas pela sombra. O mais provável é que ele tenha escolhido obter este efeito, porque vinha atrás e à esquerda dos homens. O sol às suas costas e as sombras desses homens em seus rostos encobrindo-os podem ter causado o efeito de serem mais velhos. Se eles estivessem posicionados na direção do único cavalo cuja cabeça se encontra iluminada pelo sol, eles seriam claramente tangíveis. A

iluminação atrás poderia estar no campo de visão à frente se fosse a intenção dele captar os indivíduos. Contudo, sua intenção foi, provavelmente, romantizar, generalizar e representar o tempo passado.

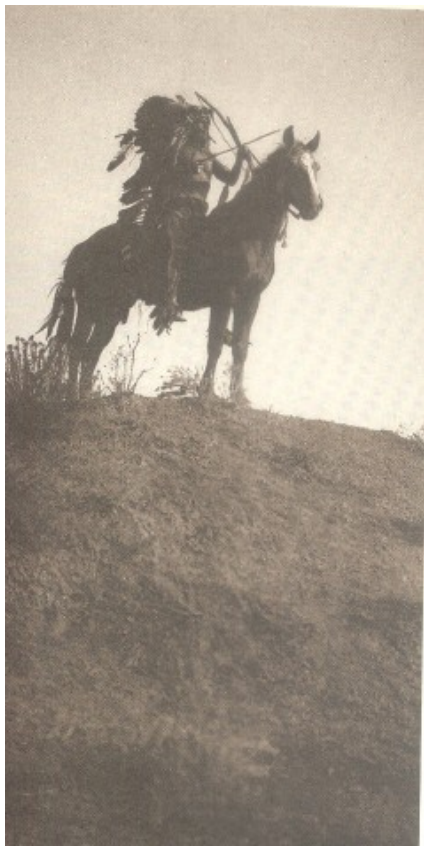


Figura 96: *Ready for the Charge*

Prontos para o Conflito (Ready for the Charge), (figura 96), representa o derradeiro guerreiro genérico das planícies, não apenas pelos adornos na cabeça, mas porque ele é basicamente apenas uma sombra ou um monumento. Curtis novamente tira a fotografia sob um ângulo ou posição mais baixa projetando para cima o sujeito em foco. A silhueta foi delineada pelo lado do ângulo do homem em relação ao sol e a Curtis. Os outros elementos são simplesmente o céu e a terra, ocupando lugares centrais e servem como moldura para o guerreiro naturalmente bom do passado. O arco e a flecha empunhados e sua posição no dorso do cavalo apenas acentuam esta perspectiva romântica. Curtis repete inúmeras vezes esse recurso do sol e da sombra, posicionando as pessoas de tal modo que os traços individuais fiquem obscuros, tornando-os símbolos do 'índio' da imaginação popular. (figura 97).



Figura 97: *Apsaroke War Group, Vol IV*

Curtis reporta-se aos líderes indígenas famosos como Gerônimo, de modo distinto aos de Catlin ou Bird Kird, que parecem ter preferido esconder a degeneração e captar a face preservada de um guerreiro mais jovem. Curtis aqui usa uma técnica pictográfica na qual ele desenhou linhas suaves no manto e na bandana da cabeça de Gerônimo assim como fez algumas alterações em seu rosto. Desse modo, fez com que as imagens ficassem mais leves e mais românticas. Gerônimo está de perfil e está sendo usado para representar a face do velho líder ou a 'passagem' da cultura do guerreiro. As feições individuais do homem e, acima de tudo, suas expressões estão mudadas; e um breve relance de olhos na imagem pode provocar no observador a lembrança de que ele de fato é o famoso líder e não apenas um outro perfil racial qualquer. O fato de Curtis tirar fotografias de líderes, homens não chefes, e mulheres com grandes experiências passadas, nas roupas tradicionais que realmente vestiam, não é exatamente um problema. Contudo, a criação de cenas genéricas de guerra ilustra que a imagem do Oeste selvagem foi e ainda continua sendo a que vende. Os portfólios de Curtis estão repletos de representações nas quais ele utiliza esta iconografia estática do Oeste.

As imagens ás vezes captam o 'índio' da cultura dominante ao apelar para a visão natural ou mística do bom selvagem. Mais adiante, na fotografia 158, a figura também é apenas a de uma forma humana obscura à distância. A posição no penhasco e sua relação com o céu e o vento, bem como o monte e, acima de tudo, a tonalidade sépia da imagem toda faz com que o homem seja visto como uma parte da natureza mais do que o usual. O homem de tanga levanta a mão em saudação e permanece um símbolo do 'primitivo' em geral e do espiritual. Esta

perspectiva espiritual e freqüentemente ‘primitiva’ foi um elemento presente tanto na imaginação norte-americana quanto no trabalho de Curtis. Curtis falou sobre religiosidade e espiritualidade dos povos indígenas e, algumas vezes, fez o papel de defensor dos trabalhos artísticos, dos modos de subsistência, da religião e obras de arte deles (figura 98).



Figura 98:*Rattlesnake Design in Yokuts Basketry*

3.7 A Influência da Teoria Antropológica

Para se ter uma compreensão dos portfólios intitulados "*The North American Indian* (O índio norte-americano), seria importante analisar, em primeiro lugar, algumas das motivações de Edward Curtis. Em seu resumo do projeto endereçado a Morgan, em 1906, Curtis afirma:

> O plano que tenho em mente é fazer uma publicação completa, fornecendo ilustrações e textos de cada fase da vida indígena de todas as tribos ainda em condições primitivas, fazendo tomadas do tipo masculino e feminino, adulto e criança, suas estruturas em casa, o entorno, suas habilidades manuais, jogos, cerimônias etc., dividindo a obra completa em vinte volumes, contendo umas mil e quinhentas páginas de chapas completas; o texto tratará mais do sujeito do que as imagens o farão, narrando suas próprias histórias, modos de vida, cerimônias, lendas e mitos, tratando tudo isso de preferência de modo aberto, com rigor científico e, se possível, que seja interessante de se ler. É presumível que eu e meus assistentes de campo coletemos e compilemos os textos que mais tarde serão dirigidos às pessoas do mundo científico, reconhecidas pelas autoridades, para editar, em conseqüência disso, essas produções de autenticidade inquestionável (Gidley, 1998, p. 44).

A citação acima mostra que a antropologia e a etnologia são importantes para a validação do projeto e dele próprio aos olhos da sociedade, utilizando-se das idéias da antropologia da época sobre a evolução e a noção de “primitivo”. Edward Curtis tentou estimular as teorias e os métodos antropológicos do épico. Gidley relata em seu texto que

Boas e outros antropólogos não concordavam completamente com esse projeto porque não sentiam que a pesquisa tinha base suficiente ou neutralidade antropológica. Todavia, à luz das perspectivas correntes, torna-se claro que mesmo os antropólogos 'com base' não foram inteiramente neutros. Curtis acabou incluindo tons de aventura no velho Oeste e experiências ou histórias pessoais em suas anotações de campo no projeto final. Além disso, após verificar a ordem de seus textos e fotos de cada grupo, parece que ele dedica-se a uma abordagem etnológica que inclui detalhes sobre a linguagem, roupas tradicionais usadas, habitações do passado, religião, cerimônias e histórias de guerras indígenas.

Não obstante, acerca da construção do outro e do problema da ideologia da Raça em vias de desaparecimento, Gidley comenta:

> Em linhas gerais, a subjetividade das considerações do trabalho em campo é relativamente aberta, considerando que nos volumes publicados há uma veneração à objetividade que tende a distingui-la. Sendo assim, como tenho observado freqüentemente neste estudo, o projeto dos indígenas norte-americanos tem em comum muitos aspectos da antropologia como um todo, o que não é de se espantar, pelas disparidades similares que enumerei no caso de outros estudos. De fato, nos últimos anos, uma atenção crítica tem se desviado do exame da antropologia de campo – o que era coletado, onde, quando etc. - em detrimento da nova composição, especialmente a escrita de textos etnográficos. Era a produção, acima de tudo, da representação particular em si, que os sujeitos, os "outros" e suas culturas, eram até um pouco reconstruídos ou construídos (Gidley, 1998, pp. 272-273.).

Assim, a crença no inevitável desaparecimento da ideologia da raça era usada por Curtis para fazer uma ligação com a teoria antropológica que afirmava que o primitivo não estava suficientemente desenvolvido para sobreviver no mundo civilizado. Conseqüentemente, o estudo desse modo de ser que, sabia-se, era o mesmo que os europeus passaram há milhões de anos, era crítico para o entendimento da história da humanidade. Os evolucionistas pensavam estar focalizando o estado "primitivo" que deveria ser estudado e documentado antes que este fosse extinto. "Rituais primitivos", vida sexual, religião, vestimentas, estruturas sociais, etc. direcionavam o sentido do estudo do outro, tão diferente da sociedade moderna ou civilizada. Essas metodologias constituíram a força motriz além da crença no épico. Elas construíram a identidade do nativo americano na sociedade, bem como o 'outro' que é limitado a certos traços em relação à sociedade civilizada não-nativa.



Figura 99:*The Vanishing Race*

Curtis seguiu esta linha de pensamento e, por isso, decidiu capturar o bom "índio" antes que as recordações e a cultura tradicionais fossem substituídas pela civilização. Edward Curtis se tornaria, no futuro, um dos mais famosos fotógrafos daquela época. O efeito produzido por ele no conceito 'índio', como o que é apresentado pela cultura dominante e visto pela imaginação popular na sociedade norte-americana, é uma presença tanto nacional quanto mundial. Após a morte de Curtis seu trabalho retornou como um ícone popular. Como diz James Faris: "Os trabalhos de Curtis se tornaram ícones populares depois de sua morte; e o que Curtis mais usou foi a imagem de uma raça em processo de desaparecimento" (Faris, p. 377). A dose mais concentrada de Curtis e a ideologia da raça em vias de desaparecimento agiram conjuntamente nessa imagem, do volume I. Na legenda sob a foto original, no volume I, *The Vanishing Race* ou (*A Raça em vias de desaparecimento – Navahos)*, (figura 99)[44], lê-se:

> O conceito que esta imagem quer transmitir é a idéia dos índios enquanto uma raça, já desvirtuada de sua força tribal e destituída de seus trajes primitivos, indo de encontro a um futuro incerto e desconhecido. Foi este sentimento, que este quadro expressa tão bem do conceito que inspirou o trabalho todo, que o autor escolheu como o primeiro das séries (Curtis, ed. Tachen, 1997. Vol 1[45]).

Sendo assim, noções ideológicas do épico acerca da extensão e o 'índio' continuam presentes nas fotografias de Curtis. Aqui a linguagem fotográfica está ligada à ideologia. Os cavaleiros em fila em direção às montanhas escuras. A posição do sol em relação aos

[44] Edward Curtis, *The Vanishing Race*.
[45] Edward Curtis, *The Complete Portfolios*. 1907-1930. J. P. Morgan, reimpressão Tashcen, 1997.

cavaleiros e o ângulo da câmera de Curtis obscureceram suas características, a ponto de não sabermos ao certo se todos são homens, mulheres ou se há uma mistura de ambos os sexos. A imagem é a primeira de um trabalho de vinte volumes, que pode ser considerado extremamente sério. Curtis indica que esta descrição é um símbolo de toda a coleção e que a mensagem dela é central. O texto como é apresentado na citação refere-se ao futuro sombrio dos povos indígenas enquanto uma 'raça' e não apenas ao do grupo navaho. Esta metáfora de um futuro sombrio ou da morte dos 'índios' foi utilizada por muitos dos fotógrafos, pintores e escritores antigos e contemporâneos. Esse tipo de generalização relativa às pessoas indígenas nos ajudam a construir uma visão do conceito 'índio' imaginado pelo público da nação. Se olharmos para esse tipo de imagem enquanto um dos mais expressivos de todo o portfólio, podemos detectar certas motivações. Os tons sépia escuros, o ângulo da câmera em relação ao sujeito e ao sol, a visão de grupos pelas costas em muitos casos, e os elementos céu, montanhas e terra são sombrios e áridos. Curtis aproveita a oportunidade para usar uma abordagem artística e etnográfica em seu portfólio, um artifício comum utilizado para se comunicar com o observador.

Os navahos parecem ter sido escolhidos para simbolizar a raça em vias de desaparecimento em geral, naquele período. Duas imagens e seus respectivos títulos são indicadores da versão de Curtis acerca do conceito 'índio': *Cañon del Muerto - Navaho* e *Pôr-do-Sol nas Terras Navaho (Sunset in Navajo Land).* *Cañon del Muerto* como o próprio título indica, simboliza a morte de uma nação e de um povo. Por que Curtis teria escolhido fotografar quatro figuras masculinas à sombra, montadas a cavalo, entrando em um cânion que foi nomeado mais tarde de Cânion da Morte? É verdade que ele poderia ter fotografado em qualquer braço do Chelly Canion, mas ele escolheu exatamente este que fora nomeado depois do conflito entre pessoas indígenas e militares. O texto estabelece que o 'Canion é um braço do Chelly Canion e foi nomeado após a cena de um massacre do bando dos Navahos, por uma tropa de soldados mexicanos' (vol. I). Essas figuras poderiam facilmente simbolizar que essa turma estaria se encaminhando para a morte pelas mãos dos soldados mexicanos. Sendo assim, as opressivas e pesadas paredes do canion e o céu visto através de uma abertura central parecem indicar uma mensagem mais ampla. Uma vez mais, os homens se dissolvem entre paredes do canion escuro com as costas voltadas para a câmera. *O Pôr do Sol na Terra Navaho (Sunset in Navaho Land),* figura 100, enquanto fotografia, é extremamente indicativa do bom selvagem genérico desaparecendo. A repetição do posicionamento do fotógrafo abaixado parece captar secretamente um momento do qual os sujeitos enquadrados nunca tiveram conhecimento. As silhuetas das quatro figuras estão bem destacadas contra o céu.



Figura 100: *Sunset in Navaho Land*

Curtis fez do ato de captar a 'indianidade' o seu objetivo principal. Ele fez do registro da "indianidade" seu principal objeto. Ele era um perfeccionista e passou a estudar a teoria etnográfica dos épicos. Lyman comenta:

> Em sua lógica teocêntrica, os primeiros etnólogos teorizavam que mudanças nas culturas indígenas eram tão lentas que seriam quase imperceptíveis... Os indígenas teriam mudado a partir do contato com o branco, devido a uma aparente superioridade inata do branco, que os aculturou ou fez com que aceitassem aspectos da cultura branca. Esta aculturação fez com que os indígenas perdessem parte de sua "indianidade", então teriam se tornado menos Índios. Assim, quando os Índios mudaram, eles já não eram mais índios (Lyman, 1982, p.50).

Assim, a crença na ideologia da inevitável "aculturação", que o governo também professava, era o ponto de vista da antropologia do século XIX e início do XX, que achava que a morte cultural era inevitável. O "índio primitivo" era visto como raízes que a antropologia precisava estudar antes que morresse, para entender a evolução do ser humano. Acreditava-se que o estudo deste modo de vida "primitivo" era importante para entender o que os europeus teriam passado há milhões de anos. Por isso Curtis queria documentar o "índio", a "raça" e a cultura que ele também pensava estar desaparecendo. Mas, essas ideologias e fotografias ignoravam o fato de que aqueles foram tempos difíceis para muitas nações. Também ignoravam uma possível sobrevivência ou renascimento de costumes tradicionais. Segundo a maior parte das teorias etnográficas da época, mudança significava morte. O "índio" antes do

contato com o europeu era o único "índio verdadeiro". Agora, para os estudiosos contemporâneos, o que sobreviveu é apenas uma sombra daquele "índio".

> No que diz respeito à etnologia, a raça não está simplesmente desaparecendo, mas está quase desaparecida. Atualmente trabalhamos com o crepúsculo dos últimos dias; a cada mês algum velho patriarca morre e com ele se vai uma bagagem de conhecimentos e não há nada para ser posto no lugar… Também, nossa forte simpatia ao índio não deve nos deixar cegos ao fato de que as mudanças são necessárias para expansão da população branca e que, ao menos uma vez, as leis da natureza devem ser a causa de um grave erro (Gidley, 1998, p.33).

O projeto fotográfico de Curtis foi baseado na captação dessas sombras. A figura 101, *O Apache*, ilustra a combinação das escolhas pessoais de Curtis com elementos de uma etnologia romantizados e a idéia do índio como um indicador do passado e o primitivo da antropologia personalizado.



Figura 101: *The Apache*

No texto escrito por Curtis que se encontra próximo à foto, lê-se:

> Esta pintura deveria ser chamada 'Vida Primeva'. Trata-se do apache que descreveríamos mentalmente na época da Idade da Pedra. Ela foi feita como uma marca em Black River, no Arizona, num lugar onde a escuridão é quebrada na boca da correnteza do rio (Vol, I Curtis, ed.Tachen, 1997, p. 42).

A natureza aqui é o tema central que define o homem indígena em um mundo primal dos elementos básicos naturais. Curtis faz uma alusão ao modo como 'nós' ou a sociedade deveria visualizar mentalmente a idade da pedra apache. Esta imagem mental ou da imaginação torna-se mais real pela atenção de Curtis voltada para esta recriação em um momento fotográfico. O homem usa apenas uma tanga e um capuz. Parece estar segurando uma pedra, o que apenas ressalta o efeito desejado. O uso das palavras na descrição textual é quase poético ao descrever o rio. O romance e o momento se unem nesta imagem, trazendo à vida o imaginado índio primeva genérico. Ele permanece no passado e não olha para a câmera. A concentração da pintura nas costas do homem torna-o ainda mais genérico e menos 'atento' à câmera. Ambos os traços são bem adequados ao portfólio e, acima de tudo, ao estilo fotográfico de Curtis.

3.8 As Ideologias Governamentais e seus Efeitos Legais

Agora será abordado um ponto importante para se definir as posições do governo em relação à submissão, remoção para reservas ainda controladas pelos militares, desaparecimento, genocídio e finalmente assimilação. Durante o período compreendido entre 1871('peace policy', 'The code of Religious Offenses' 1883 ou 'Indian Offenses' 1885) e 1932, a política estava imersa no problema do 'índio' e nas teorias de assimilação puras. Os antropólogos sentiram que o nativo deveria ser estudado (documentado) antes de sua morte enquanto "raça"; a alternativa foi trabalhar com o indivíduo que pudesse ser removido da raça como um membro específico da tribo. A assimilação para o governo iniciou oficialmente em 1887 e em desmantelar a 'massa tribal', despir o indivíduo de traços culturais específicos dele ou dela, tais como a linguagem, a religião, trajes, e assimilá-los à sociedade majoritária. Com isso, o uso do termo 'assimilação' no sentido não-governamental ou popular, referindo-se a mudanças na aparência ou no estilo de vida de uma pessoa ou grupo indígena, é politicamente perigoso.

O sentido alcançado por este projeto é o de que a 'assimilação' existe apenas como uma ideologia que, quando implementada, assalta o modo de vida do povo, destituindo seu território, alterando a escolha dos meios tradicionais de subsistência ou traços culturais. A escolha posterior de trocar as roupas pelas de não-nativo não será necessariamente um sinal de uma pessoa ser menos "índia" ou 'aculturada'. A seguir, as leis do período serão explicadas de modo a definir esta metodologia de assimilação. A intenção de levar o búfalo à extinção, como Curtis explica no vol. 3, foi uma tática política usada para matar ou forçar os nativos a serem submissos e finalmente 'assimilados'. As técnicas militares populares, tais

como a extinção do alimento tradicional ou de recursos, foi de fato uma prática que o governo promoveu.

As leis foram feitas para acabar, em primeiro lugar, com a comunidade indígena ou nação e inserir o índio como indivíduo na sociedade americana. A lei "The General Allotment Act or Dawes Act", foi criada em 1887 para lotear ou parcelar a terra indígena dentro da reserva. Cada indivíduo indígena ficou sendo então dono de loteamentos de terra separados. O BIA – Bureau of Indian Affairs – era autorizado a vender também grandes partes de terra da reserva para não-nativos, sendo o dinheiro do pagamento dessas terras doado aos indivíduos do grupo. Desse modo, a nação indígena e a reserva existiram ainda dentro um relacionamento com o governo. O BIA ergueu escolas que foram estabelecidas para neutralizar a cultura nativa norte-americana. As crianças foram obrigadas a ir para as escolas e lá tiveram seus cabelos cortados, a linguagem esquecida, os trajes substituídos por roupas americanas e "civilizadas"; as atitudes culturais, sociais, e, na maioria dos casos, religiosas foram ensinadas. A "Dança ao Espírito" e outras cerimônias religiosas foram suprimidas.

O "Ato de Cidadania do Índio" (1924) foi instituído para se debater ssobre a compatibilidade entre os direitos civis e a "soberania tribal".[46] Esta ação transformou todas as pessoas indígenas em cidadãos do país. O Meriam Report 'expôs' a condição deplorável da reserva, influenciando a política do BIA e John Collier (1932). Surgiu então o "Ato de Reorganização do Índio" por Collier, criado para aumentar os fundos da reserva e acabar com o processo de loteamento de terras. Mas, como temos discutido no presente capítulo, o processo e o conceito do governo nos Estados Unidos sobre o "índio", era muito mais complicado nessa época. Mesmo assim, mais uma lei foi feita para exterminar alguns grupos reconhecidos no nível federal e transformar seus componentes em cidadãos comuns, sem nação ou reserva, reconhecidos pelo governo federal. Por fim, o "Ato de Conclusão" ou "Termination" (1945-1958), foi a última atuação contundente do governo para tentar eliminar a idéia de nação e criar novos "americanos" assimilados e nacionalizados. Os membros foram encorajados a se mudar para a cidade e conseguir empregos durante a 'realocação' (1930-1960).

3.9 O Projeto de Curtis e as Ideologias Governamentais

O projeto teve início em 1907 e prosseguiu até 1930, o que torna possível situar o trabalho de Curtis em termos de concepções governamentais. Curtis viveu e trabalhou n período de implementação das leis, loteamento das terras indígenas aos próprios indígenas,

[46] Tribal sovereignty: A palavra usada nos EUA para enfatizar a força política dos grupos indígenas.

enfraquecimento das comunidades indígenas, com a repressão religiosa, com o massacre de Wounded Knee e a lei de Cidadania já mencionada. Curtis era, até mesmo, um dos proprietários das terras loteadas dos crows. Gidley confirma:

> Numa outra ocasião, Curtis foi verdadeiramente bem sucedido na troca de um trato de 120 acres da reserva crow por uma soma relativamente desprezível em virtude da "incompetência" do "crow proprietário" do lote nº. 2.232. O Ato Dawes de 1887 tinha feito isso para extinguir a posse tribal das terras da reserva e grandes áreas foram loteadas individualmente, mas freqüentemente os que ficavam com os lotes, geralmente sem familiaridade com os métodos da lavoura, eram incapazes de plantar qualquer coisa em suas terras e eram forçados a vendê-las (Gidley, 1998, p. 99).

Essa é definitivamente uma contradição da parte de Curtis, ou seja, de alguém que estava tentando preservar a imagem tradicional indígena, antes da chegada do homem branco, contribuindo para a destruição da vida tradicional. Torna-se claro também o quanto as ideologias governamentais afetaram as próprias crenças e atitudes de Curtis. Sua metodologia fotográfica sofreu interferências da ideologia dominante daquela época, de que "índio é uma raça" que está morrendo. Todavia, o julgamento de várias de suas contradições não será o foco deste estudo, embora pretenda-se aqui reconhecer que sua posição política está presente nas imagens fotográficas que deixou. Curtis mantinha uma conexão direta com a Liga do Bem-Estar do Índio, que era uma organização de caridade destinada a ajudar na obtenção de fundos e de trabalho para a comunidade indígena. Contudo, Gidley esclarece o significado político do grupo:

> A única conquista mais significativa pela qual a Liga poderia ter crédito, crédito ironicamente não gravado na relevante literatura histórica, foi deixar passar o "Ato de Cidadania do Índio", conquanto John Collier e outros se opunham a este reconhecimento na época, um benefício verdadeiramente confuso para os índios, enquanto extensivamente beneficiava tantos outros (se fez foram apenas potencialmente direitos individuais e nada fez para salvaguardar os direitos tribais que poderiam ser construídos como um ataque tanto aos direitos tribais como à idéia específica de identidade individual do índio (Gidley, 1998, p.38).

Curtis estava politicamente envolvido nesta lei que diretamente enfraquecia a identidade da nação indígena. Em várias instâncias ele se apresentou expondo os prós e os contras dos aspectos da vida "primitiva", como a religião. Nesse caso ele defendia a liberdade de escolha. A este rspeito, Curtis teria afirmado:

> Ali se apresenta uma ampla idéia prevalecente de que o índio teve necessidade de religião. Essa impressão errônea talvez fosse gerada por nossa própria presunção, considerando nossa distância do Infinito ser uma religião e os atos dos índios serem ateus. Antes de não

> terem religião, cada ato de suas vidas estão de acordo com a providência divina (Doc. 7B, Gidley, 1998, p. 258).

Embora fale aqui no passado – "o índio careceu de religião" – nota-se que ainda defende isso. Tanto o bom selvagem quanto a raça em vias de desaparecimento estão intimamente ligados. Curtis também deu razão aos protestantes em relação aos rituais pagãos, devido aos seus estados "primitivos", aos erros cometidos por jovens mulheres, que ele próprio compara aos de Sodoma e Gomorra:

> Muitas das cerimônias são pitorescas, mas contêm aspectos que, do ponto de vista da civilização, são decididamente censuráveis. Toda a humanidade que veio do paganismo atravessou as mesmas fases de libertinagem religiosa... Um observador comum dessas danças não vê nada além de uma bela e espetacular apresentação pública; ele não vê os ritos secretos que precedem ou seguem a cerimônia pública. Os estudantes denominam muitos desses aspectos como "ritos fálicos" (Gidley, 1998, p. 262).

Conseqüentemente, apresenta-se um tipo de evolucionismo-colonial, o índio enquanto primitivo que deve ser, pela teoria antropológica vigente na época, "civilizado para sobreviver geneticamente".

3.10 A Ideologia de Curtis e a Definição de "Índio"

O que seria então para Curtis a definição de índio norte-americano? Por que as fotografias não tratam de muitos outros grupos indígenas, principalmente os do Sudeste? O tratamento das "Cinco Tribos Civilizadas" (cherokees, choctaws, creeks, seminoles e chickasaws) são um bom exemplo disso e de seu sistema de crenças. A resposta quanto à causa deles não serem moldados como outras nações selecionadas está centrada noção de "estado primitivo", que representa o nativo antes do contato com a civilização branca. Curtis comenta em uma carta endereçada ao etnólogo Hodge:

> As Cinco Tribos Civilizadas são tão civilizadas, tão brancas, que é impossível abordá-las. Os Osages também são uma tribo tão rica agora, que são muito civilizadas (Gidley, 1998, p.153).

Curtis fala freqüentemente que não tem material suficiente para trabalhar isso e esclarece suas razões para esta evidente seleção. Conseqüentemente, a metodologia da raça em vias de desaparecimento permite a exclusão do já "desaparecido". Esta é em parte a razão pela qual o nativo norte-americano é visto como menos "primitivo" em comparação às nações indígenas brasileiras próximas ao Xingu. As imagens que os brasileiros freqüentemente têm do nativo

norte-americano são do bom guerreiro das planícies, com peles, colares de ossos e adornos de todo tipo na cabeça. Essas imagens ignoram a diversidade cultural das nações indígenas norte-americanas. Os que vestem e têm um tipo de cultura diferente dos das planícies não são tão bem conhecidos e a imagem do "índio" permanece estagnada e imóvel. A imagem não deixa espaço para outras representações. Os estereótipos vistos no trabalho de Curtis também não oferecem oportunidades para outras representações.

Como, então, Curtis selecionou os grupos a serem representados? Curtis responde esta questão na sua Introdução Geral:

> A tarefa de gravar material descritivo inserido nesses volumes e de preparar as fotografias que os acompanha teve seu início em 1898. Desde essa época, a cada ano, durante meses, um árduo trabalho foi despendido para juntar os dados necessários à produção de um registro compreensível e permanente de todas as importantes tribos dos Estados Unidos e do Alaska, que ainda mantêm um considerável nível de seus costumes e tradições primitivos. O valor de tal trabalho, em grande medida, consiste no efeito impressionante de seu tratamento, na riqueza de ilustrações e no fato de que ele representa o resultado do estudo pessoal de um grupo de pessoas que rapidamente perdem os traços de sua característica aborígine e que estão destinadas, por fim, a serem assimiladas à 'raça superior' (Curtis, ed. Tachen, 1997, vol 1, Introdução).

Pode-se notar, assim, o que Curtis considera ou quer construir como uma visão completa do índio norte-americano. A definição de Edward Curtis do que seria o 'índio' é evidente nos títulos de suas fotos. Os títulos do capítulo e o conteúdo dos textos nos volumes discutem religião, terra, vida primitiva etc. A indianidade é construída por Curtis nessas fotografias. Os títulos das fotos – *Mulher primeva*; *A Raça em vias de desaparecimento*; *Esperando na Floresta*; *Lavando o Trigo*; *Fazedor de Cestas em San Juan* e *Tecelã de Manta* – salientam algumas dessas ideologias, (figura 102).[47] Esses títulos fotográficos representam a nomeação genérica do conceito indígena. Os nomes dos grupos indígenas ou de suas atividades são registrados, mas os nomes individuais não.

[47] Edward Curtis, *Nootka Method of Spearing*.



Figura 102: *Nootka Method of Spearing*

Há exceções. Há fotografias que incluem nomes de pessoas no titulo, tais como: Apió -Mita, Cachorro Branco, um blood, mais velho; Black Belly um jovem guerreiro, como a imagem diz e *New Chest- Piegan* (figura 103).[48] Todavia, ainda que os nomes tenham sido incluídos, não mudam o conteúdo da imagem.

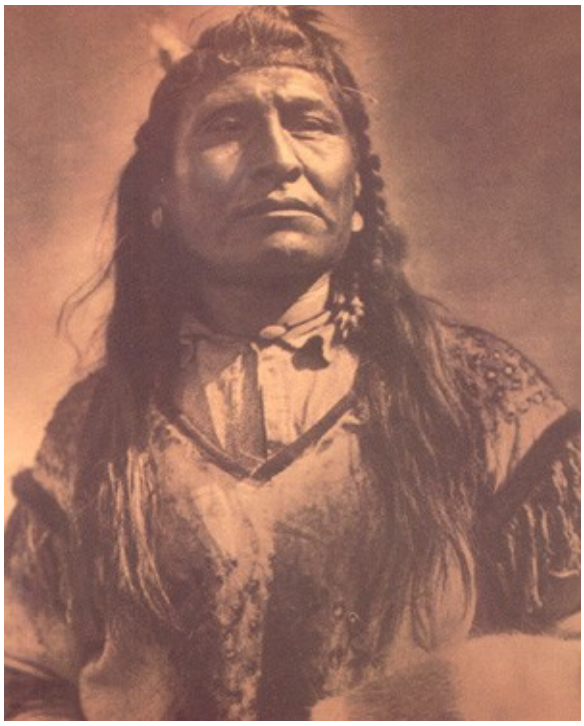


Figura 103: *New Chest*

[48] Edward Curtis, *New Chest*.

A fotografia mostra *New Chest* com uma camisa tradicional que, se observarmos cuidadosamente, podemos ver que foi colocada sobre uma camisa não tradicional. *New Chest* é mais representativo para Curtis de uma fantasia da nobreza. Entretanto, é difícil dizer quem teria colocado a camisa no *outro*: teria sido o próprio sujeito ou o fotógrafo? A camisa também tem menos detalhes ou é menos bordada. Um alfinete de segurança também está presente na camisa; assim, vemos que Curtis deixou traços da vida cotidiana branca neste homem. Não obstante, este exemplo é bastante estóico devido ao ângulo, à luz e à tonalidade sépia. Ele mira à distância, no estilo característico de muitas imagens do bom selvagem guerreiro feitas por Curtis. A reutilização popular contemporânea desses bons guerreiros pode ser vista em lugares como paredes de um *shopping center* no Brasil.

Durante uma ida a um *shopping center* de Campinas, vi uma janela decorada com duas imagens extraídas do portfólio de Curtis. Numa grande foto, no estilo de um anúncio, surge uma imagem sobre as roupas com perfis genéricos de indígenas, tais como as que já foram encontradas para a promoção de outras marcas de roupas, onde estão New Chest e Raven Blanket (figura 104). O decorador ou a companhia responsável pela ilustração da janela reproduziu uma montagem de foto na qual se vêem Raven Blanket no lado esquerdo, o *canyon* do Oeste no meio e New Chest à direita. Raven Blanket olha para o canyon, que parece de fato uma pintura de um território navaho, de onde esses homens vieram. A loja brasileira apropriou-se das imagens de Curtis e de sua representação do 'índio' para vender suas roupas. O conteúdo da imagem era romântico e uma criação verdadeira de uma visão popular imaginada do Oeste e do consumo desta iconografia. Esta imagem é extremamente indicativa da imaginação norte-americana, de seus efeitos contínuos e da apropriação desse 'índio'. Ao tentar fotografar a imagem, fui impedida pelo segurança do *shopping*. Não é permitido tirar fotografias de painéis no *shopping*... O uso do quadro desses dois homens nos diz muito sobre a banalização do significado e da iconografia perpetuada por Curtis.



Figura 104: *Raven Blanket*

Embora esta pintura de New Chest seja indicativa do bom selvagem, é menos etnográfica em relação ao *outro* e uma representação mais romântica e artística do que as descrições cujos ângulos laterais obscureciam os rostos e apenas apresentavam perfis (ver figuras 105 e 106, Curtis ed. Tachen, 1997, vol 5.).

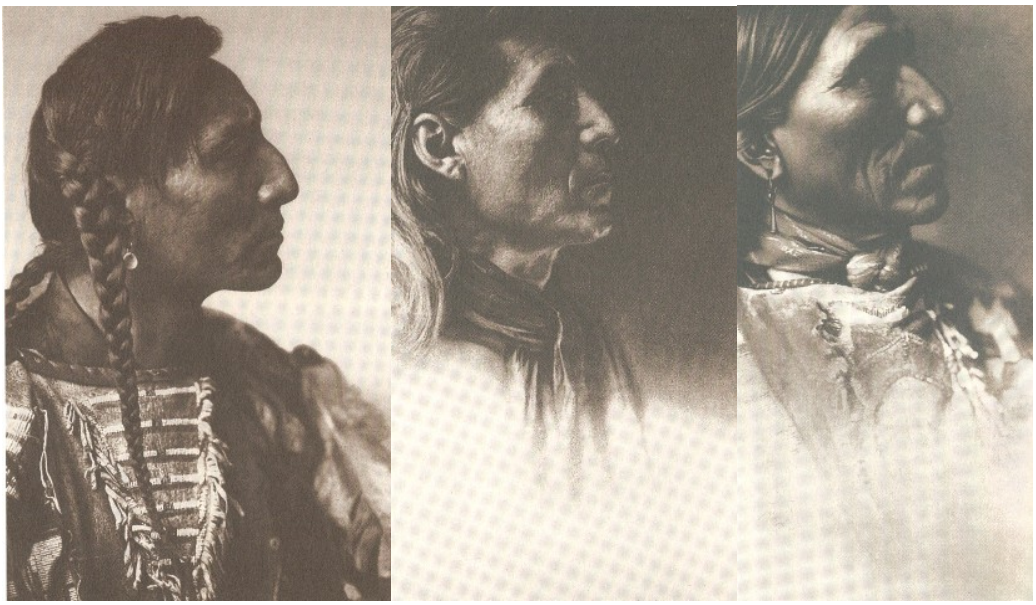


Figura 105:*Spotted Bull* **Figura 106:** *Little Sioux* **Figura 107:** *Little Hawk*

Um outro indício do que Curtis define como 'índio' está fundado em suas referências ao que seriam as "faces típicas" das tribos. Por exemplo, sob a figura 105, o texto informa: "*Spotted Bull – Mandan*: não se trata de um tipo verdadeiramente mandan. O rosto mostra evidências de uma mistura com um blood, possivelmente um dakota" (Curtis). Vemos aqui o

conceito de ‘índio’ norte-americano em relação ao ‘índio real’ sendo aplicado para cada tipo específico. As pessoas aqui são indicadas por graus de ‘indianidade’ e não pelos tipos das pessoas. Nesse exemplo específico, a identidade do homem está em questão. Seus traços físicos estão sendo analisados por meio das definições dominantes. Reporta-se que ele seria menos mandan e possivelmente miscigenado com um outro grupo indígena. Convém lembrar que ele pode não ser mestiço, mas completamente mandan. Essa constatação é a prova de que o Spotted Bull não se adequa ao estereótipo que Curtis determinou para aquele grupo. Na figura 107, Curtis escreve:“Little Hawk: Este retrato exibe a fisionomia do típico brulé”. O rosto do indivíduo tem menos importância do que o perfil estóico estereotipado. Este bom índio genérico idealizado causa problemas, o que pode ser visto nas figuras 108 e 109.



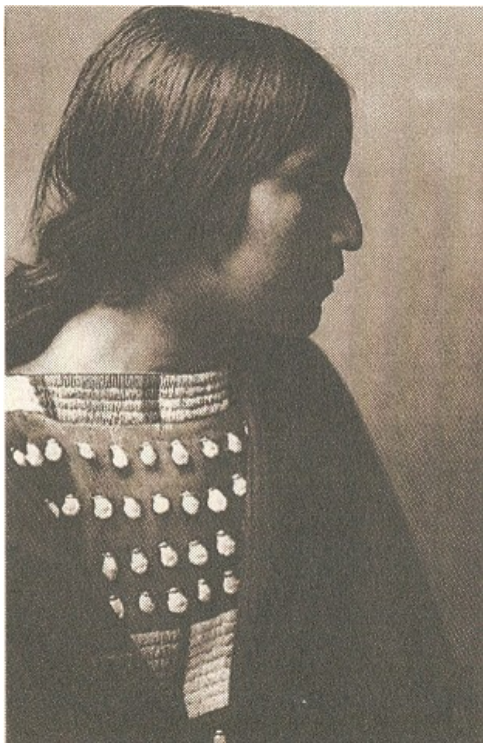


Figura 108: *Doublé Runner* **Figura 109:** *Arikara Girl*

Curtis afirma que a mulher da figura tem ‘sangue alienígena’, caracterizando-a pela mistura de sangue de ancestrais brancos e de outras nações indígenas. Curtis afirma: “Menina Arikara: o sujeito é considerado pelos homens da tribo como uma pura arikara, mas suas feições indicam sem sombra de dúvida uma ancestralidade branca; há uma pequena dúvida, porém, se o sangue de outras tribos corre em suas veias”. (Curtis, ed. Tachen, 1997, p.236). Não obstante, Doublé Runner é considerado por Curtis como sendo ‘um excelente tipo da fisionomia piegan’, assim como do índio norte-americano ideal, retratado pela média das pessoas. Seu nome nativo é “Ahkutomahka.”(Curtis, ed. Tachen, 1997, p.244). Temos

novamente o 'índio real' versus a pessoa indígena mestiça ou feições estereotipadas versus feições menos estereotipadas. O 'índio' da média das pessoas, como Curtis se refere, é o nosso 'índio ícone' encontrado na imaginação coletiva do público. No volume 6, ele estabelece que a unidade cobre os piegans, os blackfeet e bloods, cheyennes e arapahos. A imagem é intitulada: "*A Smoke-Arapaho*". Não obstante haver imagens dos blackfeet, os arapahos são representados apenas por uma imagem. De fato, os blackfoot e os bloods, os piegans, os cheyennes bem como alguns comanches são retratados no Volume XVIII. Isso é digno de nota, uma vez que o volume leva o título de *Chipewyan, Cree and Sarsi*. Sendo assim, essas tribos começam a ser, às vezes, visualmente misturadas ao acaso, de acordo com as informações do texto. Embora Curtis tenha tentado documentar cada uma das diferentes culturas dos grupos, o 'índio' imaginado detém controle sobre suas imagens.

Uma interessante imagem relativa às imagens associadas a esses 'tipos' e ao verdadeiro 'índio' versus o menos 'índio' é na *Sioux Maiden*. Nela, uma menina que parece uma 'índia' menos tradicional em termos físicos, é apresentada entre as sombras como uma jovem donzela sioux. Nessa fotografia, Curtis nada acrescenta em termos da garota ou da mistura de sangue. Pode-se perguntar por que ele estaria tão rigoroso na definição de um tipo e não do *outro*. A opção de deixar o rosto da garota mais à sombra, no caso de Curtis, pode ter sido pelo posicionamento da menina poucos passos adiante dele na hora em que bateu a foto; de outro modo, o rosto dela poderia estar claramente visível. Pode ser também que ele tenha usado uma pessoa de herança mestiça ou de sangue não indígena em sua imagem de donzela e desejasse esconder tal fato. Embora algumas das imagens possam dar um papel expressivo aos descendentes modernos ao preservar os rostos de seus ancestrais e alguns traços culturais, na sociedade não-nativa elas freqüentemente dizem mais respeito à imaginação norte-americana. O 'índio' de Curtis é representado como o *outro*, o estranho, o místico, o espiritual, o natural, o bom guerreiro, o caçador e a 'raça' diferente, em comparação à sociedade civilizada.

3.11 A Metodologia Fotográfica de Edward Curtis

Edward Curtis confiou em grande parte nos relatos dos caciques rendidos, dos sentinelas, dos guerreiros e de outros membros das comunidades a respeito dos anos anteriores e durante a guerra contra os brancos. A maioria das pessoas fotografadas sobreviveu a esta catástrofe, mas os tempos haviam mudado e a necessidade de sobreviver nas reservas criou uma realidade diferente do que foi representado por Curtis. Assim, para se

manter fiel à memória de um povo que julgou estar morrendo culturalmente, ele escolheu limitar, cortar e montar seus trabalhos dentro de tendas transformadas em estúdios, para excluir imagens modernas que haviam começado a aparecer nos vilarejos dos índios. Por acreditar que as práticas ditas legítimas foram esquecidas, Curtis usou muito roupas tradicionais e fez muitas referências textuais, nos volumes sobre roupas antigas usadas por cada grupo no passado ou antes contato. Contudo, ele recriou a ampla diversidade de vestimentas usadas no passado, antes do homem branco. Desconstruiu, assim, o conceito de que todos os grupos aparentemente vestiam roupas e tinham estilo semelhante aos das planícies. Mas as alterações de roupas são complexas. Uma dessas alterações pode ser vista nas fotografias que o fotógrafo tirou de um informante e assistente chamado Upshaw, que era um índio Apsaroke educado em moldes ocidentais.



Figura 110: *Upshaw- Interpreter* **Figura 111:***Upshaw-Apsaroke*

Por exemplo, sobre a figura 111,[49] Lyman comenta que Curtis coloca Upshaw vestido com um "traje da planície" para parecer mais "índio". Upshaw, entretanto, é muito jovem para ter combatido nas guerras dos 'índios'. Dentro do Volume IV original, sob a foto de Upshaw tirada por Curtis, lê-se:

> Um Apsaroke educado, filho de Crazy Pen D'Oreille. Upshaw foi assistente do autor em seu trabalho de campo, coletando o material que tratava das tribos das planícies do Nort (Curtis, ed. Tachen, 1997, Vol 4, anexo, 168).

Nesta foto (figura 111), os trajes tradicionais estão fora do contexto e na maioria dos casos foram utilizados como referência cultural de modo a criarem o que Curtis considerava a identidade 'do índio'. Temos aqui um traço do conceito 'índio' da cultura dominante e que

[49] Comparação entre as fotografias dos livros de Christoper Lyman, *The Vanishing Race* e *Other Illusions,* de Edward Curtis.

consiste num dos elementos mais importantes desse conceito, que é o do selvagem genérico em vias de desaparecimento, popularizado por Curtis. É possível que durante essa época, Upshaw pudesse ter usado roupas tradicionais durante determinadas cerimônias ou ocasiões. Entretanto é evidente que ele se apropriou de alguns trajes não-nativos e substituiu os adornos de cabeça usados em ocasiões especiais por homens que foram líderes ou experientes em termos de guerras. Isto não quer dizer que as roupas tradicionais da figura 111 nunca teriam sido usadas. Na verdade, o que é importante demonstrar é que as ideologias não-nativas sobre o 'índio' real foram encaradas sob a pressuposição de estarem em contraste com a civilização. Esta visão obviamente ignora a existência do outras culturas indígenas além do tipo das planícies, bem como ocorrências e experiências históricas tanto dos povos das planícies quanto dos grupos que não eram das planícies.

Desse modo, a tradição é retirada do seu contexto e temos, então, o traço do "índio" genérico e romântico. A idéia é a de que o índio não é "índio", está morto se não estiver usando penas. Na figura 110[50], Upshaw é mostrado do mesmo modo como se apresentava diariamente em seu trabalho de intérprete. É possível que Upshaw usasse roupas tradicionais em determinadas ocasiões, mas naquele período ele teria se apropriado de algumas roupas de não-nativos. Isto não quer dizer que o estilo de vida original representado nunca existisse ou não existia de alguma maneira na ocasião em que a foto foi tirada. O importante aqui é demonstrar as ideologias não-nativas presentes na época. Christopher Lyman afirma, sobre a profusão de estereótipos perpetuados por Curtis:

> Como a maioria dos fotógrafos etnográficos, Curtis viu o retrato verdadeiro de índios, mostrando, desse modo, apenas o que ele acreditava ser parte do indigenismo primitivo. Seu conceito de primitivismo parece ter-se baseado na ilusão popular que torna esgotado o indianismo - que o indianismo verdadeiro era aquele que não havia sido afetado pela cultura branca (Lyman, 1982, p. 63).

Uma imagem encontrada entre as fotografias de Curtis, no volume II, é *Judith- Mohave* (figura 112). O texto diz: "Uma jovem mulher mohave, com dezoito anos de idade". Esta mulher é também muito jovem para ter convivido com esse estilo de roupas da época passada.

[50] F.A. Rinchart. A.B. Upshaw- Interpreter.

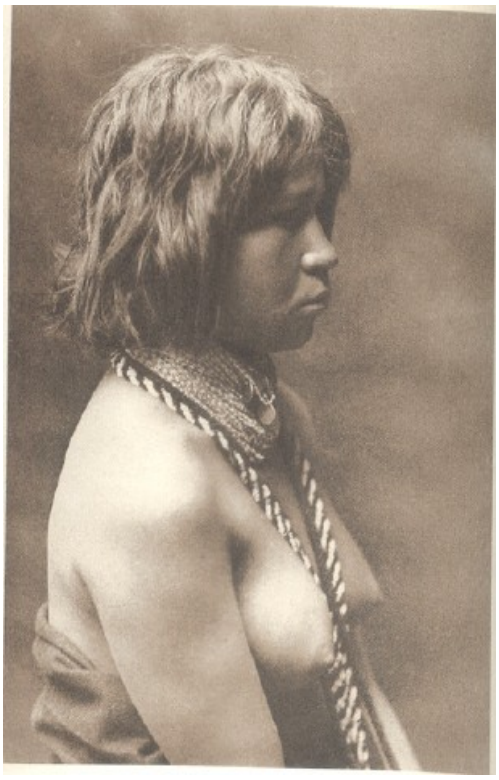


Figura 112:*Judith- Mohave*

Ela está de lado, na posição cujo ângulo é típico das descrições etnográficas. Naquela época, provavelmente, ela estaria se sujeitando à educação missionária ou à escola pública. Seu nome, Judith, é um nome de inspiração anglo-saxã e pode ser considerado um indício da mudança de sua identidade real ou integração com o mundo não mohave. Se foi esse o caso, é improvável que essas roupas fossem as que ela usaria no dia-a-dia. Mais do que isso, elas parecem representar o que Curtis teria pesquisado em relação às roupas que o grupo usaria no passado. Comparem sua aparência com a da *Mohave Water Carrier* (figura 113). Desse modo, a mulher primitiva imaginada está à disposição para o observador norte-americano.



Figura 113: *Mohave Water Carrier*

No texto de Christopher Lyman, ele situa duas fotografias que refletem a criação consciente do ‘índio’ por Curtis. Isso pode ser visto na remoção de objetos modernos na Figura 114: “Curtis retirou o relógio para criar o seu “índio genuíno” (Lyman, 1982).



Figura 114[51] : *In a Piegan Lodge*

Este tipo de imagem desumanizou a situação dos indígenas norte-americanos. Se o verdadeiro índio, o exaltado ícone nacional, fosse assimilado, ou se estivesse morrendo, não havia necessidade nenhuma da implantação de uma nova política nacional no que diz respeito a direitos, terras, etc. O nativo foi tirado do quadro contemporâneo e podia ser deixado para trás e esquecido, como uma linda paisagem passageira. Então, o projeto de Curtis era baseado na captura das fotos nas sombras, enquanto elas ainda existiam de alguma forma, e em perguntar à pessoa sobre a vida, roupas e rituais tradicionais. Conseqüentemente, fazendo uma lenda dele ou dela e não de um grupo ou pessoa viva que teve relação com a realidade branca ou deveria ser levada a sério politicamente.

[51] Primeira foto com relógio no meio dos homens e a segunda imagem está sem relógio.

Em alguns casos, Curtis pedia para que indivíduos indígenas posassem para suas fotos com roupas tradicionais, bem como reproduzissem certos rituais e também fotografou objetos e lugares sagrados. Esta prática é controvertida. Debate-se que seria coerção, intromissão indevida em cerimônias sagradas e que as tomadas de objetos restritos e até mesmo pessoais é antiético. Alguns argumentam diferentemente, afirmando que os nativos americanos poderiam ter colocado as roupas tradicionais para manter a dignidade e mostrar seu melhor lado para a câmera, não para serem posteriormente denegridos, pois eram parte da vida nativa americana da época. Por mais que a verdade existisse em cada tema, o que é central é a vida que o portfólio imprimiu na imaginação popular norte-americana.

Nesse sentido, a coerção, o pagamento em dinheiro aos informantes, o desejo de não mostrar o terrível estado de vida nas reservas e o efeito das imagens na cultura e na política dominante, bem como o 'bem-estar do índio', devem ser discutidos. Curtis tinha vários informantes. Eles estavam tristes por tê-lo ajudado a roubar múmias para participar de rituais, levá-lo aos lugares sagrados e proibidos e mostrar-lhe objetos que não deveriam ser fotografados. Alexander Upshaw é um caso famoso do uso que Curtis fazia de "índios para conquistar índios" (Gidley, 1998). Upshaw era um Crow educado em inglês e em sua língua materna. Ele contou ter sentido aversão por si próprio e "voltou às origens" depois. Havia ajudado Curtis a participar da cerimônia de purificação em Mandan, lugar onde encontraram pela primeira vez as tartarugas sagradas. Curtis então coagiu o guarda a deixá-lo fazer uma foto das tartarugas sagradas de Mandan com e sem a decoração usada pela tribo. Eram objetos sagrados, não deveriam ser vistos. Para que as fotos fossem realizadas, eles foram retirados de suas funções sagradas e levados para o mundo branco ou espaço profano, o que teria sido a quebra de um tabu. Ao levar os objetos sagrados para a realidade profana, as tartarugas se tornam objetos primitivos associados aos objetos 'índios' populares e deixam de ser objetos sagrados em um contexto específico.

Esses não foram os primeiros elementos sagrados manuseados por Curtis e seus informantes. Para ter esse tipo de "regalia" (ornamento ou roupas decorados para dançar), Curtis pagava, desrespeitando e corrompendo membros da nação. Fatos como estes têm implicações no que diz respeito à diferença de poder em termos de auto-representação indígena e identidade, tanto quanto de bem-estar e direitos tribais.

Não obstante, é importante lembrar que Curtis assumiu sua metodologia. Suas fotografias foram freqüentemente tiradas do contexto do volume, sem levar em consideração as anotações dele. Esse é um bom exemplo do poder do ícone. Há fotos deslocadas, cheias de símbolos e tiradas do seu contexto original. Na página XIV do texto de Coleman, por exemplo, este autor

incluiu as notas e textos que se referem às fotografias. Na figura 115, ele apresenta a foto de uma menina Hopi, mas as anotações se encontram na Página XIV e mencionam que esse tipo de vestimenta era usada muito raramente. Portanto, quando as fotografias tornaram-se populares, com a distribuição e acesso em maior escala para as massas, essas imagens passaram a manter, o que ocorre até hoje, um diálogo com a imaginação coletiva nacional.



Figura 115: *A Hopi Girl*

Como já vimos, encenações de rituais e de eventos históricos eram freqüentemente realizadas em frente à máquina fotográfica. Curtis usou os anciãos, os guerreiros e as sentinelas que haviam participado de batalhas (tal como a que foi travada em Little Big Horn, contra o General Custer) bem como amigos não-nativos, como Charles Day, que, para montar as imagens, foi fotografado como a personificação de um deus Navajo, conforme descrito por James Faris (1996). Nesse sentido, seu estilo não era diferente do de Robert Flaherty e seu filme *Nanook of the North*. Lyman, se referindo a este tipo de reencenação do passado, cita uma matéria publicada no *Times of Seattle* em 1903:

> Além disto, a matéria ingenuamente explicou que as imagens de Curtis não mostravam os índios como ele os havia encontrado. Descreveu, também, as manipulações que Curtis fazia das suas imagens, não em termos de uma ameaça à sua autenticidade como documentação etnográfica, mas com admiração da ilusão que ele criava. É assim que Edward S. Curtis, de Seattle, encontrou o índio. Por um tempo, Curtis se tornou índio. Viveu como índio e falava a linguagem dos índios. Ele era o grande irmão branco. Como os renegados da Antigüidade, passou os melhores anos de sua vida entre os índios. Desenterrou costumes tribais e revelou os costumes de uma era que não existia mais. Conquistou a confiança e afugentava a desconfiança. Tomou a degradação de hoje e a colocou no santuário romântico do passado. Transformou o índio degenerado de hoje em rei sossegado de um passado que já foi esquecido no calendário do tempo. Ele catou um punhado de palhas quebradas e ergueu um palácio de autenticidade e de fato. O que Green foi para o povo inglês, Curtis foi para os peles vermelhas norte-americanos (*Seattle Times*, Nov., 1903) (Lyman, 1982, p. 53).

Temos aqui um exemplo de como o trabalho de Curtis e suas declarações foram traduzidas para a sociedade dominante da época. As imagens em separado, tiradas do contexto do volume e suas relações com a identidade do nativo e do ícone também serão relevantes. O artigo mencionado reflete o quanto as alterações nas fotografias foram racionalizadas e transformadas em louvor ao índio degenerado e ressurgido como um primitivo muito melhor através da imagem criada por Curtis. A idéia que a verdadeira indianidade estava morta e degradada, exceto pelo que as fotografias de Curtis apresentavam, mostram o extremo poder que suas fotografias tiveram na formação de elementos novos e reiterados do conceito 'índio' dominante na sociedade.

A metodologia de Curtis influiu na sua técnica fotográfica, algumas das suas fotos revelando um estilo bastante pictórico. Esse estilo, independentemente de Curtis, fazia parte de um movimento da arte em fotografia que apresentava uma imagem mais suave, com aspectos de pintura. Alguns exemplos podem ser vistos no livro de Steiglitz intitulado *Camera Works of the Photo Sessionalists* (Trabalhos dos 'Sessionalistas' Fotográficos) (Figuras 116[52], 117[53],118 [54]).



Figura 116: *Tonal Value Study*



Figura 117: *The Pine Sprite*

[52] Heinrich Kuhn. *Tonal Value Study*. 1929.
[53] Anne Brigman. *The Pine Sprite*. 1911.
[54] Alvin L Coburn. *Grand Canyon*. 1911.

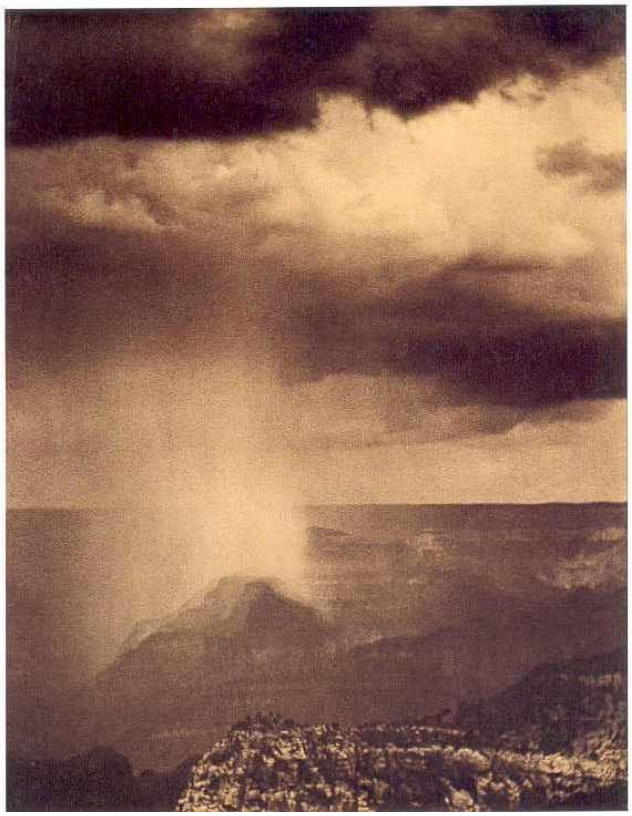


Figura 118: *Grand Canyon*

Esse estilo pode ser observado em vários dos trabalhos de Curtis (tais como a figura 119) [55].



Figura 119: *On the Shores of Clear Lake*

As técnicas pictóricas que Curtis manipulava representavam uma perspectiva romântica, absolutamente avessa à sua metodologia. Gidley afirma:

> No início de 1903, o Seattle Sunday Times narrava: 'de acordo com sua própria declaração, Curtis foi levado a ter o hábito de ludibriar os índios quando recebia uma

[55] Edward Curtis. On the Shores of Clear Lake. 1924

> negativa, dando-lhe algo depois do indivíduo ser pictografado'. Mais óbvio de tudo, fora das terras, Curtis inclinava-se a tirar retratos dos nativos americanos numa pose em particular e sob forte iluminação então corrente em estúdios fotográficos, nos quais ele representava, em parte, Pinchot, no caso de um retrato presidencial. Algumas vezes, podemos discernir nas imagens dos índios alusões a convenções pictóricas já estabelecidas...(Gidley, 1998, p. 67).

Contudo, o popular estilo fotográfico pictórico da época influenciava diretamente seu trabalho, deixando as pinturas com a aparência até mesmo mais romântica e mítica. Conseqüentemente, vemos que Curtis estava trabalhando com as convenções de sua época e não necessariamente inventando o estilo manipulador romântico ou o seu próprio conceito de raça em vias de desaparecimento, como vimos antes, mas seguindo essas convenções de modo a provar, garantir e ganhar credibilidade para o seu projeto.

3.12 Conseqüência Política do Projeto de Edward Curtis e a Identidade Indígena no Século XX

Qual seria então o impacto contemporâneo das ideologias discutidas neste capítulo? Nos Estados Unidos, o ícone "índio" é caracterizado pelo estóico, em desaparecimento e aculturado; pela imagem culturalmente estagnada do guerreiro das planícies ou do Oeste que omitem as diversidades culturais e emocionais históricas e até mesmo os esforços modernos dentro e fora da reserva. Trata-se do nativo americano dos filmes, da literatura e da fotografia que perdura até hoje. O 'índio' dos filmes, da literatura e da fotografia enquadra-se nesse tipo de elemento da 'indianidade' popular de hoje. A superexposição da imagem da raça em vias de desaparecimento e do selvagem inferior ou ignorante e do bom primitivo mítico é visível na mídia contemporânea.

O resultado da relação da sociedade com as imagens de Curtis foi a transformação das imagens de um selvagem imbatível e inimigo do progresso em uma raça romântica, genérica e nobre, mas em extinção. A influência desse ícone sobre as fotografias é o foco deste estudo. Richard West comenta:

> Quando eu era uma criança, estava conversando com um homem indígena muito mais velho do que eu, os dois vendo um livro das fotografias feitas por Edward S. Curtis, as fotografias dele ainda são muito populares hoje. Eu, uma criança de sete anos, era fascinado pelas imagens panorâmicas e cores sépia. Quando eu falei o quanto gostei das fotos, o homem mais velho respondeu, 'Não era nada como está representado aqui'(West, 1998, xiii).[56]

[56] Smithsonian. *Spirit Capture,Photographs from The National Museum of the American Indian.* Editor Johnson, Tim. Smithsonian Institution Press. Washingtion and London, 1998.

O portfólio sobre o indígena norte-americano, após um período de aproximadamente cinqüenta anos, se tornou novamente um item de interesse nos anos 60 e 70 para os não-nativos, quando os povos nativos norte-americanos serviram de inspiração para os movimentos que advogavam um retorno às raízes. Lyman comenta que:

> O orgulho reacendido na herança das minorias - estimulado pelo poder nos guetos e nas reservas e impulsionado ainda mais por suas relações com a Guerra do Vietnã, e as pressões ecológicas de uma cidadania coletivamente despertada, contribuíram para que Curtis voltasse ao conhecimento do público como porta-voz pictórico da experiência real norte-americana (Lyman, 1982, p.12).

Os hippies passaram a incorporar os trajes dos 'índios' das planícies da sociedade dominante em sinal de protesto, associando essa representação com a cultura popular. Usaram e popularizaram contas, camurça, bandanas na cabeça, franjas etc. Esse foi o modo pelo qual a cultura hippie fez o seu protesto contra as roupas convencionais ou as da sociedade dominante, estilos de vida, 'capitalismo' e a guerra (figura 120). [57]



Figura 120: *Happy Hippie Hunting Ground,* 1967

Este foi um jeito de os hippies protestarem contra o governo e o modo de vida capitalista. Todavia, este era um modo demasiadamente baseado no índio mitificado e natural. Deloria comenta:

[57] Life Magazine. Return to the Red Man. Dec 1, 1967.

> A imagem 'antimodernista' de índios diz muito mais das próprias obsessões da América do que sobre a atual população nativa. Uma dessas obsessões era o "retorno à natureza". Na pesquisa da fronteira perdida de Turner, melhor fazer os urbanistas de hoje proporcionarem a si próprios um passeio no "estilo índio" nos recentemente criados parques e florestas nacionais (Deloria, in Ballantine, 2001, p.396).

Politicamente, movimentos nacionais exigiam modificações na situação das reservas e do estilo de vida daqueles povos. Em 1968 o AIM (American Indian Moviment) foi formado em Minnesota. O movimento indígena norte-americano esteve no seu auge de poder nos anos 1970, protestando pela melhoria da saúde, para ter mais controle e segurança de suporte do governo da nação indígena, que seria mais ativa. Então os próprios povos indígenas norte-americanas usavam fotos e imagens populares e icônicas da época "Raça em vias de desaparecimento" e da época da expansão para o oeste. (Figuras 121 [58] e 122 [59]).

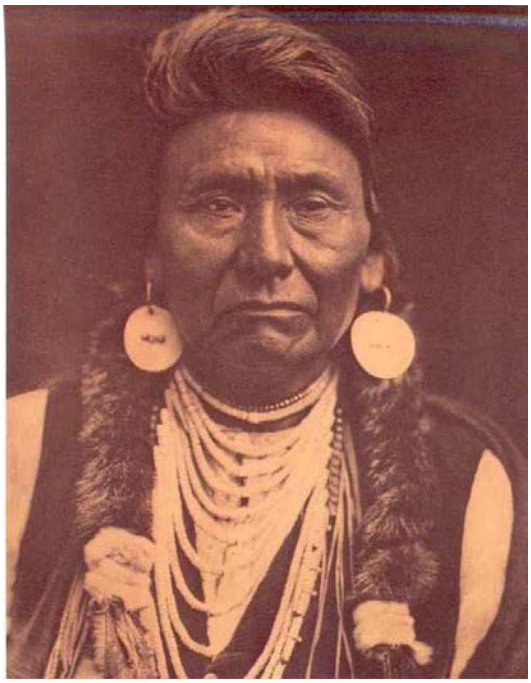


Figura 121: *Chief Joseph*

[58] Edward Curtis. *Chief Joseph*
[59] Don Doll. *Brule Sioux Peter Swift Hawk's Home*. 1976



Figura 122: *Brule Sioux Peter Swift Hawk´s Home*

Eles também procuraram raízes comuns para se desenvolver como grupo minoritário no contexto dos não-nativos nos Estados Unidos. Muitas das pessoas que protestavam eram produtos de escolas BIA e pessoas realocadas na cidade. As fotografias que dizem respeito a imagens tradicionais tornam-se, todas, inspiração para o novo guerreiro que deixou de novo o cabelo crescer e enfrentou o governo politicamente. Curtis, especialmente, contribuiu em muito com o povo nativo, cujo conhecimento de suas próprias histórias tinha sido banido do passado pelas táticas "assimilacionistas" do governo. George Horse Capture descreve este sentimento de perdas e ganhos ao ver seu bisavô, Horse Capture, na fotografia de Curtis:

> Ele é meu bisavô, Horse Capture. Ele viveu nesse lugar há sessenta e nove anos atrás, após usufruir sessenta e seis verões. A primeira vez que o encontrei frente a frente foi em 1969, em um retrato fotográfico como este, um último legado retido pelo proeminente documentarista do índio do Oeste, Edward Curtis... (Horse Capture, prefácio, p.1[60]).

George segue contando que o fato de os livros de História, usados nas salas de aula das escolas, ignorarem os nativos americanos fez com que ele sentisse que não existia. Afirma que ver os trajes tradicionais, o cabelo e o orgulho de seu bisavô o aliviam. Temos aqui, então, um exemplo que afeta diretamente a identidade do nativo durante o fim da década de 60 e década de 70 tanto quanto hoje. Os retratos, em muitos casos, incentivaram o orgulho do nativo e tornaram-se úteis politicamente. Fotografias de Chefes e guerreiros tornaram-se inspiração para os novos guerreiros que usavam cabelos compridos e lutavam politicamente contra o governo. Eles começaram usar imagens politicamente. Deloria disse:

[60]*Native Nations, First Natives as seen by Edward S. Curtis*. Forward George P. Horse Capture, 1993.

> Como poderia o povo nativo submetido, segregado e expulso da sociedade civil participar da cultura e do diálogo político como os índios? O empenho em Bursam Bill torna claro que seus meios mais influentes e efetivos de comunicação foram símbolos poderosos de indianismo – as únicas imagens adquirem significado para a mudança da sociedade americana... Igualmente importante é que a população nativa assistiu e aprendeu como manipular a ascensão simbólica da América, em relação aos índios tirarem suas próprias vantagens. Tocando tambores e cantando para alvos externos, os pueblos bateram às portas da ambivalência da América moderna de modo a influenciar um confronto político com a maioria dos americanos que teriam de outro modo ignorado (Deloria, in Ballantine, 2001, pp. 398-399).

Por esses motivos, as fotografias tiradas nos anos de 1900 são importantes. O cocar do guerreiro era um signo tradicional de feitos de bravuras acumulados na cultura das planícies e era usado politicamente desde a década de 1920, pelas tribos não-planícies em comunicação com o mundo dominante. Esta identidade "paníndia" é usada para transmitir uma mensagem:

> Tanto quanto os cocares são aceitos como um grande símbolo de "indianismo", outras tribos, como os cherokees do Leste, adotaram-no para transmitir mensagem similar (Deloria, in Ballantine, 2001, p.399).

Um exemplo do uso do estereótipo pode ser visto nesta combinação de vestimentas tradicionais e política (figura 123): [61]



Figura 123: *Ruth Muskrat*

[61] "Ruth Muskrat,uma estudante de Mount Holyoke College, quebra barreiras, aproximando-se do presidente, vestida como uma arquetípica princesa indígena cherokee."(In Ballantine, 2001, *The Native Americans*, p. 422).

Portanto, o movimento pan-índio poderia ser considerado um intercâmbio de traços culturais e diálogos intertribais. Sendo assim, as fotos dos movimentos pan-índios, danças ou protestos podem representar e funcionar em termos de identidade nativa (um tipo de protesto cultural do popular nativo contra o sistema dominante) e do controle da autodeterminação. Assim, as imagens dos movimentos, danças e protestos dos pan-índios serão examinadas como argumentos políticos, e as imagens feitas colocadas no lugar assinalado pelos itens característicos, sendo os itens e o lugar escolhidos pelos povos indígenas retratados.

Essas táticas usadas pelos membros da AIM e outros povos indígenas eram ativas e atentas por reclamar o poder sobre a identidade indígena e colocar a cultura indígena, no século XX, como uma força notável. Entretanto, na década de 1970, os protestos e as imagens dos nativos americanos tornam-se controvertidos e a população indígena começa a se voltar para os meios legais para maiores realizações. Mas para os advogados indígenas haveria também mais danos à identidade, mais desemprego, índios bêbados estereotipados, menos educação e mais mulheres jovens dando à luz. A indiferença do governo em relação aos protestos e à presença indígena nas integrações com a vida real na sociedade não indígena indicava um diálogo menos efetivo com o governo e suas políticas indígenas. Deloria discute essa ocorrência:

> Uma vez mais o entendimento simbólico não-indígena dos índios se choca com as reais vantagens políticas obtidas pela atual população indígena. Os americanos amaram os índios como um grupo histórico não ameaçador que poderia facilmente ser romanceado e então esquecido. Mas os índios sempre foram afastados da sociedade poder mais como pessoas indesejáveis do que como pessoas reais; sendo assim, então, durante o período dos anos 70, eles desenvolveram políticas de sangue e poder para agredir cidadãos americanos fazendo o próprio jogo deles. Como determinados planos e artigos eram os que lançavam os títulos reais do estado nessa questão, foram depois valiosos recursos para os povos indígenas terem sido tratados quase como ícones (Deloria, in Ballantine, 2001, p. 444).

Esta citação põe em destaque o poder das noções românticas e a função do conceito 'índio' na imaginação coletiva das sociedades dominantes. A criação da "imagem do índio" que este projeto discute deverá ser definida como um depositário de poderosas mensagens simbólicas que afetaram também imagens políticas da população nativa no Brasil. O ícone, que ainda está presente em fragmentos da fotografia contemporânea, será analisado.

3.13 Diálogos Alternativos e Paralelos:

Antes e depois de Curtis, houve muitos fotógrafos que documentaram a vida dos indígenas norte-americanos e que trabalharam com ideologias, perspectivas e tecnologias tanto similares quanto diversas. As imagens estão à venda na Livraria do Congresso, nas várias livrarias de universidades e museus, como o Smithsonian, junto com os objetos de arte

contemporâneos. Muitos fotógrafos com motivações paralelas às de Curtis têm, entretanto, técnica menos artística ou romântica. Essas imagens de estúdio retratam o sujeito como o 'índio' da sociedade dominante, devido a sua exposição estar fundada na ideologia do *outro* primitivo. Elas comunicam o elemento primitivo ao posicionar o sujeito junto com a natureza em cenas artificiais ou reais manipuladas, fazendo o mesmo com os vários itens culturais tradicionais (figura 124, *Ben Wittick - Navajo, Old Washie*[62], uma mulher Navajo).



Figura 124: *Navajo, Old Washie*

[62] *Navajo : Old Washie*. Ben Wittick Collection. Laboratory of Anthropology, Inc. Santa Fe, New Mexico. Collection of the Denver Public Library. (X-32991)



Figura 125: *Morning Flower, San Ildefonso*

Em geral, as imagens a serem discutidas neste ponto são menos representativas do bom selvagem e mais representativas de uma raça primitiva em vias de desaparecimento.

Essas fotografias com sujeitos similares aos tratados por Curtis, *Póvi-Támun Morning Flower, San Ildefonso*, figura125, diferem totalmente em termos de suas escolhas técnicas e estéticas. Aqui o texto depois o título descreve seu nome, beleza e cultura Tewa. O estilo de Curtis é romântico e etnográfico. Ao compararmos uma imagem de Ben Wittick ou da mulher zuni (figura 126)[63] com a de Curtis, há contrastes notáveis.

[63] *Pueblo of Zuni, New Mexico, typical pueblo dress.* Ben Wittick Collection Laboratory of Anthropology, Inc., Santa Fe, New Mexico. Collection of the Denver Public Library (X-30903).



Figura 126: *Pueblo of Zuni, New Mexico, typical pueblo dress*

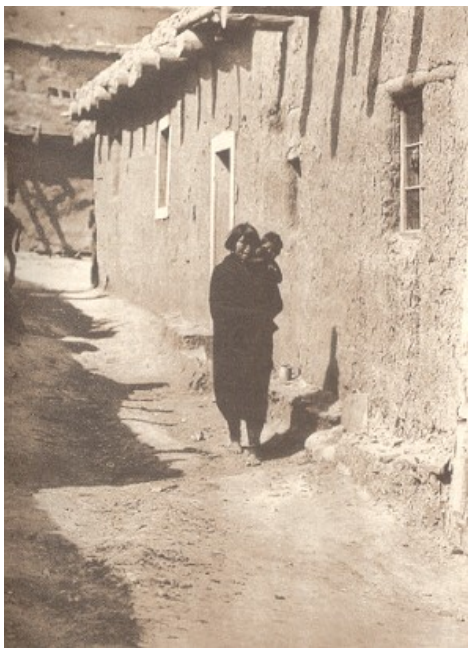


Figura 127:*Zuni Street Scene*



Figura 128: *Zuni Girl*

Em primeiro lugar, ao olharmos o volume XVII, de Curtis, onde há imagens dos zunis, muitos retratos e cenas externas, em tons sépias ou marrons, produzidas nos arredores próximos às suas reservas. Por exemplo**,** a seção de fotos dos zunis, em Curtis, apresenta imagens de duas mulheres zunis próximas a um rio, com grandes jarros de cerâmica com água equilibrados em

suas cabeças, uma imagem de casas dos zunis e, em *Uma Cena de Rua dos Zunis (Zuni Street Scene),* figura 127, há uma jovem mulher e uma criança em uma rua estreita de seu povoado. Curtis parece ter incluído esse tipo de foto para criar um sentido de realismo, não presente na imagem de Wittick.

Há também retratos de Curtis que aparentam de modo discreto terem sido produzidos em estúdio, como *Zuni Girl ou Menina Zuni* (figura 128). Ao compararmos a garota zuni de Curtis com o retrato de estúdio de Wittick vemos algumas diferenças interessantes. Curtis, ao bater meras fotos lineares de corpo inteiro para os seus volumes, visando a captar as roupas tradicionais das pessoas, focaliza normalmente apenas o corpo e não outros pertences culturais. Na imagem de Wittick, uma pequena mesa ou estante com vasos de cerâmica e um tapete parecem colocados de maneira artificial e nada discreta. A iluminação que Wittick usa é mais direta e forte. O modo de Curtis posicionar a mulher zuni contra um fundo sombreado ou escuro e o uso de um recurso de iluminação quase natural, que parece vir do lado esquerdo do corpo da mulher, difere do modo de Wittick. A jovem da imagem de Curtis usa um vestido em estilo diferente de qualquer outro do volume de Curtis e de alguma imagem de Wittick. O vestido parece ter mangas longas. Na fotografia de Wittick, a mulher usa um vestido de tecido tradicional com os braços à mostra. Na foto de Curtis, a mulher está imersa em vários objetos de prata: braceletes, um anel e várias correntes no pescoço. Esta pode ter sido tanto uma escolha pessoal da própria mulher, para mostrar o status dela quanto uma representação de Curtis, já que o uso desses adornos normalmente é de uso reservado para as famílias importantes ou mulheres mais idosas. Ambas as mulheres das duas fotografias usam mantas, mas com estilos diferentes.

Outro importante indicador do trabalho de Curtis, quando comparado ao de outros fotógrafos da época, são os registros de importantes líderes como Gerônimo (Goyathlay, figura 129) e o Chefe Joseph (figura 121). Ao compararmos à mais famosa e à que mais circulou até hoje das imagens de *Gerônimo*, tirada em 1887 e creditada a Frank Randell, ou de Ben Wittick (figura 77) e à imagem posterior de Curtis, algumas das ideologias dos dois fotógrafos tornam-se mais claras.

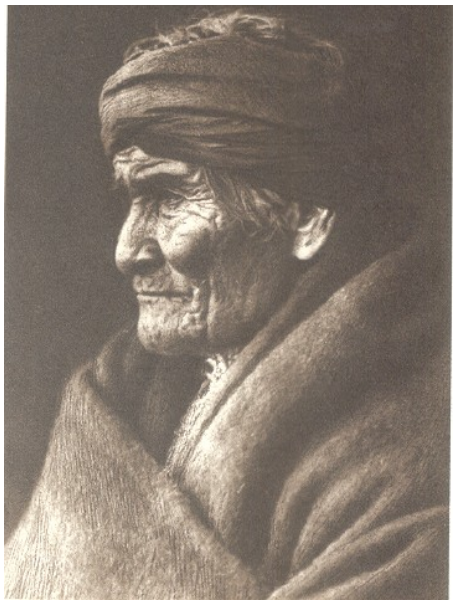


Figura 129:*Gerónimo-Apache*

A fotografia de Curtis apresenta um homem idoso, envolto em tonalidades sépias mais escuras, posicionado à margem da visão. Esta foto mostra um guerreiro 'índio' degradado, sem uma identidade própria. Ao olhar de relance o portfólio, ele poderia até passar despercebido. A imagem popularizada de Gerônimo parece ser a de um cenário de estúdio bem diferente da mulher Navaho Washie. A cena está adequada com o deserto ou a vegetação do sudoeste ornamentando a visão de um homem em seu 'ambiente natural'. O pano de fundo neutro traz o foco sobre Gerônimo/Goyathlay (figura 77, p. 181) numa posição agachada. Com uma das pernas pronta para saltar, o homem está sendo associado com o 'mau selvagem' guerreiro da imaginação norte-americana. Sua expressão, olhando fixamente para a câmera, agarrado à espingarda, transmite, por um lado, que é um valoroso oponente e, por outro lado, que é rude e ainda selvagem. Esta imagem pretende descrever um Gerônimo imaginado pela sociedade antes da rendição. Goyathlay não está submisso ou morrendo na fotografia; ele é um selvagem guerreiro indomável e um oponente mau e exótico. As respostas indígenas populares a tais imagens têm sido a de apropriação de tais imagens como uma expressão da identidade, relativa ao controle da identidade indígena e do personagem do guerreiro em pleno ativismo.



Figura 130:*Goyathlay (Geronimo), Chiricahua Apache and his family*

Esta fotografia raramente publicada de Goyathlay e de sua família no NMAI (National Museu of the American Indian-N37517, figura 130), arquivos smithsosianos, muda os elementos de sua representação na sociedade dominante. Ela foi tirada após sua rendição, no Forte Sill, em Oklahoma. Por um lado, desconstrói o símbolo de Gerônimo como mau selvagem guerreiro. Mas, por outro lado, numa análise mais criteriosa desta imagem, ela também transmite mensagens dominantes. O problema 'índio', como o governo diria, poderia ser discutido aqui. A foto mostra um Gerônimo rendido com roupas não-tradicionais, que provavelmente seriam as de um prisioneiro do governo, segurando uma melancia. É difícil acreditar que não apenas ele, mas toda a família quisesse posar com esse tipo de produto agrícola. Essa ideologia do 'Índio transformando-se em agricultor ' está também presente nas iconografias das fotografias feitas pelo SPI, discutidas no capítulo IV. Esta foto deve ter sido tirada para demonstrar o processo de domesticação ou o sucesso do governo em domar até mesmo líderes 'indomáveis' como Gerônimo nessa época. A melancia e o milho significam elementos do campo de um novo estilo de vida. Embora o milho fizesse parte do pré-contato na vida de muitas pessoas, o milho doméstico difere em cor e tamanho. A foto tirada por Frank Rinehart é também um retrato que indica os anos pós-rendição (figura 131).[64]

[64] Frank Rinehart. Portrait of Goyathlay. (P17811)NMAI

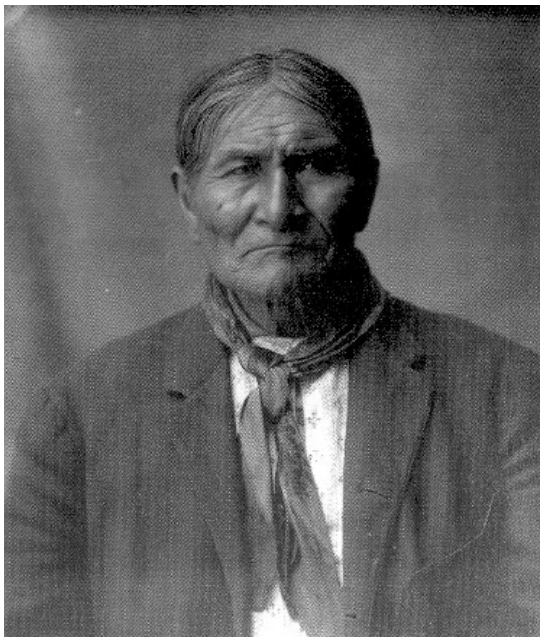


Figura 131: *Portrait of Goyathlay*



Figura 132:*Chief Joseph*

O chefe Joseph (Toolalakeet, Heinmot), fotografado por Loryea Milton (figura 132) é uma imagem alternativa que pode ser comparada à que foi tirada por Curtis. O chefe Joseph foi um dos temas favoritos dos fotógrafos. A imagem de Curtis deste chefe (figura121, p. 232) tem um fundo numa tonalidade sépia escura e foi batida num cenário de estúdio. Ele é mostrado da cabeça até o peito. Neste retrato fotográfico, a aparência do homem está impecável. Não parece haver um fio de cabelo fora do lugar. As roupas consistem de uma camisa branca e um colete preto que parecem ser industrializados ou não-tradicionais. Pode-se perguntar por que Curtis

não escondeu esses elementos. O manto sobre os seus ombros é interessante e pode ter sido um acréscimo de Curtis para esconder esses itens. Na imagem de Milton, o estilo dos cabelos não está tão perfeito e ele usa um colar mais simples, uma camisa tradicional e uma medalha como pingente. A camisa tradicional parece ser a mesma de camurça vista em várias imagens de diferentes fotógrafos e provavelmente era de fato uma camisa do chefe Joseph. Tal camisa está aberta na fotografia de Joseph e na de Buffalo Bill (figura 133);[65] o manto sobre a roupa pode ser o mesmo visto no panfleto.



Figura 133: *Nez Perce Chief Joseph poses with Buffalo Bill*

Note-se que Bill Cody não está vestido com a aparência de *showman* do Oeste como foi popularizado. Em outra fotografia de Joseph, tirada por Milton, ele usa um manto, os cabelos não estão penteados e veste uma camisa. Esta foto é também mais simples em termos de conteúdo em comparação com a de Curtis. Na foto de Wells Sawyer (1897) do chefe Joseph (figura 134),[66] a camisa tradicional assemelha-se mais à usada na imagem de Milton e seu colar e penteado são similares em estilo, mas menos convencionais dos que são apresentados na

[65] *Nez Perce Chief Joseph poses with Buffalo Bill.* L91-149.9. Eastern Washington State Historical Society.
[66] Wells M. Sawyer. *Nez Perce Chief Joseph in buckskin shirt, 1897.*

imagem de Curtis. O pano de fundo escuro e neutro do estúdio é similar ao usado por Curtis (1911).



Figura 134: *Nez Perce Chief Joseph in buckskin shirt, 1897*

Nesta foto ele usa uma pena de águia e seus cabelos não estão divididos em duas partes. A fotografia termina na altura da cintura e o conteúdo é consideravelmente 'etnográfico'. Uma fotografia interessante, e que poderia ser uma narrativa um pouco fictícia, é a de H. M. Rice (figura 135). A jaqueta parece ser uma jaqueta indígena completamente imaginária com botões industrializados.[67] Ele usa jeans ou calças mais modernas e um chapéu, mostrando a possível roupa do dia-a-dia dele naquele momento. Seus cabelos estão completamente diferentes dos que foram apresentados em outras fotografias. O falso pano de fundo, a cadeira e o chão sujo são particularmente notáveis.

[67] Nota com a fotografia nos arquivos Eastern Washington State Historical Society: 'Fotografia de estúdio de Chief Joseph sentado numa cadeira vestindo jaqueta e chapéu..A jaqueta é possivelmente a mesma usada por outro homem indígena, Moses' Half Sun Coat, em outra foto tirada na mesma época , pelo mesmo fotógrafo.'.



Figura 135: *Chief Joseph*

Uma imagem de Edward Latham num ingresso, que nos fala do elemento dominante bom selvagem 'índio' é de Joseph na reserva Colville, por volta de 1903 (figura 136).

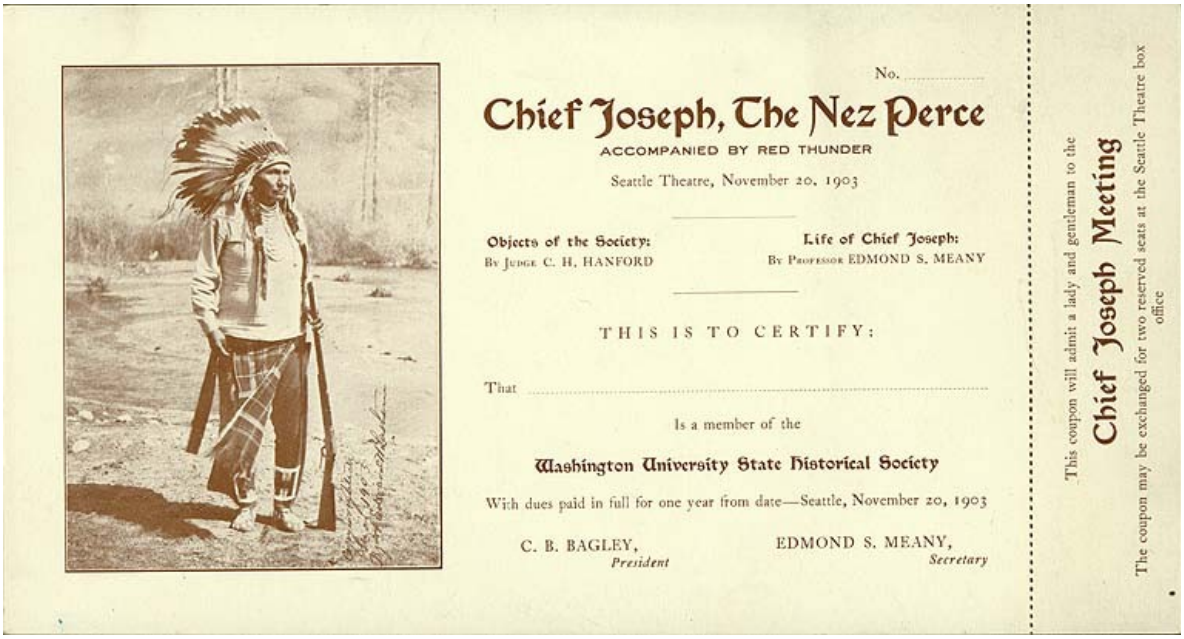


Figura 136: *Chief Joseph, The Nez Perce*

Ele está com um adorno decorado com fitas na cabeça, semelhante ao encontrado na reprodução de Curtis. Um tipo de camiseta sem mangas, que se usa sob a roupa, parece uma escolha estranha, mas podemos dizer que é o que mais se aproxima da peça de roupa apresentada na foto. As roupas com tecido xadrez na parte traseira da jaqueta e das calças podem ser sido feitas para ele, mas parecem suas próprias roupas. Os calçados são mocassins e ele está segurando um rifle, como se vêem nas fotos de Touro Sentado e Buffalo Bill (figura 82, p. 188). Esta imagem posterior parece uma tentativa de recriação do líder do 'passado'. O motivo de uma imagem como esta seria a proposta de um panfleto anunciando um evento. No panfleto, eles escolheram usar um tom sépia e papel amarelado. Sob a imagem está escrito: 'O Maior Índio Vivo da América, que se encontra na Sociedade da História Nacional do Estado de Washington e amigos'... O fato de usarem 'vivo' ressalta a ideologia da boa raça em vias de desaparecimento. O desejo seria o de transmitir a idéia de uma 'exemplar primitivo' que ainda vive**.** Esta imagem é ideologicamente semelhante as que Curtis trabalhou de forma mais artística e esteticamente mais agradável. Uma importante fotografia do chefe Joseph quando jovem foi produzida nos primórdios da fotografia, em 1877, por David F. Barry[68] (figura 137).



Figura 137: *Chief Joseph, Nez Perce, wearing embroidered shirt, bust*

Esta fotografia tem um estilo semelhante à litografia de Charles Bird-King que acompanha o texto de McKenney. O fotógrafo pode ter sido influenciado por ela ou a foto pode nos dar um

[68] D.F. Barry. *Chief Joseph, Nez Perce, wearing embroidered shirt, bust.* Denver Public Library, Call Number: B-851

retorno do que seja verdadeiro nas pinturas e litografias no estilo de James Otto Lewis e Bird-King. Sua aparência na imagem é a de um homem polido, bem penteado e bem vestido e o ângulo e o enquadramento da câmera estão perfeitos. Nesse sentido, os cabelos estão diferentes dos de outras fotografias, mas similares em termos do penteado encontrado na versão de Curtis. Entretanto, a imagem é clara em termos de sua forma e em preto e branco, não em tons sépias. Ao comparar as roupas com as do panfleto, as diferenças culturais são claras. É difícil dizer quais peças de roupas e quais penteados são decididos por Joseph em cada fotografia, mas ao olhar para as alternativas, à exceção de Curtis, as mesmas informações podem ser obtidas. Sendo assim, todas essas imagens fornecem um sentido de escolhas pessoais e culturais de cada sujeito e de cada fotógrafo que atuam no palco da sociedade dominante.



Figura 138: *Nez Perce named Ollokot, brother of Chief Joseph,* 1877

Uma fotografia que pode nos ajudar a compreender melhor a representação do chefe Joseph na sociedade dominante e no trabalho de Curtis é uma imagem de Ollokot, irmão do chefe Joseph[69] (figura 138). Esta imagem de E.W. Moore mostra um homem com um estilo de cabelos similar ao da foto de Sawyer (figura 134, p. 244) e uma camisa xadrez não tradicional

[69] E.W. Moore. *Nez Perce named Ollokot, brother of Chief Joseph*, ca. 1877

assim como uma pele sobre o braço esquerdo. O colar de conchas é similar ao que é apresentado nas imagens de Joseph. Essas comparações podem ser úteis no sentido de nos indicar a representação de si mesmo versus o *outro*. Os objetos ou as características (tais como o estilo dos cabelos) que se repetem podem servir de exemplos do próprio sujeito e da cultura, enquanto os únicos itens e escolhas técnicas dos fotógrafos e não do outro**.**



Figura 139: *Onondaga woman and child,* 1888

Algumas imagens alternativas que não são de estúdio ou similares em relação ao primitivo (imagens da sociedade dominante: o mau selvagem, líder da selva ou da romântica raça em vias de desaparecimento), que se encontram em meio às fotografias de Curtis e foram tiradas em torno da mesma época, são relevantes. Esta foto (figura 139) *Mulher e Criança Onondaga (Onondaga woman and child),* 1888, de DeCost Smith, encontra-se nos arquivos do museu Smithsonian e nos fornece uma abordagem completamente diferente das narrativas dominantes. Nela, a mulher e a criança sorriem descontraidamente para a câmera. Há, sem dúvida alguma, uma amigável intimidade sendo transmitida. A iluminação natural vinda do exterior não interfere na visão clara de seus rostos e não existe a preocupação em criar sombras ou esconder as roupas não-tradicionais.

Outra imagem considerada relevante em termos de uma narrativa não dominante do sujeito é a de See-see-nah, um homem chebali. Esta imagem não se adequa à construção de

Curtis. A foto tirada ao ar livre demonstra a proximidade do corpo do fotógrafo com o do sujeito. O rosto do homem parece estar no mesmo nível que o do fotógrafo. O exame de seu álbum de fotos nos ajuda a compreender a perspectiva deste fotógrafo. Ele descreve Seeseenah como um 'patriarca da tribo dos chebalis', a qual esteve relacionada a inúmeras lendas e tradições. O avô paterno dele era um quinault. O pai casou-se com uma mulher chebali, obtendo terras ao longo do rio Chebalis. No verão, iam para uma casa próxima ao lugar que hoje é a Centralia'. Sendo assim, o fotógrafo manteve um relacionamento próximo com eles. O ângulo da foto e a expressão do homem parecem sugerir que Seeseenah não esperava ser fotografado ou que conversava com o fotógrafo pouco antes ou durante a execução da imagem. A aparência deste homem está a milhas de distância da imagem que é vista e consumida pela sociedade dominante.



Figura 140: *Killisnoo Jake*

Imagens como a do chefe de polícia Killisnoo, Jake de Lyod Winter ou G. Landerkin (1891), encontrada nos arquivos da biblioteca da Universidade de Washington, refletem diferentes experiências das apresentadas nos volumes publicados de Curtis. O homem está com

um uniforme anglo-saxão e usa um emblema de metal do governo. Esta é uma imagem produzida em estúdio com um pano de fundo pintado. A fotografia nos proporciona uma perspectiva diferente relativa ao corpo indígena e à 'cultura' dominante. Esta fotografia reflete a interação do governo com grupos indígenas naquele momento e documenta um homem indígena com roupas militares, similares àquelas representadas nas imagens da Comissão Rondon (capítulo IV). Estas imagens documentam uma postura semelhante a da Comissão Rondon e do Bureau of Indian Affairs (BIA), durante aquele momento. O relacionamento do homem com o governo é um estágio central, e o papel do governo, no então chamado 'processo de civilização' da cultura indígena, também está presente. Uma outra fotografia que promove diferentes perspectivas é a de Langben de dois homens lakes, em frente a um anúncio de sorvete (figura 141).



Figura 141:*Lake Men, Joe Mullen and Victor Nichols*

Os dois homens olham a distância. É difícil dizer se eles posaram ou preferiram não olhar para a câmera. A legenda da fotografia estabelece: 'homens lakes chamados Joe Mullen e Victor Nichols'ou (Lake Men, Joe Mullen and Victor Nichols). Os nomes deles foram incluídos e a iconografia é interessante. Nesta imagem os dois homens estão com chapéus e com roupas não-tradicionais. O homem com o lenço no pescoço parece mais um *cowboy* do que um 'índio' definido pela sociedade dominante. Entretanto, dependendo da proposta do fotógrafo ao bater a foto e escolher a locação, o significado pode tornar-se mais claro. Por exemplo, se houvesse uma nota indicando que esta fotografia tivesse sido publicada ou tirada para uso do governo, poderíamos vinculá-la à promoção do sucesso do programa do 'índio'. Por outro lado, caso esta fosse apenas uma abordagem artística de dois homens bem conhecidos do fotógrafo, isso também mudaria o original e a publicação. O modo de iluminação das imagens traz diferenças em termos de definições iconográficas.



Figura142: *Kalispel woman named Mary Teresa Whelkin Daniels, Idaho.*



Figura 143: *Kalispel woman named Mary Teresa Whelkin Daniels, Idaho*

No título desta fotografia, por Richard Lewis, o nome dela, Mary Teresa Whelkin Daniels, está claramente identificado (figura 142).[70] O fotógrafo fez muitas imagens de pessoas

[70] Richard T. Lewis. *Kalispel woman named Mary Teresa Whelkin Daniels, Idaho.* Eastern Washinton State Historical Society.

indígenas do noroeste como os colvilles. Sua auto-representação pode ser evidenciada nessa apresentação de um bebê que se reporta, provavelmente, a ela quando olha para a câmera e sorri enquanto se cobre. A armação de um 'tipi' (tenda ou oca) em segundo plano acompanha a cena descontraída. O que é especial nesta imagem dos tipis não está em sua forma acabada, mas apenas em seu enquadramento com o poder menos iconográfico da sociedade dominante e do 'índio' imaginado do que o tipi da forma finalizada. Uma outra perspectiva de Mary, por Lewis, mostra-a posando defronte a uma parede de madeira (figura 143). A inclusão desta parede deixa claro que o fotógrafo não precisa esconder as estruturas não-tradicionais. A imagem está em close extremo; ela bem centralizada sob uma iluminação natural e sua face está nitidamente definida. Ela sorri com o olhar voltado para a câmera. A aparência muda um pouco em termos dos trajes nesta imagem, com o acréscimo do tradicional chapéu usado por ela e o lenço na cabeça e a manta permanecem os mesmos. A representação de sua idade avançada é bem diversa à representação de Curtis de mulheres idosas. Por exemplo, *Mulher do Modoc Henry-Klamath (Wife of Modoc Henry-Klamath)* de Curtis (figura 144) ela, Mary, não tem nome; há apenas a menção de ser a esposa de alguém. É uma imagem esteticamente bonita da mulher, que está muito presente na fotografia. No que diz respeito às escolhas técnicas, usa-se a câmera com a imagem bem aproximada, deixando o rosto dela em foco e o resto do corpo levemente fora de foco, destacando as feições faciais. A combinação de suaves tons sépia e a escolha da iluminação parecem acentuar as rugas da mulher e nos apresenta alguém com uma aparência extremamente exótica e degradada. Esta descrição de pessoas idosas como extremamente enrugadas e representativas do tempo e da natureza podem ter sido usadas para trazer à tona a raça em vias de desaparecimento de modo simbólico.

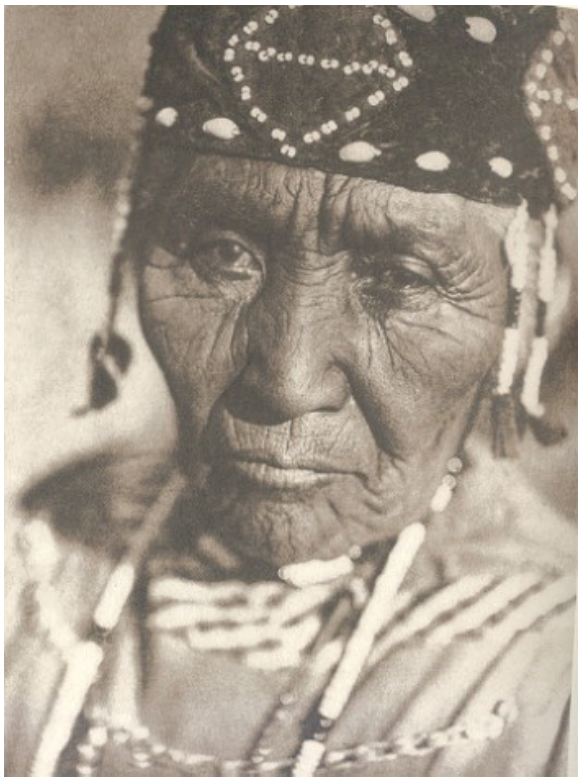


Figura 144: *Wife of Modoc Henry -Klamath*

A fotografia de John Anderson relativa aos habitantes indígenas de Rosebud possibilita uma comparação interessante com as fotografias dos grupos dos 'sioux' de Curtis. Esses grupos foram usados de forma extremamente sensacionalista pela cultura dominante como os sioux; os *Sioux de Rosebud*, no caso de Anderson. Anderson nasceu na Suécia e foi para os Estados Unidos em 1870, com um ano de idade. Em 1886, tornou-se aprendiz de um fotógrafo e antes, em 1883, ele já havia contatado os brulés, perto do Forte Niobrara. Como fotógrafo, esteve a serviço da Comissão do Tratado Crook, na reserva de Rosebud, em 1889. Na época, imagens dessas pessoas geralmente inspiravam certo temor. Fazendeiros como Anderson narravam que eram tempos de medo e revolta tanto quanto um período de histeria e pavor em relação aos 'índios' (*The Sioux of Rosebud*, Hamilton, 1971, pp. 5-6). No retorno de Anderson à cidade e à Pensilvânia, ele entra em contato com a imagem do 'índio' como objeto de consumo popular. Anderson descreve A.G. Shaw "como um exemplo primário de um estúdio '*de transformação das melhores fotografias de índios no leste, tiradas durante as derradeiras guerras e as últimas danças do sol*'" (Hamilton, 1971, p.8). Todavia, é importante lembrar que no leste o 'índio' era exótico e um artigo de consumo. Nesse sentido, o próprio Curtis lucrou com o fato de recriar o 'índio' da cultura dominante para turistas ou observadores do leste. Os trabalhos de Anderson diferem dos trabalhos de Curtis, devido à mudança de rumo que este tomou depois da época em que ele e a esposa conviveram com o grupo que fotografou. Anderson morou na região por

quarenta e dois anos, a partir de 1895. Naquela época, Anderson descreve então o 'índio como um belo selvagem, pouco depois da revolta de Wounded Knee' (Hamilton, 1971, p.9). Sua descrição do massacre de vítimas pacíficas e desarmadas como uma eclosão ou motim mostra o profundo poder que o governo tinha sobre a criação das definições dominantes do inimigo 'índio'. Assim, Anderson tanto foi um produto das massas ou do público quanto foi afetado pelas idéias dominantes tais como o sujeito indígena como objeto de consumo. Nesse sentido, suas fotografias fornecem ao observador um panorama da comunidade e de suas vidas, na época em que as produziu. Ele fotografou campos familiares, soldados indígenas do governo, encontros para negociações com o governo, conselhos para discutir tratados e loteamentos, ordens de prisão, racionamento de alimentos e bebidas, recrutamento de participantes dos espetáculos de Buffalo Bill Cody, rituais, danças, cerimônias, cemitérios assim como retratos. Nesse sentido, essas fotografias documentam a perspectiva do governo sobre a formação de uma imagem do índio sendo integrado na sociedade e são muito similares em conteúdo àquelas feitas pela Comissão Rondon e SPI no Brasil (capítulo IV).

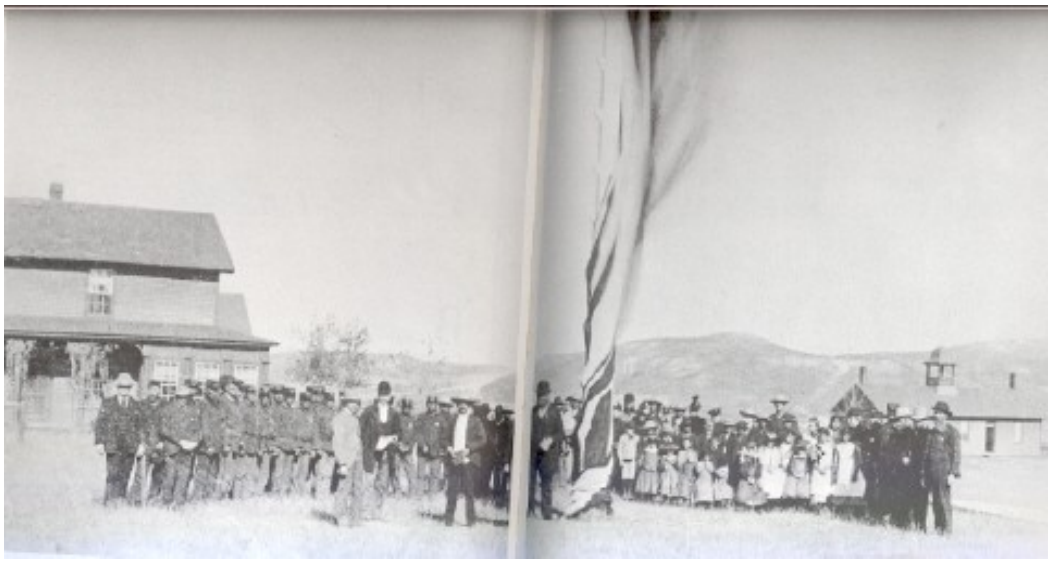


Figura 145: *A flag-raising ceremony at Rosebud*

Anderson mostra o povo Rosebud ao lado da bandeira Norte Americana, todos vestidos com roupas distribuídas pelo governo (figura 145),[71] escolas governamentais para crianças indígenas (figura 146),[72] soldados indígenas com uniformes militares (figura 147)[73] e o povo se alimentando a base de gado como símbolo de um novo tipo de subsistência,[74] não mais como

[71] 'A flag-raising ceremony at Rosebud'. *The Sioux of Rosebud,* 142
[72] 'The last day of school at Red Leaf day school'. *The Sioux of Rosebud, 147.*
[73] 'Indian police in front of police headquarters, about 1890. *The Sioux of Rosebud, 85.*
[74] Esse tipo de manipulação ideológica é freqüente também nas imagens produzidas pela Comissão Rondon, pelo SPI e no *Indians at Work* – BIA.

selvagens caçadores, mas como criadores domésticos (figura 148).[75] Temos, portanto, a representação do Índio vivenciando um processo de 'nacionalização', de forma similar aos povos indígenas brasileiros durante a Comissão Rondon. Isso permitiu que o observador visse o contato entre o governo e os sioux naquela época[76] (figura 149).[77]



Figura 146: *The last day of school at Red Leaf day school*

[75] 'Cattle to be issued, about 1889 The Indians on horseback are waiting for the cattle to be released through the chute onto the prairie'. *The Sioux of Rosebud,98.*

[76] É importante notar que a perspectiva de Anderson é diferente da adotada pelo governo como propaganda como no caso da Comissão Rondon e SPI.

[77] John Anderson. *Tipis of the Chiefs, 4th of July, 1911.* Reproduzido no texto *Crying for a Vision.*



Figura 147: *Indian police in front of police headquarters*

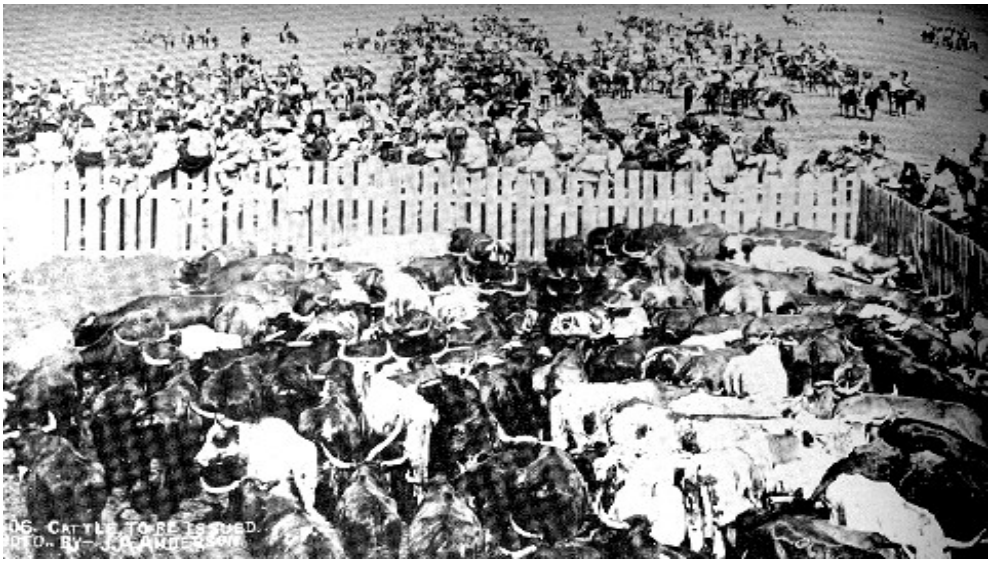


Figura 148: *Cattle to be issued, about 1889 The Indians on horseback are waiting for the cattle to be released through the chute onto the prairie*

Uma fotografia interessante quando comparada com outras fotografias de Anderson bem como com as imagens de Curtis é a de Oglala Winyanhcaka, a Verdadeira Mulher, Julia Jordan (figura 150).



Figura 149: *Tipis of the Chiefs, 4th of July, 1911*



Figura 150:*Julia Jordan, Oglala Winyanhcaka*

Anderson a descreve como a esposa do coronel Charles P. Jordon (também envolvido com espetáculos de 'índios' para o público na época). A iluminação e, acima de tudo, o estilo da imagem de estúdio, são remanescentes dos usados pelos modelos tipicamente europeus. Outra informação incluída diz respeito à destreza da mulher na confecção de ornamentos com penas e bordados bem como na escolha que faz no ato dos loteamentos de 1887 (Hamilton, 1971, p.127). A imagem da irmã dela consiste em um esforço para incluir o maior número de detalhes

possível que se encontram em seu vestido. A iluminação e os tons assemelham-se mais às fotos tradicionais de 'índios'. Entretanto, as imagens poderiam servir para os arquivos familiares das mulheres de hoje e são menos retocadas que as de Curtis.



Figura 151: *Joe Frightened and his Bride, Annie*



Figura 152: *Millie Steed and Husband*

Anderson também fotografou famílias inteiras em cenários dentro e fora de estúdios, o que Curtis não o fez para o seu portfólio: (figura 151- *Joe Frightened and his Bride, Annie*); (figura 152 - *Millie Steed and Husband*). Imagens tais como as de Millie demonstram uma documentação de várias representações visuais e não apenas das tradicionais para o consumo dominante. Contudo, é claro que Anderson também fez imagens do 'bom selvagem guerreiro' produzidas para cartões postais ou cartazes. Bastante interessante é o fato dele ter outras imagens dos mesmos homens com as famílias ou em outros cenários com poses espontâneas ou com as famílias bem a vontade (figuras 153,154). A morte de Picket Pin por desnutrição prova que a realidade não era igual ao que consta na imagem para consumo. A iluminação da imagem tradicional do guerreiro é semelhante à da maioria dos cartões postais e a de outras imagens primitivas de outros fotógrafos. Na figura 154, Picket Pin segura uma arma e olha confiante para a câmera.



Figura 153: *Picket Pin*



Figura 154: *Picket Pin and family*

Os guerreiros de Curtis estiveram mais à sombra, em tonalidades sépia e, algumas vezes, em imagens mais próximas agrupadas. Esse enfoque do guerreiro romântico com *tomahawk* (figura 155) ou bom selvagem (figura 156) da sociedade dominante pode ser visto nessas imagens de homens de corpo inteiro.



Figura 155:*Sioux Brave***,** *Spotted Owl*



Figura 156: *Sioux Brave, Good Voice Eagle*

Aqui, ele pintou em segundo plano a mata e o cachimbo da paz que são elementos comuns nas três imagens. O cachimbo da paz pode estar simbolizando sua visão romântica de amizade ou submissão. Esse estilo parece refletir a opinião pessoal do fotógrafo em relação ao 'índio' da sociedade dominante. Uma outra imagem que se encontra de algum modo entre a interpretação de John e o consumo dominante é sua encenação de louvor a sua esposa. Referindo-se a ela como a 'sra. Anderson', conta que ela testemunhou e que John recriou essa visão romântica de modo quase idêntico (figura 157) .

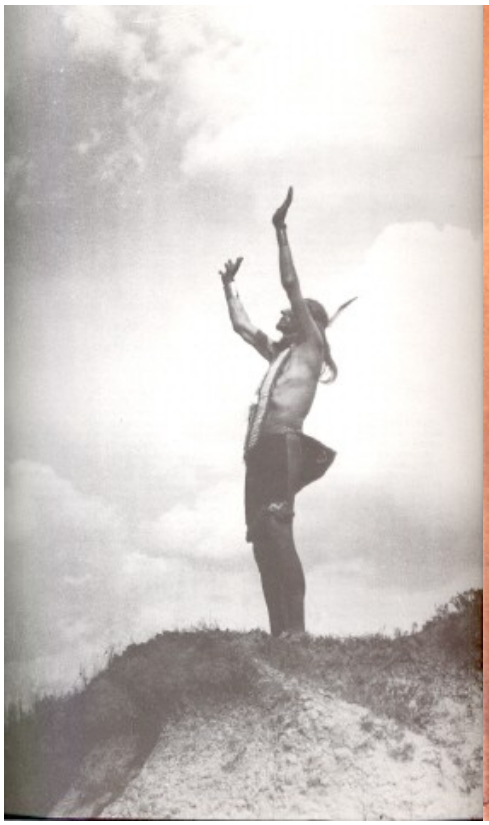


Figura 157: *Prayer*

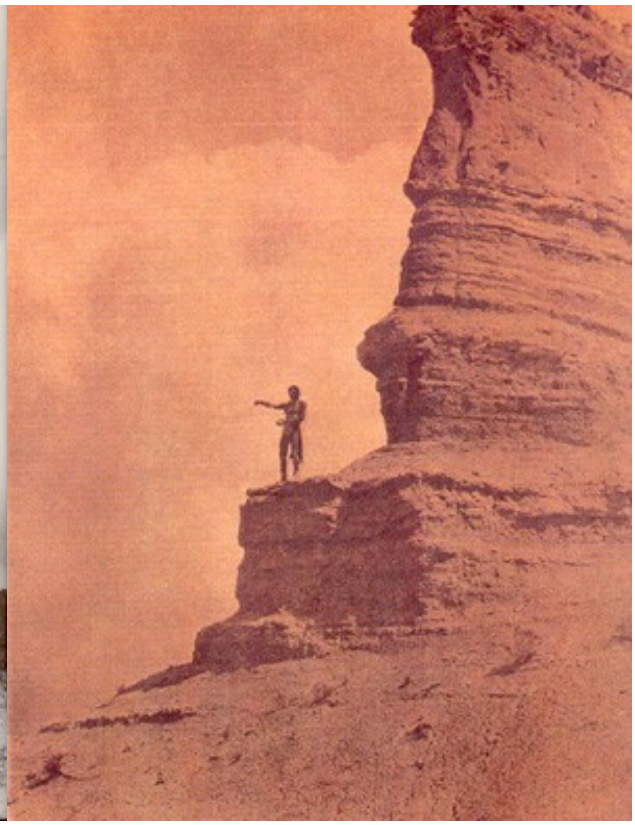


Figura 158: *The Offering*

Poses igualmente 'espirituais' podem ser encontradas nos trabalhos de Curtis (figura 158). Assim, Anderson tem uma série de fotos que dizem muito e são bastante diversas em termos de conteúdo. Algumas vezes são etnográficas, outras de consumo; algumas mostram o dia-a-dia das pessoas assim como retratos familiares; algumas contêm leves sorrisos e outras não.

O livro *Crying for a Vision: Uma Trilogia dos Sioux de Rosebud*, nos proporciona outras perspectivas. O título parece reforçar a imaginação popular e dominante (uma nova era da cultura xamã) do euro-norte-americano em relação à mistificação do 'índio'. O seguinte é descrito em linguagem dakota e descreve a contagem dos invernos e as fotografias, sob a perspectiva de escritores indígenas, como uma espécie de memória de seu povo. Nosso interesse, entretanto, permanece na linguagem visual dominante incluída no texto. A introdução alude às visões estereotipadas do 'índio' e a esta coleção como documentação de adequação e transição para a vida na reserva, assinalando um ponto relevante. A esse respeito Hermann Viola afirma:

> Nossa sociedade continua a fomentar a imagem de um modo de vida índio que experimentou rupturas traumáticas há pouco mais de um século. Os estereótipos dificilmente caem por terra, porque a maioria de nós teve pouco contato com os índios, exceto por meio de fotografias e de algumas imagens ocasionais em filmes documentários. Mesmo estes, freqüentemente apresentam visões simplistas de índios garbosos vestidos com trajes cerimoniais e participando de paradas ou posando como prisioneiros de guerra, que nada mais fazem do que perpetuar os estereótipos existentes. O que se vende é um cândido e

> sensível retrato da vida na reserva como se realmente existisse, sem o isolamento, os aborrecimentos, a frustração, a pobreza, porque é um lado da vida do índio que é de mau gosto e sem atrativos (*Crying for a Vision*, Introdução, 1976).

Herman Viola continua a associar esse ensaio fotográfico com a apresentação da experiência real na reserva. Entretanto, a fotografia não questiona que o 'real' nunca é capaz de substituir as experiências do grupo ou de indivíduos da reserva. Desse modo, está muito mais próxima das representações dominantes de outros autores. Viola critica o trabalho de Curtis por este ignorar todas as facetas da vida indígena, exceto as características ou os interesses do sistema dominante. Esta coleção, como o texto sugere mais adiante, foi elaborada com o intuito de contar como surgiu o conceito do 'homem vermelho' em vias de desaparecimento. Sendo assim, o trabalho pode ter sido realizado atendo-se a outros diálogos relativos à identidade indígena e à mídia. Os três fotógrafos tratados aqui são: John Anderson, Eugene Buechel e Don Doll.

John Anderson, autor já apresentado, possui traços similares a Curtis em termos de consumo da cultura do guerreiro romântico e que montou imagens tanto com diferenças específicas, quanto etnográficas e sob as perspectivas tradicionalmente não dominantes.

As fotografias do segundo homem - dos quais o padre jesuíta da Alemanha Eugene Buechel é representante – são os próximos a serem apresentados na seqüência do texto. As fotografias de Buechel são de um palmo (1922-1945) e podemos ver o que os organizadores quiseram mostrar pelas fotografias que se sucedem ao longo do tempo, relacionadas por características visuais. Como padre e superior da Missão do Sagrado Rosário, na Reserva Pine Ridge, até 1916, quando então se tornou superior da Missão St. Francis, em 1923, sua perspectiva teria provavelmente excluído a presença não-tradicional como o progresso ou ao menos teria feito grandes esforços para escondê-la. Ele documenta casais após suas 'núpcias' e intitula as fotos como *Arthur Pena Branca e sua esposa Nellie, a Corredora, no dia de suas núpcias (Arthur White Feather & his wife Nellie Running on their wedding day) (9-15-29),* o que sugere sua posição de padre. É possível que tenha realizado o casamento deles ou, pelo menos, tenha abençoado a união, daí usar a expressão não indígena 'núpcias' (figura 159).



Figura 159: *Arthur White Feather & His Wife Nellie Running on their wedding day*

Há, de fato, várias imagens de pessoas no lado externo, defronte ao acampamento do governo feito com estrutura de madeira ou tipo barraca, que estão cozinhando, preparando um 'jantar de Páscoa' e posando *(4-19-30).* figura 160. A preparação de um 'jantar de Páscoa' e a fotografia da igreja indicam a presença da igreja na vida das pessoas e do próprio relacionamento do fotógrafo com esses elementos.



Figura 160: *Preparing Easter Dinner at Upper Cutmeat*

Na figura 161, Winnie e a filha sorriem, demonstrando aparente conforto em relação ao fotógrafo e à situação, como a linguagem corporal relaxada aparenta.





Figure 161:*Mrs. Winnie Red Bird & daughter Mary Sue.* **Figura 162:***Old Black Crow in Indian costume*

Buechel não é um fotógrafo de estúdio e parece documentar pessoas livremente, interagindo com elas. Ele tenta reforçar a pose do guerreiro dominante olhando o horizonte na figura 162. O acréscimo dos dois cocares de guerra apenas salienta essa avaliação romântica. Contudo, a descontração pode ter sido orientada pelo fotógrafo ou surgida de modo natural em um evento. De qualquer modo, o fotógrafo pode optar que um homem pose isoladamente, de modo a formar ou criar o 'índio' em crescente popularidade. Essas imagens transmitem a perspectiva do fotógrafo enquanto um educador do 'índio' e a pressão governamental e religiosa sobre a vida deles, bem como as mudanças em suas vidas em relação à identidade do povo. Ele mostra o que acredita "ser, sem dúvidas, o tempo do homem branco educar bem os seus irmãos, dando-lhes iguais oportunidades" (Buechel, *Crying for a Vision*- Don Doll). A figura 163, *A Família Caça à Noite (The Whole Night Chase Family)* traduz mais do que um livro o que seriam essas várias mudanças e diz respeito à auto-representação. Aqui, a mulher idosa parece estar vestida com as melhores roupas e tem destacada sua respeitada posição na família como elemento mais antigo e guardiã da tradição.



Figura 163: *The Whole Night Chase Family*

O último fotógrafo desse ensaio fotográfico representa um enfoque documental e artístico bem como a perspectiva de um jesuíta. Don Doll parece ter entrado no meio do caminho percorrido pelos dois primeiros fotógrafos, prosseguindo de onde eles pararam. A Kodak de Buechel e o documentário amador são substituídos pelo conhecimento fotográfico estudado por Don Doll, que profissionalizou-se como fotógrafo. Sendo assim, a perspectiva de Doll tem início com a imagem de uma empoeirada *Estrada para Spring Creek*. O trabalho de Doll é importante para as análises aqui pretendidas por vários motivos. Em primeiro lugar, ele documenta as respostas indígenas para a sociedade dominante nos anos 1970, podendo suas fotos serem comparadas às de Curtis e à própria perspectiva dele já analisada.



Figura 164: *Victor Makes Room for Them*

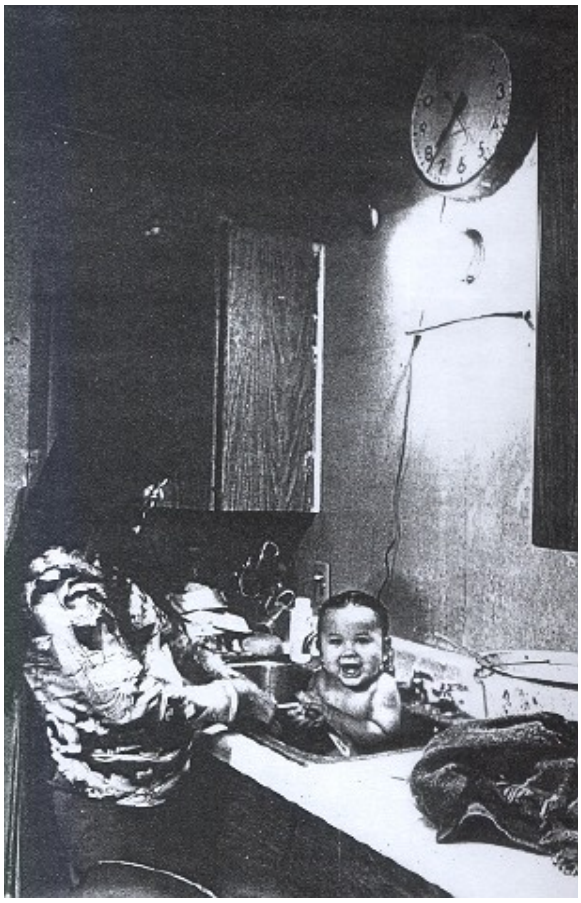


Figura 165: *Sherry Makes Room for Them giving Rocky a Bath*

Ao contrário de Buechel, Curtis ou Anderson, Don Doll fotografa em muitas ocasiões as pessoas em casa. Ele não só se interessa por áreas internas e externas das casas na reserva dos indígenas, como também pelos mais velhos, pelos jovens e pelas famílias que fotografa. (*Victor Makes Room for Them*; *Sherry Makes Room for Them giving Rocky a Bath*- figuras164, 165).

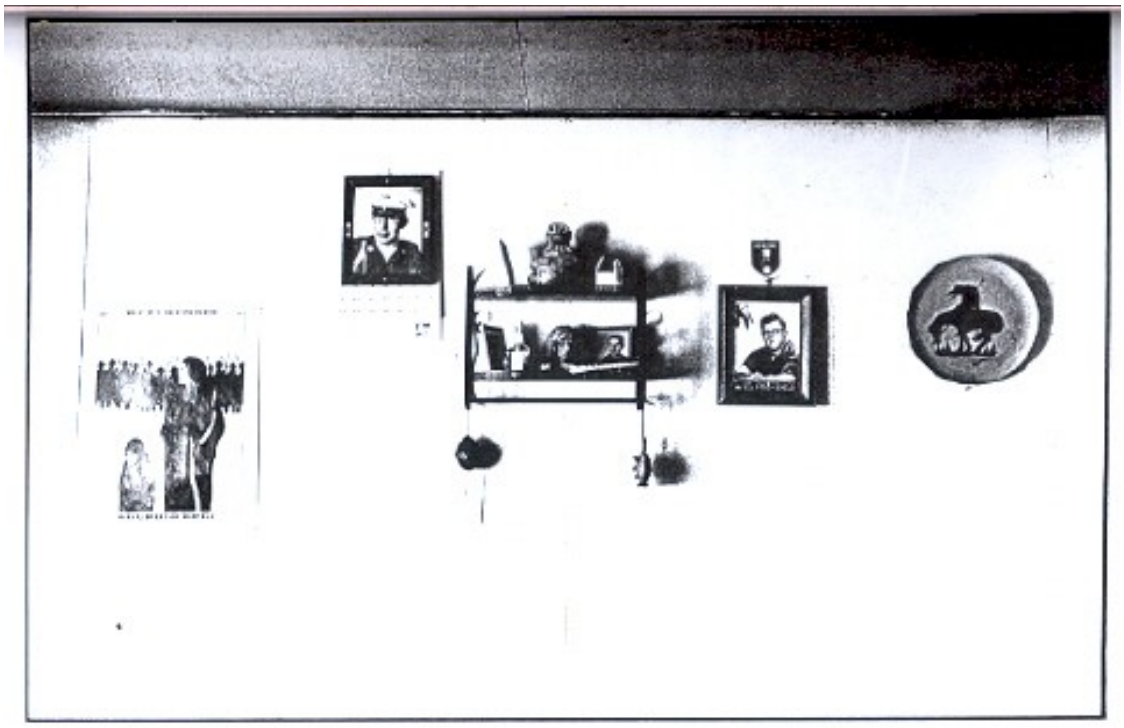


Figura 166: *Interior of Julia Kills in Sight's home*

Também há duas imagens de interiores das casas sem ninguém presente. A função do interior indica quem mora ali e porque os utensílios que ali se encontram são importantes para sua existência. O nome da pessoa ou família moradora da casa também é mencionado. Por exemplo: *Interior da casa de Julia Kills de Sight (Interior of Julia Kills in Sight's home* - figura166). Há duas imagens na parede do mesmo homem da Força Aérea (informação de um observador não nativo) acerca da participação indígena no exército e um cartaz que diz *Lembrança de Wounded Knee*, que poderia indicar a participação da moradora no Movimento Índio Americano, no qual ela teria tomado conhecimento dos seus direitos civis pessoalmente. O prato se torna mais interessante em termos da iconografia dominante e de uso popular. Nele encontra-se uma imagem bastante conhecida da imaginação norte-americana: a sombra de um bravo guerreiro a cavalo e sem rosto, simbolizando o povo indígena. A imagem é romântica e pode ser considerada indicativa da perspectiva da raça em vias de desaparecimento. Sendo assim, por que estaria na casa de um indígena? Trata-se de um símbolo da identidade indígena que acabou por ser apropriado pelos donos da casa. Talvez houvesse certo orgulho ou admiração em relação aos seus ancestrais que travaram duras batalhas e foram forçados a se render. Ele inclui também outras imagens externas, tais como a da Reserva Rosebud, que mostra apenas um espaço vazio. Podemos também interpretar que ele estaria simbolizando a reserva como um espaço isolado, inabitado e sem atrativos como Viola descreve em sua introdução.

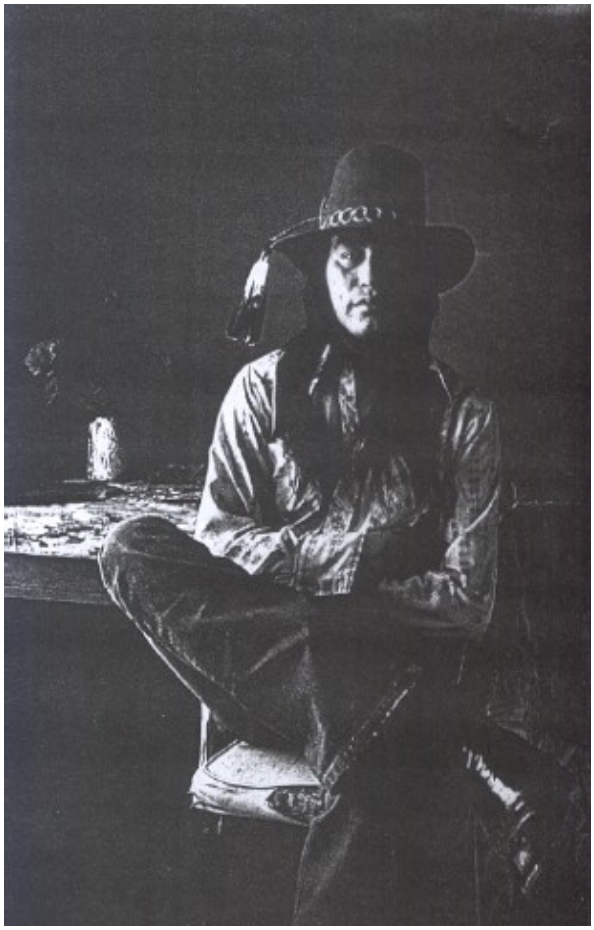


Figura 167: *Sewel Makes Room for Them*

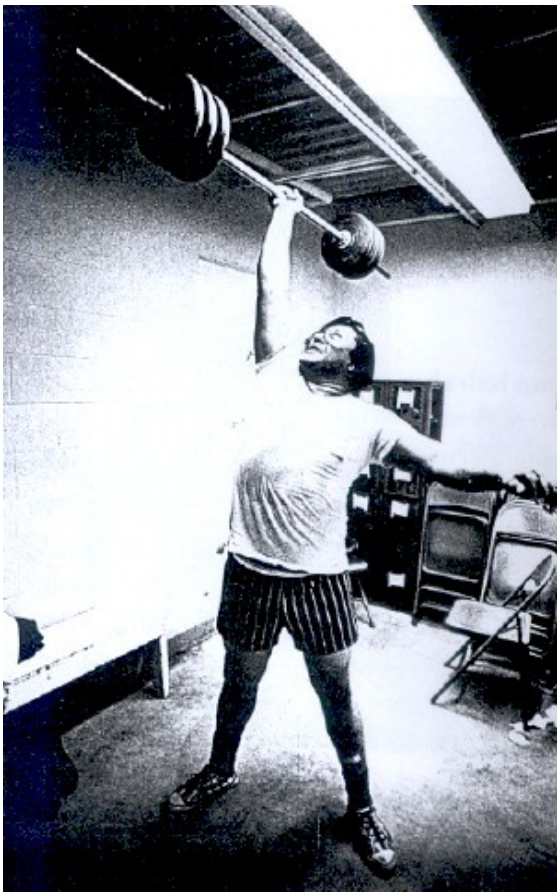


Figura 168: *Morris Kills in Sight*

Os elementos importantes que se repetem em suas imagens são: o guerreiro masculino moderno, o interior das casas, o sofá, a auto-representação dos indígenas, assim como os ritos de passagem, tais como a primeira comunhão, a graduação e a morte, em relação à vida dominante e à tradicional. A primeira imagem que trata da auto-representação indígena é *Sewel Makes Room for Them* (figura 167). O homem parece estar consciente de sua identidade e forma de representação. O olhar fixo, a posição sentada e ainda de braços cruzados traduz uma linguagem corporal que reflete um nível de conforto e segurança. O chapéu dele com uma pena de águia, para alguns pode parecer hoje um retorno a uma imagem-símbolo dos anos 1970, com o renascimento do orgulho indígena e o ativismo em torno do controle da identidade. Este chapéu poderia ser considerado como obra da cultura indígena popular criada em sinal de protesto contra os conceitos dominantes. *Morris Kills em Sight* também está consciente de sua representação (figura 168). Don Doll parece captar de modo definitivo a versão moderna do nobre guerreiro, ao menos em uma das fotografias. A imagem (figura 169) de Gordon Swift Hawk em sua motocicleta, lembrando de fato a de um cavaleiro moderno, é uma perspectiva interessante sobre identidade indígena. A auto-representação de Gordon é fundamentada por suas roupas e pelas palavras 'Poder Vermelho' em sua motocicleta.



Figura 169: *Gordon Swift Hawk*



Figura 170: *Sewel, Frank,Gladys Makes Room for Them, Linda Forgets Nothing, Twila Makes Room for Them, and Eldmer Bravebird (backrow) Dominic, Junior and Willard Makes Room for Them(front row).*

O que poderíamos chamar de imagens tiradas no 'sofá', por Doll, são extremamente essenciais de acordo com sua perspectiva e representação dos outros. Todavia, como na imagem da família Sewel (figura 170)[78] o homem de chapéu mantem o controle sobre sua

[78] Don Doll. *Sewel, Frank,Gladys Makes Room for Them, Linda Forgets Nothing, Twila Makes Room for Them,*

postura e linguagem de corpo: está sentado exatamente na mesma posição que a de seu retrato (figura 167). As imagens no sofá remetem ao interior e às pessoas que vivem nesse ambiente. O ambiente é um modo pelo qual Doll investe para que o sujeito mostre como se apresenta em casa. No total, há seis imagens de pessoas nos sofás. Este seu estilo não é o mesmo da abordagem fotográfica de Dorothy Lange. O sofá para a sociedade anglo-saxônica simboliza freqüentemente o centro da casa. Ele detém uma posição próxima à área de relaxamento da televisão. Doll deve ter usado seus conhecimentos da sociedade moderna como indicadores de um lar, do centro e da família. Ao observar a imagem no sofá da família de Anna Rose White Hat (figura 171),[79] a primeira coisa que se nota é o sorriso das crianças.



Figura 171: *Anna Rose White Hat with Tyrone, Camille, Marlon and J.J.*

and Eldmer Bravebird (backrow) Dominic, Junior and Willard Makes Room for Them(front row).
[79] *Anna Rose White Hat with Tyrone, Camille, Marlon and J.J.*



Figura 172: *Cleveland Kills in Sight with Kenny, Raymond, Samuel, Bernadine, and Bernadette*



Figura 173: *Noah and Emily Kills in Sight*

A decoração da casa desta mulher (figura 171.) é central para o fotógrafo, como mostra a parte superior do meio da fotografia. Nas fotografias em sofás, parece ser um mandamento que todos devam ver o que está acima deles, onde são colocadas várias imagens semelhantes com pessoas posando em sofás. Parece ser uma parte do estilo do fotógrafo também (figura 172, *Família de Cleveland Kills em Sight*) documentar os núcleos familiares com mesmo sobrenome nos sofás de suas casas. Sendo assim, a geração mais velha da família de Noah e Emily Kills,

em Sight, está sozinha em um único sofá (figura 173). Os comentários dos artistas em relação a esta fotografia dizem respeito à perspectiva e ao discurso político do fotógrafo. Ele afirma:

> Noah e Emily são talvez meus amigos mais íntimos em Spring Creek. Eu não penso que esta fotografia retrate bem suas personalidades. Acho que é um bom símbolo fotográfico metafórico do que teria acontecido com as pessoas índias. Não sei de onde vem a tristeza de seus rostos. Penso que eles reagem contra mim. Quando fiz esta fotografia, eu poderia chorar só em saber o quanto as pessoas sofrem. De qualquer modo, sinto que Noah e Emily sabem o sentido disso (Doll, 1976).

Sendo assim, a fotografia não trata de sujeitos, mas da mensagem simbólica e artística, com a presença do fotógrafo em sua fotografia. Em outra imagem de sofá, surge um jovem casal: Daniel White Hat e Nellie Little. Para eles esta imagem pode representar o romance ou a amizade do passado, sua juventude, a identidade indígena dos anos 70, etc. Para o leitor desse livro ela pode representar uma leve espiada no 'índio'. As imagens de Doll centradas nas casas e nos sofás dos indivíduos poderiam ser resultado de um método que ele utilizou para simbolizar a intimidade entre o observador e o sujeitos ou para somar ao conceito 'índio' dominante na sociedade. Com as imagens de Buechel e Anderson que tratam da mudança e das pressões da imposição da existência da agricultura, Doll completa a trilogia.

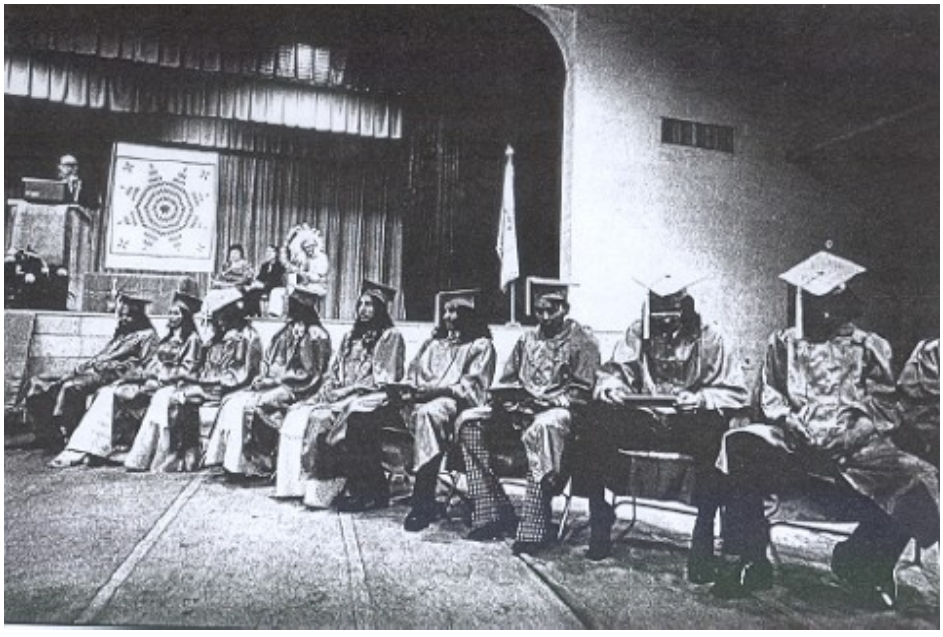


Figura 174:*Graduation*

As transições ou os ritos de passagem apresentados por Doll, tais como formaturas, primeira comunhão e morte são centrais. Essas imagens mostram a perspectiva indígena ou a construção anglo-saxônica, tais como a graduação no ensino secundário (figura 174). Nessas imagens, a cultura popular indígena é construída em torno dos sujeitos. Conscientes ou não eles protestam contra as construções da sociedade dominante. Doll parece tirar vantagem desses

elementos ao incluir em grande angular os interiores. A manta e o homem em trajes da realeza tradicional são alguns dos elementos obviamente populares incluídos na tradição anglo-saxã. O oposto parece tornar a ter lugar em sua fotografia de Eleanor Kills em Sight, no dia da Primeira Comunhão (figura 175). Esta pode ser uma escolha artística ou um efeito inconsciente devido ao seu status de padre. A garota ainda faz uma representação de si mesma através de sua postura e suas expressões faciais.



Figura 175:*Eleanor Kills in Sight on her first Communion day*

Um importante rito de passagem no trabalho de Dolls é a morte. Há sete fotografias que envolvem esse tema: visita aos túmulos, dia dos mortos e as três últimas imagens do livro que tratam de um funeral. Há uma forte fundamentação e o posicionamento dessas fotos junto com o texto determina tal finalidade. Por um lado, as imagens se concentram na morte de um indivíduo específico, Henry Walking Eagle. Da segunda até a última imagem, vemos o filho dele segurando uma estrela de bronze de Havey, da Segunda Guerra Mundial, como a foto mostra (figura 176). A conexão militar e a identidade indígena estão seguramente representadas pelas bandeiras e acima de tudo pela sensação de tristeza. A presença cultural indígena é também fortemente marcada pelas mantas das pessoas. No mais, as flores, a coroa e a bandeira ostentam-se como a construção de um funeral da sociedade dominante. O artista pode ter sido tentado a definir uma posição política em relação à condição de hereditariedade de seu grupo ou de pessoas. Todavia, o término do funeral, com uma procissão seguindo à distância em carros atrás

de uma carruagem a cavalo, parece indicar elementos da morte cultural ou a raça em vias de desaparecimento (figura177).



Figura 176*: Harvey Walking Eagle´s son Freddy with Harvey´s Bronze Star from World War II*



Figura 177: *Team and Wagon leading procession in Harvey Walking Eagle´s funeral*

As perspectivas indígenas em suas vidas diárias da época foram desprezadas pela história. Fotógrafos como Horance Poolaw (1906-1984), *Um kiowa* com a família, (figura

178), [80] Jennie Ross Cobb e Richard Throssel rompem com a passividade estóica com essas imagens (figuras do livro *Native* 250-251) e restringem o acesso da influência do 'índio' dominante como conceito.



Figura 178: *Horace Poolaw with his Children and his Sister-in-Law with her Children*

Seus nomes e suas fotografias devem continuar a ser lembrados e reproduzidos. N. Scott Momaday descreve Horance Poolaw da seguinte maneira:

> Horance Poolaw foi um fotógrafo de primeira linha. Ele sabia na época qual o momento que deveria colocar a câmera nas mãos, como compor uma imagem com a luz. Seu sentido de composição, proporção e simetria eram naturais e dignos de confiança. Sua visão de mundo percebida através das lentes da câmera tocava a genialidade. Examinando sua obra em vida vemos que ele atingia o mesmo nível de fotógrafos de fronteira como Edward Curtis, Charles Lummis e William Soule, mas sua inteligência nativa e seu entendimento do mundo indígena ultrapassavam os deles. Foi um artista excepcionalmente atento e talentoso e nos forneceu uma visão única da vida americana (Aperture, n.14, 1995, p.139).

Nesse sentido, Poolaw representa seu povo, traduzindo-o para o observador. Muitos poderiam argumentar que ele inclui a tradicional imagem do 'cacique', mas num exame mais apurado, nota-se que o sorriso e a ativa participação das identidades dos sujeitos são evidentes.

[80] Winnie Poolaw. *Horace Poolaw with his Children and his Sister-in-Law with her Children.* Anadarko, Oklahoma, 1945.

Estão no processo de definir a si mesmos em relação à 'bastardação' do tradicional pelo dominante. Eles celebram então sua herança e Poolaw capta esse momento (figura 179).

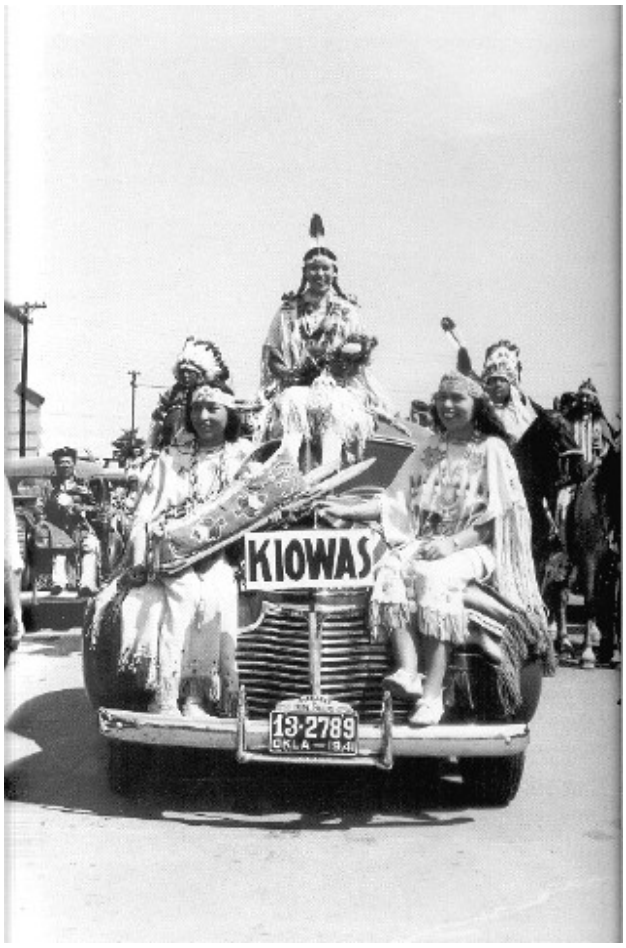


Figura 179: *Kiowa Group in American Indian Exposition Parade,* 1941

Parece ter havido certo receio da parte dele ao fotografar esse acontecimento tradicional ou corrente, um tema que ele explora em sua fotografia de 1920. Também, parece ter sido um homem que entendia perfeitamente as pressões do conceito dominante 'índio' sobre a identidade kiowa. Ele se relaciona com esse fato como um simples fotógrafo contemporâneo em sinal de protesto e orgulho. Na figura 180 [81] de Jerry Poolaw, 1944, ele apresenta seu filho como um guerreiro em termos dos kiowas e do governo.

[81] Horace Poolaw. *Jerry Poolaw,* Anadarko, Oklahoma. 1944.



Figura 180: *Jerry Poolaw*

Soldados indígenas na guerra foram um tema tratado por muitas fontes não-indígenas. Vemos aqui sob a perspectiva dele e a de um jovem na mudança ou transição. Suas imagens de pessoas locais também refletem a sua documentação familiar no cotidiano. Podemos ver através de suas imagens uma reflexão acerca das ideologias do BIA (táticas de aculturação e tentativa de torná-los agricultores) e os esforços das pessoas para sobreviverem nesse cenário.

Poolaw, como a maioria dos fotógrafos nativos americanos, não deve ficar restrito ao rol de fotógrafos do 'verdadeiro índio', mas como um dos representativos tanto da vida indígena quanto da vida humana em geral. Isso pode ser visto pela fotografia pessoal e favorita de Horace chamada *Kawauinontay e o Bisneto Jerry Poolaw*, Vista da Montanha de Oklahoma. 1928 (figura 181). Essa é uma das imagens dos primeiros trabalhos fotográficos de Horace.



Figura 181: *Kawauinontay and Great Grandson Jerry Poolaw*

Jennie Ross Cobb, uma das primeiras fotógrafas mulheres nativas americanas, nascida em 1882, representa a experiência indígena feminina. Ela fotografa durante um seminário especificamente cherokee e representa também uma imagem sem estereótipos da mulher 'índia'. Nessas imagens, as mulheres não são prostitutas ou princesas, ainda que algumas vezes elas possam refletir uma situação difícil de ser definida. Devon Abbott Mihesuah descreve, em texto que acompanha o trabalho dela, que o clima de 'aculturação' e os valores tradicionais por vezes entraram em dissonância na ocasião do seminário. A identidade foi o ponto principal com os 'mestiços' se comparando aos de sangue puro, ou cherokees mais tradicionais. O clima que envolve a escola progressista defende idéias de que o sangue mais branco seria simplesmente melhor. Tendo-se em mente o texto de Mihesua, pode-se dar início ao exame das imagens de Cobb. Podemos ver que a perspectiva de suas imagens é a de uma mulher que compartilha da mesma posição dos outros estudantes. Na figura 182 as roupas são mais representadas do que as das mulheres atuais que sorriem, embora estejam escondidas sob os chapéus.



Figura 182:*Graduating class of 1902, Cherokee Female Seminary*



Figura 183:*Watermelon picnic near Park Hill, I.T.*

A escola está em segundo plano. Com isto em mente, a imagem do piquenique em Watermelon, próximo ao Park Hill, fala por si só. Ali as mulheres tiraram seus chapéus, estão

acompanhadas de amigos do sexo masculino e uma das mulheres de vestido está sentada em cima de um tapume. Esse é o clima descontraído indicando um momento depois da aula, em que eles são tradicionais ao aproveitar esse tempo. Na imagem 183, eles estão comendo com as mãos, se divertem num piquenique, um encontro que ocorre não apenas em dias de seminário. Uma imagem da vida diária real atrás da casa de George M. Murrell, em Park Hill (*Back of the George M. Murrell Home*), mostra a mulher e a menina em casa, diante da câmera de Cobb.

Uma fotógrafa não indigena, Gwendolen Cates, publicou uma coleção de fotografias extremamente relevante chamada *País Índio (Indian Country),* em 2000. O trabalho de Gwendolen poderia ser visto mais como uma resposta direta ou como um protesto ao trabalho de Curtis. Diferentemente de Doll, ela não se concentra em retratar um grupo específico, mas o índio norte-americano, como fazia Curtis. As similaridades param por aí e é onde a perspectiva dela tem início. O livro não começa ou acaba com um funeral e ela não capta imagens de pessoas que vivem em reservas ou fora delas. Na capa interna, está impresso em caracteres marrons um texto que consiste em um poema com a descrição de pessoas e de suas experiências específicas. Em seguida, há o título junto com a imagem de um céu azul com nuvens brancas pairando, preenchida por uma imagem dela quando jovem junto com o neto de Laugher. Ela apenas inseriu a si mesma e sua identidade na narrativa. Junto à imagem lê-se: 'Em memória do Neto de Laugher, 1893-2000, 'Ahe' hee' Shicheii, figura 184.

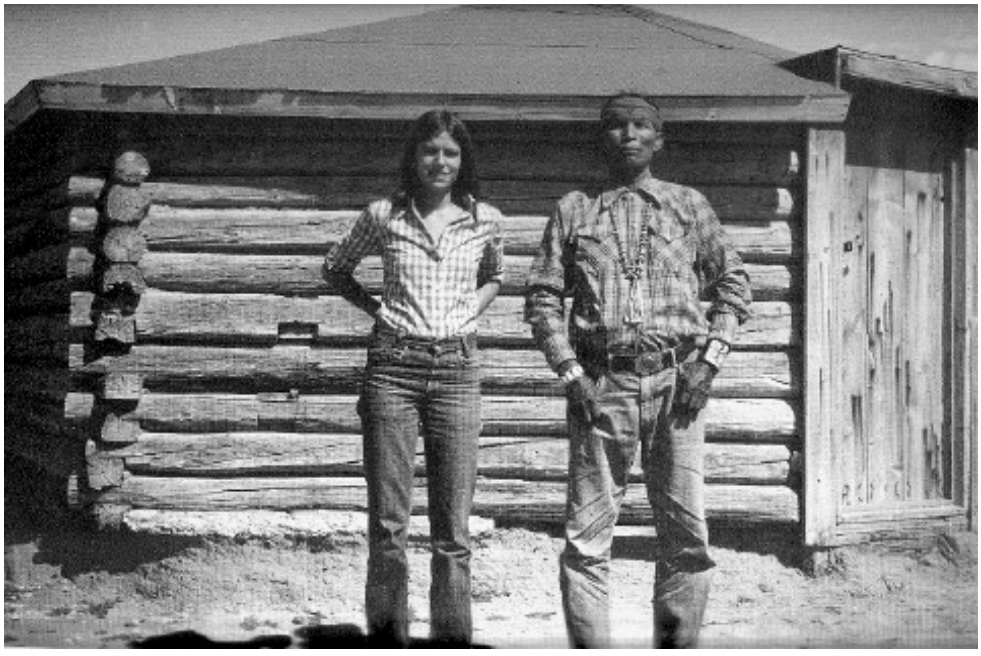


Figura 184: *In Memory of Laugher´s Grandson*

O *Neto de Laugher (Laugher´s Grandson)* olha diretamente para a câmera com o polegar no bolso da calça jeans, enquanto Cates olha e esboça um leve sorriso. Virando a página, vê-se

um pôr-do-sol e um poema de John Trudell sobre descendência, linhagem, passado, a vida entre a realidade e a imaginação, o presente e suas conexões. Junto às duas imagens da página, há a imagem de um cavalo branco na Batalha Campal de Little Bighorn. Nesse sentido, ela também se volta para a iconografia do Oeste, mas de uma maneira mais poética. Nas páginas seguintes, há um texto de Sherman Alexie sobre suas experiências pessoais com a fotografia, a arqueologia da imagem fotográfica e a identidade. Ele descreve uma antiga foto sua e diz: "Eu andava com uma camiseta como qualquer garoto índio da reserva e tinha a pele tão escura que os cotovelos pareciam pretos. Agora sou um 'índio' urbano pálido com um armário cheio de ternos". Esta afirmação é importante em se tratando de sua identidade e diz para muitas pessoas indígenas e até para as famílias mestiças o que pode significar a mudança de cor da pele. Essas mudanças para o mundo dominante (e mesmo entre comunidades indígenas), esses 'índios da cidade' e pessoas de descendência mista podem ser julgadas e questionadas em termos da autenticidade indígena e porque motivo não se adequam ao modelo. O ponto de partida de Alexie pode não ser este, mas ele fala também na redefinição das noções de autodeterminação. Talvez ele tenha se sentido mais 'índio' na época, devido ao lugar onde viveu e sua conexão com a comunidade; a pele escura viria apenas de um reflexo genético. Um texto como esse, no início de um ensaio fotográfico sobre a identidade indígena realizado por uma mulher não indígena, pode mudar conceitos dominantes. Alexie irá se referir às imagens de Curtis como velhas fotografias de índios estóicos que definem conceitos dominantes do índio. Ele também se refere ao fato dessas fotografias terem sido feitas por uma mulher branca. Descreve-as como "tendo um sentimento íntimo e as pessoas deixam de ser objetos quando lhes é proporcionado um espaço espiritual e tipográfico para comentar sobre suas próprias imagens". Esse ponto é importante, porque próximo a cada uma das imagens em seu texto há o nome da pessoa, do grupo e, na maioria dos casos, comentários pessoais. Ela também pergunta para a pessoa como seu nome e o de sua tribo deveria ser divulgado. Na página seguinte, está a imagem de uma estrada, mais larga na parte inferior da página e menos larga próxima ao horizonte, o que dá a impressão de o observador estar entrando nela e não saindo. Richard West comenta então a história de opressão e o quanto esse livro traduz para o 'presente e o futuro da cultura nativa'. Uma introdução de Cates sobre o livro fala de suas experiências e motivações. Ela explica seu relacionamento com o 'País Índio' ou comunidades indígenas dentro e fora da reserva. Seu relacionamento com essas comunidades, especificamente em terras Diné ou Navajo, começaram quando ela ainda era criança. O livro trata de suas experiências e como ela entende o que seria a essência da terra, das pessoas e da cultura indígena. Ela diz, na introdução, que esta é uma jornada através do 'País Índio' que se inicia quando ela iniciou. Obtém-se então o sentido que ela quer ajudar a

desconstruir as ideologias e as perspectivas dominantes relativas à identidade indígena nesse texto. Como ela afirma: "'os índios ainda estão aqui'. Eles estão no meio de nós. Eles não desapareceram. Não se tornaram invisíveis. Os índios foram romantizados e vilanizados ao longo da história desse país". Com esses pensamentos introdutórios declarados, olhemos para a primeira imagem que tem um sinal laranja com uma seta onde se lê *Acesso ao País Índio (Indian Country Access).* Portanto, é assim que se inicia a jornada do observador. A fotógrafa é uma artista que tem uma mensagem política que protesta contra os conceitos dominantes. Ela inicia com as memórias de um amigo íntimo, o neto de Laugher. A primeira das imagens é a da bisneta de Laugher, que poderia simbolizar a continuidade de uma geração e não o fim. A juventude dela é uma parte da educação de Laugher. Portanto, ela não faz como Curtis que indica a idade como um significado de degeneração. A próxima imagem é a do neto de Laugher (Laugher´s Grandson) (figura 185).



Figura 185: *Laugher´s Grandson*

Sob a foto, está escrito: "Neto de Laugher, Navajo. Hataatii (homem da medicina, cantor/curandeiro) Reserva Navajo, próxima a Chilchinbito, Arizona." O homem numa posição de um ancião digno e forte a olhar fixamente para a câmera. Seu olhar franco não traduz submissão, mas integração. No enquadramento da imagem foi feito um corte na altura do peito e nas partes mais alta e laterais do chapéu. Uma grande turquesa contrabalança a imagem no meio e ao mesmo tempo descreve o homem. Prosseguindo com as imagens das gerações mais jovens e mais velhas, há a imagem de Dorothy Cody e sua neta Radmilla. Suzan Shown Harjo (figura 186).



Figura 186: *Radmilla Cody, Navajo, Singer, Miss Navajo Nation 1997-1998, with her grandmother, Dorothy Cody, Navajo, Navajo reservation, Leupp, Arizona*

A imagem de Adriane é também a da próxima geração e da passagem para a identidade. Segundo a afirmação de sua mãe, Suzan (Figura 187): "O mundo nos conhece como cheyennes. Chamamos a nós mesmos de tsistsistas, os Seres Humanos. Seguimos as instruções de nossas gerações antigas para 'caminhar gentilmente através da vida' e 'ouvir cada uma das vozes da Criação' e para a sabedoria deles 'Nossa Nação será forte até quando os corações das mulheres não estiverem no solo'. As tsistisistas ainda estão aqui, em número maior que antes, crescendo cada vez mais. E os corações de nossas mulheres estão sorrindo" (Suzan Shown Harjo, in Cates, 2001).

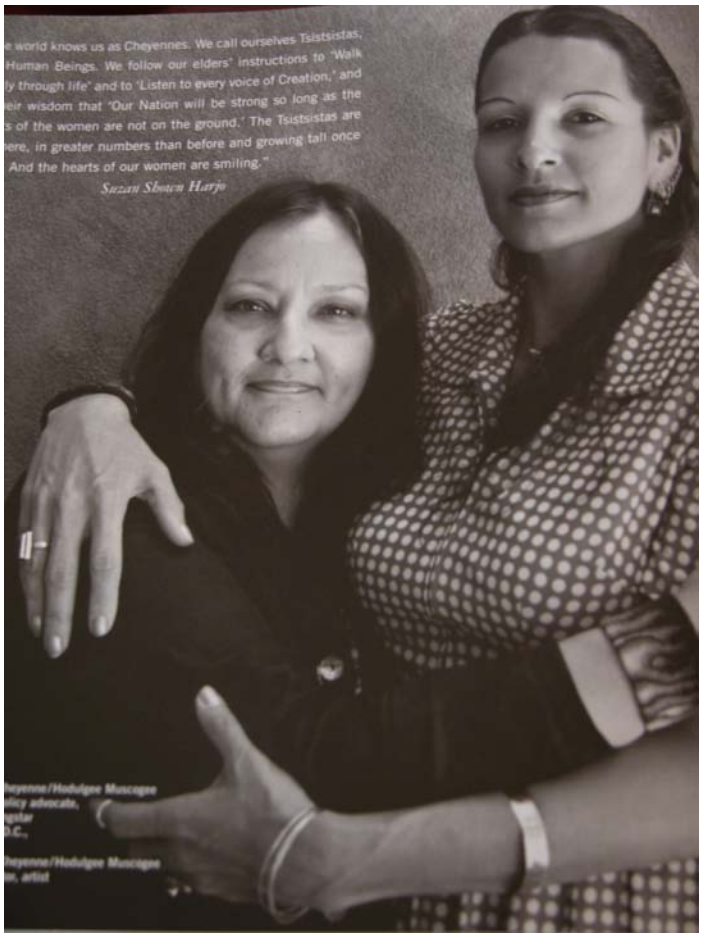


Figura 187: *Susan Shown Harjo, Cheyenne/Hodulgee Muscogee Poet, writer, curator policy advocate, president of the Morning Star Institute, with her daughter Adriane Shown Harjo, Cheyenne/Hodulgee Muscogee Performance poet, curator, artist*

Nesta imagem, nem ela e nem a filha estão vestidas com trajes 'tradicionais' ou da nobreza e, para a sociedade dominante, pode não estarem adequadas fisicamente ao estereótipo. Todavia, seus corações e mentes são cem por cento tsistsistas. Esse tipo de mensagem difere profundamente daquelas feitas por Curtis ou pelos padrões comerciais dominantes.



Figura 188: *Derrick Henry, Diné*

A imagem de Derrick Henry é a de um homem diné que vive fora das terras navajo, como o restaurante em estilo europeu atrás dele simboliza (figura 188). Na página oposta, está uma imagem de um *frybread (pão tradicional indígena)* e uma barraca de comida local. Assim, ela dá início ao tratamento das pessoas que vivem nessas terras. Cates fotografa grande variedade de escritores, atores, atrizes, professores, cantores, poetas e performers que vivem fora das reservas, longe de suas terras ancestrais ou comunidades indígenas. Em muitas dessas imagens, as pessoas falam em nome próprio, fornecendo ao observador informações sobre si mesmas e seus ancestrais e emitem opiniões. As muitas citações pessoais ao longo do texto da autora poderiam também ser examinadas como uma das muitas maneiras pelas quais esse trabalho, por parte da fotógrafa e dos fotografados, protesta contra as representações e o conceito 'índio' da sociedade dominante.

Cates tenta também representar o batalhão de personalidades selvagens ao incluir imagens como as de Karrie Phillip em seus trajes de lutadora de boxe, James Luna, Luiseno e Diegueno, Leo Stewart, Willie Staconer, Tom Rodriguez, Vince MacKay, Ed Archie Noisecat e Bently Spang. Como Dolls, ela tirou fotos das pessoas dentro e fora de suas casas, como as de Florence Jones, uma wintu idosa e líder espiritual (figura 189), e de Linda Lomahaftewa com os pais, Mary e Clifford (figura 190). Há até mesmo uma imagem interna em um 'sofá'. Mas, nesse caso, o depoimento feito pela pessoa que acompanha a imagem fala sobre religião, paixões e pensamentos do homem. Não está claro se o depoimento é da filha ou se foi ele quem escreveu

o texto que se encontra acima da imagem dos dois: "Não preciso de contas ou penas para ser 'índio'."



Figura 189:*Florence Jones, Wintu*



Figura 190: *Linda Lomahaftewa with her parents*

Também estão incluídos eventos políticos e protestos pessoais. Ela tem uma série de duas páginas com fotos menores relativas a protestos realizados no Dia de Ação de Graças para a sociedade dominante e no Dia Nacional da Manhã para os outros. Em muitos casos, as frases que acompanham as imagens representam protestos pessoais. Próximo à imagem de Beck Genia, há uma afirmação: "Eles compraram nossa terra com nosso próprio milho. Nunca soubemos que estávamos sendo enganados porque esse conceito não existia em nossa sociedade. Agora eles jogam golfe em nossos cemitérios enquanto vivemos em barracões" (In Cates, 2001).

Outra divulgação em duas páginas trata de uma mensagem de quatro rapazes e moças da Haskell Indian Nations University, tendo em segundo plano diversos indígenas na área de um antigo cemitério. "Os agentes do BIA apenas apareceram e tiraram as crianças de suas casas ou trataram a família com desnutrição. Eles falam da liberdade de Haskell, mas isso está longe de ser verdade. O cemitério mostra isso. Muitas pessoas tiveram de morrer. Uma sepultura é de um bebê de seis meses. Não é permitido que homens e mulheres estudantes fiquem juntos. Então, de onde virão esses bebês?". Lorene Brant. Abaixo da afirmação dela há uma de Mike Contreras, também na imagem: "Vimos o BIA vender a terra Haskell e agora estamos lutando para manter o pouco que nos resta. Há vários estudantes formados que não tiveram explicações do que acontece diariamente no internato de Haskell. Vários desses estudantes ainda estão aqui em espírito e isso é o que estou tentando proteger" (In Cates, 2001). As imagens de Cates são um protesto contra a imagem dominante estereotipada.

Quando a fotografia ou o retrato da pessoa, do acontecimento ou do lugar, é tirada em uma reserva, na maioria dos casos ela inclui o nome dessa reserva no título. No caso de pessoas que não vivem em um 'País Índio', ela inclui informações acerca de sua hereditariedade, nome etc. A vida tradicional está presente nas imagens da feira Crow e na coleta de madeira de *Ash* para cestas. Nesses casos, a vida 'tradicional', como é conhecida na cultura dominante é desmantelada.

Uma fotógrafa descendente de indígenas, que utiliza montagens como meio de comunicação e protesto contra os estereótipos dominantes, é Hulleah Tsinhnahjinnie, já mencionada anteriormente. Trata-se de uma parte extremamente valiosa e importante para o entendimento da linguagem visual e de suas relações com a identidade dos nativos norte-americanos. Os artistas nativos ou não-nativos acumulam uma variedade de experiências emocionais, sociais, físicas, educativas e pessoais. Todos eles, inclusive, mantêm um diálogo com a imagem-ícone. Alguns recorrem diretamente às imagens estereotipadas, características do ícone por tratamento ou uso de seus próprios elementos para derrubá-los. Esse é um indicativo em particular de Hulleah Tsinhnahjinnie, uma seminole/creek/navajo cuja exata identidade é a de um "puro sangue", nos termos governamentais, o que tem sido questionado. Esta imagem é parte de uma série de três sobre a lei I0I-644, em que artistas nativos precisam comprovar que têm o sangue nativo. O número na cabeça dela é o número de censo ou registro do governo (figura 191).[82] Ela confronta o ato de ter de provar sua própria herança e identidade indígena e o conceito de 'mestiço ou halfbreed'. Suas imagens se constituem num

[82] Hulleah Tsinhnahjinnie. *Would I Have Been a Member of the Nighthawk, Snake Society or Would I Have Been a Halfbreed Leading the Whites to the Full-Bloods, 1991.*

protesto contra a política norte-americana para os indígenas, os ataques aos estilos de vida indígena, direitos, terra (figura 192) e costumes que ocorrem desde a criação da nação.

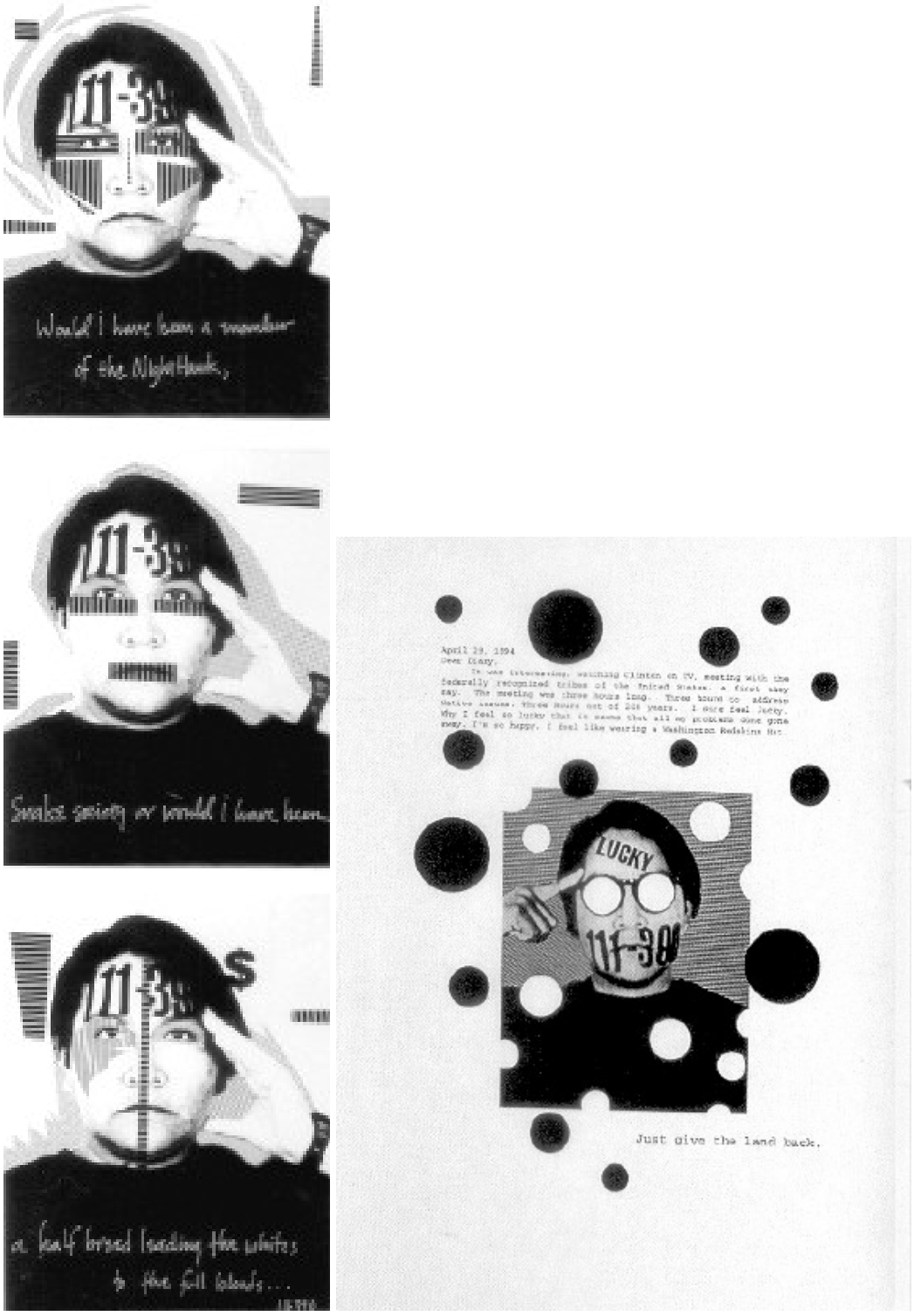


Figura 191: *Would I Have Been a Member of the Nighthawk, Snake Society or Would I Have Been a Halfbreed Leading the Whites to the Full-Bloods, 1991*
Figura 192:*Pages from 'Photographic memoirs of an Aboriginal savant (living on occupied land)'* 1994

Nesta figura, ela se reporta ao fato de que a nação assiste a histórias nos noticiários que dizem respeito ao presidente da república da época, Bill Clinton, no encontro de três horas com tribos reconhecidas no nível federal, parecendo que tudo está muito bem. Em suas afirmações, ela reivindica com veemência que três horas não são suficientes, considerando-se a longa história de seres ignorados. A referência dela ao chapéu dos pele-vermelhas também diz respeito a questões cotidianas, à visão de meras representações externas, a seus ataques à identidade que não desaparece. No final, ela simplesmente assinala: *Apenas devolvam nossa terra.* Nesses seus esforços para combater o 'índio' dominante, ela também faz referência aos problemas políticos como sendo apenas sintomas desse conceito.

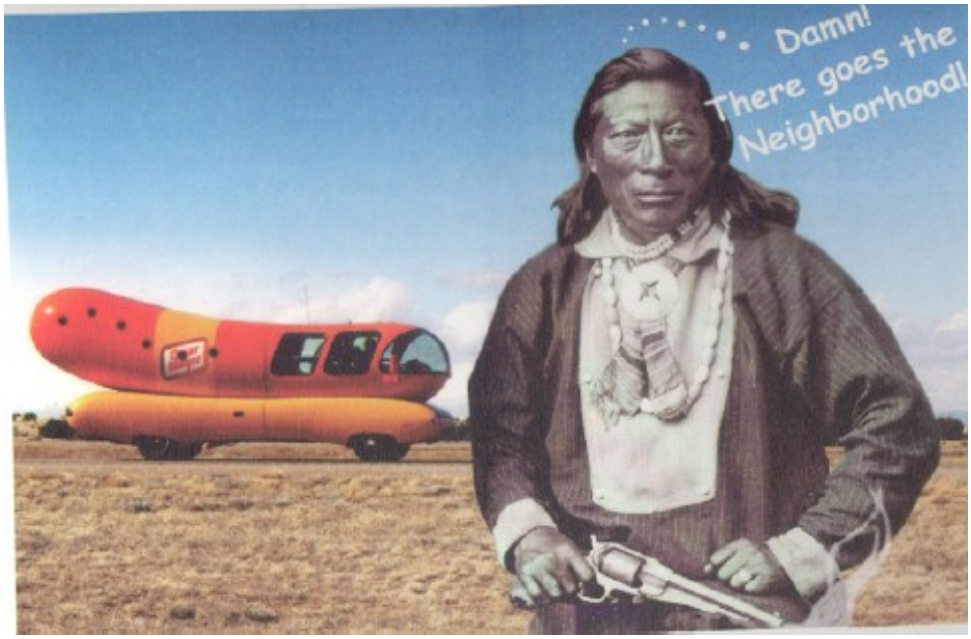


Figura 193:*Damn! There góes the Neighborhood!*

Na figura 193, ela faz um comentário poético e cômico relativo ao contato e ao capitalismo do ponto de vista dos primeiros habitantes. O ancião (apresentado em uma foto em preto e branco) deixa sua posição clara quando vemos os furos feitos por balas em seu carrinho de cachorro-quente. O senso de ironia dela vincula questões antigas e contemporâneas, relembrando ao observador que o combate não terminou. Suas fotos falam sobre a identidade das pessoas na época e desconstróem o 'euro-centrismo' romântico do conceito dominante 'índio'. A noção de soberania tribal da fotógrafa tem a ver com tratados quebrados, processos legais correntes e estende-se para além da autodeterminação em muitos níveis. A soberania é a autodeterminação em um mundo no qual se tenta, para si mesmo, definir o que seja 'indianidade'. Hulleah encontra esta soberania na fotografia que, por muitos anos, constituiu-se numa arma nas mãos da sociedade dominante.



Figura 194: *The Indian Man in San Francisco Series*



Figura 195: *Survivor, 1992.*

Nesse ponto, gostaria de selecionar imagens de outros fotógrafos indígenas contemporâneos. A figura 194, de Zig Jackson (Mandan/Hidatsat/Arikara), faz parte de uma série chamada "*Índio em San Francisco"*, na qual ele trabalha tanto suas percepções quanto as das ideologias dominantes em relação ao cenário da cidade. Esta imagem criativa, irônica e bem-humorada é representativa de um trabalho que diz respeito ao programa do BIA (1930-1960) de realocação e assimilação. Vê-se pela imagem que ele não compartilha de tal programa e traduz isso através de diferentes olhares. Esta série expõe a identidade indígena no panorama que, por um lado, tenta reprimi-la durante a realocação. Os títulos das séries, tais como *Aldeia Urbana (The Urban Village),* do mohawk Greg Staat, ressaltam a

flexibilidade e a vida existentes nas comunidades para aqueles que não tenham problemas com os procedimentos de acesso à hereditariedade. Shelly Niro (também mohawk) reporta-se à sua própria identidade contra o cenário do conceito 'índio' da sociedade (figura, 195). As fotografias dela demonstram o estabelecimento dessa mistura em relação a sua vida, identidade, herança, direitos tribais, sociedade, o passado e o presente. Aqui a discussão passa pelos artistas da época definindo-se a si próprios como contrários às finalidades do 'índio' popular; contudo, há muitas fotografias de nativos americanos trabalhando e transmitindo vida em sua fotografia atualmente.

3.14 Conclusão parcial

Neste capítulo foi discutida a história de Curtis relacionada com as políticas governamentais, teorias da antropologia e etnologia da época, o pictorialismo, as ideologias do Oeste e a ideologia pessoal do fotógrafo. As ideologias dominantes do período e suas influências no trabalho de Curtis, tais como os conceitos da complexa raça em vias de desaparecimento, do tipo genérico mítico do Oeste e o estereótipo do primitivo constituem o conjunto de estereótipos da época, perpetuados pelo trabalho de Curtis.

Entendo que Curtis usou o língua das representações que o público da época entendia, tratando o índio enquanto um produto modelado pelas ideologias através da iconografia. Curtis não deve ser desconsiderado por ser era influenciado pelas ideologias da época. Quando estudamos o conceito dominante do Índio, especialmente na fotografia, podemos notar que as imagens se tornam mais amplas do que o fotógrafo e os sujeitos. O imaginário coletivo do "índio" para o público nos Estados Unidos foi construído, comprado e agora está presente nos discursos fotográficos atuais.

O contraponto dessa análise do papel de Curtis nesse contexto foi estabelecido com a apresentação de fotógrafos de sua época e fotógrafos que atuam nos dias de hoje, que tanto deram seguimento às afirmações dos estereótipos quanto criticaram e combateram as ideologias dominantes. Acredito que entre eles destacam-se os fotógrafos de origem indígena, que realmente contribuem com um novo discurso, uma nova escolha de imagens.

SARA ELIZABETH BRANDON

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Multimeios

Penas de Papel:
Um Estudo Comparativo da Imagem Indígena no Brasil e nos EUA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Marcius César Soares Freire

Volume II

Campinas 2005

Capítulo 4: O Discurso Nacional Brasileiro, Identidade e o 'Índio' na Cultura Dominante e Popular

4.1 Colonização Portuguesa e Iconografia:

No Capítulo I, as impressões européias acerca do 'índio' foram discutidas, em termos das imagens e ideologias do contato, ao longo da construção do conceito 'índio'. Nesta seção, o enfoque estará na visão especificamente portuguesa como precursora da imaginação brasileira relativa à representação do 'índio' nas culturas popular e dominante. Os primeiros artistas-etno 'brasileiro-portugueses' e fotógrafos europeus em geral, suas visões do Brasil e do sujeito indígena também serão relevantes para se chegar a um melhor entendimento da imaginação e do 'índio' brasileiro.

Para dar início ao exame da impressão e da representação do 'índio', deve-se reportar à noção da descoberta do Brasil. O nome Brasil foi tomado de uma lenda irlandesa que dizia respeito a uma ilha prometida:

> A ilha do Brasil ou ilha de São Brandão, povoava a imaginação e a cartografia européias desde o século IX. Segundo a lenda, Hy Brazil era uma das ilhas 'movediças', 'ressoante' de sinos sobre o velho mar', que sumia maliciosamente no horizonte esfumaçado sempre que os nautas se aproximavam dela. Foi palco da lenda celta '*Peregrinatio Sancti Brandani*', escrita em latim no século IX. Brandão, nascido no Irlanda no ano de 460, partira para o oceano, na companhia de catorze monges, em 565 (aos 105 anos, portanto) para evangelizar terras e povos ignotos. Depois de inúmeras peripécias, que as lendas ecoam, teria chegado Hy Brazil, ou Terra da Promissão, onde morreu aos 181 anos de idade. Desde 1351 até pelo menos 1721, o nome Hy Brazil podia ser visto em mapas e globos. Até 1624, expedições ainda eram enviadas à sua procura. (História do Brasil, Folha de São Paulo, 23, 1997).

A origem e a iconografia do nome Brasil foram oficialmente designadas em 1527, mas parte da América do Sul já mantinha relacionamento com a versão feminina de Américo (Vespúcio) ou a América e sua iconografia. Tradicionalmente, o Brasil foi associado com o significado do pau-brasil, mas a palavra na verdade é celta, usada para 'abençoar'. Não obstante, pode-se referir à associação da nomeação do Brasil ao pau-brasil como uma construção popular brasileira e negociação de identidade face à construção nominal européia. Alguns nomes foram dados ao país, uma ou outra vez, inclusive com a palavra indígena Pindorama; outros nomes foram: Ilha de Vera Cruz de Cabral, Terra Nova, Terra dos Papagaios, Terra de Santa Cruz, Terra do Brasil (23). Portanto, o nome Brasil reflete uma combinação de velhos arquétipos e mitos europeus, bem como conceitos especificamente portugueses e indígenas.

> Rodolf Espinola argumenta que o explorador espanhol Vincent Yañez Pinzón foi de fato quem primeiro chegou ao Brasil, em janeiro de 1500 (Espínola, 2001, 23-31).

Pinzon foi o comandante da nau Nina da viagem de Colombo, que levou à 'descoberta' das então já habitadas Américas. A atribuição da descoberta do Brasil a Pedro Álvares Cabral, que era português, pode ter sido um ponto central utilizado para reforçar a identidade nacional. A identificação com Cabral e não com Pinzon pode ter sido similar à última apropriação e adoção da iconografia de Colombo como se ele fosse inglês ou um cidadão honorário inglês. Na América do Norte, o mito da descoberta parece reforçar os vínculos entre a 'civilização' e a nação. Portanto, central para essa discussão não é o fato de quem atingiu o Brasil em primeiro lugar, dado que a idéia da descoberta em si é parte da narrativa da fundação. Nesse caso específico, um homem português é um ídolo nacional e não um colonizador espanhol. Se Pinzon chegou primeiro, o que pode mudar é o significado das imagens de Pedro Álvares Cabral aportando no Brasil ou partindo para Lisboa, Portugal. Todavia, Cabral provavelmente deteve sua posição iconográfica e simbólica de primeiro português a explorar as terras no Brasil. De fato, o poema épico português, *Os Lusíadas*, refere-se a viagens portuguesas e descobertas de mundos novos, e é ensinado até hoje no sistema educacional brasileiro. Todavia, a criação da iconografia nacional cheia de penas, relativas ao contato e à exploração portuguesa, de modo similar a dos Estados Unidos, é mais forte no final dos anos de 1880 e início dos anos de 1900, com a proclamação da república como resposta à 'independência' do império e à formação da 'república brasileira'. Expedições da coroa aqui chegaram para estudar as possíveis riquezas minerais, eventualmente encaminhadas aos mercadores e postos comerciais que exploravam as matas brasileiras (pau-brasil).

As estratégias que os portugueses adotaram durante os primeiros contatos e a colonização diferem um tanto das empregadas pelos puritanos, ingleses protestantes. Todavia, ambas as bandeiras marcaram os atos de colonização: a dominação dos grupos culturais existentes, a integração e o movimento de grupos culturais estrangeiros às Américas e a imigração forçada do 'outro', tal como o escravo africano. Ambos os países foram explorados por grupos europeus: ingleses, no caso dos Estados Unidos; portugueses e outros europeus, no caso do Brasil. Assim, as influências dominantes externas sobre as populações indígenas puderam mais tarde afetar a identidade nacional. A colonização da América do Norte e do Brasil resultou na apropriação tanto da língua indígena quanto da língua dominante. No Brasil, o tupi-guarani era uma língua freqüentemente falada, no início do século XVIII, em áreas como São Paulo. Em escalas diferentes, ambos os países usaram várias palavras indígenas para denominar cidades e estados, além da incorporação de termos indígenas para descrever plantas ou animais. Tanto os fazendeiros dos Estados Unidos quanto

os do Brasil entraram em contato com o conhecimento indígena no tocante a plantas e ervas, os cidadãos dos dois países consomem alimentos originariamente apropriados das fontes indígenas tais como o milho e a mandioca, para nomear apenas os mais conhecidos. Nos Estados Unidos, as contribuições indígenas à 'cultura norte-americana' são muito numerosas para que possam ser mencionadas aqui. O cerne desta pesquisa consiste nas apropriações e representações dominantes e populares do 'índio' associado com a formação da identidade nacional. Na América do Norte e no Brasil, fazendeiros misturavam-se com pessoas indígenas e africanas, tanto em circunstâncias similares quanto diferentes. No que se refere à mistura ou casos de sexo entre as raças, ocorre de modo irregular, ganhando terreno quando homens como Thomas Jefferson procriaram com suas escravas, assim como exploradores portugueses e capitães tiveram relações sexuais tanto com as indígenas quanto com escravas africanas.

No Brasil, os portugueses serviram-se de 'capitanias', ou grandes porções de terra doadas para capitães portugueses indicados pelo governo, para salvaguardar o pau-brasil dos franceses e explorar os recursos naturais do país. A primeira cidade, São Vicente, foi estabelecida por Martim Afonso de Sousa e cerca de quatrocentos homens. Não há relatos de mulheres na expedição deste comandante. Ele fora indicado pelo rei, em 1531, para estabelecer um núcleo político no Brasil e após a expedição que comandou, muitas capitanias hereditárias foram estabelecidas para coibir a exploração do pau-brasil pela França. Em torno dessa mesma época, os portugueses começaram a investir em cana de açúcar. Esse foi o motivo pelo qual o Brasil foi dividido em 'capitanias': Maranhão, Ceará, Itamaracá, Rio Grande, Pernambuco, Bahia, Porto Seguro, Ilhéus, Espírito Santo, Rio de Janeiro, etc. Essas áreas eram asseguradas por subordinados dos capitães que tivessem sangue nobre (1535).

O tipo de colonização da 'capitania' levou ao descontrole total da miscigenação no Brasil, exceto numa área mais central controlada pela Espanha. Portanto, ao olharmos para a grande variedade de traços não-indígenas entre o leste e os primeiros contatos com grupos indígenas da América do Norte, temos a população mestiça formada durante a colonização. O poder da pessoa mestiça como uma ligação entre as culturas branca e indígena, em termos do discurso e da colonização, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, é discutível. A miscigenação pode ter sido uma manipulação do colonizador na época, embora na prática a resistência da pessoa e da cultura indígena pudesse estar existindo e persistindo continuamente face ao genocídio. Enquanto nos Estados Unidos a política de conquistas de terra, o genocídio e a idéia da 'raça em vias de desaparecimento' indicassem um caminho para uma rápida colonização sem misturas, em termos da Inglaterra e do anglo-saxonismo,

isso não ocorre como verdade absoluta. Portanto, no Brasil, os portugueses, devido aos seus 'capitães dos estados', parecem ter chegado e realizado o contato num nível massivo centralizado. As 'capitanias' assinalaram o início de alguns dos atuais estados, por exemplo: Capitania da Bahia, agora Bahia; Capitania do Rio de Janeiro etc. Sendo assim, o cerco da colonização e do contato é a maior diferença em termos de estratégia de contato entre o Brasil e os Estados Unidos. Esses portugueses da nobreza designados no Brasil fiaram-se totalmente em um sistema baseado em hierarquias. Os micro-governos deram início à fixação mais expressiva dos portugueses no Brasil. Acessar os trabalhadores indígenas e, eventualmente, escravos indígenas e africanos, tornou-se essencial para essa nova presença no Brasil. O principal interesse desses capitães era o de explorar e não colonizar a terra. A cana-de-açúcar foi plantada e tornou-se a maior força econômica. Os capitães foram designados para supervisionar a retirada dos recursos naturais nas costas da força de trabalho indígena e africana e então retornar a Portugal. Junto com os capitães, foram enviados ao Brasil criminosos, condenados ou degredados.

Uma visão mais realista da colonização e do nascimento do brasileiro e nos reporta ao problema das pessoas norte-americanas, ambos criados na trama de contato. Tanto os americanos quanto os brasileiros surgiram como resultado da colonização e não a partir de uma romântica apropriação ou de um verdadeiro e íntimo relacionamento com 'o outro'.

As leis e o governo das pessoas que acompanhavam os capitães estavam nas mãos dos capitães ou donatários. Agricultores 'degredados' ou criminosos chegaram com os capitães e capturaram e tornaram escravas pessoas indígenas, para usá-las e vendê-las. O fato de as pessoas indígenas se revoltarem e lutarem por suas sobrevivências sugere que essa não seria a romântica miscigenação entre mãe indígena e pai português, como foi representada por muitos autores, tal como José de Alencar. Em 1549, Tomé de Souza, com extensa folha de serviços prestados na Índia e na África, foi indicado como o primeiro governador do Brasil para supervisionar as capitanias e, acima de tudo, legislar o país para o rei. Ele teria de administrar as colônias a partir de uma posição centralizada. Com esse novo governo português e católico, o qual Souza representava, vieram missionários e funcionários. Nesse ponto, parece que o interesse era então o estabelecimento de uma forma de controle da exploração. Tomé de Souza trouxe cerca de mil pessoas entre soldados, artistas, fazendeiros, burocratas e mais 'degredados'. Esse novo governo imperial representou uma tentativa de explorar/arrendar o Brasil, o que não existia de forma tão sólida. Também com o novo governo, vieram reforços militares organizados contra as pessoas indígenas em nome dos

portugueses, e teve início a construção da cidade colonial de Salvador. Foi também em torno dessa época que o rei e a rainha decidiram enviar mulheres das colônias para se casarem com os que colonizavam o Brasil e controlar as uniões sexuais com o 'outro'.

É preciso discutir a questão da identidade indígena norte-americana e brasileira em relação à formação da identidade nacional, em termos de miscigenação. As uniões sexuais entre colonizadores e agricultores ocorriam e, como no caso da Califórnia, continuaram a ocorrer até o século XIX. A expansão para o Oeste, em geral, resultou na união de *trappers* e negociantes com mulheres indígenas que eram espoliadas por eles como força de trabalho, no comércio de peles, negociações, mudanças, alianças políticas e necessidades sexuais. No caso da colonização exploratória, freqüentemente abandonavam sua esposa (ou suas esposas) e filhos que já haviam servido aos seus propósitos e retornavam para o mundo 'civilizado'. No caso da Califórnia, quando as notícias de ouro chegaram ao Leste através do Oeste, os homens deixaram suas namoradas, mulheres e famílias do mesmo modo que os capitães portugueses e primeiros exploradores fizeram no Brasil, de modo a explorar a terra e, como acreditavam, voltar para casa ricos. A exploração não terminava com a terra e os recursos minerais; mulheres indígenas foram seqüestradas e vendidas como escravas, prostitutas ou se tornaram concubinas. Esse contato provocou muitas doenças, principalmente venéreas ou de natureza sexual. O alto nível de estupro de mulheres indígenas californianas é provavelmente comparável ao sofrido por mulheres indígenas brasileiras, durante a colonização exploratória do Brasil. Tanto a colonização do Oeste dos Estados Unidos quanto do Brasil em geral foram exploratórias. Em ambos os países, as crianças foram lançadas ao mundo na trama da colonização. Os homens não levavam em conta o bem-estar da mulher indígena, que era tratada como um recurso mineral ou natural, usada como um meio para a riqueza. Em muitos casos, criminosos portugueses, subordinados aos capitães, provavelmente permaneceram quando os capitães retornaram para Portugal. O que é certo é que a aliança entre mulheres indígenas e homens portugueses ajudou Portugal a fortalecer uma tática que a França também usara.

Portanto, em ambos os países o contato foi romanceado junto com as raízes de um novo povo brasileiro e norte-americano, como vimos no Capítulo III. Uma diferença que pode ter resultado em uma população brasileira com origem mais miscigenada ou misturada ao longo do tempo do que nos Estados Unidos, nos primeiros anos após o contato, é a provável adoção de crianças mestiças e de suas mães no retorno para as culturas indígenas ou afro-americanas, ocorrida em nível maior nos Estados Unidos. Isso não quer dizer que o indígena 'mestiço' tenha sido aceito totalmente por cada um dos lados. Portanto, a estrita categorização de

'raças' é algo que parece suspeito em relação à separação de pessoas misturadas em grupos nos Estados Unidos. Pessoas com misturas de heranças genéticas com africanos ou indígenas são muito mais caracterizadas como simplesmente negros ou 'índios'. No Brasil, quem é rotulado como simplesmente um brasileiro, pode ter níveis altos de DNA indígena. Por outro lado, a idéia da cultura dominante brasileira do que seria o 'índio' e o que seria brasileiro (afro-indígenas-portugueses e europeus – com ênfase na identidade indígena) levou à perda ou negação dos direitos 'tribais' e da terra de algumas comunidades. Muitas vezes, aqueles que têm traços africanos proeminentes são descritos como não sendo negros, como se a descendência africana fosse motivo de vergonha. As pessoas também têm o direito à autodeterminação de sua hereditariedade, mas é difícil dizer o quanto as noções dominantes influenciam e desconstróem essa determinação no Brasil. O termo 'branco', como é usado no Brasil, também é problemático, às vezes, em termos dos métodos dominantes de assimilação das culturas minoritárias e da negação do papel da herança étnica na pobreza. Por exemplo, as áreas mais pobres foram, em muitos casos, criadas como uma locação para os escravos libertos viverem marginalizados. Pode-se dizer seguramente que a favela é constituída por pessoas que primariamente são descendentes de afro-brasileiros de uma forma ou de outra. Na Unicamp, por exemplo, se perguntarmos quantos professores ou mesmo alunos são descendentes primariamente de africanos, o que poderíamos encontrar? Há quem tenha herança significativa de indígenas e de africanos e seja freqüentemente designado como 'branco', levando à desconstrução e à criação do mito de um novo brasileiro, de uma 'democracia racial'. Marilena Chauí descreve esses estereótipos dominantes que fundam a identidade nacional brasileira e sua transferência para a identidade popular:

> Há assim, a crença generalizada de que o Brasil: 1) 'é um dom de Deus e da Natureza'; 2) tem um povo pacífico, ordeiro, generoso, alegre e sensual, mesmo quando sofredor; 3) é um país sem preconceitos (é raro o emprego da expressão mais sofisticada 'democracia racial'), desconhecendo discriminação de raça e de credo, e praticando a mestiçagem como padrão fortificador da raça; 4) é um país acolhedor para todos os que nele desejam trabalhar e, aqui, só não melhora e só não progride quem não trabalha, não havendo por isso discriminação de classe e sim repúdio da vagabundagem, que, como se sabe, é a mãe da delinqüência e da violência; 5) é um 'país dos contrastes' regionais, destinado por isso à pluralidade econômico e cultural. Essa crença se completa com a suposição de que o que ainda falta ao país é a modernização – isto é, uma economia avançada, com tecnologia de ponta e moeda forte-, com a qual sentar-se-á à mesa dos donos do mundo. A força persuasiva dessa representação transparece quando a vemos em ação, isto é, quando resolve imaginariamente uma tensão real e produz uma contradição que passa despercebida. É assim, por exemplo, que alguém pode afirmar que os índios são ignorantes, os negros são indolentes, os nordestinos são atrasados, os portugueses são burros, as mulheres são naturalmente inferiores, mas, simultaneamente, declarar que se orgulha de ser brasileiro porque somos um povo sem preconceitos e uma nação nascida da mistura de raças (Chauí, 2000, p. 8).

Alguns desses conceitos de fundação ou da ideologia nacional no Brasil se tornam importantes em termos das representações dominante e popular das pessoas indígenas. Tais noções afetam politicamente grupos com heranças indígenas que vivem próximos às cidades brasileiras ou que não vêem 'índios' o suficiente, e que são popularizados como menos indígenas ou simplesmente aculturados. Em relação à citação acima, tenho experimentado diariamente a lembrança de que, em termos da nacionalidade brasileira, tais mitos de fundação na prática terminam de modo diferente. Um desses exemplos diz respeito ao fato de eu estar procurando alguém para limpar minha casa, durante uma semana em que estive doente. Quando perguntei à vizinha quem trabalhava para ela ou se conhecia alguém que eu pudesse contratar, primeiro me deu o nome de sua própria empregada, mas disse que provavelmente ela estaria ocupada a semana toda. Perguntei então se havia alguém na vizinhança ou nas proximidades que estaria disponível, ela sussurrou: 'Você se importa se ela for de cor?' Ela deixou muito claro naquele momento a diferença entre a pele escura ou preta. Após a metáfora, ela disse a palavra pertinente: negra. Portanto, aparente e ironicamente uma mulher afro-brasileira não era suficiente boa para arrumar ou limpar a casa de algumas pessoas.

A herança indígena está também, muitas vezes, erroneamente associada com pobreza, quando não se vive na reserva numa preservação nobre e romântica. Sendo assim, muitas pessoas apenas se relacionam com sua hereditariedade indígena quando isso é romântico e menos ofensivo no mundo corrente, de modo diverso ao que ocorre nos Estados Unidos. No Brasil, entretanto, a cultura e a evidência narrativa oral parecem ser mais aceitas do que a prova 'da linhagem de sangue' ou registro por escrito dos Estados Unidos. Na América do Norte, a categoria 'brasileiro' ou a idéia de herança mestiça não existe. O americano é até um termo muito mais complicado, representando as pessoas como européias, negras ou da raça 'índia'. Embora 'raça' tenha sido há muito tempo desconstruída, na prática ela ainda sobrevive e muito bem. Enquanto existem 'índios' de fachada e fraudulentos nos Estados Unidos, reivindicando o sangue indígena de modo a receberem benefícios do governo ou das universidades, alguns permanecem sem ter evidências documentadas por escrito. Como um homem indígena envolvido na prática de registro tribal uma vez disse, o sistema levou ao registro de pessoas com menos herança cultural e linhagens de sangue. Ele sentia que muitas pessoas com grande parte de herança e possivelmente com maior ancestralidade indígena estavam sendo excluídas. Afinal, os vínculos culturais e o DNA são igualmente importantes e aqueles com um ancestral ou uma prova por escrito não precisariam necessariamente ser excluídos. Conceitos populares e dominantes de como o 'índio' deveria parecer, agir ou

provar sua ‘indianidade’ continuam sendo problemáticos em termos de defesa política e identidade.

Se considerarmos a miscigenação nos primeiros tempos, em termos dos ingleses e fazendeiros puritanos com grupos de mulheres e homens que chegaram juntos, após a exploração inicial meramente militar, as tentativas levaram aos mais desastrosos conflitos. Isso não quer dizer que dentre esses novos grupos de fazendeiros não houvesse militares, artistas, primeiros ambientalistas etc. de todos os tipos. Esses grupos de fazendeiros, diferentemente dos arrendatários das capitanias, provavelmente tinham mais patrulheiros culturais e vínculos religioso-culturais do que um capitão de estado. Portanto, a idéia de que os portugueses eram menos declaradamente racistas ou mais liberais sexualmente pode realmente ser real, mas apenas devido às necessidades. Havia menos, ou quase nenhuma mulher portuguesa no Brasil naquela época, ao contrário dos assentamentos ingleses. A concepção portuguesa de liberalidade sexual pode, portanto, ter sido apenas colocada em prática. Também não é verdade que todos os primeiros exploradores portugueses e capitães entraram em contato com o ‘cunhismo’ dos grupos culturais tupinambás ou tupi-guaranis.

Provavelmente, ocorriam seqüestros tanto quanto a colocação de indígenas na posição de escravos, o que teria causado também a procriação. Devido ao fato de acreditar-se que os tupis eram numerosos, cerca de cem mil, e teriam ocupado as margens do rio São Francisco até Salvador, na Bahia, bem como áreas do estado do Rio de Janeiro, eles foram parte integrante do contato europeu e indígena. Vários grupos das áreas litorâneas do Brasil, como os tabajaras, caetés, aimorés (não do grupo tupi), tupiniquins, tremembés (não-tupis), temiminós, goitacás, tamoios, puris etc., e não apenas os tupinambás, negociaram e se aliaram com e contra grupos europeus tais como franceses, espanhóis, holandeses e portugueses, ao longo do contato. Na realidade, os tupiniquins ocuparam maiores porções de terra do que os grupos tupi-guaranis. O modo como cada grupo indígena no Brasil tratou o contato e as relações sexuais, assim como seus sistemas de crenças, pode ter sido diferente. No caso do ‘cunhismo’ tupinambá, do qual Caramuru ou Diogo na vida real foi adepto, é provável que tenha sido política e culturalmente benéfico para ambas as partes. O cunhismo permitiu que Diogo gerasse descendentes mestiços com sua ‘esposa’ bem como em relações com outras mulheres. Ele propiciou que Diogo se casasse com várias filhas de portugueses. Sendo assim, a idéia de que Diogo tenha compartilhado suas esposas ou que as mulheres não eram reguladas por nenhum código sexual parece ser fantasia. Os filhos mamelucos de Diogo criaram uma força de trabalho e permitiram que ele alcançasse uma posição de negociar com

os portugueses e franceses que queriam explorar a terra, através de suas relações com os tupis.

Portanto, a idéia popular da mulher indígena ser liberada e sensual foi retratada sob uma perspectiva masculina não indígena, produzindo noções populares. Em suma, essa interação foi cultural e política, uma negociação na qual as mulheres poderiam ou não ter liberdade sexual. O contato de Pocahontas e Jamestown não é totalmente diferente em termos de alianças sexuais e políticas. Seu casamento com Thomas Rolfe serviu para unir ambos os grupos culturais, uma estratégia para levar a paz à 'selvagem' e 'pagã' Pocahontas, por meio da conversão tanto dela quanto de seu povo. Ela seria a mãe indígena de uma nova nação. A viagem de Rolfe e Pocahontas à Europa para promover a planta nativa tabaco, demonstra que as uniões sexuais, simbólicas e políticas foram mais freqüentemente econômicas e não sexuais. Pocahontas, que morreu após contrair uma doença européia, na Inglaterra, participou muito pouco das negociações. Todavia, sua prole é semelhante à que nasceu das mulheres indígenas no Brasil, sendo vista também como a 'nova raça' ou a do 'verdadeiro' norte-americano. Deve-se lembrar que nesses primeiros anos da ocupação inglesa e portuguesa o controle deles em cada continente ainda não era seguro. Os casamentos ou uniões entre mulheres indígenas e homens europeus propiciaram alianças com grande número de grupos indígenas.

O exame dos primeiros estágios do contato português e da colonização no Brasil possibilitou que se atingisse um nível de compreensão das imagens nacionais geradas posteriormente, bem como das várias ideologias, e a produção de imagens da Comissão Rondon e do movimento modernista, além das perspectivas antropológicas. Conseqüentemente, este projeto se relaciona com a idéia das identidades nacionais norte-americana e brasileira. Como a metodologia de Chauí indica para o Brasil, como tendo sido criada ou inventada no momento da 'descoberta' que levou ao 'mito de fundação' do Brasil, este projeto pretende incluir uma comparação dos Estados Unidos nesse tipo de discurso ideológico. Da comparação entre a criação das duas nacionalidades, um melhor entendimento do conceito 'índio', enquanto uma noção popular e dominante em termos de representação, deve emergir.

Nesse ponto, convém lembrar que os primeiros trabalhos artísticos realizados no Brasil foram de grupos indígenas. Suas narrativas orais e cultura material foram na época do contato, e ainda continuam a ser, produções artístico-culturais assim como reflexões em torno do nascimento da cultura e das cosmologias. Os artistas europeus, e não os portugueses, parecem ter sido os responsáveis pela maior parte das impressões européias relativas ao

Brasil. As tentativas de colonizar ou explorar o Brasil levou-os à documentação de suas impressões do país. Vieram da França, artistas como André Thevet, Antártica Francesa (1555), De Lery, De Bry e da Alemanha, Hans Staden, de perspectiva européia, e artistas holandeses durante sua ocupação. Nesse sentido, a imaginação européia colonial relativa ao Brasil foi bastante documentada.

As primeiras imagens realmente portuguesas foram criadas para as igrejas ou como propostas religiosas. À primeira vista, isso parece ser uma falta de representação portuguesa do Brasil e das pessoas indígenas. O problema é que muitos artistas eram pouco conhecidos ou estudados e, de fato, na maioria dos textos, há pouco mais do que a simples menção a eles. Com a vinda dos missionários portugueses, como os padres Anchieta e Manoel da Nóbrega, em 1549 - junto com Tomé de Sousa, e o estabelecimento da primeira capital da colônia, Salvador, e das missões portuguesas - a expulsão dos franceses, que haviam conquistado alianças com vários grupos indígenas nos anos de 1560, estava finalmente assegurada. Portanto, a iconografia religiosa, em termos das imagens indígenas e da identidade nacional, é central para a identidade brasileira em construção. O discurso textual e os debates relativos ao significado dos jesuítas e missionários na construção do Brasil, em termos da 'pacificação' cultural, do genocídio, controle político, conversão, 'assimilação' forçada e noções de defesa dos direitos indígenas contra os bandeirantes foram crescendo. Pode-se ver o caso de Ruiz de Montoya que planejou um movimento organizado com dez mil indígenas do Paraná e de Iguaçu, em trezentos quilômetros de barco com o intuito de 'protegê-los' dos bandeirantes e mamelucos paulistas que estavam escravizando-os. Entretanto, muitos morreram na jornada e cerca de quatro mil fugiram. (*História do Brasil*, 1997, pp. 36-37). Uma vez mais parece que para suas pátrias era mais fácil converter e criar uma situação de união. O fato de os empréstimos concedidos pelos missionários para a conversão e a pacificação de indígenas, que serviriam de mão-de-obra para os fazendeiros locais até que pudessem pagar mais tarde com a demanda, terem sido mais altos do que as pessoas indígenas valiam, também é significativo. A proteção, o genocídio e a pacificação ou o controle político, assim como o intento religioso, foram todos elementos resultantes da presença dos jesuítas. O que se considera central aqui é o papel deles na criação de representações do Brasil, assim como sua importância, como figuras icônicas do passado, na criação de uma história visual ou imaginada que diz respeito à identidade brasileira. Parece que as imagens criadas pelos jesuítas e primeiros artistas religiosos portugueses são menos populares do que as criadas na primeira metade do século XIX, quando foram usadas como principais figuras opostas à submissão indígena.

Exemplos das primeiras pinturas portuguesas foram em parte ignorados enquanto indicadoras da imaginação portuguesa em relação ao Brasil. Embora muitas delas sejam representações da iconografia católica, elas poderiam ser estudadas em um contexto do Brasil. A pintura portuguesa *A Morte do Padre Filipe Bourel* (XIII), (figura 196) que se encontra do Museu de Belas Artes, é descrita como a de um artista desconhecido pertencente ao estilo português.



Figura 196: *A Morte do Padre Filipe Bourel* (XIII)

Há uma mensagem textual deixada pelo artista na pintura, em latim, indicando o nome do padre, a data de nascimento, em 1600, a missão, a Companhia de Jesus, no Brasil, Bahia, e uma descrição de que ele estaria próximo ao mar brasileiro quando morrera na presença de portugueses, desprovido de toda assistência sacerdotal, na missão perto do lago Podi (Apodi), não muito longe de Olinda, assim como a descrição do rio Paraíba, do leito, da cabana, da embarcação com brasileiros. Esta imagem é interessante porque o homem morre como um mártir, convertendo os brasileiros e guiando-os. Isso é comunicado através do fato dele estar rodeado por pessoas de pele marrom claro e marrom escuro, provavelmente pessoas indígenas ou mamelucas com roupas nos quadris. Os trajes deles são similares aos dos homens e das mulheres tupinambás descritos por Eckhout. Alguns continuam nas águas, chegando em canoas, enquanto as mulheres e as crianças mais próximas ao corpo parecem chorar. O fato de ele ter morrido não apenas na presença dos portugueses, mas com 'brasileiros' ao relento descreve a dedicação que teria por essas pessoas. Uma construção em

estilo europeu, aparece em segundo plano, e a missão está do lado oposto à estrutura de madeira na qual ele morre. Portanto, a imagem constrói uma visão da identidade indígena brasileira, ao mostrar os jovens geralmente com a pele mais clara do que as das mães, mais escuras. Seus trajes parecem indicar o contato e a mudança cultural devido ao estilo semelhante ao grego de uso de mantos como roupas. É difícil dizer de que grupo as imagens tratam, pois, evidentemente, tornaram-se 'brasileiros' genéricos para os portugueses. As duas redes ao fundo devem ter parecido exóticas para o observador europeu. A altura da rede significa que o 'brasileiro' teria de subir na árvore para alcançar o objeto. O fato de dormirem no alto das árvores poderia ser uma referência a sua natureza animal ou selvagem. O papagaio vermelho na árvore brasileira, as plantas nativas e os rios parecem ser uma lembrança da América exótica. A mera morte dele de uma 'maneira brasileira' é um símbolo de seu caráter humilde num cenário rude.

Através de estudos posteriores, a linha entre os portugueses e os primeiros brasileiros começa a se delinear de maneira mais clara. Por um lado, a arte dos primeiros brasileiros é similar à usada pelos brasileiros para os detalhes católico-portugueses; sendo assim, começa-se a perceber a presença dos mamelucos nos trabalhos. Embora pareça que as coleções de iconografias religiosas digam que as pessoas africanas e indígenas não seriam tão satisfatórias devido a seus vínculos com o paganismo, parece que houve uma negociação dessa identidade em alguns pontos, já que muitos dos trabalhadores que construíram as igrejas foram provavelmente mamelucos ou afro-brasileiros.

> Nas localidades mais pobres, onde não havia mão-de-obra especializada, os padres da Companhia de Jesus encontraram diversas soluções de acordo com o material disponível. As igrejas das missões são geralmente construções cuja composição arquitetônica mostra uma intenção erudita de influências maneirista, interpretada e simplificada livremente pelos executantes, geralmente mamelucos. É o caso da Capela de São Miguel, perto de São Paulo, fundada em 1622. A influência maneirista é evidente, sobretudo nos interiores, nas decorações dos púlpitos e dos altares (altar principal da Igreja de São Lourenço dos Índios, em Niterói), nas ingênuas pinturas do forro. Essa tendência cabocla, de livre adaptação de modelos europeus, se mantém até hoje nas regiões de fronteiras de desenvolvimento onde a arquitetura religiosa se caracteriza por semelhanças formais, principalmente por detalhes acaboclados, de mistura (*Arte no Brasil*, 1982, p.35.).

Talvez, então, as representações portuguesas do Brasil ou dos habitantes indígenas possam ser descritas em termos de arte e arquitetura religiosa. Os artistas portugueses e os mamelucos usaram isso como um meio de expressão. O século XVII parece comportar a maioria das obras de arte portuguesas, embora tenham sido menos criadas e preservadas durante a ocupação holandesa.

No século XVIII, havia grande número de representações brasileiras criadas no país ou representações portuguesas que diziam respeito ao Brasil. Entretanto, a iconografia da transição portugueses-brasileiros, com representações de figuras indígenas autênticas, pode ser encontrada mesmo antes disso. O exemplo do milagre de Catarina, encontrado na Igreja da Graça, na Bahia (1536, como uma sesmaria, igreja, 1586 - Doria, p.25), como já foi discutido no Capítulo V, deve ser relembrado. Todavia, imagens com figuras como estas, no teto do convento de Santo Antônio, criadas durante o século XVIII (figura 197), são indicativas do estilo 'brasileiro.

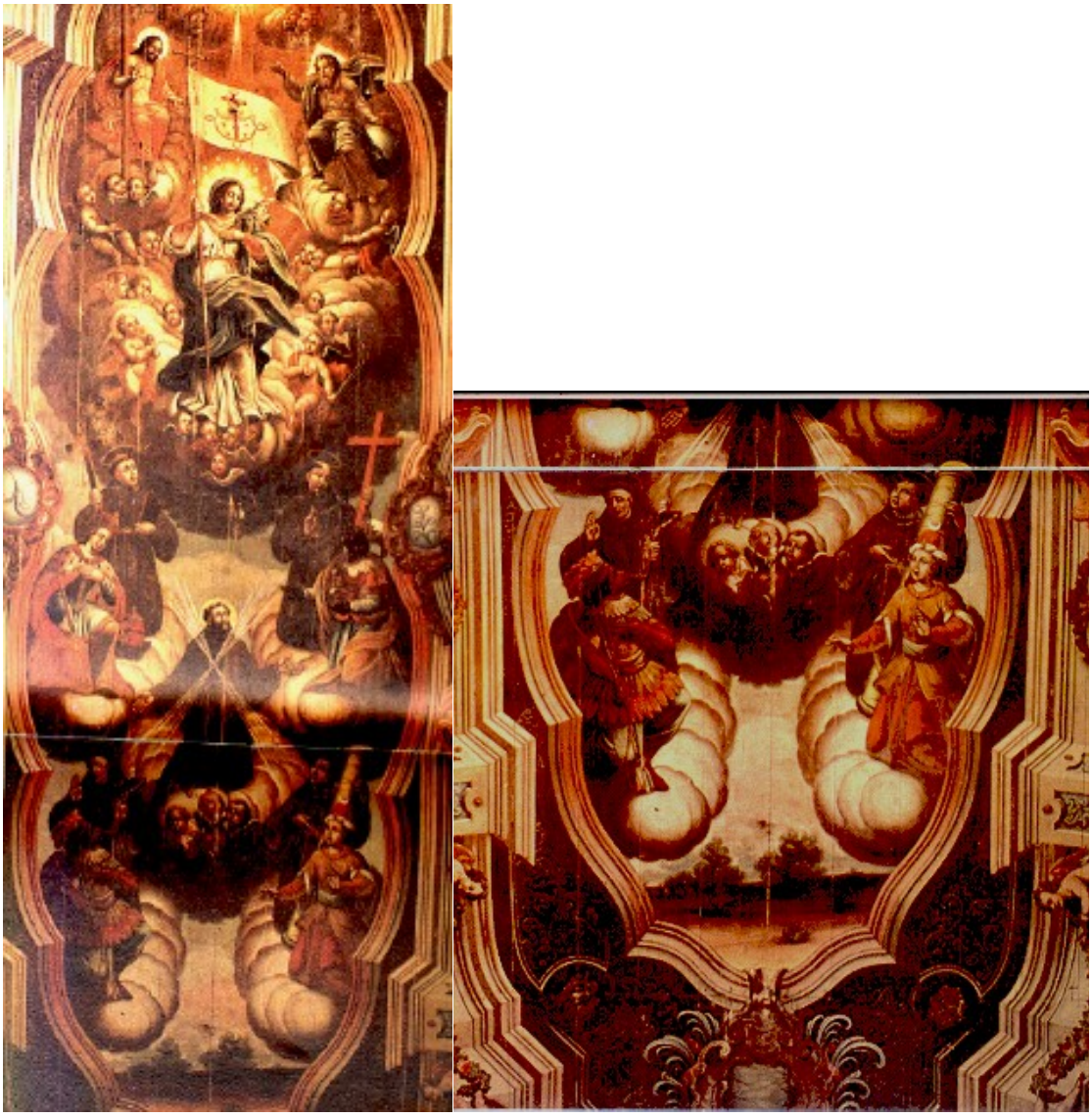


Figura 197: Anônimo; *Convento de Santo Antônio* (1791).

Esta imagem é significativamente romântica e barroca em termos de estilo. Assim, é um importante indicador da figura indígena ou do conceito 'índio' da antiga imaginação português-brasileira. Ela inclui tanto a iconografia brasileira quanto a portuguesa. A hierarquia apresentada na pintura sobre madeira começa com uma pomba incandescente

inclinando-se em direção ao que parece representar Deus ou o firmamento. Anjos revoltos em uma nuvem cercam um arquétipo de Jesus e da Virgem Maria. Ao lado dela há dois padres jesuítas. Nesse ponto, a imagem torna-se mais interessante em termos deste projeto. Aos pés desses homens encontra-se uma figura da realeza branca ou uma das formas de um homem, fazendo com que os outros dois homens participem do simbolismo. Todavia, um dos homens é africano e parece se ajoelhar para receber uma benção em posição semelhante a das duas outras figuras. No nível mais baixo, encontramos uma figura indígena que poderia ser masculina ou feminina. O sexo da pessoa não está claro, devido ao corpo estar completamente coberto; há uma roupa de penas, uma peça como pingente e o adorno na cabeça mostrando apenas o rosto, as mãos, parte dos braços e os pés. O que levaria o observador a identificar que aquele seria um 'índio'? O adorno de penas na cabeça e as roupas, assim como os objetos comumente usados, o arco e a flecha. Ao mesmo tempo que a pele da figura romântica é exageradamente marrom e os cabelos são pretos, as feições parecem as de um europeu menos indígena ou mais branco, ou seja, parecem as de um europeu escuro. Essa figura unisex representa claramente as pessoas indígenas no momento do contato e da submissão, descritas pela posição ajoelhada, olhando para cima. Tanto a figura do africano quanto a do indígena estão em posições mais submissas e olham para cima.

Muitas dessas descrições em estilo 'brasileiro' da iconografia portuguesa católica foram criadas durante e depois do século XVIII, com a corrida do ouro em Minas Gerais. A descoberta do ouro levou ao aumento substancial de igrejas, monastérios e conventos católicos. Antônio Francisco Lisboa, nascido em Vila Rica, Ouro Preto, um escravo, tornou-se o artista principal. Fez-se arquiteto e escultor; a maioria de seus trabalhos é de natureza ou contexto religioso, não sendo indicativos da representação indígena (1730-1814), mas merece menção como um exemplo de um artista brasileiro desse gênero.

4. 2 Imagens Etnográficas e o 'Índio' Brasileiro

Tanto brasileiros[1] (Alexander Rodrigues Ferreira) quanto não brasileiros passaram a documentar o Brasil de um modo mais etnográfico, embora em estilo artístico. Estudos brasileiros do país também produziram importantes imagens. Emygdio de Mello Filho

[1] 'Brasileiros' serão definidos nesse período do tempo como os filhos e as filhas de fazendeiros brasileiros, nascidos no Brasil; algumas vezes são de hereditariedade mista, mas muitos de herança portuguesa com acesso a estudos em Portugal e outras partes da Europa. O euro-brasileiro poderia ser um título mais adequado para os que nasceram antes de 1822. Cientistas exploradores, tal como Hercules Florence, que escolheu ficar e morar no Brasil, também tornaram-se imigrantes brasileiros. Brasileiros seriam também os que teriam heranças, ou misturas de heranças, africanas e que não foram reincorporados nas comunidades indígenas. Mas, no interesse dos direitos humanos, talvez possa trazer mais benefícios a eles referi-los como herdeiros afro-brasileiros ou brasileiros indígenas.

comenta: "A viagem de Alexander Rodrigues Ferreira, no final do século XVIII, marcou o início das descobertas científicas por brasileiros" (Mello Filho, p.19).[2]

As expedições de pesquisa constituídas por não brasileiros incluem as de Spix e Martius, Maxilimiliano, Eckhout e os homens da expedição Langsdroff. As imagens, artefatos e exemplos da flora e fauna foram para os arquivos dos museus para serem posteriormente rotulados, estudados ou exibidos. A maioria das expedições também publicaram imagens ou textos com seus achados em nível internacional. Portanto, esses estudos e imagens tiveram uma grande influência na idéia européia do Brasil e do 'primitivo' das Américas.

Um dos primeiros usos do estilo etnográfico para descrever sujeitos indígenas e o conceito de Brasil por um europeu são imagens de Albert Eckhout (1637-1644). Durante a ocupação holandesa, em Pernambuco, ele foi enviado para documentar a nova aquisição holandesa. As descrições textuais e as percepções da posição dos ocupantes holandeses podem ser encontradas no diário de Cuthbert Pudsey. Um holandês que participou da ocupação das áreas do nordeste do Brasil (1629-1640) nos dá um breve parecer acerca dessa imaginação relativa ao sujeito indígena. Ele descreve dois tipos de povos, os tapuias que são claramente selvagens e os brasileiros: tipos indígenas menos 'selvagens', portugueses que abusavam do poder e o africano escravo (*Historia Naturalis*, Vol III Julho 2000). Em *As Memórias de Cuthbert Pudsey sobre o Brasil Holandês*, os tapuias são descritos em detalhes na página 152, com anotações como robustos, cabelos pretos e grossos, ossudos, ignorantes, supersticiosos, nus e guerreiros. De modo similar à imaginação de outros europeus relativa à figura da mulher indígena como sensual, as mulheres são descritas por Pudsey como pequeninas e muito bonitas, com longos cabelos negros (p.153). Pudsey afirma:

> Os nativos deste país são povos de duas espécies, tão diferentes na proporção dos corpos como igualmente em suas disposições naturais. Um é chamado Tapuias o outro Brasileiro. Os tapuias são imensos de estatura, e uma gente extraordinariamente ativa e forte. Uma gente de uma estranha natureza desumana, de nenhuma maneira possível de ser trazida à sujeição ou qualquer modo regular de vida. São mais inclinados a destruir que a plantar, sendo descuidados totalmente em manter qualquer coisa de reserva... Estes tapuias têm práticas familiares com o demônio e são uma gente que muito anseia comer carne humana. E quando os homens morrem, suas mulheres, diz-se, comem seus esposos (Pudsey, 2000, p.11).

Esta citação faz uma alusão à ideologia do grupo do tipo de mau guerreiro apresentado com as características do mau selvagem do conceito 'índio' europeu. A mulher também permanece mais canibal e sexualmente pervertida, como está discutido no Capítulo V. Esses estabelecimentos devem representar o entendimento das pessoas indígenas pelos holandeses e

[2] Monteiro, Salvador e Kaz, Leonel, Editorial. *A Expedição Langsdorff*. Rio de Janeiro. Livroarte Editora. 1998.

ajudam a explicar as hierarquias culturais da ideologia do 'selvagem mais aculturado' do trabalho de Eckhout. O fato de haver apenas um exemplo de um tupinambá como o das pessoas 'mais pacificadas' e de os tapuias permanecerem 'selvagens' acentua a relevância desta citação em termos da imaginação holandesa.

A descrição de Eckhout das mulheres indígenas é discutida no Capítulo V, na referência aos vários graus de sua selvageria e civilização. Não há descrições em que uma figura indígena masculina ou um mestiço esteja tão longe da natureza e tão perto da casa do capitão, dando mostras do escravagismo ou da submissão na 'lavoura canavieira', como ocorre com a mulher tupinambá. As figuras masculinas indígenas também incluem três graus de 'indianidade'[3]: o *Homem Tapuia* (figura 198), o *Homem Tupinambá* (figura 199) e o *Mestiço* (figura 200). *O Homem Tapuia* representa o 'incivilizado' ou verdadeiro 'selvagem' como é descrito pelas feições, pele, penas, nudez, a aranha e a cobra.

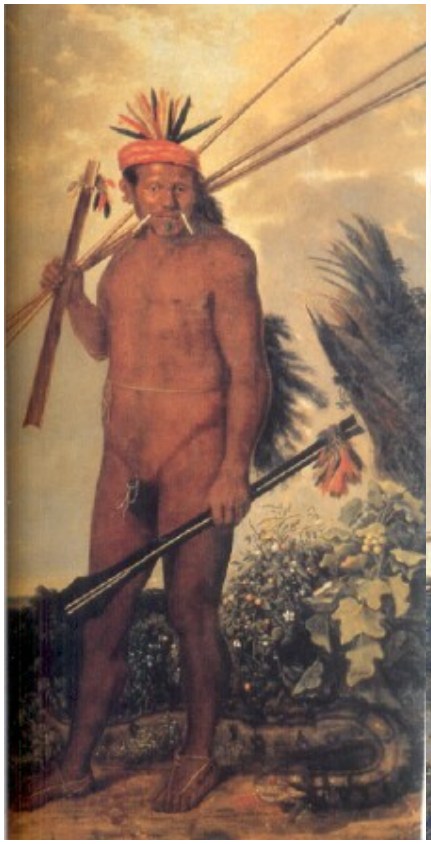




Figura 198: *Homem Tapuia* (1641) **Figura 199:** *Homem Tupinambá* (1641)

[3] 3 figuras 198-200; Albert Eckhout. 1641. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.



Figura 200: *Mestiço* (1641)

O segundo exemplo de Eckhout, o *Homem Tupinambá*, embora em contato com itens não indígenas, é até representativo da caracterização do 'índio', como denotam o rio, o arco e a flecha, bem como a mandioca. O Tupinambá masculino permanece à frente da cena em que pessoas indígenas lavam roupa, pescam e nadam. Sendo assim, notam-se a mistura do tradicional e a apropriação de objetos comercializados ou itens do contato. Ele está na posição oposta do tapuia. O 'índio' de Eckhout não é apenas masculino, como vimos no capítulo II, a mulher também é central. A verdadeira 'indianidade' intocada é descrita pelo homem tapuia acompanhado pela cobra assim como a aranha em relação à mulher, junto ao cão domesticado. Sendo assim, é nítido que ela permanece central na criação da nação canibal e na perpetuação do canibalismo simbólico. O corpo dela em comparação aos de outras mulheres em Eckhout aparece mais nu e menos estético do que o da mulher tupinambá 'anglicanizada'. A mulher tapuia dá nascimento à nação canibal e não a uma criança do sexo feminino de pele mais clara. Os seios dessa mulher são mais expressivos e acentuados, pois estão à mostra como era usual na mulher africana. O estilo dos seus cabelos é menos 'étnico' do que o da mulher tapuia, descrita em detalhes nos desenhos e pinturas de Eckhout.

Mas, acima de tudo, os tapuias parecem ser um grupo bastante interessante para Eckhout. Os cabelos deles são bem distinguidos e, curiosamente, com freqüência seguram um

ramo acima do peito. Os muitos desenhos realizados de pessoas tapuias, nos dão a idéia de que houve uma escolha geral na representação do primitivo. Isso está evidente também na figura *Dança Tapuia*[4] (figura 201).



Figura 201: *Dança Tapuia,* 1641**.**

Há vários homens que parecem representar o retrato do homem tapuia. Todos seguram as mesmas flechas longas e as mesmas armas de madeira escura enquanto dançam com as penas e os corpos nus. A única informação etnográfica adicional nos corpos dos homens tapuias são os adornos brancos nas orelhas, feitos de algodão semelhantes a barbantes ou tufos. O tatu está presente como um exótico animal de estimação e duas mulheres conversam enquanto assistem à dança dos homens. Algumas informações etnográficas podem ser obtidas pelas suas posições e pelos movimentos dos rituais em relação aos itens culturais, desde que Eckhout tenha testemunhado de fato a dança. Nesta imagem, há apenas duas mulheres entre oito homens.

O mestiço também é central para a ideologia de Eckhout. Aqui a versão masculina da mameluca não é chamada de 'mameluco', mas sim de mestiço, ainda que mestiço fosse um termo mais usado na época para descrever pessoas com ancestralidade branca e indígena, do que o termo mameluco. Ele em si parece indicar herança étnica ambígua. Seus traços faciais são similares aos do homem tupinambá, embora sua pele seja mais clara. O mais interessante é que o seu cabelo é mais volumoso e ondulado ou crespo, o que pode apontar para a identidade africana ou tri-racial, como uma representação do brasileiro. Ele é culturalmente europeu, com a espada e arma de fogo assim como em relação aos trajes e à posição refinada.

[4] Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague. Albert Eckhout.

A espada parece estar segura por um cinturão de pele de animal. O modo europeu de posar estático ou de forma romântica é usado tanto para ele quanto para a mameluca. Naus européias estão aportadas no oceano atrás dele. O homem pode representar a idéia do brasileiro (português, indígena, africano), no sentido de um inimigo, daí sua espingarda. Ele pode servir para mostrar ao observador holandês o tipo de homem que fora encontrado na época.

O trabalho de Eckhout é, acima de tudo, a documentação européia dos níveis da 'raça' brasileira e da sociedade. De fato, a descrição da arte do artista europeu como a das primeiras imagens 'brasileiras' simplesmente não é verdade; elas refletem a imaginação européia. Nos termos em que Eckhout descreve as pessoas, há o feminino e o masculino de cada espécie, no estilo arquetípico de Noé da criação de um novo mundo após o dilúvio. Ele pinta um homem e uma mulher africanos, com uma criança com o tom de pele mais claro. A criança é masculina e não feminina como a criança da mulher tupinambá parece ter sido descrita. Sendo assim, o fator ecológico-social do escravagismo é também central em seu trabalho, já que o masculino parece mais com o bom selvagem livre do que com um escravo. A presa no solo poderia representar o passado dele na África. As árvores atrás constituem também um símbolo fálico. A mulher está em um estilo romântico, segurando uma fruta e tem um coral no pescoço. As pessoas representam um Brasil em formação; o 'exótico' com misturas de vários 'tipos' descritos em um estilo mais romântico do que propriamente etnográfico. Os panos de fundo brasileiros, simbolizados pelas árvores frutíferas e plantas típicas brasileiras, também são centrais. A mandioca, na imagem do tupinambá masculino; a bananeira ou palmeira no caso feminino; o cajueiro na imagem da mameluca e o mamoeiro papaya na imagem do mestiço são todas referências à terra fértil do clima tropical. O meio ambiente, diferentemente das imagens da expedição de Ferreira, é extremamente importante para a imaginação européia do 'outro'.

Franz Post é significativo ao apresentar a visão do Brasil para a Europa, tendo a acrescentar à imaginação européia assim como à dos brasileiros posteriores, noções do Brasil. Ele descreveu um país fértil, repleto de plantas, frutos e cenários exóticos. As noções românticas que indicam a inocência e um paraíso perdidos e reencontrados são evidentes. O trabalho do artista, assim como o de Eckhout representam uma primeira mudança nas imagens dos índios brasileiros e do Brasil como demoníacos ou dentro de um contexto religioso, em um estilo mais etnográfico e romântico. Após o retorno de Post à Holanda, ele continua com o tema brasileiro. Entretanto, seu estilo passa a ser mais influenciado pelo mercado europeu:

> De fato, Post deve ter descoberto no final dos anos 1650 que a exatidão topográfica importava pouco à maior parte dos compradores de seus quadros, que esperava de suas vistas das "Índias Ocidentais" um máximo de exotismo, com maior número de elementos curiosos e sobretudo diferentes da natureza européia. Pouquíssimos de seus clientes insistiam em pedir-lhe a reprodução exata do que o artista havia visto no Brasil; talvez somente aqueles, cada vez mais raros, que tivessem compartilhado com ele a estada do Nordeste. Os novos e prósperos clientes de Post queriam agora composições ricas em detalhes tropicais, árvores, engenhos, vegetação exótica, pássaros, tatus, cobras, tamanduás, ruínas de edificações portuguesas, vilarejos de casebres esparsos e, sobretudo, índios e muitos escravos negros (de preferência dançando). (*Olhar Distante*, p.78).

Por esse motivo, o trabalho de Post é digno de nota, pois sua mudança no estilo salienta a formação de uma demanda européia de um Brasil exótico e da figura indígena imaginados. As paisagens originais de Post, em termos da 'forma indígena', comunicam a civilização em oposição direta aos habitantes originários, *O Antigo Forte Português dos Três Reis Magos*, com idéias das três 'raças' de fundação formando uma nova sociedade brasileira e a natureza. Na última imagem, *Paisagem com Índios*, 1668, a presença da natureza tropical e do 'índio' 'selvagem' torna-se mais forte, o colonizador português vive em um lugar mais alto em relação à floresta cheia de pessoas indígenas. Por um lado, a presença do português é importante, mas a floresta como o lar de pessoas indígenas é também central. Post é importante porque sua representação reflete seu estilo, assim como o 'índio' imaginado sendo parte da paisagem brasileira.

Reapropriações contemporâneas e o discurso relativo ao trabalho de Eckhout, bem como ao de Post, continuam em várias jurisdições tais como textos, fotografia e moda. O exemplo mais recente ocorreu no *Week Fashion* de inverno, em São Paulo, quando Lourdinha Noyama revelou sua coleção baseada naquelas imagens da ocupação holandesa. Ela mostra que permaneceu fora das referências de outros estilistas de moda ao apresentar somente modelos brasileiros e afro-brasileiros. Sua referência às pinturas surgiu estampada tanto nas roupas quanto em relação aos modelos. Alguns vestidos eram no estilo colonial sem uma referência direta às pinturas. Todavia, sua associação das imagens com as raízes superbrasileiras ou com modelos fisicamente 'brasileiríssimas' é interessante. A escolha das modelos pode refletir uma imaginação brasileira influenciada pelas representações européias durante a ocupação holandesa. Contudo, essa contraposição das modelos com outras da mesma mostra ressalta também a ausência de mulheres dos grupos minoritários na moda contemporânea. Portanto, este é um exemplo contemporâneo de como o discurso e a representação europeus foram tratados por uma estilista brasileira e afetam o discurso popular brasileiro.

Alexandre Rodrigues Ferreira comandou uma expedição chamada *Viagem Philosophica Pelas*

Capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyaba (1783-1792). Ferreira é interessante por ter encabeçado uma expedição científica (brasileiro-portuguesa) antes das muitas expedições meramente européias, tais como a de Von Humbolt e a de Spix e Martius. Como cientista brasileiro, seu trabalho é importante em termos de estudos de fundação do Oeste brasileiro e da Amazônia. Todavia, deve-se tomar cuidado ao se referir a ele e a seu trabalho como brasileiros, dado que o Brasil ainda era um território de Portugal. Ele estudou História Natural, em Portugal (1778), tendo sido educado nos moldes da visão clássica da época. De fato, muitas das gravuras e dos textos das suas expedições se encontram no Museu Bocage, em Lisboa, assim como em outros museus fora do Brasil. José Mindlin explica:

> Falta ainda uma edição completa desse monumental conjunto de textos e desenhos, possivelmente por estarem dispersos em vários países e instituições, cuja reunião exigiria uma cuidadosa pesquisa, difícil por se tratar de um empreendimento de vulto excepcional. Essa lacuna começa a ser sanada com estes dois volumes, que reproduzem as aquarelas que se encontram no Museu Bocage da Universidade de Lisboa, acompanhadas de alguns textos. Outros volumes seguir-se-ão reproduzindo os desenhos existentes na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Mindlin, Prefácio, Teixeira, 2002, pp. 5-6).

Embora alguns textos e imagens sejam encontrados no Rio de Janeiro, parece que o produto final completo e editado não atingiu o Brasil ou o público brasileiro. Mesmo hoje, como Mindlin estabelece, é preciso muitos esforços para completar, editar e estudar os trabalhos. Outro elemento importante a ser lembrado é que os artistas da expedição, Joaquim José Codina e José Joachim Freire eram de Portugal. Sendo assim, a metodologia da expedição estava intimamente relacionada com o pensamento e a observação europeus. As imagens são reflexões de uma imaginação portuguesa, embora Ferreira provavelmente estivesse envolvido no processo. O Brasil não teve a independência declarada antes de 1822, assim esta expedição seria um projeto português de história natural, interessado em explorar e conhecer melhor os possíveis recursos naturais, como os minerais, as ervas e o conhecimento indígena medicinal que poderiam ser extraídos.

Não obstante, esta expedição será melhor examinada como um indicador do pensamento científico europeu-português, no que diz respeito às pessoas indígenas com a coloração dos métodos brasileiros. Alexander Ferreira deixa claro que ele é interessado na pessoa indígena do ponto de vista etnográfico, tanto em termos físicos quanto no contexto da civilização. As pessoas indígenas não são tratadas como itens culturais ou física e culturalmente genéricos e a atenção às diferenças está presente. Ele alude aos efeitos negativos da civilização ou do contato sobre os brasileiros indígenas em termos da transmissão de doenças, da violência e do tratamento das pessoas indígenas como animais e escravas. O seu texto parece demonstrar que adere ao evolucionismo europeu-científico ou à

teoria positivista do sujeito indígena como infantil, em termos de cultura e civilização. Suas anotações acerca do tratamento brutal e das doenças que as pessoas indígenas sofreram nos dão um quadro melhor do que foi a vida indígena da época em relação ao discurso colonial europeu e à identidade brasileira. Suas anotações textuais sobre tais aspectos refletem esta perspectiva enquanto a de um cientista brasileiro.

As imagens produzidas por Joaquim e José são extremamente etnográficas, descrevem, em sua maioria, homens com várias armas com um pano de fundo limpo. Tanto homens quanto mulheres são descritos em posições de corpo inteiro permitindo a observação de detalhes. As imagens tiveram panos de fundo branco salientando com clareza a informação etnográfica. O mundo no qual eles se encontram está levemente detalhado também. Na seção intitulada *Gentios,* os vários grupos indígenas encontrados foram bem documentados. Como no caso das imagens de White, pessoas com posições sociais mais elevadas, tais como os caciques, estão desenhadas ou pintadas em posições especiais ou sob a forma de retrato. Nas imagens do cacique dos aicurus e de sua esposa (capítulo V), ambos estão pintados no estilo de um retrato, enquanto os outros sujeitos são exemplos de corpo inteiro. O cacique (figura 202 - *Chefe do Gentio Aycurú, habitante no Rio Paraguay*) tem uma aparência africana, que poderia refletir a imaginação européia relativa aos traços modelares de pessoas 'exóticas'.



Figura 202: *Chefe do Gentio Aycurú, habitante no Rio Paraguay* (1787)**.**

Os cabelos e as feições faciais dele, a pele de leopardo e mesmo a lança são bastante africanos em termos iconográficos. Todavia, esses elementos podem refletir similaridades da época, embora a esposa, cujo nome não está incluído, seja menos africana iconograficamente. Os vários homens descritos de diferentes grupos usualmente portam armas ou itens culturais. Portanto, o 'índio' masculino como guerreiro é central. Na figura 203 – (*Gentio Caripúna, das Cachoeiras superiores do Rio da Madeira*) o Caripúna masculino com flechas tem traços faciais diferenciados do cacique.

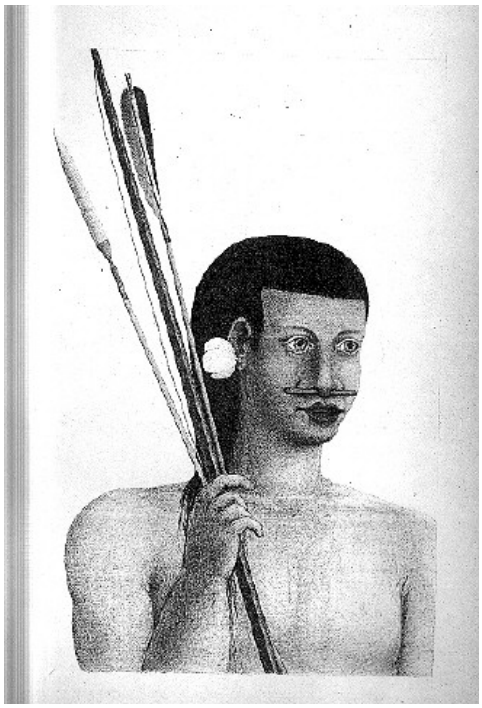


Figura 203: *Gentio Caripúna, das Cachoeiras superiores do Rio da Madeira* (1787).



Figura 204*:* *Gentio Caripuna, que habita nas serras da margem occidental do Rio Yatapú* (1787).

O outro capiúna (figura 204- *Gentio Caripuna, que habita nas serras da margem occidental do Rio Yatapú*) é descrito com maior número de itens culturais como o adorno na cabeça, as armas e mesmo instrumentos no chão, uma vez que não consegue mais abarcá-los com as mãos por estarem cheias. Ele tem também uma imagem de um homem Mauá,

segurando flechas e um remo, que demonstra a descrição do artista em demarcar os traços faciais e os cabelos. Isto é consistente em cada imagem do tipo indígena, uma vez que nem todos os 'índios' são genéricos, mas individuais.



Figura 205*: Gentio Uariquena, habitante nas Cachoeiras do Rio Ixié, que desagoa no Rio Negro* (1787).

O homem uariquena (figura 205) encontra-se com penas, segurando uma lança e na mesma posição de um 'índio' que fosse esculpido em madeira. Isso está especialmente marcado devido à inclusão de movimento em muitas imagens. A imagem do indígena masculino agressivo é repetida várias vezes. Isso sugere que as posições agressivas ou de caça são também centrais para a representação dos artistas do 'índio' brasileiro como uma reflexão do 'primitivo' masculino na sociedade indígena. Portanto, a questão que se coloca é: por que os homens foram descritos segurando tantas armas? Pensando-se no grupo que provavelmente usava tais armas, a informação etnográfica é bastante válida e a preocupação com a 'alteridade' está presente. A representação da mulher indígena aqui é mais passiva e romântica, como está discutido no Capítulo V. O homem enquanto um exemplo etnográfico da cultura e do guerreiro, não é um exemplo romântico de bom selvagem.

Os sujeitos indígenas demonstram freqüentemente o uso de itens culturais nessas imagens. Um bom exemplo dessa ação, ou um estilo quase antro-fotográfico de dar uma

pausa no tempo para captar uma prática cultural, encontra-se na obra da expedição *Viagem Philosophica Pelas Capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyaba* na coleção de Ferreira intitulada *Índio Mura inalando paricá* (figura 206). Imagens que gravam coleções de adornos, ornamentos para as cabeças ou outros itens são encontradas em muitos outros trabalhos das expedições artistítico-etnográficas.

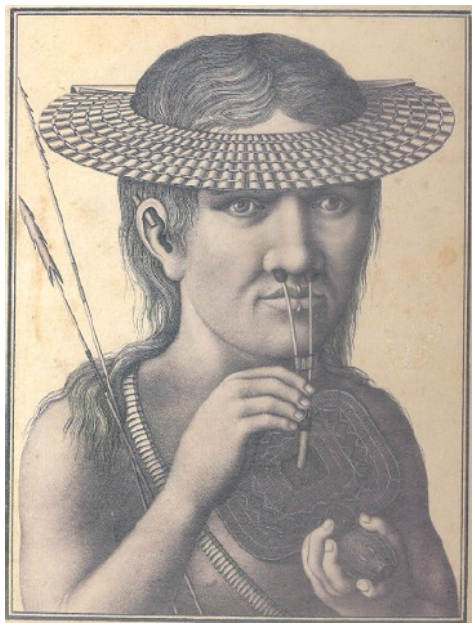


Figura 206 [5]: *Índio Mura inalando paricá* (1783-1792)

Esse estilo de documentação etnográfica de material cultural é também encontrado na coleção de Ferreira, *Ornatos indígenas diversos* (figura 207). [6]

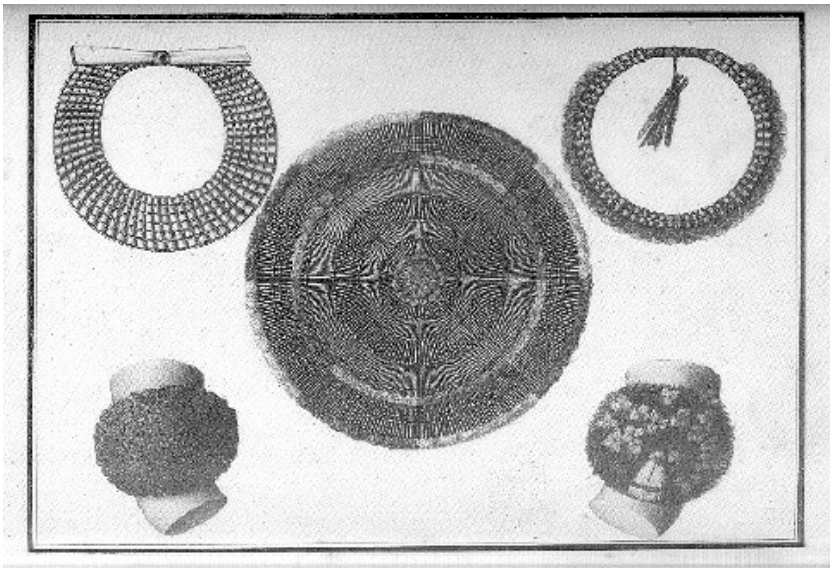


Figura 207: *Ornatos indígenas* diversos (1783-1792)

Conseqüentemente, o texto e as imagens de Ferreira têm muitas coisas em comum

[5] Biblioteca Nacional
[6] Biblioteca Nacional.

com os de outras expedições européias artísticas e das ciências naturais. A perspectiva brasileira dele nos chega através de alguns pontos, entretanto seu estilo adere aos métodos científicos europeus. As imagens produzidas por esses artistas portugueses são interessantes, pelo fato de o estilo conter uma pausa no tempo ou o sentido fotográfico antigo de tempo a ser encontrado. Nas obras de arte de outras expedições científicas, as pessoas estão freqüentemente estáticas, mas nessas imagens muitas delas estão descritas etnograficamente em espaços claros, bem como num tipo de parada do quadro em movimento. Outros artistas naturalistas incluem movimentos nas descrições de rituais e danças, já então com a demonstração de fazer o tempo parar para a demonstração do item em uso ou dos sujeitos indígenas, o que é interessante.

O príncipe Maximiliano de Wied Neuwied chegou ao Brasil em 1815. Para esses primeiros exploradores etnográficos naturalistas e para as obras de arte produzidas, o Brasil era um conceito oriental ou exótico da época. O principal interesse de Wied Neuwied era documentar as áreas rotuladas de inexploradas pela ciência. Os textos Wied Neuwied indicam que ele tinha grande quantidade de interesse pelos tipos 'humanos' brasileiros e pelo evolucionismo. As várias cores e os vários traços, assim como as definições do europeu, do euro-brasileiro, do africano, do afro-brasileiro, do 'crioulo', do indígena, do mameluco, do cafuso e do civilizado versus o incivilizado parecem ter sido todos importantes para seus estudos das áreas e das culturas brasileiras. Ele examinou muitos sujeitos indígenas, em termos físicos, tanto livres quanto mais 'contatados'. Tal como Frederick Sellow, produziu imagens de sujeitos indígenas na expedição. Parece que a preferência de Maximiliano pelos 'métodos científicos neutros' e padrões artísticos experimentados foi central:

> Maximiliano queria transmitir uma imagem autêntica do Brasil, baseada nos fundamentos científicos utilizados no Velho Mundo no inicio do século XIX. No entanto, a exótica América do Sul já houvera despertado o interesse da Europa desde século XVI. Porém, as informações sobre este hemisfério eram escassas e contraditórias. Representações figurativas dali originárias, como as ilustrações parcialmente cruéis do alemão Hans Staden (1557) a serviço da Espanha, ofereciam infinitos estímulos à imaginação. O 'índio selvagem e antropófago' estava no centro das atenções. Até meados do século XVII, a família de Bry, dona de uma editora sediada em Frankfurt am Main, inspirou-se nesta idéia e em outros relatos isolados de viagens, como os de Ulrich Schmidel (1599), concluindo em 1633 os quadros da Collectiones peregrinationum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem. Formou-se assim um clichê da América, baseado na fantasia européia e determinado pela concepção de arte da época (*Viagem ao Brasil: Principe Maximiliano Wied-Neuweid*, Löschner, 2001, p.11).

Portanto, Maximiliano estava atento à construção da imaginação européia relativa ao 'índio'. Diferentemente de outros artistas naturalistas, seu trabalho tenta permanecer extremamente neutro em termos das características do conceito 'índio' durante a colonização

e as primeiras documentações. Os textos dele contêm descrições extensas de informações antropomórficas dos indígenas e traços culturais. Contudo, suas imagens, após a publicação final depois das mudanças feitas pelos ilustradores, tornaram-se mais genéricas e românticas ou nobres, enquanto outras permaneceram estritamente etnográficas. Sendo assim, algumas nesse estilo podem ser encontradas entre 'as de etnografia romântica e primitiva', como Löschner estabelece:

> Francisco vestia-se de acordo com a moda portuguesa, com calça e camisa – Maximiliano o desenhou em meio a uma vegetação densa, com a espingarda em punho. Através da descrição da viagem descobre-se que o índio nessa ocasião havia abatido um íbis de 'cabeça nua e de cor vermelha carmim' (2001, p.21).

Portanto pela 'etnografia romântica e primitiva', deduzo que ele altera o aspecto não tradicional e vê uma oportunidade de representar os habitantes de modo 'original'. Na citação, o autor descreve a imagem de um cororó interpretado por Maximiliano. Portanto, a captação do 'primitivo' do pré-contato, quase nos moldes da metodologia de Curtis, está presente. Sua informação etnográfica acerca da cultura e linguagem dos botocudos foi aclamada como válida e compreensível. Sendo assim as imagens de Wied e Sellow que podem ser discutidas aqui, são encontradas nos trabalhos publicados de Maximiliano sob a forma de litogravuras. Parece que Wied confiava em Sellow em termos da caracterização física de seus sujeitos. Löschner comenta sobre esse trabalho:

> Os retratos dos índios feitos por Sellow são esboços delicados em chumbo. Sellow os registrou de forma muito parecida, com a câmera lúcida, salientou Maximiliano. Com esse aparelho para desenho técnico, podia-se desenhar especialmente perfis de forma mais fiel. Dessa maneira Sellow conseguiu representar o essencial com poucos traços (2001, p.48).

Portanto, as imagens gravadas e publicadas são compostas pela imaginação européia dos retratados sob as perspectivas científicas de Wied assim como as das documentações de Sellow. Os trabalhos artísticos publicados em sua versão final são, às vezes, remanescentes de Eckhout, dos artistas de Ferreira, de Spix e Martius e um pouco do estilo de Rugendas. A construção da identidade de Quêck, ou Guack, um homem botocudo 'adquirido' por Wied, através de pinturas e imagens também é muito relevante para minha análise.

Nos termos de Spix e Martius, as gravuras finais de Wied também usam a paisagem tropical brasileira como uma característica central, assim como descrevem itens culturais específicos com detalhamento etnográfico. Todavia, os corpos indígenas em imagens como *Festa de embriaguez dos Índios Coroados* e *A Dança dos Índios Puris,* de Spix e Martius, se apresentam mais monstruosos e volumosos do que os dos originais ou os das imagens publicadas após serem manipuladas. Comparando-se aos do trabalho de Debret, os corpos

não estão em estilo similar nem ao das imagens publicadas e nem dos originais de Wied. Os originais de Maximiliano e as gravuras impressas dos corpos indígenas são esteticamente mais agradáveis ao olhar. Todavia, a obra de Wied não tem o estilo completamente romântico ou imaginado de Rugendas. O trabalho de Maximiliano é provavelmente mais criterioso ao descrever traços culturais de grupos específicos do que o de Rugendas. As imagens originais dele são similares em estilo às de John White, Joaquim José Codina e José Joachim Freire, em termos de uma etnografia clara e de um estilo artístico, mas não necessariamente relacionados com ideologias. Em *Índio Camacã* (figura 208)**,** o homem da figura original não segura grande número de armas nas mãos, como se encontram nas imagens dos artistas de Ferreira e nas de Joaquim e de José. Assim sendo, a descrição do bom 'índio' guerreiro não está presente.

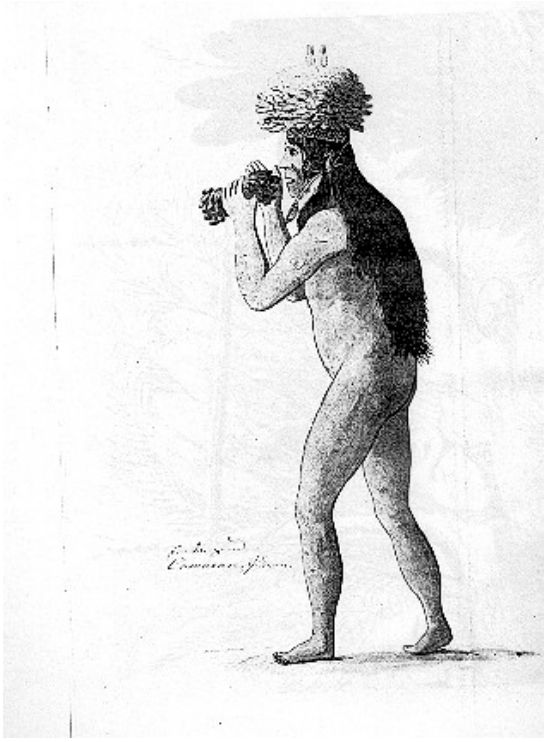


Figura 208: *Índio Camacã,* (1815-1817)**.**

De acordo com a convenção da época, quando as armas são incluídas, teriam essa função. Na imagem do homem camacã há referências à cultura específica, na qual se descrevem com detalhes as penas na cabeça e os instrumentos em suas mãos. Nesta imagem o sujeito está demonstrando e descreve um tipo de motivo etnográfico com a ação parada, também encontrada nos trabalhos de Joaquim e José. Em *Duelo entre Botocudos no Rio Grande de Belmonte*, o original é muito menos iconograficamente 'africano' em termos de características indígenas (figura 209).

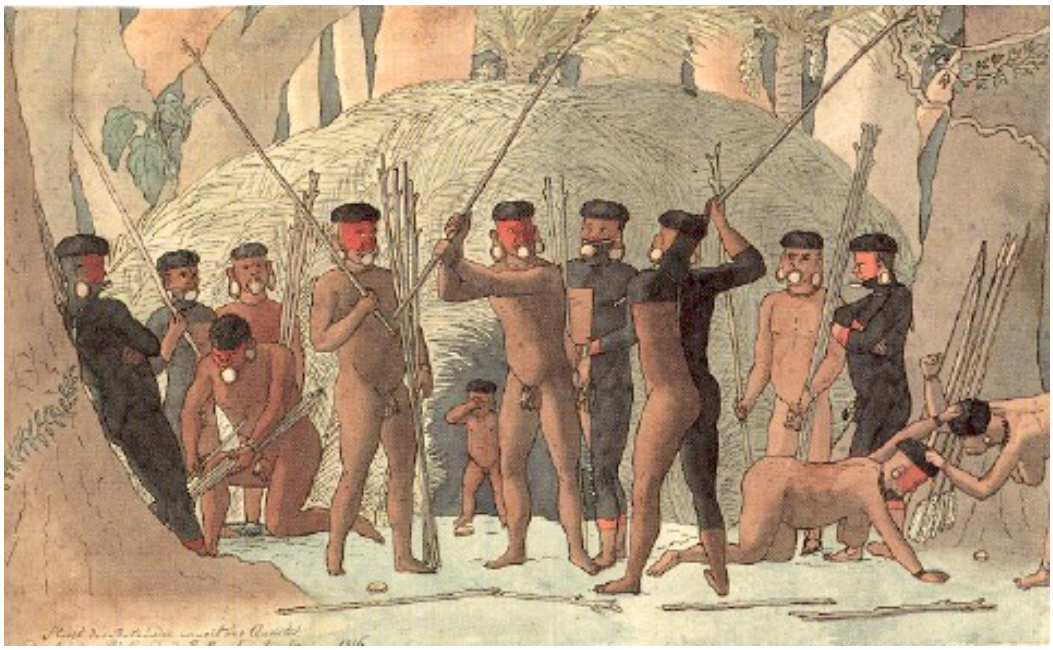


Figura 209: *Duelo entre Botocudos no Rio Grande de Belmonte* (1815-1817)

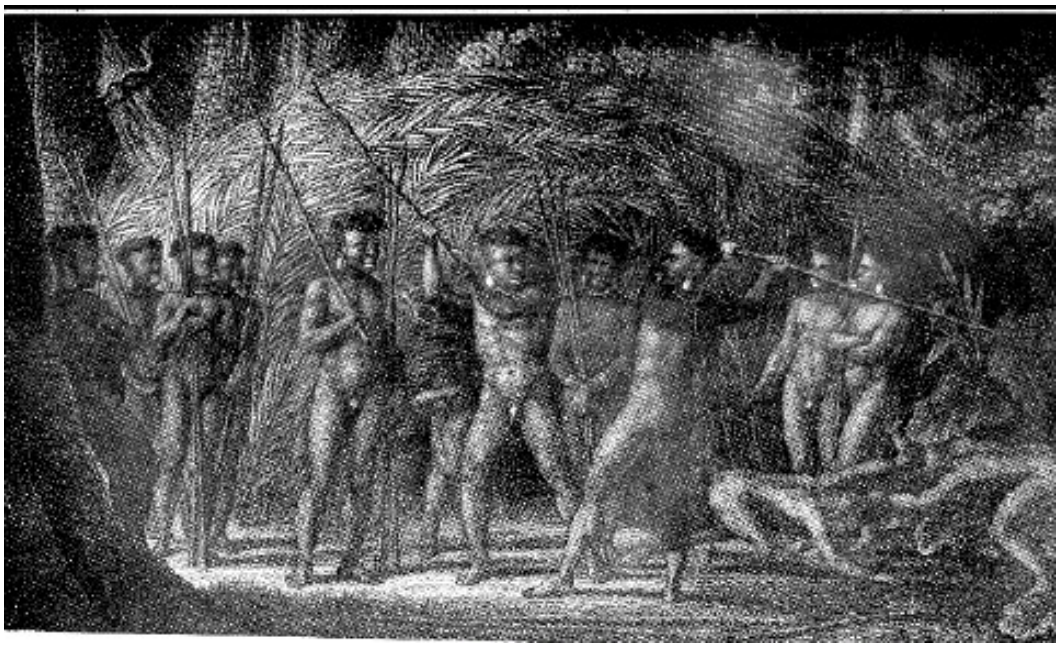


Figura 210: *Duelo entre Botocudos no Rio Grande de Belmonte* (1820)

Na gravura presente no livro publicado, as figuras assumem características mais primitivas e quase genéricas. As feições faciais foram exageradas de modo similar aos africanos imaginados pelos europeus da época (figura 210). Os homens no original têm rostos diferentes e a arte em seus corpos é bem mais notável, mas as duas imagens tratam de guerreiros bravos. Os seios das mulheres estão mais caídos do que os das imagens de Wied. Elas estão masculinizadas na gravura como se fossem selvagens guerreiros. Contudo, o fato de que este tema despertou o interesse de Wied indica, em primeiro lugar, suas ideologias da

cultura do ‘primitivo’ como a do ‘outro’. As diferenças deveriam ser gravadas e exibidas de modo neutro. As imagens originais de Wied são amadoras e estilisticamente mais abstratas.

A posição do Guack enquanto uma peça viva de museu, um projeto da ciência e de autoria etnográfica, é de central interesse para a discussão da representação do ‘índio brasileiro’ e a perspectiva de Wied Neuweid. Quêck (Guack) era um botocudo e serviu como um ‘exemplo para sua gente’ e enquanto vivo foram consideravelmente amigos. Guack foi uma aquisição; foi comprado pelo príncipe de um professor de latim chamado Morreisa de Pinka, em Porto Seguro. Quêck (Guack) demonstrou como usar o arco e a flecha, entender a língua e tornou-se de um interesse particular quando Wied retornou para a Europa, levando-o junto. Luis da Camara Cascudo comenta que este foi um indício das idéias de Wied relativas à degradação do índio ‘real’ devido ao contato com a ‘cultura branca’:

> Vivendo no castelo do príncipe de Wied, o índio logo perdeu alguns hábitos. Ele apenas atirava suas flechas e cantava as canções de sua tribo distante em troca de pagamento. O príncipe de Wied punia-o e reprovava-o em vão. Quêck era constrangido mas retornava aos seus maus hábitos. Ele tornou-se amigo das bebidas e com o passar do tempo tornou-se completamente bêbado, causando destruições em Neuweid (1977, pp. 118-119).

Esta citação descreve o quadro de um Quêck (Guack) pacificado e corrompido. Nos últimos tempos o crânio de Guack, como o de Ishi, está num museu junto com o esqueleto de um botocudo anônimo da ‘coleção’ do príncipe (figura 211, *Crânio típico de Botocudo*) que terminou nas mãos do cientista europeu.



Figura 211: *Crânio típico de Botocudo* (1820).

Em *Viagem ao Brasil,* o príncipe discute sua aquisição do crânio do botocudo. Ele fala sobre a morte de um jovem homem botocudo:

> A esperança de obter um crânio de botocudo foi outro motivo que me levou a passar aí mais um dia. No Quartel dos Arcos, não conseguira exumar um corpo para esse fim; porém, agora fui mais feliz. A curta distância das casas, no recesso da floresta, sob a mata luxuriante e florida, enterraram um jovem botocudo, de vinte e trinta anos de idade, um dos mais turbulentos guerreiros da sua tribo. Armados de picaretas, dirigimo-nos à sepultura e

> apanhamos o notável crânio... Embora tomasse o maior cuidado em guardar segredo sobre a minha intenção de abrir a sepultura, a notícia em pouco se espalhou pelo 'quartel', causando forte sensação entre aquela gente ignara. Impedidos pela curiosidade, mau grado um secreto terror, vários se acercaram da porta do meu quarto e quiseram ver a cabeça, que eu entretanto, escondi imediatamente no mala e tratei de mandar o mais cedo possível para a Vila de Belmonte (Brasiliana, 1940, pp.252-253).

O crânio de Guack terminou indo para o Museu de Anatomia, em Bonn. Representações de Guack surgem em sites do Brasil assim como da Europa. Essas imagens serão examinadas aqui quando comparadas com as duas gravuras do botocudo, ou seja,

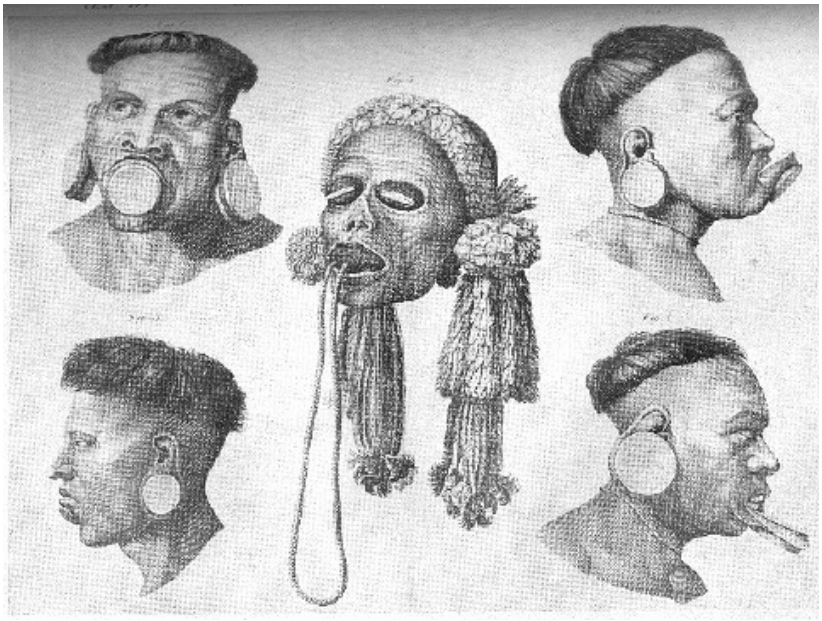


Figura 212: *Quatro retratos originais de Botocudos e, ao centro, cabeça de múmia* (1820).

Quatro retratos originais de Botocudos e, ao centro, cabeça de múmia (por Heinrich Keller), (figura 212) e *Família de Botocudos em viagem.* A primeira imagem que eu gostaria de discutir aqui é a da figura 213, *O Principe Maximiliano de Wied-Neuwied no Brasil. A sua direita, o indio botocudo Guack,* que se relaciona com a tradição de Tonto e Lone Ranger, ou de Buffalo Bill e Sitting Bull.



***Figura 213**: O Principe Maximiliano de Wied-Neuwied no Brasil. A sua direita, o indio botocudo Guack* (1821).

Nesta imagem, Guack está levemente ao lado e atrás de Weid-Neuwied. Ele parece estar indicando uma espécie de jogo de caça a um cão. Em suas mãos estão o arco e as flechas, enquanto o príncipe empunha uma espingarda, participando do jogo 'selvagem/exótico'. Nesta imagem, ele usa trajes não-convencionais em comparação com as gravuras da família do botocudo, mas em estilo mais brasileiro do que a da imagem européia de Guack, (figura 214, *Guack, o índio Botocudo que Max de Wied Neuweid levou para Alemanha*).



237 – Karl zu Wied-Neuwied: Retrato do botocudo Quack

Figura 214*: Guack, o índio Botocudo que Max de Wied Neuweid levou para Alemanha ou Retrato do botocudo Quack***.**

Esta imagem ainda está pendurada na parede do castelo de Du Neuweid. Aqui Guack está como no tipo atualizado de Pocahontas, mas menos anglicanizado, gravado como Guack em versão de índio germânico. Suas roupas são completamente européias bem como seus cabelos. Todavia, as feições de Guack parecem fiéis e não foram europeizadas. Assim, eles parecem mais verdadeiros do que as gravuras de botocudos. A imagem de Guack de Frederick Theodor KloB parece retratar um homem menos saudável e mais pálido. (figura 215).



Figura 215: *Guack*, de Frederick Theodor KloB (1832).

Uma nota foi escrita por Wied para descrever o conteúdo: "É muito parecida a figura de Quäck, pintada pelo senhor KloB, completada em 10 de Abril de 1832. Durante o inverno, Quäck empalidecia mais, no entanto aqui sua cor básica foi esbranquiçada demais quando, em verdade, sempre tendia mais ao castanho acinzentado. As feições foram muito bem representadas". Assim sendo, em nome da ciência, Wied se sentiu compelido a defender a cor da pele de Quack como mais morena. É possível que o artista tenha realmente pintado o que via ou que o tenha europeizado, embora as feições não tenham sido muito modificadas. Esta imagem poderia ser mais exata em termos do estado de saúde de Quack na Europa do que a figura 215, que pode ter servido em algum momento para Wied. Em comparação com as imagens pintadas de Quack, as imagens da cabeça do botocudo são mais caricatas. Seus traços faciais são mais indicativos do ponto de vista científico.

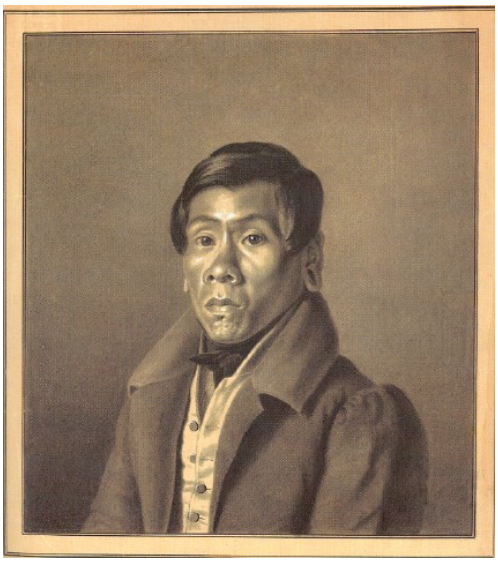


Figura 216: *Retrato do botocudo Quack,* Karl zu Wied Neuwied**.**

Johann Babtist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, de Munique, chegaram ao Rio de Janeiro em 1817. Durante sua estada, documentaram a flora, a fauna e realizaram pesquisa etnográfica nas províncias de São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Goiás, Pernambuco, Piauí, Maranhão e Amazonas. A exploração dessas áreas, naquele período, parece ter-se repetido por muitos grupos científicos, tal como o de Langsdroff. Quando voltaram para Munique publicaram seus trabalhos (1823-1831). Uma versão inglesa foi disponibilizada em 1824, mas uma versão em língua portuguesa só foi realizada em 1938.

Esta expedição importante serviu como inspiração para muitas outras expedições científicas e outros livros. Por outro lado, na imagem usada por Spix e Martius, no Vol IV, intitulada *Coroado e Botocudo*, estabelece-se como sendo retirada da obra do príncipe Maximiliano (386, Vol I). Sendo assim, haveria um diálogo entre os trabalhos dos artistas cientistas. Enquanto um trabalho etnográfico os volumes publicados são interessantes. Herbert Baldus comenta:

> Os costumes dos índios aparecem nas representações da dança dos Puri, da mascarada dos Tecuna, da festa de bebida entre os Coroado e da dança guerreira dos Júri. O valor etnográfico, razão por que esta últimas gravuras foram reproduzidas já inúmeras vezes- a dos Júri por exemplo, pela demonstração do uso do escudo por essa tribo - predomina nas figuras dos Mundurucu com a sua tatuagem, a cabeça-troféu e o adorno de penas; do Coeruna com diadema; do Arara com enfeite no septo perfurado do nariz; do Botocudo com os adornos auricular e labial cuja forma sugeriu aos portugueses a denominação dessa tribo (Baldus, 1968, p. 6).

A representação física de tais grupos tornou-se símbolo do que seria o ‘índio’ no Brasil. Os índios são descritos exaustivamente por diferentes artistas cientistas em situações

similares, usando os mesmos indicadores etnográficos relativos à indianidade deles. A reutilização da iconografia é importante para o nascimento dos tipos 'brasileiros' científicos. A imagem do volume IV intitulada *Dança dos Indios Puris* é um exemplo de um tema similar sendo reexaminado. Compare-se a figura 217 de Spix e Martius com a figura de Rugendas com o mesmo nome (figura 218). Ele usa o mesmo tópico de dança; logo, os puris são definidos por esta ação ou ritual.

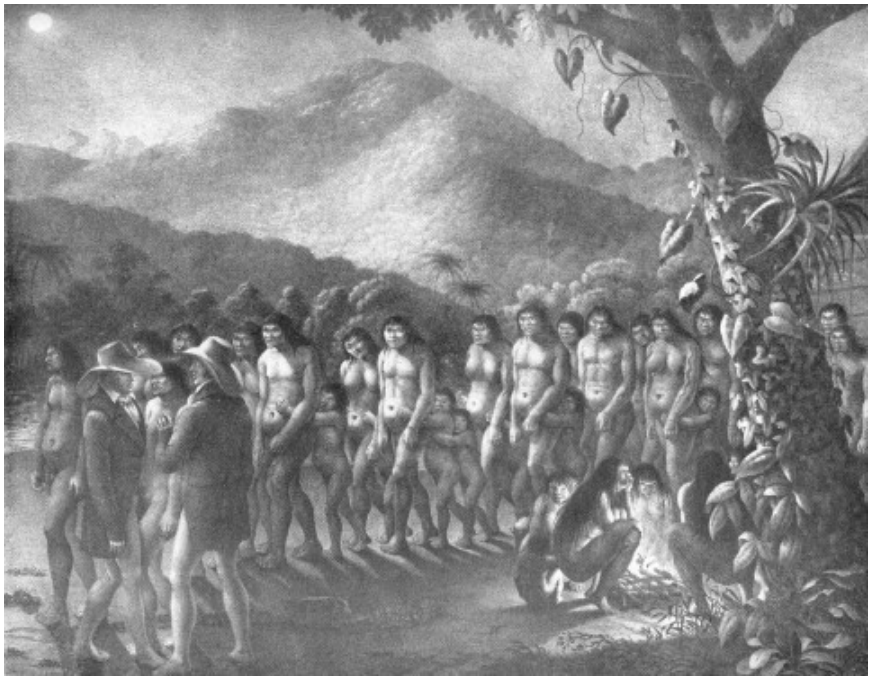


Figura 217: *Dança dos Indios Puris* (1823).

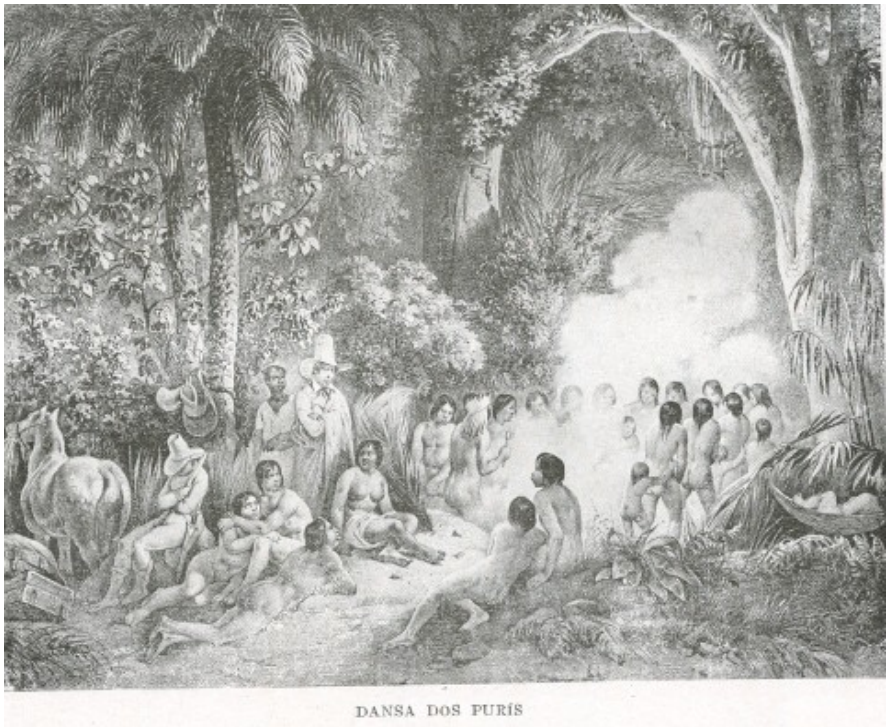


Figura 218: *Dança dos Indios Puris* (1835).

A figura de Rugendas mostra os mesmos dois homens com seus chapéus presentes. Isso parece documentar o fim ou a proximidade do fim da dança. A imagem 217 parece representar o início da dança, devido à atenção dos dois homens europeus, o que não ocorre na imagem 218. Os homens europeus presentes são descritos como que tirando uma soneca ou mesmo dormindo. Nesta figura, há um cavalo e um cervo passando, enquanto na de Spix e Martius não há nenhum deles. Os corpos dos índios das imagens do livro de Spix-Martius são exagerados. Os abdomens são salientes e os corpos monstruosos. Esses tipos monstruosos são incluídos nas descrições textuais de Spix e Martius em relação a várias pessoas indígenas. A descrição deles dos mundurucus é digna de menção:

> A mulher, que à nossa entrada, fugiu espavorida do leito, estava tão pouco vestida como o homem e as crianças, pertencentes à horda. A expressão das fisionomias era de ferocidade, indecisão e baixeza. Mesmo o próprio sentimento de liberdade não podia animar os traços largos, confusos, por estarem meio encobertos por mechas de cabelo comprido e as mulheres traziam, tanto no rosto, quando no corpo, vestígios de maus tratos, de acordo com o seu estado de sujeição ao homem. Eram largos os seus corpos, carnudos e de estatura mediana; devido à constante nudez, a pele era da mais escura cor de cobre, pelos quase só na cabeça, e bigode só o usava um deles, que tinha desfigurado o rosto carrancudo com três grandes dentes de caitetú, metidos no lábio superior e no inferior (Veja-se no "Atlas" a figura do mesmo e a "Vista aos muras"). (Vol. III, 1938, p.182).

A descrição relativa às expressões faciais desses indivíduos cria uma pintura mental com um significado da magnitude de um animal selvagem. Maximiliano Wied é citado como um crítico dessas duas retratações da *Dança dos Puris*, como vemos no texto de Loschner:

> Em relação à 'dança dos puris' ele escreveu: 'Essa estampa não corresponde completamente aos puris por mim visitados, os quais usavam cordões em volta do pescoço e traziam as facas nas costas. As fisionomias também não são fiéis; todos estão bochechudos, os rostos muito parecidos uns com os outros e o corte de cabelo é diferente. Atrás, do europeu que esta dormindo, vê-se uma palmeira com o tronco escamoso, coisa que não encontrei no Brasil'.
> Martius também apresentou no seu Atlas ilustrado a 'Dança dos Puris'. Wied repudiou esta versão categoricamente: 'Em algumas descrições de viagens sobre o Brasil, os puris foram todos reproduzidos de forma mal feita, isto é válido especialmente para a Dança dos Puris ao Luar, do Atlas de viagem de Spix e Martius, cuja ilustração não tem nada em comum com a natureza e é um quadro horrível. Todas essas figuras grosseiras têm algo de assustador, rostos de sapo, que nem de longe têm a menor semelhança com nenhuma tribo indígena do Brasil. Aliás, essa ilustração deveria sumir, o mais rápido possível, deste belo atlas'. (Loschner, 2000, p.50-51).

A análise crítica que Maximiliano faz da pintura de Rugendas se concentra em sua qualidade de mero cientista. Na figura de Spix e Martius, ele vê a feiúra das pessoas indígenas como um problema. As figuras têm um toque do 'índio' demoníaco do Velho Mundo.

Os quatro volumes publicados por Spix e Martius são lidos como um tipo de diário científico. Nesse sentido pode-se notar que os argumentos de progresso e ciência são fatores ideológicos. A expedição de Spix e Martius avalia cada região com sua economia, cidades, plantas, educação, comércio, grau de mistura, doenças, aldeias indígenas, contato, escravidão, relacionados com índios e africanos tanto quanto jesuítas, aculturação etc. Esse trabalho nos dá a impressão de que os autores estão analisando o nível de civilização do novo país. Nos volumes de Spix e Martius há anotações sobre o estabelecimento do Brasil. O texto faz várias menções de como os europeus se fixaram ou como as misturas ocorriam ou não com negros ou pessoas indígenas, em cada região. Para muitos artistas etnográficos não havia habitantes indígenas ou plantas sob as lentes do microscópio, mas o Brasil como um todo era o que interessava. O estudo inclui relevantes informações etnográficas e naturalistas tanto quanto informações da população. Contudo, as descrições de Spix e Martius das misturas e do 'índio puro' no Brasil são muito significativas em termos da compreensão das pressões externas sobre a identidade brasileira. Cada grupo indígena é descrito física e culturalmente, de acordo com a região:

> Sem dúvida, já nos achávamos nas colossais regiões ainda são consideradas domínio dos indígenas do Brasil; pois só raras povoações à beira do Amazonas e de seus afluentes são ocupadas por gente de origem européia; todo o vasto território, até enorme distância, é exclusivamente habitado por tribos selvagens muitos espaçadas, entre as quais nenhuma família européia tomou pé (Vol III, 1938, p.140).

Essas áreas foram consideradas, na época, dominadas por grupos incivilizados, preservados e não contatados. Algumas das mais velhas noções relativas à antropofagia são freqüentemente mencionadas, assim como a cor da pele e o grau do contato. Os xerentes são descritos da seguinte maneira:

> Os xerentes constituem nação numerosa e antropófaga. Dizem que eles matam e comem os próprios parentes, quando estes, enfraquecidos pela idade, não conseguem obter o próprio sustento, tornando-se um ônus para o resto da família. Nos assaltos às fazendas dos colonos, eles nada poupam e apoderam-se principalmente dos cavalos, cuja carne é o seu alimento preferido. As suas inúmeras aldeias situam-se entre o Araguaia e o Tocantins, de onde empreendem as suas correrias. As mais poderosas e numerosas nações, existentes na parte setentrional de Goiás, são os Chavantes, assim como os seus mortais inimigos, os caiapós, são as do sul. Eles habitam em ambas as margens do Araguaia e do Tocantins, e nas suas expedições devastadoras, tornam-se temíveis, às vezes mesmo as fazendas solitárias do Rio das Balsas, na província do Maranhão.
>
> Já haviam sido civilizadas diversas aldeias dos mesmos, sem com isso, entretanto, quebrar a potência da tribo, nem proporcionar cidadãos ao Estado, pois os recém-estabelecidos foram vitimados pelas bexigas ou voltaram a vida errante. São estes índios de alta estatura e de pele muito clara... (Vol II, 1938, p. 229).

As noções e os julgamentos predeterminados como mostrados na citação científica são indícios do problema das imagens criadas pelos artistas-cientistas. Algumas das ideologias mais arcaicas são distinguidas como teoria. A preocupação com mudanças do índio em termos do Estado, e no que então foi chamado de 'decadência' dos grupos que se tornaram 'civilizados', resultou na rotulação deles como extremamente 'incivilizados' e belicosos. Conseqüentemente, essa ferocidade rotulada é caracterizada como sendo sem futuro, no sentido de produzir cidadãos para o Estado. Há muitas outras referências ao canibalismo com o uso de uma nova palavra científica: antropofagia. Na página 197, o texto inicia assim:

> Talvez eles se tenham misturado com aqueles Carijós, também descendentes dos Tamoios, canibais rudes e guerreiros, que os portugueses, que primeiro se estabeleceram na região do Rio de Janeiro, descrevem com as mais terríveis cores, e contra os quais o Dr. Antonio Salema fez, no ano de 1572, a última guerra de extermínio (1938, pp.197-198, Vol. I).

Temos então aqui a repetição e a reiteração de eventos do passado e a atração de discutir o canibal como bélico ou 'índio' mau é evidente. Este 'índio mau', até mesmo nos termos da ciência, é discutido e rotulado como o tipo que estaciona no caminho do progresso e da civilização. Eles teriam de ser estudados sob a forma do 'primitivo'.

Cada grupo examinado no texto é descrito nos termos da antropofagia, dos costumes, dos trajes ou nudez, arte no corpo, armas, características raciais, contato com missionários e segundo o grau ou potencial de pacificação. Alguns são rotulados como mais fáceis de serem pacificados, tal como os botocudos do rio Belmonte. Embora antropófagos, são considerados como tendo maior potencial em termos de pacificação (1938: 146-147, Vol II). A mesma área é citada como tendo 'índios' agressivos nas florestas virgens (147). O rótulo 'agressivo' é um outro nome para o que este projeto tem chamando de 'mau selvagem'. Em geral, o texto descreve o ato de pacificação como quase impossível e nunca como uma experiência positiva para o sujeito indígena ou para o pacificador.

> O aspecto tristonho dos índios, que vagavam aqui em abstrata inércia, a sujidade e desordem das pobres choças, assim como a falta de uma direção conveniente confiada agora a um soldado dado ao vício da embriaguez, reforçaram a nossa convicção de que se deve considerar rara exceção uma feliz tentativa de colonizar indígenas. Essa convicção é tanto mais sensível ao filantropo, pois essas empresas de colonização quase sempre custam imenso sacrifício de vidas humanas. Quando se resolve estabelecer numa colônia uma tribo de índios, quer para torná-los inofensivos, quer para torná-los úteis ao Estado, isso quase nunca se faz sem prévia guerra, cuja conseqüência é a submissão da tribo (Vol II, 1938, pp.448-449).

Assim, é importante notar que, embora o texto discuta possibilidades de pacificação, parece pintar os atos sob um enfoque mais problemático. Por exemplo, os textos descrevem o

processo após o conflito militar e o momento quando a tribo se submete ao controle do governo. Ele estabelece que se trata (1938, p.449) de uma operação culturalmente violenta que retira dos índios seus costumes, muda os trajes e os hábitos imediatamente. Eles são ensinados a ser cristãos e são assistidos por um orientador. Esta metodologia será discutida nas seções sobre Rondon e a relação de similaridade da ideologia do SPI e dos postos da Comissão. O processo civilizatório e o tratamento do índio são descritos no texto, tendo Spix e Martius no papel de observadores meramente científicos. Assim sendo, eles dizem, à página 108, do vol. III, apresentar um grupo com camisas brancas e gorros vermelhos, num ato similar aos empreendidos depois pela Comissão Rondon.

Descrevem ainda as missões dos jesuítas no Maranhão com grandes detalhes, no início do volume III, pp 40-77, bem como o treinamento dos papéis dos homens e das mulheres da sociedade não-nativa. As mulheres eram ensinadas a costurar e cozinhar, enquanto os rapazes a ler e a escrever. Todos os estudantes eram obrigados a falar somente o português e a nunca casar com mulheres que não fossem de sua raça. A posição dos observadores cientistas Spix e Martius, que se encontra nos textos em geral, parece ser a de que o índio seria um primitivo. Conseqüentemente, a pacificação e a civilização consistiram num processo útil e cruel. A estratégia de pacificação do governo e das missões ocorre tendo em conta que eles não eram vistos como iguais, mas como pobres animais que nunca poderiam ser felizes. Isso fica evidente:

> Tocamos aqui num estado de coisas contra o qual se opõe a filantropia do nosso agitado e experimentado século, muito mais do que naqueles tempos primitivos. Lastimamos dizê-lo: a nossa convicção, baseada em alguns anos de observação, não concorda com a opinião geral acerca da perfectibilidade da raça dos Peles-Vermelhas. Quando foram baldadas as mais diversas e inúmeras tentativas para estabelecer em pé de igualdade os direitos e deveres entre os demais habitantes da América; quando além disso, uma desproporcionada mortalidade faz entrever que os filhos desta parte do mundo, dotada de vida material superabundante, são de compleição tão pobre em força moral: tivemos de inclinar-nos à conclusão de que os índios não podem arcar com a mais alta cultura que a Europa lhes quer inocular. Até a civilização progressiva, elemento vital da humanidade florescente, os irrita como um veneno destruidor, e de que eles, assim como muitos outros seres da natureza, parecem destinados a desaparecer e sair do número dos vivos, antes de terem alcançado o mais alto grau de desenvolvimento, cujo germe está neles implantado. Consideramos, por conseguinte, os Peles-Vermelhas um ramo raquítico no tronco da humanidade, destinado a apresentar apenas tipicamente certos atributos de expressão física que fazem parte do ciclo, a qual o homem esta sujeito como fator natural, porém incapacitados de produzir as mais altas flores e frutos da humanidade (Vol III, 1938, p. 49).

Tal pensamento evolucionista produziu um efeito negativo na identidade indígena. Sendo assim, a mensagem que Spix e Martius passaram ao leitor e ao público em relação ao 'índio' das Américas é clara.

As imagens científicas do índio ‘incivilizado’, a começar pela imagem intitulada ‘Tipos de Índios’, são usadas para definir as ‘raças’ dos ‘índios’ do Brasil. No volume I, eles comentam sobre o fato de não terem visto índios na área do Rio de Janeiro e terem encontrado um menino de puro sangue, sendo estudado por Langsdroff. No comentário, pode-se observar a verdadeira natureza desse tipo de estudo. O texto afirma:

> O primeiro indígena americano que avistamos aqui foi um menino da tribo antropófaga dos botocudos de Minas Gerias; ele se achava na casa do nosso amigo von Langsdroff. O antigo ministro de Estado português, conde da Barca, havia pedido comandante do distrito dos índios em Minas Gerias um crânio de índio para o nosso célebre compatrício o conselheiro Blumenbach; como este último não teve oportunidade de achar à mão tal documento morto, despachou então ao conde dois botocudos vivos, que os seus soldados haviam prendido de surpresa; o sr. von Langsdroff recebeu então um deles, ao qual em breve muito se afeiçoou e lhe serviu não somente como peça viva de gabinete, porém, igualmente, como coletor de curiosidades naturais (Vol 1, 1938, p.95).

Observa-se pela descrição do enfoque científico usado que eles viam o índio como um animal a ser estudado, medido e colecionado, com nenhum pensamento voltado para os direitos do sujeito. O índio é um ser vivo mesmo transformado em peça de um museu. Ao compararmos os estudos de cabeça de Spix e Martius com os da expedição de Langsdroff, há similaridades em termos de estilo e objetivos. As cabeças dos de sangue puro eram estudadas com grandes detalhes. Elas serviriam como tipos de cada grupo encontrado no Brasil. A credibilidade científica de cada imagem publicada, especialmente no caso desses tipos, foi debatida entre os cientistas.



Figura 219: “Tipos de Indios” (1817-1820)

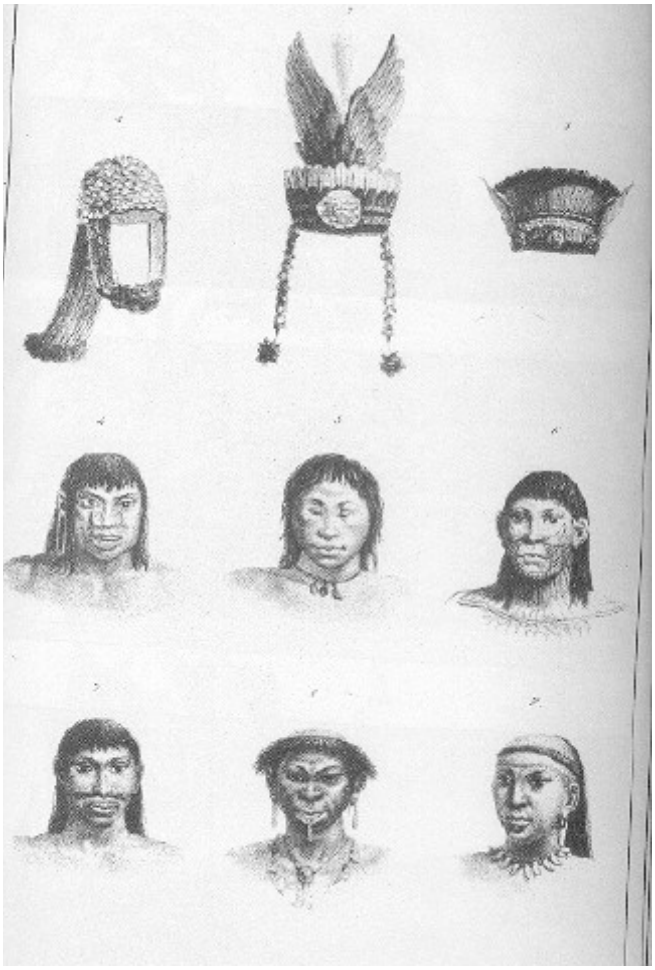


Figura 220: *Penteados Indígenas*

No entanto, esse enfoque ou metodologia, tomado da pintura ou do desenho do sujeito indígena nas imagens científicas, por diferentes artistas cientistas, é freqüentemente similar. Por exemplo, Debret (figura, 220) deve ter usado os desenhos de P. Smid, "Tipos de Indios" (figura 219), produzidos para os volumes de Spix e Martius, para criar "Penteados Indigenas" ou vice-versa. É difícil dizer quem copiou quem ou se ambos foram ao Rio de Janeiro em torno da mesma época, embora os volumes de Debret tenham sido publicados três anos depois. O adorno com penas é mostrado em separado, mas as cabeças são quase idênticas. Em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil,* Debret parece ter outras imagens também similares às dos volumes de Spix e Martius. Numa imagem intitulada "Cabeças de Índios" (figura 221), encontrada na obra de Debret, pode-se notar que ele usou cabeças similares ou iguais às dos livros de Wied e Spix e Martius.

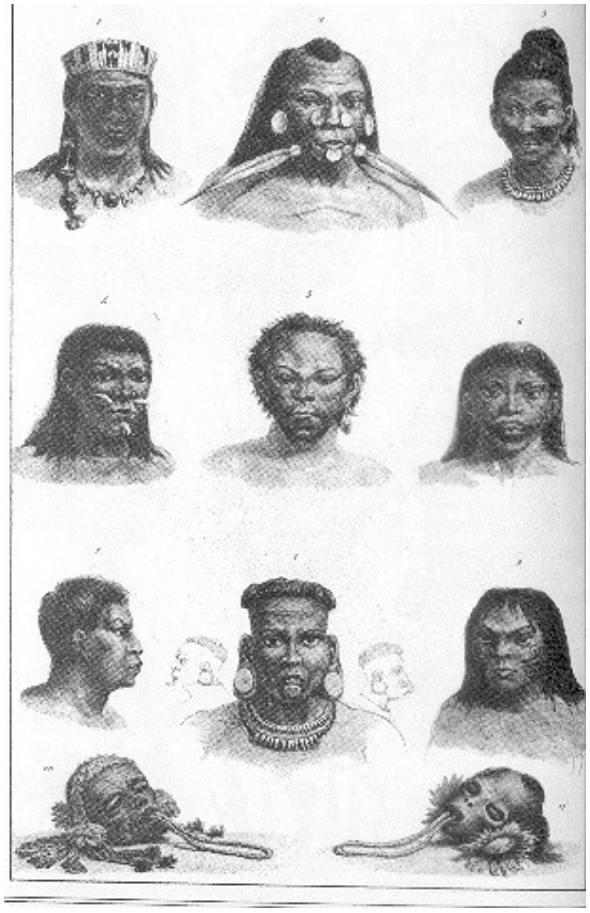


Figura 221: *Cabeças de Índios*

Enfim, muitos trabalhos recentes foram inspirados ou reutilizaram imagens mais antigas. O 'índio', enquanto uma construção dominante, foi desenhado de várias maneiras e de modo incessante.

As imagens da obra de Spix e Martius que enfocam o sujeito com sangue puro índio são as intituladas: Aldeia dos Coroados, Festa de embriaguez dos índios Coroados, Dança dos

índios Puris, Coroado e Botocudo, Inscrição dos indígenas numa pedra da Serra do Anastácio, Armas dos Índios, Visita na maloca do Murá, Dança guerreira dos Júris, Esculturas indígenas no rochedo às margens do Rio Japurá e Tipos de Índios (I-IV), que incluem os Aroaquis, Catauixis, Iupuás, Miranhas, Araras, Mundurucus, Maués (I); Mundurucus, Uainumás, Puru-Puru (II), Júris-Tabocas, Coretus, Passes, Coreúnas e (IV) Maxuruna, Jumana, Mura, Miranha, Júri. As descrições da raça com sangue puro ou da raça nativa americana no texto são as seguintes:

> Os principais distintivos da raça americana são: a cor de cobre, de diferentes gradações escuras; a relativamente maior largura do que comprimento de todas as partes; estatura pequena; pescoço mais curto; bacia larga, porém ainda mais largos o peito e as espáduas; peitos fortes; pés curtos, sendo a planta do pé larga na frente; o dedo grande em geral afastado dos demais; em todos, os pés são extraordinariamente largos nos dedos; mãos curtas; unhas das mãos e pés curtas e largas; umbigo não tão saliente, em forma de rolete, como entre os negros, mas tanto mais reentrante; cabelo negro, duro como crina de cavalo, mais ou menos comprido; cabeça larga, arredondada; o meio da cabeça largo; bossa hospital não tão saliente ao comprido, como negros, mas arredondada; testa larga, baixa, um tanto inclinada para trás; sinus frontal saliente; rosto largo arredondo, raramente estreito, oval; os molares salientes, o nariz esborrachado; narinas largas, um pouco viradas para os lados e para cima; olhos pequenos, pardo-negros; as cavidades oculares apartadas para os lados; sobrancelhas largas, de poucos pelos, em geral descendo até o nariz, e afastando-se igualmente para fora; boca rasgada; o beiço inferior não tão saliente como o superior, ambos menos grossos do que os dos negros. Dentes alvos, bonitos; os incisivos parecidos com os da fuinha de outros carnívoros; o queixo não como o dos negros, mas arredondado (V III, 1938, p.283).

Esta citação indica que o método 'racial' básico ou antropomórfico foi usado. Ele continua a descrever as diferenças físicas entre os africanos e o 'índio' assim como o que acontece quando se misturam. O grupo inteiro é generalizado como tendo um determinado tipo. Esta informação textual pode ajudar-nos a entender as imagens produzidas pela expedição de Spix e Martius. Certos estereótipos que apareciam mais em textos verbais tornaram-se visuais. O 'primitivo' é agora uma imagem mais concreta, amparada pela ciência. A diferença entre o 'índio real – primitivo' e o índio mestiço ou civilizado está inteiramente descrita e visualmente definida.

Dentre as pinturas que tratam do 'índio' com mistura de sangue ou 'índio mais civilizado' podemos incluir: Mameluca e Cafuza e o Porto dos Miranhas. As representações visuais usam exemplos femininos, embora não representados visualmente (referência à imagem do Capítulo II). As imagens do mameluco e do cafuso têm algumas diferenças em relação ao estilo. Ele descreve o cafuso da seguinte maneira:

> Pernoitamos em Tarumá, em rancho situado numa planície cercada de matas, pois não podíamos mais alcançar a vila de Mogy das Cruzes. Nesta região notamos diversas famílias dos chamados cafusos, que são bastardos de negros e índios. O seu aspecto é dos mais estranhos que um Europeu possa encontrar. São homens de estatura alta, corpulenta, e de forte musculatura; o peito e os músculos do braço, sobretudo, são muito desenvolvidos; ao

> contrário, têm os pés relativamente mais finos. Os traços da fisionomia fazem em geral lembrar mais a raça etiópia do que americana. A cor da pele é de cobre escuro ou pardo café. È oval o rosto, as maçãs são muito salientes, porém menos largas e separadas do que nos índios; o nariz é largo e chato, sem ser arrebitado nem muito recurvado, a boca larga tem lábios grossos, iguais, e , assim como o queixo, pouco salientes. Os olhos negros são de olhar mais franco do que nos Índios, entretanto ainda um tanto oblíquos, embora não tão fortemente juntos como nestes; por um outro lado, não são tão oblíquos como nos Etíopes. O que, porém, dá a esses Cafusos muito singular aspecto, é a cabeleira extremamente comprida, e que a meio se encrespa nas pontas; no meio da testa eleva-se até pé e meio de altura quase a prumo, formando um monstruoso, horrendo topete...(1938, pp.198-199, Vol I).

A informação contida nesta citação, escrita por um artista cientista, mostra o que era importantíssimo para o europeu. Esse olhar europeu vê o cafuso como uma anomalia. 'Aquilo', sendo tratado como monstro ou um bastardo, nunca seria filho de um casamento legal. O uso da descrição da natureza, segundo a visão deles, os colocaria num nível um pouco mais elevado do que o índio ou o etíope. Logo, o índio não apenas está sendo categorizado, mas o Brasil está sendo definido como naturalmente exótico e 'outro'. O brasileiro do pesquisador europeu é muito diferente do brasileiro mais recente do Coronel Rondon. Ele será discutido mais adiante, nos comentários sobre o cafuso sob uma luz mais positiva. O cafuso foi, algumas vezes, definido como o brasileiro da cultura popular, como sendo um brasileiro vigoroso útil para a proposta da formação de uma nova nação.

O mameluco é descrito quando ele fala sobre o fundo étnico dos paulistas. O autor diz:

> Muitos paulistas conservaram-se sem a mistura com os índios, e são tão brancos, mesmo mais claros, do que o colono europeu puro nas províncias do norte do Brasil. Os índios, filhos de mestiços, mamelucos, conforme o grau da mistura, têm a pele cor de café, ou amarelo-clara, ou quase branca. Fica, porém, no rosto largo, redondo, com maçãs salientes, nos olhos negros não grandes, e numa certa incerteza do olhar, mais ou menos, a revelação do cruzamento com o índio. No mais, os principais traços do paulista são estatura alta, peito largo, feições fortemente acentuadas, que indicam franqueza e desembaraço; os olhos são pardos, raras vezes azuis, cheios de vivacidade e enérgicos, o cabelo vasto, preto e liso, musculatura rija, agilidade e segurança de movimentos. Com razão se considera o paulista como o mais forte, saudável e enérgico habitante do Brasil. O vigor muscular com que amansa cavalos bravios e o gado selvagem, enfrentam contínuos trabalhos e canseiras; fome e sede, frio e calor, intempéries e privações de toda a sorte (1938, p.206, Vol I).

As descrições em 'Brancos e Índios Paulistas' são contraditórias. O mameluco paulista, ou o mameluco em geral, é considerado o mais forte e mais saudável dos habitantes do Brasil. Isso é interessante, porque esse texto coloca-o acima das pessoas brancas e índias puras e certamente acima do cafuso. Mas também não quer dizer que o mameluco sempre foi descrito sob uma visão mais positiva. A única imagem de uma mameluca é a de uma mulher com uma deformidade. Na página 386, no índice final das figuras, há várias descrições. A informação que consta sob o título *Mamelucos e Cafusos* estabelece:

> Habitantes da província de São Paulo, a mais baixa classe de gente. Os mamelucos descendem de pai caucásico e mãe de raça indígena americana. A papeira é comum em muitas regiões dessa província, quase considerada como ornamento. Forma a cafusa uma raça intermediária entre o indígena americano e o negro. O cabelo escorrido dos primeiros e a carapinha destes últimos destaca-se pelo frisado espesso. Fumar é, especialmente entre as classes inferiores, hábito geral na província (p.386, Vol I).

Uma vez mais, tanto o mameluco quanto o cafuso são retratados sob uma ótica de inferioridade. O cafuso está mais descrito então como um grupo intermediário e de classe inferior. Todavia, parece haver um interesse acima de tudo em como a civilização pode suportar a mistura, bem como o fato de se considerar que isso produz maiores efeitos na educação das classes mais elevadas. O grau e o tipo das características raciais da população de cada região são descritos em detalhes, como se fossem estudados enquanto resultados de uma experiência. Um exemplo dessa constatação encontra-se na discussão sobre a população de Salvador:

> Notem-se, sobretudo, nas camadas altas da sociedade, feições que fazem lembrar a mistura com índios e negros, e tal acontece principalmente em algumas das mais antigas famílias da burguesia, que se orgulham, com razão de sua origem, vangloriando-se como legítimos brasileiros, dos seus avós, que fundaram a cidade e expulsaram os holandeses, sob o comando do belicoso bispo Teixeira. Não obstante, nota-se tanto o preconceito contra essa origem mestiça, ou muitos procuram declarar, mesmo com testemunhas legais, como, por exemplo, nos registros de batismo, a cor de sua família, que dificilmente lhes poderá reconhecer o julgamento imparcial do estrangeiro. Ademais, os dissimulados vestígios da cor não fazem perder o prestígio na sociedade; há pessoas de cor mais carregada, sem que isso cause estranheza, e somente para quem se encarrega de estatística será difícil determinar o limite entre os de cor e os brancos legítimos, e contar-lhes o número (1938, p.290, Vol II).

A idéia de que o ato de miscigenar pudesse ser um modo das famílias mais ricas se tornarem brasileiros reais é interessante. Autores europeus começaram a discutir conceitos de miscigenação, classes, religião e promiscuidade no Brasil, definindo um novo produto: o brasileiro. Spix e Martus, como outros artistas europeus, como Eckhout, mostraram-se interessados no mameluco, no cafuso e acima de tudo numa mistura das 'raças exóticas'. Há imagens em geral mais românticas e confusas do que a dos artistas da expedição de Ferreira que mantinham espaços etnográficos limpos na maioria de suas imagens. Aqui há imagens etnográficas com menos pureza e com mais espaços imaginados criativamente. Parecem usar temas que mostram atividades cotidianas e também temas que dizem respeito ao brasileiro em relação ao 'índio'. A atenção de Ferreira encontra-se voltada para os habitantes originais do Brasil, com a finalidade de gravar seus hábitos e culturas bem como as plantas nativas. Imagens da expedição estritamente européia podem ser mais indicativas da visão do Brasil e

de todos os seus habitantes, sejam imigrantes ou indígenas, como um ser exótico ou completamente 'outro'.

Uma das grandes expedições de cientistas estrangeiros (russos) que afetou a imagem dos índios brasileiros foi a Expedição de Langsdorff, de 1821 a 1829. O projeto pretendia explorar grandes porções do Brasil previamente documentadas, mas não cientificamente. Hercules Florence fez parte da expedição Langsdroff de 1825 a 1829, junto com Johann Rugendas, que trabalhou por breve tempo com a expedição (1822-1824), assim como Aimé-Adrien Taunay, que morreu enquanto atravessava o rio Guaporé, durante o projeto (1825-1828). Na época, o Brasil estava aberto à exploração dos interesses estrangeiros. George Heinrich von Langsdroff, antropólogo, zoólogo e, entre outras coisas, navegador, chegou ao Rio de Janeiro em 1813, representando o consulado da Rússia no Brasil. Emygdio de Mello Filho comenta:

> A expedição Langsdorff, com suas imponentes finalidades, preparadas com esmero, mobilizou recursos humanos e financeiros substanciais. O plano era viajar principalmente sobre as águas, o mais próximo possível da terra até o Amazonas. A equipe rumaria pelo Rio Negro e Rio Branco até a Venezuela e as Guianas, viajando pela costa leste do Brasil e voltaria para o Rio de Janeiro. Langsdroff convocou vários cientistas de renome para acompanhá-lo em sua colossal aventura, entre os quais o botânico Ludwig Riedel, os zoólogos Eduard Ménétriès e Christian Hasse, o astrônomo russo Nester Rubtsov e o jovem e talentoso pintor Johann Moritz Rugendas, que mais tarde foi substituído por Aimé-Adrien Taunay e Hercules Florence (Mello Filho, *Expedição Langsdroff*, 1998, p 21).

O interesse primordial desses artistas cientistas estava na flora e na fauna. O 'índio' brasileiro foi visto, documentado e representado da mesma maneira que qualquer outro elemento da fauna, por esses artistas e cientistas.

O pintor alemão Johan Moritz Rugendas, durante sua estada com a expedição, parece ter pintado mais paisagens do que qualquer outro tema. Os exemplos de Rugendas de imagens relativas aos sujeitos indígenas são diferentes dos de outros textos e imagens mais detalhadas etnograficamente, criadas por Taunay, Florence, Spix e Martius, Debret e pelo Príncipe Maximiliano de Wied Neuwied.

Durante o breve tempo que participou da expedição Langsdorff, o trabalho mais detalhado de Rugendas consistia em retratos individuais dos primeiros habitantes de descendência Maxakali (figura 222). Isso se deve ao fato dele ter abandonado a expedição assim que a jornada começou, indo para Minas Gerais, onde documentou esse grupo, para o Rio de Janeiro, Barbacena, São João del Rei, Sabará, Ouro Preto e finalmente para o distrito de Diamantina, onde oficialmente abandonou o projeto.

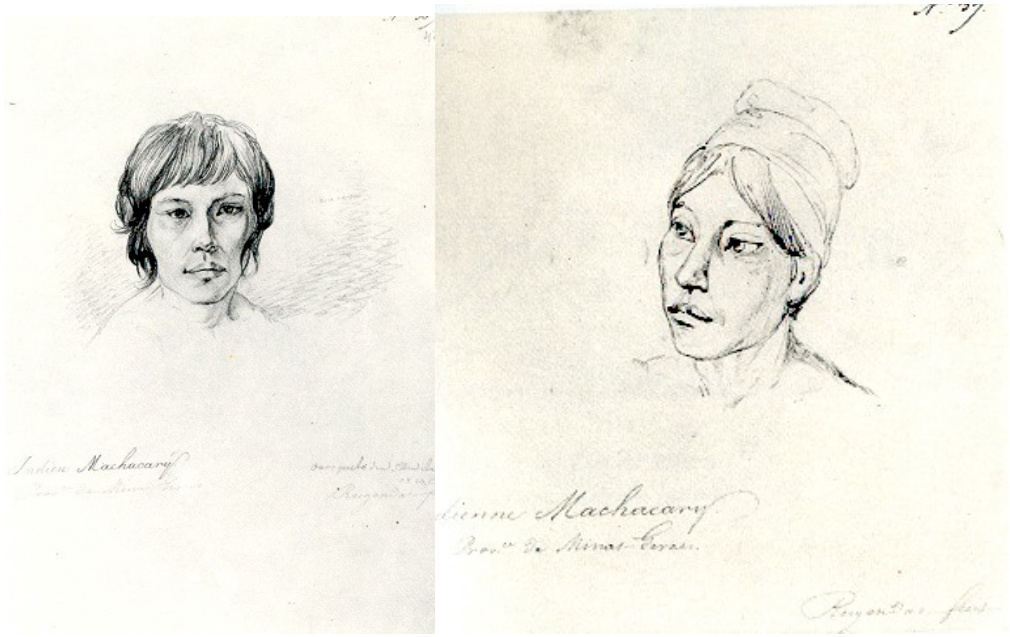


Figura 222: *Indien Machacary*, 1824 **Figura 223**[7]**:** *Índia Machacary (Mulher Maxakal)*. 1824

Examinando os trabalhos sobre os maxakalis de Rugendas, em maiores detalhes, vê-se estilo etnográfico bem como artístico. A figura 223 chama-se "Indien Machacary", 1824, agosto, Ouro Preto, Província de Minas Gerais, Brasil. Entretanto, o autor que organizou essa seção da Expedição Langsdroff ao Brasil escreve após a descrição original:

> Pese a legenda, ao que tudo indica, do próprio punho de Rugendas, os traços somáticos não correspondem aos caracteres raciais do indígena. É provável que se trate de mameluca, mestiça de índio com branco (*Expedição Langsdorff ao Brasil*, p.104).

Nesse ponto, a necessidade do autor definir o que é o 'índio' é crítico para a nota. O uso contínuo do 'tipo índio' criado em parte pelos artistas-etno está mais presente na discussão do que no trabalho explícito de Rugendas. Ele criou um tipo de tipologia de pessoas maxacalis, usando o estudo de cabeças. Este autor, todavia, ao falar do maxacali de Rugendas, está mais preocupado com as características físicas típicas, 'reais' ou originais do 'índio' versus a mameluca do que com qualquer outra coisa. As ideologias do passado parecem ter uma influência na identidade das pessoas indígenas contemporâneas. As características do conceito 'índio' dominante associado com o original, mais tradicional ou 'real' se desenvolveu no estereótipo do primitivo da ciência e sobrevive até hoje e muito bem. Talvez o chapéu que a mulher esteja usando ou o fato do desenho parecer ter sido feito com menos detalhes tenha influenciado a descrição desse autor do texto. O que é interessante notar é a importância dada pelo autor ao comentar a aparência física da mulher como 'menos

[7] "Índia Machacary" (Mulher Maxakal). Província de Minas Gerais. Ouro Preto, 1824.

indígena'. Desde que Rugendas não guardou um diário etnográfico, limita-se à informação do título, a menos que Rugendas estabelecesse que ela seria uma mestiça de indivíduos brancos e índios, é impossível dizer sobre um desenho no contexto da expedição Langsdorff. As características dela não são especialmente diferentes das da figura 223, a qual o autor não chama de misturadas. Os trajes não tradicionais, contudo, salientam que ela é mais 'civilizada' aos olhos da maioria dos observadores. Na figura 222, os trajes do sujeito não estão visíveis e ele está descrito ao modo típico do estilo de estudos de cabeças. É importante notar que o enfoque etnográfico da época continua na era Edward Curtis.

As imagens de Rugendas tiveram alguns títulos básicos, mas seus detalhes etnográficos eram mais pobres do que de outros artistas cientistas. O trabalho incorpora a transição do uso do selvagem romântico nas retratações do 'índio'. Podem também ser encontrados estereótipos em seus trabalhos. Após renunciar à expedição, Rugendas voltou à Europa (1829-1830)[8] e tornou-se bastante influenciado pelas preferências de Alexander Humbolt pelo estilo neoclássico. Isso é relevante, porque se começa a reestruturar seus desenhos originais no Brasil. Ele fez várias composições da selva. Suas alterações de conceitos originais nos dão uma idéia do poder das visões da imaginação européia já estabelecida. Em seus últimos anos de vida, ele, assim como Franz Post, puderam optar por uma produção mais comercializada do 'índio' e do Brasil. Uma imaginação que continua vinculada à imagem do 'selvagem romântico ou bom selvagem'. Nesses desenhos, a Mata Atlântica tropical surge em uma proporção mítica. Os quadros são dominados pela vida vegetal e todas as espécies de plantas tropicais vivem em tais pinturas: "Paisagem da floresta virgem do Brasil com figuras"; "Paisagem da selva tropical brasileira", "Selva Tropical". Esses vários títulos tocam a idéia dos trópicos exóticos em sua forma virgem. Esta é a exploração romântica dos espaços tropicais. Ao compararmos com os retratos individuais de indígenas maxakalis de Rugendas, que eram culturalmente mais específicos do que as pinturas da floresta Amazônica, é possível ver diferenças notórias. Na 'selva' ou floresta tropical (figura, 224), as representações das pessoas índias são mostradas como referências mínimas. Elas são representadas como crianças na floresta. Na figura, as caracterizações do índio também parecem servir para mostrar o tamanho desproporcional das plantas e da mata tropical. Se for esse o motivo, por que não pintar a si próprio ou um membro da tripulação como referência

[8] Rugendas, em 1831, também foi para Vera Cruz, México e cruzou os Andes, atingindo o Chile. Ele estava interessado em documentar as ruínas do mundo inca. Em 1834, ele estuda as pessoas araucarianas do Chile e torna-se ainda mais etnográfico em suas documentações das mulheres nativas do Chile e da Argentina assim como em relação às feições típicas dos rostos em Lima, às das roupas dos índios do alto Peru e Bolívia; assim como às mulheres africanas no Brasil. O interesse, neste projeto, está no tratamento dado aos brasileiros nativos; todavia é importante notar que seu cuidado em documentar o novo mundo se estende para outras partes das Américas.

de tamanho? Em vez disso, ele cria um momento no qual não há sinal de colonização ou contato. Ele parece estar assistindo à natureza do alto. A escolha das referências índias se soma ao momento em que ele cria a mata virgem tropical.



Figura 224: *Paisagem no mata virgem do Brasil, com figuras* 1830**.**



Figura 225: *Índios flechando uma onça*.

Na figura 225, o arco e a flecha são centrais. Os sujeitos indígenas têm as formas dos corpos similares. Nesta releitura de Rugendas, o 'índio' é agora mais importante do que a floresta. Embora o grupo esteja ainda sem filiação e permaneça o 'índio' genérico (sem cultura específica) na floresta, eles são mais centrais para a composição da imagem. Aqui ele tenta ilustrar a vida cotidiana na selva. Esta representação visual do grupo familiar caçando e colhendo na selva toca o tema primitivo científico.

Em *Voyage Pittoresque (Viagem Pitoresca)*, publicado em 1835, por Engelmann et Cie. de Paris, os trabalhos de Rugendas retratam esse tipo brasileiro. O livro pretende descrever o ambiente exótico e o estado social do Brasil. Cobre extensivamente os Usos e Costumes dos Negros, as gravuras com temas sobre escravos ou afro-brasileiros, que são de longe os mais tratados. O texto introdutório faz uma referência geral a várias regiões, tais como Rio de Janeiro, Bahia, Minas Gerais etc., a paisagens, plantas e vida animal, assim como a 'raças' do Brasil, esse diferente e exótico Brasil, como é chamado pelos compatriotas europeus de Engelmann. O livro promove as possibilidades do novo mundo. Diener e Fátima Costa confirmam essa demanda e descrevem o livro com maiores detalhes:

> Não obstante, deve-se olhar o livro não necessariamente como se fosse um documento preciso da época, mas como um trabalho que corresponde aos interesses do editor e do próprio autor, tendo em conta a demanda do mercado. É também essencial ter em mente que as imagens reproduzidas não necessariamente representam o que teria sido visto pelos olhos do artista. Deve-se lembrar que, embora o título da obra leve o nome de Rugendas como o único autor, é um trabalho em parceria, tanto na feitura das litografias como na composição do texto. Quase todas as imagens foram transportas para a pedra por um grupo de jovens artistas que nunca estiveram no Brasil, apenas três foram estampadas por Rugendas (Diener e Costa, 2002, p.366).

A autoria compartilhada é extremamente importante de ser notada, porque a obra *Voyage Pittoresque* torna-se ainda mais abalizada como um indicador da imaginação européia relativa ao índio brasileiro. Não obstante, meu interesse não consiste em buscar a verdade por trás das diferenças das retratações e textos originais[9], mas volta-se para as versões finais que foram publicadas.

Nesse ponto, o foco retorna para *Tipos e Costumes* de Rugendas: *Tipos e Costumes – Mulatos*; *Usos e Costumes dos Índios* e para as imagens que seguem essas seções bem como as que seguem *Vida Européia*. O estilo de corpo adotado nesse trabalho parece acima de tudo ter sido inspirado em outros mais detalhados e mais antigos. O trabalho foi criticado por exploradores cientistas, tais como Spix e Martius e Maximiliano, como menos científico e mais artístico. Enquanto textos gerais e genéricos, há várias referências aos textos de Spix e

[9]

Martius numa tentativa de fazê-los ressoar de modo mais científico. Sendo assim, as obras artísticas de Rugendas colocam as imagens românticas acima da ciência e parecem ser do estilo pictórico. Até mesmo os poucos estudos de cabeça realizados por Rugendas são ofuscados por seus trabalhos mais românticos. Martius escreve:

> Vi o primeiro caderno dos desenhos de Rugendas. Penso que ali há mais bom gosto do que verdade. Assim, por exemplo, pássaros africanos surgem na selva e numa área de montanhas há araucárias com palmeiras. (Loschner, 2001, p. 38).

Rugendas trabalhou em uma época de ciência e estudos do primitivo, mas parece estar paralisado entre as noções do Éden idealizado nos trópicos, do indianismo, do bom selvagem e do enfoque científico. Ele coloca idéias românticas como um pacote científico, o que faz com que ideologicamente tenha um enfoque similar ao de Edward Curtis.

As referências no texto aos 'índios' são, na maioria dos casos, extremamente genéricas. Na primeira parte de *Tipos e Costumes,* há uma lista de raças da população no Brasil que estabelece: População: 4.000.000 de habitantes. Brancos: 843.000; Homens de Cor: 628.000 (presumo que fossem mestiços ou mulatos); Negros: 1.987.500 e, finalmente, Índios: 300.000. Esta seção está preocupada com o estudo racial da população. O primeiro grupo a ser detalhado é o primitivo. O texto afirma:

> É justo conceder o primeiro lugar, neste quadro ao habitante primitivo, embora tenha ele sido rechaçado para as camadas inferiores da sociedade. Sejam-nos permitidas inicialmente algumas observações gerais acerca da origem, das migrações e da história dos indígenas, o estado anterior destes e o estado atual da sua civilização e finalmente, suas relações com os europeus (*Viagem Pitoresca através do Brasil*, edição 1940).

A citação envolve idéias típicas da comparação científica, da história natural e dos primeiros enfoques antropológicos de comparar o índio com o 'outro', especialmente com o europeu. O estudo comparativo do primitivo e do civilizado está amplamente representado no texto. O texto de *Voyage Pittoresque* estabelece as várias características do 'índio' em geral. Em primeiro lugar, toma as origens e as línguas das Américas e divide os habitantes originais em três raças: os caraíbas, tribos do Chile e as inúmeras tribos que têm similaridades físicas com as populações mongólicas do velho continente. A população brasileira cairia no tipo mongólico (p.62, *Viagem Pitoresca através do Brasil*). Os traços físicos dos tupis e tapuias também são descritos:

> Os antigos autores dividem os habitantes do Brasil em Tupis e Tapuias e essa divisão baseia-se em parte na língua, em parte na organização física, em parte finalmente nas tradições e nos fatos históricos. Os Tupis e os Tapuias têm caracteres comuns muito pronunciados: eles têm a cor da raça mongólica da Ásia e seu crânio apresenta a mesma conformação. O que os distingue, principalmente, é o fato dos Tapuias terem membros mais robustos, estatura mais

> elevada e um aspecto, até certo ponto mais humano (Rugendas, *Viagem Pitoresca através do Brasil*, 1940, p. 63).

Aqui essas duas famílias indígenas estão sendo usadas para definir todas as pessoas indígenas brasileiras, de uma maneira simplificada. Elas são situadas como as mais antigas divisões de onde todos os grupos brasileiros vieram. O interesse do texto nas diferenças físicas entre os grupos brasileiros e outros tipos sul-americanos encontra-se sob a forma evolucionista, que era uma das leituras dos textos antropológicos na época. Ele entra nas noções de estudos de raça e características cranianas. A análise desses dois tipos prossegue e uma atenção especial é dada apenas para especificar alguma divisão étnica. Nas seções que se seguem ao título, *Usos e Costumes dos Índios*, o texto generaliza as pessoas indígenas a ponto de parecer que elas teriam apenas uma cultura: a cultura do 'índio'. Por exemplo:

> "Em geral, os homens e mulheres andam nus" (105), "Os índios são pintados e tatuados" (105), "Outro gênero de enfeite, para o brasileiro, consiste em depilar o corpo inteiro" (106), "As habitações dos índios são construídas de grandes folhas da palmeira airi" (107), "Os selvagens, em sua maioria, dormem em redes trançadas, que se suspendem ou a estacas dentro da choça ou a árvores" (108), "Pendurados aos muros da cabana, vêem-se balaios ou cestos trançados para guardar objetos de "toilette" e outras pequeninas cousas que completam o mobiliário dos índios: matérias corantes, cordéis, plumas, anzóis (*Viagem Pitoresca através do Brasil*, 1940, p.108).

Esta é a grafia perfeita de indianidade em preto e branco. Ele não está falando sobre um grupo específico usando então a palavra 'índio', ao contrário, este capítulo para os leitores europeus dos originais deve ter apresentado uma visão genérica de indianidade. A posição geral do texto sobre o que a população indígena teria a oferecer enquanto um grupo, em termos de civilização é também interessante:

> Os relatórios dos mais antigos viajantes, como Jean de Lery, Hans Staden, etc. demonstram que, na época da conquista, os habitantes primitivos do Brasil estavam num estágio de civilização mais elevado que aquele em que os vemos hoje. A razão principal dessa decadência está, sem dúvida, nas suas relações com os portugueses. Muitos viajantes consideram os povos atuais do Brasil como ainda em estado natural ou como tendo chegado apenas ao primeiro degrau da civilização. Outros, ao contrário, referem-se aos funestos efeitos da civilização européia sobre esses selvagens e sustentam que eles são incapazes de assimilá-la. Essas idéias são erradas: os índios não são homens em estado natural e não são selvagens, mas sim homens que retrocederam ao estado de selvageria, porque foram rechaçados violentamente do ponto a que haviam chegado. Guerras sangrentas e vinganças cruéis mantiveram, durante séculos, esses povos num estado de embrutecimento que não pode ser o da natureza, o qual supõe a existência de uma liberdade de desenvolvimento físico e intelectual. Quanto à civilização européia, para julgar de seus resultados, fora necessário que os portugueses tivessem tentado realmente implantá-la, o que só aconteceu raramente e muito recentemente. Os portugueses limitaram-se a destruir a civilização que encontraram, como destruíram as próprias tribos (1940, p.66).

O texto continua a estabelecer que para julgar o nível de civilização do índio deve-se abandonar idéias européias e ser imparcial. Nesse sentido, os princípios básicos da antropologia parecem estar tomando rumo. O que poderia explicar os textos posteriores à exploração e a ênfase na diferença entre o selvagem primitivo e o índio mais civilizado. As noções sobre o selvagem indomável são substituídas pela palavra científica primitivo. O primitivo é mais uma vítima e permanece com alguma coisa de nobre. Contudo, ele continua:

> A organização civil estava ainda na infância; mas já se distinguiam, entre essas tribos, um poder espiritual e um poder temporal; ... não pode ser negada, em que pesem as idéias grosseiras dos índios em matéria de religião, sua crueldade ou sua qualidade de antropófagos (1940, p. 678).

Portanto, como nas muitas tentativas etnográficas antes e depois dele, há discrepâncias entre o enfoque científico e sua aplicação. Na página 93, ele chama o índio de menos humano e retoma o uso da palavra selvagem:

> Mas na época do descobrimento, os primeiros germes da civilização, a reunião de um maior número de indivíduos, e a necessidade comum de defender as povoações da tribo, provocavam, necessariamente, sentimentos mais humanos. Segundo o que nos dizem os viajantes, da fisionomia desses selvagens, podemos acreditar que, na medida em que retrocederam no caminho da civilização, seu aspecto exterior se aproximou também mais do animal. Se, em comparação com outras tribos, e, principalmente, como os Tupis, os Botocudos têm melhor aparência, é sem dúvida porque foram menos oprimidos do que os outros; não foram, como eles rechaçados da civilização a que haviam chegado. Mas, no fundo, são igualmente selvagens (1940, p.93).

Rugendas estereotipa os grupos tupis e os botocudos como sendo mais nobres, inteligentes e belos. Entretanto, o último estabelecimento além de todos eles, de serem realmente selvagens, contradiz todas as referências anteriores 'sem embasamentos' científicos. Seus livros tentam documentar a população indígena brasileira, mas, como na tentativa de Curtis ao documentar os índios norte-americanos, seu trabalho parece ter muitas contradições.

Todavia, definitivamente, ele tem um interesse em defender 'o índio' como mais 'incivilizado', quando comparado aos exemplos indígenas mais civilizados.

No final da página 69, ele afirma:

> Podem-se distinguir hoje, na costa oriental do Brasil, as tribos indígenas dos botocudos, purís, coroados, coropós, machacalis, macuonis, penhanís, capoxos, pataxos, camaçãs, etc. Mas é difícil dizer quais deles são Tupis e quais Tapuias. Em geral este último vocábulo compreende todos os índios selvagens independentes, por oposição aos que estão domesticados e civilizados. Mas o abuso que se faz da palavra é fácil de explicar (1940, p.69).

A citação enfatiza a distinção do índio incivilizado e do civilizado. Ele insiste na idéia de que tapuias é o nome dado aos mais primitivos dos exemplos de civilizados, que vivem nas 'florestas virgens', ou próximo a elas. Esse é um motivo que atravessa quase todas as informações de textos ou imagens dos artistas-etnos tais como Maximiliano ou Eckhout. Rugendas não distingue claramente em suas imagens dos maxakali, ou em suas imagens em geral, nenhuma caracterização de mestiços ou mulatos. Ele define um mulato como o descendente de preto e branco; os outros mestiços são os mamelucos (índio e branco) e os cafusos (preto e índio). Ele explica que, antes das mulheres européias chegarem, os colonizadores estavam sozinhos; que antes do estabelecimento da sociedade européia no país, nunca houve mistura de branco com índio. Em sua época, contudo, ele sente que essas uniões são raras. Ele esclarece que a tolerância por casamentos mistos é muito mais alta no Brasil do que na Europa (pp.93-94). Rugendas não entra em maiores detalhes sobre as diferenças físicas entre as pessoas indígenas mestiças e as de sangue puro. Para ele, parece não haver qualquer indicação de civilização tal como roupas não indígenas.

As representações indígenas mostradas no livro consistem em estudos de cabeças dos botocudos, maxacaris, camacãs e puris; assim como de temas mais genéricos como caçadas de pumas; encontros de brancos e índios; comunidades índias; guerra entre europeus e índios; ritos funerais índios e selvagens. Os estudos de cabeça dos puris são esteticamente agradáveis e não tão românticos ou ainda como uma demonização do 'primitivo'. Esses estudos parecem menos etnográficos do que os de outros artistas da época. Os temas mais românticos como a caçada de pumas, o contato e a guerra incluem informações culturais específicas. Apenas os estudos de cabeça e as imagens *Família de Índios Botocudos, Aldeia de Tapuios, Dança dos Puris* e *Ponte de Cip* têm nos títulos a menção da etnia dos 'índios' caracterizados. Como já foi indicado, o mais importante para Rugendas parecem ser as marcas visuais tais como trajes em estilo 'não indígena'.

Hercules Florence, um outro membro da expedição, era francês de nascimento. Ele tentou ser um 'gravador neutro' do índio brasileiro como o que encontrou em seu ambiente natural. Ele fez alguns dos trabalhos artísticos mais especificamente etnográficos presentes neste capítulo. Ilustrou pessoas de grupos como os guatós, guanás[10], paresis e bororós. Também escreveu sobre esses grupos em seu diário. Sua atenção para com os detalhes e a ênfase na neutralidade podem ser vistas nas figuras 226, 227, 228, 229 e 230.

[10] Esse grupo indígena se dividiu mais tarde em subgrupos: hayãnas, kiniknãus e terenas. Os terenas vivem em Miranda, Mato Grosso do Sul, em território demarcado pelo Coronel Rondon.



Figura 226: *Famile de Nation Guato,* 1826**.**



Figura 227: *Indienne Apiacá, au Diamantino De Matto Grosso*1828.



Figura 228: *Apiacás, Maloca dos Apiaká no rio Arinos* 1828.



Figura 229: *Índia da Chapada, Filha de um Paresi e uma Borôro***.** 1827.[11]

[11] Hercules Florence, título: *Índia da Chapada, filha de Paresi e Bororó. Maio, Guimarães. 1827.*

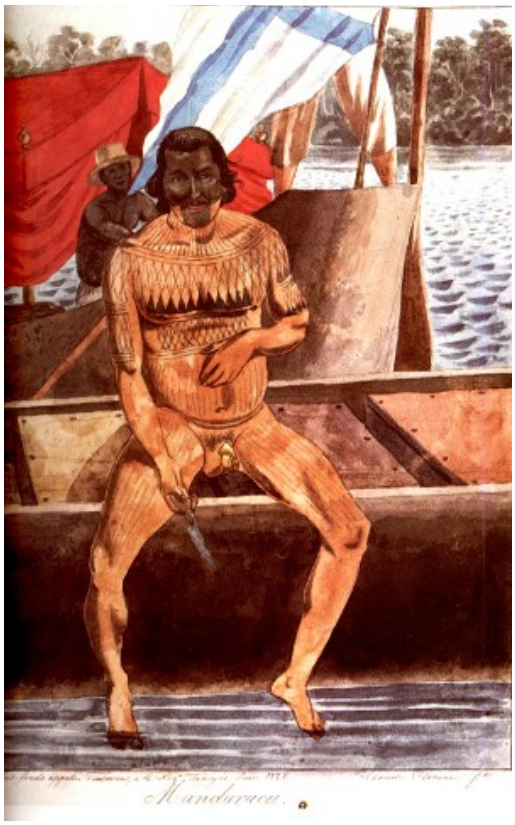


Figura 230: *Munduruku, rio Tapajós* 1828[12]

A figura 229 apresenta claramente a doença da mulher com uma papada. Nas figuras 228 e 230, Florence presta especial atenção à arte no corpo e ao estilo de vida cotidiano. Na figura 227, a mulher é mostrada usando roupas não Apiacá e pinturas Apiacá no corpo, o que coloca a civilização e o 'primitivo' em contraposição. Sendo assim, em seu trabalho, ele não esconde o contato ao documentar determinadas pessoas indígenas. Na figura 228, ele parece ter abarrotado o quadro com todas as informações físicas e culturais possíveis usadas para definir esse grupo. A imagem consiste de uma casa principal ao fundo com pessoas nas redes; uma mulher preparando a comida; bem como um exemplo exagerado da aparência física apiacá, com penas e ornamentos na cabeça usados; tatuagens tradicionais tanto na frente quanto nas costas das pessoas; além de um estrangeiro entre duas mulheres no meio do desenho. Uma das mulheres está virada com as nádegas de frente para o observador. O foco, novamente, se encontra nas tatuagens ou nas nádegas dela e nas pernas mais curtas. Parece que ela é um meio pelo qual o artista ilustra as formas 'primitivas' da diferença cultural. Portanto, nessa figura, é transmitida ao observador a informação sobre a arte do corpo indígena (adornos nos cabelos, bijuterias, tatuagens ou pinturas no corpo); a nudez do corpo indígena em geral (robustez, tipos de cor); tratamento dos órgãos masculinos; armas; tradições do modo de dormir; estilo de casa; preparação da comida; bem como o seu

[12] Título: *Mandurucu. No bacia abaixo do rio Tapajós, chamada Tiacoron*. Junho, 1828.

ambiente natural. Esta é verdadeiramente uma imagem etnográfica. O único aspecto esquecido é uma cena de ritual de dança em segundo plano.

A figura 230 é bastante tradicional, baseada em exemplo etnográfico imerso em diferenças físicas dos 'índios'. As pernas estendidas e bem abertas expõem com clareza o tradicional modo de como são tratados os órgãos genitais masculinos. A mesma atenção é dispensada ao detalhe masculino que pode ser visto nesta imagem. A tatuagem dele é central para a imagem, bem como a comparação com o sujeito afro-brasileiro em segundo plano. Este fato é marcado pela mesma cor de tinta usada por Florence para ilustrar a pele do homem africano e o rosto do homem mundurucu. A faca em estilo europeu permanece plenamente visível.

Em geral, Florence ilustra seus temas com mais atenção nas feições faciais individuais do que muitos artistas cientistas de sua época. A pessoas do mesmo grupo são dados traços similares. No caso de diferentes grupos étnicos, um rosto bororó é bastante distinto em estilo do que o rosto de um sujeito de um grupo indígena diferente. As imagens dele são mais detalhadas no que diz respeito às feições culturais e detalhes culturais do que muitos outros artistas. Ele mostra os sujeitos tanto 'tradicionalmente vestidos' quanto não 'tradicionalmente' vestidos. O trabalho de Florence é indicativo do estilo etno-artístico de tratamento do tema índio durante aquele período de tempo. A ênfase nos objetos e diferenças culturais, quando observadas pela sociedade, faz com que um primitivo se estenda para o ponto de alteridade. Ele é interessante ao mostrar como os indígenas vivem e o lugar deles na civilização brasileira. Ainda que contraponha a diferença entre índios tradicionais e menos tradicionais, ele trata o sujeito misturado de branco com pessoa índia ou o mestiço, de modo completamente diferente de Taunay ou Debret.

Com o encontro do então chamado incivilizado e o civilizado vieram não só as noções do primitivo e o mito da origem, mas também estereótipos sobre as misturas das raças. A noção de caboclos ou mestiços versus o que seria o índio 'indiscutivelmente real' do contato não branco é construída. Indicações disso podem ser vistas em Taunay e no tratamento de Debret dsobre mistura de sangues. Em *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Vol III, de Jean Babtiste Debret, um trabalho publicado entre 1934 e 1939, o mestiço e o caboclo são noções muito importantes que ajudam a construir os conceitos dominantes sobre feições físicas e identidade indígenas.

Aíme-Adrien Taunay juntou-se à expedição em 1828, após Johann Moritz Rugendas abandonar o projeto. Taunay concentrou-se na descrição dos índios, mestiços e fazendeiros.

Ele permaneceu fiel ao uso do estilo grego de corpos fortes (figura 231), [13] mas incluiu em algumas imagens detalhes mais próximos e diferenças culturais.



Figura 231: *Agrupamento dos Índios Bororos do Acampamento Chamado Pau-Seco*. 1827.



Figura 232: *Bororó homem e mulher*. Taunay. Dezembro, 1827.

[13] Aimé-Adrien Taunay. *Agrupamento dos Índios Boroross do Acampamento Chamado Pau-Seco*. 1827.



Figura 233: *Sabastiana, filha da mestiça Francisca de Sales e de um branco, e Marcelina, irmã da anterior*. 1827.

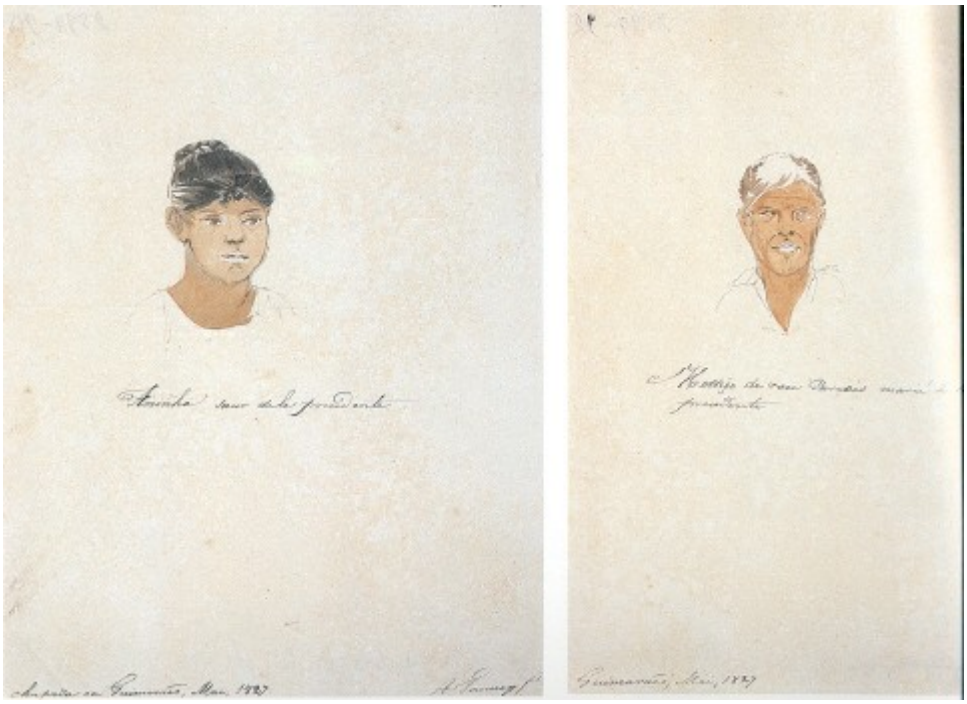


Figura 234: *O homem Mestiço da tribo Pareci casado com a anterior/ Aninha* 1827.



Figura 235: *Índia Chiquito da missão de São Rafael* 1827.

Assim, pinta os temas indígenas mais ‘tradicionais’ (figura 232) e ‘não tradicionais’, bem como os que têm mistura de sangue. Taunay incluiu nomes específicos de indivíduos mestiços, associações tribais (figura 233) e, em geral, descrições mais personalizadas e títulos Suas descrições em geral foram mais abstratas do ponto de vista artístico e os sujeitos individuais são mais genéricos fisicamente dos que os de algumas imagens de outros artistas-etno. Há uma clara diferença entre a pintura de Florence dos índios mais ‘tradicionais’ e os genéricos de Taunay, algumas vezes completamente descaracterizados nas retratações de grupos ‘índios’ ‘tradicionais’. Parece que nos casos de sangue não misturados, as características individuais são mais genéricas (figura 232) e definidas por itens culturais. A representação de sangue não misturado é remanescente do estereótipo do corpo selvagem genérico visto no Capítulo I. O ‘índio real’ por esta definição é mais semelhante ao selvagem genérico original e nada mais é descrito sobre o menos ‘índio’. Sendo assim, nessas imagens, há a contraposição de índio ‘real’ versus o ‘mestiço’. O tom de civilizado versus o não civilizado é um fator determinante. Os mestiços e suas linhagens familiares são descritos em detalhes (figuras 233 e 234). Eis alguns exemplos dos títulos de aquarelas de Taunay que ilustram sua atenção em detalhes relativos à linhagem mestiça: “Anastácia, filha de mestiços e avó de duas meninas, Sebastiana e Marcelina”; “Francisca de Sales, filha de Anastácia e mestiço”; “Sebastiana, filha de Francisca de Sales e pai branco”; “Marcelina, irmã de Sebastiana”. Ele demonstra grande interesse nas raízes étnicas dessa família indígena. Também pinta a imagem de uma menina chiquito de uma missão (figura 235). A garotinha é

descrita como uma mestiça: como civilizada, ou menos parecida com uma 'índia real', com a prova do cuidado de Taunay no detalhamento de símbolos não tradicionais, tais como seus trajes e a cruz.

A questão de um mestiço versus um índio real é muito importante nos trabalhos de Taunay. Há várias diferenças em estilo entre os modos pelos quais as famílias mestiças e as tradicionais são descritas. Os mestiços estão quase sempre posicionados como num retrato: da cabeça até pouco acima dos ombros apenas. O autor comenta sobre esse estilo:

> Aos traços fisionômicos mongólicos que caracterizam o indígena - malares salientes, olhos amendoados, cabelo escorrido - por não serem os dominantes. Colocam ênfase no vestuário e em ornamentos-símbolos, tais como crucifixo. Com isso, não só reproduzem o real como acentuam o contraste entre o índio tribal nu, de corpo pintado e o mestiço, integrado ao modo de vida da civilização ocidental (Monteiro, Expedição Langsdroff, 1998, p. 245).

Esta citação explica o que o autor acredita serem as motivações adjacentes às imagens de Taunay. Entretanto, não estou completamente convencida de que o artista dá pouca importância às características físicas tipicamente indígenas (mongólicas), tais como o formato dos olhos. Creio que o artista tentou realçar a situação de civilização versus a do incivilizado, assim como explorar idéias sobre 'aculturação'[14] e miscigenação. Tanto os olhos amendoados quanto as feições indígenas assim como o contraste, como a citação afirma, entre a nudez, a pintura e o índio 'real' genérico e o mestiço, que são considerados um exemplo de integração, estão presentes. Assim sendo, itens como um crucifixo tornam-se símbolos de integração. Em relação às características individuais nas figuras, todos têm pele marrom e a maioria deles tem o formato dos olhos mais indígenas. Essas figuras 234-235 ilustram indivíduos que são fisicamente diferentes dos europeus, mas não completamente 'índios'. Parece que Taunay tenta mostrar a diferença entre europeus puros, 'índios puros' e o mestiço que seria chamado mais tarde de brasileiro. Eles são descritos como fruto do encontro do 'civilizado' com o 'selvagem'. São então os chamados 'índios' típicos ou 'índios reais' na aparência física, descritos nesses desenhos de mestiços, mas apenas diferenciados pela falta de cor dos cabelos do homem de figura 234, assim como da menina, que não se adequam às definições dominantes de cabelos 'índios'. A primeira menina tem os cabelos ondulados ou crespos (figura 233) e a menina chiquito tem os cabelos, as roupas e o crucifixo. Ele mostra um tipo de rito de passagem cultural, uma fase liminar na qual a pessoa indígena atravessa de modo a ser um 'novo membro da sociedade' ou 'aculturada'[15]. O índio

[14] Como já estabelecido, dada a importância que ele coloca na linhagem mestiça parece implicar a idéia de 'aculturação'= brasileiro.
[15] Essas noções poderiam ser as raízes das primeiras idéias sobre 'aculturação'.

de Taunay, devido a sua atenção aos detalhes em seus títulos e textos relativos à etnia do sujeito é um exemplo de índio mais domesticado versus o incivilizado. Seu índio está se 'aculturando' e se transformando num cidadão brasileiro. Adriana Florence, descendente de Hercules Florence, publicou *Reinterpretando a Expedição Langsdroff***,** provando que a reiteração e a perpetuação da iconografia do passado é importante em termos da identidade indígena de hoje.

As imagens Jean Babtiste Debret apresentam com freqüência noções de civilização no Brasil. Debret, nascido na França, foi professor da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, o que implica a importância dos fundamentos franceses dentro da instituição. Ele explora o tema da civilização nos trópicos versus a natureza. A cidade, o europeu e o 'índio' são detalhados como partes desse tema. As representações de Debret e os conceitos vinculados a elas permanecem populares na imaginação tanto dos portugueses quanto do resto do mundo. Até hoje novos livros de Debret estão sendo impressos.

Nos trabalhos de Debret associados com representações indígenas, encontram-se alguns tipos de cabeça similares aos encontrados nos trabalhos de Spix e Martius. Quando se lêem os volumes de Debret *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil,* sente-se o sentido do evolucionismo, da degeneração e das ideologias antropométricas presentes. O 'índio', dependendo do grupo, pode ser descrito como feroz, semi-civilizado ou civilizado. À página 18 do Volume I, ele chama o 'índio' de escravo dos instintos e das tendências. Faz comparações entre as culturas indígenas. No início de um exame do corpo de seu trabalho artístico, sua perspectiva única se torna mais clara. Embora, em termos do conteúdo como um todo, seus trabalhos artísticos estejam mais próximos aos de Rugendas, ele é menos romântico e o enfoque recai com mais freqüência na sociedade como um todo. Seus trabalhos descrevem as formações sociais brasileiras e indígenas assim como o papel das pessoas africanas nesse mundo. Ele não só está interessado nos sujeitos indígenas 'primitivos' mas nas várias pessoas indígenas que se apresentam em relação a essa nova sociedade. Nessas imagens vemos o conflito e as divisões étnicas indígenas entre a mameluca e soldados índios, bandeirantes e descendentes de indígenas, assim como os tipos de indígenas 'tradicionais' vivendo em grupos. Ele cria representações de pessoas indígenas sendo escravizadas e muitas das relações e culturas de portugueses, africanos e orientais formando o Brasil. Como Julio Bandeira afirma em *Castro Maya Colecionador de Debret*, ele pode ser o único artista-etno que pintou a cultura de ruas da época como as que eram usadas na pátria dos escravos, nos festivais, nas festas, etc. Ele afirma:

> Rugendas, o anônimo A.P.D.G. e Harro Harring, bem como o próprio Debret, foram alguns dos europeus que gravaram os mercado de escravos, mas as imagens desses duelos nas ruas, de modo tão oportuno, são exclusivas do trabalho de Jean-Babtiste(Bandeira, 2003, p.52).

Assim sendo, a perspectiva não apenas etnográfica, mas também sociológica, de Debret, embora presente em alguns de seus tipos torna-o importante como um representante do conceito 'índio' na cultura dominante. Por um lado, a imagem *Botocudos, Purís, Patachos, Machacalis*, (figura 236*)* cujos grupos descreve em seu texto como as formas mais incivilizadas, demonstra a influência do evolucionismo. Nela, as pessoas indígenas estão agrupadas em uma orgia selvagem. O exagero de ornamentos que alargam seus lábios lhes dá aparências similares a de macacos. O homem quebrando uma lança ou arma acima da cabeça e outro mastigando um osso de um grande animal, ou que também pode ser de um ser humano, são reminiscências do homem das cavernas.

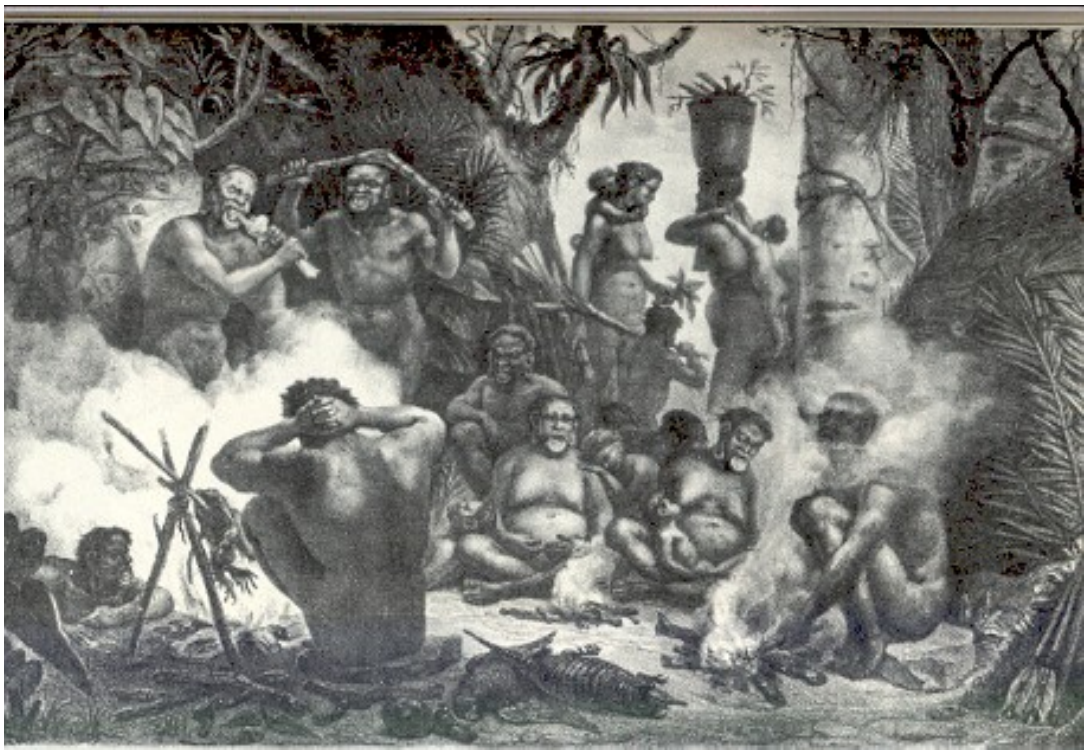


Figura 236: Vol I. *Botocudos, Purís, Patachos, Machacalis,* 1834-1839.

Referências ao canibal e ao selvagem são abundantes na imagem. Aqui também, como com os tipos de imagens como *Cabeça de Índios*, ele adere à perspectiva dos cientistas.



Figura 237: *Índio Camacã* Vol I, 1834-1839.

Portanto, Debret em geral não faz dos sujeitos 'índios' europeus. As características dele não são românticas ou semelhantes às de gregos, mas sem dúvidas indígenas. As imagens *Índio Camacã* (figura 237) e *Índio Camacã Feminino* são algumas das mais famosas e com formas estéticas mais agradáveis. Comparem-se seus trajes ao da imagem do *Chefe da Família Camacã Preparando-se para um Festival* (figura 238).

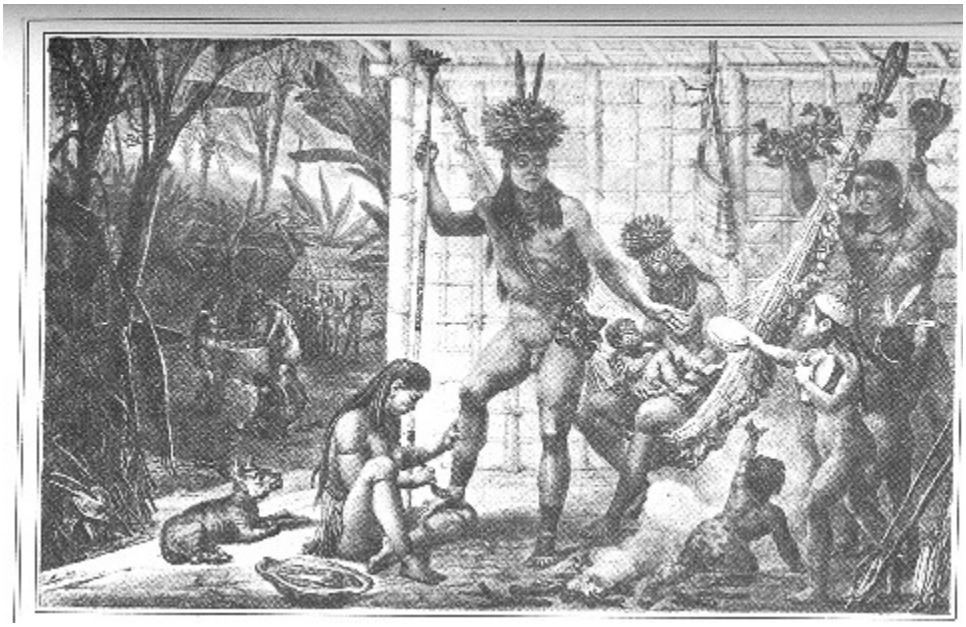


Figura 238: *Família de um Chefe Camacã Preparando-se Para uma Festa,* 1834-1839**.**

Os detalhes culturais de Debret relativos aos diferentes grupos, mesmo que não sejam exatos, implicam diferenças culturais. Sua contribuição é então a de que as pessoas indígenas

não são idênticas entre si. O tratamento de diferentes situações sociais, do ponto de vista do observador europeu, é também interessante. Ele retrata caboclos de modo suficientemente interessante: quase sempre nus (figura 239), à exceção da imagem da mulher cabocla, *Caboclas Lavadeiras na Cidade de Rio de Janeiro* (figura 240).



Figura 239: *Caboclas Lavadeiras na Cidade de Rio de Janeiro,* 1827**.**



Figura 240: *Aldeã de Cabocles a Canta-Gallos,* (1820-1830).

Debret, portanto, não associa necessariamente trajes 'não-tradicionais' com pacificação. Mas, ele também tem imagens do tipo de *Guarani feminino e masculino (*figuras 241, 242)

que refletem a imagem de um grupo civilizado na cidade, interagindo nas atividades cotidianas.



Figuras 241 e 242: *Índio e Índia Guaranis civilizados*, 1827.



Figuras 243 *Índios civilizados, soldados de Mogi das Cruzes combatendo Botocudos* 1827



Figura 244:*Soldados índios escoltando selvagens* 1827

As que talvez sejam mais interessante são as imagens dos 'civilizados' ou soldados indígenas. Nessas duas figuras 243, 244, um conflito entre os mais experientes e empregados do governo, com grupos 'ferozes' ou 'selvagens' está em destaque. Debret esclarece:

> Encontram-se na província de São Paulo, comarca de Curitiba, as aldeias de Itapeva e de Carros, cuja população inteira se compõe de famílias de 'caçadores' índios, empregados pelo governo brasileiro para combater os selvagens e rechaçá-los pouco a pouco das regiões próximas das terras recém-cultivadas. ... Sua tática consiste em atacar os ranchos dos selvagens, matar os homens e procurar fazer prisioneiras as mulheres e as crianças. Selvagens eles próprios outrora, conhecem melhor do que os europeus os ardis que devem ser enfrentados nessas expedições (1972, p.53).

Essas imagens são interessantes devido ao fato de Debret ter sido professor da Academia Imperial de Belas Artes, onde imagens com tais conteúdos não fizeram parte do movimento artístico indígena. No lugar de soldados indígenas, há esculturas de homens indígenas e pinturas de Iracema em abundância. Os soldados índios de Debret então são um triste indicador de colonização e as tramas das novas ordens sociais. Na figura 244, as mulheres estão nuas e 'primitivas' em imagens domésticas. Nessas figuras, freqüentemente usadas para simbolizar o índio do sexo feminino como primitivo, aparecem crianças sugando e agarrando os seios nus. Os dois soldados índios têm características quase idênticas. Na figura 243, o soldado indígena é um tipo de figura de um bandeirante empunhando uma espingarda em direção ao homem nu sobre uma árvore portando arco e flechas. A idéia de

progresso e tecnologia versus as simples armas 'primitivas' é essencial. Debret quer evidentemente salientar uma raça em vias de desaparecimento ou a inevitável pacificação. O homem morto no chão assinala quem vence o conflito. Apesar de tudo, nas imagens de Debret, o nível de civilização é central e ele contrapõe essas diferenças visualmente.

4.3 Iconografia Nacional

'*Imagens brasileiras'* diz respeito à representação da colonização e dos indígenas brasileiros, começando com as representações do nacionalismo dos portugueses relativos a Cabral, Caramuru, passando por vários retratos de homens como Martim Afonso de Souza e os capitães que o seguiram mais tarde assim como pelo estabelecimento da 'civilização'. Essas imagens têm uma função similar às criadas na América do Norte, relativas ao puritano, à colonização e ao nacionalismo, já discutidos no Capítulo III. As imagens pintadas, produzidas no final do século XVIII até meados do século XIX, que se referem ao estabelecimento de uma perspectiva nacional brasileira dominante, são fundamentais para o estabelecimento da identidade brasileira e mesmo para as noções românticas populares. A coleção de imagens que formaram na época, e continuam a formar, os jovens cidadãos brasileiros fazem parte do currículo escolar até hoje, ficando gravadas na imaginação brasileira. A reutilização e reimpressão desse 'núcleo' de imagens nos livros de história e nos artigos de jornais e revistas propiciam a circulação dessas imagens. Essas alterações influenciam a visão e podem ficar guardadas nas mentes.

Kossoy[16] discute esse tipo de 'pós-produção' de uma imagem em termos de adaptações para serem inseridas em jornais e revistas. A pós-produção está fundada na adição de informações textuais não originais, na série de cortes ou manipulações realizadas de modo a que a imagem possa se adequar ao espaço reservado para a ilustração, o mesmo ocorrendo com a reutilização da imagem. No caso dessas pinturas, a reutilização delas torna-se indispensável para que possam ter receptividade. O núcleo das imagens inclui a integração entre os portugueses e os índios, tendo como base uma harmonia religiosa, o bandeirante colonizador e pioneiro da civilização; imagens algumas vezes não morais mas progressistas, tanto quanto as da independência, as quais não serão discutidas aqui. Na realidade, a concentração estará nas imagens nas quais o sujeito indígena é física ou simbolicamente representado, mais essenciais para este estudo.

Esta seção tratará de algumas imagens em termos da representação e do conceito 'índio' dominante. Os temas que se repetem ao longo de muitas dessas pinturas são a

[16] Kossoy, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica (54-55).

descoberta, o contato, a fundação da civilização, a ascensão da cruz em um novo mundo, a expansão, a herança racial e heróis nacionais. Assim sendo, vamos nos ater primeiro em artistas influentes relacionados com as imagens da fundação brasileira. Oscar Pereira da Silva nasceu em 1867, no estado do Rio de Janeiro. Estudou durante os anos de 1882 a 1887 na Academia Imperial de Belas Artes. Dentre seus trabalhos encontram-se, *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro 1500 (1922)* ou *Descoberta do Brasil, A fundação de São Paulo,* e *Um índio*. Todos eles estão expostos no Museu do Ipiranga, em São Paulo. O *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro 1500*[17] (figura 245) é uma imagem interessante em termos da representação indígena da imaginação brasileira dominante.



Figura 245: O *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro 1500,* 1904

Os indígenas são descritos dançando e sacudindo os braços, no lado esquerdo da pintura; um homem tem o que aparenta ser um porrete; outro, uma espada; enquanto, junto ao homem português robusto (provavelmente Cabral), de pé, na praia, uma figura o reverencia. Nesse sentido, eles estão sendo apresentados como supersticiosos e pessoas simples, Portanto, eles são apresentados como supersticiosos e pessoas simples atônitas com os recém-chegados. Em termos de sua aparência física eles são genéricos e românticos. O grande número de portugueses que chegam em barcos ultrapassa o da pequena população deles. Um outro elemento a ser notado em muitos desses tipos de imagens de fundação é a conexão entre a água e a terra simbolizando a 'descoberta'. A forma de cruz na vela dos portugueses pode ser vista como o sinal da cruz religioso presente na maioria das imagens da fundação. O

[17] Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

pequeno bote português encontrando as figuras indígenas como pano de fundo central destaca as noções de contato.

A Fundação de São Paulo (1909) descreve São Paulo e a nação que estava sendo fundada sobre uma base religiosa e suposta harmonia entre pessoas indígenas e missionários. Esta versão da criação de São Paulo está baseada em fatos reais, mas é apenas um dos vários momentos da fundação. As duas cruzes e a construção à direita, também formando cruzes, é central em tais imagens. As figuras indígenas formam um semicírculo intimidador em torno dos padres. Os rostos indígenas não estão claramente definidos e permanecem um pouco à sombra, enquanto os padres estão bem visíveis em suas roupas brancas e a iluminação da pintura. Além dos padres há apenas uma pessoa não indígena que se encontra ao lado de quem parece ser uma mulher indígena, a se notar pelos seios. No final do século XIX e início do século XX, imagens da domesticação do 'índio' em relação ao contexto religioso ocorre entre os conversores – os padres – e os convertidos. Dificilmente existem misturadas comunidades iconográficas contendo portugueses não jesuítas e pessoas indígenas. Esta imagem é significativa ao contar uma das histórias da fundação que ajuda a definir a identidade dos moradores de São Paulo e da nação. Na realidade, a área de foi bem habitada e conhecida pelos tupiniquins, embora seja notável o esquecimento do nome do grupo descrito nas imagens de fundação religiosas, mesmo quando conhecido como é o caso dos tupiniquins em São Paulo.



Figura 246: *A Primeira Missa no Brasil* 1861

A Primeira Missa no Brasil (1861), (figura 246), de Vítor Meireles, é interessante devido à ausência da mistura de padres, portugueses e 'índios' em muitas imagens. Aqui a importância está colocada na descrição da primeira celebração religiosa no Brasil. Esta imagem e idéia são similares em ideologia ao mítico 'Dia de Ação de Graças' reunindo os peregrinos e os 'índios'. O padre e a capitão no centro do quadro, ajoelhados sob a cruz, são os personagens centrais e se encontram bem iluminados em comparação com as figuras indígenas, também ao centro, mas com as faces não claramente mostradas, despontando nas sombras. Podemos entender que as práticas religiosas dos portugueses servem para mostrar o caminho aos 'pagãos'. Esta reunião poderia ser vista como uma submissão religiosa de indígenas em prol da mistura de culturas. A figura na árvore representa o simples, nu, quase inocente 'índio' genérico. O homem com um ornamento na cabeça e penas na cintura é a clássica figura do índio genérico romântico brasileiro da época. O conteúdo ideológico na pintura *Primeira Missa* é similar ao descrito por Pedro Peres em *Elevação da Cruz* (figura 247).

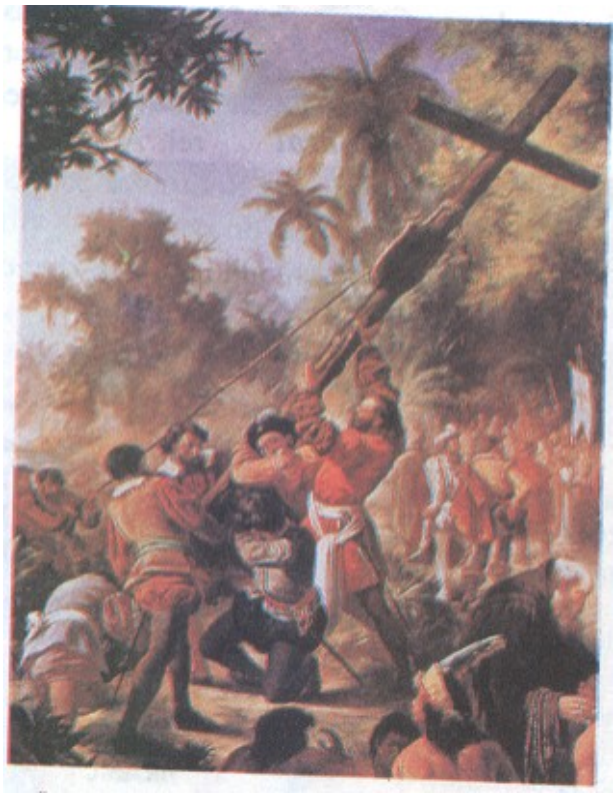


Figura 247: *Elevação da Cruz* s.d.

As figuras indígenas permanecem em similar posição frontal, mas escondidas, enquanto os capitães e os exploradores são os elementos centrais tanto quanto a cruz como um sinal da civilização cristã e a bandeira portuguesa. Poder-se-ia argumentar que em ambas as imagens o observador olha a pintura como se estivesse junto ou fizesse parte do grupo indígena que assiste à missa.

Fundação de São Vicente (1900), de Benedito Calixto, descreve Martim Afonso de Sousa iniciando a subida ao planalto de Piratininga. Esta é uma imagem com elementos similares à pintura *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro 1500*, com botes portugueses como uma lembrança da Descoberta e da civilização, levando a 'organização' ao 'caos', da terra encontrando o mar e figuras indígenas similares. A tensão (*) dos grupos separados pode ser sentida pela posição de dois soldados e a espada desenhados, enquanto os homens indígenas e o observador encontram-se juntos e do mesmo lado.

Com o declínio da cana-de-açúcar, vieram a fama dos 'bandeirantes' e as descobertas de ouro e diamantes no interior. Os bandeirantes levaram escravos e mamelucos assim como capturaram e escravizaram as pessoas indígenas que encontravam durante o contato. A corrida do ouro no Brasil, antes da que ocorreu na Califórnia, teve provavelmente conseqüências similares às pessoas indígenas, em termos de seqüestros e genocídio. Os

bandeirantes estavam associados aos paulistas de tal modo que o nome pelo qual eram conhecidos era ‘os paulistas’. Isso, é claro, ofuscava a grande influência indígena na identidade ‘paulista’. Os bandeirantes foram adotados como fontes de recursos simbólicos de orgulho tanto regional quanto nacional. Tornaram-se os heróis aventureiros nacionais que abriram o caminho entre matas e terras e pacificaram os índios, propiciando o meio de civilização e os territórios brasileiros. Foram vistos como os representantes dos esforços para o progresso, ao modo branco e europeu.

Portanto, simbolicamente, a figura do bandeirante é similar à dos pioneiros norte-americanos como pessoas fortes que abriram o Oeste para a ‘civilização’ e os homens de fronteira, como Davy Crockett (o combatente de índio). Ambos constituem-se fontes românticas de identidade e orgulho nacionais. Ambos foram projetados para participar do extermínio de grupos indígenas que permanecessem em seus caminhos (os maus selvagens), para o bem das pessoas. A noção de destino também está envolvida e o bandeirante é quase parte de um tipo de lenda do ‘destino manifesto’ brasileiro. Eles foram associados com o civil e a república. Representaram a submissão do selvagem ou ‘incivilizado’ em nome do progresso. Ao olhar as imagens inspiradas nas ideologias dos bandeirantes, é preciso ter em mente o papel deles na história nacional e sua posição no museu nacional. A imagem de Theodoro Braga, *Anhangüera* 1930 (figura 248), representa um bandeirante jogando álcool ao fogo para o espanto dos indígenas que observam-no.



Figura 248: *Anhangüera* 1930

O bandeirante representa a ingenuidade e a tecnologia face à superstição e selvageria. Ele controla os indígenas por meio de truques científicos, tais como o poder do álcool para aumentar a intensidade do fogo. Esta imagem quase justifica as ações dos bandeirantes, porque o 'índio' representa um ser social romântico e infantil, e pela necessidade do contato, seja para sua brutal escravização ou não. Por um lado, os índios são tipos bastante genéricos como os norte-americanos das planícies, como se pode ver pelos três homens que se encontram na parte inferior da pintura. Criou-se um tipo de bandeirante com um efeito *cowboy.* Os adornos das mulheres são quase uma referência à iconografia genérica inca. Esse tipo de *cowboy* brasileiro pode ser visto novamente na capa de *A Bandeira das Esmeraldas*, romance de Viriato Corrêa (figura 249).

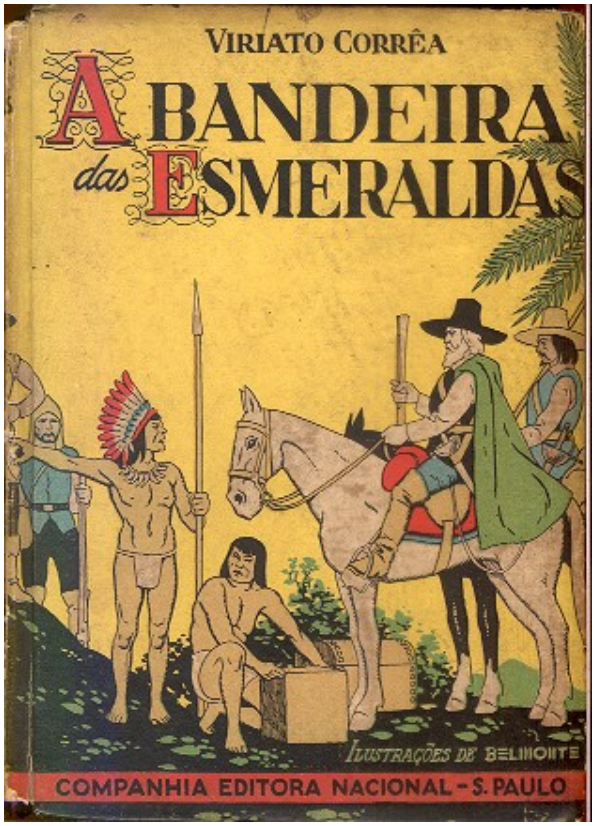


Figura 249: de *A Bandeira das Esmeraldas,* 1945.

Esta imagem usa uma figura de indígena genérico das planícies do estilo norte-americano para representar o 'índio' brasileiro. A lança, uma garra como pingente e roupas de peles fazem dele um tipo de figura de homem guerreiro. Os homens portugueses (iconograficamente, uma homenagem ao bandeirante) estão montados em cavalos ou no campo, acima, à esquerda. A influência do tipo guerreiro norte-americano dos filmes de faroeste e novelas melodramáticas produz este tipo de clichê na iconografia nacional brasileira. Este texto é para crianças pequenas lerem. Trata-se da história nacional, usando

uma narrativa de um avô para seu neto. A primeira história é sobre Caramunru e Paraguaçu, os bandeirantes e a pacificação do selvagem e das pessoas incivilizadas, missionários, escravização indígena, capitanias e Tiradentes. Há referências aos índios como vítimas ignorantes, mas também aos europeus como cruéis (pp.105-106). Corrêa descreve o sertão como cheio de 'índios' ferozes e de ocorrências perigosas provocadas por insetos e pela chuva. Ele afirma que para alguém entrar ali teria de ser extremamente bravo (10). Em sua descrição do bandeirante diz:

> Naquele tempo havia, no Brasil, uma região em que os homens pareciam ser mais audaciosos, mais ativos e mais cheios de ambição do que quaisquer outros brasileiros. Essa região era S. Paulo. Os paulistas como que tinham nascidos para as grandes aventuras e para as aventuras perigosas. Faziam coisas, de tal maneira audaciosas, que até pareciam loucos. Só uma gente assim poderia penetrar na selva bravia. Mas um homem, por mais forte que fosse, por mais audácia que tivesse, não podia, sozinho, arriscar-se ao sertão. Tantos e tantos eram os perigos que, ele, isoladamente, não se poderia defender. Só em grupos, em bandos, as criaturas humanas entrariam no mato selvagem. E aí está, meus meninos, porque os paulistas criaram as bandeiras. Nas bandeiras não havia número certo. Cincoenta, cem, duzentos, quinhentos ou mais pessoas. Havia de tudo nela: homens, mulheres, moços, velhos, brancos, pretos, índios, gente rica e gente pobre. Uma verdadeira cidade andando. Um verdadeiro formigueiro, abrindo caminho serra acima, serra abaixo, pelas florestas, pelos campos e pelos vales (Corrêa,1945, pp.10-11).

O texto deixa claro que os bandeirantes, enquanto paulistas, eram mulheres, homens, escravos, índios e europeus. Essa integração multi-racial justifica, portanto, que eles devessem se livrar dos 'índios incivilizados'. A expurgação da culpa associada com o genocídio indígena poderia ser associada atualmente com as noções populares e dominantes nacionais brasileiras do brasileiro composto de três raças. Na citação acima e em muitas das primeiras representações do bandeirante nos primeiros anos de 1900, o bandeirante simboliza o brasileiro. Na citação de Corrêa, a idéia de solidariedade nacional ou de grupos para obter resultados é evidente. Portanto, a literatura infantil continua a desempenhar um importante papel na criação e na perpetuação da imagem do bandeirante. Como Carlos Góis afirma em sua introdução:

> A literatura infantil, mais do que qualquer outra, tem o estrito dever de ser sadia e forte, e sobretudo, de ser nacional, local e regional. Nisso, mais do que em qualquer outro passo, deve um povo ostentar a nota de uma personalidade própria. O assunto, o tema, o estilo, tudo terá de ser nacional, tipicamente nacional, inconfundivelmente nacional. Dar às crianças livros desse gênero é nacionalizá-las, desde logo, é formá-las da condição étnica decisiva - o amor ao que é seu, o apego ao passado de sua História, o orgulho de sua raça, consciência de sua nacionalidade, a absoluta confiança no futuro da Pátria (Góis, 1939, p. 6).

O autor coloca sua perspectiva no papel da literatura de ensinar a identidade nacional aos jovens. Contudo as imagens em relação à informação textual em tais livros poderiam ser

ignoradas.[18] Esta situação é, talvez, um dos melhores modos de descrever as verdadeiras ideologias ocultas em pinturas proeminentes discutidas nas seções acima. Este estabelecimento, mesmo sendo para um obscuro livro infantil, intitulado *Histórias da Terra Mineira,* deve ser um dos melhores reflexos da imaginação brasileira em relação às imagens nacionalistas tradicionais de fundação e do contato no país 'tropical' chamado Brasil.

O trabalho de Nair Opromola[19] toca todos esses momentos em suas imagens. Enquanto pesquisava os arquivos do Museu Paulista, descobri suas imagens de charcos datadas das décadas de 1920 e 1930. São ilustrações da vida indígena tradicional antes do contato em contraposição à conversão, por Anchieta. Na figura 250, intitulada *Festa Entre Índios,* corpos indígenas saltam para cima, elevando os braços e dançando em torno de uma fonte de luz que parece a de uma fogueira.



Figura 250: *Festa Entre Índios,* 1920-1930

Uma das figuras no chão está sentada próximo à fumaça e parece invocar espíritos. Há um destaque para a noção do índio como supersticioso ou selvagem. Ao contrário, há os caminhos de Anchieta para a sublimação de velhas superstições. Na figura 251 aparece uma

[18] Na página próxima à imagem do bandeirante de Carlos Góis, lê-se no texto: 'Os bandeirantes foram verdadeiramente os colonizadores do Brasil: a eles deve-se a propagação da língua portuguesa aos limites extremos de nosso território, o descobrimento das minas, a fundação de cidades, o povoamento do solo, numa palavra - a colonização do Brasil e os fundamentos de nossa nacionalidade'(p. 9). Esta afirmação sumariza as ideologias por trás das imagens nacionais e a dedicação aos bandeirantes. Eles são a civilização portuguesa branca e a nação 'interagindo' com a natureza do Brasil e a população nativa brasileira.

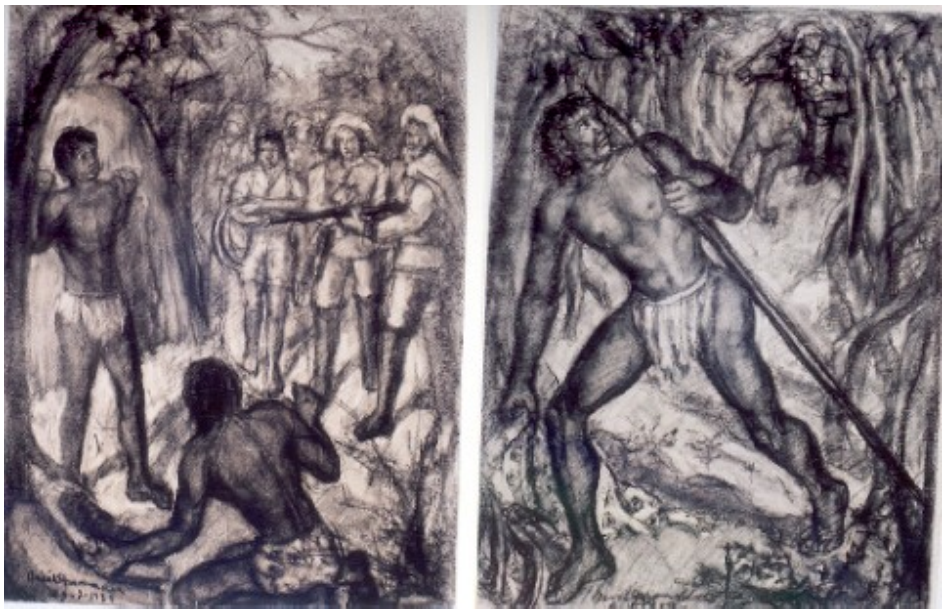
[19] As imagens de Nair Opromola são propriedade da USP/MP; Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

seqüência de imagens de pessoas indígenas, identificadas pelos adereços de penas na cabeça, adorando Anchieta e sendo 'pacificadas'. Em duas imagens, elas estão sentadas, ouvindo-o, ao lado de uma construção com uma cruz em cima. Os bandeirantes que se encontram nessas imagens parecem estar em conflito com a submissão pacífica dos 'índios'.



Figura 251: Seqüência: *Anchieta em Piratininga e Anchieta entre os Índios,* 1920-1930

Provavelmente, o autor se coloca numa posição de assentimento da civilização fundada pelos missionários e não dos gananciosos bandeirantes. Em duas outras interessantes imagens, indígenas estão fugindo dos bandeirantes e finalmente sendo caçados.



Figuras 252 e 253: *A Caça aos índios e Caça ao Índio,* 1920-1930

Nas figuras 252 e 253 em que índios são caçados e capturados, um dos homens tem o braço levantado, enquanto o outro está ao chão. A reiteração desses eventos pelo artista diz

respeito a sua ideologia ao mostrar a importância de tal iconografia na formação de uma identidade nacional.

Com a Proclamação da República veio a perspectiva institucional e a criação da história nacional brasileira. A História foi sendo definida pelo brasileiro e para o brasileiro. Essas pinturas encontram-se na Escola Nacional de Belas Artes, recentemente reaberta, e que, em vários espaços, assim como outros museus nacionais, abriga imagens que assinalam o início da iconografia da fundação.

Foi nesse contexto que muitas das pinturas foram originalmente vistas e alocadas. Sendo assim, o contexto de tais pinturas também pesa em suas significações nacionais. Os museus permaneceram entre os mundos do discurso imperial e colonial que fundaram alguns deles como o da república e o do 'primitivo'. Pode-se dizer que *A Primeira Missa no Brasil, Elevação da Cruz, Fundação de São Vicente* tentam representar um solo comum entre as pessoas européias e indígenas no Brasil. Uma vez mais, na paz religiosa, duas heranças podem andar juntas e criar uma nova 'civilização'. Todavia, os bandeirantes podem ser considerados fontes simbólicas da união física de duas nações, bem como uma violenta submissão sanguinária.

Imagens criadas no movimento romântico indigenista também foram, como as da fundação e dos bandeirantes, representações importantes como parte da definição do conceito 'índio' na imaginação brasileira. Uma discussão da mulher indígena brasileira e a representação no Capítulo II acompanham algumas imagens inspiradas pelo movimento literário romântico. Contudo, o 'índio' da imaginação brasileira não é apenas a figura da mãe, canibal ou 'índia' donzela/princesa; é também a do bom selvagem masculino. Lent nos conta sobre essas mudanças na representação do indígena masculino nos Estados Unidos:

> Do ícone com o cachimbo da paz ao sócio do *cowboy,* o nativo norte-americano do sexo masculino desempenhou uma grande variedade de papéis na cultura popular. Devido à gama de interpretações, não é de se surpreender que eventualmente tenha se tornado um símbolo sexual completamente emplumado. Como a cultura popular continua a incentivar cada vez mas maior expressão na criatividade social, a emergência do índio americano macho como 'um broche' deverá cada vez mais ser recordado como um moderado aspecto do significativo desenvolvimento'. (*Dressing in Feathers,* 1996, p. 211).

A afirmação dessa citação relativa ao indígena norte-americano poderia também ser aplicada para as mudanças na representação a que o 'índio' masculino do Brasil foi submetido e que deveriam ser relembradas. *O Guarani* , texto e filme, reflete a visão do indígena masculino como um escravo sensual, que se une emocionalmente à angelical Cecília. No filme, a união é mais simbólica do que real. Nesse romance com final do tipo Arlequim e Colombina, ao final ele a toma nos braços e leva-a para a floresta. *Iracema,*

Ubirajara bem como *O Guarani,* de José de Alencar, constituem os primeiros passos do movimento indinista na literatura, ainda que Antonio Gonçalves Dias tenha sido o primeiro a focalizar 'o índio' sob a forma da poesia romântica. Curiosamente a mãe dele é referida como tendo sido uma indígena ou afro-indígena com quem ele, no entanto, não passou muito tempo de sua vida. *O Último Tamoio*, de Roldolf Amoedo, nos diz muito em termos da representação do 'índio' como uma raça agonizante, mas como parte importante da herança brasileira. Ele, tal como o moicano, representa o último de sua gente. O movimento romântico brasileiro é indicativo de algumas das clássicas 'ideologias da raça em vias de desaparecimento', e, por outro lado, a criação de uma nova 'raça' brasileira é vital para a iconografia. Entretanto, é importante reconhecer também que a era imperial e o indigenismo no Brasil marcaram o início da descrição do 'índio' masculino como um 'nobre bom selvagem', em contato com a natureza deste novo país. Uma vez primitivo, trazendo na bagagem a imagem de guerreiro perverso, ele é agora um nobre guerreiro ao lado do colonizador.

Como no filme *O Guarani* o homem é romântico e protege a mulher branca que ama a distância. Ele é fisicamente um belo mestiço (note-se a escolha de um ator não-indígena) na aparência, o que o autor pode ter escrito ou não, para evitar chocar as pessoas com um 'índio'. Não seria de se esperar, por exemplo, ver Payakan desempenhando o papel de 'Peri' como o herói guarani. Poder-se-ia argumentar essa aparência do guarani contemporâneo foi inspirada em imagens fotográficas, no entanto, o filme questiona a autenticidade cultural. Como na representação genérica do 'índio' da bombrill, o ator de *O Guarani* usa o mesmo estilo de cabelo como inspiração. Esse tipo contemporâneo pode melhor representar o índio genérico da mídia, de um modo similar ao da apropriação e criação de um tipo genérico das planícies nos Estados Unidos. Aparentemente atuando pela primeira vez, o ator brasileiro, Fidelis Baniwa, no seriado televisivo da Globo, *Mad Maria*, faz novas construções relativas à criação do homem indígena. Em *Mad Maria*, seu romance com a personagem vivida pela atriz Ana Paula Arósio nunca é físico, mas apenas simbólico. Uma vez que cortaram as mãos de Joe Caripuna, o ator desempenha o papel de alguém simbolicamente impotente.

Essa figura de índio romântico da época, obscureceu o receio 'brasileiro' pela herança genética africana na história do Brasil. O romântico 'índio' masculino foi, e até certo ponto continua sendo, um símbolo para a nação, como se vê no carnaval. Uma representação popular do 'índio' como o protetor da herança e dos recursos naturais foi feita pelo Camisa Verde e Branco, no Carnaval de 2005.

Dois belos exemplos de esculturas indinistas vinculadas ao mesmo tema 'ecológico' são de Cândido Caetano de Almeida Reis, *O Rio Paraíba do Sul, 1866*[20] (figura 254) e de Louis Rochet, *Rio Madeira*[21].



Figura 254: *O Rio Paraíba do Sul,* 1866.

Essas esculturas e pinturas, assim como as de Iracema, Moema e Caramuru já discutidas, permanecem de fora, como uma tentativa do governo imperial, indicada por uma moção de Dom Pedro I, de identificar o que seria em si verdadeiramente brasileiro. Portanto, eles precisavam definir o que era brasileiro, e assim permanecer com a realidade de uma 'civilização' nos trópicos. Não obstante, a figura do índio brasileiro alinhou-se com a natureza e a paisagem brasileira. O índio feminino é a beleza simbólica da princesa/mãe/matriz da nação. O fato dos dois homens nas esculturas representarem os rios mostra a apropriação da figura indígena como um símbolo nacional para a terra e as raízes do país. O masculino não tem um vínculo direto, mas é um símbolo primordial na paisagem.

4.4 Os Fotógrafos de Dom Pedro II: a Imaginação Européia e a Identidade Brasileira

A invenção da fotografia reafirmou a memória coletiva do que as pessoas indígenas eram em relação com a civilização e a identidade nacional. As primeiras imagens

[20] O Museu Nacional de Belas Artes.
[21] O Museu Histórico Nacional.

evolucionistas e etnográficas refletem uma pintura mais clara da formação da imagem do 'índio' brasileiro. Dom Pedro II, como um príncipe do novo império brasileiro, desde muito novo interessou-se pela fotografia. Quando adulto cuidou da possibilidade de promover a ideologia de um Brasil único e fértil, cheio de recursos naturais, assim como da criação de uma história mais concreta do passado, no qual o império poderia se erguer. Como Kossoy afirmou: "Pedro II pretendia usar essas imagens para enfatizar, simbolicamente, a existência concreta de uma civilização nos trópicos; este livro é uma parte deste projeto ideológico" (Kossoy, 2002, p.79).

As representações pintadas, esculpidas e fotográficas de pessoas indígenas naquela época eram o reflexo das ideologias do olhar imperial e europeu. De fato, as imagens etno-artísticas tanto de expedições brasileiras quanto não brasileiras tinham sujeitado o tema da problemática em comum acordo com os fotógrafos da era imperial. A arte como a de Debret e Rugendas trabalhava com conteúdos tais como paisagens, miscigenação e civilização. A indianidade romântica, quase mítica, tornou-se um símbolo da terra e do país, durante a era imperial fotográfica. A forma indígena masculina em geral representava a natureza que era bela, exótica, estóica e regrada por Dom Pedro II e pelo governo imperial europeu. O 'índio' tanto quanto a fauna brasileira e as paisagens eram elementos que fizeram o brasileiro distintamente não português. Quando romantizado e pacificado, tornou-se um símbolo e nada mais. O nacionalismo nas representações visuais tinha claramente o seu lugar através do que havia sido estabelecido pela Academia Imperial de Belas Artes, que estava em seus primórdios como uma 'instituição/fundação' européia. Temos então o 'índio' tornando-se o bom símbolo, descrito como passivo.

As fotografias tornaram-se uma importante ferramenta para a documentação e a circulação de uma identidade imperial brasileira e de uma imaginação relativa ao índio brasileiro. O Rio de Janeiro, como capital do império, passou a ser um foco importante tanto para fotógrafos brasileiros quanto para estrangeiros. Marc Ferrez, que recebeu o título de Fotógrafo da Casa Imperial, tinha sua base no Rio. Assim, o príncipe foi bem cuidadoso em relação à potencial importância da fotografia na formação de uma nação. Tanto fotógrafos brasileiros quanto europeus ajudaram a formar a imaginação e a identidade brasileira em relação ao 'índio'. Para o exterior, definiam o Brasil com suas câmeras, transferindo mensagens acerca de uma terra exótica, quente, tropical, paradisíaca, abundante e naturalmente não européia. Não ser um europeu implicava também não ser 'evoluído', ser

lento e ‘diferente’. Em suma, o ‘índio’ para os fotógrafos brasileiros e estrangeiros era uma representação do passado, romântico e primitivo (figura 255).[22]

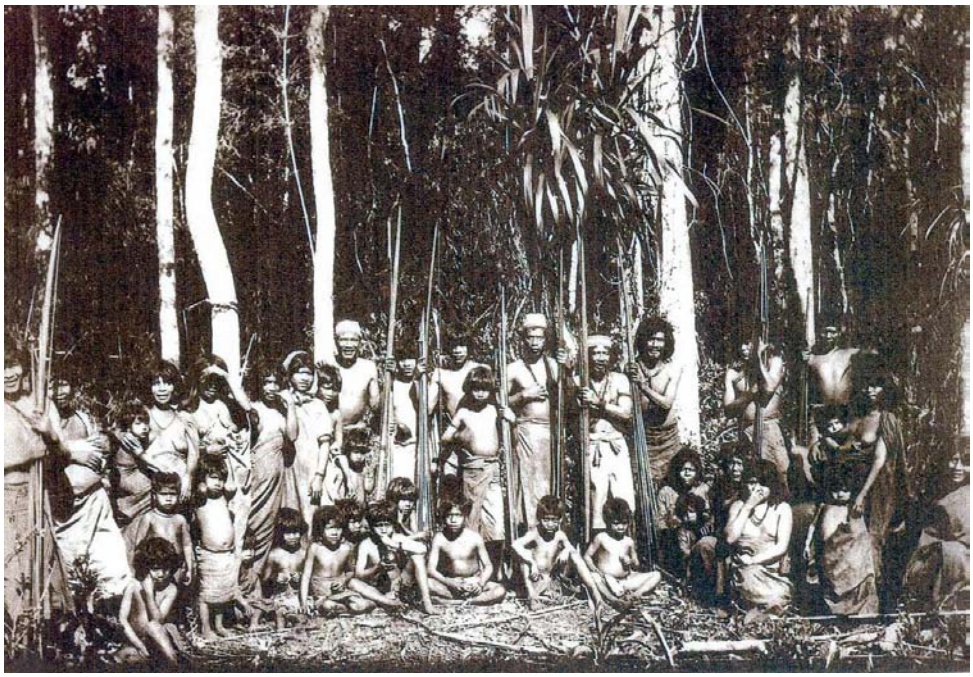


Figura 255*: Ìndios Caiúquas*, 1860.

Essa fotografia, de artista desconhecido, é de um grande grupo que posou como caiúquas. As fotos, de uma família, foram feitas num estilo de foto escolar. A natureza e a presença de pessoas indígenas mostra o foco sobre o simbolismo do bom selvagem. Não obstante, o grupo usa trajes indígenas com tecidos não indígenas. As pessoas indígenas representadas como um ‘índio’ genérico, menos real e mais romantizado, instruído acerca dos problemas políticos que pode causar. A fotografia brasileira daquela época prestou uma homenagem a este ‘índio’, mas o contrapôs às cidades e ao ‘progresso’. Com a câmera os indígenas foram lançados como recursos naturais a serem vendidos para as imaginações do mundo. A comercialização do Brasil envolveu então a venda de uma imagem. Kossoy afirma:

> Civilização e Natureza são os componentes da formulação ideológica da nação, dicotomia que, segundo Ricardo Salles, era traduzida ‘em dois elementos constitutivos da nova nacionalidade que interagiam: o Estado monárquico, portador e impulsionador do projeto civilizatório, e a natureza, como base territorial e material deste Estado’. Tratava-se de incorporar e dominar a natureza visando a edificação de uma nação civilizada (européia) nos trópicos. Uma nação que só poderia abrigar o homem branco, no seu corpo social sendo força motriz dessa obra, a massa escrava, mal necessário à concretização do projeto imperial (*Realidades e Ficções*, 2002, p.74).

Kossoy continua, dizendo que Dom Pedro II esteve à frente desse projeto, e faz alusão ao fato de que essa exótica terra estava submetida a toda uma família européia religiosa, com a qual aprenderia a ser ‘civil’. Civilização e natureza são de fato dois elementos que relatam a

[22] Coleção Biblioteca Nacional.

representação fotográfica da identidade brasileira e dos indígenas brasileiros. Os fotógrafos surgiram dessas ideologias que nos proporcionaram um indício relativo ao quanto o 'índio' se encaixa nesse quebra-cabeça.

A 'imaginação coletiva européia' foi extremamente influente ao dar forma à imaginação coletiva do 'índio'. O índio brasileiro, assim como o africano, parecia exercer fascínio sobre o observador europeu. Exposições como a Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial (1842) e a Exposição Internacional, em Paris (1896), levaram a fotografia brasileira à tona. Marc Ferrez, como fotógrafo brasileiro, obteve seus lucros com a apropriação desse mercado que consumia corpos exóticos. Marc Ferrez foi aprendiz do fotógrafo alemão Franz Keller. Compradores estrangeiros puderam se divertir com a imagem *Indienne botocudo* (*Índia botocudo*) (figura 256).



Figura 256: *Índia Botocudo,* 1885.

O instrumento de medição da antropometria está presente atrás da imagem, raspando em sua cabeça enquanto ela está de perfil. Esse ângulo da câmera em relação ao corpo da mulher apenas ressalta sua postura 'primitiva' em relação ao modo pelo qual ela carrega o filho. Esta imagem é similar em termos de ideologia às de Emílio Goeldi, um cientista suíço, sobre os índios krahu. Em outra imagem, de 1889, os homens estão de pé, de perfil e de frente, vistos próximos a um quadro de medição (257).

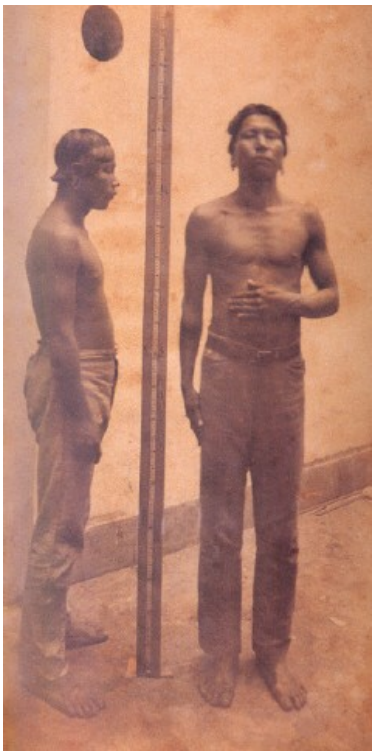


Figura 257: Emil Goeldi; *Índios Krahú, Goiás,* 1889.

Walter Hunewell também descreveu pessoas indígenas em perfis da etnografia clássica, ou seja, de frente e de costas. Esses tipos de fotografias mostram que os métodos etnográficos e antropológicos estiveram presentes nas imagens criadas naquela época.

Ao olharmos alguns trabalhos de Ferrez em detalhes, notamos que os 'tipos brasileiros' são comuns aos da maioria dos primeiros artistas etno que pintaram no Brasil, tanto as paisagens naturais (mar, montanhas, córregos, árvores e 'índios') quanto as não naturais (estradas de ferro, edificações, construção de barcos, sistemas de irrigação, monumentos, etc), no Rio e em outras partes do país. Vasquez estabelece que, de 1840 a 1850, uma documentação em nível profissional e sistemático começou a surgir no Rio de Janeiro, com fotógrafos cariocas' (*A Fotografia no Império*, 2002, pp.14-15). Ele também descreve a publicação do livro fotográfico de Victor Frond, *Brazil Pittoresco*, 1861, que contava com toda uma representação de paisagens e da sociedade brasileira, como um projeto imperial.[23] Além disso, Marc Ferrez retratou sujeitos indígenas como bom selvagem em fotos de estúdio ou com poses em cenários ao ar livre (figura 257).

[23] Vasquez Góes abordou grandes detalhes históricos relativos ao apoio de Dom Pedro II, na coleção, produção e promoção da fotografia, em dois textos mencionados na bibliografia deste projeto.



Figura 258: *Indiens de Mato Grosso* 1882

Esta figura é de um menino totalmente composto em trajes tradicionais.O truque da floresta como pano de fundo em relação à posição levantada de seu pé e do arco e flecha sobre a cabeça e a pele de um puma são bastante reveladores acerca da imaginação relativa ao 'índio' como um conceito. Essa pose deixa o menino alinhado com as ideologias sobre caça e guerra, segundo as quais ele cresce para ser uma boa figura que caça pumas na selva. Em *O Guarani*, a posição do indígena masculino em relação ao puma é também essencial para sua caracterização do bom selvagem guerreiro Peri.



Figura 259: *Menino índio, Mato Grosso*. 1880

Marc Ferrez usou sua câmera para traduzir a imaginação pessoal e da sociedade em relação ao índio para uma visão prazerosa dos outros, muitas vezes, patrões estrangeiros. Uma das imagens mais famosas é um retrato de um menino indígena de Mato Grosso, de 1880 (figure 259). Ele de fato bateu esta foto num cenário natural, tendo-a publicado sem um pano de fundo, permanecendo apenas um sombreado acinzentado. Esta imagem é semelhante

à tirada em estúdio e é difícil dizer se os trajes pertenciam ao garoto, se teriam sido usados por ele alguma vez e quando, sem a opinião do fotógrafo. Portanto, esta foto esteticamente agradável aponta para as ideologias de Curtis, mas o menino olha para a câmera e cria um diálogo com o observador. Duas imagens mais facilmente identificáveis, influenciadas pelas ideologias etnográficas e do bom selvagem, podem ser vistas na figura 260.



Figura 260: *Indumentária do chefe Cayapó, Goiás e Índio Appiacaz*. 1880

Nessas imagens, ambos posam em frente a um céu decorado como um significativo pano de fundo para simbolizar o 'nativo', como sinais de 'primitivo ou indianidade'. Ambos estão de pé e completamente vestidos, no mesmo aposento todo decorado com cabeças e garras de animais. Provavelmente essas imagens são indicativas do estilo quase etnográfico do fotógrafo, similar aos trabalhos de arte de Joaquim e José, da expedição de Alexandre Ferreira, nos quais os sujeitos posavam com as mãos cheias de armas. O masculino e o primitivo estão completamente firmes quando confrontam o observador com armas e olhares estóicos. O bom selvagem guerreiro brasileiro poderia ser um apelo à imaginação e às noções acerca da herança e da identidade brasileira. Ferrez também parece ter preferido criar a noção de um cenário natural ou do 'índio' na selva, quando o fotógrafo o (ou a) encontrou. A figura 261 parece mostrar as chances de encontros do fotógrafo na floresta brasileira, semelhantes às fotografias de Edward Curtis. Contudo, o homem posa, olhando em direção a algo que não está bem visível no campo de visão da câmera.



Figura 261: *Chefe Cayoá, Paraná.* 1875.

Fotógrafos estrangeiros também fizeram interessantes descrições do 'índio' do Brasil. A. Frisch, um fotógrafo alemão, é conhecido por seus retratos do Amazonas. Vasquez afirma em seu texto *A Fotografia no Império*:

> Por sinal, uma série dessas imagens foi premiada com a medalha de prata na Exposição Internacional de Paris em 1867, conquistando a primeira distinção do gênero obtida pelo Brasil no cenário internacional. Nessa mesma ocasião, Leuzinger expôs pela primeira vez fora do país imagens do Amazonas - focalizando os índios e seus costumes, bem como a fauna e a flora da região -, que ele havia encomendado ao alemão Albert Fricsh em 1865 e as quais distribuía em seu estabelecimento. Essa combinação de fotografia de índios, de animais e da flora da mata virgem com a cosmopolita sede da Corte certamente contribuiu para a criação do mito do Brasil como um império de feições européias valentemente erguido em plena selva tropical (Vasquez, 2002, p.19).

Fica claro então que a exposição e o trabalho de Fricsh são importantes demarcadores na concepção internacional do índio brasileiro e do Amazonas. De fato, isso abriu caminho para mais tarde artistas como Jean Manzon, um repórter fotográfico (dos anos de 1940) exibir e enfocar o Amazonas para as esferas dominantes e populares. O foco na região Amazônica é importante para retratar o 'índio' como passivo, separado, natural e exótico.





Figura 262:*Índios,* 1947 **Figura 263**: *Índios Saudando um Avião,* 1947

Nesta imagem de Manzon, a caracterização genérica do índio, com arco e flecha, está em uma locação especificamente amazônica, indicada pelos igarapés, rios e a selva distante (figura 262). A contraposição entre tecnologia e o 'índio' natural pode também ser encontrada em seus trabalhos (figura 263). O 'índio' brasileiro 'tradicional' e o aeroplano é uma cena recorrente na fotografia de muitos outros artistas contemporâneos. O livro *O Olhar Distante* ou *The Distant View*, faz uma referência à popularidade da fotografia no Amazonas: "Tentamos aqui escolher fotografias de Manzon, que apresentou o seu primeiro grande tema, a Amazônia. Essas imagens são de qualidade e são consideradas como algumas das mais famosas imagens de índios brasileiros, tanto quanto algumas das mais famosas imagens do Brasil" (Corrêa do Lago, p.272).

O 'índio' amazonense como interesse cultural popular de muitos fotógrafos contemporâneos e da mídia permanece à tona. O conceito 'índio' no Brasil não estaria completo sem o estágio do genérico 'índio do Amazonas' no papel central ou através do foco em grupos específicos que se acreditava mais preservados ou que simplesmente seriam mais 'índios'.

Algumas das imagens de Frisch incluem, como em Curtis, interessantes alterações. Em uma imagem atribuída a ele chamada *Igarapé do Amazonas*, 1865, (figura 264) há um rio e a forma sombreada de um homem em um bote pequeno. Parece que ele usou a mesma imagem em uma fotomontagem de figuras masculinas indígenas. Na figura 265, *Índio Umauá às Margens do Rio Japurá (província do Amazonas, 1865)*,[24] há a exposição levemente melhor iluminada, obviamente montada, de homem solitário carregando uma parte do barco. Na mesma figura do lado direito - *Índios Umauás as Margens do Rio Japurá (província do Amazonas, 1865)* - dois homens são transpostos ao mesmo cenário novamente; desta vez, o

[24] Coleção Institut fur Landerkunde, Leipzig.

homem está com o braço do lado esquerdo, o que é indicativo de um corte e da inserção dele na imagem final.

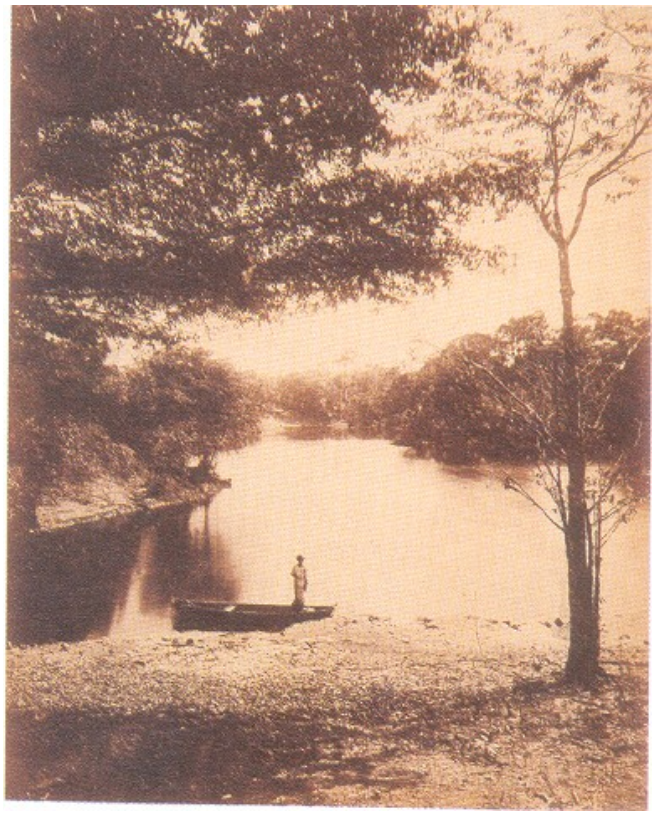


Figura 264: *Igarapé do Amazonas*, 1865



Figura 265: *Índio Umauá às Margens do Rio Japurá (província do Amazonas, 1865) e Índios Umauás as Margens do Rio Japurá (província do Amazonas, 1865)*

Logo, por que manipular as imagens para criar este efeito? Vê-se que as fotos dos sujeitos foram tiradas em uma área ou estúdio onde poderia ter faltado o sentido de natureza que o fotógrafo desejava ter criado. Como Curtis, ele remove todos os itens ou locações que o observador não esperaria ver ao olhar para esses 'guerreiros da Amazônia'. Uma imagem sem pose aparente é a de uma família, um cachorro e até mesmo um homem em roupas não tradicionais, apresentando o grupo em casa (figura 266, *A Cozinha da maloca. 1865*).



Figura 266: *A Cozinha da maloca.* 1865.

O título implica um interesse no estilo de vida no qual essas pessoas vivem como pessoas contatadas. Esta imagem, na realidade, parece ter sido feita por um fotógrafo diferente que discutiu a imagem previamente, devido à diferença de estilo. Não obstante, a figura 267, de um outro grupo familiar, mostra ideologia similar usada pelo fotógrafo.

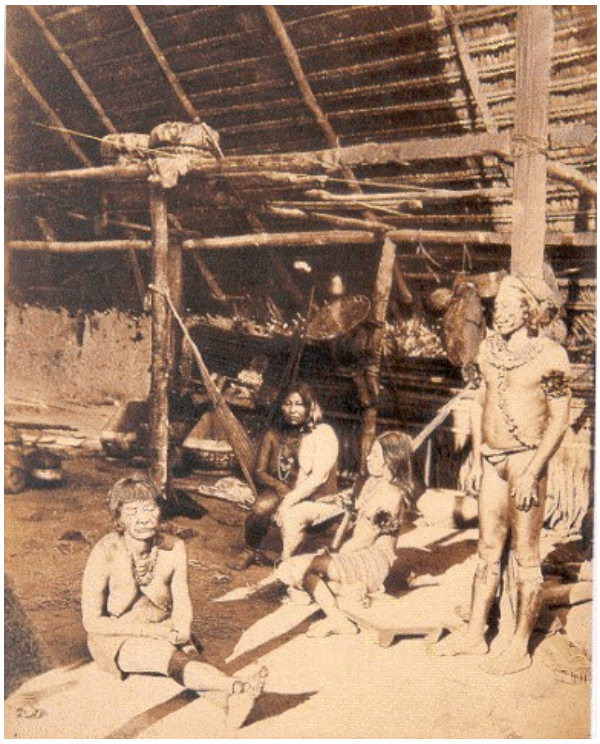


Figura 267: *Taba de índios, Amazonas*, 1865.

Essas duas imagens parecem sair do plano da ideologia imperial romântica do bom selvagem. Elas parecem mostrar a vida cotidiana e possivelmente a poligamia ou relações familiares não indicativas da ideologia nacionalista do 'índio' nobre do passado. Um outro tema então que merece discussão é o do 'índio' e o rio. Os homens umauás foram transportados para junto de um rio. Esculturas, durante o movimento de indigenista, usaram o 'índio' como metáfora para rios. Portanto, esta era de parceria do 'índio' com o rio poderia também ser relatada por ideologias similares às encontradas nas representações não fotográficas.



Figura 268: *Índios Tapuias na Periferia de Manaus, 1865*

Há uma outra imagem atribuída a Frisch que não reflete o bom índio romântico e passivo (figura 268[25] *Índios Tapuias na Periferia de Manaus. 1865*). Algo interessante pode estar presente nesse trabalho. Este grupo de tapuias, dos quais falei antes com as imagens de Eckhout, é descrito, nos textos de quase todos os etnógrafos, naturalistas, artistas das expedições, como sendo um grupo selvagem e violentamente primitivo do Brasil. Durante minha pesquisa, este foi um dos nomes a que se associaram, incontáveis vezes, adjetivos como selvagens, muito primitivos, canibais, violentos, etc. em comparação com grupos mais civilizados. Aqui o autor deveria ter-se relacionado com a imaginada construção dos tapuias através da representação e da escolha para mostrar as mudanças, a 'degradação étnica' bem como os passos em direção à 'civilização'.

Por um lado, esta imagem não se adequa inteiramente às ideologias imperiais; por outro, como as que foram feitas pelo SPI, poderiam simbolizar o progresso. Devido aos trajes e ao que parece ser uma ênfase na produção artística indígena, esta imagem poderia servir como uma promoção das políticas indígenas. O autor faz um esforço para captar a área e até mesmo uma segunda casa. As moradias estão na periferia ou à margem de Manaus, o que parece ser importante, como o título sugere. Frisch focaliza as moradias entre o mundo branco e o dos tapuias. O grupo parece estar concentrado na imagem. As pessoas parecem transmitir suas experiências pessoais através dos rostos e das posturas. O homem em segundo plano, encostado na casa, parece atento, embora confortavelmente, mantendo o controle de

[25] Coleção Biblioteca Nacional.

sua posição na imagem. A mulher com a mão na bochecha, sentada, parecendo cansada ou exausta, o que pode ser devido ao fotógrafo e sua câmera ou à situação em que se encontra.

A imagem do *Sitio de mestiços Tapuias*[26] pode também ser um indício do objetivo de Frisch, que parece ter desejado retratar vários estágios de contato e de identidade indígena. Uma vez mais, os tapuias são mostrados sob a mesma luz na qual Eckhout originariamente teria descrito os tupinambás como 'se aculturando' ou em vias de 'civilização' em comparação com os tapuias. Aqui Frisch bate a foto à distância, de modo a captar o estilo de vida agrícola adotado pelos mestiços. O jardim é central tanto quanto a casa deles e a floresta.

A imagem de Fritz Busch de dois homens europeus na floresta, próximos à queda d'água em cascata é interessante porque é semelhante à imagem de um cartão postal ou de uma lembrança turística. No centro da imagem retrospectiva pode estar a contraposição entre homens europeus 'civilizados' e suas roupas e esta exótica tomada. O nome da imagem é *Cascatinha Taunay na Floresta da Tijuca*. A verdadeira identidade da paisagem brasileira é colonizada e renomeada em homenagem aos homens europeus. Esta imagem é indicativa do olhar europeu e da conquista/coleção do Brasil preservado na imagem fotográfica. Os nomes dos dois homens não estão listados, mas o fotógrafo foi um homem alemão.

Outro fotógrafo alemão, Paul Ehrenreich, faz uma manipulação na figura 269, *Familia de Índios* .



Figura 269: *Família de Índios,* 1894.

Primeiramente, ao olhar o tipo de imagem que o fotógrafo produz, é claro que a ideologia embutida no trabalho serve para captar o nativo intocado em casa. Nesta imagem familiar, as mulheres, um bebê, um homem e o filho estão cautelosos com a câmera e se

[26] Coleção Biblioteca Nacional. *Sitio de Mestiços Tapuias, com uma plantação de cupuaçu*. 1865

encontram de costas para a casa. Foram colocados uma folha e um coco desenhados a mão, cobrindo os órgãos genitais. Na realidade, a cena foi totalmente refeita com desenhos. É possível que a imagem tenha sofrido superexposição e o fotógrafo quisesse 'salvá-la'. Contudo, isso não muda o fato dos genitais das pessoas terem sido escondidos. Suas identidades foram codificadas por idéias da moderação européia. O estilo pictorialista pode ser visto em outra figura, *Família de Índios, Pará, 1894*, na qual o grupo inteiro foi desenhado no negativo. Poder-se-ia aceitar que tal imagem seria uma aquarela ou um desenho, mas não uma fotografia.





Figura 270: *Índio Bacairi,* 1894. **Figura 271**: *Índias da Região do Rio Araguaia,* 1894.

Na figura 270, *Índio Bacairi*, um homem sozinho está de pé numa tomada na floresta. Sua posição estóica, enrijecida e com armas toca os mesmos conceitos freqüentemente usados, que apelam para a imaginação européia relativa ao bom e 'primitivo' guerreiro. A indígena feminina representada por este fotógrafo, posando em sua original locação com uma esteira como pano de fundo. A figura 271 é intitulada *Índias da Região do Rio Araguaia, 1894, Pará.* Duas jovens mulheres olham para a câmera e imagina-se que tenham sido objeto de estudo das ideologias européias da época, associadas com a etnografia e o feminino, caso tenham sido vistas como primitivas ou donzelas ou como Vênus Hottentot. O corpo feminino 'outro', como já foi discutido, era objeto de

curiosidade, desejo e degradação. É provável, e podemos imaginar o que o público europeu, ou o alemão, especificamente, teria visto nessa imagem.

4.5 A Comissão Rondon

A Comissão Rondon e suas produções fotográficas foram importantes para a formação da identidade dos nativos brasileiros na cultura dominante. As produções de imagens da Comissão associadas com a república e o índio foram discutidas no Capítulo II. Sendo assim, o exame da iconografia da nação que consta daquele Capítulo deve ser lembrado durante a análise das fotografias selecionadas para esta seção.

Antes de tudo, para se entender a Comissão e suas fotografias[27] é preciso entender o Coronel Rondon, o positivismo, a ideologia do trabalhador índio, a formação da nacionalidade brasileira, as ideologias do período, os filmes produzidos por Thomas Reis e grande número de fotos usadas nos volumes da obra *Índios do Brasil.* A construção da imagem do índio pela Comissão Rondon nos ajudará a definir as características que, a partir dela, se alteram no 'índio brasileiro' da sociedade dominante. A presença da representação do sujeito indígena quando contatado, a transformação em 'civil' ou civilizado, um novo cidadão, bem como as raízes românticas do primitivo, será discutida em termos das imagens da Comissão. A análise das publicações realizadas na época da Comissão, no início da década de 1950, e as imagens específicas selecionadas podem nos levar a um melhor entendimento dos conceitos 'índio brasileiro' e 'índio norte-americano', bem como da construção da representação da mulher indígena na sociedade dominante. Para isso, deve-se lembrar que as fotografias produzidas pela Comissão Rondon e pelo SPI serão analisadas em relação à missão maior desta pesquisa, ou seja, a comparação de construções dominantes do 'índio' nas sociedades brasileira e norte-americana.

É importante nos concentrarmos nas imagens e nas ideologias associadas com a Comissão, sob o ponto de vista do público que as vê nas imagens e as assimila. Esses textos e imagens publicados são relevantes, devido aos efeitos que se podem observar nas noções coletivas que dizem respeito ao 'índio' brasileiro como um conceito popular e dominante. Elas também têm um caráter de suporte em relação à identidade indígena, tanto masculina e feminina, em se tratando de gênero, quanto em relação à nacionalidade brasileira.

[27] (Não examinaremos os filmes; que podem ser encontrados na tese do Dr. Fernando Tacca, 2001).

O uso das seguintes publicações será vital: *Missão Rondon: Apontamentos sobre os trabalhos Realizados pela Commissão de Linhas Telegraphicas Estrategias de Matto Grosso ao Amazonas sobre a Direcção do Coronel de Engenharia: Candido Mariano da Silva Rondon (1910-1915),* publicados em 1916, pelo Jornal do Commércio. Um livro foi publicado antes dos três volumes que relatam os *Índios do Brasil*, de modo a auxiliar o entendimento nacional e dar suporte ao trabalho da Comissão. Ele explica a missão, o estado do 'índio' no Brasil, o desenvolvimento da 'civilização' e o 'progresso e a tecnologia', no Brasil, referindo-se a Rondon como um herói nacional. As obras *Nas Selvas do Brasil,* de Theodore Roosevelt, 2ª edição 1948; *Rondon* O *Bandeirante do Século XX*, B. Durante; *Índios do Brasil Vol. 1,2,3*- Os relatórios da Comissão; *Índios do Brasil*, Lima Figueiredo, Prefácio de Rondon 1939; *Marechal Rondon,* Editora Três e *Rondon Conta Sua Vida*, Éster de Viveiros, 1958, também serão importantes para a discussão das imagens.

As imagens produzidas pelo SPI serão comparadas com as imagens criadas pelo BIA (Bureau of American Indian Affairs) para que as diferenças e as similaridades na formação do conceito 'índio' dos nativos norte-americano e brasileiro e da sociedade dominante sejam melhor entendidas. Os efeitos na política e nas representações do SPI, que tiveram continuidade com o estabelecimento do CNPI e posteriormente da FUNAI, estão presentes até hoje. As fotografias e os filmes da Comissão do 'selvagem original' ou raízes românticas do Brasil servem para documentar os estágios anteriores e intermediários (limiares) no ritual do governo de converter os 'índios' em cidadãos trabalhadores. A comparação das ideologias e da linguagem visual, realizada entre as do SPI e as do BIA, será fundamental para o estudo da representação do 'índio' na cultura dominante norte-americana e brasileira, assim como para a identidade indígena popular e a feminina.

4.6 Marechal Rondon: História e Identidade

O marechal Cândido Mariano da Silva Rondon nasceu em 1885, no dia 5 de maio. Seus ancestrais eram espanhóis, portugueses e indígenas. Como Viveiros afirma: "Que sabe o brasileiro em geral de Rondon? Que era de origem índia e dedicou a sua vida à reabilitação e à dignificação do silvícola"(1958, p.8).

O fato de ele ter herança indígena é interessante em termos das ideologias étnicas norte-americanas e brasileiras. O modo pelo qual se estabelece que o Marechal é de origem 'índia', ou com descendência indígena pelo lado materno, vincula-o ao discurso popular

romântico brasileiro de ser 'filho' da mulher indígena. Em termos norte-americanos contemporâneos, de acordo com a ideologia e o discurso da 'contagem sanguínea', Rondon seria 1/16 guaná, 1/8 bororó e 1/8 terena, perfazendo o total de 5/16, ou seja, com mais de 1/4 de sangue indígena (*Rondon Conta Sua Vida*, 1958, pp.17-20). Essa contagem seria o suficiente para o governo dos Estados Unidos conceder-lhe hoje o registro de indígena. Pensando em termos norte-americanos, após 1910, ele poderia obter um cartão tribal, embora não fosse necessário. Com este documento, ele poderia ser arrolado como membro tribal com um quarto de sangue, devido ao resultado das reformas Collier. Por volta de 1937, nos Estados Unidos, não havia como conseguir o reconhecimento governamental de um membro tribal.

Todavia, se pensássemos em termos do registro de Rondon, na época em que ele nasceu, e se fosse nos Estados Unidos, ele teria de ser aceito, antes, como um 'índio', por uma 'tribo'. Mesmo se quisesse ser arrolado no século XIX, nos Estados Unidos, é provável que as terras das mulheres com ancestrais indígenas e suas famílias já tivessem sido tomadas ou que as propriedades tivessem sido dissolvidas devido à relação de casamento com o marido branco. Portanto, na época, ele teria sido cortado da tribo, nos Estados Unidos. No caso especial dele, tendo uma família que faz parte de uma elite, é provável que tivesse preferido continuar a ser um brasileiro mesmo a ter de fazer o outro registro. A identidade de Rondon em termos da nação e da ideologia do período pode ser relida em diferentes contextos. Ainda assim, em termos atuais e nos Estados Unidos, vale lembrar que se ele tivesse nascido hoje, teria condições de ser arrolado como herdeiro.

No Brasil de hoje, entretanto, o mais provável é que em nenhum momento ele fosse apontado como 'índio', mas como um brasileiro autêntico. A identidade nacional brasileira está baseada em noções de grupos indígenas do passado. Durante a época de Rondon, esse provavelmente teria sido o caso nos Estados Unidos para muitos, com a contagem de ¼, surgida com a revitalização da etnia índia por volta de 1920. Em termos do início do século XX, porém, uma pessoa que não vivesse em um grupo tribal seria definida antes como brasileira ou norte-americana.

No caso de Rondon, ele era reconhecido como descendente ou com herança indígena, dado seus esforços para com as sociedades indígenas no Brasil, e em algumas instâncias de nível internacional. Esta é uma das diferenças entre o Brasil e os Estados Unidos daquela época, onde tal identidade provavelmente não teria sido central e nem mesmo referida em qualquer contexto que fosse. Em certo sentido, o mesmo é verdadeiro nos Estados Unidos, já que uma referência sistemática a uma identificação seria uma condição suficiente para

classificá-lo, em algumas instâncias, como mestiço ou nativo ou descendente de indígenas, como é chamado no caso do Brasil. Portanto, a identidade indígena de Rondon é relevante para a formação do 'índio', no sentido de considerarmos o que seria e o que não seria considerado 'índio' no Brasil. Sua herança genética desempenharia um papel em sua representação na mídia bem como na construção da Comissão do 'Índio'. De modo mais nítido, as referências físicas à 'indianidade' de Rondon são feitas em relação ao formato amendoado de seus olhos:

> Rondon: altura média, testa larga, fisionomia distinta, traços finos, olhos amendoados, queixo delgado. Herói que nasceu soldado e morrerá soldado. Mas herói '*sui generis'* que, para não matar, nem deixar que se matasse um só homem, preferiu arrastar cem vezes a morte..." (Fuad Carim, Embaixador da Turquia, in Viveiros, 1958, p. 15).

Portanto, em termos do contexto público, sua descendência foi descrita como um ponto positivo, em relação à identidade brasileira. Além de tudo, seu status de 'brasileiríssimo', ou verdadeiramente brasileiro, combinado com o treinamento militar, ajudou a formar sua imagem em relação ao 'índio'. Tal imagem foi construída em termos de seu paternalismo para com o índio brasileiro. Foi descrito como amante das pessoas indígenas, particularmente devido a seu status de um tipo de 'caboclo'. Ele tornou-se o último 'índio' republicano: um cidadão branco e indígena ou brasileiro. Parecia ser o verdadeiro exemplo do que os positivistas em geral desejavam que todas as pessoas indígenas 'se esforçassem' para ser. Foi com freqüência descrito em publicações como um *híbrido* que levou a paz e a civilização para os 'sertões'. Isso se adequa às noções populares do mito da 'democracia racial', já presente no Brasil.

Em 1883, Rondon alistou-se na Escola Militar, quando o Brasil ainda estava 'formalmente' sob o regime imperial. O treinamento e a educação militar foram importantes porque ajudaram a influenciar e formar as ideologias pessoais de Rondon, tais como o uso da disciplina militar, a educação e o positivismo que influenciaram o discurso da Comissão relativo às pessoas indígenas. Gagliardi discute o positivismo e a política indígena:

> Como positivista, achava que o indígena deveria incorporar-se à sociedade ocidental sem passar pela fase Teológica. Porém, como o Ocidente passava por uma fase de profunda anarquia, porque ainda não havia atingido o Estado Positivo, essa incorporação era inviável, naquele momento (*O Indígena e A República*, p.190).

Em 1890, tão logo a República foi proclamada, Rondon juntou-se, como assistente, à comissão de construção de linhas de telégrafo de Cuiabá ao Araguaia. A comissão e as bases ideológicas formadas pelo império continuaram após sua queda e refletem o desejo

original do programa: definir e proteger os limites da nova 'nação brasileira'. Foi então que Rondon adotou a posição oposta ao violento lema 'o único índio bom é um índio morto', relativo à ideologia militar fundada nos Estados Unidos. Ele evitou matar ou combater os grupos 'agressivos' durante a Comissão e se tornou conhecido por essa tática. Seu lema "morrer, se for preciso, matar nunca!" tornou-se famoso e até hoje ainda é discutido.

Esta crença provavelmente não combinava com Rondon, devido a sua ancestralidade, mas acabou sendo adquirida durante sua experiência com o major Antônio Ernesto Gomes Carneiro, chefe da Comissão das Linhas Telegráficas, da seção Ciuabá-Araguaia. Em sua biografia, ele afirma que Gomes Carneiro foi a inspiração para sua ideologia pessoal. Ele descreve um evento que afetou suas convicções:

> Mas, por volta de meia noite, acordei em sobressalto: Cândido, chamava Gomes Carneiro, você esta ouvindo? A mata se animara. Em torno do pouso e a certa distância, urravam bugios, uivavam guaribas, assoviavam macacos-pregos, piavam jaós e perdizes... era como se toda a fauna, em torno, confabulasse.-- Ouço pois de perdizes e estas à noite não piam, como os jaós. Além disso, não é natural que toda a bicharada resolvesse conversar a estas horas da noite. – Que pensa você então? Que são índios comunicando-se a distância. Gomes Carneiro levantou-se. –'Estou no firme propósito de não lutar nunca com os índios. Seria além de injusto, comprometer os resultados da expedição ...(Viveiros, 1958, pp.78-79).

Rondon continua à página 80:

> A resolução do chefe de evitar luta com os índios, para não parecer que éramos invasores de suas terras e desrespeitadores de sua vida e propriedade, calou profundamente em meu espírito, consolidando a lição recebida anteriormente, pelas ordens que fizera circular, através do sertão, proibindo terminantemente que se hostilizassem os índios habitantes da região em que íamos operar (Viveiros,1958, p.80).

Rondon repete a idéia de que a comissão iria respeitar as terras indígenas e que ele e seus homens não ultrapassariam os limites, durante sua função de chefe da Comissão, para a qual entrou oficialmente 1900, quando teve início a construção de uma linha de São Lourenço a Miranda. O nome oficial da comissão era: Comissão da Construção de Linhas Telegráficas de Mato Grosso ao Amazonas. Rondon foi caracterizado como um pacato coronel que se recusou a combater e promoveu a paz com os habitantes indígenas por seus únicos esforços. Ele professava uma necessidade de o Brasil preservar as terras indígenas. Aparentemente, os projetos não tinham interesses visíveis em deter o controle de tais terras, ao menos pelo uso de força. Os soldados que entravam nas aldeias indígenas sem permissão eram punidos. Seus esforços em não cometer injustiças aos habitantes nativos na área onde as linhas telegráficas seriam construídas foram narrados exaustivamente em

vários livros. Esse relacionamento ajudou a formar a imagem pública de Rondon como um herói e ícone nacional.

Sendo assim, as metodologias positivistas tinham uma face que implementou a crença de que os povos indígenas eram 'primitivos', mas tinham potencial para progredir e ser 'civilizados' embora fossem vistos como violentos e não pacificados. Esse método ganhou força, ao contrário das ideologias de Hermann Von Ihering de um extermínio agressivo de grupos definidos como estagnados no caminho do progresso ou 'impacificáveis'. Como David Hall expressa em sua tese, *The Origin and Establishment of Brazil's Indian Service 1889-1910*: o exagero na caracterização de Von Ihering marca o início do debate que se segue e seu posicionamento diante da mentalidade do mundo acadêmico brasileiro, como sendo representativo de um personagem da colônia alemã que direciona um momento decisivo na política indigenista (Hall, p.69).

Para entender o Marechal Rondon e o relacionamento da Comissão com o 'índio' enquanto um conceito, poderíamos nos reportar a seu prefácio em *Índios do Brasil*, de Lima Figueiredo[28]. Nesse texto, ele discute a pacificação dos xavantes bem como a de outros grupos, em termos dos missionários estrangeiros e brasileiros. Havia certa reserva em relação aos efeitos que o fluxo de missionários estrangeiros provocaria, e que já se faziam sentir, sobre os indígenas estrangeiros. Ele falava sobre o 'espírito nacionalista' no mundo atual e de seus receios acerca das missões estrangeiras. O destaque dado às ideologias da comissão como o cerne de um trabalho de estabilização e controle dos limites e do sertão servia, de alguma forma, contra a invasão estrangeira. Rondon cita as regras da Missão Salesiana relativas à educação de índios, afirmando:

> Devido ao espírito nacionalista que predomina hoje no mundo, podemos confiar nos catequistas estrangeiros. Sirvam-nos de lição as afirmações do Padre Carletti: 1. Que o ensino dos indiozinhos seja dado também em italiano... 2. Que os índios das colônias salesianas entrem em suas comunidades, da forma habitual para hastear a bandeira italiana ao som de 'Giovineza'... 3. Que o Padre Sacilotti enuncie, em telegrama a seu superior, a sua divisa de penetração no sertão do Brasil...". Parece, a nós que nos interessamos pela Solução do problema Indígena Brasileiro, conveniente reavivar a história da expansão, ou imperialismo religioso, em toda Terra, mas especialmente na América do Sul..... No momento oportuno um dos sentimentos nacionalistas decidirá da resolução a adotar quando preciso. Por isso, cumpre-nos o dever de precaução, não comungando na boa fé absoluta, muito exagerada, do nosso povo, e quiçá do Governo, de simpatia cega pelos missionários religiosos, aconselhando a prudência, política nestes tempos, o afastamento das missões estrangeiras de nossas fronteiras e mesmo dos nossos sertões, aonde vão firmando o patrimônio da Congregação em terras que conseguem por doação dos Estados, para a comunhão do Vaticano, a pretexto de religião e civilização dos nossos Índios. Não sabemos se esses estrangeiros são ou não

[28] Figueiredo, Lima. Prefácio: General Rondon. *Índios do Brasil.* Companhia Editora Nacional, Rio de Janeiro.1939.

> agentes espontâneos ou sistemáticos de seus paises de origem...(Rondon, in Figueiredo,1939, pp.25-27).

Os missionários estrangeiros consistiam em um perigo ao positivismo tanto quanto às ideologias pessoais de Rondon. Portanto, sua principal questão era política. Ele comunicava então suas preocupações relativas à idéia de que os estrangeiros roubassem potenciais cidadãos brasileiros (ou 'os índios') e os convertessem em italianos ou obtivessem o controle da terra. Acreditava no Brasil como uma nação e que ele poderia vir a controlar o processo de integração do brasileiro 'nativo'. O índio de várias culturas predominantemente definido deveria se tornar o 'nativo' brasileiro, aprender o português, tornar-se patriota e hastear a bandeira brasileira em vez da bandeira italiana.

O General Rondon também seguia alguns evolucionistas, que não necessariamente tinham idéias claras do ponto de vista antropológico acerca da espécie humana. A antropologia cultural do épico era uma de suas crenças, a mesma de Curtis na época, cujos trabalhos também foram influenciados pelas metodologias antropológicas. Todavia, ao contrário de Curtis e das ideologias românticas presentes na época nos Estados Unidos, Rondon não adere à teoria da raça em vias de desaparecimento ou à idéia de que o índio estaria morto sem as penas ou devido à iconografia tradicional. Rondon era bem informado acerca das noções antropológicas e das teorias antropométricas e evolucionistas do período. Isso é evidente nas páginas 29 e 60 do trabalho de Lima Figueiredo, também intitulado *Índios do Brasil* (1939*)*. No já citado prefácio dessa obra, Rondon comenta:

> Ao governo da união cumpre o dever de proteger os índios, amparando-os na sua infância social, no primeiro degrau da evolução em que se encontram. Garantir-lhes a vida, sua liberdade, a propriedade de suas terras e o patrimônio moral da tribo, a organização da família, é dever imperioso do governo brasileiro (Rondon, in Figueiredo, 1939, p.29).

Ao longo do prefácio, ele continua a situar a idéia de que o nativo brasileiro estaria nos primeiros estágios de evolução. Nesse sentido apresenta aos leitores o selvagem genérico primitivo:

> A evolução humana é lenta, de ritmo secular, mesmo quando ela é conduzida, como nos casos de catequese forçada, violando a liberdade natural da espécie humana ... Não podemos, por isso, desejar que se transforme o Índio da noite para o dia em católico, protestante, positivista, ou em qualquer outro crente, e tão pouco fazê-lo trabalhador sistemático, violentando a sua organização mental ... Moralmente o Índio é um elemento primitivo que a nação abandonou no meio da selva, onde vai vegetando, perseguido em todos os recantos do hinterland pelos que em ânsias de aventuras procuram exploraras riquezas dos nossos sertões brutos, onde a civilização teológica o encurralou depois de apoderar-se das suas terras do litoral e destruir a organização social e política da sua civilização e cultura fetichistas em que feliz vivia na evolução geral da humanidade (Rondon, in Figueiredo, 1939, pp.30-31).

É devido ao frágil 'estado primitivo', no qual os 'índios' se encontravam, que ele sente que não se pode desviar dos caminhos da evolução. Sua solução consistia em deixar as pessoas indígenas mais pacíficas e passivas, enquanto fossem se integrando lentamente à sociedade vigente. A idéia subliminar na citação de Rondon era a de que 'índio' fosse definido como inocente e infantil, similar à idéia que se apresentava na mesma época nos Estados Unidos, ao se definir a relação de paternalismo do governo dos Estados Unidos para com as tribos. Os nativos brasileiros eram considerados umas crianças frágeis que precisavam aprender a andar para que um dia pudessem ser adultos ou cidadãos produtivos. Essa posição estereotipa as pessoas indígenas como passivas, como crianças frágeis e primitivas[29].

4.7 Natureza e Civilização: A Identidade de uma Jovem Nação

Há dois conceitos básicos que os fotógrafos demandam: o selvagem e o civilizado. A natureza brasileira e a definição 'pacífica' dos limites nacionais em defesa da república foram centrais para a estabilização da comissão na esfera pública. A comissão, tanto na época imperial quanto na republicana, fundou o projeto. Ela deveria firmar a civilização nos trópicos, conduzindo todo o país junto, por meio 'da tecnologia e do progresso'. A propagação dessa iconografia de 'civilização' e da república, pela fotografia, foi estratégica. Estratégica, no sentido de que essas imagens apresentam a face da república 'civilizada' nos trópicos. As raízes 'índias' do jovem governo brasileiro são em alguma medida romanceadas e há um foco em proporcionar aos nativos da época um papel funcional na sociedade brasileira. A iconografia do Oeste dos Estados Unidos e a do território brasileiro inexplorado de Rondon estiveram vinculadas com a formação de um novo governo e com a expansão de territórios associados com a civilização. Elas representam as áreas ocidentais, seções das novas nações que ainda estavam intactas em relação às ações do governo. A Comissão Rondon capta imagens desse período, quando as ideologias sobre civilização e natureza eram importantes para a formação de uma nova identidade nacional brasileira. Kossoy descreve a ênfase dada à natureza versus civilização e idéia de uma nação, com esta citação de Salles:

[29] Como Thaddeus Blanchette apontou em sua introdução, há evidências substanciais para indicar que os planos de Rondon para os índios eram, ao menos em parte, modelados na experiência do BIA e nas teorias antropológicas modernas do índio, muitas das quais foram promulgadas pelos antropológos americanos.

> Civilização e Natureza são os componentes da formulação ideológica da nação, dicotomia que, segundo Ricardo Salles, era traduzida em dois elementos constitutivos da nova nacionalidade que interagiam: o Estado monárquico, portador e impulsionador do projeto civilizatório, e a natureza, como base territorial e material deste Estado (Salles[30], 1996, p. 98, in Kossoy, p.74).

É desta natureza que o 'índio' faz parte: é um elemento fundado na nova demarcação de território definida pelo colonizador. O homem e a mulher indígena devem ser civilizados e, ao mesmo tempo, estudados e relembrados como a forma 'selvagem' das origens de uma nova nação.

A Comissão proveu a jovem nação com a segurança de que quando o 'selvagem' fosse contatado seria estudado e lembrado como peça de uma herança nacional, sendo colocado em seu 'respectivo' lugar. Rondon, enquanto um dos cabeças da Comissão, tornou-se a face do pai 'republicano', protegendo e conduzindo o filho com a respectiva herança ao 'progresso'. As pessoas indígenas eram definidas como naturais, semelhantes a uma criança, ou como inocentes protetores da floresta. O nativo era nobre por ser passivo e pacífico segundo os brancos que faziam o contato, os quais, por sua vez, olhavam-no como 'primitivo' e, algumas vezes, como 'nativo hostil', devido às raízes primordiais de uma nação que se erigia. As imagens da Comissão levavam a identidade brasileira aos sujeitos indígenas, colocando-os em contraposição com a civilização, criados, em termos iconográficos, por valiosos fotógrafos.

Assim sendo, a Comissão não retratava pessoas indígenas em 'vias de desaparecimento', mas como raízes da civilização brasileira. O selvagem é nobre, porque ele (ou ela) é apresentado como um inocente diante da cultura 'civilizada' e vinculado às origens brasileiras. A imagem paradisíaca do Brasil deveria também ser preservada em toda a costa, de modo a ressaltar as transformações do sujeito indígena e suas novas heranças nacionais. A generalidade é criada pela concentração nas diferenças culturais e físicas entre os grupos indígenas e os não-nativos, mas não entre culturas indígenas. As representações do sujeito como parte de uma nova identidade nacional, sob a forma de um passado comum dos brasileiros, definem a identidade do sujeito indígena.

Este 'índio' construído pela Comissão repousa em noções do passado assim como nos novos diálogos que se tornaram ainda mais neutros e destribalizados pelas fotografias, porque parecem converter o índio, de um instante para o outro, em um cidadão ou trabalhador com a ajuda da máquina fotográfica. Entretanto, o 'cidadão' indígena

[30] Salles, Ricardo. *Nostalgia Imperial: A Formação da Identidade Nacional no Brasil do Segundo Reinado.* Rio de Janeiro, Topbooks, 1996. Esta citação é usada por Boris Kossoy, na página 74 de *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*.

brasileiro, como é definido pelas fotos, significa um civil, servidor e trabalhador do governo em constante relação com o patrimônio público. Desse ponto de vista, os indígenas brasileiros deveriam ser organizados e seu potencial preparado para o caso de uma possível invasão estrangeira.

O trabalho de Maria de Fátima Roberto Machado, em *Índios de Rondon,* apresenta relatos de pessoas indígenas que estiveram relacionadas com as experiências da Comissão e com Rondon. Essa tese nos remete às conseqüências reais no futuro das vidas e da identidade indígenas decorrentes das metodologias da Comissão. As fotografias, que são centrais para minha pesquisa, não servem apenas como exemplos do discurso da comissão ou criação do 'índio' republicano, mas como documentos que contêm as faces daqueles cujas vidas foram alteradas para sempre. Precisamos ser cuidadosos ao analisá-los por essas imagens, não apenas vendo o 'índio' da Comissão, mas pessoas reais e os reais efeitos produzidos. O trabalho de Machado desvenda as ideologias, através de um foco na compreensão dos efeitos causados nas populações indígenas com as quais Rondon e a Comissão fizeram contato. As entrevistas de Machado com pessoas indígenas (realizadas com homens, mulheres e crianças), tais como Enoré, uma criança pareci que estudava na 'Estação Telegráfica Utiariti', trouxeram à tona importantes fatores relativos à identidade nacional. Na página 9 de sua tese, ela afirma que Zonono e Enoré lutaram até tornarem-se os 'índios civilizados' de Rondon. Por outro lado, um informante define a si mesmo de acordo com a comissão que moldou a sua vida:

> João Zoromara, nascido em 24 de junho de 1910, vindo conhecer os bancos escolares na Escola Indígena do Utiariti mantida pelo general Rondon. Em 23 de outubro de 1931, fui nomeado funcionário do Departamento de Correio e Telégrafo exercendo também função de agente postal e tesoureiro telegráfico, no desempenho de tão árdua e espinhosa missão que me foi confiada. Ao término dos 35 anos consecutivos assinalados serviços prestados, determinado pela lei de 28 de janeiro de 1952, do Estatuto dos Funcionários Públicos Civis da União, aposentei-me em 23 de outubro de 1966 (Machado,1994, p.18).

Esse tipo de informação é essencial para o entendimento da extensão da influência da Comissão sobre a identidade, limitando o índio quase à condição de escravo (1994, pp. 200-201). Casamentos forçados (1994, pp.210-211), a realidade do genocídio cultural por parte da Comissão e a débil recompensa pelo trabalho deles são todos fatores que moldaram a vida de muitos dos 'índios de Rondon'.

> Ao mesmo tempo em que falam sobre o herói, os meus informantes projetam uma imagem de si, na medida em que eles se auto-identificam como índios "civilizados" por ele. Constituem uma categoria particular de índios, cuja identidade não pode prescindir de uma determinada historia que é, concretamente, a história das linhas e das suas relações com Rondon (Machado, 1994, p.36).

A criação do cidadão indígena, na prática e não apenas diante da câmera, foi um ponto central. Os efeitos da política da comissão do 'índio' na identidade indígena foram profundos a tal ponto que os que não fugiram, mas se tornaram pedreiros da Comissão, definiam a si mesmos como selvagens antes e 'civilizados' depois, evoluídos, descrevendo Rondon (1994, p.73) como um pai ou um herói. Na página 35, Maria de Fátima Machado afirma:

> Nem sempre foi fácil, confortável ou suportável a comparação das evocações sobre Rondon e a sua proteção, com o que eu via acerca da situação de penúria que eles vivenciavam, as dificuldades que passavam, como uma grande e flagrante contradição. "Civilização", dizia Enoré, "quanto mais civilização, melhor!" Mas, e se ficar mais pobre? "Ah, ai é o destino...", dizia. O destino, essa construção sempre posterior aos fatos, essa roupagem que veste os acontecimentos históricos, para que não apareçam em toda a sua crueza (1994, p35).

Sendo assim, analisar as imagens, os efeitos concretos da comissão no 'índio' dominante, assim como as perspectivas indígenas que dizem respeito às suas experiências e percepções, é bastante relevante. O trabalho de Machado permite ao leitor ver também os efeitos contemporâneos na vida indígena na região, devido aos postos e estações em ruínas, os esforços das pessoas indígenas jovens contemporâneas em relação a sua autodefinição e negação da herança, a demarcação e a invasão de terra indígena e a história das doenças.

As implicações identificadas por ela em termos de que os parecis foram considerados mais passivos, civilizados e dóceis como trabalhadores nacionais (1994, pp.130-131) do que os bororós, vistos como bélicos e menos afáveis para com os militares, são fundamentais. É interessante salientar a identidade de Rondon, em parte bororó, e seu status de militar. Essas ideologias, quando explícitas, são também esclarecedoras em termos da ilusão de progresso construída pelas imagens da Comissão e do SPI.

As representações da república brasileira e do sujeito indígena tornaram-se pontos de referência centrais para a documentação da Comissão. De modo similar aos artistas etno das expedições naturalistas, ela também quis mapear, documentar, estudar a fauna e a flora, a geografia e as pessoas indígenas. A defesa das fronteiras e a integração dos territórios do centro-oeste e do nordeste, com seus habitantes, na república brasileira, foram fundamentais para a Comissão.

Outro elemento usado pela comitiva, nesse sentido, foi a bandeira brasileira, que também desempenhou um importante papel na formação de sua iconografia. Ela foi, em primeiro lugar, um signo da república; mais tarde, um símbolo do progresso da comissão e do governo na transformação do 'índio' em cidadão, constituindo-se, portanto, em outro

elemento importante nas produções fotográficas da Comissão. A bandeira representava uma civilização brasileira nos trópicos. O verde da bandeira era uma referência às matas, à abundância na natureza; o amarelo, um símbolo das riquezas minerais do país. Entretanto, acima desta paisagem majestosa havia as regras da religião e do progresso. A filósofa Marilena Chauí descreve a noção do 'verde-amarelismo' dessa forma:

> O Verde-amarelismo foi elaborado no curso dos anos pela classe dominante brasileira como imagem celebrativa do 'país essencialmente agrário' e sua construção coincide com o período em que o 'princípio da nacionalidade' era definido pela extensão do território e pela densidade demográfica. De fato, essa imagem visava legitimar o que restara do sistema colonial e da hegemonia dos proprietários de terra durante o Império e o início da República (1889) (2000, pp.32-33).

Nesse sentido, a ideologia nacional serviu como a fundação sobre a qual o relacionamento dos 'índios' com o 'verde-amarelismo' foi construído. Tratava-se de um recurso visível que deveria ser incorporado ao sistema. A Comissão estava conectando as regiões rurais com as metrópoles e o governo via telégrafos e por meio da domesticação da natureza e do 'índio'. Esses indígenas, que serviam de cães de guarda das áreas 'dos limites em expansão', também deveriam ser inseridos em um modelo agrícola de subsistência.

A Comissão Rondon usava o simbolismo em suas imagens publicadas dos 'cidadãos indígenas' como civis ou 'pacificados'. A bandeira era o patrimônio que o índio tinha de defender com determinação. A república e sua comissão criaram um discurso visual ou um rito de passagem visual para o observador, conforme o selvagem ia se transformando em cidadão:

> Seriam, por outro lado, empregados soldados no desbravamento dos sertões - que só poderiam ser povoados depois de cortados por viação férrea e rodoviária, bem como pelo telégrafo. E era esse trabalho impossível para a iniciativa particular. Nele empregando soldados - como nunca cessei de acentuar - se lhes modificariam, gradativamente, os hábitos guerreiros, ao mesmo tempo que se lhes incutiriam aspirações simpáticas, idéias de fraternidade. Atendia-se, assim, dentro de certos limites, à palpitante necessidade de povoamento e de civilização do interior do Brasil (Chauí, 2000, p.120).

Nesse ponto, eles teriam apenas de passar no teste final. E, nesse sentido, o progresso deles era de responsabilidade do SPI, ao qual competia naturalizar e criar 'seres civis', independente de serem indígenas brasileiros. Logo, essas mudanças são simbólicas e representativas dos desejos da Comissão de provar o seu próprio sucesso ao público. Ou seja, a iconografia da bandeira e seu significado simbólico desempenharam um papel vital na transmissão visual dos valores da comissão para o observador.

Essa comissão apropriou-se do passado e de novos símbolos, ao mesmo tempo, tal como o fez com a bandeira nacional, na associação com a identidade brasileira. Esses símbolos foram usados em termos do 'índio' e da república. Laura Maciel descreve:

> A 'Comissão Rondon' é descrita na imprensa da época como a mola propulsora do progresso material e a grande responsável pela integração, à Nação, de vastas regiões do país. Afinal, graças a ela 'a Amazônia [estava] ligada ao Rio por terra! 1.500 km de estradas e linhas telegráficas e 35.000 índios pacificados', dizia manchete do jornal carioca "A Rua", em 22.04.1915 (*A Nação por um Fio*, 1997, p. 2).

O sertão foi a mola propulsora para a república, uma área inabitada ou vazia. Deveria então ser subdividido e domesticado e cada estação e escola indígena completada. Os dois maiores temas de incorporação de terras e desses habitantes indígenas na república foram: a força de trabalho militar e nacional e a dos agricultores. As linhas de telégrafos supririam os constantes contatos entre os novos indígenas trabalhadores e o patrimônio. Gagliardi descreve o clima político relativo ao lugar do 'índio' na república e o foco no 'militar indígena':

> Sílvio de Almeida conclui o artigo dizendo que o progresso tem sido o pretexto para legitimar as agressões internacionais. Assim sendo, o Brasil poderia transformar-se em vítima de uma nação imperialista da Europa que se julgasse superior à brasileira. Nesse caso, a melhor defesa seriam os descendentes dos índios e negros, pois já haviam dado exemplos de heroísmo durante a invasão holandesa a na guerra do Paraguai (*O Indígena e A Republica*, 1998, p.73)[31].

Sendo assim, parece que as imagens fotográficas dos homens indígenas que lutaram na guerra do Paraguai, com seus uniformes militares, tanto quanto em novos uniformes encontrados dentre as imagens da Comissão, foram elaboradas em relação direta com esse momento histórico e de crença ideológica nos esforços do passado do 'índio brasileiro' em defesa do Brasil. Essas fotografias servem como lembrança para o observador do potencial do soldado indígena, baseado em eventos do passado, e possível uso em eventos futuros de um governo que organizou grupos indígenas (figura 272).

[31] Esta citação se refere a um artigo de Sílvio de Almeida, in *O Estado de São Paulo*, atacando a teoria de extermínio de Von Ihering.



Figura 272: *Dois índios Terêna dos que combateram na guerra do Paraguai*,Vol I 1946.

O positivismo assinalou o fim da economia imperial baseada no escravagismo. O papel de Rondon na nova república foi o de encabeçar uma expansão passiva. As pessoas indígenas não deveriam ser destruídas, mas moldadas sob a forma de sujeitos passivos com pouca ou nenhuma diferença étnica. Para a imaginação coletiva brasileira deveria ser uma realidade parcial. O 'índio', através da pacificação poderia ser guiado. A história das flechas Nhambiquara que atacaram Rondon e sua equipe, e a reação passiva da Comissão, tornaram-se famosas. Ramos descreve os efeitos posteriores da imagem de Rondon como herói nacional:

> Sua doutrina positivista ditava que os índios deveriam ser preservados para que pudessem evoluir em paz e atingir o ponto de escolher a 'civilização' por livre e espontânea vontade. Sua influência nesta fase de política indigenista era tão forte que gerações de 'indigenistas' quiseram contatar povos isolados com o mesmo espírito de proteger os índios para mais tarde assimilá-los. (1998, p.156).

As ideologias pessoais de Rondon alinhavam-se com o positivismo, as quais moldaram suas ações tanto quanto sua imagem na imaginação pública. A citação demonstra então o poder que as representações de Rondon e as imagens da Comissão causaram nos futuros movimentos indigenistas e como eles representaram o 'índio', ou alteraram o 'índio brasileiro' coletivo, tendo em conta o conceito dominante e popular.

O livro para adolescentes intitulado *O Bandeirante do Século XX* demonstra o poder da imagem de Rondon e suas complexidades, quando se encontra na esfera da cultura popular. Na página 42 de *Rondon, O Bandeirante do século XX*, seu patriotismo é descrito:

> Foi com esses processos, poupando o sangue de parte a parte, que o bravo general conseguiu pacificar inteiramente o sertão, tornando-se um ídolo dos silvícolas brasileiros e transformando-os em cidadãos úteis ao Brasil.

> Quem percorrer hoje os mais distantes lugares do interior do país, por onde quer que tenha passado o General ou uma das muitas comissões que obedeciam às suas ordens, encontrará os índios já mais ou menos adaptados aos nossos costumes, trabalhando pela grandeza do Brasil. Em muitas das estações telegráficas espalhadas pelo sertão, o telegrafista é um índio já civilizado. Em dezenas de escolas espalhadas pelos povoados indígenas, os filhos dos silvícolas aprendem a língua que falamos. Tudo isso graças à energia e ao patriotismo de um homem: Rondon.
> Foi Rondon o arrojado bandeirante que colocou toda a sua audácia de conquistador a serviço de um coração magnânimo, levando aos nossos irmãos infelizes a bandeira do Brasil com a divisa "Ordem e Progresso" e a sua própria bandeira com a legenda "Podemos morrer!... Matar, nunca..." (s.d.: 40-41).

Este livro para jovens brasileiros passa, em três parágrafos, o essencial do que a Comissão pretendia em termos de identidade nacional e de construção da civilização e do 'índio brasileiro'. Ele desenha, no lendário imaginado, o bandeirante construído em uma romântica comparação deste com Rondon. Uma imagem mental do pequeno trabalho 'índio' foi transferida para a mente do leitor que, assim, poderia imaginar seus 'irmãos' em termos de patrimônio (figura 273).

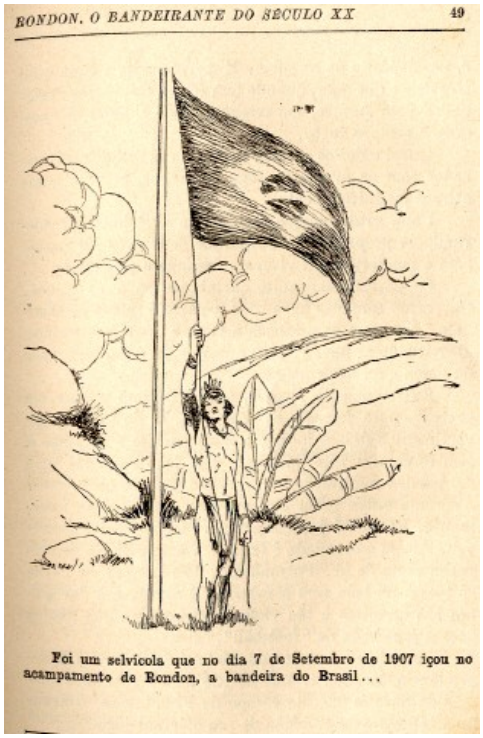


Figura 273: *Foi um silvícola que no dia 7 de Setembro de 1907 içou no acampamento de Rondon, a bandeira do Brasil*. s.d.

Esta referência a Rondon, ou a sua família enquanto bandeirante, não pára por aí e também é encontrada em *Marechal Rondon*. A promoção das ideologias da Comissão e a construção do imaginário associado a Rondon como salvador deste 'índio' podem ser encontradas na página 28:

> Isolados do resto do Brasil, vivendo como escravos, como inimigos ou como fugitivos, os índios brasileiros estavam mergulhados na mesma barbárie do século XVI, quando Cabral aqui chegou (*Marechal Rondon Bandeirante do Século XX*, s.d. p.28).

O livro prossegue em sua descrição do 'índio' como uma vítima 'do contato sem supervisão, da pobreza, do alcoolismo, da prostituição e dos conflitos com agricultores'. O que é importante é a idéia de que todas essas questões poderiam ser resolvidas com a presença da Comissão. Assim, a civilização, de forma progressiva, poderia apenas atingir e salvar sociedades indígenas, através da supervisão militar e governamental.

A fama de Rondon e da Comissão alcançou também os Estados Unidos. No jornal, *The Huddersfield Daily Examiner,* de seis de dezembro de 1946, havia um artigo que se chamava: 'Uma vida Dispensada à Pacificação de Tribos de Índios Selvagens'. O artigo dizia que Rondon, aos 85 anos de idade, tinha passado sua vida no 'Inferno Verde' da América do Sul, ou na selva de Mato Grosso, tentando pacificar 'tribos de índios'. A fama de Rondon chegou ainda mais longe, no retorno triunfante de Theodore Roosevelt ao Brasil. O autor enfoca o Brasil como se estivesse percorrendo o caminho do período da 'fronteira' que os Estados Unidos atravessaram em seus 'dias sangrentos do Oeste Selvagem'. Portanto, Rondon tornou-se uma figura de general em uma versão do 'Oeste Selvagem brasileiro'. Em cada artigo ou livro, ele menciona que sua mãe é índia. Sendo assim, esse retrato internacional de Rondon, como o homem de fronteira do Oeste Selvagem que pacifica 'índios' também se tornou parte de sua 'personagem pública' no nível internacional.

4.8 O 'Índio' da Comissão Rondon

Os fotógrafos/ cinegrafistas e outros que contribuíram para a produção fotográfica durante 'a Missão' foram: Thomaz Reis, José Louro, Dr. Benjamin Rondon, Coronel Joaquim Rondon, Charlotte Rosembaum, Capitão Emanuel Amarante, Alfredo Azevedo, dentre outros[32]. O projeto produziu fotografias e fotogramas publicados nos volumes *Índios do Brasil* bem como filmes documentários. Na realidade, os fotógrafos foram usados como uma ferramenta mercadológica para validar o projeto e obter vantagens para a comissão. Todavia, a maioria dos relatos e resultados foi publicada pouco mais de vinte anos após o término do projeto. Tacca explica:

[32] A produção específica de cada fotógrafo e cinegrafista pode ser encontrada na tese de Denise Portugal Lasmar: *Estoques de Informação: O Acervo Imagético da Comissão Rondon No Museu do Índio Como Fonte de Informação,* 2002 pp. 151-208.

> Realizada em 1924, a expedição teve seu relatório publicado somente vinte e um anos depois, do qual constam ainda dois relatórios anexos do então Capitão Luiz Thomaz Reis nomeados como: a) Serviços fotográficos e cinematográficos; e b) Serviços antropométricos... (85)... O material fotográfico mais consistente foi publicado entre 1946 e 1956 na série em três volumes, intitulado de Índios do Brasil, assinada pelo próprio Rondon. Grande parte dos fotogramas e da documentação fotográfica publicada dos grupos indígenas da Amazônia foi feita quando Rondon já não estava na chefia da Inspectoria de Fronteiras. Como já foi dito, Rondon também utilizava como estratégia de marketing a distribuição de vários álbuns fotográficos e enviava-os na forma de relatórios aos seus superiores, como os citados dois álbuns encaminhados ao então Presidente da República em 1922 (Tacca, 1999, p. 88).

Fernando Tacca menciona que a Comissão fez apresentações públicas e promoveu encontros, sob a forma de conferências. Uma estratégia particularmente digna de nota é que Reis fez apresentações do material em pequenas comunidades.

As imagens fotográficas da Comissão são interessantes em termos de sua iconografia associada com a religião, o militarismo, o primitivo, a assimilação ou diretamente relacionada com noções de civilização. Os temas gerais que definem a construção do 'índio' da comissão são: 1) índio original, como parte da herança brasileira em geral e face das raízes brasileiras do passado ou como exemplo do 'índio' 'antes' do contato; 2) o índio no limiar, em transição ou a integração entre o 'índio' romântico e tradicional do passado e o pacificado; 3) O índio militar convertido ou o trabalhador do governo nacionalizado ou naturalizado; e, 4) o anti-etnicamente designado 'índio brasileiro' em relação a esses conceitos.

Em relação a esses tipos de representações ideológicas, não há projeto algum nos Estados Unidos que se compare a este. Talvez O único que poderia ser comparado em termos de construção do índio seria o da propaganda feita por Colliers, naquele país, no final da década de 1930 e início da década de 1940, ou seja, depois de Rondon e não vice versa. Tecnicamente, portanto, Rondon prosseguiu na mesma linha de uma geração já existente de administradores de índios norte-americanos, para sua complexa construção do 'índio'.

A Comissão foi tão científica, governamental, militar e naturalista, quanto antropológica, como nos indica o texto *Um Grande Cerco de Paz*, de Carlos de Souza Lima. Algumas das imagens produzidas pela comissão foram as primeiras evidências de alguns grupos indígenas encontrados. Embora a maioria fosse do contato, e não de fotos isoladas ou isentas da presença do colonizador, as imagens tornaram-se fatores determinantes para a construção de uma imagem de grupos indígenas 'antes', durante o

contato com o governo – Comissão e como novos cidadãos agrícolas e trabalhadores nacionais.

Grande parte das fotografias do major Thomas Reis (e também fotogramas e filmes), em que foram gravados rituais, danças e modos de vida tradicionais, não mostra evidências de contato; em vez disso, são representações da origem do Brasil. As primeiras pessoas deste país são descritas como puras e sem contato, pertencentes a grupos hostis (figura 112) ou pacíficos; para estes últimos Rondon usaria o termo pacificáveis ou os que estavam começando a se integrar. O filme de Reis, atualmente afamado no meio acadêmico, *Rituais e Festas Bororós* (1917), é o primeiro filme etnográfico brasileiro, com a construção das raízes primitivas da nação. O filme é referenciado pela Comissão, e nele Reis, particularmente, usou eventos 'tradicionais' tais como danças ou rituais como evidências da 'indianidade' sem contato. As fotos e os filmes da Comissão documentam os sujeitos indígenas 'tradicionais' ou 'não contatados' e seus rituais, enquanto, por outro lado, vai construindo uma memória coletiva pública visual do ritual do passado. O ritual republicano, no qual o 'índio' é batizado como um membro produtivo da sociedade, é também documentado de modo a ser inserido na memória nacional e coletiva.

Desse modo, os fotogramas e o filme recriam um momento de contato, que desfaz uma impressão de hostilidades ou de um contato negativo do passado. Há referências em vários livros relatando um contato do passado como negativo ou que alguns grupos eram ingênuos em relação a qualquer tipo de contato. Neste filme não são abordadas essas referências. O contato não é representado em nenhum outro sentido senão o que teria sido o do primeiro contato feito pelo grupo de Rondon. A única civilização representada com alguma seriedade é a nacional ou o governo militar. Nesse sentido, uniformes militares foram colocados nos sujeitos indígenas para a criação desta 'realidade' e identificação com a Comissão. Contudo, ao contrário do que as fotos comunicavam, missionários e expedições tinham feito contato com os bororós desde 1883 e mais certamente no início do século XX. Tacca afirma: "Entretanto, para aqueles que vêem o filme de Reis pela primeira vez, a impressão é que aqueles indígenas são 'isolados' sem nenhum contato com os brancos" (Tacca, 1999, p.136).

As fotografias da comissão levam o observador a acreditar que aquele projeto foi a grande presença salvadora e de civilização do índio, que ele poderia gradualmente transformar o índio em um cidadão útil e produtivo membro da sociedade. Sendo assim, é importante notar o fato de que nenhum outro não-nativo foi filmado ou fotografado tendo alguma conexão com a construção do projeto de contato.

Hoje há muitas imagens produzidas pela Comissão e pelo SPI que se encontram desorganizadas e escondidas em museus. O processo de conservação, organização e restauração de imagens do Museu do Índio está ultrapassado. Esta pesquisa focalizará as representações que já foram publicadas. As imagens publicadas nos três volumes *Índios do Brasil* e os relatórios (1946-1956) do CNPI serão enfocados aqui. Os volumes serviram como um sumário das atividades domesticáveis da Comissão assim como do 'progresso' do SPI. Com a publicação tardia dos volumes, as fotografias foram apresentadas e circularam no final da década de 1950 e início da década de 1960. A presença da Comissão na imaginação brasileira continua a ser reiterada sob uma forma mais contemporânea. De uma forma ou de outra, o discurso da Comissão e as representações das pessoas indígenas no Brasil foram retransmitidos às novas gerações. Os efeitos do discurso fotográfico dessa Comissão atingiram e fundamentaram políticas governamentais, a antropologia brasileira, as leis indígenas, o SPI, o CNPI e a Funai, assim como a imaginação pública coletiva em relação às pessoas indígenas. Uma análise comparativa entre os volumes, as imagens do SPI e as imagens do BIA durante os 'anos de reorganização' (1933-1945) será central neste capítulo. Imagens específicas selecionadas, provenientes dos arquivos do Museu do Índio, também serão analisadas, sob a perspectiva de sua relevância para este capítulo e relativas às ideologias discutidas neste estudo.

Várias teses e publicações[33] que dizem respeito à Comissão não serão reiteradas, mas o foco, em vez disso, estará na compreensão das influências da 'missão' na construção de uma política/conceito 'índio dominante brasileiro', construções populares relativas ao 'índio', iconografia nacional e o 'imaginado índio norte-americano', representado pelas fotografias do BIA. As imagens Roosevelt/Rondon e as ideologias presentes também serão de interesse para esta discussão.

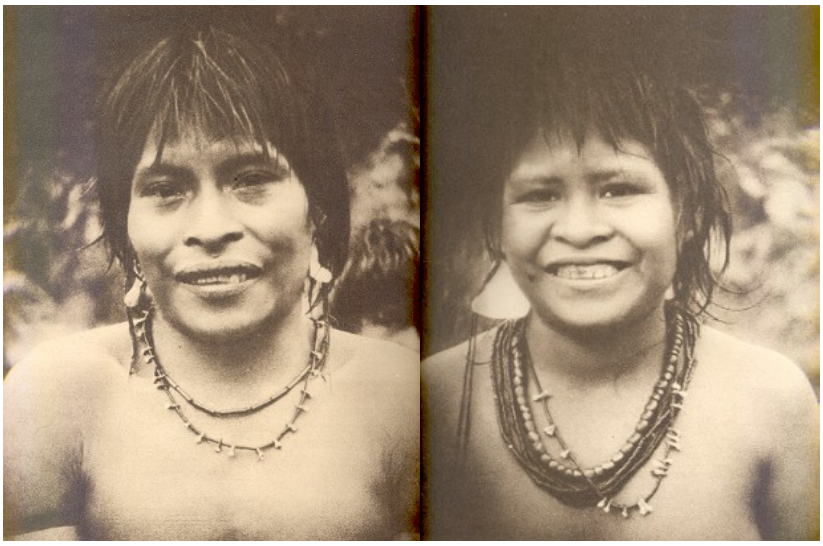
Em *Índios do Brasil*, fotogramas de filmes foram fundamentais para sua publicação. Fernando Tacca detalha os filmes e suas inter-relações com os três volumes. Todavia, aqui, gostaria de analisar as imagens já nas formas publicadas. Os volumes fizeram parar o tempo, perderam um pouco da fluidez originalmente encontrada em filmes. É dessa forma que as imagens serão discutidas, com a expectativa de que se permita entender os efeitos das representações do 'índio' nas representações populares e dominantes.

O estudo de Tacca explora a construção do 'índio' da Comissão como "a construção de uma imagem do conceito 'índio' enquanto mito de origem da nação brasileira". Essa

[33] Ver a bibliografia.

imagem caracterizada como a de um índio "selvagem", ou ainda tribal, é enfocada na análise do filme *Festas e Rituais Bororó*. A categoria a que chama de 'bom selvagem' é similar à que este projeto encontra e nomeia como 'índio *antes* ou tradicional'. O Autor usa três categorias básicas ao analisar os filmes e os fotogramas: o bom selvagem, o índio pacificado e o índio integrado. No que diz respeito a sua definição em relação a esse índio, ele seria o original ou representativo da nação, de acordo com a categoria *antes* deste projeto. Portanto, o bom selvagem para esta categoria do projeto não é considerado tão relevante enquanto idéia de um sentido especificamente brasileiro de origens ou de antes do contato e durante o contato. Este projeto parte da idéia do texto *Índios do Brasil,* apresentada em cada volume e em cada seção, ao considerar as categorias: antes, contato e em transição e depois ou naturalizado/civilizado/trabalhador/agricultor. Sendo assim, este capítulo espera fornecer o exame das imagens da Comissão e do SPI como foram exploradas nas seguintes seções:

Volume I de *Índios do Brasil*, cujo título é: *Do Centro ao Nordeste e Sul de Mato-Grosso*, Ministério da Agricultura, CNPI. 1946. O volume tem início com textos sobre a Comissão, por Rondon e outros oficiais. O primeiro texto foi escrito por Cândido Mariano da Silva Rondon, como chefe do CNPI. Ele explica os volumes *Índios do Brasil* como uma publicação inicial de fotografias de 'nossos índios', na página 1, do volume I. Sua expressão 'nossos índios' implica um relacionamento propriamente patriarcal ou nacionalista em relação aos 'índios brasileiros', tanto da parte dos cidadãos quanto pelo governo. O lema: "Morrer, se for preciso; matar nunca!" também aparece na página 5 e 10 do primeiro volume. O nhambiquara foi definido como 'selvagem', 'bravo', grupo não contatado que atacou Rondon, descrito na conhecida 'história do ataque à flecha' (1946, p.6), enquanto os parecis foram vistos como já pacificados em parte pelos portugueses (1946, p.5). Sendo assim, a dinâmica entre os mais pacíficos e os indomáveis 'índios' selvagens pode ser encontrada no texto. Com esta informação do nhambiquara como bravo, ou seja, incivilizado, o leitor, ao abrir o primeiro volume, vai encontrar duas imagens: um homem nhambiquara sorrindo (figura 274) e uma mulher sorrindo (figura 275).



Figuras 274 e 275: *Índio Nhambiquara* e *Índia Nhambiquara Mamaindê* 1946[34]

Olhando essas imagens no contexto das ideologias da Comissão, tem-se o sentimento de que eles representam o contraste entre o contatado ou 'pacificado' nhambiquara da comissão e o 'selvagem ou bravo' nhambiquara descrito anteriormente. De fato, a mesma mulher está descrita na página 23, mas não há referência de que seria a mesma pessoa ou uma atenção em incluir imagens dela na mesma página. Se separássemos as fotografias do contexto das ideologias da comissão, poderíamos nos estender acerca da validade em termos da presença da pessoa e de sua participação na imagem. Tanto o homem quanto a mulher sorriem e olham em direção à câmera, descontraídos, insistindo em suas presenças. Eles criaram um diálogo ativo com a câmera/fotógrafo. Portanto, é importante reconhecer o homem e a mulher nhambiquaras enquanto indivíduos que comunicam algo sobre suas próprias identidades ao 'mundo branco'. A próxima imagem é a de duas crianças irmãs: uma segurando a outra bem forte, traduz também intimidade e implica amizade entre as duas, não sendo a descrição do 'significado de guerreiro selvagem' ou da sociedade nhambiquara descrita antes e durante o contato inicial com a Comissão.

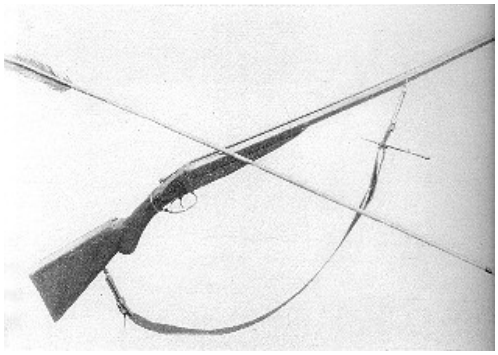


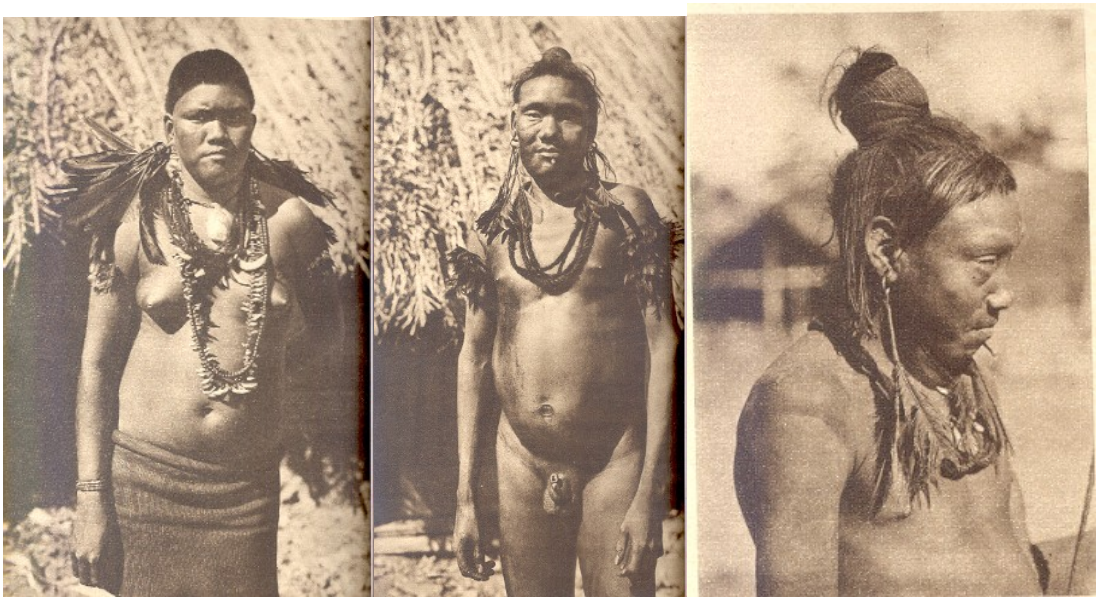
Figura 276: *Bandoleiro de General Rondon* 1946

[34] Referente à data de publicação, não à criação da imagem.

As imagens das flechas atiradas contra a Comissão pelos nhambiquaras, presentes nas páginas 40-41 de volume I, nos transmitem a qualidade de uma situação verídica, que, portanto, faz parte da memória coletiva, relativa à famosa história lida por grande parte do público da época. Este é especialmente o caso da figura 276, em cujo texto se lê: *Bandoleiro do General Rondon atravessado pela flecha Nhambiquara.*

De modo similar ao enfoque da Comissão, a maioria dos grupos indígenas caracterizados nos volumes e as séries fotográficas sobre os nhambiquaras parecem incluir imagens do 'antes/ primitivo/ tradicional/ origem' ou do 'pré-contato', imagens do 'primeiro' contato e negócios, transição e imagens do 'depois/ pacificado/ trabalhador/ agricultor/ cidadão', nas quais eles estão vestidos como trabalhadores ou militares, tornando-se estudantes ou trabalhando nas estações ou postos. Contudo, esta transformação que aparece nos volumes ou seções não é cronológica, embora as imagens do 'contato e pré-contato' estejam freqüentemente entre as primeiras imagens de cada seção. Em termos do corpo feminino, as partes genitais são freqüentemente omitidas quando aparecem originalmente como parte do conteúdo fotográfico. Na página 33 vol. I existe um exemplo no qual o negativo foi recortado, mas algumas marcas feitas à caneta cobrem a área.

Sendo assim, a comissão criou o pré-contato/imagens 'antes' ao longo dos volumes. Os 'tipos primitivos antes' podem ser vistos nas imagens no volume I. Na página 210, a imagem *A mulher do chefe Umutina, do alto rio Paraguai; Cabelos cortados à moda feminina desta tribo,* de modo similar ao uso de mulheres na fotografia de Edward Curtis, consiste em um exemplo para demonstrar estilos de cabelos. *Índio Umutina, Os homens não cortam os cabelos; Alto Rio Paraguai,* conforme o título estabelece, também documenta um exemplo do pré-contato provado pelos estilos de cabelos de Umutina autênticos (figuras 277-278).



Figuras 277 e 278: *A mulher do chefe Umutina, do alto rio Paraguai; Cabelos cortados à moda feminina desta tribo* 1946 e *Índio Umutina, Os homens não cortam os cabelos; Alto Rio Paraguai*.
Figura 279: *Um velho Umutina,* 1946.

Ambas as pessoas estão de pé com o pano de fundo que representam as casas Umutina para a documentação da Comissão, criando a ilusão de pré-contato, origens, documentação do 'outro', de acordo as determinações da comissão. Na figura 279, o perfil aponta para o estudo semi antropométrico. Imagens antropométricas também sedimentam os contrastes apresentados nos volumes.

Em outra imagem do Vol I, *Índios Nhambiquara,* (figura 280) os indígenas aparecem sentados na grama próximos a uma árvore, o que implica seu estado natural ou status de 'primitivo' ou pré-contato. Exemplo disto está caracterizado na imagem de um grupo ou um núcleo nhambiquara: Í*ndios Nhambiquara Nenê dançando. Núcleo indígena Utiarití* (página 35, Vol I). Quando a dança tradicional esteve envolvida, como em *Rituais e Festas*, de Reis, o fotógrafo captou a 'vida primitiva' para a comissão. Nesse tipo de imagem as pessoas estão em um cenário com itens culturais e não há sinais da Comissão ou do contato.



Figura 280: *Índios Nhambiquara,* 1946**.**

'Tipos antes' tais como *Índio Nhambiquara armado. Três Buritis*, (figura 281) tendem para o pré-contato, com as tradicionais imagens guerreiro/pré-contato, muito encontradas no volume I. No pano de fundo, constituído pela floresta, delineiam-se as velhas ideologias das origens brasileiras, do bom selvagem e do primitivo. Nessas imagens ambos os homens estão de pé com arcos e flechas. O chefe, particularmente, é um exemplo efetivo desse tipo de imagem.



Figura 281: *Índio Nhambiquara armado. Três Buritis* 1946

Nos volumes II: Das Cabeceiras do Rio Xingu, Rios Araguaia e Oiapoque (1953), as imagens de 'antes/pré-contato' são também reiteradas.

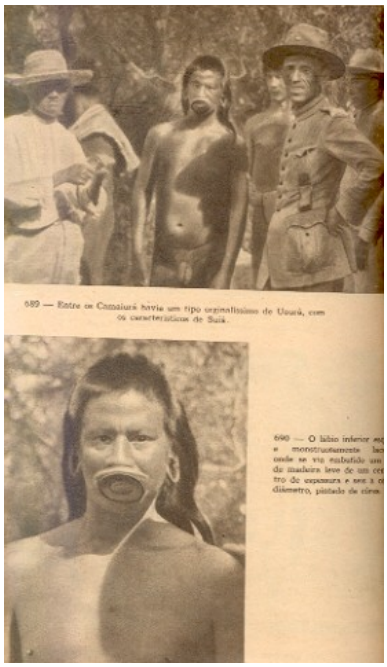
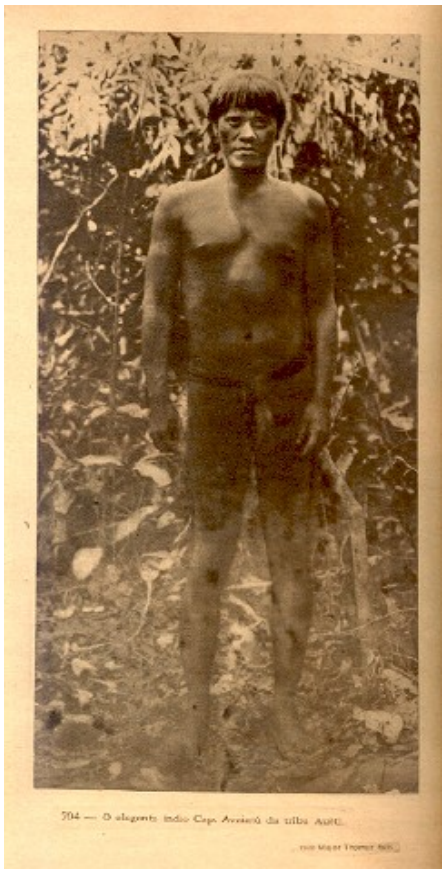


Figura 282: *Entre os Camaiurá havia um tipo originalíssimo de Uarurá, com as característicos de Suiá*, 1953.

Um exemplo encontrado nas páginas 112-113 do volume. do Vol. II mostra um sujeito como o 'antes' ou 'tipo primitivo', (figura 282). Há uma visão frontal, parcialmente lateral, e uma de perfil de alguém com um *piercing* na boca e uma descrição de ornamentos nos lábios, cabelos e orelhas. Nesta imagem há uma contraposição do tipo de contato entre o sujeito e a comissão. O título descreve: *Entre os Camaiurá havia um tipo originalíssimo de Uarurá, com os característicos de Suiá.* A palavra 'originalíssimo' usada para descrever o homem é uma prova da documentação do sujeito como um tipo 'antes'. Um exemplo similar pode ser encontrado na página 118 de volume II: *Índio Auêti, um outro retrato de frente e de costas. Os índios do vale do Xingu raspam os cabelos, em coroa, no alto da cabeça.* Na figura 283, extraída do v. II, há uma imagem de corpo inteiro do homem na floresta: *O elegante índio Capitão Avaiatú da tribo Auêti*, de Major Thomas Reis. Aí trata-se de um bom selvagem, com a alusão do texto à "elegância" do homem.



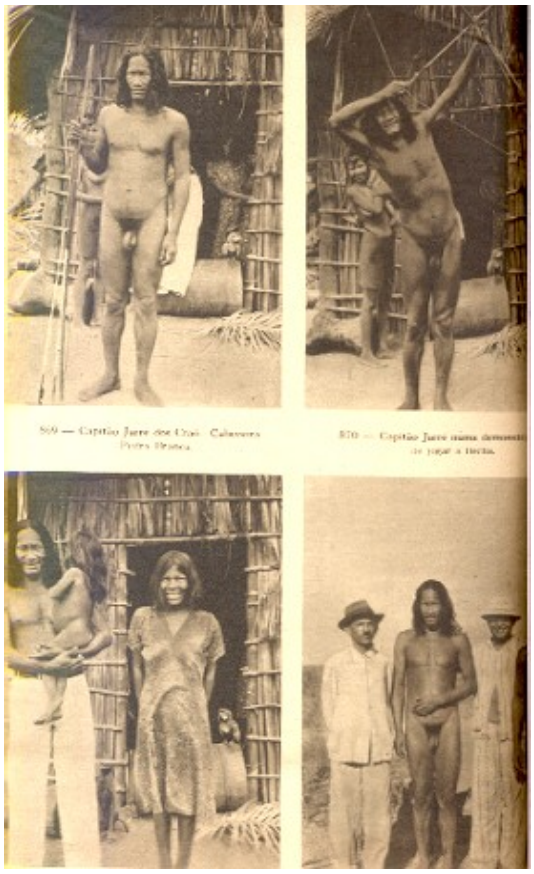


Figura 283: *O elegante índio Cap. Avaiatú,* 1953 **Figura 284:** *Capitão Jarré,* 1953.

Os filmes e o fotograma de danças, com tratamento similar ao dos bororós por Reis, também acentuam o estilo de imagens 'antes' em relação aos Carajás na página 233 e aos craós na página 261 de volume II. O perfil na página 242, v. II, também adere ao tipo de estilo de imagens 'antes'. A visão da natureza, as origens ou o primitivo na floresta também são encontrados no volume II.

Imagens no estilo fotográfico de *pré-contato*, no volume II, incluem uma interessante seqüência de fotografias (figura 284). Nesta primeira imagem, o homem está em pé, nu e com arco e flecha; na segunda, posou para a foto como um guerreiro e, na terceira, com a mulher e o filho, vestindo calças. Tendo isso em mente, parece que as calças brancas estariam sendo usadas antes e alguém pediu que ele não as usasse para posar para a foto. As imagens sugerem que ou ele já vestia as calças quando se deixou fotografar para a primeira foto, ou foi vestida depois. Um sinal disso pode ser a calça que aparece ao fundo na imagem superior esquerda. Na última imagem ele está ereto, nu e posa com o pai e dois funcionários.



Figura 285: *Tipo de menina Taurepã*, 1955.

No volume III imagens similares do 'antes' podem ser encontradas. O volume começa com uma fotografia de artefatos indígenas 'antigos', os quais parecem ressaltar as origens indígenas do Brasil, ou seja, o pré-contato. Este volume também inclui imagens de 'petroglifos' (inscrições rupestres) que também implicam origens. A presença do elemento feminino, na página 318, *Tipo de menina Taurepã*', (figura 285) foi descrita genericamente: a menina não tem nome, apenas etnia como 'tipo' um pouco romantizado. Uma imagem publicada no volume III, intitulada: *Tuxana da Tribo Pianacotó*[35] e reproduzida também no trabalho de Gastão Cruls *A Amazônia que eu vi* (1930, p.104), representa o 'índio' preservado em estado natural para a sociedade dominante. O Indígena Pianocotó fotografado como 'tipos' de exemplos 'primitivos' ou origens do Brasil aparece no volume em imagens com títulos, tais como: *Bons tipos de índios Pianocotó*, na página 74. Por um lado, enquanto a câmera captou e visualmente preservou elementos tais como as aparências individuais, alguns outros elementos do cotidiano e itens culturais, as imagens etnográficas também são indicativas do 'índio' imaginado. As imagens passo a passo de "um índio Pianocotó enfeitando-se a seu modo", nas páginas 78-79 do volume III, ressaltam o interesse da Comissão e de Reis em documentar a 'alteridade', sob a forma de modos de vidas. Em tal documentação etnográfica do 'outro', todos os sinais da comissão ou do contato são eliminados, dentro do possível. Reis, como no caso dos bororós, apresenta, nesse volume, fotogramas de um ritual e dança Uanâna, que foi filmado com a confecção das máscaras que deveriam usar nos rituais (páginas 158-175) do volume III. Imagens de "preservados ou pré-contato/antes" que são representativas de um bom

[35] Note-se a chamada diferente do nome do grupo nos volumes da Comissão e na obra de Cruls.

selvagem e outros exemplos do 'outro/primitivo'podem também ser encontradas nesse volume.



Figura 286: *Jatuca-Cachoeira.*. 1955

Na figura 286 o sujeito masculino está nu, sozinho na floresta, entrando no rio, em uma situação de baixa luminosidade, na qual ele poderia ser qualquer 'índio' imaginado pela sociedade dominante.

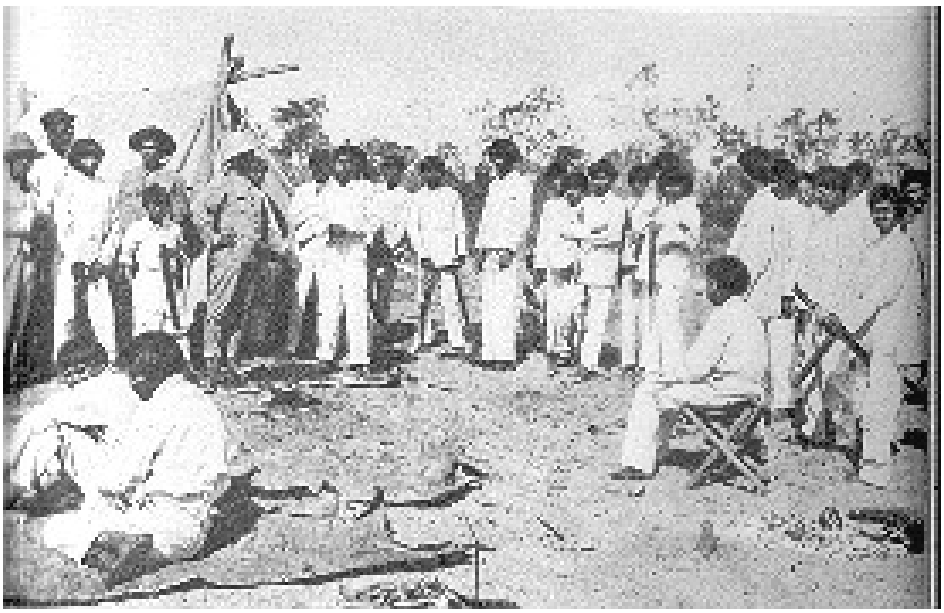


Figura 287: *Primeiro encontro com os índios Nhambiquara além do Juruena. General Rondon falando aos Nhambiquara depois de presenteá-los,* 1946.

No volume I, há também o que foi denominado aqui como 'imagens do contato', como a fotografia da página 42: *Primeiro encontro com os índios Nhambiquara além do Juruena General Rondon falando aos Nhambiquara depois de presenteá-los* (figura 287).



Figura 288: *Núcleo indígena Utiariti. Cenas de distribuição de brindes aos Arití.*

Na figura 288 das Arití, [36] vê-se como a Comissão reconstrói o contato para a memória pública. Nesta imagem, *Núcleo indígena Utiariti Cenas de distribuição de brindes aos Arití*, a iconografia de contato é forte. Rondon está ao centro, numa pose em pé, e dá de presente a uma mulher roupas, enquanto alguns estão vestidos e outros estão em trajes tradicionais.[37] A fotografia omite todo o contato com o grupo no passado e constrói uma memória coletiva do 'índio e a comissão' ou contato com a república. As imagens captam a transição de alguns membros que tinham colocado alguns dos 'presentes' da comissão em seus corpos.



[36] Major Thomas Reis.
[37] Devido ao fato de que alguns sujeitos não usam roupas da 'comissão', isso dá certa ilusão de contato.

Figura 289: *Índios Nhambiquara,* 1946**.**

Na figura 289 - *Índios Nhambiquara*, há dois homens brasileiros 'civilizados' interagindo com 'índios' sem roupas. Essas imagens no mais comum das vezes incluem 'índios' com trajes tradicionais com Rondon em uniforme militar, dando presentes ou em contato com outros membros da comissão. Essas imagens criam a ilusão de primeiro contato entre sociedades diferentes.



Figura 290: *O chefe Camaiurá foi recebido, no nosso pouso, com demonstrações de simpatia.*

No volume II, as imagens do contato incluem o texto que diz: *O chefe Camaiurá foi recebido, no nosso pouso, com demonstrações de simpatia* (figura 290). Esta imagem recria um momento de integração entre as origens 'primitivas' ou do bom selvagem e a comissão. Uma imagem que recria a chegada de uma maneira concisa é a que está reproduzida na figura 291: *Chegando à Ilha do Bananal*, por Reis. Há nessa imagem uma excepcional criação da memória do contato para o observador.



Figura 291: *Chegando à Ilha do Bananal,* 1953.

A construção de uma memória coletiva ou nacional relativa ao contato é evidente em todos os três volumes. A ultima imagem do volume II é importante e merece ser mencionada (figura 292). A construção da iconografia é primorosa. O fotógrafo segue uma tradição antropológica colonial, sobre o contato do 'primitivo' com um objeto 'moderno'. A câmera registra o temor e a curiosidade dos indígenas, como em *Nanook do Norte,* em que o fotógrafo se inspirou para fazer a gravação.



Figura 292: *O General Rondon explicando o funcionamento de um relógio aos índios Caiana,* 1953.

O 'primitivo' e o 'civilizado ou moderno' são definidos em momentos como esses. Rondon e o relógio representam a voz do conhecimento, noções do tempo ocidental, progresso, modernidade, 'civilização'. Este 'contato' com o 'tradicional' Caiana constrói, em detalhes muito significativos, uma memória coletiva do contato para o observador.



Figura 293: *O General Rondon entre os índios Pianocotó, rio Paru.* 1955.

O Volume III também inclui exemplos de tais imagens que constroem uma narrativa de contato e técnicas de pacificação iniciais. Na página 70, um documento da chegada da comissão na aldeia ou vila Pianocotó foi construído. Os 'exploradores' estão em frente a uma construção Pianocotó e próximos a alguns pianocotós. Este momento de contato pode ser conferido na figura 293, (da página 72, Vol. III), quando o general fala explicitamente com alguns pianocotós e, na figura 294, em que o contato se torna quase uma atração turística, com os pianocotós exibidos como 'índios'. Esta imagem e o seu título também implicam novas alianças e a 'amizade'.

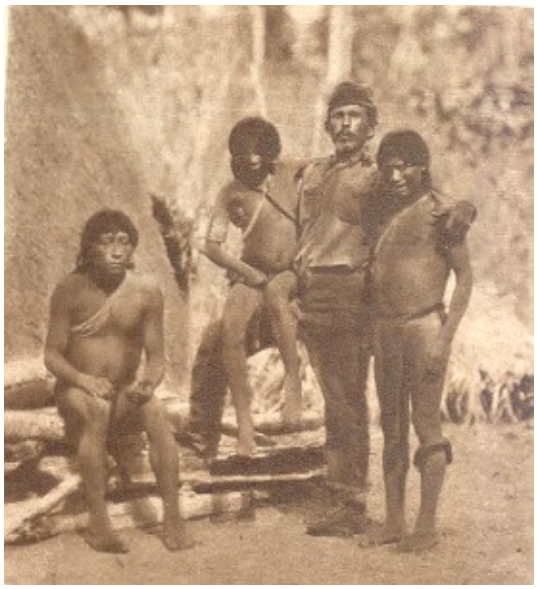


Figura 294*: Índios Pianocotó com seu novo amigo,* 1955**.**

Na seqüência dessas fotos, uma imagem relativa ao contato com distribuição de presentes a indígenas 'tradicionalmente' trajados, no caso dos pianocotós, pode ser encontrada também na página 80 do Volume III.

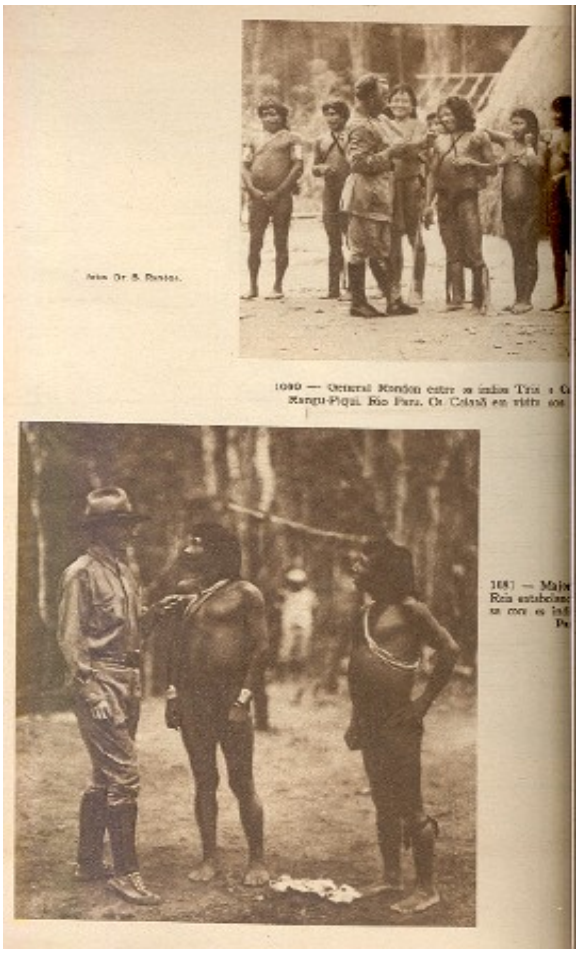


Figura 295: *General Rondon entre os índios Tirió e Caiana do grupo Rangu-Piqui. Rio Paru. Os Caiana em vista aos seus parentes* / *Major Luiz Thomaz Reis entabulando uma conversa com os índios Tirió. Rio Paru.*

Na figura 295, Rondon, em seu uniforme militar 'ocidental,' fala com os índios Tiriós e Caianas. Esta imagem parece ser pré ou pós a imagem 292, (vol.II), devido ao fato de os indivíduos serem os mesmos e de Rondon estar sem o chapéu nas duas fotos. Uma imagem de contato similar Reis-Tirió encontra-se sob a de Rondon, a baixo, na mesma página. Essas imagens confirmam a idéia de pacificação e de intercâmbios entre amigos.



Figura 296: *Depois de vencida a desconfiança dos Aparai, um grupo escutando a música de um gramofone da Expedição Cientifica Zoológica Alemã ao Rio Jarí,* 1955.

A imagem 296 é uma das imagens mais fortes de contato-tecnologia dos volumes. Similar à 292, há uma série de contatos com o 'primitivo' com o gramofone ou a modernidade sendo documentada. Há pessoas com trajes totalmente tradicionais tendo a chance de ouvir música. Lê-se no texto: *Depois de vencida a desconfiança dos Aparai, um grupo escutando a música de um gramofone da Expedição Cientifica Zoológica Alemã ao Rio Jarí*. O fotógrafo é o Dr. Schulz Kampfhenkel, já citado.



Figura 297:*Capm. Amarante com a turma expedicionária e índios Nhambiquara Mamaidê. Expedição Guaporé-Vilhena pelo rio Cabixi*.

Imagens que não são completamente construções 'antes, contato ou depois' são referidas aqui como 'imagens em transformação'. No caso dos nhambiquaras (figura 297), que estão usando camisas, mas não calças, eles portam armas tradicionais e não

tradicionais, mostrando que estão no limiar e constituem parte da construção. A figura 298 também aponta para o início da 'assimilação, devido à presença de um único membro na comissão vestido com roupas de trabalhador. O esse único homem simboliza aqui o 'progresso' ou o status de transição do grupo.



Figura 298: *Grupo de índios Umutina. Alto rio Paraguai,* 1946.

Uma outra imagem 'em transformação', com características de contato, está na figura 299: os bororós contrastam com sua representação nos fotogramas de *Rituais e Festas Bororós*, de Reis. Esta imagem, também retirada do filme de Thomas Reis, mostra um grupo vestido como 'cidadãos', com chapéus e roupas não militares, semelhantes aos usados pela maioria dos cidadãos comuns ou fazendeiros. Entretanto, alguns portam arcos e flechas e um dos homens ainda usa seu tradicional *piercing* de osso.



Figura 299: *Índios Bororo. Rio São Lourenço* 1946

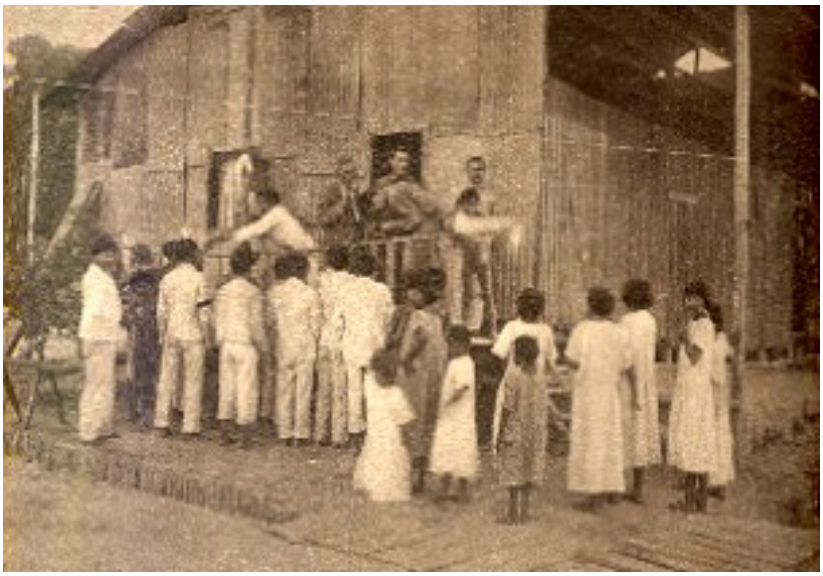


Figura 300: *Distribuição de brindes aos Parintintim, no Posto S.P.I do rio Maici Mirim*, 1946.

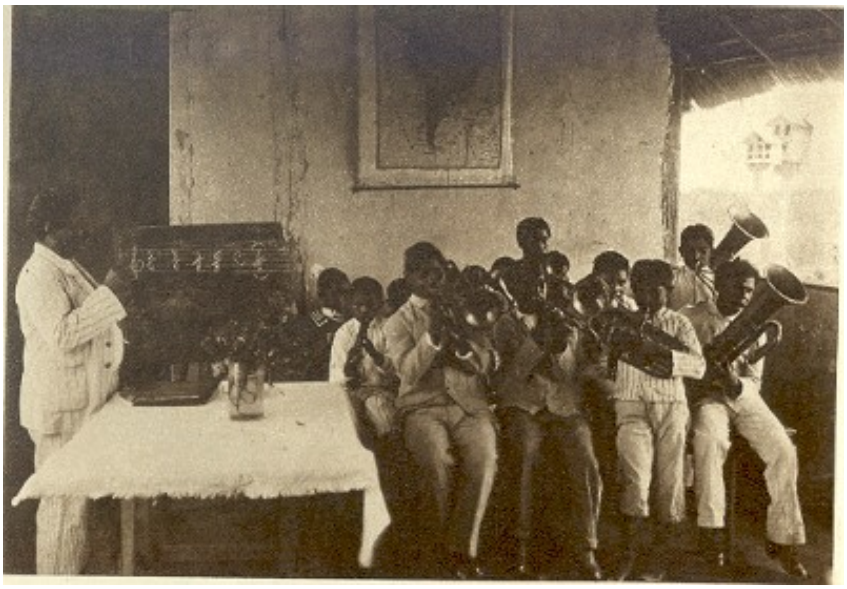
Uma imagem 'distribuição-transformação' que salienta o 'progresso' da comissão com grupos indígenas é a da figura 300, que reproduz uma fotografia do vol. I. Nesta imagem, *Distribuição de brindes aos Parintintim, no Posto S.P.I do rio Maici Mirim,* a idéia de transformação é central. Cada um deles já está vestido com as roupas 'doadas pela comissão' ou roupas 'civilizadas', mas não completamente 'transformados'. Uma outra imagem 'em transição' interessante está figura 301, também extraída do vol. I, na qual

vêem-se dois meninos vestindo roupas não-tradicionais, no estilo 'ocidental', enquanto o restante do grupo, numeroso, apresenta-se à maneira 'tradicional'.



Figura 301: *Vinte anos passados. No Posto de Pacificação do rio Maici Mirim,* 1946.

Um dos meninos está de calças compridas, camisa e gravata, mas sem sapatos, o que, classicamente, é um indicativo das imagens 'no limiar ou em transição'. O texto diz: *Vinte anos passados. No Posto de Pacificação do rio Maici Mirim. Um grupo de índios guerreiros Parintintim, vendo-se à frente, sentados, os de nome Gatia e Avan-van Gatuhy, o primeiro trajado à moda dos civilizados.* Note-se a referência ao grupo como guerreiro ou hostil, antes do foco no garoto, para demonstrar com isso os 'primeiros sinais de civilização'. Imagens importantes de transformação assinalam a educação de crianças indígenas. Nessa volume são vários os exemplos dessa tipo de fotografia, principalmente nas páginas 103-110, como a que está reproduzida na figura 302[38].



[38] José Louro, fotógrafo.

Figura 302: *A classe de música e seu dirigente. Comissão Rondon,* 1946

Imagens 'em transformação', no volume II, também são numerosas. A imagem 303 nos passa a ilusão de um grupo indígena, os bacairis, em transição, na passagem para a completa transformação para a parcela produtiva da população. Na mesma página (80), no volume II, há uma imagem e este texto: *Posto Simões Lopes, índios Bacairí e do vale do Xingu, trocando seus artefatos indígenas por facas e vestidos.*

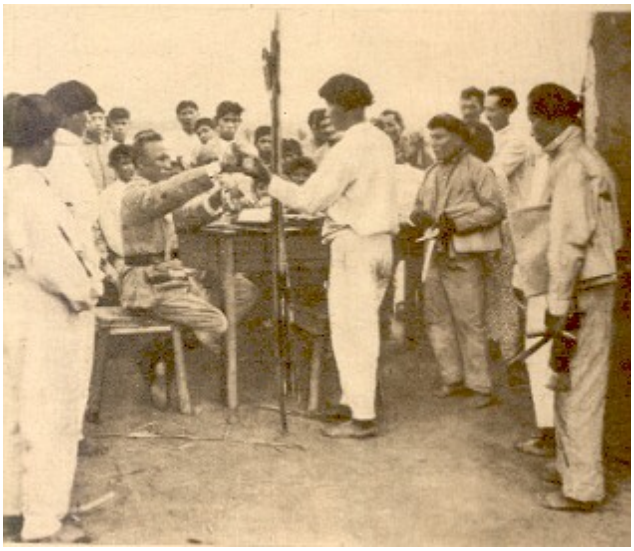


Figura 303: *Índios Bacairí trocando objetos etnográficos* 1953

A figura apresenta os bacairis negociando os 'itens bacairis', descritos no texto como 'etnográficos', para os itens 'civilizados' da comissão, e é particularmente poderosa. Na imagem do chefe bacairí, (figura 304), ele posa "junto" com o general Rondon, cuja fotografia, de acordo com o texto, ele escolheu como um presente: *Convidado a escolher o seu brinde, o velho chefe Bacairí preferiu o retrato do seu grande estreito amigo – o General Rondon* (p.81, v. II).



Figura 304: *Convidado a escolher o seu brinde, o velho chefe Bacairí preferiu o retrato do seu grande estreito amigo – o General Rondon,* 1953.

A imagem tenta mostrar o 'progresso' na transição dos valores do líder, como aliado da comissão, orgulho nacional e de Rondon. Pode-se considerar esta iconografia como indicativa da passagem de uma perspectiva e de uma posição militar para a de um líder.

Há também algumas imagens de estudantes no volume II, que parecem apontar para a transição ou a limiaridade, pois os indígenas não estão completamente educados ou integrados.



Figura 305: *O General Rondon explica a todos os fatos históricos da proclamação da República, seu fundador e seus colaboradores, e mostra como o novo regime tornou realidade as idéias de José Bonifácio, criando o serviço de redenção da raça indígena, perseguida por quatro séculos de atrocidades praticadas, contra os índios, a pretexto da civilização.*



Figura 306: *O mais graduado índio da tribo interpretou em sua língua as palavras do General Rondon,* 1953**.**

Na imagem 305, os jovens Carajás estão no processo de aprenderem a história da proclamação da república através de Rondon, como o texto sob a figura estabelece. O texto refere a comissão como novo 'protetor' do 'índio' e representante da 'civilização' pacífica. Portanto, esses índios masculinos estão em processo de transição ou de formação para a nação. A presença de um 'graduado', como é chamado, trabalhando como intérprete para a fala do general Rondon relativa à proclamação é também um símbolo vital para o que eles viriam a ser. A ausência da cara pintada e o emprego mostram que ele fez uma transição completa (figura 306), enquanto os outros homens ainda têm as caras pintadas mais evidentes. Mas estão com as roupas da comissão ou 'em transição'.

As fotografias relativas à introdução de comida 'civilizada' pela Comissão também destacam o início da transformação deles na página 219 do volume II. Na figura 307, os homens Paricurás também são fotografados como exemplos de indígenas individuais 'em transição', devido a suas aparências com trajes comuns ou de trabalhadores e armas tradicionais.



Figura 307: *Índios Paricurá. Rio Urucauá,* 1953.

A famosa série fotográfica de ‘roupas’ dos índios do Ronuro-Xingu; ‘diversas tribos’, no volume II, embora tradicionais, pertencem em parte a todas as categorias estabelecidas por esta pesquisa (pré-contato, contato, em transição e depois/trabalhador nacional).

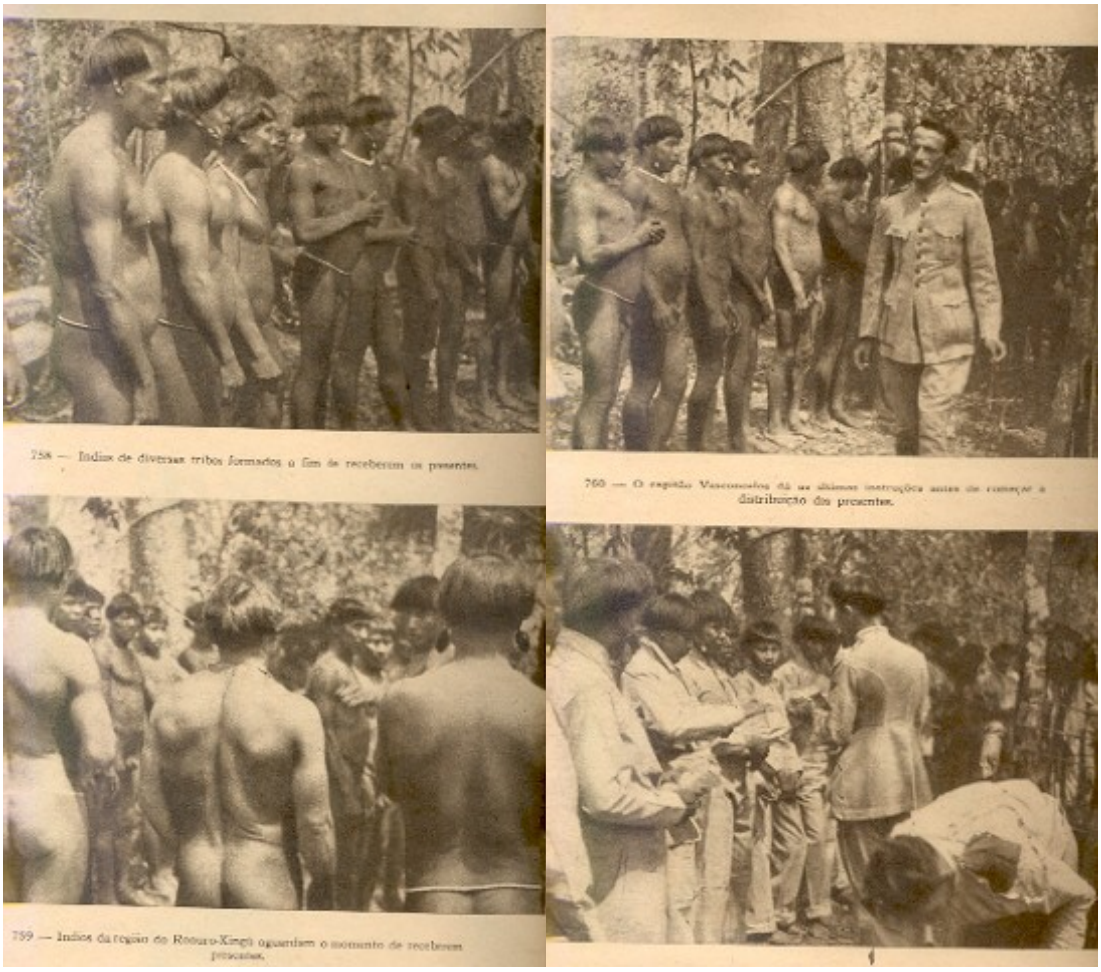


Figura 308: *Índios de diversas tribos formados a fim de receberem os presentes e Índios da região do Ronuro-Xingú aguardam o momento de receberem presentes.* 1953.
Figura 309: *O capitão Vasconcelos dá as últimas instruções antes de começar a distribuição dos presentes e distribuição de roupas aos índios do Ronuro-Xingu.* 1953.

Na imagem 308, primeiro os sujeitos indígenas estão na floresta sem qualquer iconografia da comissão ou do contato, apenas seus corpos e a floresta; então começam se transformar e finalmente o capitão torna-se parte da construção. O capitão Vasconcellos fez o contato com eles, enquanto ainda estão ‘não vestidos e não transformados’. Na imagem 309, ele distribui roupas ‘civilizadas’ para as pessoas e, na 310, ajuda-as a vesti-las.



Figura 310: *Distribuição de facões aos índios e O capitão Vasconcellos ajeita a roupa em um índio do Ronuro-Xingu*.

Na figura 310, o homem está com uma ferramenta ou uma faca na mão e, da mesma forma, as roupas "civis" assinalam a transformação. O resultado final é um trabalhador nacional genérico, sem nenhuma distinção de gênero ou etnia. A série de fotogramas, originalmente parte do 'cinema de Thomas Reis', foi impressa aqui numa ordem que parece ser cronológica. Há, portanto, uma certa preservação do tempo, no 'antes' da produção final do trabalhador nacional.

Tais imagens de transformação também são evidentes no volume III. O que parece ter sido favorável à missão e ao trabalho deles também está incluído no volume, como parte da representação de transição. Na página 112, o menino está sendo ensinado na Missão Salesiana. Na página129, a missão treina rapazes nas técnicas militares: *Exercício militar dos internados, instruídos pelos missionários salesianos em São Gabriel, rio Negro.* As fotografias das escolas missionárias demonstram as ideologias da Comissão. Instrução agrícola também foi parte integrante das ideologias da educação. Na página 131 do volume III, as crianças já conseguem plantar arroz nos campos e sabem como cultivar laranjas. Assim, o futuro dos 'índios' brasileiros juntava-se com o da economia da nação.

A população indígena estava para se tornar um membro produtivo da sociedade. Estas imagens tratam a transição simbólica do jovem 'índio' para o *status* de agricultor.

A imagem do volume I, intitulada *Capitão Amarante com a turma expedicionária e índios Nhambiquara Mamaidê. Expedição Guaporé-Vilhena pelo rio Cabixi* ressalta o enfoque militar dos volumes na importância da conversão de líderes indígenas. Esse tipo de imagem será descrito como o da imagem de 'Índios Militares'. Nesta figura, eles eram ainda os nhambiquaras ou um grupo étnico específico, mas na expedição são militares. Esses chefes enquanto 'líderes militares do governo' poderiam ser considerados como imagens 'depois' preferencialmente às das 'antes', 'em transformação ou no limiar'. Sendo assim, a completa transformação do índio em homem cidadão-militar seria acompanhada pelas imagens de chefes e seus filhos vestidos com a indumentária completa dos militares (figura 311) um motivo que se repete ao longo dos volumes (figura 312).

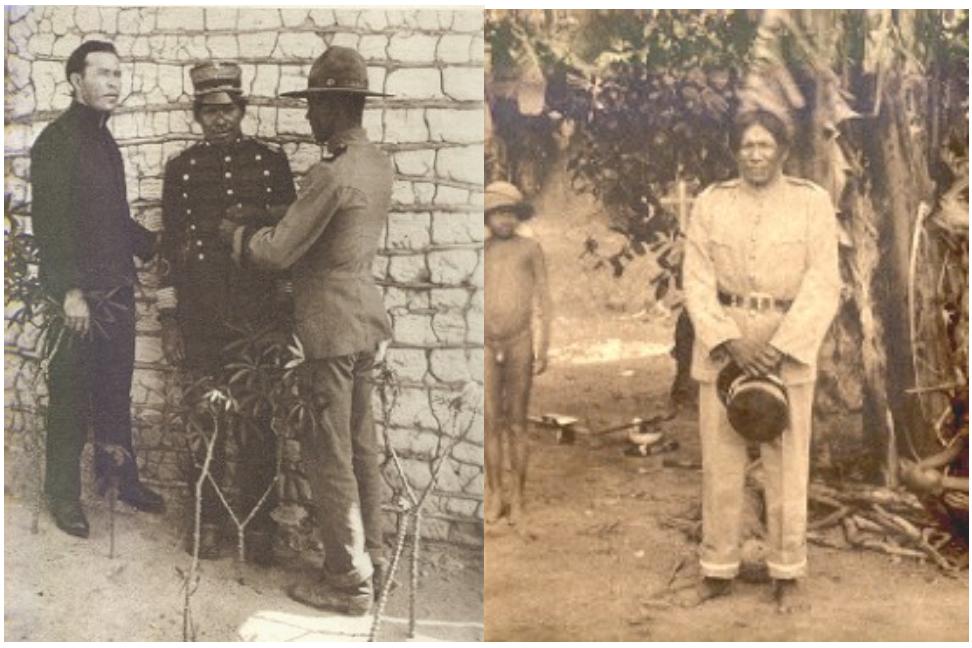
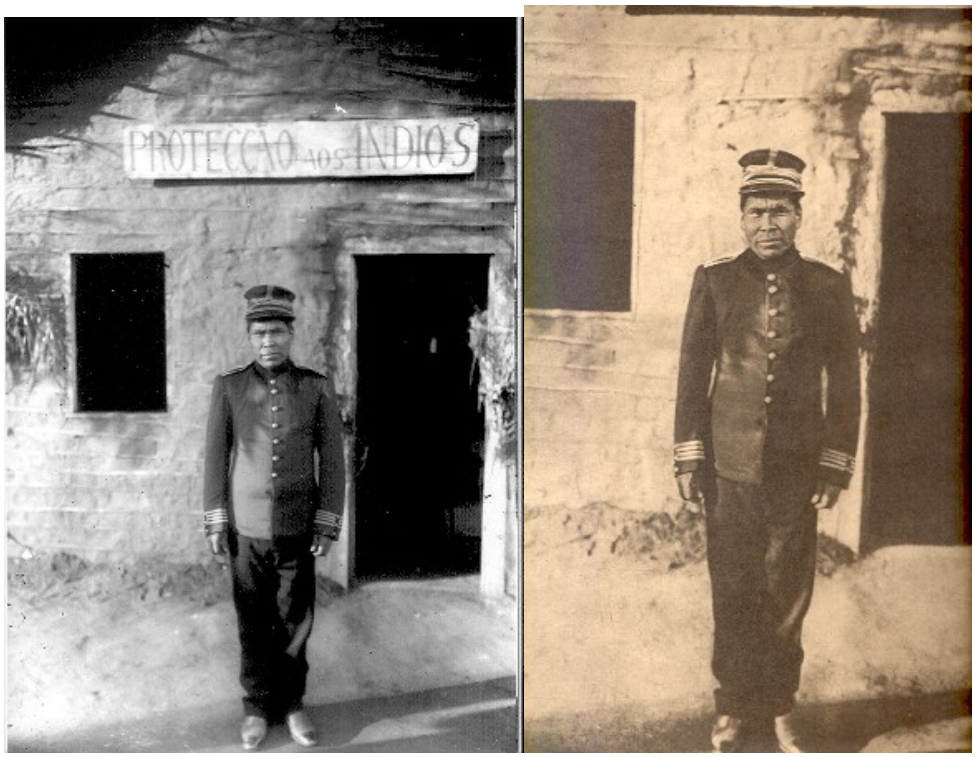


Figura 311: *Um presente de uniforme, mandado pelo Comissão Rondon ao cacique Nhambiquara Nenê apelidado Cavaignac*. 1946.
Figura 312: *O chefe Abaitará dos índios Parnauáte*. 1946.

Tanto na figura 311 quanto na 312, não há referências aos trajes tradicionais do indígena, exceto os pés descalços, o que o vincula ao seu grupo enquanto um 'líder índio', mas que não atrapalha o progresso, já que está a serviço da comissão. O texto (figura 311) já traz o 'nome civilizado' e o tratamento convencional: 'Cel. Cavaignac, cacique Nhambiquara Nenê do Auiu-iná (rio Juina). Uma interessante imagem é a do cacique como um líder e empregado da comissão, ajudando a proteger o Brasil e a pacificar outros grupos. Na imagem original, que se encontra no Museu do Índio (#CR N. 51 F. 7.3,), o

fotógrafo parece ter feito um esforço para incluir uma placa que diz: Proteção aos Índios (figura 313).



Figuras 313 e 314*: O cacique Vegmon-Cainganogue do Paraná- intérprete na pacificação dos Caingangue de São Paulo*.

Na versão publicada no volume I (figura 314), a placa não existe e o foco se encontra na indumentária completa do homem, de seu emprego e função na pacificação do povo *Caingangue*. O texto sob a imagem esclarece: *O cacique Vegmon-Cainganogue do Paraná- intérprete na pacificação dos Caingangue de São Paulo.* Aqui, o homem foi completamente 'transformado visualmente' com seus sapatos brilhando.

O Volume II também apresenta traços da iconografia do 'Índio Militar'. Contudo, o texto parece incluir menos exemplos militares do que o volume I, concentrando-se na apresentação do guerreiro como a face do futuro militar do sertão 'em transição' e imagens 'depois/trabalhador ou pacato cidadão'. O primeiro exemplo do 'Índio Militar', no volume a ser discutido, é o homem carajá chamado 'índio graduado', nas páginas 217-218 (figura 306). Ele representa o homem indígena militar na ativa. O uso de títulos militares para descrever os homens está também incluído. Por exemplo, na página 296, está escrito: "*O Capitão" Camilo Narciso, chefe de um grupo de índios Galibi, lado direito "Major" Jeannet Alexandre, chefe da tribo. Rio Uaçá.* A ênfase na transformação da identidade indígena nesse momento é mais evidente na informação textual. Os nomes dos homens também são mais europeus no original do que Galibi. Portanto, a transformação simbólica

e as mudanças no modo pelo qual os indígenas definem a si mesmos foram afetadas pela ideologia da comissão.

No volume III, no discurso textual, o nome com a graduação militar também aparece, de modo mais marcante do que uma mudança visual poderia mostrar, como, por exemplo, na página 92, na qual se lê: "*Coronel Uaianã , índio Caianã do rio Parumã, da fronteira com a Guiana-Francesa, encontrado em vista aos índios Tirió da aldeia Ocoimã no rio Paru"*.

As imagens 'depois/pacificado' representam a transformação completa do indígena em trabalhador nacional ou cidadão rural. Elas estão incluídas no volume I, tais como: na página 43: *Estação Telegráfica de Juruena* e *do*s ariti que foram 'transformados' em cidadãos caracterizados na página 88: "Depois de uma distribuição de roupas os índios pareciam habitantes da cidade civilizados". A alusão do texto à aparência de 'cidadão civilizado' é indicada pelo fato deles estarem inseridos na educação da cultura nacional como na imagem na página 103 de volume I: *Nossos instrutores entre os Arití, na Comissão Rondon*; e no trabalho na página168: *Posto indigena "Roldolfo Miranda" em Ariquêmes, com escola para os índios*, e principalmente, conforme aparece na figura 315: *Estação Telegráfica de Vilhena. Índios Arití como practicantes da estação*. Aqui os índios não estão mais no limiar, são cidadãos plenos.



Figura 315: *Estação Telegráfica de Vilhena. Índios Arití como practicantes da estação*. 1946.

Pode-se ver a diferença entre os aritis 'antes' ou 'durante contato inicial' e a nova geração deles (figuras 315, 316 e 317).

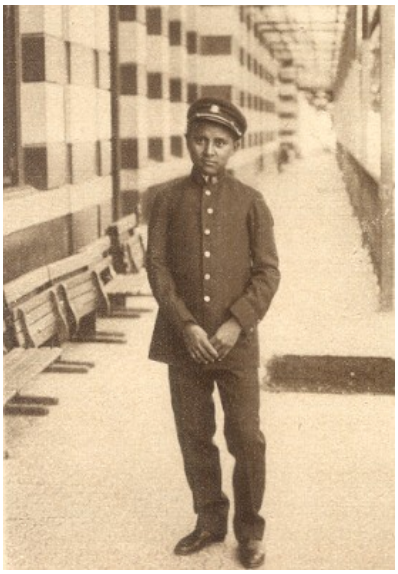




Figura 316: *Índio Aritĺ Jacinto, educando-se no Instituto João Alfredo, Rio de Janeiro. 1946*
Figura 317: *Moça Aritĺ com o curso da escola. 1946*

As imagens do volume I, como um todo, salientam o trabalho ético e a completa 'transformação', o que as imagens incluem nos títulos, assim como o *status* de "estudante, na Capital Federal" (página 170, volume I). O cenário de estúdio é extremamente sóbrio, as novas roupas refletem o progresso e a 'assimilação' do índio e do transformado, atuando fora do sertão. Na figura 318, os jovens são referidos como a próxima força de trabalho nacional. Eles usam as roupas de trabalhadores da comissão e posam com um carrinho de rodas e uma pá, a qual parece demasiado grande para eles. Temos então os "índios de diversas tribos, com seus instrumentos de trabalho". Nas imagens nas páginas 313-314, os terenas posaram trabalhando de fato na construção das linhas de Ponta Porá, hoje Ponta Porã, Mato Grosso do Sul, próximos a um carro e com 'ferramentas civilizadas' (figura 319). Contudo, ninguém é mais completo em termos de transformação do que os nhambiquaras com seus cabelos cortados, na estação telegráfica, bem alinhados, e com o vestuário completo, sob a bandeira. (Vol. I, 1946, p.66).



Figura 318: *Posto Rodolfo Miranda, Índios de diversas tribos, com seus instrumentos de trabalho.* 1946

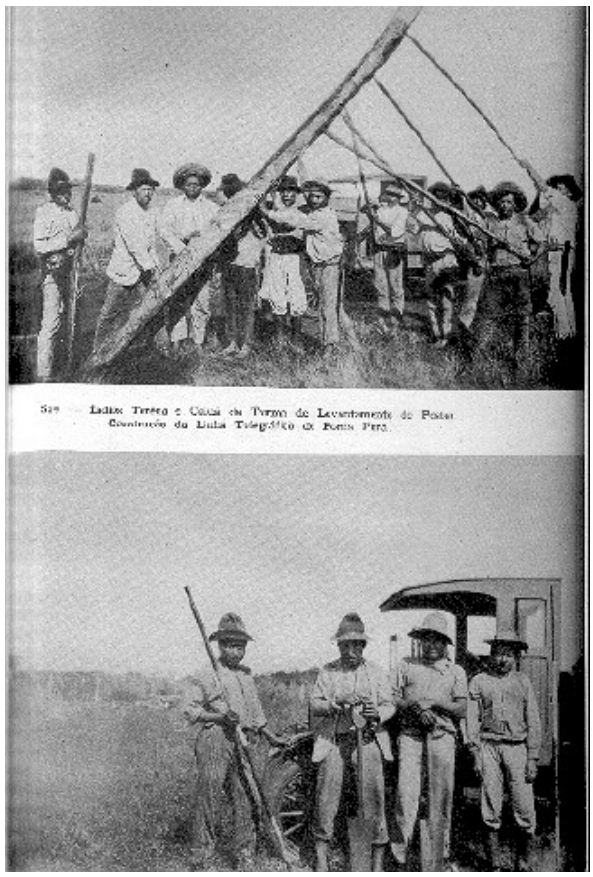


Figura 319: *Índios Terêna e Caiuna de Turma de Levantamento de Postes Construção da Linha Telegráfica de Ponta Porá* e *Índios Terêna na construção da Linha Telegráfica de Ponta Porá.* 1946.

As imagens 'depois' que podem ser encontradas no volume II são também numerosas. Essas imagens permanecem como verídicas em relação à construção da memória nacional e dizem respeito à criação de um trabalhador nacional indígena. A figura 320 constitui-se num poderoso exemplo de prova visual relativa ao sucesso da Comissão. Nela, os homens estão alinhados, todos usando chapéus e vestidos com camisas

e calças, demonstrando o funcionamento das ideologias da comissão. O texto afirma: "Trabalhadores não faltam para o desenvolvimento do novo posto". Em relação à transformação das mulheres indígenas, elas surgem com formatações similares à da figura 320, com as seguintes descrições: "As mulheres dos Bacairí da nova geração já têm aspecto das mães civilizadas!" (figura 321). Portanto, elas já são definidas com a aparência e com o papel da mulher da sociedade civilizada. Também se encontram nesta parte do volume imagens da 'vila', dos posto deles e a da bandeira nacional.

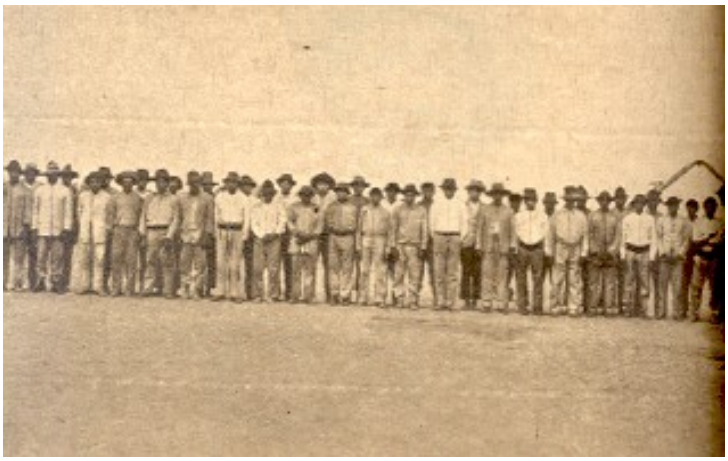


Figura 320: *Trabalhadores não faltam para o desenvolvimento do novo posto*.



Figura 321: *As mulheres dos Bacairí da nova geração, já têm aspecto das mães civilizadas!*

As famílias e as comunidades indígenas nas páginas 76, 77 e 297 de volume II também são definidas como agrícolas ou representativas de cidadãos 'normais' que vivem e trabalham nas vilas rurais brasileiras. A imagem na página 77 também documenta os 'índios' 'reformados' em trabalhadores nacionais. Eles estão vestidos, então, como trabalhadores e agricultores da mandioca, o que destaca a fertilidade do sertão e o potencial da força de trabalho indígena.



Figura 322: *Índios Pauchiãna, baixo rio Caratirimani*, 1955.

O volume III mantém os temas centrais apresentados nos volumes que incluem imagens do índio 'depois ou pacificado'. Tais imagens incluem na maioria das vezes pessoas indígenas vestidas com trajes genéricos de trabalhadores, 'roupas civis' ou o uso da bandeira para simbolizar o progresso. A fotografia que documenta o Dia da Bandeira, em São Marcos, reflete também a necessidade da comissão de publicar imagens que mostrem o sucesso da missão. Nas páginas 258-259, do volume III, há uma comparação direta das mulheres e dos homens uapixamas 'antes' e 'depois'. A família convertida é exibida também na figura 322.



Figura 323: *Grupo de índios Coehanos na praia do rio Negro e Cabeça de uma índia mestiça, descendente da tribo Coehano. Rio Negro*, *1955.*

Uma especial atenção à mulher do tipo ‘mestiço’, (figura 323), demonstra o interesse da Comissão em seu *status* futuro como um ‘brasileiro’. Na mesma página, como consta na figura 323, aparece a mulher e, na imagem acima, o seu povo ‘vestido’, ou contatado pela comissão. Então aqui são apresentadas duas alternativas de integração: a assimilação dos hábitos “civilizados”, no caso representado pelas roupas e atitudes, e a miscigenação. Ela usa um vestido, um colar e seus cabelos estão em um estilo mais europeu, embora estejam com um corte simples. A fotografia ainda é do perfil, como para acentuar, etnograficamente, a transformação dos traços faciais e da postura. Ela é tanto civilizada quanto fisicamente menos ‘indígena’, mais indicativa da mitologia da ‘brasileira’.

A fotografia de um posto do SPI, no volume III é também importante como um indicador da transformação bem sucedida (figura 324). O estilo de edificação ‘ocidental’ de moradia, identificados como as ‘pessoas indígenas’ de Melo Franco, transformadas à frente dela, elimina todos os itens culturais indígenas, o nome original do grupo e qualquer vestígio natural de insubmissão. O chão está mais claro, limpo. O uso de roupas da comissão era importante para as ideologias, porque esses trajes completos foram doados aos grupos num esforço para civilizá-los. A apropriação das roupas pelos grupos, na época, como as imagens mostram, indica as ideologias da comissão na elaboração das fotos. Os indígenas trabalhando como servidores públicos ou trabalhadores nacionais podem ser vistos nas paginas 299–301 do volume III. Aqui eles carregam peso e se juntam à expedição. Uma imagem importante de ‘depois’ ou ‘transformação’ no volume é a figura 325. A bandeira e a postura do povo são decisivas como indicadores da transformação em cidadãos produtivos. Também, acho que não é por acaso que este imagem é a última fotografia dos volumes, concluindo a missão da Comissão com uma despedida e transformação total dos indígenas em trabalhadores nacionais.



Figura 324: *Posto do S.P.I. Melo Franco em 1938, com seu encarregado Sr. Alcides Castro Rocha e a povoação indígena Melo Franco.* 1955.

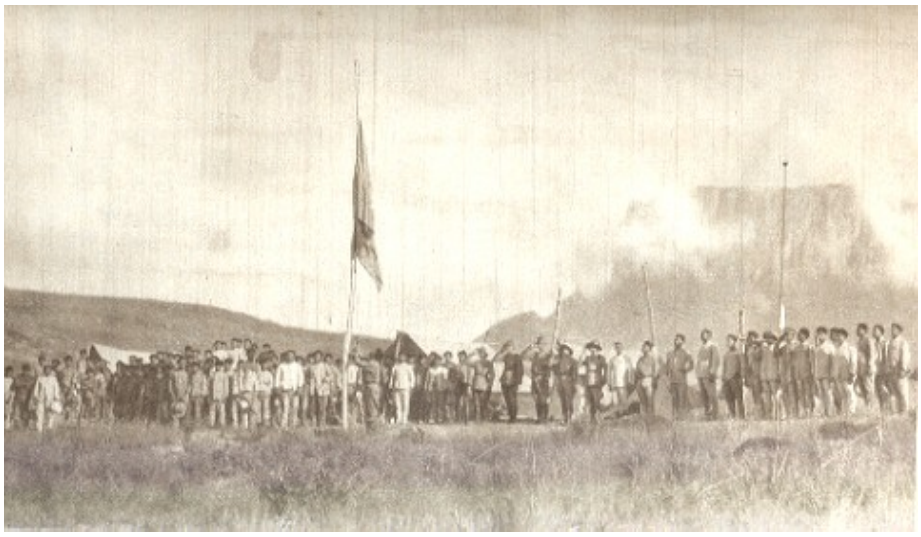


Figura 325: *Dois de Novembro de 1927, despedida do Roroimã.*1955

Há também imagens que constroem o SPI como o protetor dos 'índios', no volume I, como se estes fossem salvos e cuidados pela instituição, como as das páginas 134 e 138. Os títulos das imagens, *Familia Quêpiquiriuáte sob a proteção do S.P.I na colônia Rodolfo Miranda* e *Pequeno Índio Quêpiquiriuáte em tratamento de grave enfermidade. Colônia Rodolfo Miranda,* validam a necessidade da atuação do SPI. Duas fotografias desse bebê (*Pequeno Índio Quêpiquiriuáte em tratamento de grave enfermidade)*, foram tiradas para mostrar a necessidade do programa do SPI. O SPI, cuidando da saúde de pessoas indígenas aparece em várias fotos, como uma da página 204, de um 'índio civilizado' dando uma injeção contra a gripe numa menina Massacá. Na página 163, a importância do SPI é destacada pelo texto, ao fazer referência à pessoa retratada como uma das últimas de seu povo. O SPI é, portanto, o protetor das pessoas próximas da extinção. Na página 187 de volume I, a visita do médico 'ocidental' ressalta os cuidados do atendimento no SPI. De modo geral, o 'transformado' ou as imagens 'depois/pacificado' validam a continuidade da 'proteção' aos 'índios' apresentada nas fotografias.

A natureza como um elemento de orgulho nacional e em vias de submissão também foi um ponto essencial nos volumes. Exemplos podem ser encontrados no volume I, como a documentação de cachoeiras, rios, pedras e animais sem a presença de qualquer pessoa (vol I, p. 75), bem como a de postos e estações florestais, e a comissão trabalhando, a seu modo, entre os 'selvagens'; todos, até certo ponto, são signos da submissão da natureza e da beleza natural do país. A união de Rondon e da comissão com a natureza e as 'crianças indígenas da floresta' foram também um elemento da iconografia fotográfica da página 83, (figura 326).



Figura 326: *Coronel Rondon entre os Aritĺ-Uaimaré.* 1946.

A submissão da natureza, presente em imagens de Roosevelt e da Comissão, reflete o mesmo tipo 'safári' de animais 'exóticos' mortos nas páginas 234, 235, 237. Na Vol. II 85, *Cortando o caminho pelo rio na floresta*,as imagens nas páginas 49, 51, 65, 81,91 e 203 todas exibem a natureza brasileira, mas acima de tudo asseguram certo domínio sobre ela, ressaltando sua fertilidade.

Portanto, nesses volumes, origens e transformação são o foco para a descrição dos sujeitos indígenas. Cada seção tem imagens do índio 'antes', 'durante o contato' e 'depois' ou 'transformado'. Cada imagem 'depois/transformado' retira de vez as marcas culturais e visuais relativas às distinções étnicas entre os grupos indígenas. Eles se tornaram os índios trabalhadores, cidadãos e militares mais neutros em seu caminho para o 'brasileirismo'. Em termos dos bororós, esse processo pode ser notado pelas imagens de 'antes', ou 'imagens do Ritual', de Reis, às páginas 263-294, vol.I, - pescando e em imagens tradicionais; os bororós, em transformação (p.295); e as imagens 'depois', (pp. 219 e 297), quando já se tornaram simples agricultores. Os volumes, como um todo, constituem-se no modelo das técnicas e métodos de 'pacificação' usados pela Comissão (1890) e levados adiante pelo SPI (1910).

Como Regina Maria de Carvalho Erthal discute em sua tese, a Comissão tinha uma série de procedimentos padrões para a pacificação ou 'técnicas' de pacificação (Erthal, 1992, p.29). Nas páginas 29-32, ela discute os estágios de contato com grupos 'hostis ou incivilizados', o estabelecimento de postos, prova de intenções pacíficas (presentes e o não uso de força), aceitação de presentes, por grupos que antes eram hostis, negócios (sujeitos indígenas levando artigos tradicionais para dar de presente). Após esses estágios terem sido

completados, funcionários da comissão estabeleciam-se na área, com o intuito de treinar os grupos, agora domesticados, pacificados e convertidos em trabalhadores nacionais. A infra-estrutura da Comissão estaria à disposição. Os volumes consistem essencialmente de fotografias que documentam todos esses estágios. *Índios do Brasil* foi uma parte da criação de uma memória coletiva relativa à fundação das políticas indígenas republicanas e do SPI. Os volumes revalidam a existência do SPI e a necessidade absoluta do 'projeto Índio'.

O Museu do Índio, no Rio de Janeiro, é a sede de muitos textos e imagens de comissões como SPI, CNPI e Funai. Em seus arquivos, há muitos negativos originais das imagens impressas nesses volumes, bem como em outros. Entre as imagens do museu, destaco duas: CR N. 172. F.22.4 e CR N. 145 F.191, que são particularmente interessantes quanto à apropriação da imagem (figura 327). .



Figura 327: 'Apropriação', CR N. 172. F.22.4 e CR N. 145 F.191 Museu do Índio

Esta apropriação contemporânea pode ser encontrada no escritório do museu, onde duas imagens ou 'tipos' antropométricos em tamanho ampliado servem para exibir vários artefatos indígenas do passado. Sendo assim, em certo sentido, as imagens têm função etnográfica similar à das originais. Uma outra imagem do museu é a CR N. 439 F. 57.1, na qual há três homens, possivelmente de culturas indígenas diferentes, fotografados em um

estúdio, com roupas indicativas da ‘civilidade’ da sociedade dominante ou em seus papéis de jovens no estilo ‘brasileiros’ da época (figura 328).



Figura 328: CR N. 439 F. 57.1 Museu do Índio.



Figura 329: CR N. 468 F60.6. **Figura 330:**CR N. 708 F.91.4, Museu do Índio.

A imagem CR N. 468 F60.6, arquivo do Museu do Índio, mostra um homem indígena em ‘trajes profissionais’ de confecção mais cara, (figura 329). Mais do que uma demonstração das ideologias da comissão, a fotografia foi provavelmente tirada para documentar o que a comissão considerava uma visão de sucesso. A imagem CR N. 708 F.91.4, disponível no museu, (figura 330) é uma representação clássica da ênfase na transformação e na nacionalidade, em termos da juventude indígena. Aqui, a bandeira, a

sala de aula, as roupas e os sapatos apertados refletem a transformação em contraposição com as imagens de 'antes' encontradas nos volumes.

4.9 América do Norte e Rondon: 'O Índio' de Theodore Roosevelt

As associações da idéia de Exotismo com o Brasil serão discutidas em maiores detalhes, por meio das imagens que se relacionam com o Brasil e seu 'Índio', durante a expedição de Roosevelt com Rondon. Theodore Roosevelt, após ter sido presidente, veio conhecer a 'selvageria' do Brasil, em 1914. O Brasil e a América do Sul tornaram-se um tipo de nova fronteira para os norte-americanos e os europeus. Esta expedição norte-americana ao Brasil, de caráter naturalista, foi como uma visita para ver o progresso da Comissão e os potenciais do 'sertão', assim como de outras regiões da América do Sul. O objetivo da expedição era coletar amostras da fauna da região para o Museu de História Natural Americano, em Nova Iorque. No texto do relatório, há várias descrições de pássaros exóticos, de mamíferos e da piranha. Os ataques das piranhas, anacondas, jacarés e crocodilos (1969, pp.50-51) foram exibidos, os perigos exóticos da Amazônia comparados com a terra e a mentalidade colonial da África. O Brasil era 'tropical' e 'misterioso' para o ex-presidente norte-americano. A submissão dos 'selvagens', que incluía a natureza e os animais, similares às imagens da submissão da natureza nas fotografias da Comissão, demonstram suas ideologias colonialistas formadas (p.134). Na página 271, sua descrição do rio desconhecido confirma essa posição.

A presença da influência das primeiras raízes evolutivas do índio, como parte do Éden, pode ser encontrada nas ideologias da expedição Roosevelt-Rondon. A 'selvageria' brasileira era também um tipo de paraíso indomado, onde algumas das pessoas indígenas tornaram-se Adão e Eva. A fotografia de Cherrie, intitulada Adão e Eva, na página 226 da versão inglesa do texto de Roosevelt, é indicativa desta perspectiva. A imagem está sombreada e converte o homem e a mulher (possivelmente uma criança também) em formas de nudez genérica. O índio era, para a expedição norte-americana, uma parte da floresta, como um exótico animal. Tratava-se de um objeto que descrevia a origem brasileira ou mesmo de algo a ser descrito, colecionado como peça cultural e colocado em um museu, antes que desaparecesse.

O papel de Rondon de 'quase' um índio de puro sangue, e como positivista, é mencionado duas vezes (pp.8, 48) e, aos olhos de Roosevelt, fazia sentido, devido a outras descrições que tinha do Paraguai, que o Brasil, assim como todo o restante da América do

Sul, fosse a terra do 'outro', onde cada habitante seria um descendente de 'índio'. Por exemplo, sua descrição do rio desconhecido, que já havia citado, volta na página 281, quando fala 'do rio desconhecido – nunca visitado por homens brancos – o qual estávamos descendo'. Rondon, como o pacificador de seus próprios parentes, tinha uma ideologia que era facilmente aceita. Na página 208, Roosevelt diz que Rondon 'nunca havia matado ninguém', numa referência ao 'índio'. E descreve Rondon, dizendo que, aos 24 anos de idade, já era explorador, pioneiro e tinha o papel de promover o desenvolvimento de uma área nunca antes desbravada pelo 'homem civilizado' (p. 49). Ele descreve a imensa realização da Comissão em suas três mil milhas de extensão em linha reta. Rondon é para Roosevelt um homem conhecedor das 'tribos', a serviço da humanidade através da pacificação. A conversão, por Rondon, de 'quatro tribos de índios selvagens, como uma alavanca rumo à civilização' (p.49) é motivo de interesse de Roosevelt.

Além disso, todas as descrições de índios brasileiros feitas por Roosevelt coincidem com as ideologias da comissão. Parece que as ideologias relativas aos índios e à nação de Roosevelt e Rondon eram semelhantes mesmo antes de seu encontro.[39]

Roosevelt descreve os grupos indígenas brasileiros em transição: "Quando um índio se torna cristão é aceito nu e cru, e é totalmente absorvido ou parcialmente assimilado por seus vizinhos civilizados, pode mudar como ninguém quaisquer que sejam seus companheiros" (p. 49). Há também imagens de Roosevelt, feitas por Kermit, que demonstram tipos 'índios' em termos de 'primitivo' (p.46). Na página 108, ele descreve os nhambiquaras como 'os mais selvagens' e 'selvagens absolutamente primitivos'. São descritos como 'índios' que são mais intratáveis do que qualquer outro 'selvagem' já encontrado na África. O 'índio' pagão é descrito na página 197, devido a sua prática poligâmica. O índio trabalhador, é descrito sob a forma de um sitiante caboclo (p.99), ao passo que os parecis foram descritos como em transformação, com os homens adotando trajes 'civilizados'; camisas e calças, mas as mulheres apresentando 'poucas mudanças' (p.184). Os parecis são descritos como bons selvagens, como se nota na citação abaixo:

> Os índios parecis que encontramos aqui eram excepcionalmente interessantes. Todos aparentavam ser cuidadosos, bem-humorados, pessoas naturalmente agradáveis, de modo não usual. Seus dentes eram ruins; por outro lado, pareciam fortes e vigorosos e tinham muitos filhos (Roosevelt, 1969, p.183).

[39] Como Thaddeus Blanchette deixa claro em sua tese de 1910, o SPI buscava e aparentemente recebeu documentos do BIA, inclusive projetos para a escola Carlisle. Isso, Thaddeus afirma, indica que Rondon queria adquirir alguma base acerca dos Negócios Índios dos Estados Unidos antes da vinda de Theodore Roosevelt.

Eles estavam em transição, a caminho da 'civilização', como é evidente pela descrição de Roosevelt, em relação a suas casas e ao papel de Rondon: "Ele está fazendo-os ascender gradativamente; a única forma pela qual se faz uma ascensão permanente. Nesta aldeia, ele conseguiu que substituíssem as frágeis cabanas de um tipo usual entre os trabalhadores camponeses mais pobres e moradores do campo mais atrasados no Brasil" (p.183).

Assim sendo, os índios observados devem começar a sair do nível mais baixo. Portanto, estão se tornando, como está patenteado nas fotos da comissão, agricultores e cidadãos rurais. Há também, aparentemente, militares índios, como o Cacique dos Parecis que é major e é descrito no texto (p. 188). A maior parte dos nhambiquaras é descrita como não pacificável, do tipo 'mau selvagem', incivilizado e agressivo contra seus pacíficos vizinhos, os parecis (pp. 187 e 198). Eles eram descritos como primitivos, embora alguns estivessem começando a ser 'pacificados'. Uma imagem feita por Kermit Roosevelt que demonstra o poder das forças coloniais na submissão do 'selvagem' está na figura 331. Roosevelt e Rondon e o 'outro' não nhambiquara estão a cavalo em posição acima do grupo dos nhambiquaras 'pacificados'. Um menino, à direita, parece estar com um traje militar.



Figura 331: *At the Juruena we met a party of Nhambiquaras, very friendly and sociable, and very glad to see Colonel Rondon.* 1914.

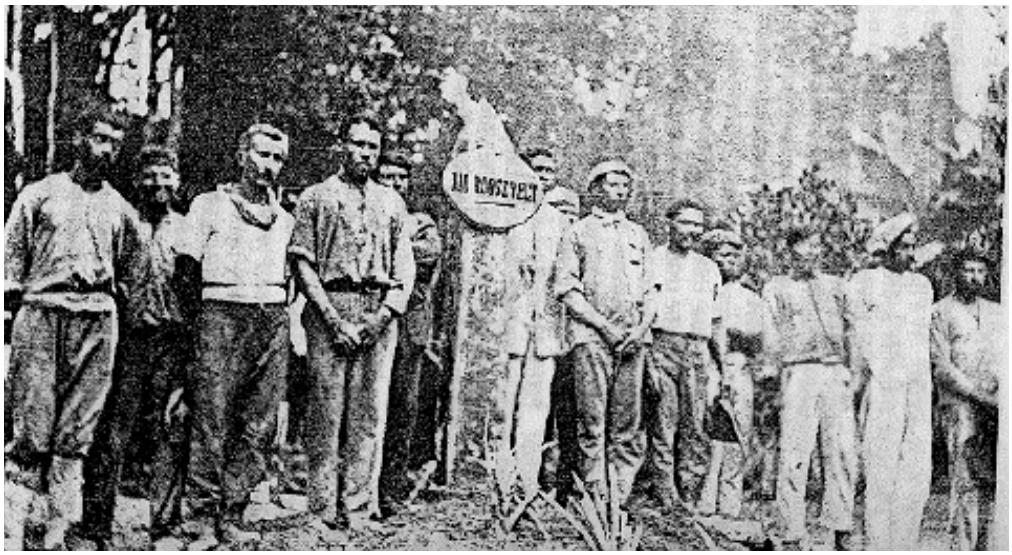


Figura 332: 'Rio Roosevelt'; *The camaradas, gathered around the monument erected by Colonel Rondon.* 1914

Rondon, associado à expedição de Roosevelt, explorou dois temas dominantes: o primitivo selvagem e o 'índio' integrado, o que pode ser notado no texto de Roosevelt. Entretanto, o tema dos recursos e possibilidades brasileiras está também presente na página 203. Aí, ele descreve a possibilidade do desenvolvimento de produtos manufaturados, minas de ouro, estradas de ferro, corte de madeira etc. Ele afirma: "O trabalho do Coronel Rondon e seus associados da Comissão Telegráfica tem sido o de abrir esta terra enorme e virgem para o conhecimento do mundo, a serviço da nação" (p.203). Desse modo, Roosevelt vê claramente a possibilidade de intercâmbio econômico entre a América do Norte e a república brasileira. Ele próprio afirma:

> À uma hora, chegamos na entrada da propriedade Castanho e tivemos a visão da tenda do Posto Pirineus com as bandeiras dos Estados Unidos e do Brasil já flanando; haviam carabineiros nas canoas e da praia; ancoramos numa terra de soldados esmerados num acampamento militar bem guardado. (1969, p. 317).

Uma imagem que firma a parceria e o interesse colonial está na figura 332.[40] Nela, os 'camaradas' são vistos reunidos em torno do monumento. Camarada foi o nome que Roosevelt entendia ser o indicativo para caboclo. Sendo assim, os trabalhadores e os caboclos estavam de pé junto ao novo monumento em homenagem a Roosevelt. O intercâmbio de idéias e de recursos parece ter interessado Rondon e Roosevelt. Os arquivos do Museu do Índio indicam a existência de conversas e acordos entre Rondon e os Estados Unidos

4.10 SPI/BIA: As Imagens da Integração

[40] Fotógrafo, 'Cherrie', página 320. Cópia de 1969 do original de 1914.

Em 1910, o SPILTN - Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais, que mais tarde veio a ser apenas SPI – Serviço de Proteção aos Índios – foi fundado. Até por volta de 1930, a Comissão estava em atividade, mantendo postos, estações e as linhas de telégrafos. Assim, os primeiros relatórios do SPI são da época da Comissão e continuam até 1967, quando o SPI foi substituído pela Funai. Durante esse período, até o final do SPI, muitas fotografias foram produzidas. Os fotógrafos do SPI foram bem menos profissionais no sentido estético do que os empregados pela comissão. O nome original SPI, ou SPILTN, que faz alusão ao estabelecimento do índio como um trabalhador nacional, nos faz lembrar das ideologias de conversão correspondentes à expansão das fronteiras 'civis' brasileiras. A organização foi criada de modo a dar prosseguimento aos métodos estabelecidos pela Comissão de 'civilizar' pessoas indígenas e fazer delas 'cidadãos brasileiros nacionalizados', na esteira da abertura e do gerenciamento da terra e dos recursos. A conversão do 'índio' em cidadão-trabalhador nacional e a proteção da 'terra indígena' foi uma representação idealizada que ocultava a exposição do grupo às doenças tanto quanto à perda dos meios originais de subsistência do grupo, gerados pela pobreza e perda de terras. Carlos de Souza Lima descreve o papel do SPI:

> Em suma, a tarefa de educar o índio era dupla: forçar a saída dos índios, para que os brasileiros pudessem povoar o interior e guardar a fronteira, e 'brasilisar' imigrantes (os índios) que poderiam então, em futuro não muito distante, constituir uma utilidade para a nação. O SPI ajudaria a mediar esta transição de 'índios hostis' para 'trabalhador nacional'. Tendo concluído este tipo de transição, o índio estaria em posição de receber uma porção de terra em separado, teria se emancipado da tutela do estado e adquirido plena cidadania. Esta transformação de identidade teria de ser adequadamente controlada, de modo a construir o próprio cidadão e evitar produzir um índio 'desmoralizado', 'viciado' ou 'de nível baixo' (In*: Indigenism and Nationality in Brazil,*1991, p. 254).

Assim sendo, *Índios do Brasil*, que é uma reflexão da construção do 'índio' na memória pública, pela Comissão, foi o precursor do SPI. Esse vínculo é visível pelas representações encontradas nos volumes. A ideologia de adoção gradual do 'índio' pelo sistema, distribuindo lotes de terra e dissolvendo identidades étnicas enquanto uma intenção, não está longe da posição política dos Estados Unidos, à época do Ato Dawes. Então, o receio de produzir o 'índio' degradado deve ser rememorado durante a análise das imagens do SPI.

O SPI foi organizado pelo governo, como um serviço mais permanente, tendo como ponto de partida o modo encaminhado pela Comissão. Ele deveria 'civilizar' e ensinar as pessoas indígenas acerca dos problemas de saúde, orientar os esforços dos indígenas na

agricultura, regular e inspecionar as relações entre pessoas não-indígenas e os 'índios'; o programa incluía as escolas missionárias assim como transformar o 'índio' em um membro da sociedade, produtivo e colaborador. A proteção fraternal tornou-se uma noção chave. Antonio Carlos de Souza Lima afirma:

> "Proteção fraternal" é um termo geral que abriga a série de idéias (e ideais) que nortearam a formação e a operação das primeiras agências destinadas à proteção do índio. Esta agência, formada em 1910, sob a liderança de Cândido Mariano da Silva Rondon, foi conhecida primeiramente como SPILTN (Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais), mas desde 1918 foi renomeada, para ser reconhecida mais facilmente, com a sigla SPI (Serviço de Proteção aos Índios) (In*: Indigenism and Nationality*, 1991, p.236).

Portanto, a noção de proteção fraternal incorporada por Rondon, enquanto uma figura de pai dos 'índios' na época da Comissão, continuou com a política do SPI.

Conseqüentemente, o SPI, como organização paternalista, assistiria aos sujeitos indígenas, protegendo-os, assegurando-lhes a saúde (de modo similar ao que o Relatório Meriam, concebido em 1928, definiu como o papel do BIA- Bureau of Indian Affairs) e, até mesmo, iria controlar suas terras e tomar decisões relativas ao seu bem-estar. Desse modo, o SPI, de acordo com as recomendações do Relatório Meriam, e seus efeitos subseqüentes, não estendeu o direito de completa autodeterminação aos índios. O texto de Lima Figueiredo, em nota da citação do ministro do SPI em 1930, documenta a ideologia da época:

> "O Serviço de Proteção aos Índios foi criado em 1910 no governo do presidente Nilo Peçanha, sendo ministro da agricultura Rodolpho Miranda. 'Tem por fim amparar os indígenas brasileiros onde quer que eles se encontrem, defendendo suas vidas e sua propriedade, freqüentemente atacadas pelos civilizados, e incorporá-los á nacionalidade brasileira como membros prestantes, cívica e moralmente capazes" (Rondon, Prefácio, in *Índios do Brasil*, Figueiredo 1939, 32).

Rondon considerava que esta seria a metodologia mais útil, mas que um melhor gerenciamento era necessário para maior acompanhamento (1939, p.32). Em relação a incorporar pessoas indígenas entre os membros civilizados da sociedade brasileira parece ser individualista e ignorar a importância específica das filiações tribais. Por um lado, ele se esforça para que tenham liberdade para viver suas vidas; por outro, deseja claramente moldá-los em novos cidadãos. Entretanto, a boa impressão relativa ao gerenciamento de terras do povo indígena e a habilidade necessária para decidir a hora, se fosse preciso, de mudar as pessoas 'domesticadas' de seus lugares originais, dependia necessariamente das relações do SPI. Regina Maria de Carvalho Erthal comenta:

> Para evoluir o índio teria que aprender a viver em um pedaço de terra menor, deixando de lado as facilidades do sistema de coleta, aprendendo a realizar uma economia de aproveitamento intensivo de seu novo território (1992, p.10).

Esta metodologia pode ser encontrada ao longo dos arquivos fotográficos do SPI. Há fotografias de trabalhadores indígenas com poses arando a terra, com carroças puxadas a cavalos e vacas, dando alimentos aos frangos tanto quanto uma extensa documentação no posto ou novo território. As ideologias associadas com a política indigenista do novo brasileiro relativa à terra freqüentemente fazem alusão à proteção das terras indígenas, mas, na prática, a terra foi gerenciada pela organização governamental.

O tratamento dado ao SPI pelos jornais ou mídia em geral, durante a década de 1940, é também facilmente encontrável nos arquivos do Museu do Índio. No jornal "O Estado do Pará", 20/12/1942, lê-se: *Defendendo o Índio Contra o Barbárie dos Brancos.* texto pinta o SPI como o nobre órgão do governo que protege os indígenas enquanto vítimas semelhantes a crianças. Assim, o 'genocídio' do SPI e seus efeitos se perdem aqui. Por exemplo, no controvertido caso dos Kaingangs, com os quais o SPI fez sua primeira missão 'bem-sucedida' como organização que cuidava do 'problema índio', em longo prazo, determinou-se que a pacificação 'pacífica' deles foi mais trágica. Erthal afirma, referindo-se às estatísticas de Horta Barbosa, que o número dos Kaingangs, em 1912, durante o primeiro contato do SPI era de 700 pessoas e que em 1916, foi para 200 (1992, pp.257-258). Portanto, as doenças e o baixo índice de natalidade levaram ao virtual genocídio do grupo, durante seu processo de 'naturalização'. Entretanto, a propaganda do Serviço parece compactuar com a posição icônica de Rondon como um pai protetor, em muitos jornais populares. Uma outra reportagem nos arquivos do Museu do Índio é a F382 544, que diz respeito à instrução militar aos índios brasileiros, pelo SPI: "O plano é realmente capaz de trazer os maiores benefícios à população indígena do Brasil. Trazer o homem selvagem para um meio civilizado, educá-lo pela escola, valorizá-lo pela organização econômica, integrá-lo à pátria, tornando-o um cidadão eficiente, com o serviço militar - é o ideal" (#F 382 544 arquivos do Museu do Índio, página,1). Este artigo, que é uma propaganda, foi direcionado a favor do serviço, mas também ressalta algumas ideologias centrais do SPI.

O documento do SPI, F 353-0064, assinado pelo diretor, em 1946, descreve o SPI como:

> órgão normativo das atividades deste Serviço e incumbido, por força do seu Regimento, do estudo dos problemas gerais relacionados à assistência e proteção dos

> índios brasileiros, referentes, portanto, à política indigenista nacional, as seguintes ponderações (Carta no Museu do Índio, 1946, p.1).

Desse ponto de vista, o leitor estabelece que todos os brasileiros devem servir o exército. O mesmo corresponde aos 'índios' ou "mestiços" nos postos como "índios assalariados" ou "aprendizes", os quais deveriam servir ao público de maneira similar. A carta continua:

> Trata-se, no caso, do aproveitamento de alguns índios com a capacidade para prestarem nos Postos Indígenas e em trabalhos sertanejos especializados, serviços desses estabelecimentos do S.P.I. compatíveis com o estado de civilização e de sociabilidade desses índios. Como o próprio nome indica, são eles "aprendizes" de trabalhadores; num estágio, portanto, de transição de sua vida seminômade ou de caçadores, pescadores ou criadores de animais domésticos, para um outro mais estável, de agricultores, por meio de uma aprendizagem mais intensiva dos métodos e processos racionais de agricultura, criação e de industrialização agrícola e pastoril nos Postos Indígenas, em cujos serviços tem ditos índios na função pública, que o S.P.I proporciona às atividades desses índios, no seu próprio habitat: processo esse, que se prolonga, em virtude da sua natureza evolutiva, por um tempo indeterminado, quando ditos índios passam a prestar os seus serviços como trabalhadores assalariados nos postos indígenas ... (p.2).

A citação e as impressões continuam na carta, mas esta informação é suficiente para ajudar a definir os métodos do Serviço, naquela época. Ele dita as leis e a apropriação do 'índio' sob a responsabilidade do Serviço, claramente. Os meios de subsistência 'primitivos' foram definidos como instáveis e a agricultura foi definida como a alternativa. São evidentes as noções do positivismo, em termos de uma lenta evolução e de referências do Serviço no habitat original, por um período de tempo indeterminado. O SPI de 1940 esteve antes de tudo interessado em uma produtividade 'índia' e num lugar na sociedade, mas também se interessou por estudos etnográficos com enfoque na cultura, na língua, nos direitos, tradições, habitats etc. de modo a tratar melhor o 'problema'. Uma ênfase na produção artística indígena, como um dos recursos econômicos, também foi dada.

O foco nesta seção não consiste na desconstrução da história do SPI ou CNPI, mas na análise das fotografias criadas pelo SPI, encontradas nos arquivos do Museu do Índio em relação à discussão das imagens da Comissão tanto quanto compará-las com as imagens para propaganda do Bureau of the American Indian Affairs (BIA), intituladas *Indians at Work.* As imagens do SPI serviram como um meio de apresentar o 'índio' brasileiro como cidadão integrado ou cidadão rural. Nas primeiras imagens e no relatório do SPI de 1920, as imagens aderem ao conteúdo ideológico central apresentado antes e depois de 1920. O foco no agricultor integrado ou trabalhador rural é evidente na fotografia (IR6SL AL B.

Fot.1)11, no museu do índio, intitulada *Povoação indígena de São Lourenço, um Galinheiro.*

No relatório do SPI de 1920, a necessidade de apresentar o 'índio' rumo ao progresso é clara. Uma mulher e a filha aparecem junto a uma ninhada de frangos, próximos à sede governamental, num estilo de casa feita de barro, ambas vestidas com roupas comuns. A menina está dando comida aos frangos. Esta foto mostra, portanto, a participação do 'índio' nos meios de subsistência 'civilizados' dos métodos do SPI. Esses métodos e a história tornam-se válidos e as perspectivas das duas mulheres ultrapassam as ideologias do SPI. Imagens como a IR6SL (MB. Fot. 1)16, chamada *Estação Telegráfica (São Lourenço)*, mostram a bandeira e o grupo em uma pose na estação, na qual o essencial é indicar uma estruturação familiar. Cenas de agricultura, com indígenas arando os campos ou plantando araruta, representam o cumprimento da promessa da Comissão e do SPI de pacificar, proteger, incorporar o índio e recebê-los de braços abertos, segundo o relatório de 1920.

Algumas das imagens mais importantes creditadas ao SPI são as da conversão dos kaiagangs. Os kaiagangs se tornaram para o SPI o que os bororós do posto São Lourenço foram para a Comissão: a primeira pacificação bem sucedida. Este ato é simbolicamente importante, devido ao conflito entre intelectuais relativo ao que chamavam problema índio, a necessidade de uma política indigenista e o positivismo ou o brasileiro versus o 'imigrante colonizador' (simbolizado por Von Ihering e David Hall). As imagens dos kaiagangs foram a prova do sucesso metodológico do SPI. Muitas imagens importantes podem ser estudadas nessa série de imagens relativas aos kaiagangs e publicadas no livro de Horta Barbosa: [41] *Pacificação dos Índios Caingangie Paulistas, 88* CNPI 1931.

[41] Barbosa, Horta. *Pacificação dos Índios Caingangie Paulistas.* Rio de Janeiro. S.ed. 1931. Conferência realizada na Biblioteca Nacional, 1913 pelo inspetor do SPI.



Figura 333: *Pacificação dos Índios Caingangie Paulistas,*(SPI IRS P.K. F220 Fot. 5)

A maioria das imagens tem como motivo a pacificação e a conversão. Esta imagem (SPI IRS P.K. F220 Fot 5), figura 333, encontrada no Museu, está entre a pacificação e a naturalização; o homem kaingang envolto em uma bandeira nacional, como se estivesse usando uma toga, valoriza a figura da república. Esta é uma imagem da conversão, incorporando vários aspectos, sendo os mais indicativos a bandeira e o relacionamento com o patrimônio dos índios. No caso, o patrimônio na verdade é o manto que abriga o 'índio', simbolizado pela bandeira.

Na Seção de Estudos do SPI do ano de 1942, vemos fotografias criadas desde fotógrafos como Herald Schultz, Heinz Foerthmann a Nilo Veloso e Darcy Ribeiro. O relatório ou relato do Ministério da Agricultura (SPI), vol. I, Rio de Janeiro, publicado em 1942, teve um importante papel na definição de ideologias desta seção de estudos. Os mesmos motivos encontrados na coleção fotográfica *Índios do Brasil* apresentam-se ao longo desse relato. Há as tradicionais poses do guerreiro masculino original, empunhando armas e um tapete de pele de onça em um estúdio tanto quanto de meninas costurando, como a que se intitula *Índia Jamamadis Hoje* (G3 F104. 10, 000751 of vol. I). Este título e a produtividade das meninas no papel do gênero feminino civilizado, costurando e vestidas como 'meninas brancas', demonstram a cidadã feminina 'integrada'.

Esse relatório do SPI indica tanto a nova quanto a antiga geração 'hoje', após o contado e sob a orientação da instituição. Nesse volume que se encontra no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, está presente também o agricultor 'genérico índio' com duas mulas em frente à sede da instituição do governo. Os trajes representam os de um homem

mais tradicional, já os animais representam sua vida de trabalhador ou de um novo agricultor. Até a mesma imagem do boi que se encontra dentre as fotografias da Comissão e nos arquivos do SPI pode ser encontrada no relatório de 1942, bem como uma fotografia similar de uma mulher integrada costurando (# G 3F132.10) que consiste numa outra de duas meninas, na estação ou posto Taunay, cerzindo ou fazendo crochê. Esta fotografia enfatiza o estabelecimento de papéis específicos ao gênero feminino pelo SPI e a integração da mulher de acordo com esses papéis, levando essas perspectivas até então ignoradas pelo estudante.

Dentre as imagens do SPI, em 1940, um elenco de ideologias foi reiterado nas fotografias de 'índios brasileiros trabalhando' em situações agrícolas com carroças, imagens só da carroça ou de um boi, um cavalo ou frangos. Imagens de tipos indígenas que incluíam visões frontais e de perfil de homens, mulheres e crianças; imagens educacionais, cujo conteúdo era constituído de crianças no ato do aprendizado; documentação da arquitetura em estilo ocidental do SPI de casas, postos e escolas, bem como imagens etnográficas dos 'tipos originais' de sujeitos indígenas, todas elas foram documentadas pelo SPI, naquela época. Portanto, as primeiras imagens do SPI, no início da década de 1940, mantinham estilo semelhante ao representado nos volumes *Índios do Brasil*. Entretanto, a ênfase fotográfica das imagens militares e de contato colocada nas imagens da Comissão Telegráfica ou Comissão Rondon não está presente nestas imagens. O SPI se concentrou em produzir as que, por um lado, tinham o mesmo tema do BIA, ou seja, apresentar os índios trabalhando - tendo o tradicional como conteúdo de uma documentação da cultura indígena mais etnográfica - ao observador da época, como membros produtivos e integrados à sociedade.

As imagens de Heinz Foerthmann e Harald Schultz contêm os elementos discutidos acima. Após consulta aos arquivos, os postos Terena e Taunay (Posto Indígena de Assistência Nacionalização e Educação e Posto Indígena Nacional Taunay)[42] pareceram indicar o tratamento dado por esses fotógrafos a vários outros grupos. Grupos como os bororós e outros mais distantes, ou à margem, são freqüentemente fotografados em estilo mais etnográfico como indicadores do conceito índio como as origens do Brasil.

[42] Os documentos desses postos não são secretos e constituem a referência direta para o processo de naturalização.



Figura 334: *Índios trabalhando no Posto Simões Lopez* (1942)

As primeiras imagens que serão discutidas são as de Schultz, que incluem as imagens clássicas do gado ou do curral e a figura 334, na qual os 'índios' estão uma vez mais trabalhando, construindo o posto e servindo o governo. Uma outra imagem desse posto em construção, tirada por Schultz, nos mostra a imagem de dois trabalhadores, mais perto da câmera, (figura 335). A criação no curral assinala a mudança nos meios de subsistência de parte dos sujeitos indígenas. A imagem de Schultz que se chama *Criação de Animais* ilustra a nova união entre uma fazenda e o índio figura, (figura 336).





Figura 335: *Índios trabalhando no Posto Simões Lopez* 1942
Figura 336: *Criação de Animais* 1942

A imagem final de um posto, na qual os trabalhadores indígenas e 'cidadãos' estão alinhados sob a nova bandeira também reitera a produtividade e o progresso da parte dos índios naturalizados brasileiros (figura 337).

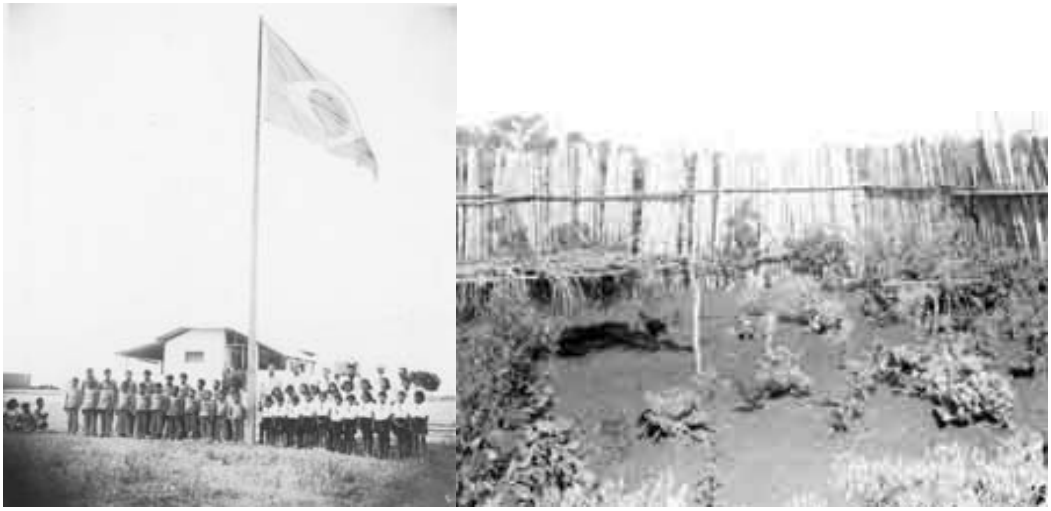


Figura 337: *Posto Indígena Nacional Taunay* 1942.
Figura 338: *Horta, Posto Indígena Nacional Taunay,* 1942**.**

A imagem intitulada *Horta,* por Schultz, (figura 338) também tirada no Posto Indígena Nacional Taunay, 1942, põe o foco na agricultura como a principal fonte de subsistência de modo claro. Também o fato do jardim ter-se tornado produtivo ou virado uma horta de onde se retiravam alimentos indicava possíveis meios de sobrevivência 'civis' e o sucesso do SPI. Schultz também usa construção similar do índio como trabalhador rural ou transformado em agricultor e fotografa pessoas indígenas na roça.

Nessa mesma linha, Schultz documenta as novas estruturas não indígenas, tais como as casas dos terenas (figura 339). Vale assinalar a presença da vaca, que constitui um novo



Figura 339: *Habitação Terena Posto Indigena Taunay*, 1942.
Figura 340: *Escola Gen. Rondon: Posto Indigena Nacional Taunay*, 1942.

'provimento' mais individual para a subsistência agrícola das 'família' indígenas. Há até uma imagem mais cristã ou em estilo mais ocidental de um cemitério (*Posto Indígena Nacional Taunay, 1942 – Cemitério*) . Esta fotografia documenta inúmeras cruzes, o que parece demonstrar altas taxas de mortalidade. A imagem de crianças em processo de aprendizagem, segundo as definições do SPI, podem ser vistas em *Escola General Rondon: Posto Indígena Nacional Taunay*, de Schultz, 1942, (figura 340). Nela, as

crianças sentam-se em carteiras enfileiradas; o conteúdo iconográfico promove a idéia de que esses estudantes indígenas são agora semelhantes a qualquer outro estudante do Brasil. A série feita por Schultz, de crianças terena nas escolas, com seus uniformes escolares também constrói a imagem de um estudante naturalizado transformado e futuro membro integrado da sociedade (figura 341 – *Posto Indígena Nacional Taunay*).



Figura 341: *Crianças Terena Uniformizadas. Posto Indígena Nacional Taunay*. 1942

Não obstante, as fotografias do SPI em seu conjunto criaram um novo conceito 'índio' para a sociedade brasileira como uma lembrança coletiva e testemunho da transformação. As identidades específicas dos indígenas foram visualmente apagadas pelo observador e reconstruídas. A imagem de uma jovem que traz consigo um livro, o uniforme, o corte de cabelo ocidental e a educação para simbolizar a passagem para o 'conhecimento' da menina transformada em estudante. Nesta pose de fotografia a união da transformação física e mental está presente. A questão de gênero pode ser vista na fotografia da menina costurando (figura 342).



Figura 342: *Criança Terena*, 1942.

O gênero com os códigos aprovados está mais incorporado nas imagens do SPI do que nas produções da Comissão. Já construções similares podem ser encontradas em *Indians at Work,* do BIA. As imagens iconográficas de Schultz incluem a documentação de um homem com o rosto pintado com desenhos tradicionais e a dança do Bate-Pau tanto quanto estudos etnográficos dos umutimas (freqüentemente retratados como primitivos). Essas figuras são extremamente similares ao tratamento fotográfico deste grupo pela comissão e salienta a necessidade do SPI de continuar a apresentar a figura do indígena 'original brasileiro', de uma forma ou de outra.

O tema com tipos etnográficos do 'conceito índio' estava especialmente presente nas tomadas das poses, em visões laterais e frontais de sujeitos integrados. Um sujeito foi fotografado dessa maneira usual sozinho em três de uma série de quatro imagens. A imagem de uma criança bem nova esticada acima da mesa, de modo a que se possa melhor captar-lhe os traços, é extremamente indicativo de um método científico grosseiro do SPI de *tipificar* o sujeito indígena. Há fotos feitas no Posto Indígena Nacional Presidente Alves de Barros, 1942, que desumanizam não só uma criança pequena, mas inclusive homens, mulheres e crianças em geral (figuras 343- 345).



Figuras 343-345: *Mulher Kadiweu, Terena: Jose Timóteo e Criança Terena*, 1942.

Pode-se notar facilmente o estilo similar e as diferenças dos tipos das imagens na Comissão em se tratando dos exemplos 'original, antes ou tradicional' e os penteados e roupas orientados pelo governo depois. Ao olhar as imagens iniciais da Comissão e em seguida ver as fotos do tipo integrado, vê-se claramente a mensagem da transformação cultural, da naturalização. Ainda que em alguns níveis, a documentação do 'índio' original

seja central para esse processo em termos de comparações, estudos etnográficos e uso futuro.

As imagens de Heinz Foerthmann parecem se concentrar nas bordas, na periferia ou nos limites dos lugares habitados pelos grupos indígenas. Ao que tudo indica, ele apresenta uma perspectiva etnográfica que documenta o sujeito indígena 'original'. Exemplo disso é a primitiva vida doméstica que pode ser vista na figura 346. A fotografia foi tirada de uma posição elevada, enquanto o sujeito está agachado na grama.



Figura 346: *Nahukwá, Margem direita do Rio Curiseuu*, 1944.
Figura 347: *Bororo*, 1943.
Figura 348: *Informante da vida 'tradicional'*, 1935-1939.



Figura 349: *Posto Indígena de Córrego Grande e Norte do Mato Grosso. no Rio São Lourenço*,1943.
Figura 350: *Bororó Dançando*, 1943.

Essa foto nos dá a perspectiva de dominação ou assinala o sujeito em seu status como 'primitivo' ou 'outro'. As imagens de Foerthmann reiteram, anos mais tarde, os bororós de Thomas Reis. O 'selvagem' ou o primitivo antropológico foi reconstruído aqui nessas imagens de rituais e situações tradicionais, sem o contato. Na figura 347, a imagem, de 1943, é de um homem com um arranjo na cabeça tradicional dos bororós, vê-se que a

imagem define traços similares aos da documentação com iconografia similar a de Reis e de Lévi-Strauss, em *Saudades do Brasil*, 2004, página 97 (figura 348). A dança do bororó masculino também segue o mesmo caminho, sem quaisquer itens não-tradicionais, sem a presença de fotógrafos ou membros da equipe (figura 350). A imagem (figura 349) do grupo bororó, de 1943, por Foerthmann, feita no Posto Indígena de Córrego Grande e Norte do Mato Grosso no Rio São Lourenço, não é uma apresentação do bororó como brasileiros indígenas naturalizados e integrados. Parece que Foerthmann enquadrou os bororós de uma maneira similar a que o fez Reis, sem objetos não-bororo, com escolhas para descrever um mesmo tema do 'índio original'.

As imagens de Darcy Ribeiro para o SPI, as quais foram produzidas em data posterior à dos dois fotógrafos comentados anteriormente, foram, de modo geral, menos esteticamente profissionais e indicativas do 'índio do SPI' primitivo e integrado. Embora, às vezes, preservem os motivos de tipos e transformação, as fotografias parecem representar a documentação etnográfica da vida cotidiana do grupo em relação ao SPI. Não obstante, embora fisicamente transformados, eles foram fotografados sentados na grama ou perto de árvores. Sendo assim, ainda no sentido da versão de pose do SPI de completamente 'selvagens' ou totalmente transformados, com algumas perdas (figura 351).



Figura 351: *Terena,* 1947-1948

Estão vestidos, mas permanecem a céu aberto, não se encontram em frente aos postos, ainda andam a cavalo e são apresentados como mais 'mestiços' nos títulos. Portanto, as imagens da SPI de Ribeiro não estão completamente alinhadas às praticadas nas primeiras imagens de tipos transformados, escolas etc. Contudo, elas mantêm certo cenário agrícola e as influências do SPI, mas em um processo mais documental do que ideológico. Darcy parece documentar o 'índio' do SPI em sua base diária, criando a documentação de uma situação mais legítima. Contudo, a preocupação dele com o tratamento dos sujeitos como mestiços poderia também apontar para as raízes brasileiras

ou a documentação final da criação do brasileiro, quando comparada com os tipos de Schultz.

A Seção de Estudos do SPI refere-se à documentação do 'índio' original enquanto um conceito, de modo a melhor contextualizar e entender a transformação desse tema. O SPI documentou o nômade, o índio original tradicional brasileiro, como fonte de orgulho nacional, associado com a terra brasileira e as raízes e também enquanto uma curiosidade etnográfica. Nesse sentido, os fotógrafos também se empenharam em provar que o que a Comissão Telegráfica de Rondon tinha começado com seu contato inicial – doação de presentes e relacionamentos – continuou e provou ser um sucesso, através da apresentação fotográfica do 'índio' como um cidadão civilizado, produtivo e naturalizado.

Na discussão das fotografias do SPI, uma importante comparação pode ser feita com as da agência governamental BIA, dos Estados Unidos. O BIA, sob a administração de John Collier, ajudou a mudar a ideologia nacional norte-americana da raça em vias de desaparecimento para uma outra, preocupada com o 'índio' vivo como um elemento na nação. Em termos do BIA e da política do índio americano, nos Estados Unidos, as orientações de Collier, enquanto comissário dos Negócios dos Índios, assinalaram uma mudança nas ideologias pré-Ato Dawes e nas conseqüências pró-Ato Dawes (1887).

O Ato de Reorganização de Collier, de 1934, promoveu a auto-gestão tribal e a consolidação de loteamentos prévios à tribo ou à comunidade que eram proprietárias das terras, com usos individuais e direitos à herança, proibição de venda sob o Wheeler-Howard Bill e firmou a fundação do 'Novo Plano Administrativo Índio'. Com essas novas providências, veio o tema subjacente da auto-gestão vigente sob a supervisão federal.

Portanto, a soberania tribal, arrendamentos de terra e herança grupal estavam então mais protegidos e a propagação da desnutrição e do genocídio parou. Todavia, a pressão recaía sobre alguns grupos indígenas para que mostrassem seu potencial de ser bem-sucedidos em termos da autodeterminação, de modo a que pudessem sair da autoridade limitada. Direitos religiosos e expressões culturais tradicionais, que haviam sido reprimidos, não eram mais atacados. Além disso, para proteger seus direitos, as pessoas indígenas tinham de ser cidadãos, definidos pelo ato de cidadania (1924), e produtivas, além de serem definidas como índios enquanto um grupo. Esta noção foi relatada e influenciou os conceitos de 'indianidade' da sociedade dominante.

Conseqüentemente, quando chegou a época de convocação da política de Reorganização de Collier, alguns grupos, indivíduos ou famílias viram suas expectativas diminuírem. As velhas noções de restrições e novas pressões para a assimilação fizeram

com que grupos e famílias assumissem as conseqüências. Atualmente, para ser legalmente 'índio' eles têm de ser o contrário do que as antigas políticas governamentais restringiram; eles agora devem demonstrar que foram física e culturalmente 'índios', de acordo com as medições antropológicas e percepções dominantes. As produções de cultura e arte humana foram enfatizadas durante aquela época, ainda que de modo potencialmente complexo em termos de 'indianidade' enquanto uma construção. Sendo assim, houve um ligeiro desvio em direção ao restabelecimento do 'índio' tradicional/ 'primitivo' etnográfico como um conceito.

As velhas imagens governamentais (do primeiro BIA de McKenney, referendado nas coleções das imagens da primeira reserva no Oeste), os fotógrafos já discutidos e o discurso antropológico refletiram o interesse no conceito 'índio' definido etnograficamente como o outro ou enquanto uma raça em vias de desaparecimento. A produção de fotografias do BIA durante a era do 'novo plano administrativo', ao contrário, se concentrou nos diferentes tipos de identidade indígena. Nesse sentido, o que aqui serão chamadas de imagens da Reorganização se aplica ao seu status de indígenas e as comunidades reconhecidas serão examinadas como as precursoras do *Indians at Work*.

Documentos gravados da Reorganização/Arrolamento incluem vários estudos de casos de famílias, indivíduos e das entrevistas e avaliações de grupos, por um antropólogo chamado C.C. Seltzer. As fotografias acompanham os processos de arrolamento das pessoas de Robeson Country, Carolina do Norte. Os lumbees serviram de base para as imagens iniciais do BIA, a serem analisadas. Essas imagens constam dos formulários e avaliações das submissões. As informações adicionais incluídas na análise dos formulários de Seltzer eram: atestado do status racial, atestado com dados do grupo de sangue, relatórios de diagnóstico racial da unidade familiar de solteiro, retratos e cartas de familiares classificados como 'índios' e um relatório preenchido por Seltzer, enviado a John Collier, quando comissário, chamado 'Relatório do Status Racial de Determinadas Pessoas em Robeson Country, Carolina do Norte'. Tratava-se de um relatório com as avaliações finais e conclusões.

Tendo iniciado as análises dos processos, vários fatores em conjunto vieram à superfície, incluindo a necessidade problemática de definir *o que* era o 'índio'. Isso reflete a criação de um conceito 'índio' do BIA, em relação ao histórico 'índio' dominante nos Estados Unidos, como é definido neste projeto. Uma vez mais, o direito à autodeterminação foi negado às pessoas indígenas, em prol da perspectiva dominante. Isso traz à tona que, embora houvessem existido muitos tipos de 'índios', como são definidos

por pessoas não indígenas ao longo da História, não vem de muito longe a discussão da identidade indígena em termos de fluidez de fatores culturais multifacetados e aspectos multiculturais e diferenças entre grupos e indivíduos.

Na realidade, o conceito permanece do ponto de vista dominante e continua a mudar e a colonizar a identidade indígena. Nesta seção discutirei a representação do índio em termos de alguns documentos específicos do BIA: o trabalho de Seltzer entre os lumbees/tuscaroras. Esses documentos não indicam de modo algum a imagem 'oficial' do índio do BIA, que atualmente flui e muda de acordo com o clima político, contexto e período de tempo. Em vez disso, eles enfocam a idéia da necessidade de documentar esses sujeitos de acordo com métodos antropológicos físicos, de modo a tentar responder a questão: "*O que* é o índio?".

O processo, nesse caso, foi de negação de uma existência diferente física e cultural em determinados contextos históricos e contextuais da existência que poderia estar inserida no conceito governamental dominante 'índio'. Isso levou grupos e indivíduos, tais como os de Robeson, a serem comparados em uma escala incapaz de avaliar satisfatoriamente suas heranças indígenas. A formação específica do grupo tanto quanto a mistura de grupos indígenas antes do contato foram perdidas ao longo do processo de tentar definir a 'indianidade', nesse caso específico[43] das noções fixas de um tipo de 'índio'. A formação específica do grupo, assim como a mistura de grupos indígenas, antes do contato, se perdeu com as noções fixas de um tipo de 'índio'. Certas indicações genéticas, tais como arcadas dentárias, podem ser válidas, todavia há muitos fatores antropométricos listados no contexto desse 'tipo' de estilo de fotografias das pessoas, que não seriam indicadores válidos em termos de identidade indígena.

Essas pessoas fazem parte de grupos específicos sul-americanos, com histórias particulares que poderiam ter inclusive uma herança diversa tanto no pré-contato quanto no pós-contato. Sendo assim, este exemplo reflete plenamente o efeito da metodologia de assimilação usado para desconstruir a identidade indígena na nação norte-americana.

[43] Enquanto o projeto de identificação do índio prosseguia na Carolina do Norte, um outro foi ganhando terreno em Montana, com algumas semelhanças ao BIA, que, no caso, usou conceitos diferentes de quem, ou o que, era o índio. Em Montana, não havia a antropologia física e o testemunho indígena não era suficiente para determinar quem era ou não era 'índio'. Para Thaddeus Blanchette, em Robeson Country, os lumbees eram uma questão do Congresso. Collier estava sendo acusado de 'pagar' atestados do BIA para índios duvidosos de modo a conseguir mais dinheiro. Portanto, usaram o caso lumbee especificamente como prova de que não havia isso no BIA, como argumento para o Congresso nos anos de 1940. É possível que antropologia física tenha sido usada na Carolina do Norte precisamente porque o BIA sabia disso e excluiria várias pessoas e, naquela época, eles não teriam quaisquer problemas com os representantes do Congresso da Carolina do Norte. Em Montana, a metodologia histórica e política foi usada devido à necessidade do BIA mostrar ao Congresso as políticas locais com as quais o projeto estava em falta.

Essas pessoas foram o resultado da trama do contato e do desejo desesperado do colonizador de torná-las brancas. As pessoas de Robeson County, na Carolina do Norte, foram produtos das táticas de assimilação incorporadas. Certos membros presentes nos questionários de arrolamento foram provavelmente produtos de uma herança 'tri-racial'. Esses indivíduos representam pessoas indígenas que, devido a esta trama da colonização, podem ter adicionado heranças africanas e brancas em suas histórias. A longa história do conceito 'índio dominante' foi uma vantagem na época em que foram aplicadas as táticas que implicavam o 'assimilacionismo' e o 'genocídio'.

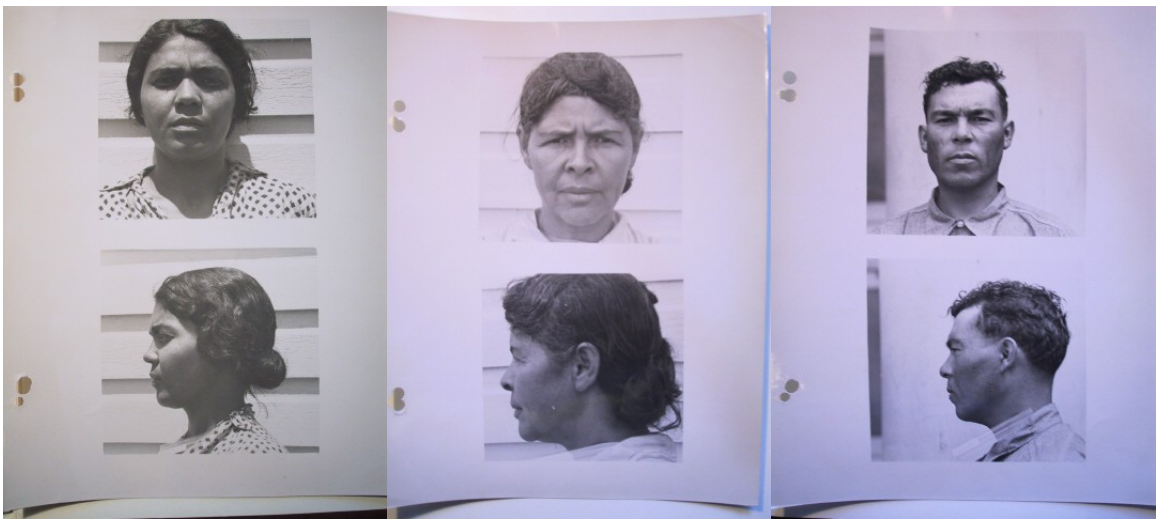
Ao olhar essas imagens, e sendo um produto de tal herança hereditária, estou olhando, em certo sentido, para minha própria árvore genealógica. Uma pessoa pode ser capaz de contar detalhes sobre sua herança cultural, estar apta a realizar prova oral ou apresentar a prova cultural de sua herança, mas, se essa pessoa teve roubados os documentos de identidade ou tiver sofrido alguma experiência que ocasionou a perda desses documentos, ela não terá o cartão ou um papel que proteja seus direitos legais. Nos Estados Unidos, não há espaço para tais pessoas oficialmente, embora existam na nação desde o contato.

É com esses fatores em mente, que as imagens do Arrolamento/Reorganização de Robeson County são comentadas aqui. O processo dos formulários e o uso de táticas antropométricas não consideram aspectos como as mudanças físicas ocorridas ao longo da vida ou o direito do grupo definir a si mesmos. Por exemplo, uma criança pequena tem múltiplas heranças, mas como o rosto e a cor dos cabelos mudam, a aparência dela no futuro poderia se tornar mais próxima de uma ou outra herança. Usando esse sistema antropométrico, a mesma criança em versão adulta obteria resultados diversos, dependendo das mudanças ocorridas na cor da pele, dos cabelos e nas feições do rosto. As sardas, que também estavam situadas como não indicadores de herança indígena, foram excluídas da categoria pessoas com dupla hereditariedade na reformulação do processo.

Por exemplo, no caso de dupla hereditariedade, como é o caso de alguém cujo pai é indígena de sangue puro e a mãe anglo-saxônica, a criança pode ser bastante branca, ter sardas e outros traços tipicamente indígenas, dependendo do fator genético dominante. Se avaliado por esse mesmo processo, eles poderiam estar rotulados na taxa de menos que a metade (sardas e verrugas = branco, mas isso pode ocorrer em não exatamente a metade). Há também a questão do que classifica a herança como suficiente para ser reconhecida pelo governo. Nesses estudos parece que uma pessoa definida com herança superior à metade deve ser considerada indígena ou arrolável.

Nesse ponto, os descendentes indígenas se tornam quase a mesma coisa do que Edward Curtis afirmou ser de sangue 'alienado', baseado na aparência de algumas pessoas que fotografou. Pode-se sugerir que tal estabelecimento dominante do 'outro' tenha incorporado as mesmas metodologias de assimilação, as quais excluem os sujeitos e os preparam para os últimos estágios de 'assimilação'. As pessoas indígenas negaram o direito de definir a si mesmas, especialmente em termos de construções fotográficas tais como as desses tipos de Robeson, fotografadas em função de estudos antropométricos dos antropólogos. Não obstante, na reorganização do processo, os conceitos 'dominantes' discutidos ao longo deste texto estão presentes nas investigações do BIA, nesta era, baseada da noção do antropólogo como expert em 'indianidade'.

Nos exemplos cujos resultados indiquem 'feições negras', as chances de não terem qualquer tipo de reconhecimento são maiores do que a metade. Na figura 352, essa mulher, Lucie Rubie Jacobs, foi definida como tendo ancestralidade predominantemente 'de negros'. [44] A história oral na forma escrita das famílias dos indivíduos e o fato de muitos terem estudo em escolas índias como a *Union Chapel state Indian School* parece ter sido desprezada.



Figuras 352, 353 e 354: Lucie Rubie Jacobs,Winnie Woods e Jesse Oxidino. NARA Docs - Enrollment Records - RG 75, E616, Boxes 13-15 1934 –1936.

Nas figuras 323 e 354, a mulher Winnie Woods identificada como ½ ou mais indígena e o homem, Jesse Oxidino, são descritos também tendo feições brancas, negras e indígenas, por causa da textura do cabelo, cor de pele em várias áreas do corpo,

[44] As conseqüências de ser 'oficialmente' definido como 'parcialmente negro' em Robeson County, em 1937 foram: uma das crianças foi expulsa da escola índia e não lhe foi permitido entrar em outra escola, ao menos razoável, branca; não foi mencionada a concessão de benefícios sociais.

comparados com uma gradação antropométrica e várias outras características. A calvície é também um fator determinante incluído na lista de traços indígenas insuficientes. Segundo a informação do texto que acompanha a carta, Winnie e Jesse são descritos pelo antropólogo como ‘menos de ½ índio’.



Figura 355: *Joe Chavis*. NARA Docs - Enrollment Records - RG 75, E616, Boxes 13-15 1934-1936.

O homem, Joe Chavis, da imagem 355 disse ter partes iguais de herança. Mas hoje, compreendo-se um pouco mais sobre o DNA, é claro que um dos pais dele poderia ser de herança totalmente indígena e o outro negro e branco e teríamos um resultado físico que até poderia ser a metade. Portanto, a ele ou ela teria sido negado o direito da herança com base nos traços hereditários predominantes de seus pais. Todavia, em alguns casos, pode-se ter mais traços hereditários do lado do pai do que da mãe com o sangue puro, mas isso não poderia torná-lo menos do que a metade, em termos de herança indígena ou discurso dominante. Aqui, a ausência de documentos dignos de crédito deixou-os à mercê do sistema. Nessas análises, havia também referências ao fato de que eles seriam, em geral, mais escuros do que a média dos europeus mediterrâneos. Assim sendo, mesmo que alguém não tenha ancestrais do tipo ‘europeu mediterrâneo’, a comparação estava sempre presente como um indicativo no estabelecimento do governo.

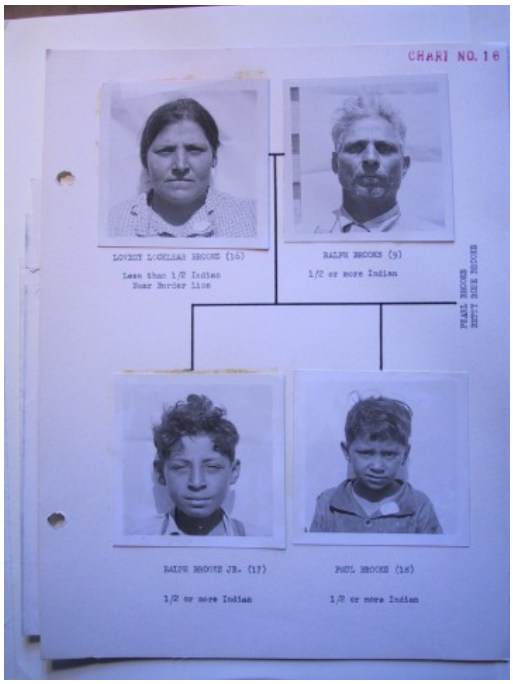


Figura 356: Família de *Ralph e Lovedly Brooks.* Nara Docs. - Enrollment Records - RG 75, E616, Boxes 13-15 1934-1936.

Havia ainda diferentes diagnósticos sobre membros de uma mesma família, de Ralph e Lovedly Brooks, da qual alguns terminaram ilegitimados de acordo com a análise de sangue. Essa parecia uma conclusão convincente para famílias que apresentavam algum tipo de anomalia. A taxação de uma família (figura 356) demonstra que o procedimento resultou em diferentes quantuns de 'sangue' no interior de uma mesma família. A mãe denotava ter menos do que o pai (1/2 ou mais), mas as crianças quando nasceram tinham quantuns de sangue iguais aos do pai, não de 1/4.



Figura 357: *Brooks Family*. Nara Docs - Enrollment Records - RG 75, E616, Boxes 13-15/ Single Unit Family Analysis 1934-1936

Um exemplo equivalente a este pode ser visto na figura 357 do estudo de uma unidade familiar, Brooks. Uma das irmãs (no lado direito) é um caso limítrofe enquanto o

restante tem metade ou mais, conforme a descrição do texto relacionado a cada fotografia. As imagens usadas aqui representam na maioria imagens de 'tipos': imagem frontal e uma visão de perfil dos sujeitos.

Essas imagens são documentos que dizem respeito à criação de um conceito 'índio' pelo governo dominante durante a reorganização do processo. Elas poderiam ser relembradas como referência durante a análise da publicação mensal do BIA chamada *Indian at Work (1933)*, produzida pelo Departamento do Interior. O escopo desse trabalho foi comparado diretamente com as imagens e conceitos no exame prévio das fotografias de *Índios do Brasil* e do SPI.

O foco principal aqui não é analisar o grau de sucesso que o movimento de Collier e as políticas do BIA tiveram em relação ao passado e à política indígena corrente. Em vez disso, o foco está na compreensão de como essas políticas e pressões externas afetam a produção de fotografias incluídas em *Indians at Work,* tanto quanto sua relação com as políticas brasileiras refletidas nas imagens do SPI. Thaddeus Blanchette descreve o nascimento da publicação e suas ideologias de fundação:

> *Indians at Work* foi o órgão de comunicação da casa do BIA, de Jonh Collier, que começou com a publicação esporádica da revista no início de 1933 (a data exata não está clara, pois os primeiros números não foram numerados). A publicação tinha originalmente o subtítulo "Uma Conservação Emergencial, Um Jornal para Nós Mesmos".[45] O que denuncia duas características chaves que a revista exibiria em seus variados artigos até seu final, em 1946. Em primeiro lugar, o *IAW* fala por 'nós', o que inclui os empregados do BIA e seus cargos de nativo-americanos. Na visão de mundo do *IAW*, tanto os índios quando os administradores faziam parte de um todo orgânico e presumivelmente tinham os mesmos interesses. Esta orientação tornou-se ainda mais explícita no dia 1º de janeiro de 1934, quando o subtítulo mudou para 'Um Jornal para os Índios e a Serviço do Índio. Em segundo lugar, quando a publicação logo se ramificou para cobrir todos os aspectos da administração de índios e da vida do nativo americano possíveis, a coisa que mais interessava eram os relatos do trabalho concreto que estava sendo feito para *desenvolver* as reservas, ou seja, torná-los economicamente viáveis e, presumivelmente, auto-sustentáveis. Nesse sentido, podemos considerar que o IAW representava uma ênfase particular do BIA de Collier, em

[45] Thaddeus descreve este processo: As primeiras edições de IAW foram publicadas como um adendo ao que se tornou publicamente conhecido como *Indian Civilian Conservation Corps*, ou mais propriamente, Trabalho de Conservação Emergencial do Índio (Indian Emergency Conservation Work - IECW). Houve uma injeção considerável de fundos para as terras índias através de transferências unilaterais do Departamento do Interior (CCC). Somente no primeiro ano, acima de US 6 milhões de dólares foram gastos e cerca de 15 mil nativos norte-americanos foram empregados na reserva de projetos de melhorias, tais como construção de barreiras, fiscais de manutenção, construção de estradas, trens a vapor etc. Parece que o intento básico de Collier com o IECW era conseguir o máximo de dinheiro possível nas mãos dos índios, e o mais rápido possível preferencialmente, de recursos outros que não os do orçamento do BIA, usando-os simultaneamente para desenvolver os recursos das reservas. A retórica usada para justificar os gastos com conservação era a de que isso permitiria melhorar as terras de propriedade deles, torná-los economicamente mais viáveis, numa situação cuja expectativa era reduzir consideravelmente a dependência financeira deles do governo federal. Entretanto, praticamente, o IECW foi um imenso programa de trabalho por fazer, uma justificativa para pagar salários para milhares de homens e mulheres, numa das áreas rurais mais íngremes e áridas dos Estados Unidos, durante a Depressão. Enquanto as melhorias foram de fato sendo feitas pelo programa nas reservas, o que seria de se esperar, quando foi descoberta a correspondência do índio, o que era visto popularmente entre os nativos americanos como um programa confiável, passou a ser, acidentalmente, uma significativa diferença entre a desnutrição e os escassos benefícios para muitos nativos americanos durante a Depressão.

> um verdadeiro entendimento de *aculturação* versus políticas de *assimilação.* [46] *(Blanchette, tese: John Collier e O índio Pós Moderno,* Museu Nacional s.d.).

Portanto, a perspectiva de Collier, ao mesmo tempo em que, por um lado, opunha-se à assimilação, promovia a identidade e a vida tradicional indígena; por outro lado, seguia as metodologias. O que significava que ele tinha de provar a produtividade do 'índio', níveis de aculturação e gerenciar as terras, enquanto fornecia uma imagem de cuidados com a saúde, tendo como referência o relatório Merian. *Indians at Work* reflete muitas facetas. A publicação, acima de tudo, promovia a idéia de progresso devido à união do BIA com as pessoas indígenas. Os termos de Collier, como comissário do BIA, sob o qual *Indians at Work* foi produzido, tinham de provar o 'sucesso' da política indígena sob os muitos ângulos da sociedade norte-americana. Thaddeus explica:

> A proposta do *IAW*, neste cenário, era tripla. Antes de tudo, era a de impulsionar a moral dos empregados nativos americanos do *IAW*, para que publicassem seus trabalhos. Em segundo lugar, era informar os empregados do BIA das medidas a serem tomadas, ao longo do continente, reconhecer os negócios índios e revitalizar as vidas dos nativos e as terras. Finalmente – e mais importante – era publicar a situação dos nativos americanos e simultaneamente pintar os índios como árduos trabalhadores, cidadãos empenhados em reconstruir suas vidas. O público alvo para esta última tomada de imagens eram os muitos e variados grupos e indivíduos que faziam a política de campo do BIA *fora* do gabinete do BIA. Isso incluía grupos religiosos e missionários, antropólogos e – o mais importante – homens do Congresso e oficiais do governo (*Blanchette, tese: John Collier e O índio Pós Moderno,* Museu Nacional s.d.).

Sendo assim, o fato é que a publicação agradava os empregados nativos americanos do BIA, produzia provas do sucesso da produtividade indígena, da política e da organização da terra. Todos esses quesitos tiveram efeito sobre as imagens produzidas pela publicação. Eles tinham de agradar, como Blanchette afirma, grupos religiosos, antropólogos, homens do Congresso e oficiais. O conteúdo fotográfico reflete esses vários aspectos.

A coleção de imagens como um todo, encontrada nos vários volumes, de 1933 a 1944, é bastante indicativa de quais eram as ideologias por trás da publicação do BIA. Este conceito foi sendo vendido pela sociedade dominante, sob o título extremamente sugestivo de *Indians at Work*. O título reflete o conteúdo das imagens, a maioria de homens trabalhando no açude, reservas de água, lagos artificiais, estepes, estradas, pontes e quase todo tipo de construção possível.

As mulheres, em muitas imagens, são fotografadas como produtivas em termos de artesanato tradicional e treinadas para serem mães, de acordo com as convenções do Oeste.

46

Nesses volumes, ao longo dos anos, tornou-se necessário representar as pessoas mostradas tanto como 'índias', no sentido genérico, quanto produtivas, em termos de exploração da terra. Ao se fazer o exame da linguagem textual e das fotografias com seus respectivos títulos, torna-se claro que esta produção, para os leitores indígenas, é extremamente patronal. A linguagem usada, especialmente nos títulos, refere-se especialmente ao *Índio de Hoje e de Amanhã* ou *Eles* que comiam isto ou aquilo. Há alguns novos itens para o leitor indígena e noções de união entre o BIA e as pessoas indígenas em alguns dos artigos, mas são repletos de ideologias que o BIA queria promover fora das reservas. Portanto, tantos quantos fossem os vários escritos indígenas, artigos de Collier como fotografias de pessoas indígenas e não indígenas, a todos os temas correspondiam imagens. Por exemplo, um tema repetido é a noção do 'tradicional' ou do suporte da mais antiga geração, trabalhando em concordância com as mais novas gerações, como eram definidas, e educadas pelo 'homem branco', (figura 358).

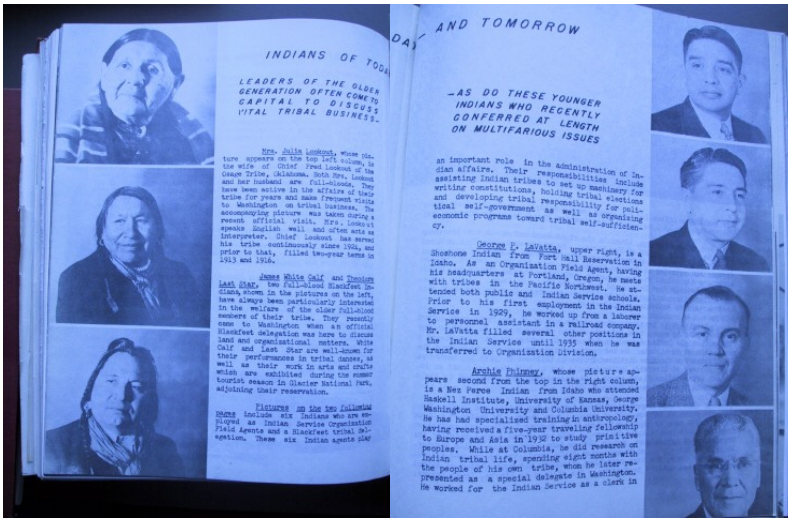


Figura 358: *Índio de Hoje e de Amanhã; Indians at Work,* Vol 7, June, 1940.

Ao ilustrar artigos publicados relativos a negociações ou situações que requeriam 'acordos', freqüentemente usava-se uma imagem do líder vestido tradicionalmente com o representante do BIA na página 5 da Indians at Work April 15, 1934 (figura 359).



Figura 359: *Senator Wheeler of Montana with a Blackfoot Leader;* April 15, 1934

Isto parece refletir uma necessidade de apresentar o fato de que o 'índio de verdade' fez o pacto inicial com os responsáveis pela nova política do governo. A imagem pode nos dar a aparência de uma união política mais oficial.

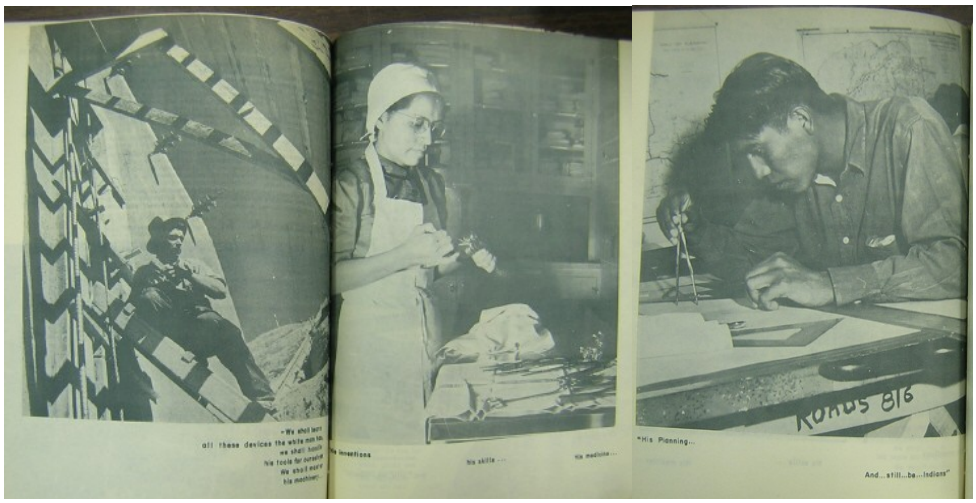


Figura 360: *Indians at Work*, Vol. VII, Junho, 1940.

Os termos índio e homem branco foram usados à exaustão nos títulos e nas informações textuais. Esta dicotomia está refletida na figura 360. A primeira imagem da série é acompanhada do seguinte texto: "Devemos aprender todas as advertências que o homem branco nos faz; devemos usar as ferramentas deles a nosso favor; devemos priorizar seu maquinário". A segunda imagem é a de uma enfermeira indígena com instrumentos médicos. O texto segue a página anterior: "...suas invenções, suas habilidades, sua medicina". A próxima imagem é de um homem indígena; genericamente, 'um índio, como o texto estabelece', planejando um roteiro através de um mapa, ou

fazendo um mapa. A legenda continua: “Sua capacidade de planejamento... e continuar sendo ‘índio’”.

Ao ler as informações textuais, percebe-se que a mensagem é claramente a de uma transformação, já que o que se focaliza não é a mudança inata da ‘indianidade’ das pessoas. Esta série de imagens exemplifica uma utilização da linguagem que simula a voz dos ‘índios’ através do uso do pronome da primeira pessoa do plural, ‘nós’, ou “nossa’, e não ‘deles’. O suposto ‘índio’ dessa publicação, por um lado, fala diretamente para o leitor; por outro lado, a propaganda foi também destinada a encorajar os indígenas para a completa assimilação social e tecnológica. Aqui, a noção do sujeito indígena aprendendo a utilizar a tecnologia de modo a ter progresso é muito persuasiva. O ‘índio’ se tornará ‘civilizado’ e um trabalhador da nação, sem perder sua ‘indianidade’, como representado na linguagem pelo uso do pronome ‘nós’. As palavras também desvalorizam a medicina tradicional e os estilos de vida caracterizados pela falta de ‘planejamento’. O mesmo pode ser dito em relação aos aspectos tradicionais de ‘maternidade’ da cultura e para a cultura, com a implementação de aulas educativas de como ser uma mãe, discutido no capítulo V. Por um lado, trata-se de imagens similares às de Rondon com seu relógio e as imagens do SPI do ‘índio’ integrado, mas ao mesmo tempo diferentes, porque a ênfase está em reter a ‘indianidade’. Há, portanto, uma ênfase em ‘reorganizar o pensamento ‘índio’(v.1, *Reorganization number* 1936, página 14- 15). Essa ênfase e a noção da indígena enfermeira não estão implícitas nas imagens do SPI.

Os aspectos que constam tanto nas imagens do SPI quanto do BIA, *Indians at Work,* dizem respeito precisamente à ênfase no trabalhador indígena integrado, cidadão rural e agricultor. Associada à imagem desse ‘índio trabalhador’ está a noção de que ‘ele’ pode aproveitar melhor a terra, sendo, portanto, mais produtivo. A figura 361 mostra o trabalho de ‘índios’ numa serralharia.

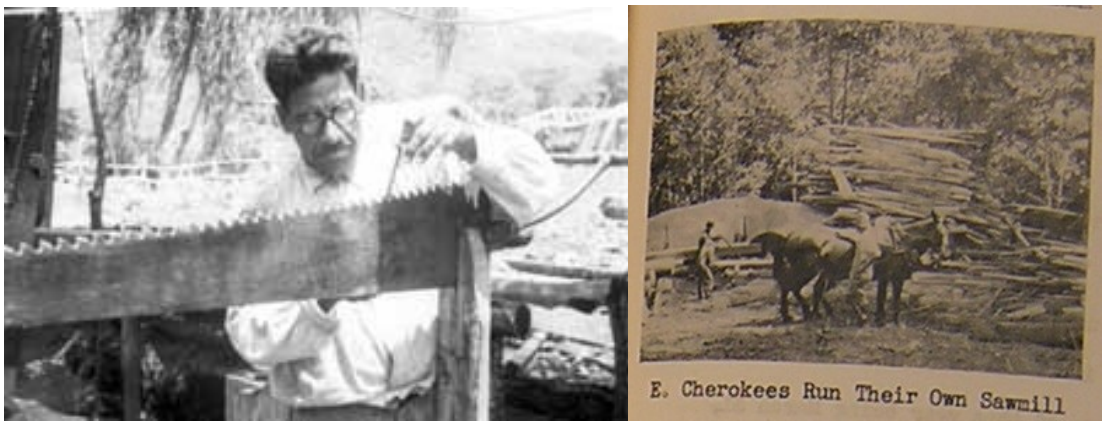


Figura 361: SPI: *Serraria; Posto Indígena da Fronteira e Vigilância, Presidente Alves de Barros* 1942 e *E. Cherokees Run Their Own Sawmill*, *Indians at Work* vol I. May 15, 1934.

Há várias imagens de trabalhadores indígenas atuando em grupos, como por exemplo, na construção de uma trilha para caminhões ilustrada na figura 362.

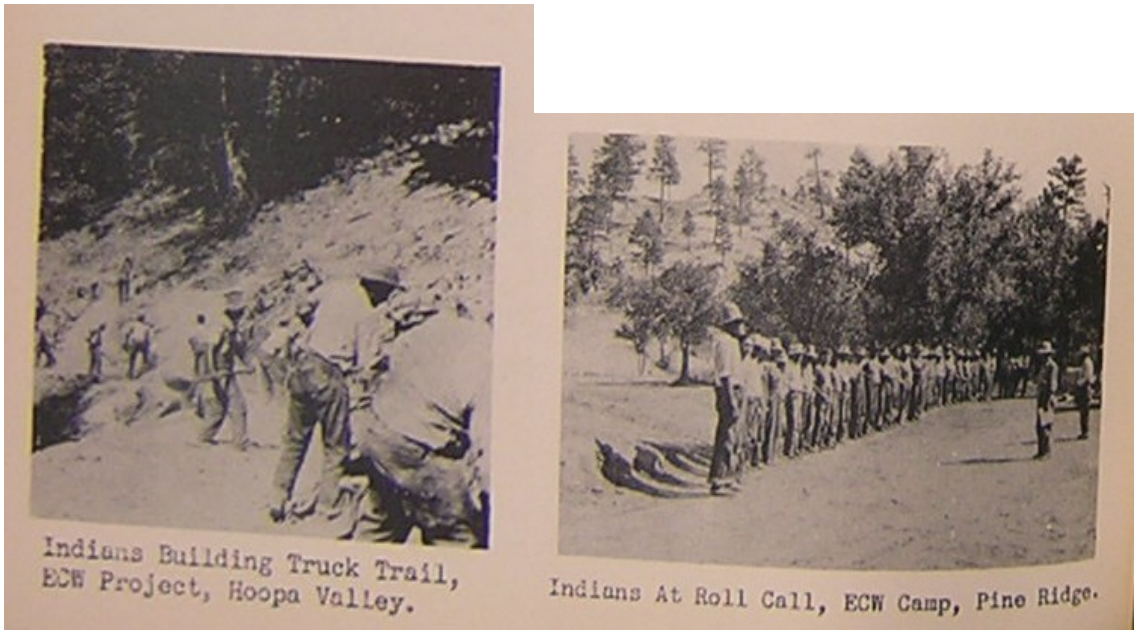


Figura 362: *Indians Building Truck Trail, Indians at Work*, vol I. Dec, 1 1933

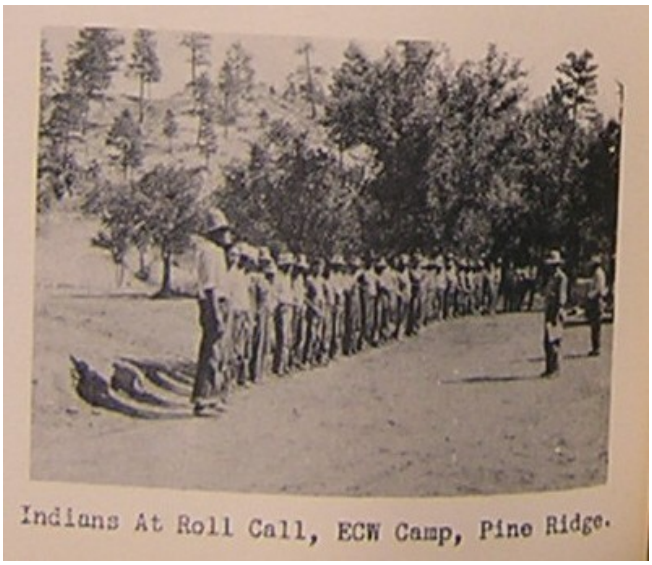


Figura 363: *Indians at Roll Call, ECW Camp Pine Ridge*, vol I, Dec, 1 1933.





Figura 364: *Indians Settling Telephone Poles, Fort Hall ECW Project*, vol I, Dec 1, 1933.
Figura 365::*A group of the Men who helped build the Kallihoma School*,vol I, April 1, 1934.

Na época, havia também um sentimento militar, como as imagens da Comissão e do SPI mostram(figura 363, *Indians em Roll Call Pine Ridge* ou 'chamado militar dos Índios'). O trabalhador era, então, um instrumento em sintonia com o governo. Há ainda imagens de 'índios' construindo linhas telegráficas (figura 364), com a iconografia bem acentuada pela Comissão e o SPI. Portanto, finalmente, o trabalhador tornou-se um instrumento do governo. De maneira semelhante, as imagens de trabalhadores indígenas do SPI construindo postos, também aparecem em *Indians at work* com trabalhadores construindo agências ou postos e suas próprias escolas (figura 365). Há "Índios Carpinteiros", serralheiros e pintores. Dentre outras, a fotografia mostrando um homem

navajo ‘operando uma máquina a vapor’ avalia o sucesso do BIA na criação de um ‘índio’ produtivo. Os trabalhadores indígenas também se encontram fazendo taludes para contenção de erosões e, algumas vezes, erguendo igrejas.

O rancheiro e o fazendeiro indígena também estão presentes em *Indians at Work.* Entretanto, como no caso do SPI, alguns indígenas civis tornaram-se cidadãos rurais. Há um grande número de fotografias mostrando o trabalho de agricultores indígenas em jardins e na criação de animais como vacas e frangos (figura 366).

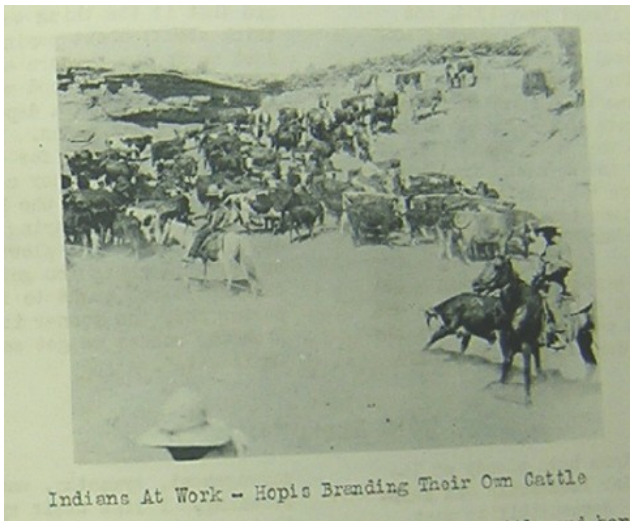


Figura 366: *Indians at Work- Hopi Branding Their Own Cattle*. Vol, II. January 1, 1935



Figura 367: *Kohlrubi and Cabbages and A Flourishing Potato Patch*. Vol II, April 1, 1935.

O homem mais velho aqui é também indicativo da afirmação do sucesso do fazendeiro indígena (figura 367), constantemente reafirmada pelo fotógrafo. Os novos fazendeiros estavam aptos, então, a sustentar a si mesmos e suas famílias enquanto tornavam a terra produtiva. O fazendeiro indígena verdadeiramente se integra quando se

torna um criador de gado, semelhante ao *cowboy* norte-americano (figura 368 *Indian Cowboys*.).

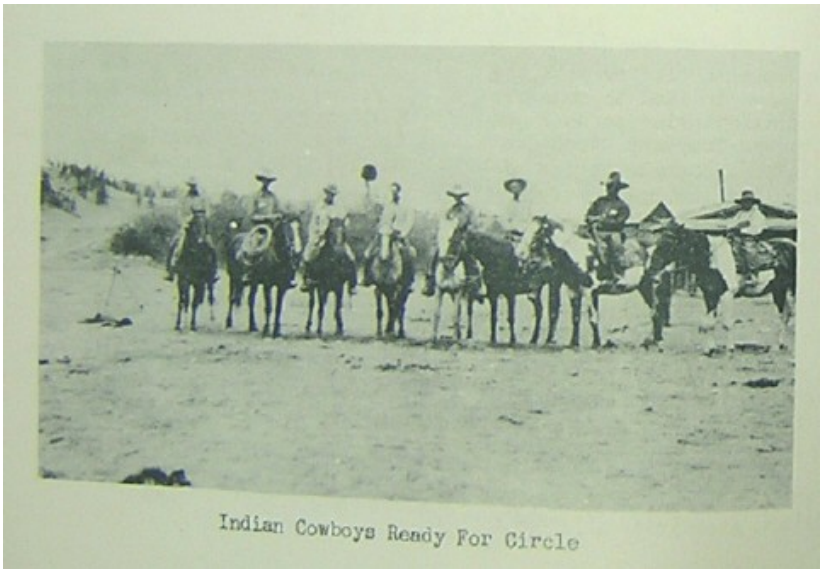


Figura 368: *Indian Cowboys Ready for Circle.* Vol., II. Feb 15, 1935

As técnicas pré e pós-intervenções da Comissão e do SPI também podem ser vistas nas imagens 'antes' e 'depois' das reformas do BIA sob direção de Collier. Nas fotos 'depois', os indígenas são retratados como saudáveis, felizes e habitando casas melhores (figura 369). Nessas imagens 'antes' e 'depois', a situação das casas confirma uma situação de limpeza conforme as considerações enviadas para o Relatório Merian, pelo BIA. Eles parecem, simplesmente, ter resolvido todos os problemas de pobreza e fome. Na situação apresentada antes do relatório Meriam e de Collier, isso em parte é verdade. O que é mais interessante aqui é como esta imagem de conversão de saúde e conforto do 'índio' é retratada pelas fotografias publicadas como propaganda do BIA.

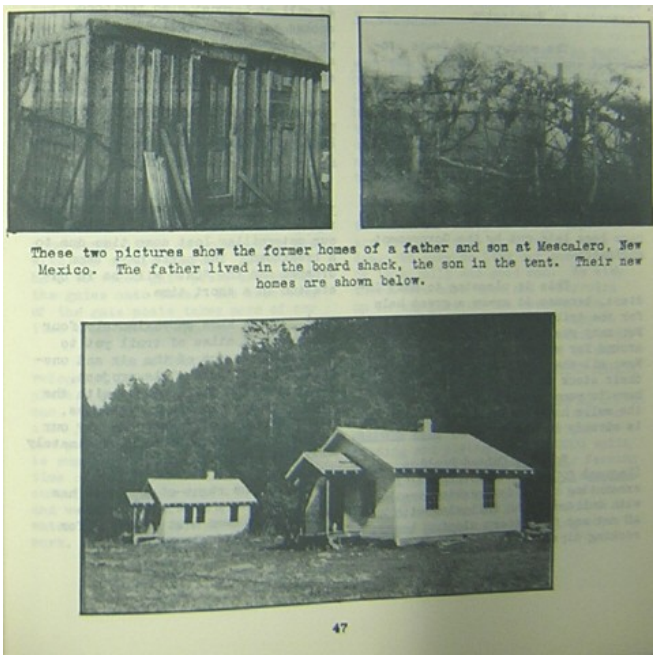


Figura 369: '*Before and After, New Home. New Mexico'* vol, IV. August 15, 1936

Uma outra imagem relativa à educação na saúde, presente no volume III, mostra crianças fazendo suportes para escovas de dentes. A higiene é central nessa imagem e retrata a idéia do aprendizado da escovação e da necessidade de se ter um lugar para guardar as escovas de dentes.

A nacionalização do 'índio' está também presente nas fotografias das mulheres indígenas fazendo enfeites de natal, jantares de ação de graças, assim como a imagem de um time completo de *baseball* de indígenas americanos. As danças tradicionais, comidas e objetos artísticos são também temas de fotografias. Todavia, a maioria dos títulos reflete um interesse na venda de certa porção de 'indianidade ' para o antropólogo ou observador acadêmico. Por exemplo, um produto chamado 'comida indígena', que mostra uma generalização referente à alimentação dos 'índios', pois não especifica a diversidade cultural envolvida.

No caso do SPI, há também muitas imagens de jovens indígenas estudantes. Eles representam a nova geração, os adolescentes e crianças como esperança do futuro do 'índio'. Os artistas indígenas jovens são também freqüentemente fotografados com seus objetos de arte, muitas vezes representando a união da educação cultural com a 'educação'.

A figura indígena no exército ou como 'patriota' foi também usada em publicações de *Indians at Work*. Durante esse tempo, muitos indígenas norte-americanos serviram na Segunda Guerra Mundial, para proteger sua terra e herança e não necessariamente pelo governo ou pelo patrimônio público. Nesse sentido, a promoção do 'patriotismo' indígena é vista como o resultado de vários fatos ocorridos entre 1942 a 1945. Por exemplo, em

abril de 1942, o artigo intitulado *Os okfuskees unidos, The Okfuskee County Inidan Red Cross - aderiram com US$92 para o fundo de emergência e reivindicaram a distinção de ser o grupo de índios mais ativos nos Estados Unidos* foi publicado no Vol. 9, nº 8, p. 26 de *Indians at Work*. A figura 370 é um exemplo que ilustra essa iconografia do 'patriotismo'.

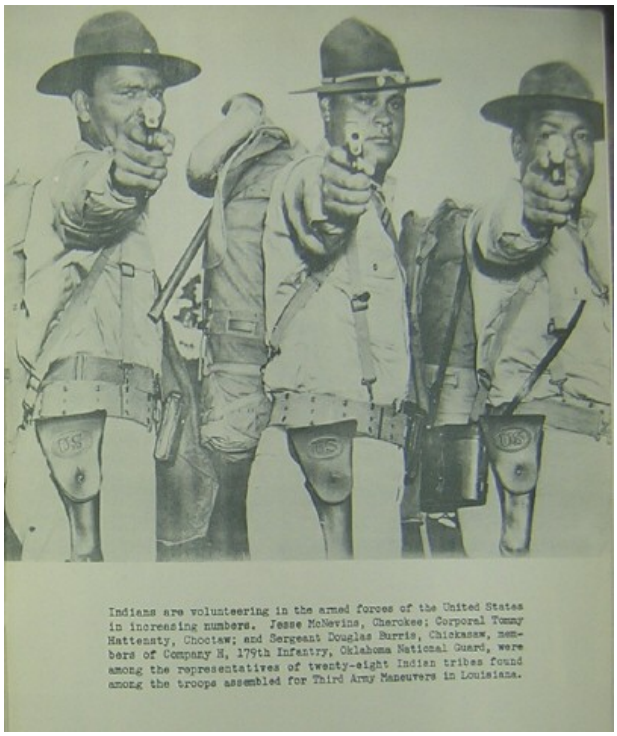


Figura 370: *Indians are volunteering in the armed forces of the United States…* April1941, vol 8

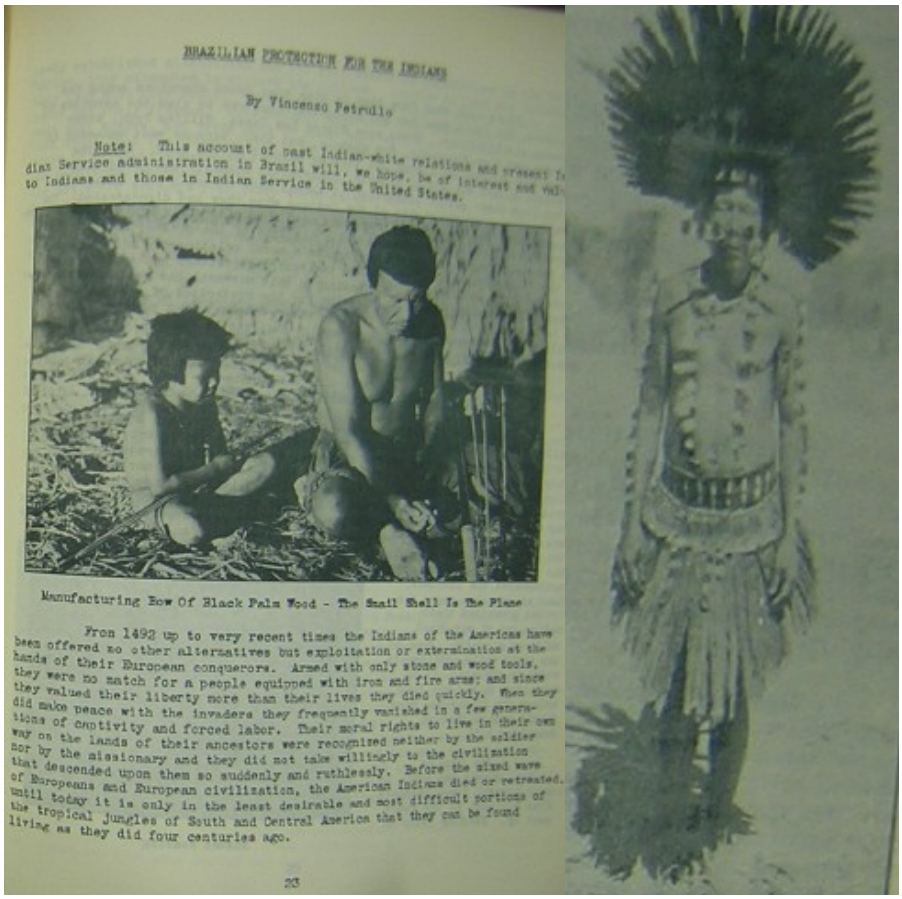
O SPI e o BIA, sob a gestão de John Collier, enfrentaram muitos problemas, argumentos e representações similares acerca da produtividade indígena. Thaddeus Blanchette, em tese de doutoramento já citada, comparou a documentação oficial de contato e esquematizou as ideologias dos Estados Unidos e do Brasil. Ele esclarece as perspectivas que Theodore Roosevelt e o Marechal Rondon compartilhavam acerca dos índios, além de correlações e correspondências que ocorreram entre o SPI e o BIA:

> O uso final do IAW que precisa ser descrito aqui é um uso como o de um órgão de propaganda poderoso para empurrar o IRA – um estilo de reformas dos Serviços de Índios das outras repúblicas americanas. Durante a corrida para a Conferência Patzcuaro, de 1940, o Instituto Indígena Interamericano, do BIA de Collier, decidiu produzir uma edição especial bilíngüe de *Indians at Work,* de modo a expor o que tinha feito na área de Assuntos Indígenas, nos Estados Unidos, nos últimos seis anos. Esta publicação se desenvolvia nos limites da revista e eventualmente era renomeada de *Indians in the United States*. Não obstante, é bom saber que a primeira publicação voltou-se para o tópico da doutrinação de dignatários estrangeiros quando o plano de Collier de reformas para o índio emergiu no IAW. A revista era costumeiramente enviada a qualquer um que a solicitasse nas Américas. No caso do Brasil, era enviada ao SPI, ao CNPI e a vários conselheiros

> individuais e empregados de ambas as entidades. O IAW era também enviado a guardas florestais e a grupos e indivíduos ecléticos, incluindo o Museu Nacional, IBGE, Instituto Nacional do Livro, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, Museu Nacional de Belas Artes, Museu Paulista, Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Casa do Estudante do Brasil, Ministério de Educação, DASP, Museu Goeldi, Museu Histórico Nacional, entre outros. A variedade desses grupos atesta a amplitude da divulgação – não necessariamente profundamente penetrante – da visão de Collier em relação à moderna administração do índio no estado brasileiro e no meio acadêmico (*Blanchette, tese: John Collier e O índio Pós-Moderno,* Museu Nacional s.d).

Conseqüentemente, as conexões entre o SPI e o BIA encontradas na análise de suas produções fotográficas foram desenvolvidas em condições históricas específicas, sendo também um dos reflexos do discurso mantido entre os responsáveis pelas políticas norte-americanas e brasileiras. Essa troca de informações pode ser vista nas imagens e no artigo *Brazilian Protection for the Indians* by Vincenzo Petrullo, incluídos no volume 4 de *Indians at Work*, parte I, dia 15 de Fevereiro de 1937 e parte II publicada no volume de março de 1937. Algumas imagens[47] desse artigo podem ser vistas na figura 371. O artigo descreve a situação passada e presente da população indígena do Brasil e a propaganda positivista da Comissão e do SPI, relativa ao processo de pacificação, proteção, treinamento, melhoramento do estilo da vida, trabalho, agricultura e integração do índio brasileiro pela *Indian Service Administration* no Brasil. No artigo, o Marechal Rondon é representado como uma presença fundamental nesse processo de 'pacificação'. O autor usa uma linguagem representativa das metodologias do BIA na época, como o emprego da palavra 'repatriation' quando descreve os índios brasileiros. No começo do artigo Petrullo diz: "Esperamos que esse artigo seja valioso para todos aqueles envolvidos com o Serviço ao Índio dos EUA" (1937, p. 23), o que comprova o interesse mútuo e a comunicação entre EUA e Brasil sobre o 'problema do índio'.

[47] A segunda imagem presente aqui é muito semelhante à de um homem Bororo tirada por Levi-Strauss.



BRAZILIAN PROTECTION FOR THE INDIANS

By Vincenzo Petrullo

Note: This account of past Indian-white relations and present I
dian Service administration in Brazil will, we hope, be of interest and val
to Indians and those in Indian Service in the United States.

Manufacturing Bow Of Black Palm Wood - The Snail Shell Is The Place

From 1492 up to very recent times the Indians of the Americas have been offered no other alternatives but exploitation or extermination at the hands of their European conquerors. Armed with only stone and wood tools, they were no match for a people equipped with iron and fire arms; and since they valued their liberty more than their lives they died quickly. When they did make peace with the invaders they frequently vanished in a few generations of captivity and forced labor. Their moral rights to live in their own way on the lands of their ancestors were recognized neither by the soldier nor by the missionary and they did not take willingly to the civilization that descended upon them so suddenly and ruthlessly. Before the mixed wave of Europeans and European civilization, the American Indians died or retreated. Until today it is only in the least desirable and most difficult portions of the tropical jungles of South and Central America that they can be found living as they did four centuries ago.

23

Figura 371: *Brazilian Protection for the Indian*. Fevereiro 1937 e Março 1937

4. 11 Diálogos Alternativos e Negociações

Ainda que este projeto não examine em detalhes o papel do CNPI, suas influências podem ser sentidas nas fotografias da década de 1940, do SPI, aqui discutidas. A Funai, enquanto organização que substituiu aqueles dois órgãos, juntamente com suas fotografias, também não foram discutidas em detalhe. Imaginando o 'índio', no Brasil, quanto a alguns avanços em relação aos direitos à vida, à saúde e à terra indígenas conquistados pelos irmãos Villas-Boas, a mídia criou fotografias da figura do indígena tradicional e a do pai ou líder antropólogo que, algumas vezes, também se transfigura em índio (imagem em capa de revista que traz texto e imagens do Xingu, por Villas-Boas). Aqueles que não se adequavam à imagem da noção dominante do 'índio' permaneceram à margem do cenário político de uma construção não-indígena. O mesmo pode ser dito em relação à disputa travada entre alguns fotógrafos que tradicionalmente se concentraram apenas em buscar fotos de grupos tais como os yanomamis.

Não obstante, alguns desses fotógrafos serão discutidos aqui, tendo como critério de escolha suas posições de protestos políticos e artísticos, ou até engajamento, em relação ao conceito 'índio' da sociedade brasileira dominante. Outros fotógrafos, como Pedro Martinelli, focalizado no Capítulo V, serão referidos em termos de seu discurso relativo ao 'índio brasileiro imaginado' de forma mais ampla. Assim, nesta seção, continuando a discussão das questões mais relevantes em relação à construção e ao desenvolvimento do índio brasileiro como uma noção coletiva ou pública, será enfatizada a abordagem do discurso contemporâneo. Os profissionais selecionados segundo suas posições políticas na arte da fotografia representam aqueles que usaram a câmera para protestar contra o 'conceito' índio como uma construção dominante, através da linguagem visual, transmitindo o sentido das questões indígenas e levando-as para um melhor entendimento.

Imagens criadas por Lévi-Strauss dos Nhambiquaras - ou Nambikwaras – e outros grupos são bastante similares ou possivelmente inspiradas pelas imagens feitas desse grupo pela Comissão. As imagens nos livros de Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil e Triste Trópicos*, são fotografias alternativas, porém, não representam uma posição de protesto político ou artístico. Muitas destas fotografias refletem as ideologias etnocêntricas, de uma antropologia colonial. Isso pode ser evidente já pela escolha de grupos como os bororós ou nhambiquaras, por exemplo, dentre todos os grupos indígenas no Brasil. Ele parece querer captar o 'primitivo' e às vezes o degradado ou o 'depois' da Comissão, inclusive porque suas imagens foram tiradas anos após a intervenção da Comissão. O modo criado nas imagens feitas pela Comissão me parece menos grave do que o de Lévi-Strauss. As imagens da Comissão se concentram em retratar as origens indígenas e respectivo potencial para 'conversão'. Já no caso de Lévi-Strauss, as imagens têm um elemento que pode refletir a situação posterior à atuação da Comissão, tal como as doenças, ou as perspectivas do autor (figura 372).



Figura 372*: Nambikwara. Uma epidemia de oftalmia purulenta, muito dolorosa, acometeu os índios durante nossa estada* (*Saudades do Brasil*, 1994, p.130).

Esta sensação pode ser identificada em suas imagens e no texto *Tristes Trópicos* e no discurso de Machado relativo às impressões de Lévi-Strauss sobre a comissão: "Tal era a desolação, a tristeza dos trópicos, no cenário descrito por Lévi-Strauss, agravado pela forte influência da sua visão europeizante" (Machado, 1994, p. 252). Entretanto se, por um lado, o trabalho e as imagens de Lévi-Strauss são um testemunho do genocídio; por outro lado, representam um estilo/olhar antropológico europeu sobre 'o primitivo'. Em seu texto *Saudade do Brasil*, do qual as imagens estudadas aqui foram tiradas, (algumas são repetidas em *Tristes Trópicos*), descreve os bororós tendo perdido a admirada robustez e a língua materna, tornando-se alcoólatras, doentes (2001, p.17). Eles representam o pesadelo do antropólogo; 'índios primitivos' em degradação, após o contato. Machado descreve o contato do estudioso francês com os grupos, nos anos de 1930, durante o declínio das estações do telégrafo e seu interesse em grupos 'primitivos ou preservados':

> Lévi-Strauss não se interessou em lançar sobre os índios de Rondon o seu olhar de etnólogo, que guardava para aquele que era um dos povos mais "primitivos" do mundo. Que, aliás, ele só conheceu em acampamentos temporários, em torno das estações, plantadas no seu território. Segundo Price (1972,143), ele nunca chegou a ver uma aldeia Nambikwara, apenas acampamentos, o que teria influenciado o seu retrato equivocado sobre os "bandos" (Machado, 1994, p.249).

Este tema antropológico de estudo, preservação ou fotografia do grupo designado como o mais 'sem contato' dos grupos é um dos que se repetem durante o estudo da representação do índio na cultura dominante. A documentação de Lévi-Strauss dos Caduveos consiste de fotografias que, ao contrário da comissão, trata o papel da mulher em contextos menos domésticos e mais ritualísticos (figura 373).

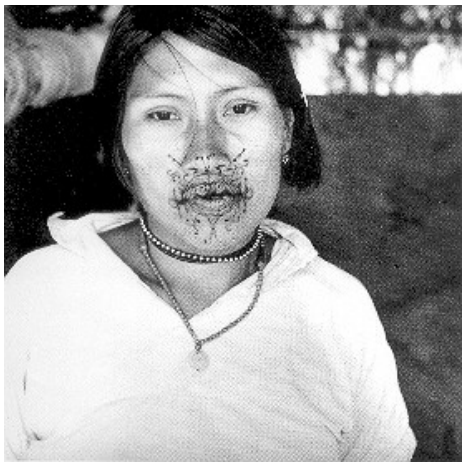


Figura 373: *Caduveo. A boca torna-se uma flor estranha e complicada*. 1994, p.74.



Figura 374: *Bororo. 'Ritos Religiosos'*. 1994, pp.104-106.

A arte no rosto das mulheres foi um interesse particular, conforme podemos ver em várias fotografias de mulheres desenhadas em *Saudade do Brasil.* Mesmo que o enfoque seja ainda bem etnográfico, ele buscou desvendar algo mais além dos papéis tradicionais imaginados para a mulher indígena. Suas fotografias dos bororós são de assuntos similares aos das imagens de feitas por Reis, como vemos nas imagens de cerimônias, ritos e danças (figura 374). Nesta parte, não entrei numa discussão aprofundada do trabalho de Strauss, porque foi abordado na tese de Machado, citada. Mas, algumas de suas imagens são importantes em relação à influência da Comissão sobre posteriores pesquisadores e fotógrafos.

Claudia Andujar é uma fotógrafa cujo discurso é o que melhor expressa a discussão deste projeto. Sua relação fotográfica com os indígenas brasileiros, especialmente com os yanomanis, corresponde a uma vida inteira. As imagens tocam o genocídio, a vida cotidiana, a compreensão e as experiências subjetivas próprias e as dos índios, no mundo

de hoje. Ao longo de sua vida fotografou o povo carajá, na Ilha do Bananal; famílias xikrins e bororós, mas seus esforços se voltaram, sobretudo, para os yanomamis. Claudia vem fotografando ativamente os Yanomami há cerca de trinta anos. Seu trabalho fotográfico é significativo e importante. Embora tenha nascido na Suíça, cresceu na Hungria. Tendo o pai sido morto em um campo de concentração, durante a Segunda Guerra Mundial, ela foi afetada pessoalmente, sentindo na pele o que significa fazer parte de uma minoria. Desde então, passou a se interessar pela questão da justiça relacionada com as populações. Em relação a sua vida pessoal, esteve intimamente envolvida com os direitos yanomamis, relacionados com a terra e a demarcação de território. Nos anos 70, Cláudia obteve uma bolsa de estudos da Fundação John Simon Guggenhein para documentar uma minoria étnica. Foi quando, motivada também por sua própria realidade pessoal e social, sentiu-se atraída pelo povo Yanomami.

Esta análise se concentrará em duas de suas publicações recentes: *Yanomami* em referencia a exposição *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível* (1998), em Curitiba, e *A Vulnerabilidade do Ser* (2005), uma síntese de sua fotografia e perspectiva poética. Estes serão os únicos trabalhos examinados dentre os que constam no amplo acervo de material que produziu ao longo de toda a vida. Em *Vulnerabilidade do Ser*, o número de imagens situa-se em torno de quinze mil (Moura, in Andujar, 2005, p. 271). Em algumas delas, ela recria sua própria concepção dos sujeitos e desconstrói os elementos dominantes.

Nesta mais recente publicação, ela pesquisa a eterna experiência humana, e a possível vulnerabilidade de vida em geral; natureza, animais e pessoas. Com sua câmera, ela busca enquadrar a fragilidade e a resistência dos seres humanos. Neste livro, ela resgata as mais antigas imagens de seus arquivos e as compõe com as novas imagens, então o livro consiste de fotografias desde os anos 1950 até agora. Usa a luz e a própria experiência e o instrumento da pintura para criar ou comunicar-se visualmente. As fotos selecionadas para essa publicação dizem respeito a um critério de arte política relativa à identidade indígena. Selecionei duas imagens para analisar. A primeira é a imagem da capa do livro, que retrata um Wakata-ú, TIY, Roraima, (1976). O jovem Wakata-ú é uma metáfora do interesse de Claudia pela fragilidade e habilidade da cura. Tem o rosto arranhado começando a ser curado, que aparece como uma referência, ao mesmo tempo, à fragilidade e ao poder de recuperação. O jovem, associado com o elemento água, na fotografia, poderia ser visto como um símbolo de nascimento ou renascimento. A imagem, (figura 375) é de uma jovem mulher identificada como Ajarani (1981); contudo, na foto, ela está identificada por um número.



Figura 375: *Ajarani (BR-210), TIY, Roraima, 1981*. (Andujar, 2005, p.8).

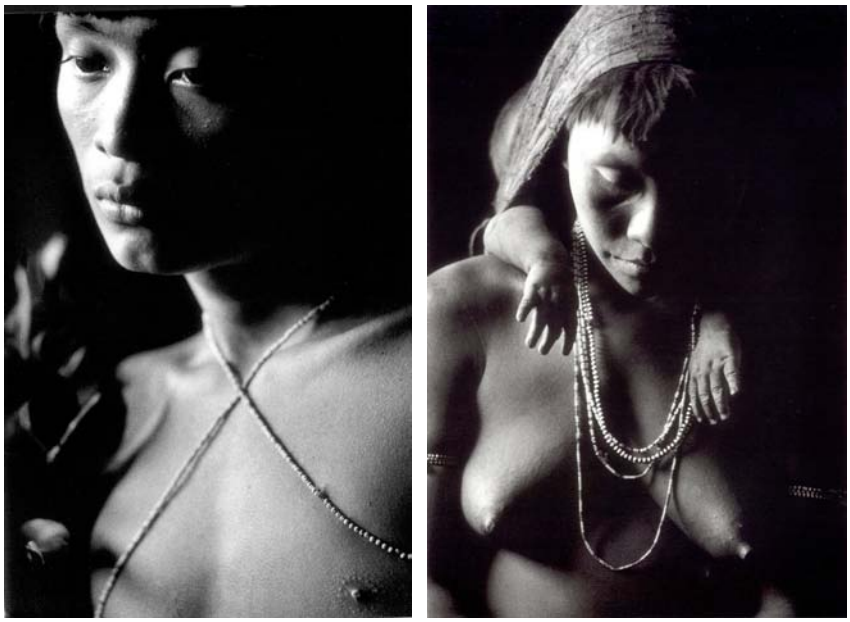
Esta imagem esboça noções de genocídio, desumanização e as experiências da fotógrafa referentes aos campos de concentração, aproximadas a esse processo de identificação de pessoas indígenas. À luz deste projeto, esta é uma importante imagem artística política. Outros assuntos tratados por Claudia incluem fotos relativas às doenças levadas aos yanomamis durante a corrida do ouro em 1990, genocídio, e a vários sujeitos brasileiros.

Como fotógrafa, ela se empenha em misturar a beleza estética e a transmissão de informações sociais e culturais, através da linguagem visual. Suas fotos em *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível* são testemunhais tanto de sua própria experiência quanto a dos Yanomami. Sob esse ponto de vista, seu diálogo parece, algumas vezes, complicado. Claudia teve um envolvimento pessoal com os Yanomami; assim sendo, ela compartilha de uma metodologia similar à de Diane Arbor. Esse aspecto pode ser observado em seus retratos das pessoas (figuras 376 e 377), nos quais parece haver uma conversação entre ela, a câmera e o sujeito fotografado.



Figuras 376 e 377: *Yanomami,* (Andujar, 1998, pp. 29 e 35).

As imagens 378 e 379 são mais do que conversação, são testemunhos de como ela usa a estética, o enquadramento e o corpo Yanomami.



Figuras 378 e 379: (Andujar, 1998, pp. 37 e 34).

Claudia tem muita proximidade com as pessoas dessa nação, devido ao fato de que, antes de fotografá-las, ela buscou conhecer e entender o grupo e sua visão de mundo. Depois de ter permanecido por cinco anos consecutivos atuando junto a um grupo em particular, ela produziu sua primeira coleção de fotografias. A esse respeito comenta: "Minha proposta era observar e tentar entender quem eles eram e mostrar isso através da imagem" (*Imagens da Fotografia Brasileira*, 2000, pp. 2 e16).

Conseqüentemente, observando-se a fotografia por ela produzida, não se tem a impressão de que os Yanomami estejam meramente participando de um voyeurismo antropológico. Em parte, isso ocorre devido ao enfoque dado e ao fato de que a câmera é um elemento externo desconfortável tanto para ela quanto para o sujeito fotografado.

O livro de fotografia a ser discutido, publicado por Claudia Andujar, é *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível*, que consiste de fotografias tiradas nos anos 70, na região de Catrimani. Num primeiro momento será analisado como uma unidade de trabalho em separado e, posteriormente, será considerado com outras de suas realizações fotográficas individuais. Exposições, tais como aquela sobre o genocídio dos Yanomami, mortos no Brasil, *Yanomamis* e outras publicações; *O Amazonas*, *Yanomami frente ao Eterno*; *A Região Amazônica*, *Sermão do Mundo sem o Mal* e *Mitopoemas Yanomami* (mitopoemas). Quando se começa a folhear o livro *Yanomami*, sente-se emergir um novo mundo. Contudo, sem o texto, muito de suas motivações estariam perdidas. Algumas das fotos apenas nos mostram,

ás vezes, um ser não-humano, um tipo de Yanomami extraterrestre. Em grande parte isto se deve às técnicas de câmera utilizadas. E também, com a leitura do texto, pode-se obter o sentido que ela está tentando passar para a experiência do observador com as ideologias espirituais, religiosas e culturais do povo Yanomami. Claudia constrói a identidade desse povo usando uma linguagem visual baseada no que aprendeu com eles. As fotos apenas representam o que ela acredita ser a essência da liberdade Yanomami, a partir de um contexto de não-nativo. A primeira seção, *A Casa*, com a apresentação de um texto de Davi Kopenawa Yanomami, é bastante esclarecedora. Ele escreve acerca de como a casa comunitária funciona e seu significado para o povo. As gravuras narram uma história acerca da importância do espaço e da construção da casa para se definir a fronteira entre o sagrado e o profano. O sagrado vem de uma luz acima e toca o solo da casa. Laymert Garcia dos Santos comenta: "A arquitetura de luz e sombra permite que a casa revele um paradoxo entre espaço aberto e fechado; um universo micro-macrocósmico, no qual humanos começam a se materializar a partir de um feixe luminoso que os conduz do céu à terra" (Santos, *Folha de S. Paulo*, domingo, 16/08/98). O observador das fotografias passa a vislumbrar um outro universo, com um sentido de espaço e tempo diferentes dos já conhecidos. Nesse sentido, o testemunho de Davi é importante para se esclarecer as motivações da autora para a criação das imagens da primeira parte do livro. Ela afirma no parágrafo anterior às fotos: "Eu vivi em uma grande casa… foi o primeiro lugar para onde meus pensamentos se voltaram e comecei a me recordar dos fatos. Então, eu vi o quanto os antigos faziam as coisas que Omana, que criou os yanomami, ensinou-lhes" (*Yanomami*, p.103). Conseqüentemente, o outro mundo fantasmagórico que se materializa nas primeiras ilustrações deve-se à tentativa de Cláudia de trazer as imagens dos anciões e Omana à vida visualmente. Em imagens posteriores às primeiras desta secção, tiradas de um plano superior de visão, vemos imagens de luzes indistintas adentrando na casa comunitária (figuras 380, 381).

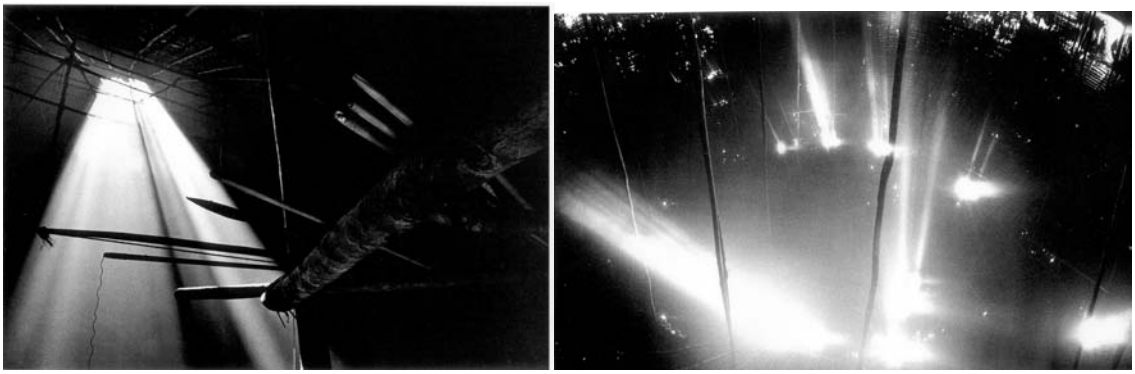


Figura 380 e 381: (Andujar, 1998, p.15 e 16).

O ser se materializa fora do foco de luz na ilustração seguinte (figura 382).



Figura 382: (Andujar, 1998, p.21)

Esta figura mostra crianças Yanomami na casa comunitária com adornos nas cabeças que são usados, ao que parece, no ritual do falcão, como foi descrito por Davi:

> Gradualmente os espíritos se revelam, avançando e voltando com passos de dança muito lentos. As crianças são muito pequenas e se apresentam em cores vibrantes. Suas cabeças são cobertas com penas de falcão branco e seus braceletes repletos de penas de caudas de araras e papagaios (Davi Kopenawa Yanomami, in Andujar, 1998, p.103).

A figura 382 reproduz uma imagem simbólica dos espíritos de que Davi fala. Embora as imagens sejam realmente as de yanomamis vestidos para o ritual, na maioria dos casos, para o leitor, essas imagens chegam não como as de um ritual, quando vistas de fora. Não obstante, suas histórias são vivas, trazem consigo movimento e continuidade em cada quadro e permitem que se sinta nas ações mostradas nas imagens. Parecem testemunhar os antigos, através dos olhos dos Yanomami. Mas as figuras místicas e não humanas ainda apresentam os Yanomami fora de sua realidade, como parte de um outro tempo ou lugar. Eles dão a impressão de serem imunes a mudanças e ao tempo, como extraterrestres. Isso é complexo, do ponto de vista dos observadores das fotos que nunca tiveram contato com o Yanomami ou nunca viram imagens dele, pois estes podem ficar limitados a essas características de sua identidade.

Algumas das fotografias de Claudia são muito surrealistas. Os Yanomami parecem estar envoltos em um sonho surrealista. A ilustração 383 trata da idéia surrealista, do olhar, uma fotografia de uma imagem refletida. Temos uma ligação entre a velha e a nova geração Já o texto acerca da floresta descreve os espíritos andando, brincando, dançando e

perseguindo uns aos outros pelos espelhos. Ela se utiliza do símbolo do espelho para sugerir a presença dos espíritos.

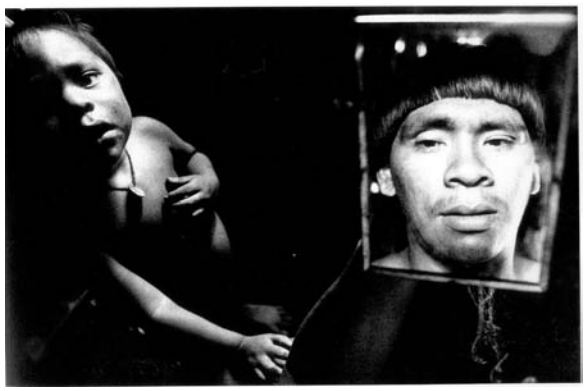


Figura 383: (Andujar ,1998, p.27)**.**

Na parte do seu trabalho chamada *A Floresta*, Claudia apresenta ao leitor a idéia de movimento, espiritualidade, através de espelhos e água, assim como atividades cotidianas, tendo como entorno a floresta. A técnica fotográfica empregada, na qual ela rabisca um tipo de círculo em torno de cada indivíduo sugere um clima em que todos estariam sendo transportados para um estado semelhante a um sonho, (figura 384).



Figura 384: (Andujar, 1998, p. 41)

O círculo enevoado em torno de cada figura evoca movimento e vida. A brisa vem da floresta e se transforma no seu próprio ser. A floresta torna-se viva, com sua própria existência, respirando e movimentando-se. Ao se observar a imagem, tem-se a sensação de estar procurando os olhos de alguém diferente, e não olhando como um voyeur, mas mais como parte do processo. A floresta em si torna-se o sujeito, nublando e puxando parte dos sujeitos yanomamis para a área da floresta/céu, criando um sentimento, uma sensação natural (figura 385).



Figura 385: (Andujar, 1998, p.58)

A sensação criada é de que as pessoas são parte da natureza. A técnica esbarra nas raízes do bom selvagem, mas liberta-se um pouco dessa referência com o comentário de Davi: "Nós chamamos a 'natureza' de terra-floresta, urihi - é o velho céu que caiu na terra nos primeiros tempos. Sabemos que está viva, que tem um sopro de vida muito comprido, muito maior do que o nosso" (Davi Kopenawa Yanomami , in Andujar, 1998, p.103). Vemos que, nessa fotografia, a ideologia incorporada é a que é descrita pelo Yanomami, Davi.

A parte chamada *O Invisível* é o fim da jornada pelas terras Yanomami. Nessa seção experimenta-se o interior do processo ritual. Ao se ler o ensaio de Davi sobre o "Invisível", as fotos de Claudia do processo ritual do início ao fim, tornam-se claras. A primeira ilustração, (figura 386), parece mostrar os espíritos começando a se reunir, misturando-se.

> Os espíritos começam a juntar-se à sua volta. Primeiro você ouve seus cantos de felicidade ao longe, como o zumbido de mosquitos. Quando os olhos vão se abrindo surgem luzes cintilantes (Davi Kopenawa Yanomami, in Andujar, 1998, p.103).

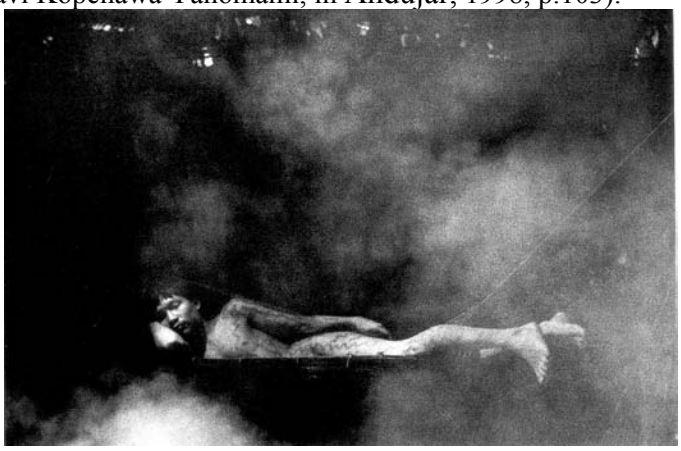


Figura 386: (Andujar, 1998, p.67)

Claudia traz à vida essa luz descrita pelo Yanomani, com sua técnica fotográfica, (figuras 387 e 388). As luzes estão sempre presentes em torno das pessoas fotografadas.





Figura 387: (Andujar,1998, p. 69) **Figura 388**: (Andujar,1998, p.72)

A seção seguinte parece revelar os espíritos do ritual fisicamente. Davi descreve isso do seguinte modo: "gradualmente os próprios espíritos se revelam... Suas cabeças estão cobertas com penas de falcão branco e seus braceletes repletos de penas de araras e papagaios" (figuras, 382, 389) (1998:66). Temos a figura 388 representando o começo do rito religioso, 389, 390, e 391, o meio do ritual e a 392 meio - quase no final.

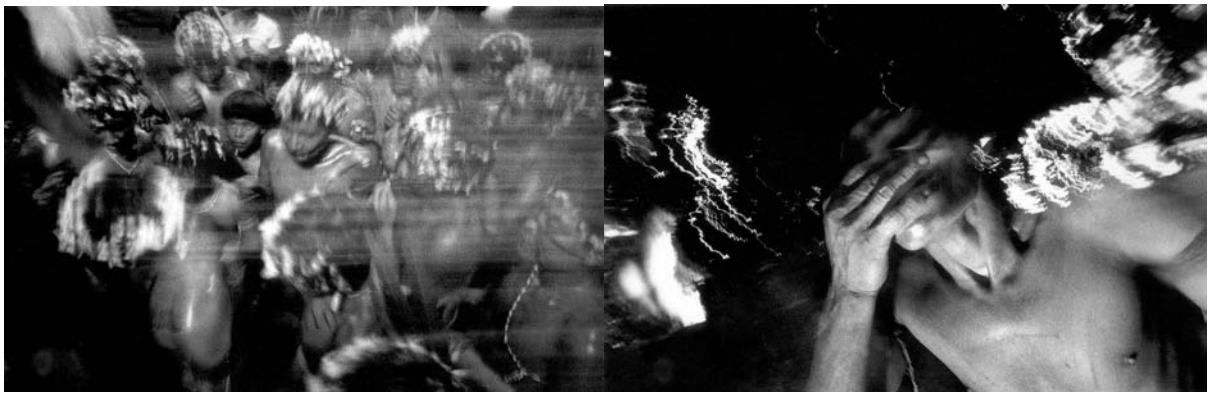


Figura 389 e 390: (Andujar,1998, pp. 75 e 77).



Figura 391 e 392: (Andujar,1998: 90 e 76).

Uma foto interessante e importante desse ponto de vista é reproduzida na figura 393. Aqui ela consegue passar a crença e o ritual vivo dos Yanomami visualmente. "Depois eles colocaram sua cabeça onde ficava seu tronco e as pernas onde ficavam seus braços". A foto faz o que a maioria dos antropólogos e os não-Yanomami considerariam um mito e não uma

realidade visual. Isso não significa que se acredite no que eles vêem, mas que, tal qual uma imagem na televisão de uma criatura não existente, pode-se ficar emocionalmente mobilizado a acreditar nela. Essa emoção estende-se tanto aos Yanomami quanto aos não-Yanomami. Trata-se de algo notável o que ela faz com a noção de continuidade entre o observador e o observado. Ela torna o invisível ao não-Yanomami visível.



Figura 393: (Andujar, 1998, p. 78)

Suas fotos afastam e destroem as ideologias do selvagem incivilizado, supersticioso, pagão e até mesmo canibal, que foram impressas à identidade do nativo. Pode-se ver com os olhos dos Yanomami o que os eles acreditam existir e isto se torna "real" para o observador também. Não tratam de selvagens com noções e mitologia incivilizadas e infantis. Os extraterrestres como seres, no início do livro, nos dão uma idéia de algum realismo através da valorização das crenças religiosas deles. Calmamente, o homem fecha os olhos e respira. "Quando você volta a si, pode responder aos espíritos e imitar seus sons, você pode ser um xamã" (Davi, in Andujar, 1998, p.103). Nesse sentido, as fotos de Claudia são válidas e provam a existência do sistema de crenças dessas populações.

Claudia lutou pelos direitos de terras dos Yanomami e está consciente que há mudanças na vida deles, mas suas fotos mostram que eles estão vivos e ativos. Os ensaios anexados em seu livro, de Anna Carboncini e Bruce Albert, incluem detalhes da experiência yanomami

desde o primeiro contato. Eles mencionam a mineração, a exploração da terra demarcada, invasões etc. O fato de as imagens do livro serem primeiramente da década de 70, quando havia muito menos contato e mudanças, e estarem sendo agrupadas e disponibilizadas somente agora, apresenta-nos algumas questões importantes que dizem respeito à identidade. Como já salientei, a meta de Claudia é comunicar visualmente o mundo e o sistema de crenças dos Yanomami, mas, por outro lado, pode parecer que os Yanomami que ela nos mostra estão congelados no tempo.

No trabalho de Cláudia há alguns poucos aspectos similares aos encontrados no estilo pictorialista de Edward Curtis. Claudia fez algo similar usando técnicas fotográficas. Ela compõe suas imagens em movimentos circulares, usa luz para transformar e definir o indivíduo de um modo fluído, no qual ela pode representar o que aprendeu ser a ideologia do povo. Claudia disse: "Meu trabalho ainda não encontrou sua forma definitiva, que na verdade creio que não existe. Assim como os mitos deles, meu trabalho se adapta, incorpora novas imagens e adquire novas formas que passam pela transcodificação de imagens para se tornarem mais atualizadas, numa infinita bricolagem virtual". (Andujar, 1998, 103). Como conseqüência disso, as novas formas e novas imagens possíveis estão presentes e ela as reconhece como formas de uma provável transmutação. Ela adquire sua própria experiência e através dos olhos dos Yanomami e passa-a aos observadores. Contudo, a ausência de uma instância mais clara que diga respeito a outras imagens produzidas dos anos 80 até hoje nos leva a um vácuo. Ela se sente desconfortável com isso e o problema é mencionado em seu livro, pelo ensaio de Anna Carboncini:

> Esse refinamento estético é um dos componentes das imagens, faz parte de uma necessidade vital; para Claudia Andujar é uma maneira de organizar o caos que rejeita, de opor a harmonia à desordem; de afastar a injustiça que é expressão da desordem (In Andujar, 1998, p. 5).

Pode-se entender que ela queira evitar e remover totalmente a injustiça, ainda que a injustiça exista no mundo, e a falta de discussão visual disso faz do Yanomami uma figura estóica intocável pelas mãos humanas. Claudia conhece essa dualidade e ela própria comenta em outras experiências dos Yanomami hoje em forma de texto:

> A vida dos Yanomami não se limita mais às longas estadas e viagens na floresta, noites repletas de conversas e discursos na grande maloca comunitária sob o luar e milhares de estrelas. Hoje incorporam á sua vida a escola bilíngüe, as assembléias indígenas, os imensos problemas causados pela invasão garimpeira e suas conseqüências, as doenças. Nos diálogos noturnos, no repensar dos valores da vida, eles estão se abrindo para uma nova visão do mundo. Faço como os Yanomami, que estão elaborando seus mitos, justificando-os, retrabalhando continuamente a oralidade de sua história, para ajustá-la ao novo, aos tempos hoje. Uma bricolagem de adaptação e atualização dos tempos dos

> mitos primordiais. Sem esse passado, a sua história, a bricolagem cairia no vazio. E é por isso que a memória tem função vital no processo de adaptação e elaboração do novo. Do mesmo modo consigo sentir um bem-estar muito grande e apreciar o privilégio de ter tido a oportunidade de vivenciar e documentar um passado que em muitos casos ainda é presente, um passado expandido. A adaptação de uma cultura como aquela dos Yanomami, um povo de recém-contato com um mundo que não é deles, é um processo delicado e lento, é um repensar do sentido do universo e da vida (Andujar, 1998, p.11).

É como ela salienta que sabe que a mudança ocorre e que eles estão sobrevivendo e se readaptando, até em movimentos, no mundo. Ela reconhece que o passado que tem documentado nessas fotos ainda continua, em certos aspectos, presente. . Uma lembrança para as futuras gerações de Yanomami sobre de onde eles vêm está contida tanto em sua fotografia quanto no diálogo textual. O Yanomami como um bom selvagem existe em algum lugar ou em algum plano de realidade viva aqui. Isto se deve tanto ao fato de sua experiência passada com a injustiça quanto ao fato dela tratar esse assunto de um ponto de vista estético. Nesse ponto, ela difere do conceito de bom selvagem de Curtis, no sentido de que está atenta a que os Yanomami se adaptem e vivam, não desapareçam. Em vez de um "extenso passado", ela poderia estar documentando suas crenças e culturas sem rótulos, enquanto eles, os Yanomami, se movem em direção ao mundo. Sendo assim, este trabalho é interessante, esteticamente prazeroso e valoriza o mundo deles com suas crenças traduzindo-as aos outros. Temos aqui, então, uma essencial e talentosa fotógrafa tratando com uma dificuldade de subjetividade, de identidade.

Um outro artista político acessível é Valdir Cruz. Seu livro *Faces da Floresta, Os Yanomamis,* como o nome diz, também tem como interesse os yanomamis de outrora, mas salienta a exclusão ou menor cobertura fotográfica dada a outros grupos indígenas brasileiros. Em seu texto, ele protesta contra o discurso dominante do 'índio', mostrando problemas específicos, como a enfermidade que transparece nos rostos das pessoas. Os Yanomamis são fotografados em um estado intermediário de 'vitimização ou degradação', o que não permite que o observador tenha um pleno prazer ao ver belos retratos, estilos de vida cotidianos, rituais, junto com as faces aflitas dos yanomamis com gripes, malária, oncorcencose, e pés e mãos infestados de bicho-do-pé (figuras, 394, 395, 396 e 397). O contraste rompe com as perspectivas dominantes do bom selvagem na floresta, substituindo-as pelas imagens de pessoas que tentam sobreviver e praticar a cultura de seus ancestrais.

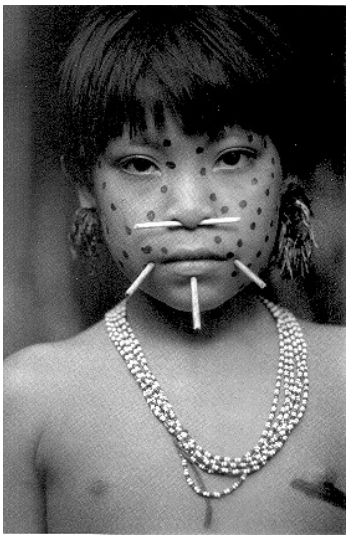


Figura 394: Capa; *Os Yanomami*. 2004

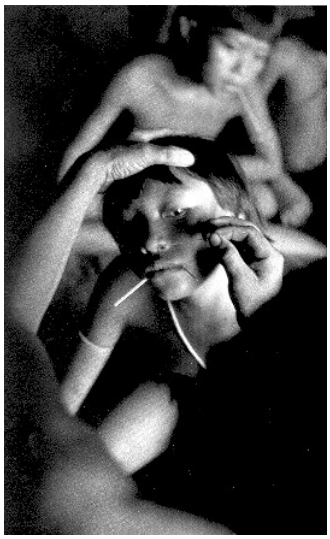


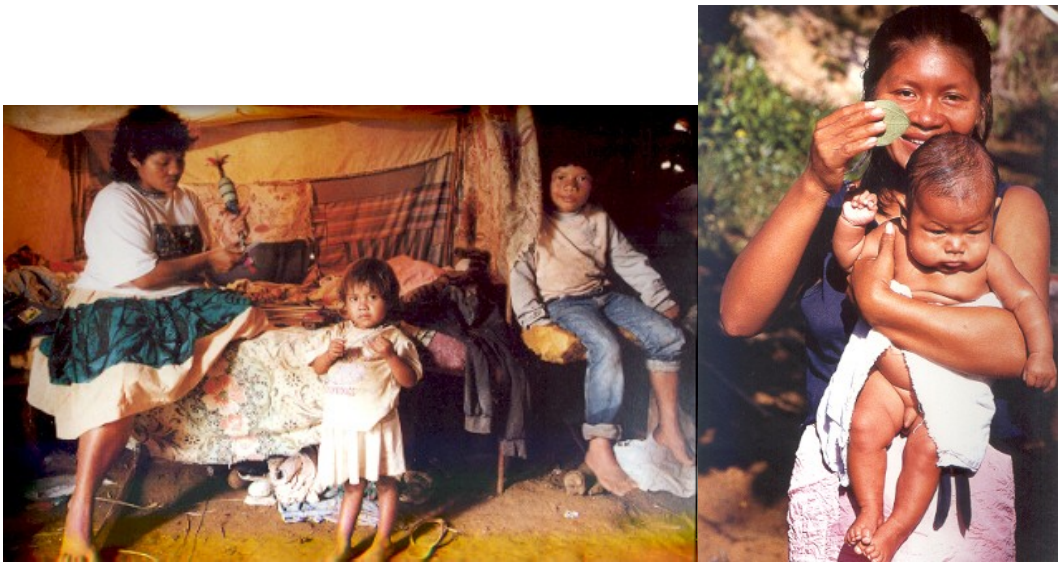
Figura 395:*Furando o nariz, Brasil*, 1995. 2004, p.130





Figura 396*: Mulher com gripe e asma, Venezula.* 1996. 2004, p.106
Figura 397: 2004, p. 22

Rosa Gauditano, cuja imagem está associada à da perspectiva do bom selvagem discutida no capítulo I, também pode ser citada como uma artista política. Suas imagens são de diversos grupos de pessoas indígenas brasileiras, mas para dar continuidade à idéia de um tipo de 'indianidade'. Em sua publicação *Indios: os Primeiros Habitantes,* ela cria fotografias do que sobreviveu e as confronta com as perspectivas românticas dominantes de 'indianidade' (figura 398), bem como deixa entrever a personalidade das pessoas indígenas que fotografa (figura 399).



Figuras 398 e 399: Gauditano, 1999, pp. 13 e 35

Pedro Martinelli, cujo trabalho com mulheres indígenas é examinado no Capítulo V, é outro fotógrafo cujo valoroso trabalho de muitos anos desconstrói a imagem da 'indianidade' estéril dominante. Em *Amazônia: O povo das Águas*, apresenta muitos rostos indígenas bem como habitantes que vivem próximos às pessoas indígenas e seu relacionamento com a identidade indígena. Neste livro, como Don Doll, ele fotografa interiores e espaços íntimos, como os de suas casas. Todavia, de modo diferente de Doll, as imagens dele terminam com um olhar em direção ao futuro. "Um olhar no Futuro", 2000, p. 224, diz respeito às crianças da Amazônia como a esperança de levar adiante a cultura (figura 400).

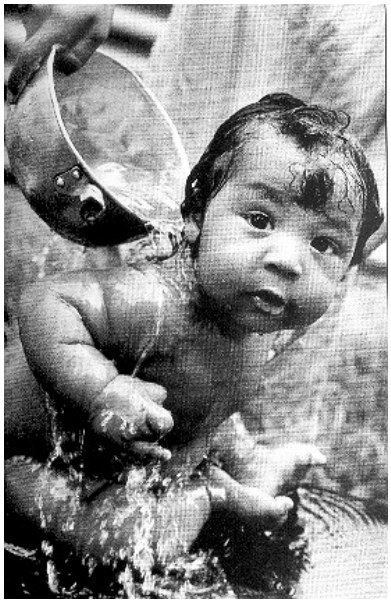


Figura 400: *Banho de cuia do caboclinho no Alto Rio Negro, 1997* (2000, p.226).

Sua recognição de pessoas descendentes de indígenas que são denominadas 'caboclas' é importante, tanto quanto sua avaliação da diversidade indígena. As imagens e os títulos de

seu livro aludem a temas tais como: genocídio, mistura entre grupos de pessoas indígenas, os 'sobreviventes' indígenas que foram transferidos para o Parque Xingu, no Brasil (2000, p.216).

Portanto, pode-se notar que esses artistas políticos em geral se concentram, além dos yanomamis, na Amazônia, nos grupos da área do Xingu. Parece, de fato, haver menos acesso do público a imagens relativas a outros grupos indígenas no Brasil. As perspectivas e a fotografia relativas a outros grupos existentes, tais como os guaranis, são menos popularizadas e acessíveis à sociedade em grande escala. Avanços recentes incluem exposições na Europa relativas aos guaranis e à fotografia de Luiz Tadeu Vilani. O acesso aos fotógrafos profissionais indígenas é bastante restrito, sendo quase impossível achar um fotógrafo indígena profissional ou publicado no Brasil. Não se pode dizer que não existem fotógrafos indígenas brasileiros, mas, na sua maioria, eles estão sendo formandos, experimentando e organizando-se neste momento (figura 401).



Figura 401: *A fotógrafa Indígena*. Bertioga 2003, III Festival Nacional do Índio.

Quando querem publicar ou expor, são dificilmente valorizados e acessíveis ao público, pois ainda não dominam o mercado. Mas, já são eles que estão tirando fotografias de família, do dia-a-dia e eventos, para si próprios e para comunicação. Já encontrei[48] amigos Xavantes,

[48] Pesquisei sobre fotógrafos indígenas na USP; ISA, *Os índios por eles mesmos*; associações indígenas como Associação Guarani Nheém Porá, XavanteWara, IDETI e ABN; a comunidade de Pindoty, São Paulo e o *Projeto de Documentação Fotográfica Povos Guarani*, com Paulo Porto. www.djweb.com.br/historia/ensaios/ensaios.html. As fotografias de Porto podem ser citadas como imagens de protesto em relação ao conceito 'índio' da sociedade brasileira dominante.

como o sobrinho de Hipa, Owau, com fotografias tiradas da família e ritos deles, para uso pessoal. Então espero que a perspectiva indígena brasileira das várias culturas e experiências comece a ser mais divulgada, porque agora estão ao lado dos fotógrafos não indígenas comunicando a perspectivas deles na vida em geral.

4. 12 Conclusão parcial

Para concluir esta seção de análise fotográfica, lembro que as pressões do governo, tanto dos Estados Unidos quanto do Brasil, propiciaram uma união entre a construção do 'índio' e a identidade nacional. Tanto o SPI quanto o BIA criaram imagens de um trabalhador nacional produtivo ou do agricultor e de mães e pais civilizados ou 'famílias' ocidentais, ao definir e inserir elementos de 'indianidade'. Para o BIA, durante a era de reorganização, as fotografias de *Indians at Work* afirmam publicamente para o Bureau seu progresso e mudança no regime político (ver figura 402, *Apache Ontem e Hoje*).

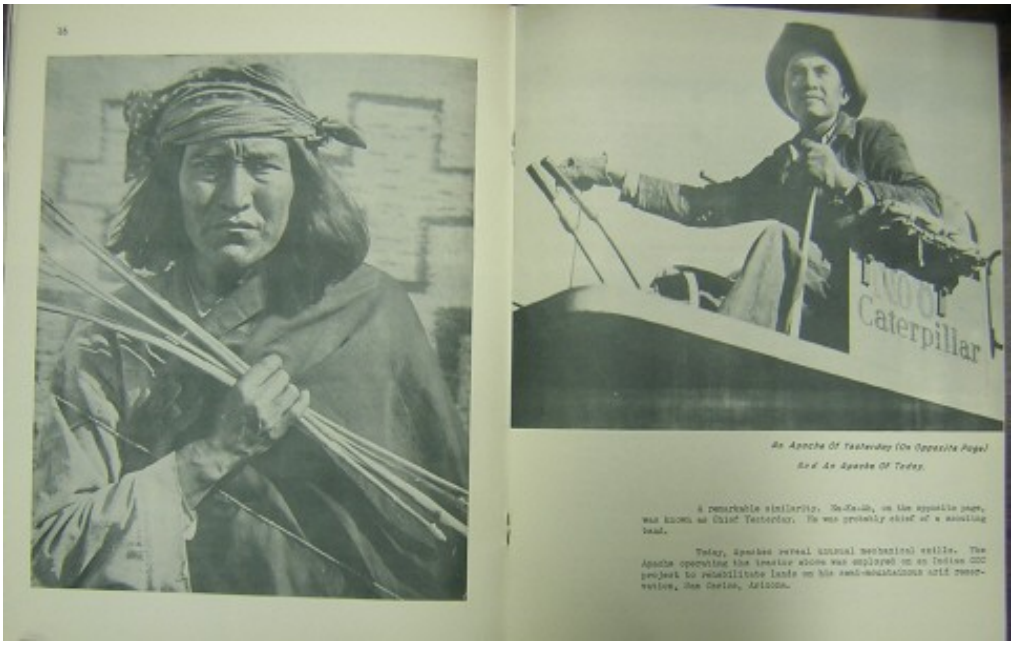


Figura 402: 'Apache of Yesterday and An Apache of Today' vol. 8 May, 1941.

Índians at Work apresenta ao observador a legitimidade do 'novo negócio' colocado em prática; a chegada de maior assistência à saúde e educação documentada; a construção de um trabalhador indígena incansável, projetado para depois de ter aprendido a beneficiar a terra e torná-la mais produtiva, enquanto o índio e a tribo ainda eram até aceitáveis e não ameaçadores.

As fotografias do SPI e do BIA acrescidas das informações textuais levaram a que se acreditasse que o 'índio' deles, na época, fosse genérico. Todavia, o SPI mostrou certa preocupação com a construção da imagem coletiva do 'índio' brasileiro, usando fotografias

de ‘indianidade’ original ou ‘tradicional’ versus o momento de contato e transição, com a comparação de imagens do trabalhador nacional ou cidadão rural completamente integrado. As conseqüências das construções fotográficas do SPI e do BIA refletem as ideologias relativas às políticas indígenas na época, o conceito ‘índio’ dominante em construção, e a conexão entre as duas organizações.

Pode-se argumentar que o caso é muito mais nítido nas imagens do SPI do que nas do BIA, mas as imagens do Bureau do ‘índio’ como trabalhador ou cidadão produtivo foram a descrição final do progresso. As fotografias são construções, imaginando o ‘outro’ do ponto de vista do observador nacional do problema ‘índio’. Embora seus enfoques e ideologias não fossem completamente similares, e cada país fosse, na verdade, influenciado pelo contexto histórico específico, como já foi mencionado, EUA e Brasil compartilhavam retratações paralelas em seu relacionamento com o ‘índio’. As fotografias refletem o conceito ‘índio’ norte-americano e brasileiro em construção.

Capítulo 5: Desconstruindo a Imagem da "Mulher Indígena" na Cultura Popular

5.1. A Forma Feminina do Indígena como um Símbolo das Américas

Esta seção discute a representação das mulheres indígenas tanto no Brasil quanto na América do Norte. O conceito "índio", em essência, uma noção masculina, será um fator de desconstrução da imagem das mulheres indígenas na cultura popular. Entretanto, embora a "mulher indígena" vincule-se ao conceito índio do imaginário popular, ela pode ser estudada separadamente, enquanto um símbolo das Américas. A indígena foi personagem de romances e representada como mãe das Américas. Se, por um lado, para a sociedade, a "índia", vista como uma princesa, era um bom vínculo entre o homem branco e a "indianidade", por outro lado, ela foi sendo vista de modo demoníaco, retratada como uma bruxa, prostituta, Eva, virgem e um motivo de sacrifício humano para o nascimento do novo continente americano. Essas características "arquetípicas" foram encontradas com freqüência, em termos das mulheres como um todo, em muitos continentes, ao longo da História. Eduardo França Paiva afirma:

> Mas, nem sempre, essas representações, que atravessaram séculos e séculos, e que sustentam, hoje, muitas de nossas opiniões, muito de nosso comportamento, várias de nossas práticas culturais são explícitas ou facilmente identificáveis iconograficamente. Uma dessas representações é a da figura da mulher associada ao pecado, à tentação e ao mal, uma imagem muito antiga, de base misógina, isto é, construída sobre a aversão à atuação social das mulheres e o medo de um suposto poder feminino, ainda fortemente presente no nosso dia-a-dia. A origem dessa representação pode ser encontrada na Bíblia. No livro do Gênese, a mulher é criada indiretamente à imagem e semelhança de Deus, a partir da costela do homem, o que, já de início, estabelece uma posição inferior conferida ao gênero feminino. Além disso, no mesmo livro, é relatada a falta cometida pela mulher, posteriormente chamada de Eva, ao ceder à sedução do mal e comer o fruto do pecado, induzindo o homem, Adão, ao mesmo delito. O mau procedimento da mulher instalou o pecado original que, segundo a tradição cristã, todo homem traz consigo ao nascer, perdendo-o apenas por meio do sacramento do batismo instituído por Cristo (...) Exatamente por conta dessa associação entre a mulher e o pecado é que ela também foi tomada como agente do mal e até mesmo como manifestação humanizada do próprio demônio. Imagens de várias épocas apresentam a serpente da árvore do Paraíso com o rosto de uma mulher, assim como, em inúmeras representações do diabo, lhe são atribuídos seios (Paiva, 2002, pp. 44-45).

Logo, as representações das mulheres indígenas foram fundadas sobre arquétipos comuns, presentes na cultura masculina européia e nas formas religiosas dominantes. Entre as imagens de mulheres indígenas que se tornaram populares incluem-se Iracema, no Brasil, e Pocahontas, nos Estados Unidos. Em termos de suas representações na mídia contemporânea,

elas são passivas e sexualizadas. Em ambos os países, a imagem das mulheres indígenas é um tema complexo. Há similaridades e diferenças na formação e, sobretudo, no corpo de imagens do Brasil e dos Estados Unidos. Este texto seguirá por um caminho que incluirá desenhos, pinturas, textos e, finalmente, imagens fotográficas que propiciarão o entendimento da criação da "mulher indígena" na imaginação coletiva.

As primeiras imagens que diziam respeito ao Novo Mundo envolveram a perpetuação de terras férteis e de um paraíso na Terra. Descrições semelhantes foram feitas sobre as mulheres indígenas, como por exemplo:

> Na Espanha, os relatos de Colombo inspiraram o historiador contemporâneo Peter Martyr a vislumbrar, desse modo, o primeiro encontro com os americanos: 'Todas as mulheres são adoráveis. Pode-se supor que se esteja diante daquelas esplêndidas náiades ou daquelas ninfas da primavera, tão celebradas na Antigüidade. Segurando folhas de palmeiras, enquanto dançavam acompanhando as canções, elas as balançavam e as ofertavam ao governador'. Colombo foi o primeiro e, talvez o mais veemente, a clamar que fora descoberto um paraíso terrestre, mas seus contemporâneos e exploradores seguiram-no, no século XVII, ao descrever a América como uma terra esplendorosa, onde, como Américo Vespúcio dizia, 'coisas maravilhosas vão sendo descobertas a cada dia'. Nessas terras aprazíveis, 'as florestas estão repletas de frutos, dos quais o vinho é preparado e outras coisas são feitas e, além disso, ir-se-á adentrar no país mais fértil que poderia ser encontrado, escreveu Ulrich Schimidt, um aventureiro da Bavária, em sua viagem à América do Sul (Christensen, Thomas e Carol, 1992, p. 3).

Pode-se aferir que as ações e as palavras dos primeiros exploradores inspiraram boas e românticas imagens acerca das mulheres indígenas. Na visão do contato de Peter Martyr, as mulheres cantam e, na imaginação masculina, são receptivas. De acordo com a citação acima, as mulheres aceitam e celebram alegremente a presença masculina européia no Novo Mundo.

O Novo Mundo era descrito como se fosse uma mulher com os braços, e também o corpo, abertos, pronta para receber quem quisesse explorar, pilhar, roubar, plantar suas sementes, cultivar, dominar ou se apoderar dela. Assim, teve início o relacionamento entre a presença masculina no Novo Mundo e as mulheres indígenas. A colonização em si seria uma penetração nas terras. A idéia de florestas virgens, assim como seria o caso da mulher, fez parte de uma fantasia da dominação mais ampla. As Américas estavam prontas para serem ceifadas e as indígenas tornaram-se parte desse processo. Pocahontas, Iracema, Moema e Sacagewea foram representações das "mulheres índias" na história das sociedades brasileira e norte-americana. Elas são definidas por seus papéis no Novo Mundo dominado pelos homens. As imagens associadas às indígenas refletem essa metodologia. As ideologias associadas às mulheres indígenas estavam presentes durante os primeiros encontros com o Novo Mundo,

formando um imaginário coletivo europeu a respeito delas. Embora essa imaginação fosse algo restrito às classes mais nobres ou intelectuais, provavelmente devido ao poder do arquétipo feminino, foi facilmente transmitida às classes populares. Esse processo colonial e seu discurso foram direcionando-se para as noções contemporâneas da "Índia", como as que se apresentam em filmes, na mídia, na moda e nas imagens fotográficas antropológicas e artísticas.

Tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, as indígenas vão sendo definidas e suas identidades culturalmente construídas, em relação ao Novo Mundo, a partir de um ponto de vista masculino. A imagem popular da "índia" é apropriada pela sociedade que a gerou. Pelas imagens de novelas e filmes, as mulheres foram e continuam sendo construídas através de seus relacionamentos com homens indígenas ou não-indígenas, com todo o arsenal de associações vinculadas à civilização ocidental. Em estudos antropológicos, freqüentemente as indígenas são meras figurantes, o que ilustra bem como operava o mundo "primitivo" masculino. Elas eram descritas como passivas, prisioneiras de sociedades aborígines, dominadas pelos homens ou, então, apenas como aquelas que colhiam os alimentos e faziam a comida tradicional ou tinham como principal função cuidar dos filhos. Ao mesmo tempo em que as mulheres foram, e continuam sendo, o centro econômico de muitas sociedades indígenas, elas foram generalizadas e descaracterizadas das formas femininas. Com freqüência, vemos essas mulheres serem utilizadas para ilustrar trajes tradicionais, penteados, rituais ou tipos "indígenas". Permanecem, ainda hoje, como se fossem meras bonecas fantasiadas.

Nos primeiros anos do contato, a imagem da indígena, enquanto uma metáfora das Américas, está presente em várias versões artísticas. Inicialmente, elas foram pintadas e desenhadas como ninfas (ver figura 403) [1].

[1] Niccolo Frangipane, *Alegoria da América*, 1590. De uma coleção particular, em São Paulo, Brasil.





Figura 403: *Alegoria da América*, 1590. **Figura 404:***Diana*

Na criação das imagens, os artistas usaram signos associados às representações de ninfas ou de ideais de beleza do Velho Mundo. Por exemplo, a mulher, na figura 403, tem pele clara; está travestida com trajes parecidos aos de Robin Hood, com calçados pontudos. A faixa com penas na cabeça está estilizada exageradamente. A criança, ao lado, parece mais um duende com seu pequeno chapéu e sapatos do que uma criança americana. O poder sobrenatural da mulher é retratado pelo pássaro selvagem pousado em sua mão.

Há várias gravuras e pinturas mais antigas de mulheres indígenas que representam a América dos séculos XVI e XVII. A maioria das imagens baseia-se nas noções e na iconografia clássicas que dizem respeito a formas femininas, tais como as das deusas gregas. Diana[2] , deusa da caça (figura 404), é um tipo de deusa guerreira, que foi bastante utilizada como inspiração para a representação iconográfica da mulher indígena americana. Note-se que, tanto na figura 403 quanto na figura 404, as mulheres têm porte atlético e seios pequenos e firmes. Diana é retratada ali como uma beleza poderosa e perigosa. Um dos exemplos do tipo de guerreira indígena e deusa, tal como a deusa Diana, pode ser visto em Etienne Delaune, na imagem intitulada *América,* de 1575 (Figura 405) [3]. Adriaen Collaert e Marten

[2] Diana é a Deusa Romana da Luz, Deusa da Lua, Virgem Lunar. Originalmente nunca se casou ou engravidou. Divina Caçadora, Senhora das Bestas e Deusa Grega das Amazonas.
[3] Étienne Delaune, *America*, 1575. Propriedade da Sociedade Histórica de Nova York.

de Vos criaram juntos, nesta imagem, um tipo similar de mulher guerreira imaginária, com uma armadilha ou um animal americano. (Figura 406) [4].



Figura 405: *América,* 1575, E. Delaune.

[4] Adriaen Collaert e Marten de Vos*, America*, 1600. Museu Rijks, Amsterdã.



Figura 406: *America*, 1600. A. Collaert e M. de Vos.

Porém, a mulher em primeiro plano ofusca as cenas de fundo, que consistem em dois homens caçando um cervo; uma mulher assando uma perna humana; dois homens brigando próximos a uma mesa, com pedaços de um homem na superfície; além de uma cena de guerra entre europeus e indígenas. Tudo isso acontece atrás dela, dando a entender que os europeus devem vencer e que a vida "selvagem" será coisa do passado. Esta mulher guerreira assiste à guerra em cima de um animal, em uma posição elevada, como se a guerra dos dois grupos de homens fosse para possuí-la, ela, a América.

Um interessante aspecto dessas imagens das indígenas guerreiras é a sua posição em relação a animais exóticos, contidas na iconografia das pinturas e dos desenhos. Embora, estejam na mesma pose de Diana, estas indígenas encontram-se sentadas junto com estranhos animas exóticos, enquanto Diana (incorporada à cultura européia) está acompanhada por um cachorro. Paiva discute, em seu livro, (Paiva, 2002, pp.24-25), o uso do cachorro como um símbolo da inteligência e da civilização na arte européia, ao passo que o macaco, o papagaio e outros animais "exóticos" são usados para descrever as nações do selvagem inferior. Eles representavam "o indomável por natureza, o selvagem, o inconstante…" (2002, p.24). O autor continua os seus esforços para usar tais códigos como signos para simbolizar o outro. Portanto, embora a mulher indígena seja descrita por alguns arquétipos clássicos, tal como a de mulher guerreira, ela é também extremamente outro. Sua caracterização de guerreira, ao

lado de animais não-domesticáveis, simboliza a própria mulher e as Américas como selvagens ou indomáveis. Ela seria semelhante ao animal que está junto dela.

Nessas imagens mostradas, a representação e a reconstrução da narrativa mítica da mulher guerreira amazona está também presente. Francisco de Orella disse ter encontrado sinais dessas mulheres, em 1542:

> Em suma, a estrutura era uma inacreditável visão e o capitão e todos nós ficamos maravilhados. Apanhamos um índio e perguntamos o que era ou o que significava aquilo para eles. O índio respondeu que elas eram as amazonas, a quem pagavam tributos, suprindo-as com penas de papagaios e araras, as quais eram usadas pelas amazonas para alinhar os telhados de seus templos, e que todas as aldeias faziam o mesmo. Eles guardavam a estrutura como um símbolo e veneravam-na como um emblema de sua soberana, a que governava todas as terras controladas por aquelas mulheres. (De Carvajal, Gaspar,1992, p. 29) [5].

Considerações míticas das amazonas, como essa, eram famosas. As mulheres eram descritas como guerreiras que viviam sem homens. A imagem das mulheres amazonas, no Novo Mundo, acionava a máquina de criar fantasias associadas com as Américas (Buarque, 1998, p. 24). Certamente as narrativas sobre essas mulheres pareciam desafiar o processo de colonização e a presença dominante do homem no Novo Mundo. Contudo, essas referências às mulheres guerreiras que viviam sem homens, governando a si mesmas, não estavam baseadas em um novo conceito criado na época do contato. Tais noções, textos e lendas se apresentaram em muitas sociedades, ao longo do tempo.

Batya Weinbaum define a mulher amazona como um conceito ou arquétipo, que vinha sendo repetido e reiterado desde as épocas pré-homéricas e homéricas e sendo reconstruído em termos modernos. Ela situa as referências contemporâneas das mulheres amazonas tanto do ponto de vista do movimento feminista quanto das que são representadas na televisão, como é o caso de Xena, a princesa guerreira. As características e motivações das amazonas diferem ao longo do tempo, mas algumas bases comuns ainda são encontradas. O prefácio de Weinbaum estabelece que as histórias sobre 'mulheres amazonas' transitavam entre as que matavam e comiam homens, as andróginas e as devoradoras de monstros e as das pinturas, bem amáveis, que os homens fantasiavam.

Noções similares sobre as mulheres guerreiras, como assassinas canibais e belas donzelas, podem ser vistas nas representações das mulheres indígenas em geral, nas Américas. Num primeiro momento, essas mulheres foram retratadas como ninfas e Evas, depois, como guerreiras canibais pagãs, como garotas 'belas' ou como mulheres extremamente exóticas. Nesse dualismo, a idéia que Weinbaum estabelece é a de que perigo e sexo estão presentes.

[5] Christensen, Thomas e Carol. *A Descoberta da América & Outros Mitos*. Chronicle Books. San Francisco. 1992.

Desde que as "mulheres amazonas" fossem definidas como selvagens ou assassinas, os homens não tinham sua parcela de responsabilidade no ato sexual. Essa mentalidade autorizava a necessidade masculina de "escapar", tão logo o ato se consumasse, ou de evitar qualquer contato sexual, de modo que pudesse continuar vivo. Pode-se encontrar esse tipo de ideologia associada às Minetarees e às indígenas em geral do ocidente, do início do século XIX até a expansão ao Oeste, nos Estados Unidos. Exemplo disso nos é dado pelo Príncipe Maximiliano zu Weid, ao escrever, em suas anotações de campo de 29 de novembro de 1833, que os atos sexuais com as índias deveriam ser evitados. Descreve vários rituais nos quais as mulheres Minnetarees se ofereciam sexualmente aos homens que escolhiam. Ele deixa claro que era preciso evitar o contato sexual com elas, porque tais ações eram "sempre arriscadas e perigosas" (*People of the First Man*,1982, pp.183-184). Portanto, a idéia de perigo e sexo com mulheres indígenas ainda persiste entre as primeiras expedições científico-artísticas.

Colombo fala diretamente sobre o encontro com as amazonas guerreiras nas Américas. Weidbaum toca especialmente o aspecto da representação da amazona na América, quando descreve o texto *Sergas de Esplandian* (1510), de García Rodríguez de Montalvo, "como um dos modos para se entender a apropriação do motivo amazona pela cultura dominante" (1999, p.128). As amazonas de Montalvo, segundo a descrição da Autora, eram opostas às outras descrições mais antigas dessas mulheres, tais como a de Christine de Pinzan (século XV). Montalvo criou as "estúpidas, vãs, eróticas, impiedosas, cruéis, perversas, tentadas a dominar os homens, selvagens, subdesenvolvidas e belas" assassinas de crianças. Ela afirma que:

> *Sergas de Esplandian* de Montalvo capitalizou em cima da interação temática entre os relatos de exploradores e os contos dos povos indígenas, alimentando, portanto, as mentes dos exploradores que pesquisavam as ilhas de mulheres, como se elas visassem satisfazer longínquos e paradisíacos desejos infantis. (Weinbaum, 1999, p.129).

Esse texto estabelece um mercado e uma base para definir especificamente as indígenas como tipos de amazonas das Américas. A descrição de Weidbaum do arquétipo amazona e de suas influências nas Américas é totalmente relevante. Os vários mitos que dizem respeito a mulheres indígenas, tanto do Brasil quanto dos Estados Unidos, podem ser discutidos nesses termos:

> No fim, o romance de Montalvo também explora a união de uma rainha amazona e de seu marido cristão do Velho Mundo, dando início ao Novo Mundo. A dinâmica desse final aponta para o horizonte americano, onde os homens poderiam projetar suas fantasias de conquista, em última instância, da submissão de mulheres. Esse final, subseqüentemente, influenciou muitos autores que surgiram depois de Montalvo (1999, p.130).

Essa idéia é importante por reiterar temas similares encontrados em *Caramuru* e na lenda de Pocahontas: submissão e conversão da "índia".

A amazona ou guerreira sedutora é selvagem e precisa ser domesticada. Sua submissão é central para a mitologia, no que concerne à criação da nova civilização nas Américas. Talvez, parte da razão das velhas noções das amazonas - solitárias e sem homens - atuaram tanto quanto uma ideologia dos exploradores do Novo Mundo, ou seja, que as histórias européias eliminaram o homem indígena por uma questão de poder. Uma vez que as amazonas não tinham interesse por homens indígenas, elas representavam uma sociedade feminina nas Américas. Assim sendo, o povo indígena fazia parte de uma "raça" feminina que precisaria que um homem conquistasse. Elas representavam mais uma alegoria da índia fêmea como representação da floresta selvagem, que deveria ser subjugada. Esta fantasia estava baseada na idéia da estrutura social "anormal", à espera da participação do homem "branco" colonizador. Esta imagem da mulher indígena como guerreira amazona soava tão perigosa quanto atraente para a sociedade européia.



Figura 407: *Índia Amazona*

Nesse sentido, as características tradicionalmente românticas dessas amazonas (*Índia Amazona*, figura 407[6]) foram transpostas para as figuras de todas as mulheres indígenas. Elas

[6] Esta imagem consta da obra *Patria Selvagem: A Floresta e A Vida, Mythos Amazonicos- Os Escravos Vermelhos,* de Mello Moraes Filho. Publicada no início do século 19, no Brasil, mostra-nos uma imagem romântica da mulher amazona. No que diz respeito à etnografia, é extremamente similar à mítica imagem da mulher amazona. Neste caso, a mulher tem feições anglicanas, traços aparentemente gregos e armas nas mãos. Seus cílios são particularmente proeminentes na

eram fortes, exóticas, sexualmente promíscuas e belas. Até mesmo quando os autores escreviam sobre as indígenas que viviam em sociedades que incluíam a participação dos homens indígenas, a idéia de castração ou de dominação matriarcal estava freqüentemente presente. Este fato é particularmente salientado nas representações das mulheres canibais nas Américas. A primeira representação da mulher como deusa da guerra americana continua a existir iconograficamente. É especialmente o caso da América do Sul, e mais especificamente do Brasil, onde a maioria dos estudiosos e exploradores concordava que mulheres amazonas reais poderiam ser encontradas.



Figura 408: *América, 1671*

O elemento sedução nas mulheres indígenas guerreiras é um aspecto importante em muitas das primeiras imagens. Um exemplo dessa iconografia de sedução pode ser visto na imagem *América*, de autoria desconhecida, publicada com um texto de Arnold Montanus, em

imagem original.

Amsterdã, em 1671 (Figura 408[7]). Tal como na *Vênus* de Botticelli, ela se apóia no topo de uma concha, carregada por homens da colônia. Ela é poderosa diante dos homens que suam trabalhando para ela. Esse estranho estilo de vida americano ocorre em torno da elevada posição que ela ocupa. É tentadora, com os tesouros que estão jogados ao lado dela. Nesta imagem, seu corpo é nitidamente mais escuro do que em outras representações mais antigas. Esse fato está vinculado com o uso comum das feições africanas para definir os povos indígenas. O exotismo dela encontra-se na relação atração-repulsão constituída pelo fato de ser uma exótica Vênus[8] mais escura. A tez escura torna-a bem diferente das ninfas representadas na figura 403 ou na maioria das representações de princesas. Não se trata de uma analogia, já que o artista pretende realmente destacar é o tom da pele de aparência mais escura na imagem. Escuro = sexual, forte e bélica[9].

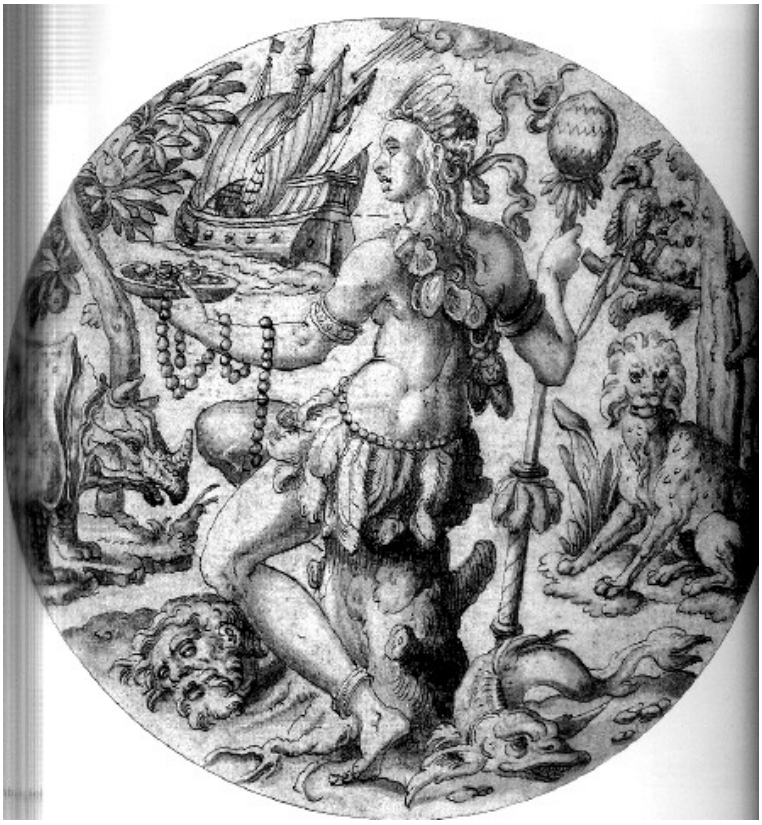


Figura 409: *América*, 1600

Uma outra imagem importante da mulher indígena guerreira como sedutora é *América*, de Marten de Vos, 1600, (Figura 409) [10]. A figura parece ter sido inspirada em antigas imagens de bruxas e sereias. A indígena é representada como uma mulher tentadora e

[7] Anônimo. *America,* imagem publicada no livro de Arnold Montanus, *Nieuwe en Onberkende Weereld*. Amsterdã, 1671. Coleção José Mindlin, São Paulo. Brasil.
[8] Nessa iconografia há uma visível ligação com a ideologia da exploração de "Hottentot Venus".
[9] Note-se que exóticos animais africanos estão ao lado dela.
[10] Marten de Vos, *America*, 1600. Propriedade do Museu de Arte da Universidade de Michigan.

fatal. É retratada como a sedutora que mata aqueles que chegam à praia. Chama os navios que passam com seus tesouros, mas a rígida cabeça do explorador ao chão, entre suas pernas, é a prova de suas intenções.



Figura 410: *América*, 1589

Na versão de Jan Van der Straet, de Theodore Galleo, *América*[11] , de 1589, ela não é apenas uma sedutora mítica, mas uma pagã pecadora. O encontro dos dois mundos é o tema central da rendição, com Vespúcio encarnando a forma masculina das Américas. Assim (figura 410), ela reclina e levanta a cabeça ao mesmo tempo, talvez convidando Vespúcio a juntar-se a ela na rede. Ela usa uma coroa de penas e poderia ser vista tanto como uma princesa quanto como uma canibal. Atrás dela, há cenas de canibalismo, representando suas origens. Vespúcio empunha sua bandeira com a cruzada enquanto olha atentamente para a pagã que ele precisa transformar com seus conhecimentos da civilização.

Sendo assim, novamente, os corpos das nativas americanas servem de metáfora para as Américas, que são perigosas e atraentes ou inspiradoras de atos pecaminosos. Além disso, a narrativa descreve Vespúcio despertando uma índia americana e dando a ela o nome de América. No texto estampado lê-se: "Américo redescobriu América; ele chamou-a uma vez e dali em diante ela sempre acordava". Ele estava na posição dominante de nomear a versão feminina do Novo Mundo a partir do seu próprio nome masculino. Esta imagem representa a

[11] A rendição de Jan Van der Straet, de Theodore Galleo. *America. Recueil Factice. Historiques. Amerique. Tomo Unique.* Biblioteca Mazarine, Paris, França.

evidência concreta da dominação do colonizador masculino e a tomada de posse do corpo e da identidade da mulher indígena. Ela estava perdida e então foi encontrada; estava dormindo, mas agora acordou; nasceu num mundo primordial escuro e agora se encontra na luz, uma virgem iluminada. Ela está sob o comando de Vespúcio, uma nova mulher, devido ao contato com esse homem superior. Poder-se-ia facilmente transpor a figura de Vespúcio, por Colombo, que representa a colonização, a civilização, a 'iluminação' e a 'descoberta'.

Assim, a indígena perde sua identidade e lhe é dado um título genérico, como o símbolo da mulher submissa, sexualizada, iluminada, do novo mundo. Esta imagem também representa a dominação do corpo da mulher indígena feito pelo artista, que usou traços e conceitos europeus para desenhar seu corpo.

Portanto, a mulher indígena, como um símbolo de uma selvagem perigosa, mas exótica e atraente América, foi a primeira pintura iconográfica presente na história da mulher indígena das Américas. Também o uso da forma feminina, enquanto representação de ideologias nacionais e mesmo de países, estava em voga na Europa e no mundo antigo, bem antes do contato ter sido realizado. No que diz respeito ao contato, a representação das mulheres indígenas como "Rainhas Índias" ou mulheres selvagens guerreiras, foi o resultado de uma imaginação relativa à forma feminina que já tinha um lugar determinado. A Rainha Guerreira Índia dos séculos XVI e XVII era extremamente forte, masculinizada, selvagem ou mesmo uma mulher indígena canibal. Ela era sexy e forte bem como saudável e perigosa. Sua forma física, como se percebe nestas imagens, é voluptuosa, vigorosa e, na maioria das vezes, está coberta por penas. A proximidade dela com armas e animais exóticos sugere sua selvageria.

Na América do Norte, a mulher indígena como um símbolo para as Américas na imaginação popular colonial continuava. A imagem da tradicional da rainha guerreira do contato foi diluída com o passar dos anos. A popularidade da cultura grega e seu uso como um símbolo de colonização afetou a mitificação da mulher como representação da América. A mulher indígena tornou-se, então, uma princesa índia ou uma figura como Pocahontas. Então, a figura da mulher indígena torna-se mais branca fisicamente, mas ainda incluindo referências icônicas da identidade indígena na cultura popular.

Durante a pré-revolução, em torno de 1770, mas principalmente em 1774, o uso de figuras de mulheres indígenas como imagens políticas, aumentou. A apropriação da mulher indígena como símbolo das Américas foi passou a ser um símbolo para o colonialismo da América do Norte. A figura de princesa ou de rainha indígena permanecia em oposição à figura feminina ou rainha inglesa. Num primeiro momento, esta oposição era menos óbvia do

que em 1776, conforme o cartoon *As Combatentes Femininas* (*The Female Combatants*) [12] (figura 411).



Figura 411: *As combatentes femininas*, 1776.

[12] *The Female Combatants, etching by unkown artist (1776).*Biblioteca Lewis Walpole, Yale.

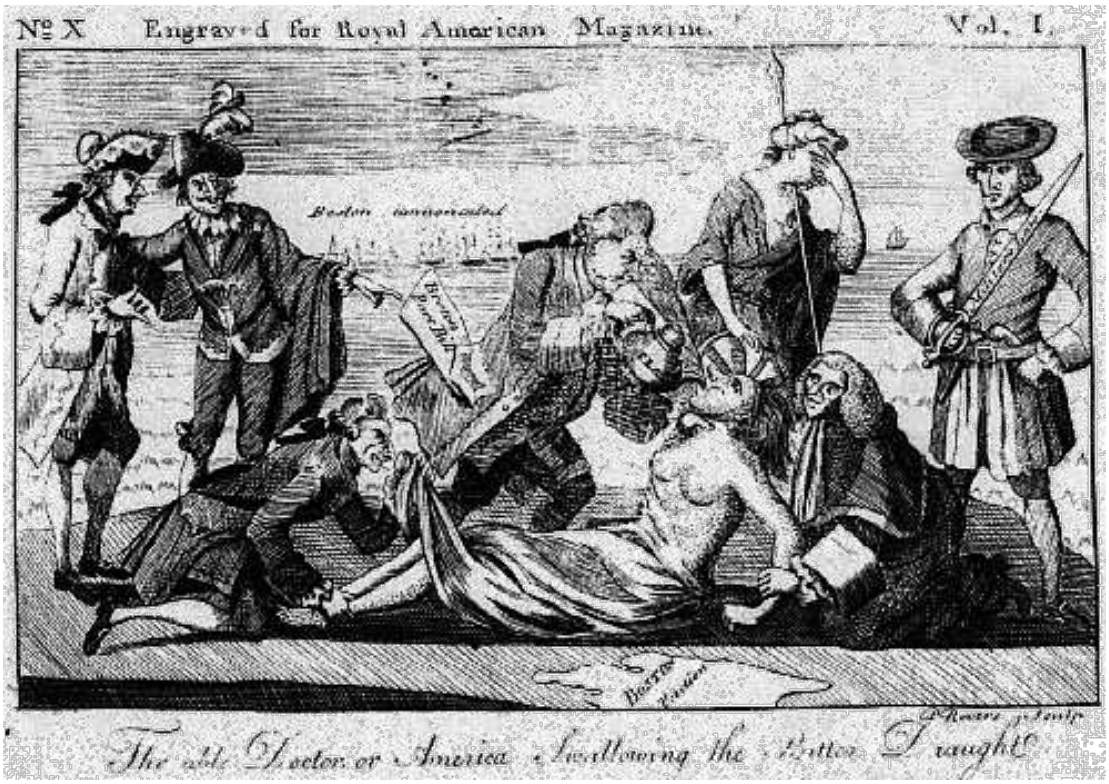


Figura 412[13]: *O Hábil Doutor* ou *América Tendo de Engolir a Bebida Amarga* , 1774.

A figura 411 mostra uma 'índia' desafiando a rainha européia real. A mulher indígena está vestida com uma saia de penas, tem um adorno nos cabelos e mostra um tipo de corpo mais indígena do que o das primeiras figuras de mulheres indígenas da América colonial. Neste caso, a distinção de sua identidade é usada como um ato de protesto, similar ao modo pelo qual o colonialista se vestiu para a Festa do Chá, em Boston, no mais absoluto rigor.

No cartoon (figura, 412) político *O Hábil Doutor* ou *América Tendo de Engolir a Bebida Amarga* (*The Able Doctor, or America Swallowing the Bitter Draught*), de 1774, na *London Magazine*, a figura está aparentemente sofrendo abusos dos ingleses e, em termos iconográficos, é menos indígena. Ou seja, ela representa distintamente uma identidade americana, mas não se encaixa completamente na categoria indígena. O manto, ou uma túnica em estilo grego, que está vestindo, está sendo arrancado por homens ingleses e os cabelos estão soltos sobre os ombros. Ela seria a remanescente das últimas figuras da Liberdade, que consistiram em uma mistura das duas identidades, América e Civilização (os mantos em estilo clássico representam a civilização e a educação).

América, a mulher indígena, torna-se mais civilizada pelos colonizadores, ainda que mantenha o espírito de protesto selvagem. Nesse caso, o Lorde Primeiro Ministro do Norte, autor do *Boston Port Bill*, força a mulher indígena a engolir o chá. Cuspir o chá preto no

[13] *The Able Doctor, or America Swallowing the Bitter Draught*, de 1774, *London Magazine*, Biblioteca Pública de Nova York.

rosto dele, conseqüentemente, é o gesto de protesto dela. Seus seios permanecem expostos para que todos possam preencher suas fantasias voyeurísticas. Notam-se dois espectadores (da França e da Espanha, ambos os países representados por homens) olhando seu corpo semi-desnudo. O exército americano restringe-se a um 'cavalheiro'[14]. Ela está extremamente exposta e vulnerável. Um fato que salienta a violação, em termos da iconografia das Américas ou das mulheres indígenas, é a da representação que mostra um homem agarrando a indígena pelos pés, olhando para cima em direção à saia que começa a erguer. A posição em que se ele se encontra sugere que ele pode se rastejar mais e avançar sobre ela a qualquer momento. Nesse caso, a figura da rainha inglesa em prantos é ineficaz para deter os homens. Há um conflito real entre o poder feminino e o poder masculino nessa abordagem. A mulher indígena, assim como a América exótica, é violentada e, provavelmente, até mesmo os colonialistas se divertiram com essa alegoria, em virtude de ser uma réplica sagaz da imagem de Paul Revere.

A contínua evolução da mulher indígena norte-americana como um símbolo para os colonialistas, e finalmente como nação independente, está incorporada pela figura da Liberdade feminina. Por volta do início do século XIX, a mulher indígena com um símbolo de princesa começa a se tornar ainda mais europeizada e mais reconhecida pelo título, como 'Colúmbia'. Ela é agora a contraparte feminina de Colombo, uma versão diluída da do passado indígena dele; agora ela é realmente européia. Ela vai se tornando cada vez mais clássica em termos de referência, até atingir a forma de quase uma deusa, em sua transformação em símbolo nacional: a Liberdade.

Ela representa o poder, o conhecimento, o vigor e a independência e, provavelmente, não é mais reconhecida pelas massas como uma criança, como a figura indígena feminina de outrora. A Liberdade será comentada no Capítulo IV, bem como a análise de sua presença no friso da Rotunda de Washington, posicionada simbolicamente entre o nascimento da figura da princesa clássica e o da princesa indígena. A Liberdade é uma figura feminina mais ocidentalizada. Ela parece ter evoluído da mulher indígena, como América, e combina-se mais com a aparência clássica que representa a civilização. Ela é civilizada, no sentido clássico europeu, mãe e uma autêntica mulher americana.

As versões masculinas da Liberdade, tio Sam, Jonathan e Johnny Bull, eram profundamente anglo-saxões e ingleses. Isso pode refletir os antigos receios da relação homem indígena-mulher branca, mas nunca o oposto. Assim sendo, a nação tem uma

[14] Não estou completamente certa de que os três homens estariam envolvidos. Lorde Bute, John Montagu, o Conde de Sandwich e o Conde de Mansfield representam esses três homens. Quem segura quais partes do corpo dela ou a espada em nome da lei militar é discutível.

identidade diferente e distinta cuja forma difere da identidade do inglês, fundada em sua herança indígena nobre, e da clássica civilização européia.

A mais famosa imagem da liberdade feminina, a estátua da Liberdade, um presente dos franceses, diz claramente quais preferências icônicas estão vinculadas à história da figura da liberdade norte-americana. Poder-se-ia argumentar que a coroa de cravos é uma referência inconsciente ou não à coroa de penas da Rainha Índia. O manto simboliza a beleza clássica e o conhecimento. Ela é o símbolo máximo da liberdade e da independência norte-americana e da liberdade em concepção europeizada. O discurso nacional culmina com sua existência iconográfica.

No Brasil, a mulher indígena como um símbolo das Américas ou do país difere ligeiramente. A identidade nacional em relação a Portugal não era tão centralizada na continuidade da mulher indígena brasileira como um símbolo. Sendo assim, existem evidências acerca do uso da figura da princesa indígena brasileira no Museu do Ouro de Sabará, em Minas Gerais (figura 413).



Figura 413[15]: *A América*

A figura feminina usa um adorno na cabeça em estilo romântico brasileiro e as roupas são remanescentes do estilo grego. A indígena brasileira como representante da América está, em termos iconográficos, entre a figura da rainha e a da liberdade. É uma donzela ou princesa, cujas feições e tom de pele foram europeizadas, mantendo, porém, o lado exótico, assinalado pelo seu animal de estimação e pelo penteado. Em termos da figura indígena feminina,

[15] *A América.* Painel do teto do salão principal, Museu do Ouro de Sabará. MG.

incorporada à antiga identidade portuguesa e brasileira, pode-se vê-la até como Maria ou Iemanjá. Nas representações das figuras católicas brasileiras de santas e de Nossa Senhora, freqüentemente vemos tipos com características de princesas. Dependendo do artista, elas assumem em geral um estilo com feições austeras européias, com longos cabelos soltos e escuros. Exemplo disso é a imagem de Nossa Senhora da Conceição, (figura 414) de 1560, de João Gonçalves Viana, que se encontra na matriz da Igreja de São Vicente. Nessa retratação, a figura tem algumas discutíveis feições não européias, indicativas da identidade tri-racial ou de uma representação levemente mameluca ou mestiça.



Figura 414: *Nossa Senhora da Conceição*, 1560.

O 'índio' feminino, assim como o masculino, foi apropriado em algumas imagens iconográficas e em alguns rituais afro-brasileiros. Iemanjá é uma bela figura feminina que, em sentido mais contemporâneo, tem feições físicas semelhantes às da figura da princesa 'índia', antes do estágio Liberdade, devido à apropriação de trajes ou panos que lhe cobrem o corpo como nas estátuas gregas. A roupa azul e branca, porém, traduz uma referência mais próxima à de Maria representada pela Igreja Católica. Ainda que o branco na religião dos Orixás simbolize a criação, refiro-me ao uso contemporâneo, porque hoje seu imaginário está mais afastado do candomblé, de um modo geral, e acabou por se integrar à cultura brasileira. É,

nesse sentido que, fisicamente, ela se torna uma espécie de sereia indígena. Contudo, seu significado original religioso é africano, mesclado com a iconografia religiosa portuguesa. Os padres jesuítas portugueses tentaram unir os santos e os rituais católicos com os orixás africanos, de modo a ensinar e 'pacificar' os afro-brasileiros.

Assim sendo, ela é a donzela/deusa dos mares com seus autênticos longos cabelos escuros soltos, provavelmente relacionados com a imagem da Nossa Senhora brasileira, e com o tom de pele moreno claro. O candomblé e especialmente a umbanda, no Brasil, constituem um tipo de mecanismo cultural/religioso que funciona no sentido de traduzir e transmitir a identidade afro-brasileira. Sendo assim, o caboclo, o mestiço e as figuras, bem como a cultura indígena, são freqüentemente aspectos dessa identidade tanto quanto o catolicismo português. Para a proposta desta seção, contudo, é possível ver o candomblé e a umbanda como meios de representação do discurso brasileiro em relação ao 'índio'.

Em termos do indígena feminino para o governo e a representação nacional, como a encontrada na figura da liberdade dos Estados Unidos, há algumas vinculações com a república feminina do Brasil. José Murilo de Carvalho[16] discute a representação da figura feminina como a liberdade, a república ou a nação originariamente européia, com um foco sobre a influência da França no Brasil.

Todavia, gostaria de explorar a possibilidade de que o uso da figura feminina nas representações da república brasileira deveria estar vinculado não somente à república européia, mas à negação da mulher indígena como um símbolo da América. Nos Estados Unidos, a figura da liberdade parece estar mais diretamente relacionada ou envolvida com a princesa ou rainha 'índia' como América. No Brasil, há uma certa tendência em vincular os arquétipos femininos usados, ao longo da história européia e tradicional, com a mãe da floresta, a virgindade, a humanidade etc. e as imagens da mulher como a justiça ou a república em geral. Esses antigos arquétipos constituem particularmente a razão pela qual as indígenas foram bastante utilizadas enquanto uma alegoria para as Américas.

Carvalho argumenta que a visão romântica da mulher enquanto indígena ou especificamente brasileira não foi cívica e que a mulher indígena nunca foi representada como a pátria. Nesse sentido, deve ser por isso que a vinculação das mulheres indígenas com a América da noção original não tenha sido levada adiante, no Brasil, devido à concentração na representação estilística européia. Pode-se acrescentar que as representações, tais como *Carioca* e *Moema*, são representações românticas à parte, quase voyeurísticas, do outro feminino, e de nenhum modo governamentais. Na prática, o Império e a República foram e

[16] *A Formação das Almas. O Imaginário da República no Brasil*. Companhia das Letras.São Paulo, 1990.

continuam sendo masculinos, mas, às vezes, foram representados simbolicamente como femininos. Não obstante, a república feminina do Brasil é realmente mais semelhante à representativa da sociedade dominante e dos brancos, já que as roupas e os ornamentos da figura da Liberdade não deixam dúvidas (figuras 415) [17].

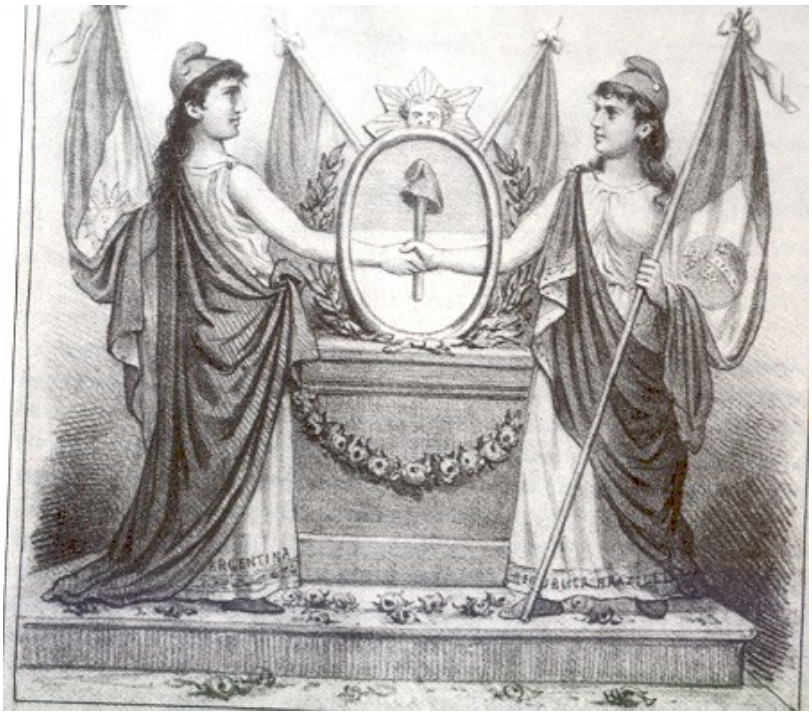


Figura 415: *8 de Dezembro 1889*

Portanto, assim como o uso dos indígenas, que se fez nos Estados Unidos da América do Norte, se tornou mais branco até mesmo fisicamente, definindo-os como mais brancos ao estilo europeu e em uma representação grega junto com a 'civilização' ou a negação da sua 'mãe' indígena, é possível que, no Brasil, a existência visual da república tenha existido também devido ao acanhamento da identidade em formação do país. A pressão para uma civilização nos trópicos é similar à que conduziu à apropriação e à conversão das figuras da liberdade 'civilizadas' nos Estados Unidos.

Em um sentido contemporâneo, a mulher indígena se relaciona com o nascimento de um novo povo: o brasileiro. O corpo feminino como símbolo para o Brasil ou para o período colonial dominante brasileiro não está diretamente relacionado com a representação feminina da cultura popular enquanto uma ideologia relativa a sua posição de uma mãe para o Brasil. Na cultura popular as mulheres indígenas são o símbolo das florestas, particularmente da Amazônia. Elas foram, em geral, as primeiras a serem descritas como canibais e amazonas guerreiras pelos europeus. Contos sobre essas mulheres guerreiras, no Brasil, foram

[17] *8 de Dezembro 1889*.Revista Illustrada, 14/2/1889.

mencionados por Frei Gaspar de Carvajal, em *Descubrimiento Del rio de las Amazonas*. Ele descreve as mulheres como robustas, nuas, portando arcos e flechas.

A verdade estará oculta para sempre por trás da fantástica versão que envolveu tais contos e as descrições das protagonistas. A 'índia' brasileira passou a ser associada à guerra e também conhecida por ser exótica e erótica. A indígena feminina sempre permanecerá ligada ao nascimento e à hereditariedade da Amazônia. Muitos monumentos, tais como estátuas, atestam essa imagem romântica. Ela representa a face da Amazônia, que é a mãe simbólica da cultura popular brasileira. Isso está presente, em primeiro plano, na obra de José de Alencar e novamente se apresenta com o diretor de *Iracema uma Transa Amazônica*, Jorge Bodansky. Tal metáfora da mulher indígena brasileira como mãe da terra ou mãe da Amazônia será explorada mais adiante neste Capítulo.

5.2 A Mulher Indígena como "o Outro"

No início, as mulheres indígenas foram definidas como diferentes das delicadas, dóceis, femininas, religiosas mulheres européias. Os corpos e a cor da pele das indígenas foram, e continuam sendo, associados ao desejo sexual, à imoralidade e à voracidade animal, os quais se acreditava originarem-se da cultura selvagem e pagã. Como Karen Anderson afirma:

> A construção das identidades raciais sexuais - nas quais as mulheres brancas representam a castidade, já que são da cor branca, e as escuras são associadas com a imoralidade sexual – opera no sentido de reivindicar o controle sexual das mulheres brancas assim como para justificar a exploração sexual das mulheres de pele escura pelos homens brancos. (Anderson, 1996, p.6).

Sendo assim, os corpos de mulheres não-brancas, nesse caso, os das mulheres indígenas, são apropriados por uma sociedade masculina. Se partirmos da premissa de que as mulheres em geral são definidas como "outro", por uma sociedade masculina de base mais ampla, então as mulheres indígenas são o outro dos homens indígenas, que também são definidos como o "outro" pela civilização ocidental. Nesse caso, as mulheres indígenas são "o outro do outro". Elas estão em uma situação extremamente delicada em relação à dominação.

Em relação à endemonização e às representações do "índio" como canibal selvagem e mau, as mulheres indígenas assumem uma posição importante. Não obstante, freqüentemente as ações das mulheres "promíscuas" foram instrumentos para transformar as mais nobres interpretações dos povos indígenas em imagens pagãs. Um exemplo disso encontra-se no texto de Américo Vespúcio, de 1504-1505, *Mundus Novas*. Em algumas passagens, ele

descreve os povos indígenas como amáveis e puros. Já em outras seqüências do mesmo texto, fala da promiscuidade das mulheres indígenas e de seus atos canibalescos.

> Eles têm um outro costume, muito vergonhoso e além de toda a credibilidade humana. As mulheres, por serem muito promíscuas, fazem com que as partes privadas de seus maridos inchem até ficarem de um tamanho imenso que eles parecem deformados e asquerosos, por meio de um certo artifício delas e a mordida de certos animais venenosos que acompanham o ato. E, em conseqüência disso, muitos perdem seus órgãos que definham, devido à falta de cuidados, e ficam eunucos. (Christensen, 1992, p.13).

Sendo assim, o leitor imagina as mulheres indígenas sendo bruxas promíscuas, que criam poções venenosas de modo a castrar seus parceiros. Há uma dualidade nas referências feitas por Vespúcio acerca dos povos indígenas, pelo fato deles serem tanto amáveis e bons quanto pecadores. A descrição de Vespúcio é um indicador da difusão e do intercâmbio dos conceitos estereotipados sobre as mulheres das Américas.

Vespúcio dedica também algumas partes do texto para descrever, em detalhes, os corpos das indígenas. Como um alcoviteiro, ele as oferece à observação, de modo surpreendentemente prazeroso. Aversão e atração fazem das mulheres objetos do voyeurismo de Vespúcio:

> As mulheres, como já disse, andam nuas e são muito libidinosas; além disso, elas têm corpos que são toleravelmente belos e limpos. Tampouco têm má aparência como, talvez, se possa imaginar; por mais que suas formas sejam arredondadas, sua feiúra é menos aparente, o que de fato é na maior parte ocultada pela excelente estrutura física. Para nós era assombroso que não houvesse alguém entre elas com seios flácidos, e aquelas que já tinham filhos não eram distinguidas das virgens pelas formas e contrações do ventre; e em outras partes do corpo coisas similares foram vistas, as quais, no interesse da modéstia, eu não farei menção. Quando tinham oportunidade de copular com os cristãos, urgidas por excesso de luxúria, elas se desonravam e se prostituíam (Christensen, 1992, p.14).

Portanto, essas mulheres, tal como as prostitutas, são sexualmente interessantes para os homens europeus. Sendo pagãs, eram surpreendentemente atraentes. Seu vigor e suas qualidades virginais são exóticos e constituem o tabu. Os retratos de Vespúcio vão desde poderosas deusas da fertilidade a monstruosas bruxas pecadoras. As mulheres do Novo Mundo são retratadas do ponto de vista do tabu sexual: interessantes, belas, potentes e pecadoras. De Lery, em seu livro, descreve as indígenas, apesar da nudez, menos inspiradoras de luxúria e atração do que se possa pensar. Esses textos e imagens podem significar muito mais do que meras características designadas para representar mulheres indígenas, pois são as descrições da "alteridade" nos Encontros Culturais:

> Em *Cultural Encounters, Representing 'Otherness'* descreve-se, de modo sucinto,

> aspectos da História de Israel e do relacionamento entre os conflitos políticos do Leste e as representações artísticas dos árabes. Loshitzky esclarece a ambivalência da criação de estereótipos na incorporação de "alteridade" nesse contexto, por exemplo, a combinação de curiosidade e admiração com medo e aversão (Hallam, 2000, p.31) [18].

Na citação, a descrição de "alteridade" aplica-se não apenas em termos da história de Israel, mas também em termos da história que vislumbrou as indígenas como o "outro". A alteridade é construída em termos de etnicidade e gênero. O 'outro' é o objeto de 'contato' entre duas sociedades. Alteridade está relacionada com o poder e com a definição do "si mesmo" dos então chamados povos conquistadores ou nações. A dominação do índio como uma 'raça inferior' ou 'feminina' e a dominação de suas mulheres ajuda a definir o colonizador como o 'senhor civilizado', ou uma 'raça superior', ou 'masculino'.

Ao considerar as primeiras características atribuídas aos "índios", pode-se deduzir que o índio genérico selvagem é um conceito masculino. Como Berkhofer afirma, a origem da palavra selvagem, provavelmente, advém de um antigo termo associado ao "homem da selva" ou *wilder Mann*, em alemão. De acordo com a lenda e a arte medieval, o homem da selva era cabeludo, andava nu, infantil e violento, por natureza. Ele estava em um meio-termo entre humano e animal. Era forte fisicamente, ávido por mulheres e originalmente degradado. A verdadeira fundação sobre a qual a noção de "índio" foi erigida era proveniente de uma antiga noção de uma figura masculina bárbara. Mesmo quando o conceito de "índio" foi definido na sociedade dominante, o feminino permaneceu escondido sob o 'índioísmo' masculino. O selvagem é masculino. Se nos reportarmos à definição de Berkhofer do bom selvagem, apresentada no Capítulo I, torna-se evidente que estes termos descrevem também uma figura tradicionalmente masculina. Por exemplo, a linguagem e o discurso associados ao bom selvagem referem-se às 'terras dele', 'cavalheirismo', 'ele era terno', 'ele próprio'. O conceito quase sempre tem sido descrito em termos masculinos. A definição evidencia a posição da mulher indígena como 'o outro do outro'. Logo, a definição de mau selvagem indica a existência de sua contraparte feminina, especialmente sua existência sexual promíscua. Não há só 'ele' na definição de mau selvagem, já que existem plurais como 'vivem', 'seus' e 'em si mesmos'. O termo indica a participação do grupo indígena inteiro.

5.3 A Mulher Indígena como "Anti-Maria"

[18] Hallam, Elizabeth e Street, Brain (Editores).*Cultural Encounters, Representing 'Otherness'*. Routledge, Londres. 2000.

A preocupação nesta seção não se restringe à questão se o canibalismo existiu ou não, mas, pretende, de fato, estudar os efeitos do relacionamento europeu com o canibalismo na identidade das mulheres indígenas. O novo canibal das Américas foi criado sob a égide das noções e do fascínio antigos. A maioria do imaginário concentrou-se na desumanidade e na selvageria do ato, com as mulheres sendo participantes centrais.

> As mulheres, principalmente as mais velhas, eram bastante ávidas por carne humana; elas esfregavam e despedaçavam o corpo até a pele sair. Logo em seguida, o dono da vítima e alguns voluntários abriam o corpo e o esquartejavam com tal rapidez e velocidade que eram mais eficientes do que os abutres. Depois, com incrível crueldade, semelhante à imagem de nossos caçadores quando atiram comida aos cães, as selvagens tomam seus filhos e cortam o corpo em pedaços juntos. (Jean de Lery, 1998, p. 198-199).

Havia ênfase na participação das mulheres, que ensinavam os filhos a comer carne humana, tal qual um cão ou um outro animal carnívoro. O papel assinalado para as mulheres como canibais é extremamente importante. Há narrativas das mulheres mais velhas e das mais jovens participando em papéis centrais. Raminelli descreve uma canibal mais velha:

> A mais velha das índias foi encontrada em avançado estágio de deterioração física, em virtude de seus prazeres associados ao ato de comer carne humana. (R. Raminelli, "Eva Tupinambá", *A História das Mulheres no Brasil,* 1997l).

Em sua análise, Raminelli refere-se à mulher indígena, especialmente à mais velha delas, como sendo um tipo de figuração de Eva. A indígena representa Eva comendo o fruto proibido e caindo em desgraça. Raminelli alude às mulheres indígenas retratadas no canibalismo de um modo quase sexual. Elas teriam um papel central no canibalismo, destacando a importância das mulheres canibais mais velhas no futuro das mulheres mais jovens. Esta citação e o artigo de Raminelli são extremamente relevantes, mas é importante pontuar que tanto as mulheres mais velhas quanto as mais novas estavam possuídas pelo demônio, segundo os textos e as imagens. A 'velha', em muitas imagens, parece ser a verdadeira encarnação do demônio da canibal mais jovem, escondida sob o corpo jovial. A degradação da mulher canibal, como uma das características importantes, não é o único aspecto da mulher canibal. A 'alteridade' da forma mulher e o canibalismo devem ser analisados com maiores detalhes.

Como já foi discutido, em termos da iconografia atribuída às representações da mulher indígena, como América, ela era uma guerreira e sedutora. Somando-se ao canibalismo ou à brutalidade, a forma feminina tornou-se mais um indicativo do demoníaco

(figura 416) [19].

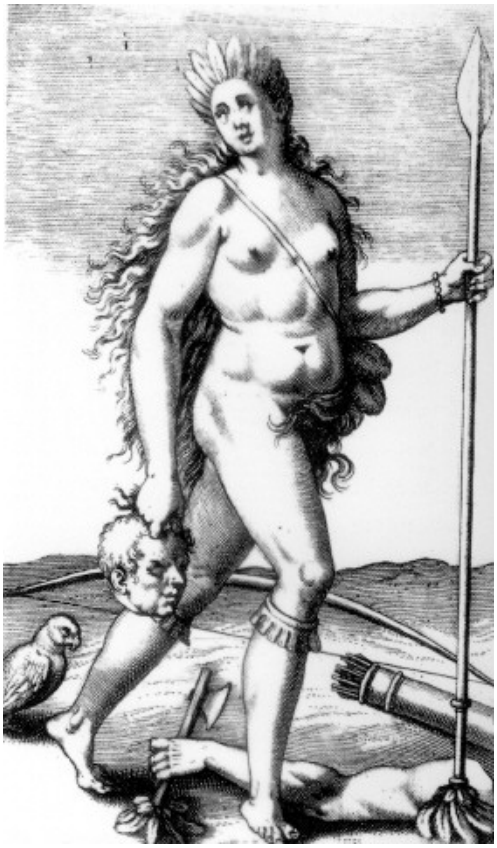


Figura 416: *America*, 1579-1600

Nessa imagem, a pose da América feminina está bastante parecida com a de uma deusa guerreira grega, mas as peças do corpo do homem a seus pés a denunciam como a canibal americana. A cabeça enrijecida é o testemunho de sua verdadeira natureza. Além disso, esta figura estabelece uma posição das imagens antigas da mulher americana e da mulher como canibal. Nessa perspectiva, em oposição à figura feminina que se representava na Europa, salvo no caso da deusa grega, as mulheres indígenas eram desenhadas em poses similares às dos homens guerreiros (Figura 417) [20].

[19] Phillipe Galle, *América*, 1579-1600. The New York Historical Society. Nova York.
[20] Jean de Léry. *Índios Guerreiros Tupinambás*. 1600. Biblioteca Municipal Mario de Andrade, São Paulo, Brasil.



Figura 417: *Índios Guerreiros Tupinambás*. 1600.

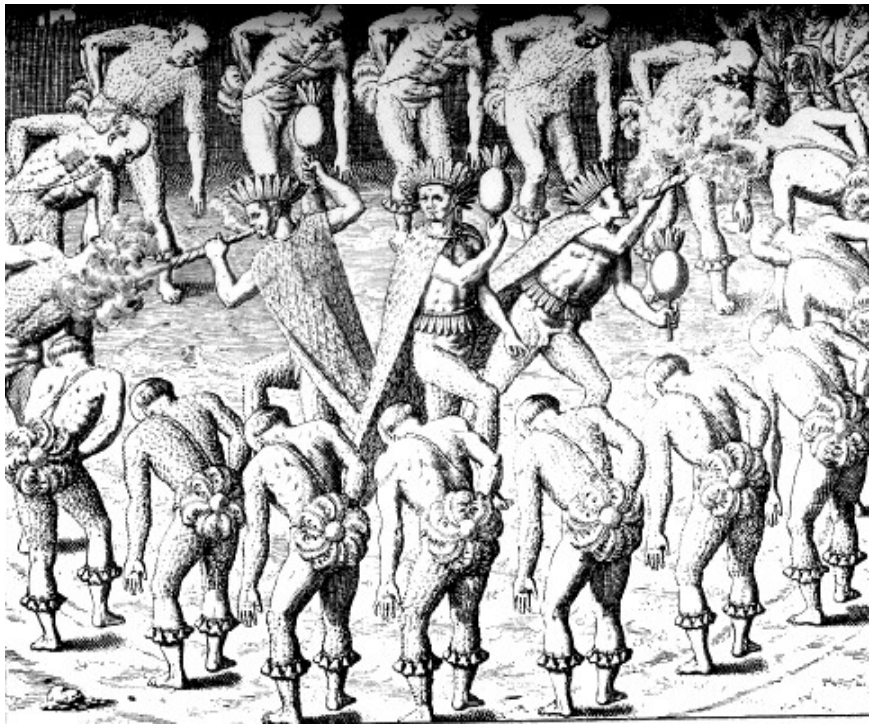


Figura 418: *Dança do Ritual Canibalístico*.

Logo, nas imagens encontradas na obra *História de uma viagem às terras do Brasil*,

de Jean De Lery, ou nas ilustradas por Theodore De Bry a respeito da viagem de De Lery, em oposição às imagens inspiradas pelas considerações de Hans Staden, as mulheres indígenas não são sempre o centro da maioria das atividades ou da iconografia envolvidas (Figura 418) [21].

Um número surpreendente de imagens relaciona-se freqüentemente com o uso do conceito genérico do corpo 'índio' masculino. Thevet demarcou o início da figura do indígena masculino como sendo a de Adão. De Lery realmente sinaliza com a presença do vigoroso guerreiro masculino. Poder-se-ia dizer que o corpo genérico do índio masculino como representação de 'indianidade' tem suas raízes ali.

A posição da 'índia', em uma das primeiras gravuras do canibalismo, é central para a criação de um ambiente, no qual a vida cotidiana confunde-se com o canibalismo ou o profano. A figura 13, no capítulo I, mostra o canibalismo como uma atividade comum no modo de vida cotidiano, devido à participação de mulheres e crianças no cenário. A presença das mulheres indígenas é essencial. São elas que levam o canibalismo à vida doméstica. Devido à inclusão de duas figuras femininas, que fazem amor livre, dão os seios para a amamentação e cuidam dos filhos, combinando com a prática do canibalismo, os mundos sagrado e profano colidem. O gênero dos papéis destinados às mulheres faz com que suas presenças sejam fundamentais. Elas seriam, portanto, as responsáveis por ensinar o canibalismo e a imoralidade sexual às futuras gerações.

[21] Theodore De Bry. *Dança do Ritual Canibalístico*. Vol. III, *Grands Voyages.* Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, SP Brasil.



Figura 419: Xilogravuras *Cartas de Américo Vespúcio*. Edição Alemã. 1509



Figura 420: Xilogravuras *Cartas de Américo Vespúcio*. Edição Alemã. 1509.

Nas imagens incluídas no texto de Américo Vespúcio[22] e particularmente nas que constam nos trabalhos de Hans Staden, a presença das mulheres indígenas em várias representações é central para a recriação do canibalismo e do mundo demoníaco. Vespúcio produziu algumas das mais interessantes imagens antigas de mulheres indígenas que, na metodologia e na iconografia, vinculam as imagens da mulher americana como uma tentação perversa para os membros da família canibal. A figura 419[23] mostra o que aparenta ser um grupo familiar: um homem urinando, segurando o pênis, e uma mãe com o filho. Há ainda um estrangeiro, em estilo quase europeu, e o que parece ser uma faca de açougueiro. A presença da mãe e do filho (uma representação sagrada em várias pinturas e desenhos

[22] Essas imagens originalmente dizem respeito a uma descrição feita por Vespúcio, relativa a um marujo que é enviado à terra firme para falar com mulheres indígenas na praia. Ele descreve o marujo sendo morto e comido pelas mulheres, diante dos olhos da tripulação.
[23] As figuras 419 e 420 são xilogravuras que ilustram *Cartas de Américo Vespúcio*. Edição Alemã. 1509.

conectados com a antiga iconografia de Maria e Jesus) é levada para um espaço profano. Nesse caso, a indígena se torna exatamente o oposto de Maria, mãe de Jesus. Nessas representações das mulheres indígenas, elas se encarregavam do papel central de dar continuidade à endemonização da cultura indígena. Esta união destacava a verdadeira perversidade da "mulher canibal". Deve-se também lembrar de observar o ambiente iconográfico das imagens que dizem respeito aos povos indígenas e ao contato. Aqui os arredores são secos, rochosos e estéreis. Eles não estão no Éden e, sim, parecem representar o oposto, algo como o inferno ou o lado externo do jardim, após Eva ter comido o fruto proibido.

A posição do traseiro da mulher que entra na caverna (Figura 420), é animalesca. O fato de a mulher estar literalmente apunhalando pelas costas o confiante explorador é um sinal de representação demoníaca, sexual e, sobretudo, negativa da mulher indígena. Como nas figuras das Américas apresentadas anteriormente, ela atrai o explorador e então mata a vítima. A indígena parece representar a mãe e o berço cultural do demônio canibal.

A sensualidade implícita no canibalismo leva o pecado a ser reproduzido por mais canibais. A mulher canibal é sexualmente interessante na imaginação popular. Lestringant comenta:

> Pouca informação havia acerca do ritual de divisão das partes do corpo, em relação à idade ou ao sexo dos convidados: as mulheres recebiam os intestinos; no final, a cabeça era colocada em um espeto. Em 1575, a *Cosmografia Universal* acrescenta detalhes que outrora foram se perdendo: além das vísceras, as mulheres comiam as "partes íntimas" do morto. As crianças, enquanto eram amamentadas, eram lavadas com o sangue da vítima. (Lestringant, 1997, p.92).

De todos os canibais, a mulher é a forma mais baixa e mais animalesca, dado o fato de ela profanar as partes que consome da vítima, pois seriam as partes mais íntimas ou as que inspirariam vergonha. A mulher raramente ou nunca está sendo devorada nas representações canibalísticas. Na maioria das vezes, as mulheres canibais comiam corpos masculinos, o mesmo acontecendo com os homens canibais. Desse ponto de vista, o canibalismo feminino seria erótico, devido ao contato oral com os órgãos sexuais da vítima. O mais importante, contudo, é sua relação com a criança indígena que, de acordo com a *Cosmografia Universal* de Thevet, ela literalmente batiza o filho com o sangue da vítima. Nesse contexto, segundo a imaginação européia, o deus dos povos indígenas seria representado pela violência e pelo canibalismo. O ato de matar a vítima correlaciona-se diretamente com o sacrifício de Jesus e a comunhão. O poder que teria para batizar o filho no canibalismo possivelmente viria de sua vinculação sexual com o demônio. Ela seria a responsável pelo nascimento do canibalismo.

Portanto, durante esse período, a iconografia de antigas noções bíblicas foi usada como indicadores de identidades boas e más no Novo Mundo

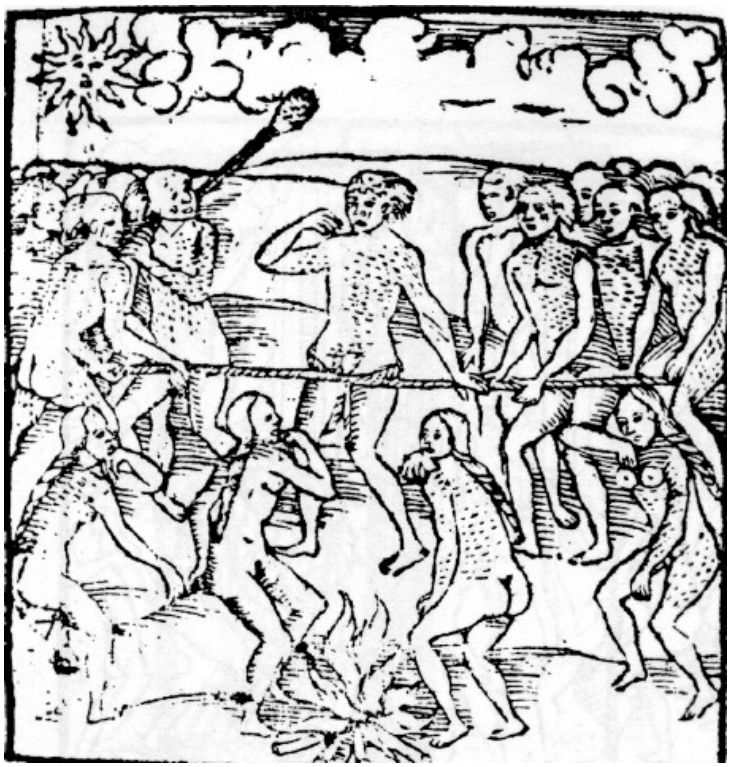


Figura 421: *A Execução do Prisioneiro*. 1557. Ilustração do texto de Hans Staden.



Figura 422: *Abate do Prisioneiro. Grands Voyages*, 1592.



Figura 423: *Mulheres e crianças da tribo tomam o mingau feito com as tripas do prisioneiro sacrificado*, 1592.



Figura 424: *Mulheres e crianças da tribo tomam o mingau feito com as tripas do prisioneiro sacrificado*. Ilustração do texto de Hans Staden.

A coleção *Grands Voyages*, Volume III, de Theodore De Bry, mostra que o autor reutilizou e redefiniu muitas das imagens criadas por Hans Staden, dentre as que tiveram grande significação para a perpetuação da forma canibalística feminina. Na figura 423, as mulheres protagonizam a cena de um corpo sendo dissecado ou dilacerado. Elas têm corpos similares e o tipo canibal genérico feminino está novamente presente. Os corpos femininos representados nessas imagens são todos similares em forma e tipo, independentemente de qualquer filiação individual ou cultural. Eles têm o mesmo estilo de cabelos e não há marcas distintivas em seus corpos.

Contudo, as cópias reproduzidas diretamente das imagens originais de Staden são extremamente importantes para se entender como a mulher indígena obteve o papel principal na figuração de "mau selvagem". E também fazem parte do acervo das imagens mais antigas, junto com as de Vespúcio e algumas figuras específicas relacionadas à mulher guerreira, que são especificamente mulheres indígenas brasileiras, embora ao longo dos tempos tenham tido alguma significação universal. Na figura original, encontrada no texto de Staden (figura

421[24]), as mulheres estão próximas ao fogo e, com isso, há mais referências de sua ligação com bruxarias ou da posição central das mulheres no canibalismo. O que se vê pela gravura são quatro mulheres juntas aguardando alegremente a morte da vítima. Isso é menos óbvio na versão de De Bry (figura 422) [25].

A figura 422, da versão de De Bry, é bem mais aprazível e poderosa em termos estéticos. Nas imagens de De Bry as mulheres são mais pensativas e na de Staden as mãos estão numa posição que indica impaciência. Também nas imagens de De Bry, o papel da natureza, do sol e da lua, bem como a linha do horizonte separando o céu e a terra, impressas nas imagens dos textos de Staden, são excluídas. As imagens de De Bry enfocam e centralizam o canibalismo. Quando comparamos as figuras 421 e 424 com as figura 422 e 423 vemos que não há a demarcação entre o céu e a terra. Não obstante, deve-se lembrar que foi Staden quem, originalmente, descreveu essas mulheres em tais papéis centrais. Essas imagens também são importantes, porque são algumas das mais antigas, juntamente com as de Vespúcio e outras figuras específicas relativas à mulher guerreira, ou seja, especificamente às mulheres indígenas brasileiras, mas que, na época, tinham a característica de significação universal.

As imagens inspiradas ou fundadas no texto de Staden também usam mais iconografias da união da mulher e da criança no canibalismo. Na figura 423[26], *Mulheres e Crianças da Tribo Tomam o Mingau feito com as Tripas do Prisioneiro Sacrificado,* há uma descrição elaborada das mulheres comendo e alimentando as crianças com carne humana. A inclusão de mulheres e crianças comendo e participando das cenas brutais do canibalismo é um motivo importante. Essas imagens tornaram-se fundamentais para a formação de uma imagem visual da mulher indígena como canibal. De Bry tomou a imagem de Staden (figura, 424) que, por si só, já seria bem elaborada e significativa. O acréscimo da cabeça de um homem no prato é relevante em termos iconográficos, por ser uma exposição forte e grotesca. O estilo de De Bry é o de um artista experiente e, portanto, mais agradável aos olhos. Com freqüência, ele adiciona itens com números ímpares, comparando-se, por exemplo, com a imagem original de Staden, na qual haviam quatro indígenas parados em um círculo e ele colocou mais um, formando um pentágono. Números ímpares de mulheres ou homens ou

[24] Artista desconhecido. *A Execução do Prisioneiro*. 1557. Ilustração do texto de Hans Staden. Coleção de José Mindlin, São Paulo.Brasil.
[25] Theodore De Bry. *Abate do Prisioneiro. Grands Voyages*. Frankfurt. 1592. Biblioteca Municipal Mario de Andrade, São Paulo. Brasil, 1592.
[26] Theodore de Bry. *Mulheres e crianças da tribo tomam o mingau feito com as tripas do prisioneiro sacrificado. Vol III.* Vol III. *Grand Voyages*. 1592. Biblioteca Municipal, Mário de Andrade, São Paulo. Brasil

mesmo de objetos são positivamente comuns nas ilustrações de De Bry. Mas, as imagens de Staden realmente colocam uma face feminina no contexto do canibalismo. É claro que esse fato foi específico para as indígenas brasileiras, mas tornou-se uma generalização para todas as outras indígenas no século XVI. É importante notar a continuidade na perpetuação da imagem, de modo a que se possam entender as ideologias, profundamente arraigadas, que serviram de base para a criação da mulher indígena como extremamente "outro". As imagens associadas às experiências de Staden foram retrabalhadas e reimpressas no século XX e, até mesmo, no século XXI [27].

5.4 A Versão Feminina do "Bom Selvagem" das Américas.

A mais nobre das interpretações do papel das mulheres indígenas parece ter ganhado maior força do que a de pagã ou de "mau selvagem", posteriormente, na cultura popular. Embora esse lado pagão selvagem esteja sempre presente sub-repticiamente, a mulher indígena das lendas nacionais casa-se com o homem não-indígena, "assimila" ou, em associação com o homem e a cultura indígena, desaparece ou morre. Esse é um dos temas inerentes à cultura popular de ambos os países. O resultado de tais ideologias encontradas no Brasil e nos Estados Unidos é a morte forçosa da identidade das mulheres indígenas na sociedade.

[27]Antropofagia ou canibalismo inspirados no movimento de arte moderna no Brasil. Cândido Portinari, um pintor brasileiro, retrabalhou as imagens de Hans Staden. As revistas freqüentemente publicam as imagens antigas com o intuito de compará-las com a definição dos povos indígenas contemporâneos. (Esses exemplos específicos são encontrados na tese mais ampla).

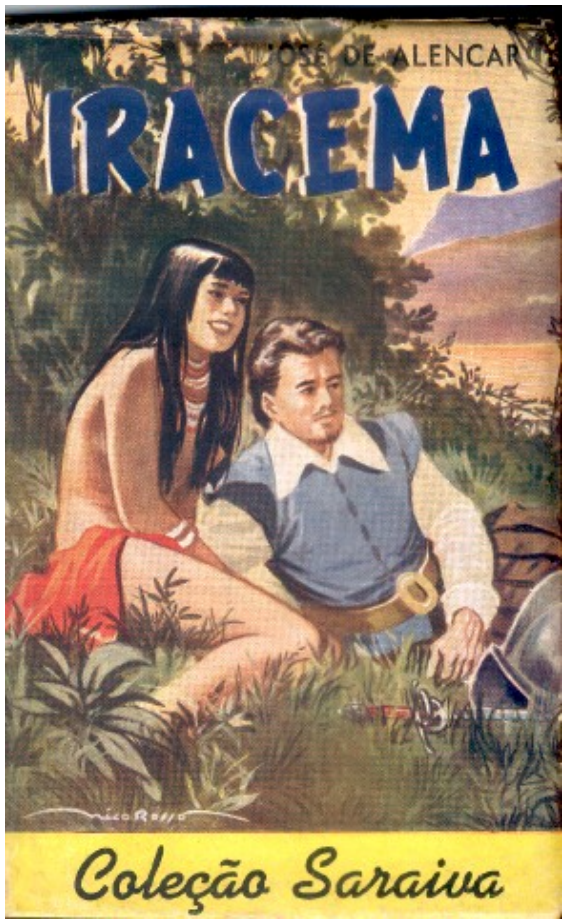


Figura 425: *Iracema*. Edições Saraiva

Em termos de iconografia popular no Brasil, as indígenas foram as mães da nação. A índia na imaginação da sociedade eurobrasileira é Iracema. Na novela, de mesmo nome, escrita pelo indianista José de Alencar e inspirada em uma lenda do Ceará, a "índia" ou o "índio" em versão feminina, literalmente casa-se com um homem não-indígena, dá à luz a um brasileiro e então morre (Figura, 425) [28]. Portanto, Iracema não é apenas uma alegoria ao nascimento do Ceará, mas ao nascimento de uma nação e de um povo. O nome Iracema é formado pelas mesmas letras da palavra América. Frederico Barbosa e Sylmara Beletti comentam isso em texto denominado *Um Estudo de Iracema de José de Alencar*:

> Em *Iracema*, José de Alencar construiu a alegoria perfeita do processo de colonização do Brasil e de toda a América. O nome Iracema é um anagrama da palavra América. O nome dado ao seu amor, Martim, refere-se ao deus greco-romano Marte, o deus da guerra e da destruição (Barbosa e Beletti, s.n., 1).

Nesse sentido, Iracema, assim como muitas mulheres indígenas lendárias na história, é a representação da América: tem o corpo do colonizado, reproduz e finalmente morre, deixando um brasileiro em seu lugar. Iracema é descrita como "uma virgem com lábios de mel, cujos cabelos são mais negros do que as penas da graúna e mais longos do que as folhas

[28] Capa do romance *Iracema*. Edições Saraiva.

das palmeiras" (Alencar, 12). Inúmeras vezes, ela é descrita como filha da floresta. Sendo assim, sua descrição como tupã e guerreira faz alusão a seu povo como "selvagem e canibal". Iracema é apresentada como uma linda guerreira virgem da floresta em várias partes do livro. Contudo, é importante notar que não há menção direta ao canibalismo. Em vez disso, o foco volta-se para o seu papel enquanto uma boa selvagem, porque é um símbolo da origem, beleza natural e virgindade das florestas brasileiras.

Quando Iracema encontra pela primeira vez Martim, ela decide não matá-lo, mas quebrar uma flecha em sinal de paz. Ao olhar o "guerreiro cristão" ou Martim, ela imediatamente se apaixona. O amor que sente pelo homem não-indígena faz com que se separe de sua cultura e de sua família. Em uma versão Romeu e Julieta do Novo Mundo, a situação deles representa os afetos e a solução possível para o conflito entre duas culturas. Ela vai contra sua gente e dá a ele sua sagrada virgindade. Em um estilo clássico associado com a união do homem europeu com uma índia, Martim tem uma relação de atração-repulsão com Iracema. Logo se sente mal em companhia dela e se afasta por um longo período de tempo. Nesse meio tempo, nasce a criança de Iracema, à qual ela chama de "filho da minha desgraça". Iracema é dominada pela tristeza e lembranças de Martim. É com muita dificuldade que consegue amamentar a criança, passando a definhar. Quando Martim regressa, ela entrega-lhe o filho e, em seguida, morre.

Os sentimentos dele por Iracema tornam-se ainda mais fortes, depois que ela está morta. Ele a enterra no lugar que, mais tarde, veio a ser o Ceará. O corpo dela é literalmente a terra indígena da qual a nova cidade e o brasileiro surgem para o mundo. Conseqüentemente, a esperança do encontro desses dois povos, índios e portugueses, repousa na "mistura" produzida pela união das duas culturas. A morte de Iracema é uma alusão ao fato de que ela não teria lugar na nova sociedade brasileira, a não ser como mártir. Contudo, Martim, um português, e o bebê (mestiço por sangue e cristão por ensinamento) são a essência de uma civilização no Brasil.

O movimento romântico na literatura da época (século XIX), do qual José de Alencar foi o principal escritor, também inspirou vários artistas. O tema do bom selvagem como característica não-colonial ou especificamente brasileira foi importante para a definição da identidade nacional. Iracema, como tema de muitas pinturas, é parte da construção da imaginação brasileira relativa ao 'índio' como conceito popular e dominante. *Iracema*[29],(figura 426) retratada por José Maria Madeiros em 1881, é descrita como um tipo de figura de uma princesa a vagar sozinha pela praia, olhando em direção ao que aparenta ser

[29] Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

uma flecha, representando alguém que ela tenha atingido, quando vê Martim, pela primeira vez. Suas feições são remanescentes e, provavelmente, foram inspiradas em Moema, segundo o quadro de Vitor Meireles, de 1866. Ela tem o corpo curvilíneo e os longos cabelos escuros lisos estão soltos. Seus traços faciais e o corpo são mais indígenas do que os descritos em *Iracema*, 1909[30], de Antônio Diego da Silva Parreiras, (figura 427).



Figura 426: *Iracema*, 1881



[30] Museu de Arte. São Paulo

Figura 427: *Iracema*, 1909

Entretanto, há similaridades básicas, tais como a flecha, como se tratasse de uma lembrança da partida de Martin. Ela tem a pele mais alva e o corpo tem as proporções européias das outras pinturas que representam Iracema. Parece que Iracema foi se tornando mais branca ao longo dos anos. O corpo europeu e o estilo dos cabelos ondulados sugerem uma transformação do corpo indígena feminino, incorporando-se à beleza clássica romântica.

Por mais que a imagem de Madeiros seja clássica e romântica, de algum modo está mais próxima ao tipo de donzela ou princesa brasileira. Na verdade, no mínimo, ela tem traços anglos e indígenas. No trabalho de Parreiras, ela não tem indicadores indígenas, exceto a nudez, mas que também é retratada de modo bem clássico.

Pode-se argumentar que esse movimento deu nascimento às definições dos tipos clássicos femininos brasileiros ou convergiram para o estilo europeu, mas em combinação com a necessidade de buscar uma identidade não inteiramente européia. A resposta para essa identidade na pintura está freqüentemente associada ao caboclo, ao mameluco ou à mulher branca misturada com indígena, com traços africanos ocultos, características européias e a pele mais escura. Isso é evidente na pintura *Carioca,* de Pedro Américo (1882), (figura, 428). A imagem combina idéias de hereditariedade e identidade regionais, em um nível nacional.



Figura 428: *Carioca,* 1882

Em seu corpo nu reclinado, notam-se características do estilo da figura de uma Iracema em relação ao poder e ao voyeurismo, com os cabelos escuros, crespos ou ondulados e grossos. Os olhos grandes parecem deixar transparecer a idéia de uma européia com a pele ligeiramente mais escura, com raízes africanas distantes; daí a pele ser branca e não escura. Ela representa o que se definiu ser a beleza brasileira. A idéia da linhagem tri-racial – européia, indígena e africana -, embora permanecendo branca, é essencial para essa identidade na pintura. Ela se expõe e ainda brinca, passando os dedos entre os cabelos, enquanto se reclina e convida o observador a admirá-la. O pano vermelho, sob o material branco no qual ela está sentada, poderia estar simbolizando a paixão. Os elementos clássicos, tais como o vaso em estilo grego ou romano e os lençóis são elementos importantes para manter a ilusão de civilização nos trópicos. Nesse sentido, ela é ideologicamente similar à figura da Liberdade norte-americana, embora distintamente brasileira. É uma deusa brasileira.

A iconografia da 'índia' foi utilizada com mais freqüência, e parece estar vinculada ao passado e à descrição romantizada mais 'aceitável', do que a iconografia da africana na identidade brasileira. O corpo puro ou fisicamente definido da mulher africana era acessível apenas através da mulata. Somente na década de 1920 o movimento modernista descreve traços africanos ou indivíduos como brasileiros (Portinari) e não apenas como escravos (antes de 1840) como uma escolha e, acima de tudo, em prol da preservação da identidade indígena, como sinal de protesto.

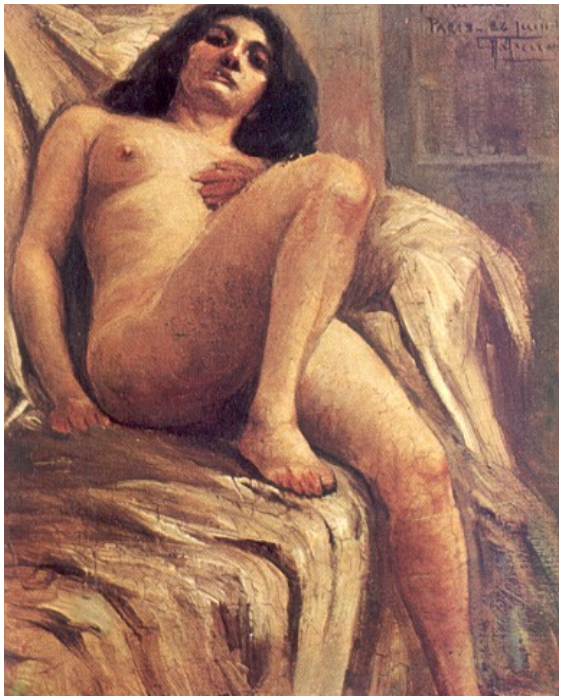


Figura 429: *Flor Brasileira,* 1911

Uma outra representação feminina brasileira, e que também participou da construção da identidade brasileira perdida, baseada no Indianismo, é *Flor Brasileira (1911),* de Antônio Diego (figura 429) da Silva Parreira, o mesmo autor da *Iracema* branca. A sexualidade inata retratada nessas mulheres encontra suas raízes em sua herança exótica. O nome dessa imagem simboliza sua identidade e indica a sensualidade à espera de ser possuída, sob uma perspectiva masculina. Ela tem a face similar, embora mais escura, da européia oriental, com os cabelos ligeiramente mais lisos do que os da *Carioca.* A cor de sua pele recai entre a da *Carioca e a Iracema* de Parreira. Os seios ostentam-se menos rosados, sendo que um dos aspectos que vários pintores freqüentemente colonizados valorizavam eram os mamilos róseos, sem tonalidades beges ou marrons. Ela deve representar a perspectiva masculina euro-brasileira do tipo não-carioca ou mameluco, usada para generalizar, na época, tais ideologias românticas como um cenário genético de todas as mulheres brasileiras.

Outro tipo de 'donzela ou princesa índia', que pode ser encontrado nas representações brasileiras, é o do quadro intitulado *Exéquias de Atalá*, do artista português Augusto Rodrigues Duarte.



Figura 430: *Atalá* (1801)

Nascido em Portugal, veio jovem para o Brasil e estudou com Vitor Meireles, na Academia Brasileira de Belas Artes. Conservando, então, a relação com o gênero, retrata uma princesa morta. Entretanto, ele opta por um tema não brasileiro, o que é um indício da generalização do 'índio' na imaginação da cultura dominante. A pintura é baseada na novela de François René de Chateaubriand, *Atalá (1801)* figura 430. A novela nos fala de uma história de amor fatal (no estilo Romeu e Julieta) entre uma bela cristã convertida e o jovem

Natchez, guerreiro chacta, a quem ela rejeita. No final, ela se envenena, antes que sucumba diante dos 'prazeres selvagens'. O simbolismo no livro, portanto, toca o conflito da vida 'mestiça'. Ou seja: o fato de ser cristã ou indígena pode ser aplicado também nesse sentido de ser meio indígena e meio branca. Ela renega sua 'natureza', porque agora é uma cristã e acredita ser uma perversa inata. Este romance nos transmite a idéia da impotência do sujeito indígena masculino face ao colonizador de um outro nível. Um homem indígena não apenas não deve tocar numa mulher branca; ele não pode procriar com uma mulher indígena, o que poderia resultar na preservação da cultura e da herança indígenas. Uma pintura mais antiga, *O Enterro de Atalá,* feita por Anne Louis Girodet-Trioson, em 1808, está exposta no Louvre (figura 431).



Figura 431: *O Enterro de Atalá,* 1880

Há diferenças iconográficas significativas e a experiência clássica brasileira de Duarte nos mostra isso. Na obra de Duarte, os arredores estão mais escuros e todos parecem lamentar em silêncio. No enterro, o chacta está alheio e grave, enquanto o padre lamenta, ele tenta colocar o corpo da mulher no solo. O homem indígena da imagem de Anne está mais anglicanizado que o de Duarte, ostentando nitidamente o sensualismo do bom selvagem. Nela, Atalá também está extremamente branca, destacada pela santificada paixão branca de seu corpo. Há a cruz de Jesus acima, no lado esquerdo na fenda da gruta, o que parece indicar seu sacrifício e a qualidade de mártir. Tanto pelo tom dos cabelos mais claros quanto pelas

feições da moça, vemos que a figura é mais européia do que a figura de princesa de Duarte. A donzela índia de Anne é basicamente uma mulher européia e não a figura de uma princesa européia mais escura ou branca e indígena. Essa história de princesa convertida é transferida para a imaginação brasileira do Brasil. No trabalho de Duarte, elementos como a cruz, o animal doméstico e o jesuíta sugerem submissão à morte da moça. Uma boa princesa das Américas morrendo ou morta, incorporada no Brasil por Iracema, está presente nessa imagem de uma branca com os cabelos escuros na morte. Esta mulher tem feições inusitadamente européias como a dos ingleses. Os únicos indicadores de seu 'indianismo' são seus cabelos e o amante bom selvagem ao lado. De fato, o homem ao seu lado é descrito propositalmente como o bom selvagem norte-americano, conforme demonstram seu estilo de cabelo, o corpo e o nariz estereotipados. Essa imagem é iconograficamente uma fusão de uma cena romântica das planícies norte-americanas com a Mata Atlântica brasileira. A vegetação, ao lado direito da pintura, não é encontrada nas planícies dos Estados Unidos; quando encontradas naquele país, estão na Flórida e em Lousiana. O estilo do jesuíta é também mais iconograficamente português do que usualmente o representado nos Estados Unidos. Sendo assim, a escolha do bom selvagem norte-americano volta-se para as idéias populares de que o 'índio' da América do Norte é mais belo ou romântico.



Figura 432: *Caboclinha,* 1881

Caboclinha, de A. Ribeiro dos Santos, (1881), figura 432 retrata uma criança que é fisicamente uma versão menor dos arquétipos combinados de *Carioca* e *Iracema.* O título sugere que ela representa a 'garota índia civilizada' ou 'caboclinha'. Atrás dela há um pano de fundo vermelho, salientando suas características exóticas. O vermelho pode ser visto como uma cor bastante inadequada para a mulher européia da época. Os cabelos levemente ondulados põem abaixo o estereótipo de como os de uma jovem índia deveriam ser. Logo, o que denota sua identidade são a parte desnuda do peito e as pernas bronzeadas, assim como os pés grandes, rusticamente desenhados. Ela poderia ser de uma descendência mameluca, devido à tonalidade das linhas e dos cabelos, dependendo da interpretação. Entretanto, os pés realmente grandes parecem indicar estereótipos raciais sob a forma representada. Ela está num tipo de pose clássica, cujos pés grandes indicam as raízes genéticas rústicas enquanto uma convenção da cultura dominante.



Figura 433: *Índia*, 1917. Coleção G. Chateaubriand, Rio de Janeiro.

Um foco no corpo indígena feminino relativo ao estabelecimento da iconografia nacional é recorrente durante o movimento modernista. *Índia,* de Mário de Andrade, figura 433, é uma donzela tropical e exótica. Ela parece constituir uma imagem dos padrões da imaginação masculina sobre a mulher 'exótica' e similar às pinturas de Gauguin. A montanha atrás dela se refere a uma região brasileira, provavelmente no Rio de Janeiro. As palmeiras e o tipo de flor aquática grande parecida com uma flor de lótus ou um lírio ajudam a alinhar o corpo feminino à natureza. Ela está completamente nua, indicando uma mulher brasileira e não uma princesa européia de pele escura. Isso pode significar uma atenção para vincular as mulheres brasileiras em geral à identidade e à sensualidade indígenas.



Figura 434: *Antropofagia (1929*)

Tarsila do Amaral também se reporta à identidade, ao representar a feminilidade indígena. No quadro *Antropofagia (1929*) figura 434, o ponto central de referência são os seios grandes apontados para os observadores como se devessem alimentar-se neles. A mulher 'indígena' é a mãe para a sociedade nessa representação. As figuras masculinas e femininas não possuem signos estereotipados ou iconográficos do índio, exceto pelo título e pela cor da pele. Ambos fazem um entrelaçamento e são mãe e pai da nação brasileira. A fauna tropical é também central para unir a terra brasileira e a identidade indígena.

A iconografia da mulher indígena como mãe de uma nação mameluca ou cabocla pode ser vista na arte popular do Nordeste. Os motivos na cerâmica das mulheres indígenas e brancas tornam a figura da princesa quase rústica. Os totens que expressam essa fertilidade, na maioria das vezes definem as mulheres com as ancas largas ou com a gravidez, a pele escura e os longos cabelos lisos soltos. Eles consistem em importantes itens para reflexões populares em termos identidade, herança e cultura brasileira. As figuras férteis parecem nos indicar noções de mãe da floresta e de raízes não-portuguesas.

Deve-se lembrar que, embora os artistas até o final da década de 1800 e início de 1900 fossem, em sua maioria, treinados sob o estilo clássico e influenciados em grande parte pelos conceitos europeus em sua arte, sabiam avaliar distintamente os elementos brasileiros. Até

mesmo a descrição da donzela da América do Norte, de Duarte, ocorreu em interação com a perspectiva brasileira, ainda que ele fosse português. Portanto, enquanto a Escola Belas Artes reproduzia européias românticas, inspiradas na observação e na descrição da donzela 'índia' e de um tipo de mulher brasileira, isso parecia refletir uma necessidade de buscar o 'brasileirismo' definido como um estágio emergente de 'civilização'. Assim, como na América do Norte, as descrições românticas das mulheres indígenas também criaram no Brasil uma fantasia masculina de uma européia branca, passiva e romântica. Naquela época, portanto, a imaginação brasileira que dizia respeito à índia brasileira sofreu uma influência de conceitos internacionais genéricos do indianidade feminina, ao mesmo tempo em que esboçava distinções em torno de uma figura de princesa brasileira.

Somente com o movimento modernista que a mulher parece perder sua forma de princesa de algum modo europeizada. Não obstante, na obra de Andrade, o corpo dela é ainda, e muito, um objeto do mundo masculino. Ela é sensual e brasileira, enquanto que, para Tarsila, o corpo feminino não é, de modo algum, o de uma princesa ou sensual. Os seios, para ela, têm uma função mais maternal do que sexual. Portanto, é também romântica em sua generalização da mulher indígena como uma mãe para a nação brasileira; o trabalho de Tarsila não é, iconograficamente falando, uma colonização do corpo.

As conseqüências contemporâneas de Iracema e das noções populares antigas do "mau selvagem", como imoral ou viril sexualmente, continuam vívidas na imaginação da sociedade. Um filme que tenta definir esta situação de unir a versão feminina do "bom e mau selvagem" da sociedade é *Iracema, Uma Transa Amazônica*. O filme fala de problemas sociais, do ponto de vista das mulheres descendentes de índios. Trata-se da situação da nova colonização do Brasil, através da modernização ou industrialização, do capitalismo e da destruição do meio-ambiente. O que é relevante neste filme é a exploração da Amazônia e do meio-ambiente. A fita tenta projetar a imagem de que a Amazônia é realmente a mãe de cada um dos brasileiros e deveria ser protegida. Como argumento, o diretor pretende mostrar a degradação da floresta e da parceira feminina, mais precisamente Iracema. Assim, o filme se concentra na Rodovia Transamazônica como um marco da destruição e da abertura da Amazônia à modernização. Há várias cenas de Tião com seu caminhão em estradas sujas e campos desertos. São abundantes as imagens de cortes de matas, queimadas e destruição dos campos.

Trata-se de um filme que beira a alegoria, partindo da obra de Alencar, *Iracema* ou América. Nele, a metáfora de Iracema como símbolo feminino da floresta e da Amazônia é patente. Um diálogo entre um homem e Tião, na primeira parte do filme, já sinaliza esta

metáfora. O homem diz que 'nossa maior mãe é a mãe Amazônia' e Tião acrescenta 'a Amazônia brasileira'. Contudo, na maior parte do filme, os homens falam em explorar a terra antes que os estrangeiros o façam, em ganhar dinheiro e na possibilidade de fazer fortuna com a degradação ou não do país, de forma mais capitalista. A maior parte das músicas e dos diálogos do filme cita o problema da modernização, do dinheiro, da mãe Amazonas e da identidade nacional.

Iracema, uma garota indígena, deixa a pequena região em que cresceu e ruma em direção a uma região maior e mais modernizada de Belém, capital do Estado do Pará. Todavia, logo se depara com outra moça e passa a viver na prostituição. Sua pouca idade, quinze anos, simboliza a inocência corrompida, como a da terra sendo destruída pelos homens, ao longo do filme. Tião, um caminhoneiro que leva madeira da floresta pela rodovia para os grandes centros urbanos, tal como São Paulo, logo encontra Iracema, leva-a consigo, usa-a sexualmente e, então, abandona-a à beira da estrada. Poder-se-ia dizer que Tião representa uma versão contemporânea e menos romântica de Martin. Ele é sujo, mais velho e explora uma inocente vítima, que é Iracema. Eles se juntam, após cenas em que a garota caminha pelas ruas e pelos bares. Numa dessas cenas de rua, há uma procissão católica com uma grande multidão hipnotizada, que parece simbolizar o transe durante o qual as massas brasileiras são conduzidas cegamente. Nesse sentido, o filme lembra uma versão atualizada do movimento modernista de 1920, discutido no Capítulo I. O filme contrapõe Iracema, como uma presença indígena, em relação a um santo ou à iconografia católica. O diretor serve-se de Iracema de modo a chamar a atenção para a falta de respeito aos valores pré-coloniais. Os valores coloniais e europeus são representados no contexto moderno de globalização, capitalismo e modernização. Há muitas coisas que estão destruindo e degradando a mãe Amazônia e Iracema (que são uma e mesma coisa). Ao que tudo indica, ele faz uma vigorosa denúncia da negação dos brasileiros de suas raízes, quando Iracema nega ser uma 'índia'. Tião diz que ela não precisa se maquiar, porque é uma 'índia' e ela afirma que não é índia, mas brasileira. Nesse ponto, o diretor parece esboçar a idéia de que todos os brasileiros são índios e que esqueceram suas raízes e que parte da degradação brasileira consiste na negação dessa hereditariedade. Assim, nesse contexto, ele adere completamente à idéia de Alencar em relação ao nascimento de um brasileiro através da figura da mãe indígena.

Por um lado, em termos de Iracema, o expectador poderia interpretar a mensagem do filme como uma das discussões acerca das mulheres descendentes de indígenas. Por outro lado, o filme levanta os problemas associados à identidade das mulheres indígenas na sociedade brasileira. Um importante ponto a ser destacado é que a atriz protagonista do filme

é uma jovem descendente de indígenas. O corpo dela é moreno, em contraste com quase todos os outros personagens da trama. Isso fica evidente na cena em que a amiga prostituta se despe e podemos perceber a diferença do tom da pele dos seus seios. Iracema, então, faz o mesmo e o voyeur (nós assistindo ao filme) tem uma vista dos seios de Iracema que são bem escuros. Esta é uma das diferenças bem visíveis em relação às produções cinematográficas anteriores, baseadas na obra de Alencar, que tornavam Iracema mais branca fisicamente. Nelas, a boa selvagem Iracema quase sempre tem a pele clara em contraposição à pele mais escura da 'degenerada' Iracema contemporânea. A degradação dela é óbvia na aparência física, na medida em que o filme vai chegando ao seu desfecho. Os cabelos, então, já estão desgrenhados e sujos. Ela parece ter deixado para trás a tradição do banho tomado no rio e mostra que perdeu um dente. Na cena em que reencontra Tião, há uma representação direta do estado de exploração e poluição da floresta. A última cena mostra Iracema de pé na empoeirada Rodovia Transamazônica, enquanto Tião parte dirigindo o caminhão. O observador sabe que o destino dela será voltar ao posto de prostituição na estrada onde ela e Tião se reencontraram. Parece não haver mais esperanças e nem um leve esboço de vontade ou expectativa na vida de Iracema, na cena final do filme.

O filme parece transmitir os problemas associados com a identidade das mulheres indígenas na sociedade brasileira. A discriminação e as condições de pobreza, assim como a intrusão da "civilização" em suas vidas cotidianas, estão presentes no filme. A fita pode ser descrita como uma crítica ao olhar romântico de José de Alencar, em relação à personagem feminina tanto quanto ao indigenismo. Por outro lado, muito do simbolismo no filme simplifica a existência das mulheres, ao reduzir Iracema a mero símbolo de florestas virgens corrompidas pelo progresso e pela civilização. A força delas, na verdade, é ofuscada pelo trabalho original de José de Alencar, *Iracema.*

Há muitas situações paralelas, tal como a destruição do tradicional modo de vida, visto pela comparação entre a floresta e a civilização. Esta Iracema contemporânea é a floresta virgem em estado de deterioração. Ela foi deflorada e prostituída, entregando-se em troca de dinheiro. As plumas e a pintura do rosto foram trocados por bermudas estampadas com Coca-Cola. O conceito de bom selvagem é, uma vez mais, desconstruído e a morte da "verdadeira índia" construída. Mostra-se a obsessão pela perda das "reais mães" do Brasil, presente no filme. Assim, uma vez mais, não há vida ou identidade para as mulheres indígenas após o encontro com o homem branco. As indígenas não são nada fora de seus grupos tradicionais. Elas permanecem na área limítrofe à da prostituição. Representam as raízes degradadas das origens do povo brasileiro. Aquelas que uma vez foram as mães de uma

nação são agora meras prostitutas. Como Eva, a mulher indígena arruinou o Éden.

Portanto, ao se discutir alguns problemas que giram em torno da identidade das mulheres indígenas na sociedade brasileira, a simplificação das características das representações simbólicas de degradação é a prova de que a existência de Iracema continua. A forma feminina do indígena não está livre de ter a existência capturada como ocorre nas alegorias das Américas, da natureza ou da floresta-mãe de uma nação.



Figura 436 : *Natália, A nudez selvagem da Iracema do reality show*, 2005

A revista Playboy, edição de abril de 2005, publicou um ensaio fotográfico com a ex participante do reality show "Big Brother Brasil 5", Natália, que encarnou o imaginário popular sobre Iracema. A personagem está na capa dessa edição, (figura 436), com o seguinte destaque: "Natalia: a nudez selvagem da Iracema do reality show"

É notável, portanto, a sexualização da mulher indígena, através da personagem Iracema 'a virgem dos lábios de mel'(figura 437). Essas imagens reforçam a atribuída disponibilidade sexual da nativa. Aparentemente é apenas uma fantasia representada, como tantas outras reproduzidas, nas páginas daquela revista. No entanto, os problemas decorrentes de tal concepção variam e são muito maiores do que apenas uma imagem: resultam em discriminação e em violência sexual contra a mulher. O leitor é convidado a "desbravar" a nudez selvagem de Iracema, desempenhando o papel de colonizador: na primeira imagem, esta Iracema tem um tronco entre suas pernas abertas, onde se lê: "Alegria de Português". Em seguida diz o texto: "Em 1500 eles chegaram aqui e encontraram nossas belezas naturais como vieram ao mundo. Agora chegou sua vez: espie Natália Nara, A Iracema do BBB5, brincando de índia". (Playboy, 2005, p.67). Ou seja, a mulher é considerada por sua beleza

como parte da natureza a ser explorada pelos colonizadores- tal qual o pau-brasil, o açúcar, o ouro.

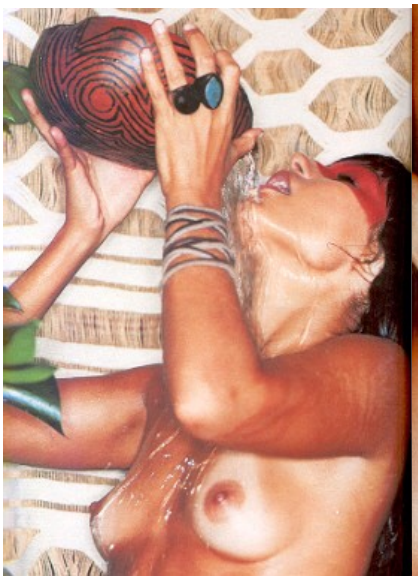




Figura 437 : *Iracema,* Playboy, 2005, p.73 **Figura 438 :** *Urucum*, Playboy, 2005, p.74

Essa foto, (figura, 438) pode sugerir, através do uso de um produto indígena- o urucum- uma exaltação da genitália 'exótica' da mulher nativa, sugerindo que essas mulheres apreciam sexo violento e 'selvagem'. Além disso, a cor do urucum remete ao sangue nas genitálias dessa Iracema imaginária.

Moema é outra figura feminina que morre por amor a um colonizador. É difícil afirmar se ela realmente existiu ou não. Dizem que Diogo teve filhos com outras mulheres indígenas, além de Catarina ou Paraguaçu. Ela representa a heroína romântica que faz o sacrifício último por amor. Entretanto, o papel desempenhado por ela, na formação da imagem da mulher indígena na sociedade brasileira, é complexo. Freqüentemente ela é imaginada como uma virgem sacrificada. Santa Rita Durão foi o primeiro a tornar Moema famosa (1722-1784). Ele escreveu *Caramuru*, que se refere ao explorador português, Diogo Álvares Correia, que chegou à Bahia entre 1508-1511. Trata-se de um herói enviado pelo destino para cristianizar os canibais nus que encontrava pelo caminho. O poema é baseado na vida real de Diogo Álvares, cuja embarcação naufragou nas costas brasileiras. Ele casou-se com Paraguaçu (mais tarde batizada de Catarina, na França,) e fundou a cidade de Salvador, na Bahia. Em certo sentido, devido ao fato de Diogo ter sido o primeiro homem europeu, um português, a se estabelecer na área e criar uma 'família que se tornou da classe dominante ou de um elevado status social', ele é o fundador do Bahia (Doria, 2000, p.11). Quando os capitães portugueses chegaram à região, Diogo já era um agente da França, negociando a exploração de pau-brasil assim como pai de filhos adolescentes com mulheres indígenas e

Paraguaçu (ou Paraguassu, como está escrito em seu túmulo, na Bahia). Consta que várias de suas filhas se casaram com homens portugueses que aqui chegaram.

Ao que tudo indica, em 1547, ele recebeu um convite para ir à corte francesa, no reinado de Henrique II e Paraguaçu teria obtido o título honorário de esposa real. Uma dos documentos mais importantes que provam sua existência é a certidão de batismo original. No estilo Pocahontas, ela foi convertida e renomeada Catarina Caramuru ou Catarina do Brasil, em 1528. Esse aspecto ou necessidade de que ela se submetesse para se casar com um homem europeu revela uma verdade tanto quanto o caso da vida real de Pocahontas. Sendo assim, o aspecto político da união de ambas não pode ser negado em favor do romance. A submissão, portanto, de Pocahontas e Paraguaçu tornou-se central nas representações populares de ambas. A criação de uma narrativa com identidade brasileira, que nos leva a uma representação romântica em relação aos eventos, é relevante para este projeto. Duas imagens bastante importantes foram criadas em relação à conversão e à adesão à identidade e à religião européias.



Figura 439[31]: *O Milagre de Catarina*. Igreja da Graça

Ambas as figuras 439 são encontradas na Igreja da Graça, na Bahia. As imagens representam o milagre da visão que Paraguaçu teve da Virgem Maria, dizendo-lhe para construir uma igreja (Doria, 27). Na primeira, tal como Pocahontas em *Batismo de*

[31] Foto: Abílio Cantuária. *O Milagre de Catarina*. Igreja da Graça. Doria, Francisco.

Pocahontas, ela é descrita com um vestido branco, simbolizando seu casamento com Deus, seu novo estado de virgindade, pureza e renascimento, como uma boa 'índia' e donzela branca. As feições estão bem mais anglicanizadas do que na segunda figura. Nessa outra, ela usa três penas em forma de uma coroa indígena na cabeça. Nas duas figuras, ela está ajoelhada; enquanto a virgem flutua acima dela. Pode ser uma referência ao seu papel como uma mãe indígena santificada para a nação que começa a nascer. O papel da igreja na sua conversão é o ponto central na segunda, que parece sugerir que ela deve assumir este papel religioso futuramente. A primeira nos transmite a idéia de um milagre nos lares selvagens.

A similaridade icônica gritante entre a submissão de Pocahontas e a de Paraguaçu não poderia passar despercebida. Da mesma forma que em Pocahontas, os descendentes de Paraguaçu são descritos em detalhes no final do texto de Dória. Não obstante, filhos de Diogo com outras mulheres indígenas também foram computados por outras famílias e gerações. Em suma, a contribuição de Paraguaçu em vida limita-se às representações populares brasileiras como matriz geradora, à submissão a Diogo e à conversão, como uma espécie de figura de Maria indígena e santificada.

No poema de Durão, Diogo é o herói enviado pelo destino para catequizar os canibais nus que encontra pelo caminho. Neste poema, após uma batalha e a morte de alguns de seus compatriotas, ele se tornou amigo do chefe dos tupãs. Permanecendo com eles, disseram-lhe que havia uma indígena que conhecia um pouco da língua portuguesa. Ao encontrar Paraguaçu, apaixona-se. O que é importante observar aqui é que ele se casa com Paraguaçu, que é descrita basicamente como uma "índia branca", que fala um pouco de sua língua. Nos cânticos LXXVII e LXXVIII, o autor refere-se a ela como alguém que é adorável:

> Paraguaçu, gentil (tal nome teve),
> Bem diversa de gente tão nojosa,
> De cor tão alva como a branca neve,
> E donde não é neve, era de rosa,
> O nariz natural, boca mui breve,
> Olhos de bela luz, testa espaçosa
> De algodão, tudo o mais, com manto espesso,
> Quanto o resto encobriu, lhe fez ver o preço.
> (*Caramuru*, Santa Rita Durão).

Para outros, ainda, Paraguaçu é descrita como uma tupã santa[32], que facilmente se adapta às idéias cristãs e eventualmente é batizada. É a imagem da figura perfeita da princesa indígena submissa e convertida. Em relação à sua lenda, ela teria a mesma função da narrativa

[32] Ela é descrita como divina e santa, assim como esposa, em LXXXIV, LXXXV, LXXXIX, XC.

de Pocahontas na sociedade. Paraguaçu abraça a cultura cristã, enquanto Diogo aceita as boas qualidades da selvagem que encontrou.

A parte do poema que reiteradas vezes foi repetida na cultura brasileira é a rejeição e morte de Moema. Moema representa o incesto e a selvageria, assim como uma das várias mulheres prometidas a Caramuru, ou Diogo, após seus atos de bravura na luta contra um outro grupo indígena. Moema, sendo a mais bela de todas as mulheres, é a mártir. Diogo, por ser cristão, só pode ter uma esposa. Se alguma esperança de assimilação existir, esses "selvagens" devem aderir à fantasia de Diogo e Paraguaçu. Eles representam a feliz união cristã de duas culturas. Uma existência poligâmica ou a aceitação do assédio de Moema não se encaixam nesse modelo. Basicamente, a assimilação de um pelo outro coloca em igualdade o brasileiro.

Moema é descrita como bela, mas dominada pela raiva, como a que a acomete quando nada atrás da embarcação de Paraguaçu e Diogo, quando estes partem. Isso contrasta com a bravura de Paraguaçu, que é uma gentil "guerreira" cristã. Moema é invejosa e não imagina o que poderia fazer para submeter Diogo (XXXVI- XLIII). Chama os dois amantes de traidores e cruéis, se refere a Paraguaçu como uma escrava que o segue; inferior e mais feia que ela, Moema. Depois de se agarrar ao barco com as mãos, perde o apoio e se afoga. Diogo é então descrito como o herói que, sem piedade ou prova de amor, nem se lembra de Moema e nem aprendeu algo com o sacrifício dela. Trata-se da repulsão do desejo do colonizador ao exótico. Uma outra explicação para a existência de Moema é um possível símbolo da morte da 'selvageria' de Paraguaçu. O 'indianidade' dela pode ser o que Moema representa. Paraguaçu dá adeus a seu lado 'canibal' e abre caminho ao mar para tornar-se uma 'índia' branca chamada Catarina.

É relevante o retorno à discussão das mulheres indígenas, sob a representação em *Caramuru.* Em primeiro lugar, é uma ferramenta que permite ao não-indígena cristão civilizar ou catequizar a população indígena. A união de Diogo com uma delas, de pele clara, naturalmente gentil e quase-santa, Paraguaçu, é o símbolo dessa submissão. Paraguaçu é rapidamente assimilada e ajuda a fundar a nova nação. Moema, ao contrário, é rejeitada. Ela é a verdadeira selvagem ou primitiva, sensual e bela.



Figura 440: *Moema*, Vítor Meirelles, 1866.

Então, porque Moema é até mais lembrada pela cultura popular do que Paraguaçu? A descrição de Moema, ajuda-nos a definir essas representações concretas na mente do público. *Morte de Moema* perpetua a imagem da beleza da indígena. A Figura[33] 440 ilustra a visão romântica de Moema. Nesta imagem, a pele dela é clara e o cinto, de penas, está quebrado. Esta pintura pode ser vista no Museu de Arte de São Paulo, cujo acesso não é exclusivo a intelectuais, mas também à classe média.

Grupos ou indivíduos das classes mais baixas teriam menos acesso às imagens, embora sejam exibidas reimpressas em livros didáticos das escolas públicas ou até mesmo em artigos de revistas. Ali, ela é a vítima casual da fraqueza da colonização. Uma vez mais, Moema é descendente dos tupis, um grupo que tradicionalmente está associado às origens dos brasileiros. O tema central do poema é a rejeição e o sacrifício da virgem, Moema, e não a união de Paraguaçu e Caramuru. O poeta descreve seus olhos, seios e "lábios jovens". Nessa versão, ela não tem tanta raiva e é colocada no papel de vítima. Pelo poema, sua decepção se justifica . O papel dela como uma figura indígena feminina em relação ao encontro entre os portugueses e os tupãs, ou com a colonização em geral, parece ser de limiaridade. Ela não é brasileira, não é amada por um europeu ou por um descendente mestiço e não é assimilada. O meio-termo é realçado na descrição que se faz dela: não é preta e nem branca. Esta existência limítrofe é simbolizada por sua morte no oceano:

> Lenta e veloz,
> Com o Brasil às costas,
> Sua terra natal é agora o mar.

[33] Moema, Victor Meirelles de Lima, 1866. Museu de Arte de São Paulo, Assis Chateaubriand.

Ela é sua própria executora,
A menina não pode ouvir o rebento das grandes massas de água:
Estava vestida como num sonho
(*Morte de Moema*).

Sem uma aliança com o homem europeu, Moema está deslocada no Novo Mundo. Não tem futuro, apenas o espaço entre o Brasil e a Europa, o oceano. Assim, ela se afoga tentando alcançar seu salvador português. Após a morte, seu corpo retorna para as areias da praia, representando o futuro dos indígenas que permanecem selvagens. Conseqüentemente, ela representa o bom selvagem romântico, destinado a desaparecer. Paraguaçu, cujo nome significa Grande Oceano, representa a outra alternativa, que é a do casamento interpovos. Ela é o oceano, onde Moema morre.

Assim, enquanto Paraguaçu representa a submissão e a conversão, tanto quanto o oceano, Moema poderia ser descrita como a fuga à conversão, antes de afogar-se nela. Moema, na pintura de Victor Meirelles de Lima, de 1866, é retratada nua e morta. Nesta versão romântica, tem a pele luminosa. Isso poderia ser atribuído aos pintores que desejam refletir sobre a morte. Desse modo, a luminosidade e a europeização em seu corpo é clara. As penas caíram e se quebraram. Seu corpo e a feminilidade são descritos no estilo da época.

Outra figura, encontrada na Internet, chama-se *Moema* e representa uma imagem romântica contemporânea, com o estilo das planícies norte-americanas (figura 441).



Figura 441: *Moema*

Na versão do recente filme contemporâneo, *Caramuru*, Moema e Paraguaçu são representadas como canibais pagãs, sexualmente imorais. Esta mensagem é apresentada em destaque. A mulher que encontra Diogo desacordado imediatamente faz sexo com ele,

substituindo a imagem virginal, quase sagrada, da Paraguaçu criada no poema original. *A Invenção do Brasil,* em cujo texto se baseou a versão do filme da Globo de *Caramuru,* descreve esse encontro:

> Paraguaçu joga Diogo ao chão. Os dois rolam na praia. Papagaios voam ao longe. Um uirapuru canta. Paraguaçu: '- Amor tão perfumado, tanto, que nos deixa loucos. Andamos e brincamos na selva até a noite. Quando Diogo rejeitou meus assédios, dei-lhe um tapinha e mordi seu dedo ou unha até sangrar e ele ficar rosado de novo'. Diogo e Paraguaçu estão deitados, olhando o céu. Paraguaçu: ' - Já fez isso assim alguma vez antes?' Diogo: '- Nunca'. Paraguaçu: ' - Como faz normalmente?' Diogo: ' - Não faço'...' (*A Invenção do Brasil*, 2000, p. 79-81)

O texto prossegue dizendo que esse tinha sido o primeiro encontro dos dois, mas que eles estiveram juntos muitas outras vezes. Ele volta à aldeia com ela e descansa. Então, Moema, que é descrita como linda, chega quando Paraguaçu sai. Ela tenta seduzi-lo, mas é rejeitada, pois Caramuru pretende ser fiel a Paraguaçu. Como cristão, não quer dormir com quem chama de cunhada. Moema tira-lhe as calças e insiste. Paraguaçu entra e fica desconcertada porque ele está rejeitando Moema. Paraguaçu diz a Caramuru que deve dormir com a irmã, já que é sua cunhada. Ele então agarra as duas e faz o que se poderia chamar de "sexo selvagem". Nesta cena "cômica", as duas jovens se jogam na rede com ele, cobrindo-se com uma parte do tecido. Ele se submete com as penas na cabeça; a rede cai e vemos as duas garotas mordendo-o e acariciando-o. Ele ri insanamente. Trata-se da realização de uma fantasia masculina com uma exótica triangulação. O pai delas chega e todos falam que irão comê-lo. Fazem amor, então, novamente. Depois falam quais as partes que caberá a cada um. Há, então, subliminarmente, referência ao selvagem canibal como sexualmente promíscuo. Na manhã seguinte, Caramuru escapa de sua sina e, fugindo, encontra Vasco, que tem uma arma. Ele o ajuda e lhe dá uma espingarda que atira setas; Diogo aponta e atira. Taparica, o pai e chefe da aldeia, vê o poder que ele detém, quando o pássaro cai da árvore, morto. Diogo, então, passa a se chamar Caramuru e vira herói e rei dos tupinambás. Ele abraça a cultura tupã como líder e mestre e não como um seguidor, portanto sua aliança com as filhas do cacique é central na narrativa.

Quando Vasco retorna oficialmente, as duas "esposas" de Caramuru querem ir até o navio e fazer sexo com os homens estrangeiros, porque assim mandava a tradição. Uma vez que eram esposas de um líder, Caramuru, elas deveriam saudar os exploradores. Diogo proíbe isso e afirma, no filme: "O que é isso? Fazendo sexo com qualquer um, vocês agem como se fossem índias". Na versão do livro, isso é suavizado (Torres, 2000, p.109). A restrição é difícil para elas e deixam-nas ardentes de desejo. O que o filme retrata é a mulher índia mais

tradicionalmente pagã e sexualmente liberada. Ela é direta, experiente e indomável. Um encontro sexual com o "outro exótico" é o interesse central aqui. Nesse sentido, a sexualidade imoral ou liberal e a imagem da nudez das mulheres indígenas são perpetradas na grande mídia. Elas e as mulheres do grupo a que pertencem terão sexo com qualquer um que chegue à ilha. Faz parte da tradição de boas vindas que os tupãs seguem. O fato de elas serem canibais e sexualizadas é nítido na mordida que Paraguaçu dá em Diogo, de modo a excitá-lo. Ela também morde Isabella, que depois disso, chama-a de selvagem. Paraguaçu mostra a Isabella, quando vai à França, um veneno que as mulheres tupinambá usam para "deixar o homem delas duro", como está no texto.

Esse trecho pode ter sido emprestado do texto de Vespúcio, que descreve o veneno (referência anterior à citação de Vespúcio sobre a castração). Paraguaçu é retratada associada a sexo. É sensual e quando aprende a beijar, na França, ela ainda quer morder. Uma vez mais, a mulher indígena e o canibalismo são sexualizados.

No final dessa versão, Diogo casa-se com Paraguaçu, na França, e retorna para a família dela. Durante a estadia na França, Paraguaçu aprende a ler e a escrever. Moema que tentou nadar até a embarcação de Diogo, não morre. Quando volta, Paraguaçu diz a Moema que ela pode ser amante de Diogo. O narrador do filme afirma que Moema não se casa e, portanto, está livre para ir com quem quiser. Em uma cena, muitos homens tentam conquistá-la. Ela diz também que conheceu e beijou muitos exploradores - franceses, espanhóis e portugueses - enquanto Paraguaçu e Diogo estavam no exterior. Parece uma referência ao turismo sexual. Portanto, é desta maneira que se transformou em uma "mulher brasileira". Nesse sentido, esta caracterização deixa o observador com a impressão de que as mulheres brasileiras, devido à descendência de mestiçagem indígena, são conquistas fáceis. Desde o início do filme, Diogo é descrito como o futuro rei do Brasil. Na última cena, Paraguaçu e Diogo se beijam e o narrador afirma que eles terão muitos filhos. Há então a referência de que foi assim que a cidade de Salvador, na Bahia[34], foi fundada. Essa versão de *Caramuru* relaciona a promiscuidade da mulher indígena como um dos motivos da criação do povo e da cultura brasileira. Na figura 442[35], Paraguaçu usa roupas em parte "selvagens" e em parte civilizadas. Os seios continuam à mostra e pintados, mas o restante do corpo está coberto por um vestido. As imagens destacam sua "assimilação" aos costumes não-tupãs.

[34] Há várias piadas regionais ao longo do filme, que tentam vincular "a vagabundagem do índio" que não quer trabalhar, com os que serão os baianos no futuro. O "índio" do filme é genérico, ignorante e vadio. Esses mesmos estereótipos vêm sendo usados para descrever o povo da Bahia. Portanto, aqui, a mistura de qualidades negativas da mestiçagem vem da mistura do sangue branco com o do indígena.
[35] *A Invenção do Brasil.*p 174. Joaquim Torres.



Figura 442: Paraguaçu e Moema. *A Invenção do Brasil*

A mulher indígena norte-americana é uma princesa índia. A figura da princesa, a mais nobre versão da figura original da Rainha Guerreira é bastante indicativa da existência iconográfica da mulher indígena. Ela é baseada em Pocahontas e Sacagawea, mulheres com sangue real, cujas identidades foram dominadas, apropriadas e transformadas nas imagens populares da mulher índia. A atração e a repulsão da mulher indígena ao homem não-indígena nos Estados Unidos foi e ainda é complicada. Antes de tudo, quando uma criança mestiça nascia ou quando havia um casamento com o homem branco, a mulher indígena, como mãe ou esposa, de acordo com a lenda, tinha de ser uma princesa, de modo que era um mérito para ela casar com qualquer homem não-indígena, por mais ordinário que pudesse ser. Em vários contos das origens das nações, mulheres indígenas, tal como Sacagawea, são retratadas como um tipo de irmãs, aliadas políticas e ajudantes dos exploradores. O papel delas era o de introduzir o homem branco nos conhecimentos e modos de vida indígenas. Elas são submissas a esse contato, o que resulta em um conhecimento cultural mais consistente do homem branco. Nesse sentido, ele joga fora "o selvagem" e mantém apenas as informações com qualidades mais nobres. O homem 'branco' índio é um motivo recorrente na cultura popular em sua relação com a mulher indígena. Em termos mais contemporâneos, o índio branco pode ser encontrado de modo mais usual nas representações culturais populares, como em filmes. (Por exemplo, o herói de Fenimore Cooper, Hawkeye[36], no filme *O Último dos*

[36] Hawkeye é apresentado como sendo forte e conhecedor da "cultura e tradições indígenas". Ele fala o idioma Moicano e Inglês. Assim, ele representa o novo guardião da herança cultural indígena. Os nativos de "sangue puro" precisam morrer para que as características e qualidades dos nativos sobrevivam em Hawkeye.

Moicanos[37] e John Dunbar no filme *Dança com Lobos*). Mas, o mito americano também se funda na imagem da mulher indígena como um modo de tornar os homens melhores, mas ainda americanos brancos. Esta mitologia renega a existência de herança mestiça do povo.

Algumas das mais antigas imagens de mulheres indígenas norte-americanas foram as de John White, as versões dessas imagens de De Bry, publicadas em *Grandes Viagens,* e as primeiras imagens de Pocahontas. As figuras femininas de John White pintadas em torno de 1585, embora publicadas apenas no século XX, são indicadores importantes da identidade da indígena feminina norte-americana. Essas imagens influenciaram os trabalhos de De Bry, que recriou as aquarelas em forma de gravuras e publicou-as nos volumes de sua renomada obra *Grandes Viagens*. De Bry usou as anotações de Thomas Harriot, o autor do texto que complementa as imagens originais de White, para descrever suas imagens mais recentes. Os originais de White e as cópias de De Bry endossam a prática comum de ignorar o nome próprio de uma mulher e, em vez disso, identificá-la por sua relação com os homens, por exemplo – a mulher de senhor... Os detalhes etnográficos e o estilo de White foram importantes para os pesquisadores do século XX. Atualmente as imagens dele são usadas como indicadores da identidade do indígena na época do contato, com ênfase na idéia de que os detalhes etnográficos são mais precisos e foram menos corrompidos. Embora isto seja em parte verdadeiro, a iconografia de White tem sido reutilizada, como vemos em filmes como *Pocahontas*, da Disney, por exemplo. Turner Strong afirma em um texto:

> A aquarela de John White, de 1585, '*A mulher do cacique Werowance dos pomeioocs e sua filha de oito ou dez anos de idade'* serviu como um modelo para a pré-concepção de *Pocahontas* da Disney. Há um apurado olhar do artista para os detalhes captados das tatuagens da mulher, do avental de camurça, do colar de contas de conchas dos rios. (*Hollywood´s Indian, "Playing Indian in the 1990´s*", Rollins, O'Connor, 1998 p.201*).*

Desse modo, o original de White, definido como um verdadeiro trabalho etnográfico, tem sido utilizado em produções etnográficas sobre o selvagem, tais como filmes. Ainda

---

Este mito americano ajuda a enterrar o Nativo Americano sem qualquer tipo de reação por parte dos indígenas, ao mesmo tempo em que garante a perpetuação do "índio" na memória nacional. A versão americana do indigenismo é, assim, um adeus romântico ao "índio".

[37] O filme foi frouxamente baseado no texto original de Fenimore Cooper. Diferenças mais marcadas ocorrem no filme e refletem uma visão mais contemporânea da indianidade na cultura popular. Como Jeffery Walker indica em seu artigo, *Desconstruindo o Mito Americano: O último dos Moicanos* (*Deconstructing the American Myth: The Last of the Mohicans*), no texto original, Hawkeye assume um papel secundário – o foco principal é a relação entre Uncas e Cora. Os conflitos entre os Nativos Americanos e os colonizadores, assim como a identidade nacional e indígena, eram temas centrais. Cora, de ascendência africana e branca, é quem originalmente interessa a Uncas, não a loira Alice. É como se, no texto original, Cooper soubesse que seria mais atrativo para seu público se o homem indígena ficasse com uma mulher de um grupo minoritário, no caso, uma mulata. No entanto, os homens brancos podem se relacionar com mulheres de grupos não-brancos, como o exemplo do Coronel Munro e sua amante mestiça. De qualquer forma, a mulher é retratada como mais um elemento que enriquece a história, como objeto de desejo.

assim, as tatuagens de hoje não são reproduções fiéis das tatuagens originais de White (figura 443)[38].





Figura 443: *Indian Woman and Baby of Pomeiooc* or *The Wife of a Herowan of Pomeiooc*.
Figura 444: *Pocahontas***,** 1995 Disney Enterprises, Inc

Pocahontas[39] (figura 444), da Disney, usa uma tatuagem que é composta apenas pelas formas básicas triangulares da original, a qual incluía, além dessas formas triangulares no topo e na base do desenho principal, detalhes específicos em meio a duas linhas curvas. É possível que a indianidade genérica da tatuagem da Disney apelasse mais para a imaginação concernente ao 'índio'. Este é um bom exemplo de um uso das descrições dominantes na criação de noções populares imaginárias. A tatuagem desta animação é mais sutil e menos elaborada. Ainda, se nos atentarmos para os dois colares dessa mulher e a falta de roupa na parte de cima, as diferenças entre a imagem da Disney e a de White são gritantes. Usou-se o

[38] White, *Indian Woman and Baby of Pomeiooc* or *The Wife of a Herowan of Pomeiooc*. British Museum
[39] 1995 Disney Enterprises, Inc.

desenho do avental de camurça com franjas, mas deixaram-no mais adaptado. O colar de Pocahontas parece mais uma fantasia e não há nada que lembre o colar de contas de conchas dos rios do modelo original. Teoricamente, o artista pode ter-se inspirado nas imagens *Indian Woman* (figura, 445) e *Índian Woman of Secoton* (figura 446). O tipo de colar (figura 446) é uma gargantilha com pedras preciosas separadas e azuis. Na imagem da figura 447, o colar parece ser um pingente ou um símbolo tatuado . Os cabelos das mulheres de White em geral têm franjas e ficam amarrados atrás com um laço ou com um coque na nuca ou livre, mas nunca tão compridos como o estilo visto no cabelo de Pocahontas Disney. Sem a franja, ela usava o que poderia ser um penteado do Oeste, inspirado na romantizada mulher indígena local. Seus cabelos são soltos, lisos e fortes, ou seja, seguem a visão do padrão estereotipado dos cabelos dos indígenas. O artista foi além de John White e De Bry, atingindo outro patamar, o que é mais um indicativo da imaginação norte-americana corrente em relação ao conceito 'índio' da sociedade dominante. Na verdade, o artista provavelmente estudou todas as mulheres pintadas por White, especialmente *One of the Wives of Wyngino* (figura 445). Observando o colar da esposa de Wyngino, vemos que é relativamente maior e a tatuagem no braço é menor, mais de acordo com seu corpo, e que foram de fato a inspiração para Pocahontas. Seu rosto, entretanto, lembra menos o padrão europeu de beleza do que o da esposa do Cacique Weowance.

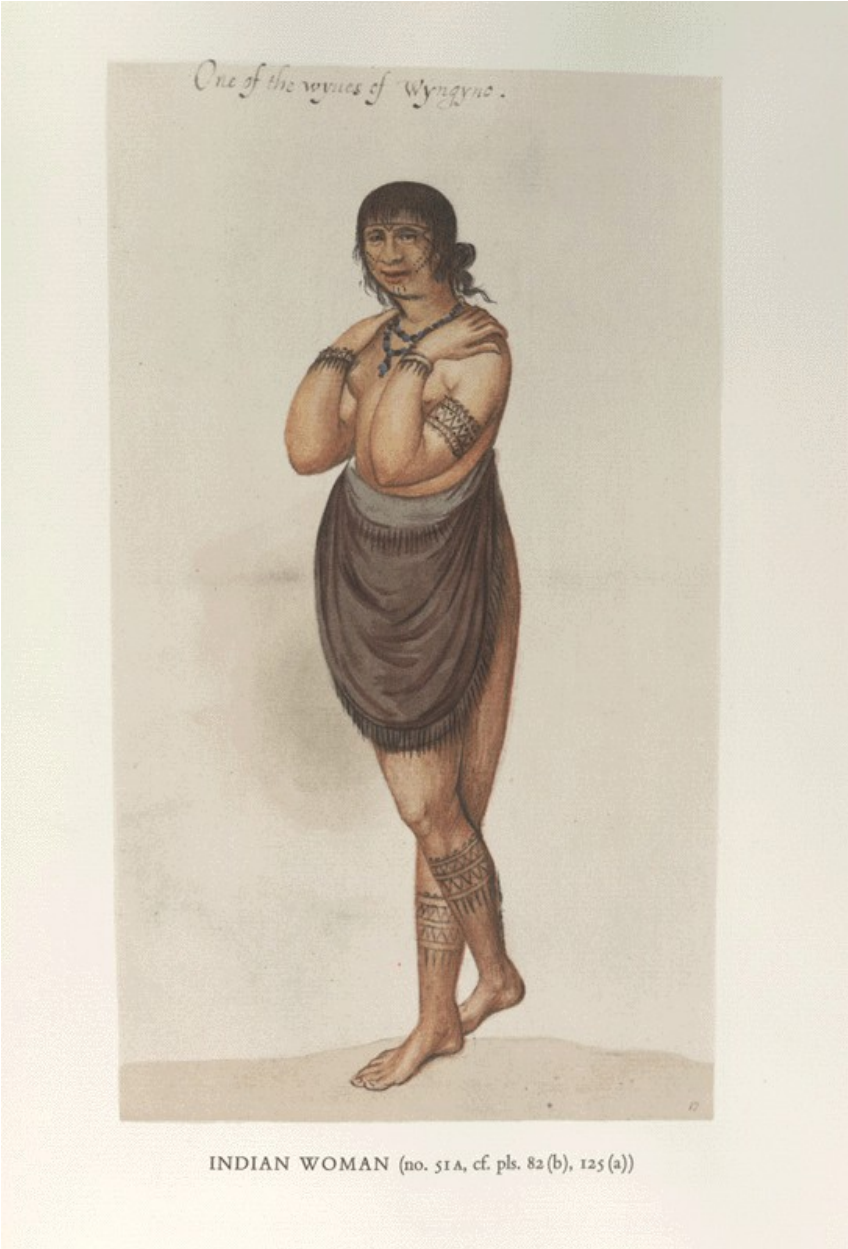


Figura 445 [40]: *Mulher Índia*. John White.

[40] *Indian Woman* ou *One of the Wives of Wyngino*. British Museum



Figura 446: *Mulher Índia de Secoton*

Em comparação com outros artistas da época, as feições faciais em White são quase completamente indígenas e não as da imaginação européia. Algumas vezes, as feições dos rostos das mulheres são quase idênticas, ainda que a individualidade esteja presente em imagens como *Mulher Índia de Secoton* ou *A esposa de um Herowan de Secoton*[41] (figura 447).

[41] *Indian Woman of Secoton* ou *A Wife of an Herowan of Secoton*. British Museum.



Figura 447: *Mulher Índia de Secoton* ou *A esposa de um Herowan de Secoton*. John White.



Figura 448: *Uma das Ladyes (Senhoras) do Cacique de Secota*. De Bry.

O rosto e o corpo dela (figura 447) são distintamente diferentes dos das outras mulheres retratadas pelo autor. Ela foi retratada de corpo inteiro, com o formato do rosto arredondado. Seus traços parecem menores ou mais delicados do que os das outras imagens de White. O cabelo está mais curto, com uma faixa na testa; já as roupas e as tatuagens são bastante similares às das outras mulheres do grupo algonquian (Roanokes, Secotons e Pomeioocs) pintadas por White. Nota-se que seu colar é de uma espécie de tecido tramado ou pintado, o que poderia ter servido de inspiração para o colar de Pocahontas da Disney.

Na versão dessa mulher de De Bry, bem como em quase todas as imagens dele, temos a visão etnográfica à frente e atrás; ele acrescenta um pano de fundo e as feições da mulher são europeizadas. Pela posição dela, tanto no caso de White quanto no de De Bry, vemos tratar-se da pintura de uma mulher mais nobre. O próprio título da obra de De Bry (figura 448) já indica esse fato: *Uma das Senhoras do Cacique de Secota/ One of the chieff Ladyes of Secota.* De Bry faz o mesmo em quase todos os títulos, distinguindo as figuras das mulheres nobres ou um pouco mais nobres.



INDIAN WOMAN AND YOUNG GIRL (no. 35A, cf. pl. 126(a))

Figura 449: *Mulher Índia e menina*. JohnWhite.



Figura 450: *Uma Lady (Senhora) do Chefe Pomeiooc*. De Bry.

A evidência das diferenças entre as feições faciais e corporais de De Bry (figura 450) e White está na versão da imagem da mesma mulher (figura 449). As feições dos rostos perdem o modelo original de nariz, lábios e olhos. Ela parece mais angélica e européia. O título desta imagem, *Uma Lady (Senhora) do Chefe Pomeiooc A cheiff Ladye of Pomeiooc* (figura 450), indica modificação. Na imagem de White (figura 449), as pontas dos pés voltam-se para fora e as pernas estão abertas. Os itens culturais ou etnográficos de De Bry permanecem quase idênticos aos de Jonh White, mas a tatuagem perde um pequeno ponto entre as duas metades do desenho. A fita prendendo os cabelos na testa sai de cena e não há tatuagem no queixo, mas uma em cada uma das pernas, similar à do braço. Tatuagens semelhantes são encontradas nas pernas da mulher de Wyngyno (445), na imagem original de White. Entretanto, alguns dos outros itens da boneca inglesa estão melhor detalhados. A tira de tecido que cobre os órgãos genitais é maior na imagem de De Bry. Ele pode ter-se norteado pelas informações de Harriot, quando este afirma que o tecido de fibras usado cobria melhor a área genital. De fato, a adição de De Bry do chocalho é também descrita por Harriot. Os textos e as conversas com Harriot devem também ter inspirado De Bry que, com sua equipe, preencheu o pano de fundo branco das gravuras com elementos da natureza, árvores, relva, um lago ou um rio, canoas e botes.

Assim, ao que tudo indica, o ambiente naturalmente exótico foi fundamental para a imaginação européia. Em geral, o efeito dessas imagens da mulher 'índia' no conceito da sociedade dominante esteve bastante implicado com as imagens de De Bry. O tipo dessa mulher europeizada, títulos das gravuras com *lady* e suas devidas posturas, deixaram-na mais nobre em relação às primeiras publicadas por Staden e, conseqüentemente, às mulheres indígenas brasileiras de De Bry. Para John White, as mulheres do grupo algonquian eram boas selvagens, mesmo nas imagens etnográficas mais neutras de sua coleção. As imagens dele as distinguem bem como mulheres exóticas, indígenas, mas boas selvagens. As imagens mais genéricas de De Bry, em termos físicos, são as de uma boa selvagem, mas menos exótica ou estranha. As curvas dos corpos em estilo grego estão mais próximas às das formas das princesas do que as de White.

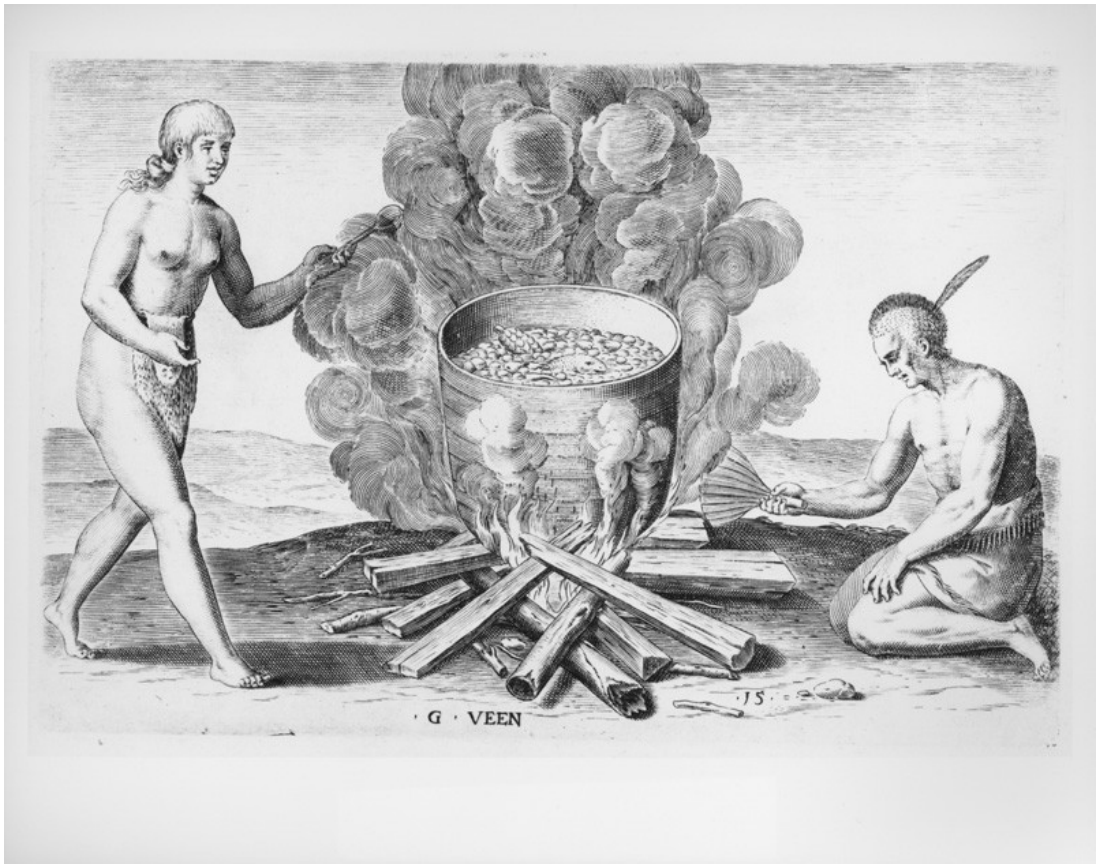


Figura 451: *Eles Preparam suas Refeições em Caldeirões do Leste*-DeBry

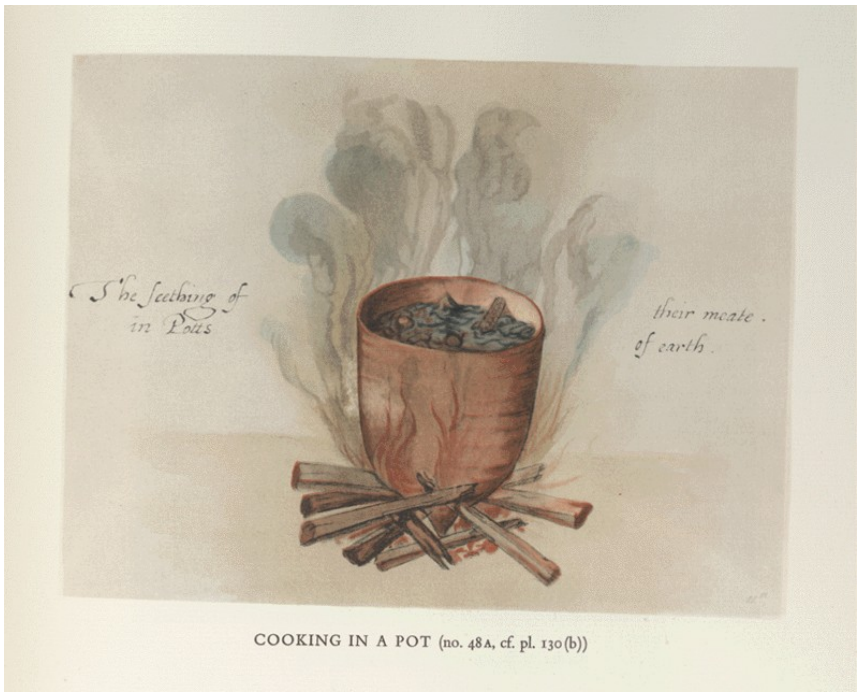


Figura 452: *Cozinhando em um Caldeirão*. John White.

A figura feminina de *Eles Preparam suas Refeições em Caldeirões do Leste* - DeBry (figura 451) e a imagem original de John White (figura 452), *Cozinhando em um Caldeirão* demonstram essas mudanças. Na imagem de White, não há figuras humanas. Sendo assim, De Bry teve de construí-las a partir de sua interação pessoal com as imagens de White, o texto de Harriot, sua própria imaginação e a imaginação européia. A figura masculina é genérica, mas o estilo dos cabelos permanece. O corpo feminino é o de uma deusa grega ou ninfa européia. Ela é robusta e forte, já com poucos traços de sua cultura. Seus cabelos têm algo similar ao modo não-europeu. Contudo, o que parece ser uma tatuagem do sol em seu ventre, abaixo da mão, parece a inclusão de uma tatuagem dos europeus de antigamente, contida na pintura original de White.

Sendo assim, White já se comportava como um cientista ou primeiro etnólogo a se referir ao povo indígena como menos evoluído ou similar aos antigos ancestrais ingleses selvagens. Esta associação, por um lado, humanizou as pessoas indígenas e fez os observadores relembrarem de um passado inglês não muito distante. Tal comparação torna-se romântica ao associarmos a imagem da mulher indígena acompanhada de seu parceiro, em *Eles preparam sua comida em caldeirões do leste,* originariamente restrita aos portfólios de White. A versão de De Bry desta pintura de mulher e homem selvagens ingleses parece tê-lo inspirado a criar uma mulher indígena que estaria entre as imagens de White e a da mulher selvagem européia. A mesma tatuagem do sol aparece no ventre de ambas as mulheres, simbolizando, portanto, suas conexões e romantizando a mulher indígena.

Originalmente, a "princesa Powhatan", ou a filha do líder, é uma figura romântica que salva John Smith e se apaixona por ele. Não vamos aqui discutir se Smith inventou o conto de seu casamento com Pocahontas para se auto-proteger de um golpe mortal ou não, o mais importante é examinar porque esta versão do conto se popularizou (Figura 453[42]).



Figura 453: *Luck in Adversity*

Nesse sentido, Pocahontas assemelha-se a Paraguaçu, pois ambas têm personalidades naturalmente nobres e morais. Pocahontas salva Smith antes de ser batizada. Mesmo assim, durante seu seqüestro e pouco antes de sua conversão, ela seria vista pelo senso comum como uma pagã, uma princesa selvagem prostituta. A antiga analogia de rapto poderia ser aplicada à sua captura. A publicação desta versão de John Smith foi resgatada da obra *História Geral de 1624*. Peter Hulme sugere que o suposto evento teria ocorrido em 1607, como parte realmente de um movimento político que incluía o pai dela. Hulme (146-152) afirma que um motivo simulado fez de Pocahontas algo mais do que simplesmente ela era: nada além do que a figura de uma filha.

Na cultura dominante, seu romance com Smith é famoso, em grande parte devido à versão Romeu e Julieta da lenda em animação, de Disney. Nesta versão, ela é imaginada como uma jovem[43], embora essa não fosse a realidade. Por que esta versão apela tanto para a

[42] *Luck in Adversity*. *Historia Antipodum,* engraving de De Bry.

[43] Na realidade, Pocahontas, ou Matowaka, era uma garotinha de dez ou doze anos de idade. Não houve o romance entre ela e Smith e, na verdade, ela estava prometida ou se casou antes com Kocoum, em 1610. Devido à ruptura de relações entre seu povo e os colonizadores, ela foi seqüestrada e tomada como refém. Durante esse tempo, foi educada como cristã e se apaixonou por John Rolfe, um colonizador. Ele só decidiu

imaginação do público? Um dos modos de se analisar o interesse por este conto é a relação de amor e repulsão entre o colonizador e a mulher indígena. No conto de Disney, eles são dois amantes. Seu relacionamento faz de Smith mais do que um americano. Ele aprende os modos nobres dos selvagens, sem ser um deles, e rejeita os modos cruéis de sua própria cultura. Esta narrativa é similar à que esteve presente em *Dança com Lobos.* O filme ensina as crianças euro-norte-americanas e Smith como ser um "índio" nobre e ecologicamente correto. A música do filme serve para facilitar a transmissão dessas ideologias. A música, as bonecas e o arsenal de artigos para o consumidor capitalista que fluíram no mercado fizeram de Pocahontas uma mercadoria que ela jamais havia sido.

O filme de Disney também destaca a representação da figura da indígena como objeto sexual. A presença de Pocahontas na imaginação popular, existente mesmo antes da Disney, era a de alguém sensual e bela. Sacheen Little Feather divulgou, e de modo sensacionalista, essa imagem da mulher indígena, já em 1973, ao posar como uma sexy Pocahontas em sua estréia na revista *Playboy*. (figura 454 e 455) A atriz fez o famoso discurso de negação de Marlon Brando ao prêmio da Academia. As duas fotografias a mostram, respectivamente, com roupa de Pocahontas e sem roupas indígenas.



Figura 454: *45th Academy Awards - March 27. 1973*

desposá-la depois que ela se tornou cristã e passou a se chamar Rebecca. Dessa união nasceu um filho, Thomas Rolfe. Ele retornou para Virgínia, após a morte de seus pais. Pocahontas morreu, quando voltava de uma visita à Inglaterra.

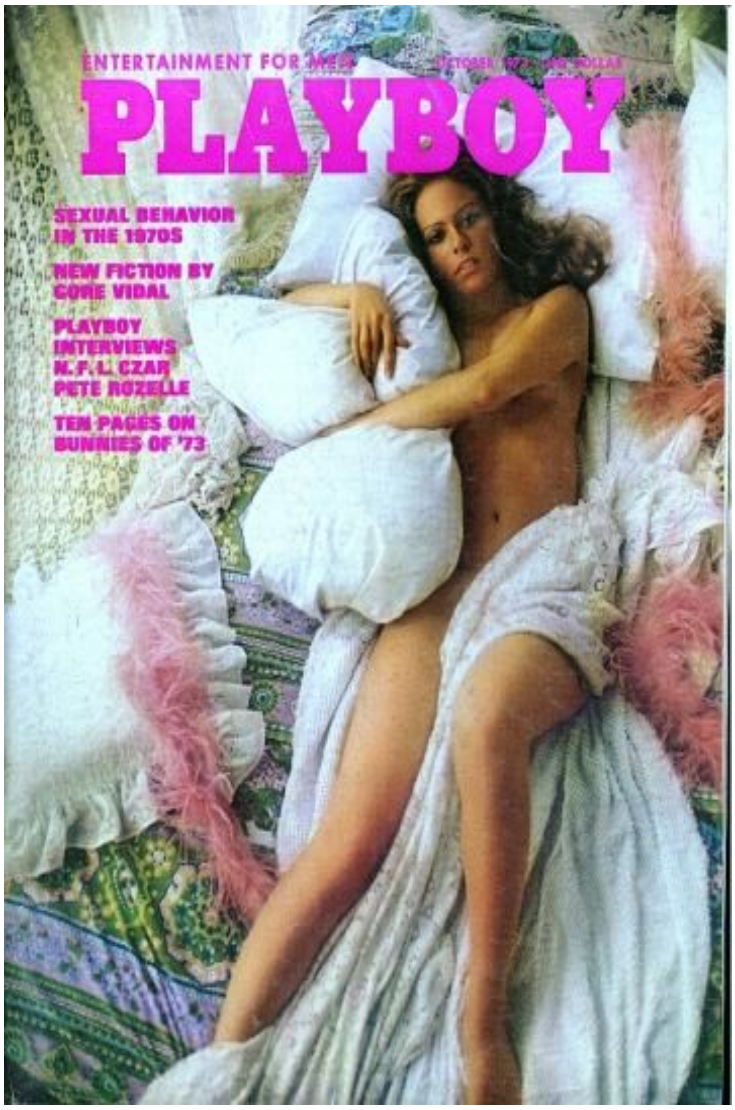


Figura 456: *Playboy*, Outubro,1973.



Figuras 457[44], **458**[45] e **459**[46]

Ela se tornou literalmente uma 'Barbie indígena', a primeira e a mais linda de todas. A boneca Pocahontas foi criada usando a boneca Barbie como inspiração. O talhe esguio, seios grandes e pés pequenos permaneceram iguais. (Comparar as figuras 457 e 459[47] com a Pocahontas Barbie figura 458). Além disso, incorpora o tipo "bom selvagem" de Iracema e Paraguaçu, nesta narrativa. Seu corpo tem o tamanho de uma européia e ela se adequa facilmente à idéia de beleza da sociedade contemporânea ocidental. Embora tenha a pele morena e traços super "indígena", o corpo é magro como o da Barbie. Ela está nos padrões físicos ideais do bom selvagem. A mesma estratégia foi usada na criação dos retratos originais de Pocahontas, nos quais ela também tem as medidas de uma mulher européia.

Essa necessidade de fazer as indígenas mulheres fisicamente aceitáveis, tornando-as menos "índias" está também presente no Brasil, como vemos pela descrição de Paraguaçu. Em uma outra representação Pocahontas é visivelmente um objeto sexual. Sua beleza sensual foi usada para vender sua imagem sob a forma da boneca Barbie, de filmes em DVD e centenas de outros artigos baseados no filme. Pocahontas como um desejo de consumo é mais evidente pelo uso que a Disney fez do que pela figura legendária. A própria Pocahontas, primeiramente chamada Matowaka por seu pai, depois Pocahontas e finalmente Rebecca, tem um caráter fluido no discurso corrente. Embora 'índia' para sempre, iconograficamente, algumas vezes é menos indígena etnicamente. Ela se constitui num exemplo indicativo do arquétipo norte-americano de princesa índia: fértil em relação à terra e ao homem europeu, convertida e com sangue nobre.

A representação de Pocahontas tem uma longa história e serviu de tema para muitas pinturas. Com as figuras 457 e 459, realizamos uma confrontação com a pintura de submissão e conversão à religião e à cultura européias. Suas roupas são características da realeza ou das classes mais elevadas, salientando, portanto, a posição de uma nobre princesa índia. O leitor inglês foi levado a conhecê-la como Rebecca e não como uma selvagem. As duas imagens inspiraram *Pocahontas*, de Richard Norris Brooke, de 1905 (figura 460). Nesta versão, somos apresentados para uma visão totalmente desfigurada após a apropriação da original: o corpo de Pocahontas surge inteiramente colonizado.

[44] Retrato histórico real de Pocahontas em Londres, quando tinha 20 anos, enviado à corte do Rei James. Ela morreria meses depois. Este retrato está exibido no National Portrait Gallery of the Smithsonian, em Washington, EUA, e é cópia de uma gravura feita em sua visita a Londres, em 1616.
[45] Imagem do filme de animação de Disney, *Pocahontas*. The Walt Disney Company. 1995.
[46] "Retrato de Pocahontas, Wm. Sheppard." Inspirado na gravura original de 1616. Simon van de Passe.
[47] "Retrato de Pocahontas", Wm. Sheppard."



Figura 460- *Pocahontas*, Richard Norris Brooke, 1905.

Essas imagens são diferentes quando comparadas com a versão da Sully copiada da original de Pocahontas, 1616-1617 (figura 461), recriada no livro de McKenney e Hall, *História das Tribos Índias da América do Norte.* No caso, ela tem os modos de uma *lady*, embora esteja com um vestido simples. Sua pele é de um tom moreno mais escuro e os cabelos estão soltos sobre os ombros. Ela é a Pocahontas do povo, simples, nobre e não inglesa. Estaria mais para um tipo de nobreza americana.



Figura 461: *Pocahontas*, 1616-1617



Figura 462: *A Princesa Refém*, De Bry.

Nas imagens mais antigas de De Bry associadas com Pocahontas, tal como a gravura *Sorte na Adversidade* (figura 453), que narra a salvação de John Smith, ela está simplesmente com o corpo nu, ao fundo, com seus longos cabelos. A imagem principal diz respeito a um xamã e sua atuação. Superstição e bruxaria foram temas centrais nas imagens de De Bry. Na imagem, *A Princesa Refém* [48], (figura 462) ela é uma autêntica figura européia. Seu corpo está numa posição bastante semelhante à de uma estátua grega. O penteado e o rosto tendem mais para o estilo europeu. Nessa figura, o indígena masculino é representado como uma imagem genérica clássica do demônio do leste. Assim sendo, ele representa o mau selvagem enganando-a, dizendo-lhe para entrar no barco, como De Bry afirma no texto. As duas penas grandes, uma cada lado da cabeça raspada lembram chifres, além do queixo e do nariz pontiagudos, lembrando a clássica iconografia do demônio. Esta figura difere significativamente da imagem de Jean Leon Gerome Ferris, *O Rapto de Pocahontas,* de 1910 (figura 463). No século XX, há a indicação do estilo do bom selvagem em muitas pinturas desse período. Nesta imagem, o vento balança vigorosamente os cabelos e a roupa dela, criando um efeito, como se ela dirigisse um apelo a uma audiência inteiramente européia. O homem atrás dela sorri de modo propositalmente malicioso ou sensual. Ela é uma romântica vítima, o tipo de figura mais nobre das planícies. Seus cabelos com a tira com uma pena são indicadores da imaginação coletiva dominante.

[48] Ambas as figuras foram retiradas de *Historia Antipodum.*



Figura 463: *O Rapto de Pocahontas,* Jean Leon Gerome Ferris, 1910.



Figura 464: *O Casamento de Pocahontas*, Henry Brueckner, 1855.

Em *O Casamento de Pocahontas*, de Henry Brueckner, 1855, (figura 464) ela está mais caracterizada como uma figura do tipo oriental. Esta imagem assemelha-se ao modo

pelo qual o quadro do batismo de Pocahontas foi pintado. A luz central destaca sua conversão e seu casamento, ao passo que os outros presentes se encontram numa espécie de penumbra. Não obstante, a cena de casamento parece ter posto em destaque duas figuras indígenas masculinas e ter destacado a esperança de uma aliança política e espiritual. As roupas e cabelos, e também as feições do rosto, assemelham-se ao modo pelo qual a imaginação européia pintava cenas do oriente e do mundo árabe. Esse outro exótico imaginado está bastante presente na aparência dela, que veste um xale vermelho em torno da saia e um manto inspirado em roupas da Índia.

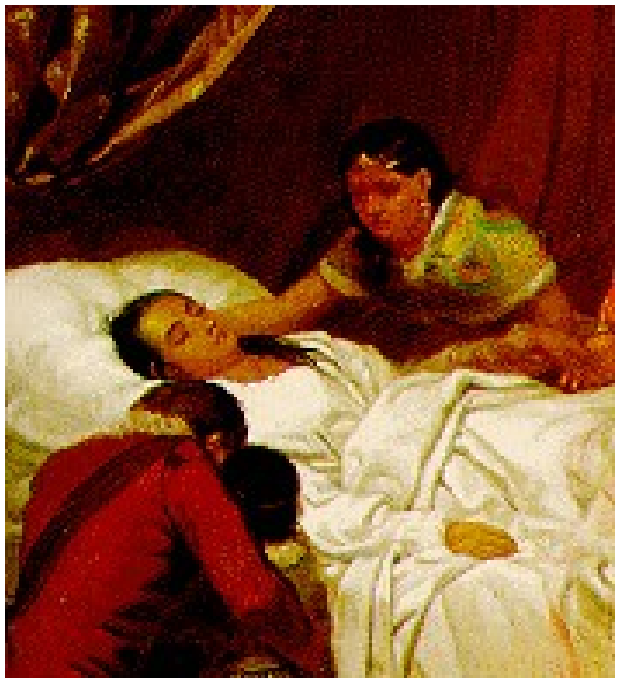


Figura 465: *A Morte de Pocahontas,* Junius Brutus Stearn, 1850.

Uma das pinturas mais românticas do final do século XIX é um detalhe de *A Morte de Pocahontas,* de Junius Brutus Stearn, 1850 (figura 465). Nesta tela, ela é uma mártir e uma bela donzela que morre. É uma ancestral da realeza americana e deve ser velada. Está com um vestido e com um lençol branco e à sua volta estão Rolfe e uma dama de companhia. Esta dama de companhia parece mais oriental em sua retratação, ou como o outro exótico imaginado. A pele morena de Pocahontas não foi eliminada. Seus longos cabelos escuros e as feições do rosto são indicações da imaginada beleza de Pocahontas em estilo hollywoodiano. Um outro fator importante que diz respeito ao poder de Pocahontas é sua representação de ter sido pacificada, cristianizada, aculturada e submetida. De um lado, ela é a brava salvadora do colonizador; por outro lado, ela é submissa. Um exemplo visual desse tipo de iconografia é evidente na pintura de John G. Chapman, de 1840, *O Batismo de Pocahontas em Jamestown,*

Virgínia, 1613, (figura 466).



Figura 466: *O Batismo de Pocahontas em Jamestown, Virgínia*. J. G. Chapman, 1840.

A pintura encontra-se em Rotunda, capital, nos Estados Unidos. Robert J. Moore comenta:

> O *Batismo de Pocahontas* é uma das poucas pinturas de Rotunda, na qual a índia é a figura central. No quadro dela de 1840, a conversão de uma selvagem 'pagã' ao cristianismo é celebrada. Em um nível mais profundo, a pintura mostra a submissão de uma mulher índia, antes dos conquistadores brancos bem como um mito seminal da História americana. De acordo com este mito, as culturas inferiores indígenas foram melhoradas com as culturas dos europeus, de modo tal que as vidas dos índios foram progredindo pela experiência. A mudança implicada com o conhecimento superior e a religião para o campo foi devido ao pensamento dos fazendeiros europeus cujas relações eram mais do que um mero negócio... (*Um retrato dos nativos americanos*, 1997, p.27).

Nesta versão de Pocahontas, ela não tinha base real e nem era uma ameaça política. Ela ajuda a criar a nova identidade da nação, sem realmente ter o controle da situação. Representa o sangue nobre e facilmente assimilável de princesa. Peter Hulme afirma que o tio de Pocahontas representa o mau selvagem pagão. O massacre e a menção ao canibalismo no conto confirmam o dualismo do mau resistente à colonização versus a boa figura feminina cristianizada (1986, p.167-173). Suas características podem também ser descritas como menos índias e mais anglo-saxãs. Portanto, o foco sobre ela como mais branca faz parte da relação atração e repulsão do colonizador e do colonizado. Thomas Rolfe, em carta a Sir Thomas Dale[49], faz uma menção clara de que tinha consciência da selvageria dela. Seu

[49] *Cópia da carta de John Rolfe a Sir Thomas Dale sobre seu casamento com Pocahontas,* in Philip Barbour. *Pocahontas*

movimento, embora tivesse uma motivação política, também envolvia alguma atração física de sua parte. A repulsão-atração que sentia pode ser encontrada em seu discurso, quando ele a descreve como parte de uma geração maldita, bárbara e objeto de desejos carnais. Afirma que seu coração e pensamentos estiveram com ela por um longo tempo e que ela o envolvia.

Outra explicação acerca de Pocahontas foi publicada em 1908. Ela teria dito que era filha de Virgina Dare[50], uma inglesa colonialista, e portanto seria descendente de brancos e neta de John White da Roanoke. A lenda que circulava era a de que Virginia Dare, uma das fazendeiras perdidas na desabitada aldeia de White, retornou em 1590. Muitos acreditam que a palavra escrita croaton teria o significado de fazer White saber que eles teriam ido viver com esse grupo indígena. Portanto, devido à aldeia dos croatons ficar próxima à aldeia dos algonquians pode-se afirmar que se uniram à Confederação de Powatan, de 1607. Imagina-se, então, que Pocahontas possa ser filha da branca Virginia Dare e não de uma outra colonizadora que viveu com Powhatan ou que Powhatan tenha se casado com Dare. Sendo assim, Pocahontas poderia ser descendente de brancos. Uma vez mais a boa americana da cultura indígena e o sangue branco retornam como desculpa para o encontro Pocahontas-Rolfe nessa lenda contemporânea. Todavia, em termos históricos, sua transformação ocorreu pelo batismo e com o novo nome. Uma vez mais a boa americana da cultura indígena com sangue branco reaparece como justificativa para a união de Pocahontas e Rolfe. O batismo e a mudança de nome transformaram-na em Rebecca, da nobreza cristã.

Outro crédito a ser dado ao papel de Pocahontas, na identidade americana, pode ser encontrado nas narrativas de Thomas Rolfe. Nesse caso, o status dela de princesa indígena ainda permanece central nesse novo processo narrativo. A designação de seu pai como Imperador da Virgínia, pelo Rei James, fez oficialmente de Pocahontas uma americana da realeza. Então, ela já não seria mais só uma "princesa indígena", mas uma princesa americana, coroada pelos poderes europeus. Esta idéia de realeza americana é um conceito tipicamente norte-americano.

Para muitos, a descendência de John Rolfe e Pocahontas é de extrema importância, e há várias pessoas que atualmente reivindicam serem descendentes de Pocahontas. Tomas Rolfe, seu filho, é considerado o fundador de uma das ancestralidades das famílias mais ricas e proeminentes da Virgínia. Há sites na Internet que contam a porcentagem de descendência sanguínea que tais pessoas poderiam ter em relação a ela, 1/2048 ou 1/4096. Isto não quer dizer que Pocahontas não tenha descendentes, mas que a etnicidade é apenas uma parte da

*e seu Mundo. (*247-252).

[50] Mary Wall .*A Filha de Virginia Dare*. Nova York. 1908.

história. A sociedade classifica e associa poder e economia com identidade étnica, já que há muito vem sendo importante na constituição de muitas nações. Todavia, o que é central para esta discussão refere-se ao papel de Pocahontas como um símbolo da realeza americana. Sua identidade foi conquistada e transposta para a narrativa atual da mulher indígena, nos Estados Unidos. É necessário responder à questão: Será que essas mesmas pessoas que reivindicam 1/4036 do sangue de Pocahontas, reivindicariam 1/4036 do sangue de uma mulher indígena qualquer ou com um nome não importante? Nessa narrativa, os descendentes têm o privilégio de ser, de acordo com a sociedade, índios brancos. Eles podem se relacionar com a visão positiva da lenda americana, evitando os conceitos negativos associados com os índios.

O princípio da imagem da feminilidade indígena como um artigo de consumo nasce e vende bem. De modo mais concreto, a mídia e a indústria da moda se apoderaram da beleza no mito de origem e abandonaram os conceitos negativos associados à existência dos indígenas na sociedade. Entretanto, nessa obsessão pela porcentagem de sangue, vê-se o nascimento do mito de origem americano. Nos dias de hoje, quase todos têm o sangue americano de uma princesa indígena em sua linhagem de sangue. Isso não quer dizer que eles ou muitas pessoas indígenas ou não-indígenas não se casaram ou não se reproduziram. Contudo, a imagem da princesa ofuscou a identidade das mulheres indígenas na sociedade dos Estados Unidos.

A imagem das mulheres indígenas é algo que mudou com a expansão para o Oeste. Sacagawea, uma mulher Shoshone que acompanhou o marido na expedição de Lewis e Clark, desde há muito vem sendo definida pela lenda que a cerca. Tal lenda oculta sua real identidade, tanto que há controvérsias em relação ao que teria acontecido realmente com ela e seu filho. A importância dela enquanto mediadora, tradutora, cozinheira, conhecedora de medicina e nutrição não deve ser desprezada. Sua presença, por ser uma mulher, e a de sua criança, como sinais de paz, garantiram o sucesso da expedição. Nesse sentido, quando encontraram grupos indígenas, sua presença foi fundamental. O papel de seu filho, João Baptista, na narrativa da expedição e expansão, é também interessante, devido a sua identidade "mestiça" franco-canadense e indígena norte-americana. Ele é não-indígena e branco e isso possibilitou que mais tarde fosse educado conforme o desejo de Clark, em St. Louis, antes de ser enviado à Europa. Cogita-se que Clark adotou legalmente o menino. Sendo assim, o filho é aceito na sociedade, de modo a ser rapidamente assimilado, enquanto a mãe é tratada de modo diferente, já que seu sangue é puro. De acordo com a maioria das lendas, ela teve uma filha que teria morrido ou nada se soube acerca de sua vida.[51] Mas,

[51] Deve-se notar que Iracema, Pocahontas e Sacagawea, todas elas tiveram filhos e não filhas que

quem foi esta mulher?[52] Clark e Edmonds comentam:

> Por cento e setenta e cinco anos houve duas Sacagaweas. Chamada por muitos de "a guia" da expedição de Lewis e Clark , a fictícia Sacagawea foi retratada como uma mulher, cujas qualidades como escoteira e pioneira eram ultrapassadas apenas por sua beleza física e a não pronunciada submissão ao destino manifesto. Na verdade, a lenda obscurece tanto a pessoa de Sacagawea, quanto as reais contribuições que ela deu à primeira exploração científica e organizada do Oeste americano, contribuições que nenhuma outra pessoa poderia ter dado (1979, prólogo).

O aspecto relevante aqui, em termos da mitologia americana, é sua inclusão na História como imprescindível para a marcha em direção ao Oeste. Ela é retratada como uma "uma bela pioneira índia", que ajudou a perpetuação do 'Manifestação de Destino'. A importância de Sacagawea para o mito da origem e a identidade nacional é a face da indígena feminina em relação ao 'destino manifesto'. E este retrato da face feminina desta ideologia de destino é um crime contra sua identidade como mulher indígena. Tal ideologia pode explicar a razão pela qual não há imagens conhecidas da real Sacagawea, mas apenas monumentos. Esses monumentos parecem representar imagens da heroína feminista do Destino Manifesto e da marcha ao Oeste, enquanto muitos filmes e documentários preferem a imagem da "esposa do *trapper* ou caçador de pele animal", para representar Sacagawea (Figura 467).



Figura 467 *Sacagawea.* Desenho em moeda, Estados Unidos, 2000.

Eva Emery Dye, uma novelista, membro da Associação do Voto Igualitário de Oregon, ao buscar um modelo para um papel feminista para o voto das mulheres, popularizou a imagem e a história de Sacagawea. Ela escreveu a novela *A Conquista: a Verdadeira História de Lewis e Clark* e Sacagawea é introduzida da seguinte maneira:

desempenharam papéis na nova identidade das Américas.

[52] Sacagawea foi raptada por Hidatsa e mais tarde vendida como escrava a um negociante franco-canadense. Toussaint Charbonneau tomou-a, e também a uma outra mulher shoshone, como esposa. Por que esta parte não ocupa tradicionalmente um papel central na história da legendária grande líder mulher da expedição? Teriam sido, ela e o filho, prisioneiros ou escravos de Touissaint? Tudo o que se sabe é que ela ajudou o marido a conseguir um emprego na expedição e que ele foi o único a receber pagamento e terras em nome de todos. Quando retornaram, não receberam nada.

> Sacagawea, modesta princesa dos shoshones, heroína da grande expedição, ficou com o bebê nos braços e sorriu para eles, da praia. Então ela teria ficado nas grandes Montanhas Rochosas, indicando os caminhos? Nesse caso, teria percorrido os grandes rios, navegando pelo continente? Os cabelos Sacajawea eram trançados com esmero; seu nariz era fino e reto e sua pele lisa como a de uma estátua de cobre de alguma galeria de Florença. Madona de sua raça, ela tinha indicado o caminho para um novo tempo. Nas mãos dessa garota, que não tinha ainda dezoito anos, estava a incumbência de guardar a chave que abria o caminho para a Ásia (*The Conquest*, Dye).

Pela descrição de Eva, Sacagawea é uma naturalista nobre que, como nativa, conhece por instinto cada canto das Américas. Eva cria uma nova Sacagawea para o público. Agora ela é uma princesa: "A princesa Americana ou A princesa do Oeste" que se adequa à metodologia nacional. [53] Muitas imagens da princesa donzela são encontradas em vários sites sobre Sacagawea. Essas muitas imagens provam a apropriação da "princesa donzela" como uma representação popular desta mulher da História. Esse tipo de imagem é indicativa da mulher indígena na cultura popular de ambos os países. Este princesa Sacajawea (figura 468[54]) tem longos cabelos negros ou castanhos e lisos, um corpo bem feito, traços mais claros e age de acordo com a natureza. Eva também coloca o bom selvagem mulher na posição oposta à mulher pagã canibal que é a anti-Maria/Jesus (Ver figura 469- *Sacajawea Winds of Memory estatua).* Nesta citação, Sacagawea é Maria 'Pioneer' e a criança, a fronteira, Jesus (figura 470).



Figura 468: *Princesa acajawea*.

[53] Segundo os Jornais, ela estava reunida com seu grupo original. O irmão dela é descrito como o Chefe. Isso, contudo, não faria dela uma princesa.
[54] Retirado de sítio na internet – referência completa na bibliografia.



Figura 469- *Estátua de Sacagawea*. Bismarck North Dakota.



Figura 470: *Sacajawea Winds of Memory*

Esta descrição de Eva diz respeito aos direitos da mulher, que é uma das razões pelas quais muitos escritores tratam os direitos de caução das minorias femininas contra a generalização de que todas as mulheres são iguais ou desiguais em relação aos homens. As posições das mulheres não-minoritárias ou minoritárias na sociedade têm histórias longas e

particulares, as quais devem ser levadas em conta. Não se pode enfocar a identidade das mulheres indígenas na sociedade, do mesmo modo como é tratada a das outras mulheres. Há algumas similaridades, mas há também várias diferenças bem específicas.

Após a leitura dos *Jornais de Lewis e Clark*, vê-se que o senso de realidade desta mulher fascinante era bem diferente. Um grupo rival a seqüestra quando ela é bastante jovem. Por acaso, foi comprada por Toussaint Charbonneau, um francês-canadense. Ele teve duas esposas que se conheciam e com as quais teve filhos. Uma das esposas foi Sacagawea. Nos *Jornais*, está implícito que Charbonneau era cruel e batia em Sacagawea[55]. Para Lewis e Clark, ao menos no início da jornada, Sacagawea era simplesmente "a índia de Charbonneau" [56] ou "aquela índia". Mais tarde ela seria tratada como "a esposa índia" ou "a mulher índia de Charbonneau" ou "nossa mulher índia". No informativo de Clark, de 7 de abril de 1805, sobre o Forte Mandan, pode-se encontrar um exemplo do rótulo. Na última linha, ele menciona que "Charbonneau e sua índia (*squaw*) serviram de intérpretes para os índios snakes, um mandan", no Jornal de 7 de abril de 1805. Esta mesma descrição dela como "***aquela*** índia ou *squaw*" pode ser encontrada na manchete de sábado, no dia 13 de abril. Seu nome real e prenome só foram usados poucas vezes no jornal, contudo, na maioria das vezes, sua identidade está vinculada a Charbonneau, como a sua mulher índia. A importância dela para a expedição é reconhecida em alguns escritos e expressa em uma das cartas de Clark. Ella Clark e Margot Edmonds comentam:

> Para facilitar a leitura, tomamos a liberdade de corrigir alguns problemas de ortografia, pontuação e parágrafos. Ele era um homem com muitas habilidades, mas escrever não era uma delas.
> 'Você esteve por muito tempo comigo e se conduziu de tal maneira que conquistou minha amizade. Sua mulher, que o acompanhou durante esse tempo, nessa jornada perigosa e árdua ao Pacífico, voltou merecedora de maior recompensa por sua atenção e serviços do que está em nosso poder conceder aos Mandans, bem como seu filho (meu menino, Pomp), você conhece bem minha afeição por ele e minha vontade de criá-lo como meu próprio filho'... Então, ele fez algumas sugestões sobre o futuro de Charbonneu, oferecendo generosamente sua assistência (1979, p.89-90).

Assim sendo, esta citação sustenta a idéia de que os esforços de Sacagawa foram reconhecidos, mas apenas em certa medida. Todavia, a identidade dela para a sociedade era

[55] Referências sobre a crueldade dele podem ser encontradas nos originais: *Journals, The Journals of Lewis and Clark* editada por Bernard DeVoto e *Sacagawea of the Lewis and Clark Expedition*, (p. 23), de Ella E. Clark e Margot Edmonds.

[56] Squaw é um termo negativo, por ser ofensivo e preconceituoso. A palavra original significa mulher, mas foi apropriada, retrabalhada e agora tem uma história específica. Tem o significado da palavra 'índia' de um ponto de vista pejorativo para a maior parte da sociedade masculina. Neste texto, optamos traduzir por *'**aquela** índia'*.

"***aquela*** índia ou *squaw*", "mulher índia" ou apenas como propriedade de um homem. Sua imagem popular de princesa da face do Destino Manifesto ignora os esforços despendidos por ela a cada dia para desempenhar o papel de grande assistente da expedição, mas como uma mulher indígena.

5.5 A Mulher Indígena e a Imaginação Antropológica

A associação entre a antropologia e o corpo feminino, especialmente o feminino exótico, foi e continua sendo uma lembrança problemática do poder da posição do observador ao representar o outro na documentação da sociedade 'dominante'. A alteridade do corpo feminino em relação aos papéis de sexualidade e gênero faz parte da imaginação antropológica. A antropologia, como a tradicionalmente praticada, não pode estar separada do ato de colonização. O primeiro problema reside na definição tradicional da disciplina como 'o estudo científico do homem'. Para a sociedade dominante, desde o início, o homem foi escolhido como um símbolo usado para representar os seres humanos ou a espécie humana. A história da antropologia tem sido tradicionalmente a de homens 'brancos' descrevendo outras formas da 'espécie humana' baseadas em idéias do homem que vivia da caça. As pessoas indígenas foram estudadas como membros das sociedades primitivas, em que os 'papéis segundo o gênero' tinham tido início em sua forma primordial. Como já discutimos anteriormente, as pessoas indígenas eram consideradas partes de uma 'raça' feminina, em oposição às 'raças brancas' dominantes. Nessas sociedades femininas, as mulheres eram vistas como totalmente submissas.



Figura 471[57]: Joaquim José de Miranda. 1771-1773

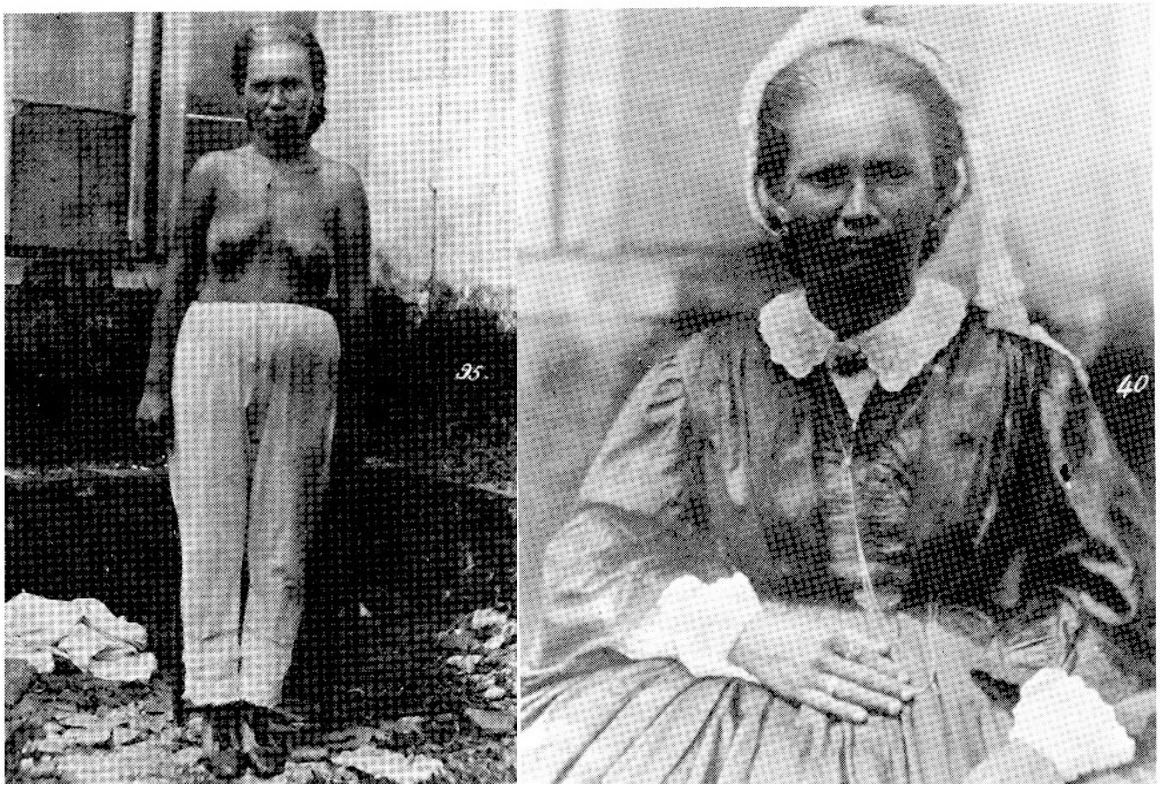


Figura 472[58]: Louis Agassiz, 1865

Se nos voltarmos para a grande coleção de partes de corpos dos vários museus no mundo, os estudos sobre o gênero e o conceito da antropologia do corpo 'feminino exótico' tornam-se interessantes. Saartjie Baartman ou a 'Vênus Hottentote' é um dos melhores

[57] Joaquim José de Miranda. 1771-1773. Coleção Beatriz e Mario Pimenta Camargo. São Paulo.
[58] Louis Agassiz, 1865. Apoio de Dom Pedro II.

exemplos do interesse científico nos exóticos órgãos genitais de mulheres das minorias. Debatia-se se ela seria uma escrava sem vontade própria versus uma participante bilíngüe com sua própria exploração como pagamento vigente. Contudo, mesmo sendo uma participante por livre vontade ou não, isso não minimiza o fato de o espaço disponível na imaginação dominante ter feito desejável tal exposição e análise de seu corpo. Stephen Tay Gould tece suas considerações acerca da exposição dos genitais de Saartijie, no Museu do Homem, em Paris:

> Em uma prateleira, logo acima dos cérebros, vi uma breve exposição que me proporcionou um imediato e deprimente retorno à mentalidade do século XIX e à história do racismo: em três pequenas jarras, vi as genitálias dissecadas de três mulheres do Terceiro Mundo. Não encontrei cérebros de mulheres e nem mesmo o pênis de Broca ou outro tipo de genitália masculina digna da coleção ('The Hottentot Venus' in *The Flamingo´s Smile,* 1985*)*

Este exemplo da representação de Saartijie em exposições públicas e círculos científicos dominantes indicam algumas das mesmas questões em termos da imaginação antropológica e mulheres indígenas. Em primeiro lugar, as mulheres não-européias têm sido exaustivamente comparadas em termos físicos, mas de modo sutil, à forma feminina européia. Essa diferença tende a incluir um elemento sensual ou sexual assim como generalizar o exame das mulheres das minorias. O discurso antropológico, enquanto representativo de algumas das primeiras referências e construções em relação ao modo pelo qual a sociedade dominante da sociedade do Oeste deveria ver o estrangeiro e o outro, será preservado insistentemente à sombra das imagens que dizem respeito às mulheres indígenas. As conexões da antropologia com seu pai colonialista estabelecem-se como uma fundação sobre a qual isso foi construído, trabalhado e repassado a título de informação. A etnografia e os métodos antropológicos, embora tenham mudado ao longo deste século, continuam a excluir a perspectiva feminina e minoritária e o auto-exame em vários países. A imaginação antropológica, erigida nos primórdios do nascimento da ciência, teve uma história e influência contínua que não deveria ser ignorada em relação à identidade indígena feminina.

5.6 Mulheres Indígenas e a Expansão Norte-Americana

A ciência tornou-se o estudo da evolução da vida animal, vegetal e humana. Os estudos raciais e a explicação de por que o "outro" existiu foram baseados em "fatos" prováveis. As categorias raciais e a ciência do outro tornaram-se importantes para a identidade nacional. As teorias parecem ter produzido fatos para que o "índio" fosse inferior, primitivo e, logo, que

desapareceria diante do 'progresso'. O antigo imaginário coletivo europeu sobre o 'índio' pairou sobre o novo discurso científico europeu do inferior. Desta união produziu-se o termo e entidade 'o primitivo', em oposição à ciência e ao civilizado. Cada país, então, formou sua imaginação particular sobre o índio em geral e a mulher indígena de acordo com as ideologias etno-científicas.

Antes da expansão para o Oeste, desde a época do contato no Leste dos Estados Unidos, havia guerras, quebra de tratados e apropriação de terras. Situações e conflitos similares aos experimentados no Leste e Sudeste entre fazendeiros e povos indígenas também ocorreram no Oeste. Os métodos de colonização das populações indígenas no Leste se fundaram em tais procedimentos até o decreto do Ato de Remoção, em 1830. Ao mesmo tempo em que, por um lado, o povo indígena era removido da sociedade[59], havia também discussões acerca da igualdade inata, participação e educação dos indígenas na sociedade. No Oeste, o movimento expansionista foi alavancado por uma onda crescente de argumentos baseados nas mais antigas ideologias anglo-saxãs. Reginald Horseman descreve esta antiga ideologia inglesa que passa a ser então a ideologia americana:

> O contraste na retórica expansionista entre 1800 e 1850 é impressionante.Os debates e a linguagem dos debates e discursos no início do século XIX revelam um sentido persuasivo no futuro destino dos Estados Unidos, mas não tem a conotação dissonante de um racismo exaltado que permeará os debates na metade daquele século. Em torno de 1850, a ênfase foi colocada nos anglo-saxões americanos em separado, pessoas superiores inatas, que foram destinadas a levar um bom governo, prosperidade comercial e o cristianismo aos continentes americanos e ao mundo todo. Era uma raça superior, e as raças inferiores seriam domadas, passariam a ser subordinadas ou estariam sujeitas à extinção (1-2)… Entre 1815 e meados de 1850, uma ideologia anglo-saxã americana foi usada internamente para reforçar o poder e proteger o status da população existente e, externamente, para justificar a expansão territorial e econômica. Internamente, insuflou-se claramente que a república americana era uma república anglo-saxã; as outras raças brancas poderiam ser absorvidas com a massa racial existente, enquanto as raças não-brancas seriam rigorosamente excluídas de qualquer participação igualitária de cidadãos (1981, p.189).

Conseqüentemente, nessa época, há o nascimento de uma ideologia especificamente norte-americana que diz respeito a um novo tipo de colonização do outro. As primeiras descrições do índio na cultura popular concentravam-se na representação do bom selvagem, como foi discutido em relação ao tipo de literatura do 'indigenismo' [60] de Fenimore Cooper, Thoreau

[59] Essa ideologia de isolamento do índio era central até 1887, com o Dawes Act.

[60] O indigenismo norte-americano, diferentemente do Brasil, não era baseado em idéias de identidade nacional, devido à mistura inter-racial entre indígenas mulheres e homens não-indígenas. Foi mais simbólico, em termos do índio enquanto uma representação da selvageria e da origem das Américas, em geral, que poderia ter ocorrido na preservação do índio antes do contato ou desaparecimento. Portanto, a idéia de ser nativo e branco é central. Mesmo em termos de Pocahontas, a narrativa cria uma índia branca,

etc. Logo, de modo subliminar a essas representações românticas da morte do bom "índio" em extinção, na cultura na cultura popular euro-americana havia também a trágica e bestial figura do selvagem. A abertura da fronteira do Oeste para a colonização resultou em um novo foco do mau selvagem, que deu origem ao odioso caçador de escalpo das planícies, que resistia às representações do destino manifesto. A América estava em guerra com o "índio" no Oeste; os grupos indígenas definidos como 'bem-sucedidos' ou 'assimilados' no leste foram removidos (devido ao Ato de Remoção) e o primitivo selvagem incivilizado retornou ao foco.

Nos Estados Unidos, as imagens expansionistas ou primeiras imagens etnográficas, produzidas pouco antes da invenção e do uso da câmera, podem ser somadas aos trabalhos dos artistas-etnólogos envolvidos em projetos semelhantes, ou seja, para a exibição do índio ao público. George Catlin, Charles Bird King e Karl Bodmer foram todos artistas que trabalharam nesse período. Eles foram importantes para a discussão da imagem das mulheres indígenas, em termos dessas palavras compreenderem os afetos desse discurso científico na imaginação nacional da América do Norte. Esses artistas se nortearam pela ideologia da extinção da raça. Catlin, Bird-King e Bodmer concentraram-se em captar a face e a vida tradicional do selvagem morrendo. Assim, concentraram-se em definir os índios em relação ao que acreditavam ser as culturas mais preservadas do Oeste. Portanto, o 'caráter das Planícies' torna-se a face do 'índio' real, antes do contato. Durante esse tempo, pode-se ver que a imagem **'***aquela* índia ou s*quaw*' adquire forma material. Dado o fato de que o interesse central desse documento é o 'homem pele-vermelha' e sua guerra, as mulheres foram apenas objeto de troca, esposas domesticadas ou guerreiras ou bonitas ou exóticas. Esta obsessão pelo guerreiro masculino indica o estágio da sociedade para a leitura das imagens das mulheres indígenas ou '*aquelas* índias ou *squaws'*, sem quaisquer problemas, como estavam precisos nos desenhos e nas pinturas. Os pintores recontam histórias das mulheres indígenas que encontraram através dos olhos da sociedade não-indígena, as quais algumas vezes eram boas e, muitas outras vezes, cruéis. Nas anotações de campo do Príncipe Maximiliano Weid, ele faz referência à embriaguez dos índios e à troca de mulheres por whisky, assim como a prática dos blackfeets de cortar o nariz de mulheres que lhes fossem infiéis. (Thomas, D. e Ronnefeldt, K. p. 104). Tais representações 'cruéis' refletiam provavelmente alguns fatos históricos, mas o mesmo tipo de tratamento histórico em relação às mulheres podia ser encontrado também do outro lado da tela, nas culturas euro-americana e européia. A realidade por trás da 'real' existência dessas mulheres, dos mais variados grupos, não pode ser definida aqui; esta análise deve se focar na importância dos trabalhos desses pintores ao

civilizada e natural.

refletirem a visão da sociedade européia e euro-americana sobre as mulheres 'índias', naquela época.

Devido à atenção dada à representação do guerreiro masculino como chefe, delegado ou xamã, o número de mulheres pintadas é menor do que as representações dos homens. As mulheres, na maioria das vezes, se apresentam em situações domésticas e os homens como tipos de guerreiros dominantes. Tal diferença de números pode ser explicada pelo fato de a realidade da cultura indígena ser apresentada, pela sociedade dominante ou pelo observador, como sendo completamente masculina. Qualquer que seja a razão, é posição desta tese que a 'realidade' não era extrema nem de um lado e nem de outro. Cabe salientar que essas representações refletem a imagem da indígena na imaginação coletiva do colonizador na época.

George Catlin e, posteriormente, Edward Curtis dispendem muitos anos de suas vidas tentando documentar a exótica "índia" tradicional morrendo. Nigel Russel afirma:

> George Catlin passou oito anos pintando índios do Oeste e colecionando oito toneladas de pertences deles. Ele exibiu seus quadros e artefatos em Nova York e na Filadélfia e tentou interessar o governo dos Estados Unidos a comprar sua coleção. Ao verificar o pouco interesse que havia, transportou sua vasta coleção para Londres e fez sua exibição aberta em 1º. de fevereiro de 1840. Foi um sucesso estrondoso, em parte devido ao grande interesse nos nativos americanos, generalizado pelas novelas de James Fenimore Cooper, que se tornaram *best-sellers*, e, de modo mais amplo, ajudaram na crença incutida de que os índios norte-americanos estavam fadados à iminente extinção. (Johnson, T., 1998, p. 117).

O trabalho e as imagens de Catlin[61] foram elementos de grande importância na difusão internacional da morte do guerreiro romântico das planícies como um tipo visual. É possível que suas imagens não tenham obtido sucesso na América do Norte devido às noções de observador do animal perverso pele-vermelha escalpelador ou devido ao fato de o governo precisar manter em voga certas ideologias de selvagem inferior e perverso. Assim, os europeus foram cativados pela idéia do 'índio' exótico. Portanto, Catlin levou as massas européias a se atualizarem, levando os ojibiwes e suas imagens e considerações a freqüentarem os círculos londrinos.

As pinturas de mulheres indígenas de Catlin descrevem-nas, geralmente, em detalhes, com feições menos anglicanas ou caucasianas do que as imagens de King. Representações tais como *Mink; Uma Linda Garota Mandan*, 1832, *Thighs*; *Uma Mulher Witchita e Kayagisgis*; *Uma Jovem Mulher* mostram ao observador grandes detalhes culturais e físicos,

[61] Uma preocupação similar em captar a imagem do selvagem do Brasil para a posteridade pode também ser encontrada no trabalho e na viagem de Catlin ao Brasil.

embora até use títulos e definições padrões associados às mulheres indígenas. Os títulos reiteram o uso dos rótulos garota, mulher, jovem mulher ou linda para definir o modelo.



Figura 473: *Mineekesunkteka*

A figura 473[62] de Mineekesunkteka é um exemplo interessante, devido ao texto escrito sobre uma mulher que serviu como modelo. Catlin acentuou o efeito genético dos prematuros fios grisalhos nos cabelos dela e típicos de seu povo, a beleza das mulheres mandans, sua limpeza, a habilidade com o arco e os olhos negros penetrantes *(Nativas Americanas, Um Retrato*). Sufrin descreve Mineekesunkteka e a percepção de Catlin sobre ela:

> Ele admirava a beleza, a limpeza e a riqueza dos trajes. Era a única tribo na qual ele poderia ser tentado a quebrar os votos de seu casamento. 'Uma linda garota tem apenas o valor, talvez, de dois cavalos; uma arma com pólvora e balas para um ano, cinco libras ou par de galões de whisky. Ele tinha desenhado uma adorável mulher jovem chamada Mink (Mineekesunkteka). Contudo, no final, ele resistiu. Ela seria apenas um peso em sua jornada e ele era muito moralista para 'casar' com ela e deixá-la para trás (Sufrin, M., 1991, p.74).

Catlin, enquanto um 'cristão moralista', resiste à beleza e à 'conquista fácil' que é a definição da mulher indígena. Se for verdade ou não, a descrição apenas reitera a narrativa da mulher indígena para os leitores. Nesse sentido, todas elas eram baratas e obtidas com facilidade. O mais importante aqui é lembrar que os fazendeiros lendo a respeito e vendo tais imagens das mulheres exóticas alimentavam as noções de que essas mulheres eram, de fato, de consumo, que poderiam se distrair com elas e depois abandoná-las ao léu. O casamento com uma indígena, por causa disso, não se adequava ao euro-americano que queria construir

[62] George Catlin, *Mint. Uma Linda Garota*. Museu Nacional de Arte Americana, Smithsonian Institution.

essencialmente a riqueza.

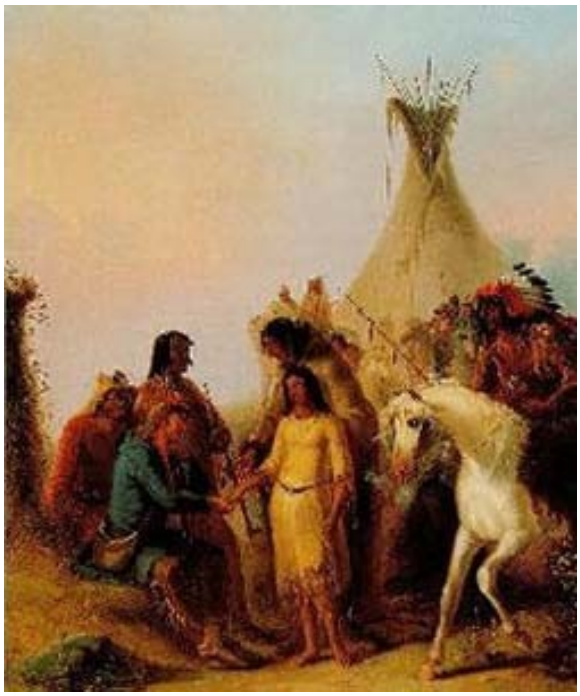


Figura 474: *The Trapper´s Bride*

A pintura de Alfred Jacob Miller representa visualmente a união de dois personagens característicos da fronteira: o *trapper*[63] e a "mulher indígena". Ele deve ter pintado a imagem **(**figura 474) *The Trapper´s Bride* ou A Noiva do Caçador de Pele Animal [64], usando esboços originais e aquarela. A figura feminina é apenas identificada em relação ao *trapper*[65] como sua noiva. Ela não tem filiação cultural ou nome, apenas um tipo genérico das planícies. O artista escreveu em suas anotações, de 1837, em expedição às Montanhas Rochosas, que ele testemunhou a cena, quando um *trapper* mestiço comprou uma 'índia' para ser sua esposa. Embora geneticamente possível, na pintura, o embusteiro não mostra sinais visíveis de ser um índio mestiço. O curioso é que o trapaceiro tem traços mais escuros na aquarela. No quadro final, o autor optou por representar o trapaceiro como as feições de um europeu e com suaves cachos dourados. Pode ser, talvez, uma tentativa inconsciente do artista de aderir à ideologia do nascimento das nações anglo-americanas e do 'índio' branco como americano. O homem

[63] *Trappers* era normalmente euro-norteamericano e caçava peles de animaiss para vender.
[64] *The Trapper's Bride*. Alfred Jacob Miller. *c. 1840. Óleo em tela.* Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska.Billard
[65] *O Trapper*, era um homem deplorado pela sociedade 'anglo-saxã' porque ele teve relações com a 'squaw'. Portanto, suas as descrições são suspeitas, pois temos uma longa história do dominante fazendo tais descrições.

usava roupas que seriam próprias de um estilo de alguns não-euro-americanos- tradicionais. Na pintura, as diferenças entre o homem branco da fronteira e a mulher indígena são gritantes. Ele descreve a cena: "O dinheiro pago ao pai da noiva foi: $ 600 em armas ($ 100 cada), mantas para cavalo ($ 50 cada), flanela vermelha ($20 a jarda), álcool ($64 o galão), açúcar e tabaco, contas e outros bens de troca como taxa aos descendentes"[66]. O valor exato da mulher era uma interessante informação para o artista. Uma vez mais o valor da mulher indígena está no plano central de sua representação.

Um outro aspecto importante é o relato do qual Walt Whitman se inspirou, nessa pintura, ao escrever sobre o tema em versos, 185-189, em '*Canção de Mim Mesmo'*. Vemos, aqui, a iconografia traduzida para a literatura principal. O texto descreve a mulher como uma "garota pele-vermelha", seu pai e amigos como 'fumantes estúpidos', seus longos cílios, seus cabelos expostos e balançando sobre seus 'membros voluptuosos' alcançando os pés. Na realidade, o que Whitman toma como prova de honra é uma 'índia' genérica, '*aquela* índia princesa' ou a 'índia donzela' na cultura popular. Ele destaca a sensualidade dela, usando a palavra voluptuosa quando se refere à sua beleza física. Os cabelos soltos e seu cumprimento contribuem para que ela seja um apelo sexual para o homem euro-americano.

Nessa imagem, a mulher indígena marca a união entre o mundo indígena, a cultura indígena dela, e o mundo branco. Vazia de qualquer informação cultural ou traços individuais, ela representa a genérica '*a* índia das planícies', como se procurasse ou puxasse a mão do *trapper* ou caçador. Seus trajes são mais claros que as roupas dos outros indígenas presentes. O tom claro simboliza esta união da selvageria, por estar se referindo às noções do europeu branco acerca do vestido de noiva. Contudo, comparando esse tipo imagem de '*aquela* índia princesa' ou 'índia donzela', as imagens de Catlin são muito menos estereotipadas e descaracterizadas.

Esta imagem promove a ideologia nacional de casamento da mulher indígena como uma vantagem, tal como na negociação de peles: quanto mais curtidas, mais caras. Ela é um objeto de troca, submissa sexualmente e pode ser usada e descartada. Na iconografia e nos textos do Oeste a indígena feminina definida como objeto constitui um aspecto fundamental de sua identidade na sociedade euro-americana. E mais, essas 'esposas indígenas' foram descartadas assim que esse negócio lucrativo entrou em baixa. Elas preencheram as necessidades sexuais dos mercadores de peles e as necessidades práticas do curtume dessas peles. Wied, que negociava com as companhias representantes de peles, relata ao quanto era recorrente esse tipo de união.

[66] Tyler, Ron ed. *Alfred Jacob Miller: Artist on the Oregon Trail.* Fort Worth: Amon Carter Museum, 1982, p. 143.

Charles Bird King, um artista comissionado por Thomas McKinney (o primeiro comissário de negócios dos índios nos Estados Unidos)[67] para repintar e pintar novos retratos dos líderes dos índios que estiveram em Washington, também usou as mulheres indígenas como tema. As modelos femininas de King em geral foram pintadas de forma mais erotizada, genérica, e mais de acordo com os padrões europeus do que as de Catlin. Nos títulos mais freqüentes incluíam termos como *'a* índia ou *squaw*'. Por exemplo, o título de sua pintura '*A Squaw Chippeway e criança'*, figura 267[68], copiada da gravura de James Otto Lewis, de imagens de mulheres Ojibiwa, adere a esta metodologia. A mulher tem a pele morena e uma mistura de feições indígenas com as do padrão europeu com o qual as mulheres eram retratadas. Seus traços são um pouco mais 'europeizados' ou diluídos.

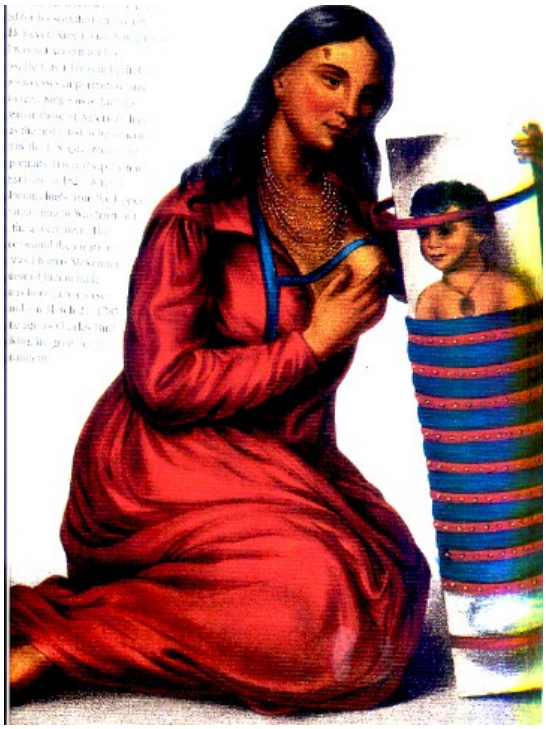


Figura 475: *Chippeway Squaw & Child*

O interesse de Bird–King, nesta imagem, está voltado para o berço e para a jovem indígena, no papel de mãe. Na imagem, um dos seios dela está sendo oferecido à criança. Assim, a posição da mulher é extremamente projetada e o foco está no seio oferecido à amamentação. A pintura de Otto, que retrata uma garota de catorze anos, Hayne-Hudjihini ou Encanto da Água, parece representar uma mulher com vinte anos. Então, o mesmo processo de indicar a idade da mulher, que estava subentendida nas imagens e lenda de Pocahontas, também está presente aqui. O fato de mostrar a idade das garotas indígenas, quando

[67] É importante notar o relacionamento entre os afazeres dos índios, etnologia e a ideologia da raça em vias de desaparecimento. Thomas McKenny descreveu isto como uma das mais antigas etnologias.
[68] Charles Bird-King. *Chippeway Squaw & Child*

representadas, apresenta-se em muitas das pinturas de outros artistas, tal como Catlin.

Os trabalhos de King também têm a conotação de uma representação extremamente exótica, sexualizada e romântica da boa mulher:

> King também mostrou sua visão romântica da índia quando retratou de corpo inteiro uma índia donzela, com o seio desnudo na floresta, examinando sua imagem refletida em um espelho de mão. Esta pintura, diferentemente de qualquer outra dos retratos não muito freqüentes de mulheres índias reais de King, refletem uma visão romanticamente luxuriosa das mulheres índias como estrangeiras, exóticas e perfeitos espíritos eróticos da selva, destinadas a serem conquistadas pelos homens brancos (Moore, R, 1997, p.70).

Esta imagem representa o uso popular da mais antiga iconografia da mulher indígena como a floresta virgem ou a ninfa em trabalhos que pretendiam representar as características reais, mais etnográficas e individuais do índio. Outro importante fator é que não se trata do índio masculino, mas da imagem específica da 'Mulher Índia' da cultura popular e de todas as associações que isso envolve. Na verdade, esta pintura poderia ter sido facilmente inserida em qualquer contexto que descrevesse tipos românticos como Pocahontas ou Paraguaçu, como mulheres com naturalidade e beleza e, além de tudo, bastante sensuais.

As representações dos indígenas de Karl Bodmer, patrocinadas pelo Príncipe Maximiliano zu Weid, são interessantes, porque representam imagens de não-euro-americanos, baseadas nas ciências naturais, antecipando a etnologia. As anotações de Weid, quando comparadas com as imagens de Bodmer, refletem as impressões de Weid dos povos indígenas da América do Norte (1833-1834), relativas às expedições anteriores ao Brasil. O que é mais importante é que elas representam um estudo puramente europeu do 'índio' norte-americano. Weid via claramente os nativos da América do Note e da América do Sul como parte da mesma 'raça' ou 'origem'. Logo, ele tinha comprado algumas das ideologias americanas da época associadas com 'a triste vítima' que, embora fosse 'selvagem e indócil' está prestes a ter uma morte medonha. Ele se concentra em indígenas do Oeste e vai documentar diretamente esses grupos. Embarca em Yellowstone, em St. Louis, um navio pertencente à Companhia Americana de Peles. O fato deu a ele, em primeira mão, acesso a interações políticas e econômicas entre grupos de indígenas e fazendeiros, atravessadores e negociantes. A interpretação que Weid fazia das mulheres em suas anotações de campo era claramente de objetos negociáveis, governáveis e disponíveis sexualmente para os homens. As imagens atuais de Bodmer das mulheres descritas nas anotações de campo tendem a enfatizar os papéis e objetos culturais, tais como as roupas usadas pelas mulheres.

Esta figura é a de uma mulher Cha-cha-nia-teuin teton (figura 476[69]) e o esboço, em traços mais leves, de uma criança, que talvez fosse o filho dela. O texto, que afirma que Maximilian comprou seu manto de pele de búfalo, é uma prova do uso das mulheres indígenas como figurantes para apresentação de elementos culturais. Sendo assim, pode-se notar as raízes das representações das mulheres indígenas na antropologia. Provavelmente, a mulher foi pintada de modo a se gravar a beleza do vestido e do manto que estava usando. O fato de ela ter sido pintada de perfil e seu corpo inteiro documentado mostra o interesse nos itens culturais, tais como seus mocassins. A idéia do perfil, na época, devido às ideologias raciais e estudos metodológicos, era usualmente usada para se gravar um tipo.



Figura 476: *Cha-cha-nia-teuin teton*

Em termos de 'selvageria' Wied registrou observações similares sobre as características físicas e os rituais dos grupos do Oeste norte-americano como as que observamos no Brasil (Thomas, D. e Ronnefeldt, 1982, p. 26). Em termos de representações femininas, pode-se argumentar que há dois tipos femininos indígenas representados nos trabalhos de Weid-Bodmer. Esses tipos são: os comerciantes ou negociantes de esposas e a esposa do homem indígena. O casamento de mulheres indígenas com homens brancos foi uma negociação entre 'nações' e uma parte real foi decorrente do contato entre os vários grupos de pessoas indígenas e os euro-americanos. Essas foram as imagens criadas para definir tais mulheres e casamentos. Todavia, realmente ajudaram a construir a imagem euro-

[69] Karl Bodmer. Coleção Maximilian-Bodmer. 1833. Coleção da Northernem Gas Company. Nebraska.

americana dessas mulheres na sociedade dominante. Em um dos exemplos, ele descreve Bellevue, em carta ao sr. Dougherty. Ele afirma em suas anotações de campo:

> A maioria desses homens casou-se com mulheres das tribos dos Otos e Omahas; todas que estavam em nossas terras imediatamente vieram para a reserva. Suas roupas eram vermelhas ou azuis, com bordas brancas, e cortadas de acordo com a moda dos índios. Seus rostos eram bronzeados e rudes, as cabeças grandes e os seios redondos pendentes, os dentes são bonitos e brancos, suas mãos e pés são pequenos e delicados. Seus filhos têm traços agradáveis. (Thomas, D. e Ronnefeldt, 1982, p. 25).

Na citação acima, Weid descreve as mulheres em geral, não uma específica; concentra-se, então, em qualificá-las tanto de grosseiras quanto delicadas. A necessidade de descrever os seios pode também ser notada.

Em termos das descrições dos desenhos da esposa indígena do homem branco, Bodmer documentou a "esposa de Dechamp". Nenhuma menção ao verdadeiro nome dela foi encontrada. Por mais de uma vez, ela foi chamada do modo como popularmente era conhecida, ou seja, a "mulher de Dechamp". O que parece mais interessar ao artista é o contato e o fato de ela ter desposado um homem branco. Ele inclui a cor azul nos olhos dela e não se preocupa com o fato de esconder sua herança mestiça (figura 477[70]).



Figura 477: *Esposa cree de Dechamp*.

Wied anotou que ela era uma das melhores caçadoras da companhia. Algumas informações pessoais surgem, para nossa surpresa. Logo em seguida, algumas informações

[70] "Esposa cree de Dechamp". Karl Bodmer. Coleção Maximilian-Bodmer. 1833. Coleção da Northern Gas Company. Nebraska.

etnográficas se sucedem, com a atenção para as marcas nos lábios, como tatuagens que denotam serem crees (68). Bodmer pintou esta mulher, em uma outra pose, vista de perfil como tradicionalmente o artista-etnólogo fazia. Nesta imagem, ela não usa o manto e há menos detalhes em seu vestido. A 'mulher do noivo', Marcereau, uma mulher do índio Snake (figura 478[71]), como é descrita, e uma outra mulher retratada por Bodmer, cujo nome não se conhece.





Figura 478: *Marcereau, mulher do índio Snake* **Figura 479:** Sem nome.

O fato de não se dar expressão ao rosto devido a distância, comum a Catlin, Bodmer e Bird King, é digno de nota. Todos esses artistas apresentaram as modelos sem expressão, indefinidas e estóicas. Nesses casos, as imagens parecem bastante científicas, pois a inclusão de expressões poderia atrapalhar a análise. A mulher estava bebendo água, que aparece colorida no perfil; foi incluída uma nota informando que tinha pele escura. Ela é pintada bem mais escura inclusive, e com o tipo mais acentuado de um primata, do que outros exemplos femininos. Seus traços mais escuros parecem ser motivo de escândalo, o que Wied deve ter censurado e atribuído isso a uma problema com o fígado (Thomas, D. e Ronnefeldt, 1982, p. 127). Referências sutis às 'raças' inferiores são expressas na figura 478. O fato de ela ter casado com um homem branco, sendo tão escura, deve ter sido perturbador para o leitor

[71]Figuras 478 e 479, Karl Bodmer. Coleção Maximilian-Bodmer. 1833. Coleção da Northern Gas Company. Nebraska.

europeu. Em outra imagem, a figura feminina tem o olhar indefinido; seus braços muito longos estão largados, como os de um macaco (figura 479). A falta de expressão das qualidades, mudez ou cegueira da posição do artista, pode não ter sido uma decisão consciente tomada por ele, mas as ideologias dos estudos etnográficos da época evidentemente influenciaram a imagem. Alguns dos traços físicos desse tipo de 'ser inferior' descritos como os de uma mulher indígena estão presentes.

Uma importante interpretação das mulheres indígenas, encontradas em Weid e Bodmer, seria a visão de um aparente cavalheiro, porém sórdido e lascivo. Encontra-se a mesma narrativa atração-repulsão, até mesmo nos trabalhos mais científicos. Em termos de atração, algumas mulheres foram descritas como sendo bonitas e exóticas, tanto que Bodmer não teve tempo suficiente para pintá-las em detalhes para fazer-lhes justiça. Nas anotações de Weid de 19 de junho de 1933, ele descreve as mulheres Minnetarees:

> Dentre as jovens, observamos algumas que eram muito bonitas, o branco em torno de seus olhos brilhantes da cor de avelãs contrastava admiravelmente com as faces vermelhas. Concluí que seria impossível, em qualquer descrição que fosse, dar ao leitor a idéia distinta de uma tal cena e não havia tempo suficiente para o sr. Bodmer fazer um desenho disso (Thomas, D. e Ronnefeldt, 1982, p.37).

Nesse sentido, a atração pela sexualidade e beleza exóticas do outro é inata e indescritível. A referência aos seus olhos de avelãs, normalmente um traço do 'branco', deve ter sido interessante para os homens europeus, porque as mulheres, embora exóticas, demonstram características tradicionalmente rotuladas de caucasianas. O cientista-explorador não encontra as palavras certas. Essas mesmas mulheres minnetarees foram descritas como lascivas e sexualmente imorais. A 26 de novembro, Weid descreve a cerimônia:

> Enquanto a cerimônia prosseguia, já há um par de horas, duas mulheres começaram a ficar impacientes. Uma delas aproximou-se do marido, entregou a ele o cinto e o manto nupcial que usava; não tinha nada sob o manto. Ela, então, foi em direção a um dos homens mais distintos, pegou com a mão o braço dele e passou-o sobre seus ombros às costas e então se retiraram lentamente em direção à praia. A pessoa citada seguiu-a para um canto solitário na floresta e pôde, então, na ausência dos demais, fazer o que poucos índios fazem. Esta honra foi oferecida a nós, mas retornamos ao alojamento, após termos feito um presente, cachimbos foram novamente oferecidos a nós (1982, p.182).

Na seqüência de suas anotações, no dia 29, após uma cerimônia similar, as mulheres não mais se oferecem à equipe dele novamente. Ele afirma:

> O sexo feminino estava em todo lugar, chamando os rapazes para ser posto em ação. Esse tipo de passatempo é o principal entretenimento dos índios, já que quase todos são lascivos (1982, p.184).

Esta citação categoriza genericamente as pessoas indígenas como totalmente primitivas, baseando-se unicamente em suas urgências básicas. As mulheres foram descritas apenas como objetos com todos os requisitos. Outro detalhe interessante no trabalho de campo refere-se às descrições de Charbonneu sobre Sacagawea. Ele é o exemplo do que ocorre quando um homem branco tem relações com uma mulher "primitiva". Era descrito como alguém direcionado exclusivamente para conquistar essas mulheres, 'sempre comprando ou casando com uma outra'. Uma dessas referências a respeito de sua patética existência está no início da anotação de Weid, a 24 de fevereiro: "Charbonneau estava ausente de novo. Este velho homem de setenta e cinco anos está sempre correndo atrás de mulheres" (Thomas, D. e Ronnefeldt, 1982,194). Embora ele tenha escrito mulheres, no contexto de suas anotações de campo e informações conhecidas sobre o homem, ele está se referindo a mulheres indígenas.

Nas anotações de campo, Weid fez outras generalizações sobre as mulheres indígenas do Oeste. Retornou ao tema da vida sexual delas, declarando que as mulheres eram mais infiéis:

> A afetação não é uma virtude das mulheres indígenas; elas têm dois, três ou mais amantes: a infidelidade não é usualmente punida. Houve apenas uma mulher entre os mandans, que teve um pedaço do nariz cortado, uma circunstância que é muito comum entre os blackfeet (1982, p.242).

Ele segue falando sobre as regras deles em relação a casamento, poligamia e infidelidade. O que é interessante é que, nesse ponto, novamente, as mulheres são descritas como a única parte responsável pelo o ato de infidelidade. Elas são as provocadoras, os homens que participam são descritos como os que se perdem nisso ou que são um resultado, mas não quem provoca primeiro.

O ritual vivo e o poder associado às xamãs femininas, ou mulheres xamãs em geral, não é omitido no diário de Weid. Em seus artigos, ele fala de uma velha senhora (cujo nome não é dado) que seria uma curandeira ou médica (1982, p.183). Descreve um episódio da curandeira, com detalhes, mas diz que isso é superstição ou que faz parte da loucura deles. Os diários também descrevem a cerimônia de bandas dos grupos femininos, com alguns detalhes. Os papéis das mulheres na sociedade não eram, portanto, completamente ignorados, conforme foram em alguns estudos. As observações de Weid-Bodmer parecem também considerar as planícies e o povo indígena em geral como primitivo, mas não inerentemente inferiores. Em seu jornal, afirmam que 'os americanos não são inferiores em relação aos brancos' e que eles têm uma 'sede de conhecimento', especialmente os mandans (1982, p.243).

Os mandan permanecem, pelas descrições de Catlin e Weid, como o primitivo 'melhor' e o mais nobre. As mulheres em geral são descritas como as mais belas e de compleição mais clara. Weid afirma: "os piores exemplos que observam com freqüência nos homens brancos que passeiam nas terras deles estão relacionados com o lucro incalculado que querem obter delas, o que não os inspira a tratar com respeito nossa raça ou melhorar a imoralidade deles." (1982, p.243). Assim sendo, Weid acredita piamente na falta de 'esclarecimento' do bom selvagem e não que ele seja inferior.

5.7 Fotografias das Mulheres Indígenas nos Estados Unidos.

Os artistas antes mencionados fizeram seus quadros antes das últimas' guerras dos índios' com o governo. Uma importante discussão abrange o sistema de reserva na América do Norte, as ideologias governamentais e as imagens fotográficas das mulheres indígenas, produzidas durante esta era. A crença de que o povo indígena foi parte de uma sociedade 'primitiva' infantil, menos desenvolvida, que estava destinada ao desaparecimento, havia crescido vigorosamente. O argumento durante história Norte Americano, que se dizia a respeito do lugar do índio na sociedade foi polarizado entre o extermínio (desde o contato, mas alimentado pelas guerras dos índios no Oeste) ou remoção (grupos do sudeste foram removidos na década de 1830), assimilação (Ato de Dawes, 1887) e reforma (os anos da reforma foram, na verdade, parte do período de assimilação, no início dos anos de 1880).

Com as crenças científicas sobre raça e povo indígena postas em prática, a imagem das mulheres indígenas norte-americanas não eram mais apenas as de '*a* índia', mas a de escrava para uma sociedade descrita como primitiva brutal. Começaram a surgir os primeiros estudos sobre as 'raças', especificamente relativos ao corpo do 'outro' feminino no Brasil e nos Estados Unidos. No geral, com o advento das primeiras formas de etnografia nas Américas, as mulheres indígenas permaneciam uma curiosidade. Fisicamente eram comparadas às contemporâneas européias, em fotos e imagens, usando ou não usando roupas, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. O uso das imagens nos estudos das raças nos primórdios das pinturas-etno continua com o advento da fotografia. Os órgãos sexuais das mulheres indígenas e os corpos em geral foram de grande interesse comparativo.

Nos Estados Unidos, a contínua e extrema representação de mulheres como escravas ou prostitutas influenciaram as ideologias do governo nos anos subseqüentes aos das expedições. O lugar do 'índio' na sociedade era relevante, porque o governo tinha de tratar então com o que chamava de o 'problema índio'. Noções simplificadoras de mulheres que viviam em uma

sociedade machista e abusiva, tornou-se o discurso associado com as mulheres indígenas, por muitos missionários e oficiais do governo. No contexto contemporâneo, a interpretação mais nobre sobre as vidas das mulheres indígenas é a levantada nos círculos feministas. Karen Anderson afirma que nem todas as sociedades indígenas foram igualitárias ou matriarcais. Contudo, elas não foram também completamente patriarcais, as mulheres não tiveram seus papéis, poder e status. Ela diz:

> Quando as mulheres indígenas se engajaram em tarefas consideradas dos homens pela sociedade branca – como a agricultura ou a construção de casas – os brancos tendiam a concluir que os homens indígenas eram preguiçosos e que as mulheres eram prostitutas exploradas. Como Christine Bolt notou, este era particularmente o caso no século XIX, quando as mulheres da classe média, de forma gradual, tornaram-se mais visíveis socialmente do que o seu trabalho. Interpretando diferentes sistemas culturais em seus próprios termos, significa uma leitura através do etnocentrismo e da discriminação sexual (Anderson, 1996, p. 19).

Sendo assim, a cultura 'anglo' tendia a ver as mulheres tanto como escravas que sofriam abusos ou, anos mais tarde, como parte de perfeitas sociedades matriarcais. A verdade parecia estar em algum lugar entre esses dois extremos. Uma vez mais o dualismo associado com os povos indígenas estava presente. Entretanto, o problema relativo à definição e à representação das mulheres indígenas, durante esse período, poderia ser encontrado em várias das usuais comparações entre as culturas euro-americanas e as indígenas. Nas reflexões contemporâneas acerca do papel desempenhado pelas mulheres nas sociedades indígenas, muitas das noções mais nobres ou feministas descritas pela cultura anglo-americana estiveram mais preocupadas em definir as mulheres "brancas" na sociedade do que em entender as mulheres nativas americanas. O texto *Going Native*[72] refere-se a esse tipo de reorganização e uso da *indianidade* pela população não-indígena dos Estados Unidos. Por outro lado, a versão do abuso feminino, resultado de idéias e metodologias eurocientíficas, substituiu a versão dessas mulheres como 'primitivas', tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. A feminilidade indígena foi tomada de assalto.

A maioria dos grupos indígenas foi deslocada para a periferia da sociedade, de modo a apartá-los de qualquer real participação social, deixando-os, normalmente, nas terras que ninguém queria. As novas políticas de assimilação/reforma estavam ainda baseadas no extermínio, na civilização ou na apropriação das terras. Os papéis sociais tradicionais e modos de subsistência foram aproveitados. Os colégios internos serviam para apagar a 'indianidade'. Nenhuma das danças, linguagens ou roupas tradicionais era tolerada. Mórmons, católicos e

[72] Shari M. Huhndorf. *Going Native: Indians in the American Cultural Imagination.* Cornell University Press. 2001

protestantes dividiram seus novos rebanhos. A agricultura seria o suposto novo modo de vida capaz de assimilar o povo indígena na sociedade, tornando-os fazendeiros. O 'índio' precisava ser 'produtivo'. Como Anderson expressa, essa estratégia não funcionou e a maioria dos homens indígenas se recusou a se tornar fazendeiros devido às idéias culturais associadas com as mulheres e lavoura. As mulheres também se recusavam a "mudar" e isso era incompreensível para os reformadores (1996, pp.3-28). A competência cultural tornou-se um importante conceito para a assimilação. O Ato de Dawes loteou parcelas individuais de terra, de modo a varrer as filiações dos grupos e obter terras para o governo. Se algum membro – ele ou ela - de uma família indígena fosse competente, poderia ser considerado apto para dirigir suas próprias terras e vida. Outros indivíduos, tidos como mais selvagens, freqüentemente os do tempo do sangue puro, permaneceram presos. O que houve é que a maioria dos indígenas loteou, perdeu ou vendeu sua terra, diminuindo o número de indígenas proprietários de terras nos Estados Unidos.

Nos Estados Unidos, policiais foram destacados para ensinar homens e mulheres indígenas sobre o sistema familiar do Oeste durante a época da assimilação. As escolas missionárias e os policiais do governo assumiram posição. Essas escolas concentravam-se em ensinar às mulheres indígenas o modo delas se tornarem mulheres euro-americanas. Os cabelos das crianças foram cortados, e as mulheres passaram a ondeá-los. A imagem tradicional da indígena americana, que reformadores queriam mudar, era também caracterizada pelas mesmas velhas noções de que elas seriam sexualmente perdidas bem como prostitutas. De modo a mudar as futuras gerações, os reformadores do governo tentaram remover a maternidade como elemento da vida indígena. As mulheres indígenas eram controladas em termos de contato com seus filhos. As crianças foram levadas e colocadas para adoção, mulheres foram esterilizadas sem seu consentimento, seus filhos enviados para escolas em regime de internato ou para "mães brancas", como Anderson descreve.

Karen Anderson expõe, em detalhes, nas páginas de seu livro (1996, pp.1-67), as reformas e as medidas adotadas para controlar as mulheres indígenas. Elas deveriam ser totalmente dependentes dos homens e aprender a ser mulheres brancas ao serem procuradas. A imagem da mulher indígena como um ser naturalmente sexual continuou a ser problemática. Anderson refere em seu trabalho que houve muitos casos de jovens enviadas às casas de famílias brancas para trabalhar como empregadas domésticas. Ela diz que o programa foi montado para treinar as meninas para trabalhar nas casas dos brancos e ser uma mão-de-obra barata. A maioria dos casos resultou no abuso sexual das garotas pelos patrões (1996, pp.48-49). Devido à idéia de que as mulheres indígenas estariam naturalmente

disponíveis, as meninas sofreram abuso sexual, sem que houvesse justiça; restringiram-nas ao uso de uniformes instituídos pelo governo, foram sujeitadas a se casar com homens não-indígenas, interessados em obter seus lotes de terra (1996, p.54), e eram monitoradas em espaços públicos. Anderson descreve as políticas posteriores de aculturação, nos anos 20 do século XX:

> As discussões em torno da "imoralidade" das índias e suas implicações para com a "lei e a ordem" nas comunidades indígenas, nos anos 20, revelam as conexões ideológicas entre noções de ordem social e ordem sexual, na construção da política para o índio. Elas revelam também a intensa participação da regulação da sexualidade das mulheres no seio do empreendimento da civilização. (1996, p. 55).

Mais uma vez, a imagem da mulher indígena, construída pela cultura popular, teve um impacto direto nas políticas e vidas das comunidades indígenas. A resposta para reformar a disponibilidade das mulheres indígenas na sociedade norte-americana foi a tentativa de apagar essa imaginada mulher 'índia'. Contudo, são as mulheres 'reais' e não as construídas imaginariamente as que sofreram com as mudanças.

As imagens fotográficas desse período de assimilação ou reforma, nos idos de 1880, foram freqüentemente produzidas por aqueles que estiveram à frente das 'reformas'. Normalmente, eram oficiais do governo ou missionários. As escolas, em regime de internato, eram de dois tipos: Escola Interna Federal Indiana (localizada o mais distante possível da reserva possível) e Escolas Missionárias (localizadas na reserva). As fotografias de Julia Tuell são importantes indicadores do imaginário que diz respeito às mulheres indígenas da época. Em 1906, em Lame Deer, Montana, na reserva Cheyenne do Norte, Julia Tuell fotografou os homens mais velhos que viveram e fugiram das guerras dos índios. Seu marido estava empregado na principal escola da reserva. Mais tarde, ela também se tornou uma matrona da Reserva Rosebud. Suas metodologias, enquanto missionária foram influenciadas pelas noções da época, que ainda enfocavam a idéia de que a vida tradicional logo seria esquecida e que os últimos índios 'reais' tinham morrido. Julia, como pessoa enviada para civilizar o povo indígena, documentou os que encontrava ao seu redor.

Assim, Julia Tuell fez algo que a maioria dos etnofotógrafos na época não fez: ela fotografou e passou informações sobre as mulheres indígenas. Havia algumas similaridades e diferenças nos "tipos" indígenas, em geral, apresentadas por Tuell àqueles de outros fotógrafos da época. Uma das similaridades estava na necessidade de documentar rituais sagrados que, acreditava-se, estavam em vias de extinção; fotografar os homens sagrados, os velhos chefes e os guerreiros nas devidas poses, porque eles tinham fugido e repudiado as

ordens, quando Custer esteve em pleno domínio.

Julia parece ter sido sensibilizada pelas perdas que as mulheres indígenas sofreram. Ela fotografa eventos como morte de filhos e suas mães; ou a tristeza delas ao cortar as tranças dos meninos, que outros fotógrafos, como Curtis, ignoraram. De fato, Curtis pintou o quadro de um ideal de bom selvagem desaparecendo lentamente, enquanto Julia parece, ao menos, estar direcionada para as vidas e conflitos diários deles. Embora fosse uma anglo-americana, estivesse envolvida no processo de colégios internos e tivesse sido educada em algumas das ideologias populares de civilização do 'outro'. Ela ensinou os 'serviços domésticos' euro-americanos e foi enfermeira de campo. Isso não faz dela, necessariamente, uma má personagem ou fotógrafa racista. É necessário apenas observar as ideologias do país, na época em que viveu, de modo a melhor compreender suas fotos. Sua proximidade com as reservas naquela época torna seu trabalho importante para a compreensão das imagens das mulheres indígenas nos Estados Unidos.

As fotos de Julia sobre as mulheres indígenas que encontrou são interessantes, mas, em primeiro lugar, gostaria de analisar, como um conceito, o que reaparece em suas fotos. Tuell coloca crianças para uma pose com indígenas, dois homens e duas mulheres. Aparentemente só uma delas está com o filho que seria seu com o modelo masculino de uma figura paterna: o chefe cheyenne Cavalo Americano. Nesse sentido, há muitos outros exemplos desse tipo de foto com mulheres indígenas. As fotos posteriores desse tipo, primeiramente com mulheres indígenas, podem refletir o avanço do medo dos indígenas homens e das mulheres brancas, como um tabu. Um aspecto que todas têm em comum é a noção de contato e 'pacificação' dos indígenas na reserva. Nesse contexto, Julia fotografa a proximidade carinhosa deles para com a criança branca.



Figura 480: *Sisseton Sioux Reservation*. 1905

A figura 480 é uma dessas imagens típicas de mulheres indígenas com as crianças feitas por Julia. Por que ela escolheu fotografar esta mulher com seus filhos? A jovem (nenhum nome foi encontrado na figura 480[73]) apresenta-se com uma criança no colo; olha para a fotógrafa, ou em sua direção, e tem um leve sorriso no rosto. A foto parece ter sido feita em casa, talvez na de Julia, na casa da jovem ou na escola. Esta cena, sem ser de um estúdio, parece mostrar certa familiaridade entre todos. As mulheres, embora sentadas, não sorriem, talvez devido à presença de alguém como o marido de Júlia, que está em pé. As crianças parecem ter certa intimidade com a jovem. Entretanto, nunca se saberá realmente porque Julia ou a jovem mulher tiraram a fotografia. Talvez Julia quisesse guardar a foto de uma amiga, mas se assim fosse, porque acrescentar as crianças? Por que não aparece sozinha ou com Julia? É importante responder a todas essas questões. Não obstante, comparando-se algumas imagens similares pode-se começar a entender seus afetos nesta representação de mulheres indígenas em termos da cultura anglo-americana.

[73] Julia Tuell. Copyright Varbel Tuell, 1996. *Sisseton Sioux Reservation*. 1905



Figura 481: *Woostah e Wenonah*



Figura 482: *Julia e suas filhas*.

O mesmo motivo aparece na imagem da figura 481[74], quando uma mulher chamada Woostah posa com o bebê de Tuell. Esse tipo de enquadramento de figuras é remanescente das imagens 'a mãe preta e a criança branca'. Um biógrafo comenta que Woostah freqüentemente tomava conta do bebê. O biógrafo afirma: "Nesse dia, Wenonah (o bebê) esteve sob os cuidados de Vaca Branca (Woostah), filha do grande Chefe Estrela da Manhã (Dull Knife)" (Aadland, 1996, p.7). Essa visão remonta a idéia anterior do 'motivo princesa índia' e sua submissão à nova geração branca. Esta é a idéia passada pelo autor ao leitor. Mas seria apenas a posição do autor da biografia de Julia? Poder-se-ia concluir que essas imagens foram feitas levando-se em consideração uma autenticação da experiência da criança com o 'outro', pelo fato da 'índia' carregá-la no colo. Woostah seria uma espécie de souvenir para a posteridade. Ela não é diferente aqui dos tepees, que estão à frente, na imagem da figura 482[75] . Ela é o exótico 'outro', a imagem poderia ser vista como comparativa, uma vez que a cor da pele tem um contraste bem definido. Pode ser que ela amasse a criança e quisesse ter uma imagem tirada com o bebê. Woostah olha diretamente para a câmera e o bebê, um brinquedo. Nesse sentido, há uma série desse tipo de imagens nos trabalhos de Julia que diferem em estilo quando referentes a ela mesma e sua família.

[74] *Woostah e Wenonah*. Julia Tuell. Copyright Varbel Tuell, 1996.
[75] *Julia and her children.* Lame Deer, 1909.Copyright Varbel Tuell, 1996.



Figura 483: *Julia e P.V. Tuell em Roupas Cheyenne*

Esses retratos parecem ter algo a ver com a família de Julia tornando-se 'nativa', mas não selvagem. Ela e sua família estavam aprendendo e vivendo em meio aos grandes bons selvagens das Planícies. Uma prova dessa teoria pode ser vista na figura 483[76], na qual ela e seu marido estão vestidos como Cheyennes. O marido parece pouco à vontade em sua apropriação de roupas 'índias'. Ele apenas acrescentou uma manta, um chapéu e um chifre decorativo no peito, que hoje parece ser tradicionalmente de uso feminino. Sob esses itens culturais ele usa suas calças, camisa e até mesmo uma gravata. Ele ficou de pé, enquanto sua 'esposa, *a* índia ou *squaw*', está sentada. É interessante notar que Julia está quase totalmente adequada ao estilo, inclusive com os cabelos parecidos com as de uma cheyenne. Esta foto mostra a pretensão deles de ser 'índios' ou estar travestidos com as características indígenas. Embora mais autênticos que as inspirações de modelos de 'índios' nas festas montadas atualmente, o desejo fundado na noção de ser um 'homem branco' permanece. As melhores qualidades do indigenismo são apropriadas enquanto as realidades e as conotações menos atraentes são deixadas de lado.

Julia também lembra um pouco momentos do colégio interno assim como os papéis tradicionais das mulheres. Entre os retratos de mulheres que trabalham no colégio interno, as

[76] *Julia e P.V. Tuell em Roupas Cheyenne.*. 1906.Copyright Varbel Tuell, 1996.

diferenças visuais podem ser notadas. Nessas imagens, tiradas no início do século XIV, as meninas da planície estão vestidas em estilo mais anglo-saxão e aparecem junto ao nome da escola. Em uma foto de 1920, as meninas da Escola Rosebud [77] estão vestidas na última moda, com os cabelos curtos e enrolados. Essas imagens testemunham o fato de que as jovens garotas e as mulheres terem seguido um certo visual padrão no colégio interno, de modo a ser mais 'civilizadas'. Sendo assim, se por um lado, há documentação de mulheres; por outro lado, as ideologias do tempo estão sempre presentes, intencionalmente ou não, da parte dos fotógrafos.

Enquanto professora e parte do processo de civilização, Julia provavelmente esteve na linha de frente, envolvida nas mudanças das meninas, em Rosebud. Seus retratos apresentam o dualismo entre a memória romântica dos 'selvagens' livres e a aculturação, a civilização e então a paz do índio com o governo. As fotografias de Júlia nos mostram claramente a visão romântica, mas, diferente de Curtis, também mostra os efeitos que as ideologias governamentais tiveram nas pessoas do reserva. As suas fotografias são também similares às produzidas pela Comissão Rondon, no Brasil. Algumas apresentam as 'raízes primitivas' e outras o 'processo de pacificação' que produz cidadãos. Os retratos de Julia parecem mostrar o surgimento da pobreza e o assalto à cultura ganhando posição, sob os quais, como a Comissão Rondon, se esconde esse lado atrás da idéia de 'progresso'.

Ao ver as imagens das mulheres de Tuell, tem-se a sensação de que o bom selvagem não era apenas masculino. A representação de um bom selvagem feminino na fotografia era rara na época final do período expansão-raça em vias de desaparecimento. Ela inclui também os nomes das mulheres e informações nas suas fotos, algo incomum até mesmo no século XXI, no Brasil e nos Estados Unidos. O bom selvagem feminino da descrição de Julia era uma mulher 'índia' das planícies que tinha o coração de um guerreiro e trabalhava arduamente para a sobrevivência de seu povo. Fisicamente, essas mulheres eram representadas como bons selvagens, como se vê na maioria das poses nas imagens de mulheres belas com tranças e roupas tradicionais. Ao examinar outras fotografias, que estão catalogadas como imagens da vida cotidiana de Tuell, pode-se notar que o uso da 'total regalia' em todos os tempos, não era possível considerando-se apenas as vidas que tiveram durante esse épico. As mulheres trabalhavam com roupas simples e algumas vezes soltavam os cabelos (figura 484[78]). Esta imagem capta bem a 'maneira pela qual as pessoas indígenas curavam a carne de búfalo depois de suas caçá-los...' (Aadland,1996, p.88). Ela descreve o

[77] Julia Tuell foi transferida com seu marido para Rosebud, onde tirou muitas outras fotografias.
[78] Julia Tuell. Copyright Varbel Tuell, 1996.Lame Deer. 1907

processo passo a passo, parecendo mais um estudo etnográfico do que os hábitos culinários do 'outro'. Assim, a imagem ao centro é uma imagem do cotidiano, na qual se apresenta um retrato menos romântico de suas vidas.



Figura 484: *Meat Preparation*



Figura 485: *Garota Cheyenne*.



Figura 486: Young Northern Cheyenne Women



Figura 487: *Woostah*

A romântica mulher bom selvagem, criada por Júlia, pode ser vista nas figuras 485[79], 486[80], 279[81]. O pano de fundo está coberto por algum tipo de papel ou cortina de pele. O mesmo efeito foi usado em todas as três fotografias. Os rostos das mulheres estão solenes e suas roupas bem feitas são elementos importantes a se notar nas fotos. Essas mulheres foram vestidas com suas melhores roupas ou trajes mais 'tradicionais' para posar para as fotos. A ideologia de Julia sobre o nobre selvagem em versão feminina é gritante nas figuras 486 e 487. Nessas duas figuras, há elementos exagerados. Na figura 486, os tapetes e o pano de fundo, assim como os acessórios das roupas, se sobrepõem às mulheres. Na figura 487, algumas das mais velhas noções sobre as mulheres, como princesas de poderosos pais guerreiros, retornam em forma de imagem. O objeto em sua mão, um bastão de guerra parece aludir seu pai 'guerreiro' e ao seu status de princesa – filha de guerreiro. Ao se comparar os quadros mais antigos da mesma mulher, figura 481, pode-se verificar que a pose e os elementos são usados para romantizar as mulheres. Julia diz: "Woostah, ou Vaca Branca, durante seus anos de virgindade, foi considerada uma linda garota indígena, e falava-se dela como 'a mais bela e princesa dos cheyennes'. O título princesa veio do fato do pai dela ser o chefe da tribo" (Aadland,1996, 44).

Diziam que Julia e essas mulheres foram boas amigas e muitos retratos atestam isso, e talvez Julia considerasse que estaria honrando as mulheres de acordo com sua cultura euro-americana, como fizeram com Pocahontas. Aqui, a mulher torna-se a nobre e sempre bela princesa dos guerreiros dos anos anteriores. Uma vez mais, a antiga ideologia centrada em incorporar a 'indianidade' na cultura popular estava tendo influência. A diferença que nos chama a atenção em relação às mulheres está na aparência (figura 279), a legendária versão que Julia recriou com o uso do *tomahawk* ou bastão diz muito. Sendo assim, dois tipos femininos estão emergindo, a Princesa Guerreira e a boa selvagem que estão em contraste total com as mulheres e crianças retratadas aqui (figura 488)[82], (nenhum nome é citado).

[79] "Cheyenne Girl". 1906. Julia Tuell. Copyright Varbel Tuell, 1996.
[80] "Young Northern Cheyenne Women"Julia Tuell. Lame Deer, 1907. Copyright Varbel Tuell, 1996.
[81] *Woostah*. Julia Tuell. Copyright Varbel Tuell, 1996.
[82] Imagem 1906. cheyenne woman and grandaughter. Julia Tuell. Copyright Varbel Tuell, 1996.



Figura 488: *Cheyenne woman and grandaughter*



Figura 489: *Tuell, Woostah and two women*

À prova da metodologia da Mulher Guerreira Nobre de Julia, pode ser somada esta imagem (figura 489): a própria Julia como uma amazona, só para dar um único exemplo. Ela está a postos para atirar com arco e flechas, mas posando para ser fotografada. Assim, ela é a mulher da fronteira, uma real amazona americana. Huhndorf descreve uma ocorrência similar em relação aos bastões de guerra que rapazes e meninos usaram, ao se vestir ou atuar como 'índios' (Huhndorf , 2001, pp.70-75). Ela relata esses atos de retorno à selvageria, como motivos para que se tornem homens e celebrem o progresso e o verdadeiro nacionalismo americano. Por um lado, Julia, ao posar com as mulheres, do modo como faz, com conotações selvagens, quebra esta idéia. Não obstante, a fotografia trata de conectar esta 'real experiência americana'. Woostah segura uma faca e uma lança ou um tipo de arma enquanto a outra mulher segura as flechas de Julia. Uma mulher com uma criança está sentada ao lado de Woostah. A criança pode estar ali no cenário para acrescentar elementos que recriem melhor o tipo de Julia como mulher guerreira boa selvagem: mãe, trabalho árduo e elementos de guerra Nesta imagem, todas, menos uma das mulheres, olham para a câmera. Esta imagem é uma encenação completa da representação da mulher selvagem. Julia representa o passado e o

presente, a forte, mas civilizada mulher. A faca de Woostah remete o observador para uma possível participação sua no ato do 'escalpar' alguém.

Nas fotos da 'boa selvagem' feminina as roupas parecem ser das mulheres indígenas mesmo, mas duvido que elas pudessem escolher ficar ou não de pé diante de tapetes ou mantas de peles ou segurar um tipo de arma. As imagens (figuras 485-487) são similares, em termos ideológicos e estilísticos, aos retratos dos guerreiros homens bons selvagens de Curtis, vistos no Capítulo IV. Logo, o quadro de Julia (figura 490[83]) é um exemplo de retrato menos artificial, mostrando a mulher com um vestido 'tradicional', com a inclusão do olhar da mulher, sem o falso pano de fundo. Em contraste com outras imagens de mulheres 'bom selvagem' nas quais todas as pessoas olham na distância, para o chão ou têm expressões de dor, a mulher na figura 490 está numa posição que indica mais poder.



Figura 490: Lame Deer, Montana. 1910

Um outro tipo de fotografia encontrado nos trabalhos de Tuell é o das imagens etnográficas . Nessas imagens, parece haver uma grande motivação para documentar a 'cultura morrendo' ou os modos do 'outro'. Na figura 491[84], a mulher que executa trabalhos ou prega contas em seu melhor vestido está completamente nisso. A fotógrafa documenta este momento e o processo de criação dela e substituiu todos os elementos culturais nas proximidades. Fanny Pena Única está sentada, de modo que demonstra o bordado em seus

[83] Julia Tuell. Copyright. 1910. Lame Deer, Montana. 1910.
[84] "Fanny One-Feather, Sioux". 1920. Julia Tuell. Copyright Varbel Tuell, 1996.

próprios mocassins. Outra vez, como em Curtis, um tapete aparece sob a cadeira onde ela está sentada. A luz ao lado e os objetos como elementos centrais, junto com Fanny, formam realmente uma composição etnográfica. Esta imagem de Tuell pode ser a mais próxima, em termos de semelhança, a do tratamento dado por Curtis às mulheres, como elementos de destaque.



Figura 491: *Fanny One-Feather, Sioux*

O enfoque etnográfico da fotógrafa pode ser visto também em algumas imagens que fez de um namoro entre jovens sioux. Os eventos, quando encenados, são como os de Curtis. Ela capta as tradições deles antes da chegada do homem branco. Se essas fotos não foram produzidas, são bastante intrusas e cheias de noções preconceituosas acerca da conduta sexual do outro. Ela fotografou o evento em uma série. Primeiro, o jovem corteja a moça indígena, como Julia descreve em suas notas. Ela diz que ele, o amante, envolvido num manto que simboliza o namoro, vai à noite à casa da 'noiva'. Esta palavra tornou-se popular, na época, para escrever uma jovem mulher indígena. Parece que o lugar entre '***a*** índia' ou "squaw" e a romântica 'princesa' ou bom selvagem de alguma forma está sendo mantido. Tuell afirma: "E entoando suavemente uma canção escolhida, a noiva, que estava esperando na praia, foi com ele na noite, sob a lua cheia, ao refúgio da mata, onde sibilaram e se acasalaram (Aadland, 1996, p. 54). Acasalaram é uma interessante escolha de palavras, assim como sibilaram. A imagem do animal acasalando vem à mente. As palavras não são atribuídas normalmente às atividades em que seres humanos participam. A segunda fotografia da série recebeu o título

de *A Cerimônia de Casamento* e descreve o costume no qual ele levava a mulher sob seu manto e ficavam juntos três dias e três noites; então tornando-se marido e mulher (1996, p.55). Essas fotos são esclarecedoras para a metodologia antropológica, em relação à necessidade de se estudar 'o outro' em momentos íntimos. Contudo, o estilo da imagem, em si, é romântico e não completamente antropológico. Esta forma de casamento teria sido extremamente outra e incivilizada, do ponto de vista de uma matrona da escola missionária cristã.

Para este projeto, esse tipo de fotografias seriam rotuladas como atividades etnográficas presentes normalmente no trabalho de Julia. Ela documenta outros eventos como o ato de comer alimentos extremamente diferentes da sua própria cultura. Esses costumes eram estranhos para o observador e são fotografados em estilo etnográfico. Há fotografias básicas de mulheres tirando a pele de animais, secando e curtindo a carne de búfalo, que mostram um interesse na vida diária; e não são românticas, mas etnográficas. Ela documenta o modo como ingerem diferentes comidas, como o 'selvagem' ou 'primitivo' tinha sido tradicionalmente definido na cultura européia[85]. Em termos da preparação da comida, ela fez três imagens das mulheres tirando a pele e cortando a carne em pedaços junto a uns potes de comida. Uma vez mais, o processo passo a passo da 'alteridade' é encontrado aqui, do mesmo modo que Hans Staden havia criado antes. Mais um exemplo do estilo etno-antropológico pode ser encontrado em suas fotos nos enterros de crianças. Ela fotografa os embrulhos que vão ser enterrados sob árvores e rochas, uma maneira bem diversa dos enterros conhecidos pelo observador médio euro-americano. As fotografias dos embrulhos nas pedras são mais documentais que outras fotos da vida humana. Todavia, a imagem de uma mãe com um filho prematuramente morto é menos etnográfica e nos dá uma face pessoal do 'outro'. Pode-se identificar claramente a perda da mãe, ainda que a imagem esteja na fronteira do romântico e os sinais da raça em vias de desaparecimento possam ser encontrados na parte mais escura da imagem, o que ajuda a excluir a expressão facial da mãe. O título *O Estado Grave do Bebê* também exclui a noção da identidade da mãe.

Pessoas com status mais baixo e com dificuldades reais, que é o caso que essa mulher expressa, não são ignoradas por Julia. Há retratos de mulheres que foram elaborados com menos tendas e roupas. Elas foram fotografadas moendo grãos, tingindo couro, carregando água, posando com suas famílias e com jovens garotas brincando com vilas e tendas em miniatura. Há imagens na intimidade da casa como, por exemplo, de mulheres e de seus

[85] Olive P. Dickason afirma que os hábitos tão diversos de comer foram considerados sujos e selvagens pelos observadores europeus. (1984, pp.66-67).

cachorros, que eram usados como animais de carga, com um a *travois*. Essas imagens incluem descrições etnográficas de como os *travois* foram usados no passado até o advento da fotografia. Os nomes das mulheres raramente eram incluídos. Sendo assim, a atividade cotidiana consta da obra de Julia e muitas vezes apresenta referências etnográficas.

O tema das mulheres enquanto guerreiras retornou em várias imagens que incluem iconografia ou informações textuais sobre a participação das mulheres indígenas nas guerras dos índios. Essas mulheres, agora mais velhas, são as 'velhas guerreiras'. A obsessão pela prática da guerra do 'outro' é uma velha preocupação. O mau selvagem escalpelador ou guerreiro das Planícies das guerras dos índios, durante a vida de Julia, se tornou o romântico bom selvagem, um guerreiro descaracterizado e passivo. A partir do momento que os guerreiros e os chefes foram visto em desaparecimento ou neutros, eles se tornaram bons. Logo, muitos fotógrafos e os primeiros cientistas/etnólogos se concentraram unicamente em documentar os direitos dos homens e ignorar a participação das mulheres. Tuell invoca a participação das mulheres nesse tipo de atividade, que tinha sido tradicionalmente ignorada por muitos fotógrafos. Julia Tuell propiciou uma nova face à mulher americana guerreira, através da foto intitulada Chefe 'Kate', cheyenne (figura 492)[86].



Figura 492: *Chefe Kate, Cheyenne*

[86] "Chefe Kate, Cheyenne". Julia Tuell. Copyright Varbel Tuell, 1996.

Esta é uma foto fantástica, porque não seria a típica visão de uma indígena do Oeste ou de qualquer outra mulher indígena. Ela olha diretamente para a câmera, sob o chapéu com o título associado ao quadro, referindo-se a ela como uma chefe. Não é provável, mas é uma possibilidade que a mulher fosse uma líder ou merecedora do chapéu; o mais provável é que, no caso, ela estaria honrando um marido ou o pai, agora morto, que teria sido um líder. Outra possibilidade é que Tuell tenha pedido a ela para posar nesta posição usualmente do homem dominante, criando sua nobre selvagem feminina. De qualquer modo, a imagem tomada por Tuell invoca um ponto bastante importante e desafia a idéia do nobre selvagem masculino.

As imagens de Tuell e a inclusão de notas sobre as atividades bélicas feitas por mulheres têm algo em comum com os primeiros desenhos da América no que se referem à mulher guerreira e aos símbolos e lenda da mulher amazona. Uma outra imagem de um 'velha guerreira' é a da Forte Mão Esquerda (figura 493[87]), a quem Julia fotografou, devido à sua história em Bighorn: "Ela participou do massacre de Custer, em Little Bighorn River, em 1876, tendo perdido seu primeiro marido em combate". A velha senhora tomou parte na escalpelação de soldados brancos.

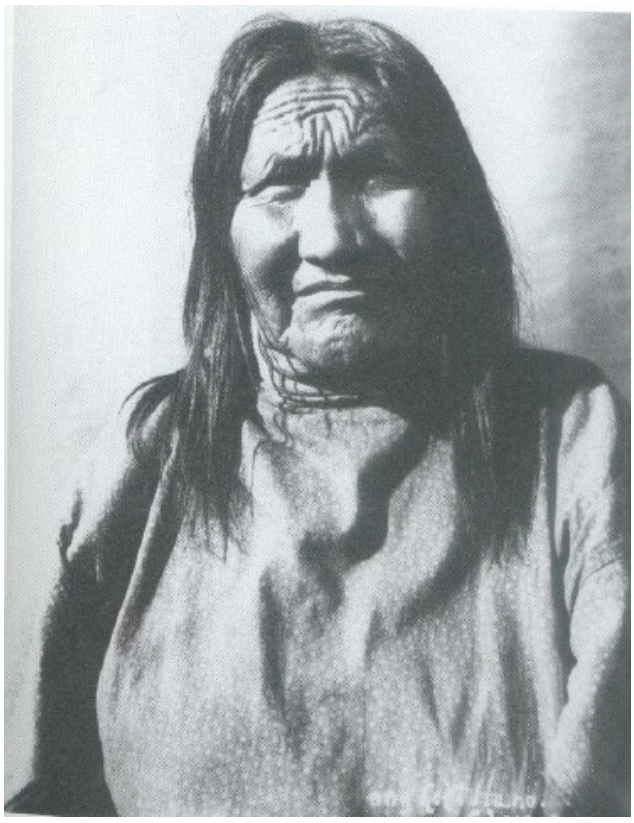


Figura 493: *Forte Mão Esquerda*.

"Ela casou seis vezes e foi mãe de quinze filhas e dois filhos. Ainda vive hoje, o que é louvável, com a alma jovial, esperando, pacientemente em sua rude choupana de madeira, o

[87] "Strong Left Hand", Cheyenne". Montana 1906. Julia Tuell. Copyright Varbel Tuell, 1996.

tempo de fazer a viagem ‘à terra das felizes caçadas’ de sua gente” (Aadland, 1996, p.64). Nessa imagem há menos material ou signos iconográficos do guerreiro. Julia documenta Forte Mão Esquerda, mas usa um falso pano de fundo e invoca sua participação nos atos de guerra apenas no texto. Existe outra foto dela com roupas comuns, voltando com provisões para sua família, assim como um quadro de Forte Mão Esquerda com a família dela. Edward Curtis resiste à necessidade de criação de uma fantasia visual em torno da mulher guerreira. Assim, a participação da mulher no ato de escalpelar, um ato associado à ‘selvageria’ e ‘guerreiro pele-vermelha’, deve ter sido exótico e interessante para a fotógrafa. Fotografar o velho guerreiro e agora bom selvagem para muitos, naquela época, deve ter sido como prender um tigre, velho ou não, em uma gaiola, pois, embora fosse para sempre ‘indomável’, estava agora esperando por seu destino, a morte. O indígena guerreiro era muito exótico e diverso – o ‘outro’ – do euro-americano, devido à longa história de representação, contato e ideologias criadas. Essas mulheres velhas guerreiras agora eram boas e passivas e, como Julia estabelece, apenas esperam morrer ou desaparecer. Na concepção de Julia, há uma dualidade de ‘guerreiro duro’ e suavidade louvável ‘passiva’ da índia da reserva. Nesse sentido, por um lado, Julia inclui as mulheres na área de representação que, na época, não era atribuída a elas enquanto ‘*a* índia prostituta’ ou vítimas. Embora ela não transcenda completamente a boa selvagem como um estereótipo visual, ela evoca a discriminação sexual do ícone.



Figura 494: *Roupa Velha*.

O fato de a mulher estar extremamente velha apresenta ao observador um visual de degeneração, que também significa a presença próxima da morte. A imagem 494[88] é um exemplo disso: o extremo uso da luz do sol faz o rosto ficar pálido, deixando antever apenas a mão esquálida para fora de seu xale. A distância é tal que não se pode ver suas feições. Roupa Velha também é uma guerreira mulher. Devido à narrativa de Júlia houve uma ativa reação para que fosse capturada. A escolta do General Miles capturou Roupa Velha, uma cheyenne do norte, durante o ano sangrento que se seguiu à batalha de Little Bighorn. Julia afirma: "Ela cortou suas pernas com uma faca em sinal de tristeza e aflição e então precisou de uma bengala para guiá-la" (Aadland, 1996, p.67). Por outro lado, esta imagem é uma das que nunca seriam encontradas em Edward Curtis; ela realmente mostra os conflitos e a dor das pessoas da geração dela. Sendo assim, propiciou-se que a mulher fosse menos uma vítima genérica passiva morrendo que alguém que pudéssemos ter conhecido, ou que a imagem mostrasse mais algum tipo de expressão facial. Este é um dos poucos retratos de corpo inteiro de uma mulher e parece que a fotógrafa quis realmente mostrar a bengala na imagem, para apresentar a 'alteridade' no tema.



Figura 495: *A Madonna de Rosebud*.



Figura 496: *Eva, White Cow*

A imagem da mulher indígena como Madona retorna nesta imagem de uma bela 'mestiça'. Ela está com um bonito vestido e nos passa a idéia de moda da boa selvagem

[88] "Old Clothes", Cheyenne". 1909. Julia Tuell. Copyright Varbel Tuell, 1996.

(figura 495)[89]. Nessa pose, ela aparenta submissão e olha para a nova geração ou para o menino Jesus que traz nos braços. Uma outra vez temos a pele artificial de um animal ou pano de fundo branco com tapetes sobre os quais está sentada. O título dado por Julia à foto é: 'Uma Madona de Rosebud'. Descreve-se a moça como uma 'mestiça'(Aadland, 1996, p.56). Talvez ela represente o meio caminho para o processo de civilização, do qual Julia toma parte. Esta imagem é muito mais romântica do que as outras imagens de mulheres com seus filhos em berços.

Mulheres indígenas e crianças de colo são uma combinação visual antiga. Se procurarmos na obra de algum fotógrafo ou dos primeiros artistas-etnográficos daquela época, encontraremos algumas dessas imagens típicas, tal como a imagem de Bird-King (figura 267). As imagens com crianças no colo são muito mais etnográficas do que se poderia esperar. Das duas mulheres retratadas, consta que Julia conheceu bem a mulher mais velha, Woostah e a filha da mais nova, Eva (figura 496)[90]. Não obstante a imagem é fria e usa metodologia tipológica. As mulheres estão de perfil segurando os berços, com os bebês olhando para a câmera. A fotógrafa está interessada no uso 'exótico' do berço por essas mulheres.

A comparação entre o estilo no qual Curtis fotografou as mulheres cheyennes e as fotografadas por Tuell é também importante, de modo a que se possa entender as representações populares das mulheres indígenas, durante os primeiros anos do século XX. O tratamento das mulheres indígenas por Curtis em geral será discutido, com maiores detalhes, nesta seção. A primeira diferença entre o estilo fotográfico de Julia e de Curtis consiste no fato de que Julia usa mais o recurso da luz natural. Ela até mesmo acrescenta à vida real efeitos da cor natural, em alguns contatos fotográficos. Na maioria das fotos das imagens das mulheres indígenas com fundo branco, as fotos parecem ter sido tiradas ao ar livre. Curtis usa cenários em estúdio assim como escolhas de técnicas e de tonalidades sépias mais escuras. Julia não manipula suas fotografias e usa recursos de iluminação natural. Curtis, em geral, usa um estilo muito mais etnográfico quando se trata de mulheres. Em relação a um lado seu mais clássico, ele vê e usa as mulheres como temas para apresentar elementos culturais ou como complementação de cenários.

[89] "A Madonna of Rosebud". Julia Tuell. Copyright Varbel Tuell, 1996.
[90] "Eva, White Cow" 1907. Julia Tuell. Copyright Varbel Tuell, 1996.



Figura 497: *Garota Cheyenne*.

Ao compararmos as imagens dos cheyennes de Tuell com as imagens das mulheres cheyennes de Curtis, é evidente que Curtis tem poucas imagens dessas mulheres. Suas fotos catalogadas Cheyenne (Vol VI, 1911) aderem às suas escolhas artísticas e métodos etnográficos. Ainda assim, algumas vezes, Curtis deixa a luz natural evidente em uma imagem; transforma em versões mais românticas com fundos manchados, amarronzados e exposições mais escuras. Há um retrato entre outros no volume IV, de uma jovem cheyenne woman. A moça está com vestido simples e um colar no pescoço (figura 497).[91] O fundo é escuro em tom sépia escuro. Embora, tecnicamente, seja mais prazeroso aos olhos do que algumas fotos de Julia, o observador entra em um outro mundo, o qual elimina todas as outras mulheres ou traços da vida cotidiana. O título da fotografia é 'Garota Cheyenne'. A coleção de Julia, por outro lado, está submersa em extensa documentação das vidCeas e inter-relações das mulheres.

Há ainda o retrato do namoro de cheyennes, com o retrato de um homem aguardando a namorada, vestido com um xale branco. Embora isso mostre a mesma necessidade etnográfica para documentar o 'outro' o tema de namoro de Julia inclui, ao menos, a presença feminina. Há duas fotos de Curtis, uma de um jovem fantasiado na mata e um retrato ou o rosto do homem sem a mulher. Numa outra imagem, no volume IV, em que há

[91] Edward Curtis. *Cheyenne Girl*. VolVI, 1911.

uma mulher cheyenne como modelo, a foto é intitulada *Ceifadeiras Cheyennes (*figura 498)[92]

.



Figura 498: *Wood Gatherers- Cheyenne*

Esta imagem descreve vagamente uma sobrevivente primitiva e nos dá pouca informação sobre as mulheres na imagem. O título destaca o ato de ceifar e não as mulheres. Esta imagem é muito mais destacada e romântica que as imagens de Julia das mulheres no trabalho. Nesta imagem, duas das mulheres olham para o chão e seus rostos estão completamente na sombra, enquanto a outra olha para o horizonte. É claro que é provável que as mulheres não se sentissem confortáveis de olhar para a câmera ou que o sol batesse em seus olhos. Curtis teria feito uma tomada similar aproximando mais o foco ou olhando para a câmera e escolheria publicar esta em vez da outra. Uma outra possibilidade é que Curtis dissesse a elas para ignorar a câmera. Sendo assim, Curtis tentaria ser um observador neutro que olharia essas mulheres a distância, enquanto a exposição e a não-interação do ângulo seriam testemunhos de sua posição.

Uma vez que faltam imagens suficientes de Edward Curtis sobre as mulheres cheyennes do Norte no Volume IV (há apenas duas), serão discutidas as fotos das cheyennes

[92] Edward Curtis. *Wood Gatherers- Cheyenne*. Vol VI, 1911.

que constam do Vol. XIX. Curtis tinha uma visão bem primordial das mulheres indígenas que fotografava. Parecia acreditar que elas indicavam modos primitivos de vida na sociedade indígena. É importante notar, como mencionado no Capítulo IV, que Curtis acreditava no conceito de captar a sociedade masculina do bom selvagem antes do 'contato, da degradação e eventual morte cultural'. Um exemplo de uma mulher cheyenne do Sul como ser primitivo pode ser encontrado na foto de Curtis: 'Woista-Mulher Cheyenne' (figura 499[93]).

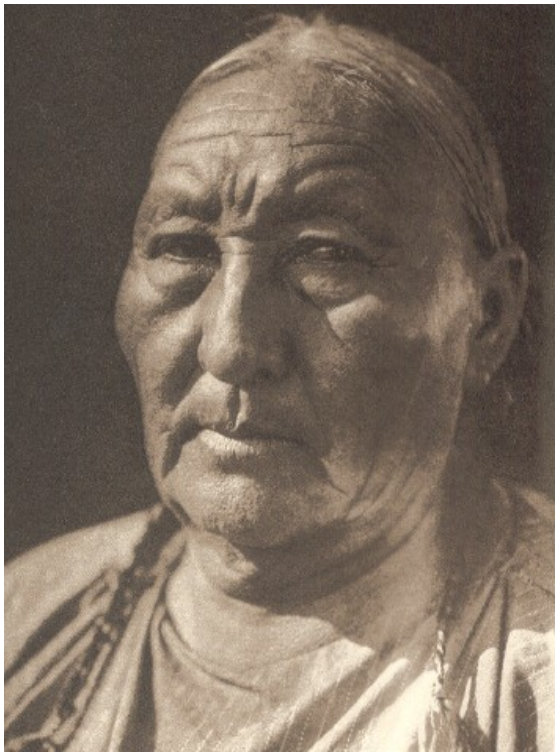


Figura 499: *Woísta, Mulher Cheyenne*.

O texto sob a imagem realmente reflete esta idéia. Ele incluiu o nome da mulher, o que é uma coisa rara nos volumes, e ela olha para a câmera e para o observador. Assim, com a ampliação no rosto e um mínimo de detalhes culturais, despe-a de qualquer coisa, exceto de suas marcas de expressão, o que Curtis afirma como: "marcas fortes do caráter estão inscritas nas feições dessa mulher e, de fato, em todos os cheyennes. Suas formas de viver eram tais que apenas os mais adaptados conseguem sobreviver" (Tachen, 1997,V XIX, p. 709). Woísta tem sido usada como um tipo. Ela é exposta para ilustrar a biologia do grupo. Nesse caso, é andrógena. Suas feições faciais individuais são usadas para descrever o caráter geral dos cheyennes, que como foi dito, foi construído pela necessidade, e como se vê no rosto dela. A afirmação de Curtis que diz respeito à idéia de que só os mais adaptados conseguem sobreviver referencia-se em antigas noções sobre os animais na luta pela sobrevivência. Não há descrições pessoais sobre as experiências dela, fato que Julia insere na maioria de suas

[93] Edward Curtis. *Woísta, Cheyenne Woman.* Vol XIX, 1930.

imagens, inclusive as das velhas mulheres guerreiras. Na imagem de Wiosta, de Edward Curtis, embora nomeada, ela é apenas um elemento para ilustrar os modos de vida primitivos e as suas dificuldades. A esse respeito, pode-se argumentar que Curtis cria uma coleção de fotografias de mulheres cheyennes, que são muito menos femininas e mais masculinas do que as Julia Tuell.

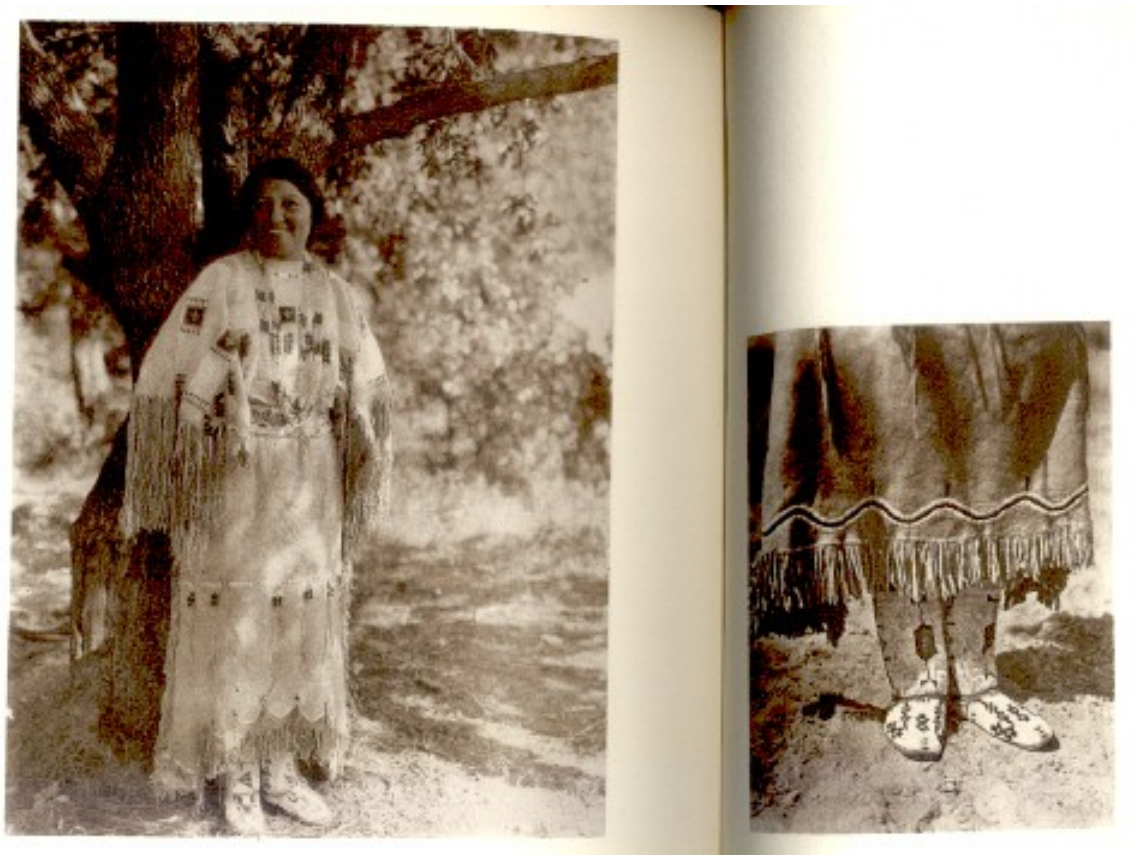


Figura 500: *Mulher Cheyenne.*e *Sapato Cheyenne*

Edward Curtis usa as mulheres primeiramente para ilustrar o uso de seus objetos, tipos e tradições. Na figura 500,[94] apresenta uma mulher com um estilo não-tradicional de penteado, com os cabelos enrolados, para mostrar um vestido tradicional e os mocassins. Algo desse tipo não se vê nas imagens de Julia. Ou seja, que as mulheres estejam completamente vestidas de 'aliadas da iconografia tradicional' ou 'civilizando-se' com cabelos curtos e aparência de euro-americana. De fato, esta fotografia está deslocada da obra de Curtis, por duas razões: o cabelo está curto e enrolado e ela sorriu, olhando para a câmera. Logo, Curtis usou esta mulher mais para ilustrar sua crença de que entre as cheyennes a tradição está morrendo e ele captou isso. A identidade dela foi ignorada no título e no texto: *Traje Cheyenne:* "A roupa de camurça desta mulher, ornamentada bordados de espinhos do porco-espinho, contas e franjas, é característica das cheyennes; mas agora só é usada em

[94] Edward Curtis. *Mulher Cheyenne. Sapato Cheyenne.*. Vol. XIX, 1930.

ocasiões de gala, mas, provavelmente, depois de tanto tempo, será coisa do passado" (Tachen, 1997,Vol XIX, p.724). O discurso se refere ao passado e a frase alude que a mulher está usando o objeto no presente. Há destaques para mostrar o 'sapato' em detalhes, o corte do cabelo e apenas destacar a posição genérica e sem importância da mulher. Em 'Cheyenne, *Dog Woman'*, de Edward Curtis, a mulher tem um nome, mas as descrições no texto estão no mesmo estilo, como na figura 500: "O vestido da mulher está decorado com dentes de alce" (1997, p.50).

Curtis também fotografa a princesa genérica das Planícies Pocahontas ou 'Índia Noiva' ou "Indian Maiden" , um arquétipo. De fato, Curtis parece ter extensa documentação da 'Índia Noiva' 'Noiva Cheyenne', Figura 501[95], é um exemplo da visão romântica de Curtis da mulher como noiva. Sua foto intitulada "Noiva Jicarilla"(Vol I) curiosamente está próxima à "Matrona Jicarilla", destacando a degeneração da mulher indígena (figura 502)[96]. A matrona é muito mais velha e usa o mesmo estilo de penteado e colar. Suas roupas também são similares. Os lados direitos dos rostos estão ambos na sombra, refletindo a escolha de Curtis, pela mesma iluminação em ambas os retratos. Em 'Noiva Jicarilla', o texto enfoca as descrições dos trajes da jovem. Na figura 503[97], "Noiva Sioux" , a garota está em pé sob a árvore à sombra. Esta imagem contém um elemento de fantasia, porque a noiva não se adequa aos traços físicos que Curtis tradicionalmente apresenta ao observador da 'indianidade' ou os traços indígenas definidos pela sociedade. De acordo com as noções populares de hereditariedade do sangue puro dos sioux, ela estaria inadequada como modelo. Curtis, em muitas imagens, é extremamente rígido em suas anotações e análises dos tipos físicos associados com as noções populares do 'índio'. É de se estranhar que, nesta situação, mais evidente que em outros casos que ele questiona, não mencione nada acerca do tipo da garota. A Índia Noiva (Indian Maiden), da cultura popular, fica entre '*a* índia ou *squaw*' e a princesa; ela apenas entrou nos anos da fase reprodutiva e está lindamente vestida e o cabelo bem feito. Este tipo de noiva é um indicador que a 'mulher índia' está firmemente estabelecida na forma da cultura popular daquele período.

[95] Edward Curtis. *Cheyenne Maiden.* Vol. XIX, 1930.
[96] Edward Curtis. *Jicarilla Maiden. Matron Jicarilla.*. Vol. I, 1907.
[97] Edward S. Curtis. *Sioux Maiden*. Vol. III, 1908.

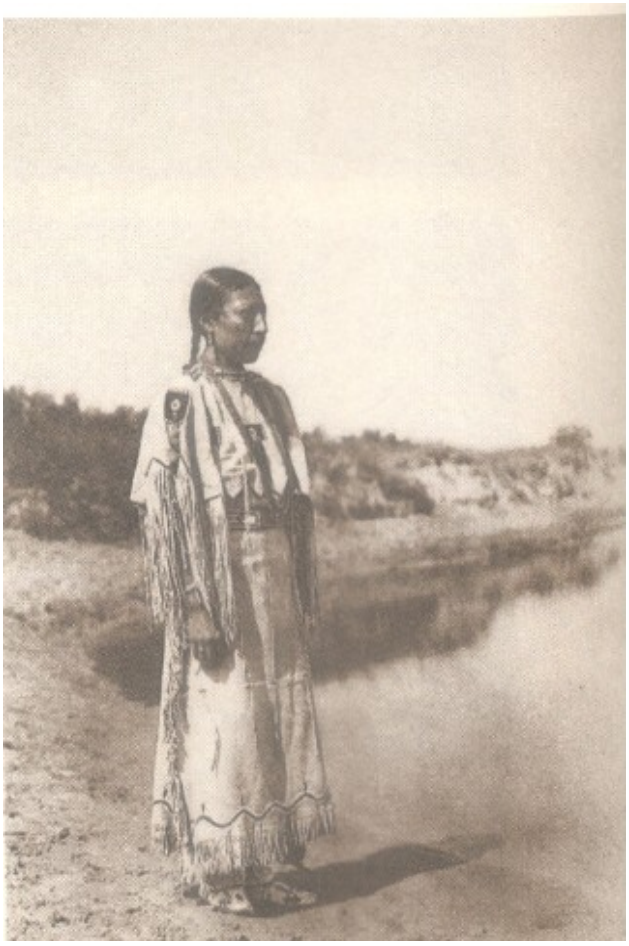


Figura 501: *Cheyenne Maiden*.

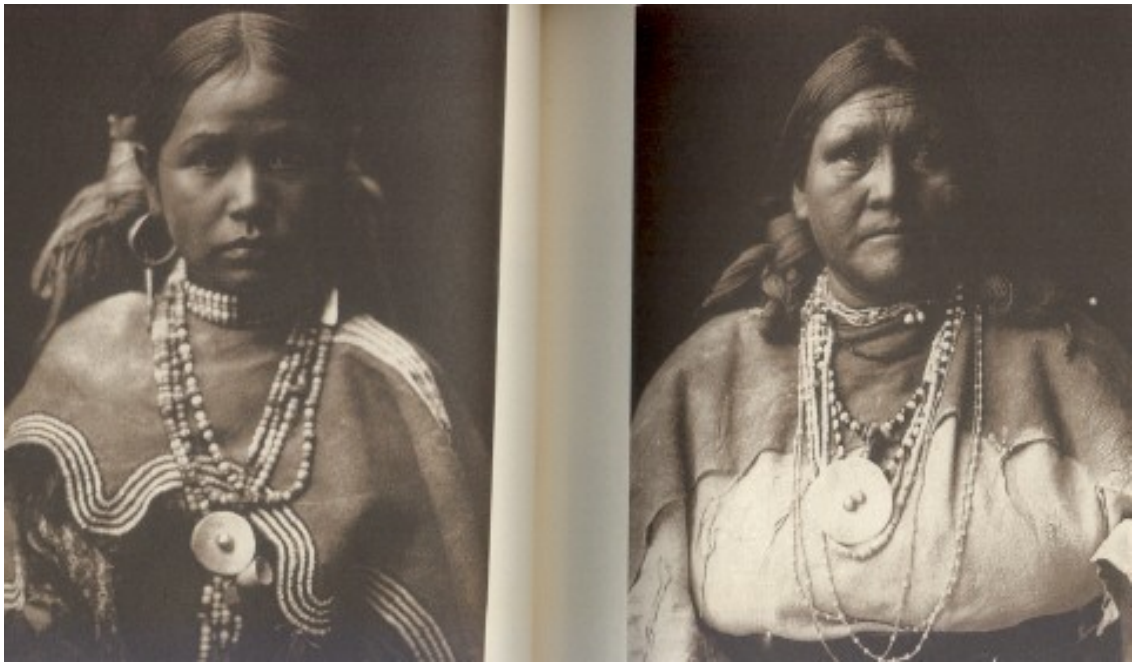


Figura 502: *Jicarilla Maiden e Matron Jicarilla*



Figura 503: *Sioux Maiden*

O tratamento que Edward Curtis dá às indígenas em geral é interessante. Curtis tem um número extenso de anotações etnográficas e seções biográficas em cada volume. Contudo, nenhuma mulher pode ser encontrada nas seções biográficas e há poucas, quando há, informações pessoais incluídas. Quando fotografadas, as mulheres servem para ilustrar uma peça no cabelo (a parte da fotografia mais iluminada), roupas, técnicas de colheita de alimentos etc. A figura 504[98] é um grande exemplo da posição etnográfica ou posição antropológica amadora desse artista.

[98] Edward S. Curtis. *Apache Sigesh.* Vol I, 1907.



Figura 504: *Apache Sigesh*

As escolhas artísticas que ele faz dos tons sépia e métodos pictóricos são românticos, mas sua técnica foi completamente influenciada pelos tipos e estudos de raças. Aqui, ela voltou-se para o lado, de modo que podemos visualizar claramente suas feições e o arranjo nos cabelos. Consta no Volume I:

> *Esta* ilustra o método das garotas prender os cabelos antes do casamento. O ornamento preso aos cabelos atrás é feito de couro; uma faixa larga e redonda no fim e estreita no meio (Taschen, 1997, p.41). [99]

O tema é tratado apenas como uma garota com o título: *Apache Sigesh* e o texto sob a foto. Ela é '*esta*' que ilustra o método da garota prender os cabelos. Uma outra imagem, no volume I, que mantém o uso de mulheres como um objeto para ilustrar a vida 'primitiva' é *A Apache Ceifadeira.* Esta imagem é a de uma mulher sem o rosto mostrando o 'o método de ceifar grãos com uma foice', comum hoje a todos os índios do Sudeste (1997, Vol. I p. 43).

Enquanto os homens da obra de Curtis são os guerreiros, bons selvagens, e suas vidas e nomes e histórias são descritas, freqüentemente com grandes detalhes, as mulheres são apenas ilustrações. Elas foram usadas para demonstrar o modo de colher, fazer um tapete e levar comida e água no modo 'primitivo'. Os homens foram vestidos como reis, dançando ou lutando, enquanto o interesse pelas mulheres foi definido simplesmente como 'a mulher de Touro Lento'. Esta fotografia mostra uma mulher mais velha de pé, em uma posição de

[99] Edward S. Curtis, *Índios Norte- Americanos: Portfólios Completos.* Taschen, 1997. Koln.

nobreza, um pouco mais alta do que a câmera, como '*a* velha esposa índia' do guerreiro. Julia, entretanto, não descrevia as mulheres mais velhas apenas como esposas, mas lhes daria nomes e identidade, antes de defini-las como as mulheres de guerreiros. Em 'A mulher de Touro Lento', de Curtis, a mulher olha para o horizonte como se olhasse para a história de sua vida e seu nome fosse negado pelo fotógrafo. Outras vezes, a mulher é apenas nomeada, como, por exemplo, '*Apsaroke Woman'*. Esta é uma representação comum, mesmo hoje, de mulheres indígenas como tipos. Há alguns retratos com valor estético, que dizem respeito às mulheres nos volumes de Curtis. Não obstante, a maioria deles é intitulada como esta ou aquela 'índia'. Há poucos exemplos de retratos etnográficos de tipos raciais, nos quais o nome da mulher foi incluído. Assim, a maioria das indígenas mulheres dos famosos volumes de Curtis permanecem como tipos.

O ressurgimento da reificação da mulher como bela, como vimos em Catlin, ou como alguma esposa bonita de alguém, como Sacagawea, está bem presente nas descrições de Curtis. O imagem de Curtis intitulada o 'Chefe tinha uma Linda Filha' representa a descrição comum dos atrativos sexuais de alguém sem nome. Nessa imagem, uma jovem garota está de pé, no campo, seu rosto não está bem iluminado, ou escuro, e ela poderia ser uma 'mulher das Planícies'. No volume XVII, ele diz que as garotas Pueblo, em geral, não são sem atrativos (Taschen, 1997, p.642). Curtis, então, parece quase hesitante em admitir ou comentar os atrativos das mulheres. Há a reação atração-repulsão na afirmação do fotógrafo.

O uso de mulheres que posassem para o estudo dos tipos de raças, assim como para o passado primordial, é também comum na obra de Curtis. A figura diz tudo: "*Perfil da Mulher Quinault Feminino/Tipo Feminino Quinault*" (Figura 505).[100]

[100] Edward S. Curtis. *Quinault Female Profile/ Quinault Female Type*. Vol. IX, 1913.



Figura 505: *Quinault Female Profile* e *Quinault Female Type*

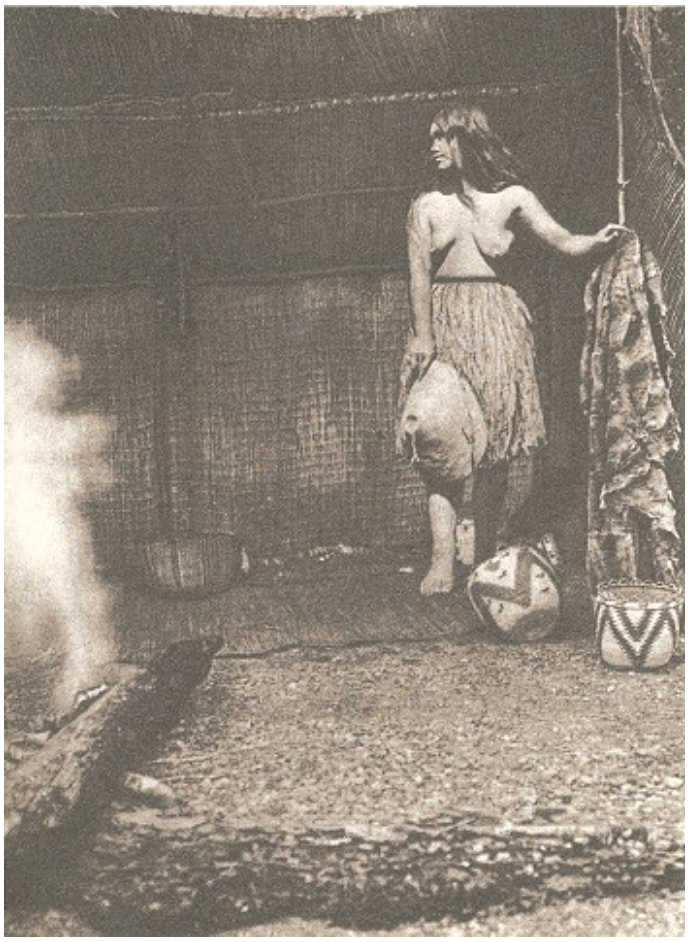


Figura 506: *Campo primitivo*.

Algumas das imagens que mais falam da mulher como primitiva ou primordial são as que as apresentam com os seios à mostra, como exemplos do passado da cultura indígena

antes do homem branco. Na figura "*O Campo Primitivo*" (figura 506),[101] ela interpreta o papel de uma mulher do passado. Embora, naquela época, as mulheres não se vestissem desse modo, Curtis tira a foto dela com os seios à mostra. Há várias imagens das mulheres assim, que supostamente representariam cenas autênticas. Em nome da 'autenticidade', ele inventava uma fantasia. Mick Gidley comenta:

> Em 1924, o mesmo ano da leitura de Santa Fé, ele fez a imagem de uma índia seminua, que estava em um lago idílico entre as folhagens de uma das finas palmeiras dos bosques de Palm Canyon, Califórnia, à qual deu o título de "Antes do Homem Branco Chegar" (frontispício). Tal fotografia, do modo como foi captada, é, de modo claro, uma ilusão tanto ótica quanto conceitual. Enquanto proposta de render a vida dos índios, antes do advento dos brancos, sua existência e essência estão totalmente determinadas pela cultura euro-americana branca. Obviamente, tirada com uma câmera, um instrumento desta cultura, a imagem preenche o mito de Éden, do branco. Assim, a despudorada Eva espera seu destino. Na realidade, apesar da beleza imaginária, tais figuras de índios não foram tão somente representativas dos 'índios dos velhos tempos' – erradicado no campo, empurrado para o passado - captado em estado de êxtase, removido do tempo e com seu passado junto (Gidley, 1998, p.43).

A respeito de *Uma Primitiva Quinault (A Primitive Quinault)* em (Taschen, 1997, Vol IX, p. 363), Curtis afirma: "As mulheres aborígine da Costa Salich vestiam saias de pele de cervo até os joelhos com franjas espessas até os joelhos. Nenhuma peça de roupa vestiam; quando estava frio ou chovia era desejável colocar mantas ou capas feitas com pelos de cabras ou fibras vegetais". (1997, p.363). A mulher estava vestida como primitiva, para mostrar a "índia real", senão estaria fora do contexto. Se fosse perguntado a uma mulher européia se mostraria os seios para descrever suas raízes de mulher das cavernas, a pergunta seria grosseira. Contudo a situação de poder é diferente entre Curtis e as mulheres indígenas.

A chave para se entender as representações de mulheres indígenas no período de fins do século XIX até meados do século XX, pode ser encontrada quando se procura, ao menos, conhecer imagens da cultura popular feitas tanto por fotógrafos indígenas quanto por não-indígenas. Talvez, ao comparar as fotos que não foram interessantes para a história dos Estados Unidos, possa se entender a 'mulher índia' no nível popular e global. Como Laura Nash afirma:

> Apesar disso, muitos fotógrafos de estúdio produzem cartões com imagens de expressões 'típicas'. Índios com roupas 'exóticas; outros retratam nativos como pessoas reais envolvidas em incompreensíveis atividades da vida cotidiana. Noções estereotipadas são perpetuadas e reforçadas pela repetição de escolhas de imagens familiares, tais como a do famoso retrato, feito em um estúdio, de Gerônimo, posando com um rifle. O acervo contém ainda imagens menos conhecidas, nas quais Gerônimo,

[101] Edward S. Curtis. Um Campo Primitivo. Vol IX, 1913.

> ciente do poder da imagem fotográfica, posa com sua família em uma plantação de melão. De fato, muitas imagens da coleção são retratos familiares similares... (*Spirit Capture*, pp.68-69).

A autora prossegue em sua narrativa para situar o poder da superexposição de imagens encontradas no arquivo da *NMAI*, Smithsonian, em perspectivas contemporâneas. Assim, imagens como essas, circulando em larga escala, poderiam definir e desconstruir a imagem popular do 'índio'. Edward Curtis foi um dos fotógrafos, cuja obra representa um índio criado pelas ideologias euro-americanas da época. Com sua perspectiva romântica pessoal e as repetidas reedições e circulação de seu 'índio' ele ajudou a descrevê-lo na imaginação coletiva do passado, bem como o 'índio' da cultura popular. As mulheres indígenas de Curtis são descritas de acordo com esse modelo.

5.8 Mulheres Indígenas Brasileiras: Etno-Artistas e a Civilização dos Trópicos

Os artistas-etno[102], a maioria cientistas europeus, do Brasil, combinam arte com teorias do primitivo e documentação, para produzir iconografia específica relativa às mulheres indígenas. Em geral, como examinados nos capítulos IV e V, esses artistas-etno tiveram interesse em documentar os habitantes originais das Américas, em conjunção com as novas civilizações, concretizando suas formas através do 'selvageria'. Estudo de crânios, teorias evolucionistas de inferioridade e, sobretudo, análises etnográficas para estudar as Américas foram combinadas com desenhos, gravuras e pinturas. Assim, muito tempo de métodos românticos do passado ou da imaginação pessoal de artistas foram centrais para muitas descrições, embora 'etnográficas' por natureza. Muitas imagens do Brasil, tais como as de Spinx, Martus e Rugendas, construíram fantasias etnográficas sobre o homem primitivo, baseadas em sociedades da floresta. O Brasil foi generalizado em termos da civilização e do primitivo. O observador com freqüência documentou as várias 'raças' e graus de 'etnicidades' presentes no Brasil. Quando se examinam as obras artísticas feitas durante as expedições, é claro o contraste entre o passado (indivíduos indígenas) e o futuro (progresso), assim como a divisão do território ao meio no que diz respeito à miscigenação em contraposição ao europeu e até mesmo à degeneração.

A indígena feminina, assim como a forma masculina, foi usada para demonstrar a imagem do antes e o depois da população indígena e com ou sem os elementos ou roupas da cultura 'tradicional'. Um dos primeiros exemplos é o de Albert Eckhout do Brasil Holandês ou Ocupação Holandesa no século 17. Três importantes imagens pintadas (a óleo) da mulher

[102] Este é o nome pelo qual este projeto se reportará aos homens que organizaram, ilustraram ou gravaram informações para documentação durante as expedições científicas européias ao Brasil e aos Estados Unidos. Os pintores-exploradores também serão chamados por este nome, mas sua nacionalidade será especificada.

indígena, por Eckhout, deveriam ser discutidas. Em *Mulher Tapuia, Mulher Tupinambá* e *Mameluca* (ou mulher mestiça de índio com branco), os rostos e corpos são similares, embora extremamente diferentes. Poder-se-ia, sem olhar os títulos, inferir que a mameluca representa uma alternativa nitidamente mais 'refinada' da população indígena. Nesse sentido, o que os artistas tinham em mente foi, provavelmente, mostrar a 'progressão'. De fato, o trabalho de Eckhout, em linhas gerais, parece tratar o exótico, a documentação etnográfica do 'outro', assim como o progresso e a civilização. Embora a primeira imagem seja intitulada *Mulher Tupinambá* (figura 507) e a outra *Mameluca* (figura 508), os rostos e corpos são extremamente similares.



Figura 507: *Mulher Tupinambá*



Figura 508: *Mameluca*

A mulher tupinambá está sendo retratada carregando nas ancas uma criança com pele um pouco mais clara, vestindo apenas uma saia, com o corpo e os seios mais esteticamente femininos do que a mulher tapuia, e carregando uma cesta com suprimentos na cabeça. Atrás dela há uma fazenda ou estrutura européia que se assemelha a uma casa de senzala de cana de açúcar ou à casa de um coronel da época. Ela está de pé no campo próxima a um ícone tropical: a bananeira. A tupinambá está pintada em estilo mais etnográfico. O desenho da

cesta e o estilo de vida descrito pela criança, o pote de água e os suprimentos são centrais para sua identidade em oposição à da mameluca, que é retratada como liberta de tais temas primitivos e de escravização. A *Mameluca*, com a pele mais clara, em tom alaranjado, está como uma ninfa, balançando na mão uma cesta de flores, um adorno de flores nos cabelos assim como com um vestido longo impecavelmente branco e um colar no pescoço. Ela, como a figura da 'princesa-liberdade-América' norte-americana, tornou-se mais romântica, com a pose e o estilo grego mais evidente do que sua predecessora. Embora o rosto seja quase idêntico ao da figura tupinambá, o tom de pele é bem mais claro. Ela está livre da escravidão ou da casa de senzala atrás dela, porque se juntou à 'civilização' e é brasileira. Sendo assim, a transformação de Eckhout da mulher indígena beira a semelhança a uma deusa. A mameluca poderia ser o desenvolvimento da criança nos braços da mulher tupi, o que justificaria as características faciais similares. Ela seria a essência dessa exótica, mas civilizada feminilidade. Pode-se dizer que essa aparência europeu-holandesa, em relação à brasileira como um novo ser, pode ser encontrada ligeiramente alterada sob a perspectiva do modernismo e das primeiras perspectivas científicas sociais brasileiras. Atrás da mameluca, há um cajueiro repleto de frutas e um arbusto tropical florescendo, com a planta 'aves do paraíso', assim como um pequeno animal doméstico a seus pés.



Figura 509: *Mulher Tapuia*

A *Mulher Tapuia* (figura 509) não se encontra em primeiro plano diante de uma

fazenda, relacionando-a com a escravidão, mas é o exemplo da 'selvagem' livre. Para Eckhout, ela representa a mulher indígena antes do contato. O pano de fundo é a floresta, vê-se um grupo de indígenas bronzeados e a selva desabitada entre por entre as pernas dela. Pode-se ver a posição do grupo indígena ao fundo, representando suas ligações com a realidade indígena e as comunidades puras e intocadas. Também pelo fato de eles se encontrarem entre suas pernas parece simbolizar o nascimento da forma indígena feminina. Se assim for, para Eckhout, a mulher indígena brasileira é a mãe para a sociedade indígena. Ao contrário do homem tapuia, ela está segurando uma mão rígida e um pé está escorregando para fora cesta que carrega nas costas. Portanto, outra vez, o feminino representa o canibalismo e as raízes selvagens. A figura masculina, contudo, permanece bem próxima a uma cobra, que tradicionalmente simboliza o exótico ou o selvagem, enquanto a mulher encontra-se perto de um cão selvagem. A serpente representaria o animal exótico e o cachorro, o doméstico, mas o animal doméstico de estimação da mulher tapuia parece uma escolha ocasional, a não ser que seja uma referência ao seu papel doméstico ou à domesticação da selvagem devido ao casamento ou união com homens não-indígenas. Essa diferença entre o papel do selvagem masculino e o feminino na sociedade brasileira é também vista em relação ao cônjuge masculino da mulher tupinambá escrava ou trabalhadora, em frente à fazenda. O masculino está na selva desabitada, com menos símbolos do civilizado; está próximo ao rio, onde outras pessoas indígenas nadam e pescam, denotando que mantêm ou aderem aos valores tradicionais. A posição elevada, a faca e as calças representam a cultura não-indígena e, portanto, indica o contato ou a 'aculturação'. A ausência de nudez, penas e brincos que não se apresentam no homem tupinambá estão em contraste com o homem tapuia. O papel da mulher indígena em níveis de miscigenação é importante para Eckhout. O masculino (mestiço) e o guerreiro serão melhor discutidos no capítulo IV. Tais comparações são um tema comum, de fato, para os artistas da época, em ambos os países, tal como George Catlin,[103] nos Estados Unidos. Seria a transformação da mulher indígena do colégio interno quase endeusada por Eckhout, ou ainda, a versão masculina de Catlin vista no estado original versus a modernização do 'índio'.

Alexandre Rodrigues Ferreira, um euro-brasileiro, conduziu uma expedição portuguesa chamada *Viagem Philosophica.* Graduado em História Natural, em Portugal, foi educado sob uma visão clássica científica da época (1778). As informações e o trabalho da expedição, embora relevantes, serão examinados como um dos indicadores do pensamento eurocientífico

[103] Imagem pintada por George Catlin, um 'antes' de um homem vestido com trajes das planícies e 'depois', em roupas não-indígenas.

que dizem respeito às mulheres indígenas. Os artistas portugueses das expedições, Joaquim José Codina e José Joachim Freire, que se concentraram no homem primitivo masculino refletem essa visão. Muitas imagens são apenas de grupos específicos de espécimes masculinos e das regiões de onde vieram. Os homens são visualmente descritos como guerreiros ou 'selvagens' de alguma forma, embora quase todos os exemplos abranjam também armas 'primitivas' e não-'primitivas'.



Figura 510: *Mulher do dito Chefe*

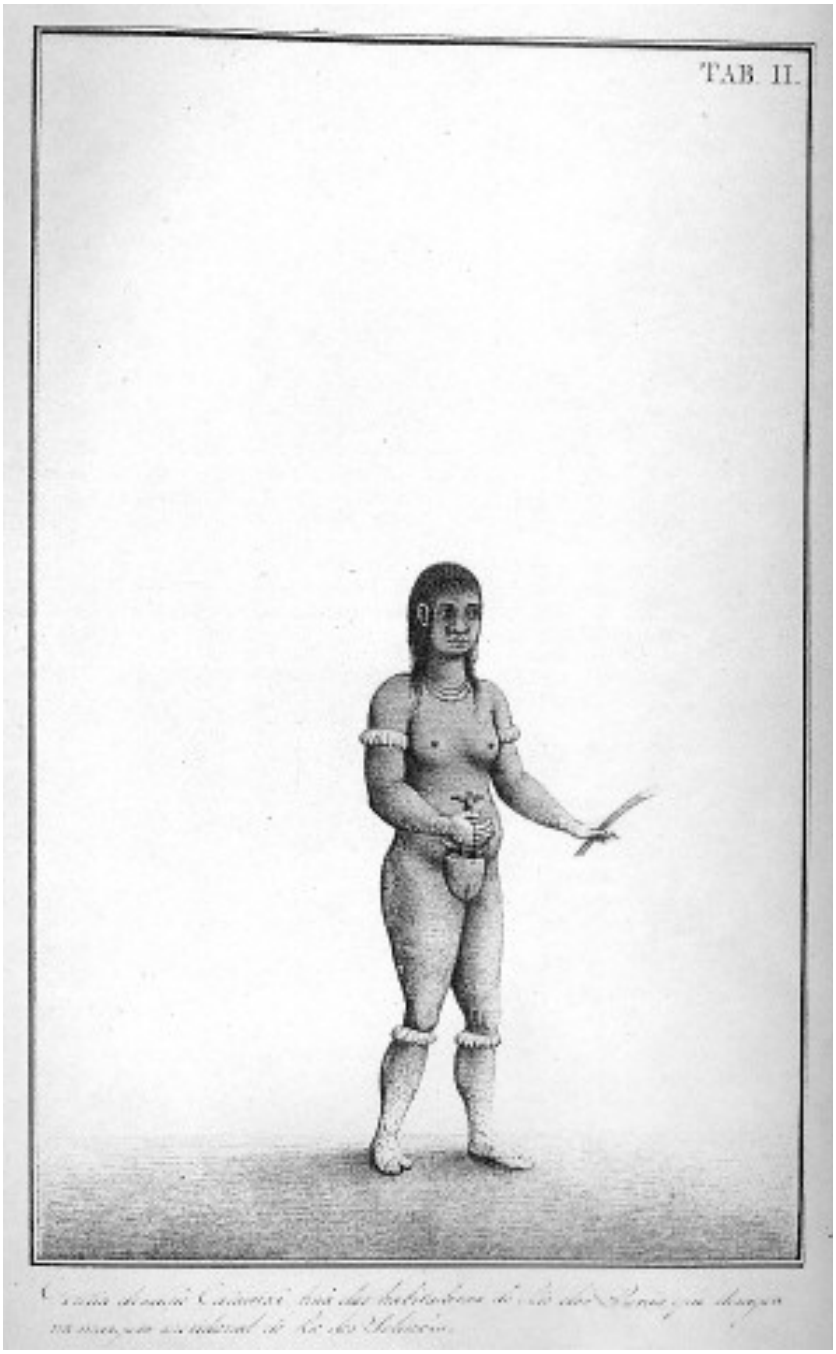


Figura 511: *Gentia da nação Catauxis*.

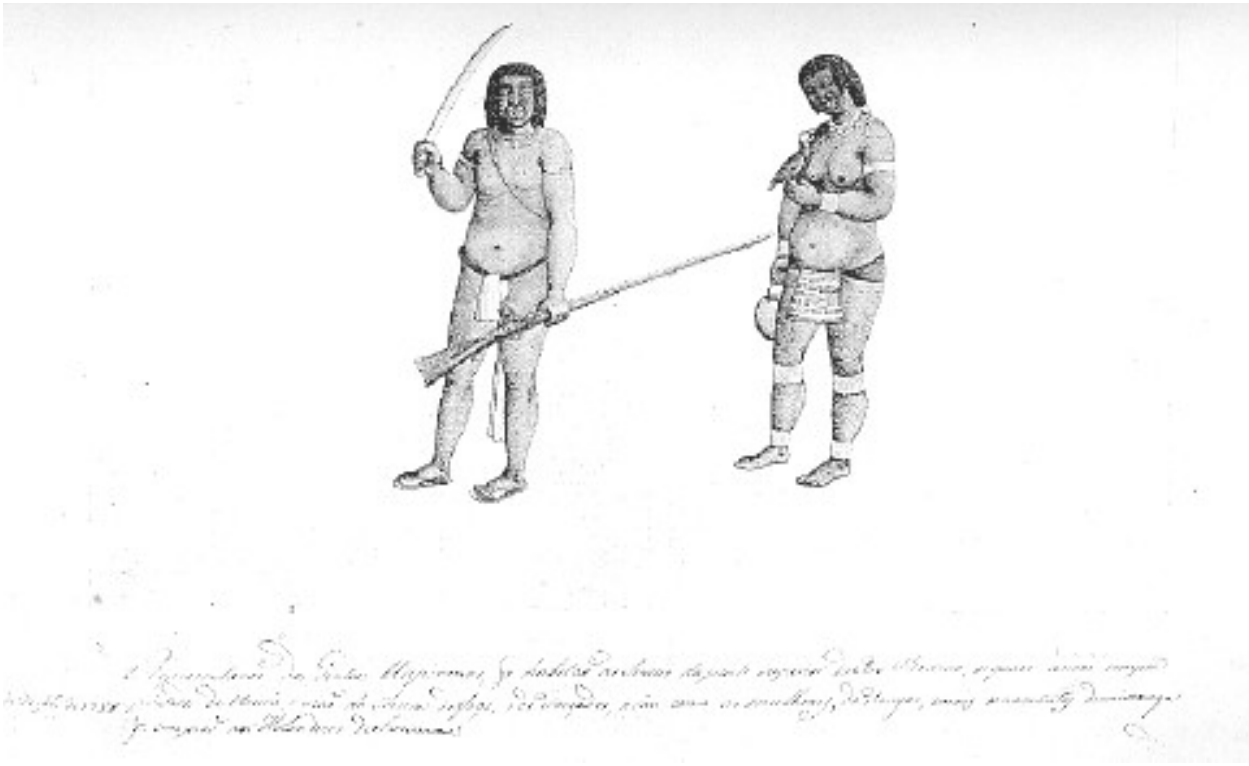


Figura 512: *Representação dos Gentios Uapixanas*

Cada homem representa o tipo de um grupo e a mulher é excluída na maioria dos casos. Três imagens falam da existência feminina: *Mulher do dito Chefe, Gentia da nação Catauxis* e *Representação dos Gentios Uapixanas*[104]. Em cada uma delas, as pessoas representam tipos físicos de um determinado grupo e nenhum nome, de homem ou de mulher, está incluído. *A Mulher do Dito Chefe* (figura 510) consiste no retrato de uma mulher cuja identidade está unida à do homem a quem pertence e ao fato de ela ser mais nobre que os outros tipos mais genéricos. O penteado tradicional e tatuagem ou pintura no rosto são indicadores de sua 'indianidade' e, em grande parte, roupas não-tradicionais cobrem seus ombros e seios. Uma vez mais os seios denotam sua condição de mulher. Na imagem intitulada *Gentia da nação Catauxis*, (figura 511) ou seja, a nação que ela representa, a feminilidade é destacada. Ela está em nítido contraste com os homens, porque não está usando armas e nem roupas, apenas um alimentador de pássaros e um pássaro. Uma vez mais, a mulher está junto com um animal. Não obstante, o corpo dela tem formas femininas, nas regiões abdominais, nádegas e seios. Portanto, o artista não se inspirou na iconografia do 'índio', cuja forma é estritamente masculina. Das imagens das mulheres indígenas, a que mais apresenta detalhes específicos está no trabalho intitulado *Representação dos Gentios Uapixanas* (figura 512). A iconografia do corpo feminino e do pássaro se repete. O homem está em pé displicentemente, na frente dela, com uma faca e uma espingarda na mão. A mulher está mais natural e submissa,

[104] Todos estes desenhos são originalmente coloridos.

enquanto o homem mais dominante. Esta dominação e traços guerreiros são retratados pelas armas e pelo olhar. Ele olha para o artista e observador diretamente, ela olha para o chão e para seu pássaro. Uma legenda informa sobre o lugar de origem do grupo, a arte nos corpos, o uso de armas e as sungas dos homens.

As descrições de Maximillian Wied Neuweid e os trabalhos de outros artistas-etno, como Fredrick Sellow, relativos ao Brasil, refletem a convenção da forma e da beleza humana, de um ponto de vista europeu. Normalmente, este estilo não estava reservado para a representação de povos indígenas no Brasil. Isso acentuou a representação do corpo indígena um pouco genérico, tipo bom selvagem. Entretanto, como indicam as notas e imagens de Wied-Neuweid sobre sua expedição, usou-se um enfoque mais científico do sujeito representado. Ele acrescentou o estudo de crânios e de raças conduzidos a partir de corpos de pessoas indígenas mortas. Historicamente, os exemplos guardados foram os da espécie masculina (Capítulo IV). Sua representação da sociedade indígena foi também bastante primitiva, genérica e masculina, no tocante à sua forma. A mulher brasileira não estava definida prioritariamente como um elemento de estudo e experimentos como o *Quack,* o bororó masculino ou uma peça do museu da vida (Capítulo IV). Em muitas das imagens de seu grupo, em vários exemplos, as mulheres carregam elementos e crianças. Embora isso tudo possa ser considerado parte da cultura indígena em algum grau, nessas representações não há nada que distinga um 'índio' de outro, além dos seus papéis e gêneros. Os itens culturais e estilos de vida são documentados, mas não especificamente sobre a mulher indígena. Ela é representada em função do mundo masculino, mesmo durante danças ou rituais. Ela esta ao lado dos homens, com uma criança (figura 513). Isso reflete a mentalidade, na expedição de Weid, dos artistas, dele mesmo e de Sellow, no Brasil, versus Bodmer. Ainda que Bodmer represente o primitivo, os traços individuais são algo evidente.



Figura 513:*Grupo de Camacans na Mata*

Spix e Martius também criaram descrições de mulheres indígenas associadas com suas expedições. Um dos motivos para que isso ocorresse em outros trabalhos de artistas-exploradores-etnográficos é o exemplo da mulher indígena como uma representação das misturas. Nessas imagens, as mulheres são desenhadas da cabeça aos pés e há ênfase no uso de roupas não-tradicionais, que indicam a condição de 'pacificados' (figura 514).



Figura 514: *Mameluca e Cafuza*

A mameluca é mostrada com um intumescimento no pescoço, causada por inflamação na tireóide.

Essa condição é notada como sendo comum no Brasil e é representada também por Hercules Florence em uma imagem de uma senhora com um problema similar. Não há estudos da cabeça do mameluco ou do cafuzo na coleção de Spix/Martius. Há uma imagem da cabeça aos pés de um mundrucu e de um puru-puru 'incivilizados'. Nessa imagem, há quatro pessoas: dois homens, uma mulher e uma criança (figura 515).

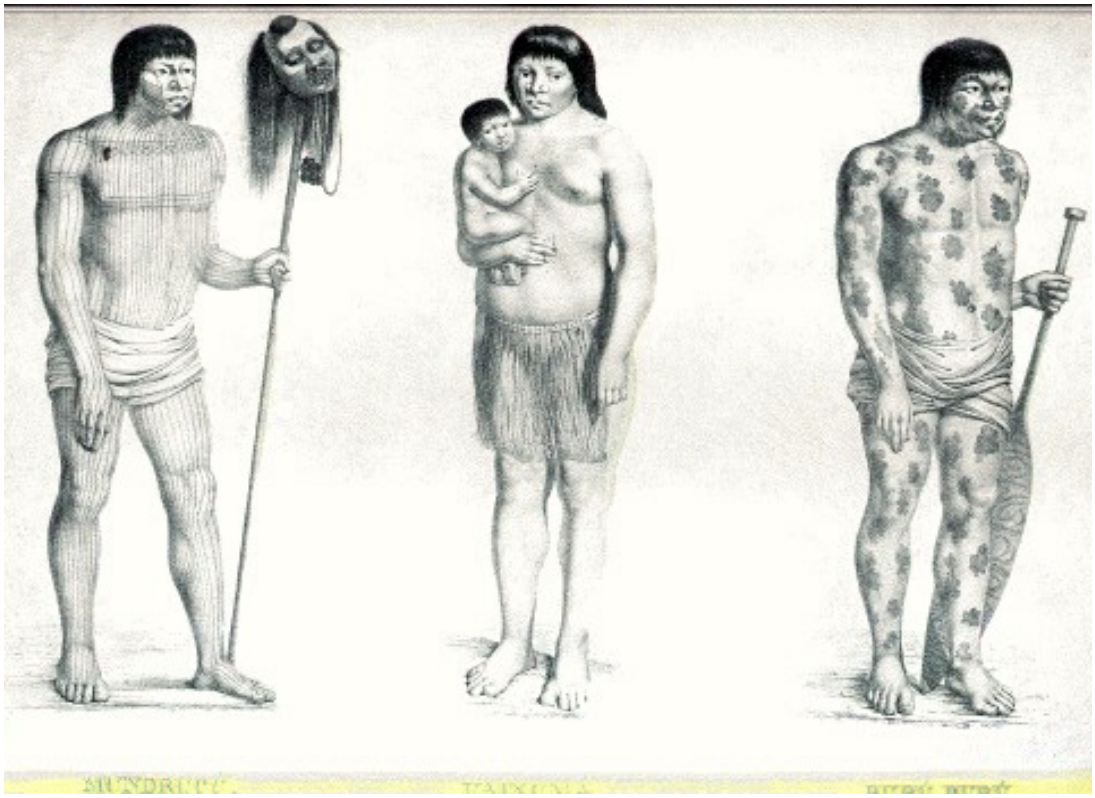


Figura 515: *Mulher Uainumá*

A mulher, Uainumá, é quase tão alta e robusta quanto os homens ao lado dela. Seus seios são firmes, mas a estrutura do corpo é parecida com a de um homem. Nesta imagem, o único aspecto verdadeiro que a associa ao gênero feminino é o papel de mãe, retratado freqüentemente por tais artistas. De fato, a supersexualização e a extrema subsexualização da figura feminina é uma constante marca da imagem da mulher 'índia' na maioria das sociedades dominantes. Aqui, como na maioria dos trabalhos científicos, ela é assexuada, não atraente e facilmente confundida com a 'indianidade' masculina. Na imagem da cafuza e da mameluca, há apenas duas mulheres. Não há exemplos de homens cafuzos ou mamelucos.

Com estilos similares aos de outros artistas da época, Spix e Martius também incluíram estudos de cabeças de mulheres em sua obra, mas, em geral, parecem mais estudos de cabeças

de homens. Mas tem uma figura de mulher interessante representada no meio masculino, (figura 516), *Índia Miranha*. O fotógrafo Marcelo Grilo (Vogue n. 311, 2004), capturou a imagem dela usada numa loja da Iguatemi em São Paulo (figura 517). Uma outra apropriação da brasileira 'original' dos artistas-etno pode ser vista na foto das duas mulheres, tiradas por Spix e Martius para a Europa, nas paredes de uma loja. Esta configuração moderna combina identidade nacional, história nacional com um biquíni nacional. Nessa imagem colorida dá para ver a cor marrom dos olhos e cabelos da mulher. Em geral a pele e cabelo esta mais claro do que no versão preto e branco. A imagem original é colorida.



Figura 516: *Índia Miranha*



Figura 517: Vogue n. 311, 2004

A mulher está com peito masculino, ao contrário das representações femininas de Rugendas. Em geral, os corpos das mulheres são menos femininos, no sentido de que, acima de tudo, são fisicamente genéricos e definidos como femininos apenas por sua relação de cuidados com os filhos. Mas o rosto dessa mulher é em geral muito mais estético, individual, não europeu e feminino do que os das mulheres nas outras imagens dessa expedição

Os cientistas-artistas masculinos da Expedição de Langsdorf[105] desenharam algumas das mulheres indígenas representadas como sombras de uma sociedade 'índia' masculina ou como mulheres em relação ao colonizador. As mulheres, freqüentemente, eram escolhidas para descrição de exemplos misturas de indígenas com descendentes europeus. Por exemplo, Aimé-Adrien Taunay, como foi discutido no início do Capítulo IV, concentrou-se em documentar visualmente, ou desenhar, pessoas indígenas miscigenadas, assim como formas mais genéricas que diziam respeito aos bororós puros. As mulheres são apenas distinguidas dos homens devido aos seios. As formas puras do 'índio', segundo Taunay, repousam em antigos conceitos de uma forma tradicionalmente masculina. Contudo, as representações de Taunay de mulheres mestiças, mamelucas e garotas indígenas civilizadas, tais como as desenhadas por ele em *Chiquito da Missão de São Rafael* e *Índia Maria Francisca-Paresi* [106] são importantes. Em tais versões, ele pintou e desenhou Anastácia, Francisca de Sales [107] Sebastiana, Marcelina, Paulinha, Domingair, Antonia, Aninha e uma forma de mulher descendente dos índios Chiquitos, todas mulheres. Há alguns exemplos de homens mestiços ou civilizados, tais como Antonio, o irmão da família feminina que aparece representada e Patrício José Bispo, irmão de Aninha, representado como o marido *Mestiço da Tribo dos Paresi*. Taunay documenta extensivamente esta família 'indígena/mestiça' feminina. Taunay compartilha a noção popular da hereditariedade indígena como feminina, em relação à linhagem sanguínea européia.

Johann M. Rugendas também parece incluir mais exemplos femininos de 'indianidade' em seus retratos (figura 518). São retratos que não apresentam quesitos culturais, a feminilidade das duas mulheres é indicada pelo ligeiro volume dos seios. A maioria desses retratos foi feita como 'estudos da cabeça' para análise dos crânios dos tipos indígenas.

[105] Embora, em muitos casos, o trabalho do artista seja gravado ou romantizado por outro artista, antes de chegar ao produto final, como é o caso de Rugendas, meu interesse será pelo produto final publicado.
[106] Descrito e analisado em detalhes no capítulo IV.
[107] Descrito mais como africanos, poderiam também ser indígenas, devido aos laços familiares dela.

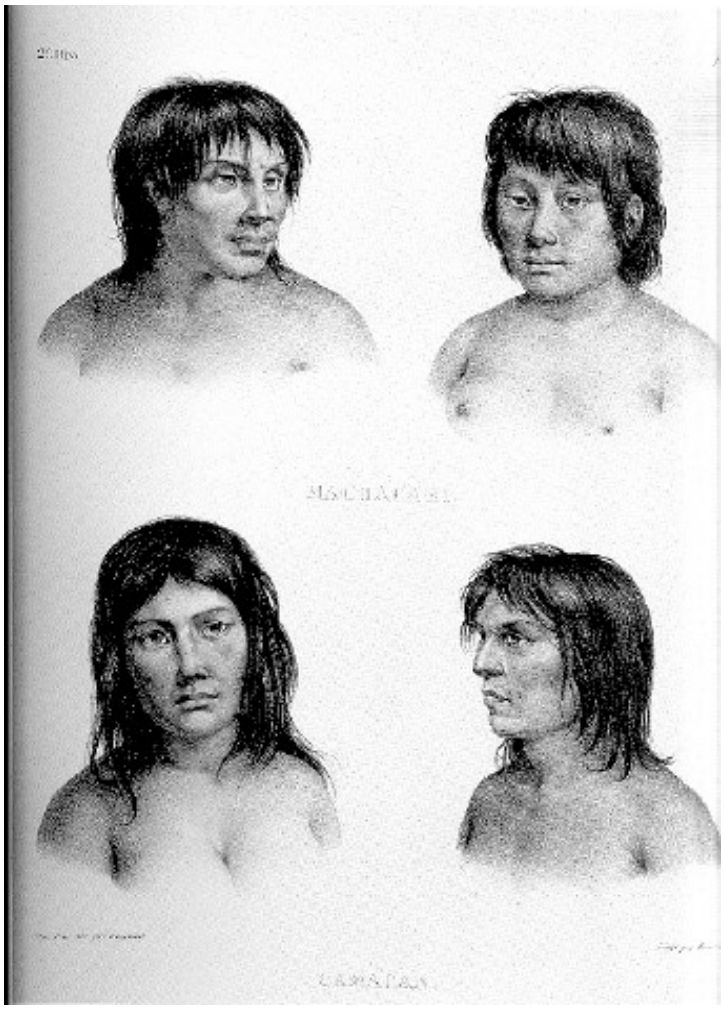


Figura 518: *Machacari e Camacan*

No livro, vemos também que Rugendas criou muitas imagens da floresta virgem brasileira, com minúsculos 'índios' genéricos, tal como a participação da mulher no jardim do Éden, do bom selvagem. Os seios ou a proximidade a uma criança são os únicos indicadores reais da diferença. Na figura 519 , ela está literalmente carregando duas crianças e uma outra corre atrás dela.



Figura 519[108]: *Índios flechando uma onça*

A mulher permanece no papel de mãe e no genérico 'cuidar dos filhos', enquanto o homem está no centro do palco do 'indianismo' com os outros homens que tentam caçar um grande felino com arcos e flechas. Uma imagem de Rugendas que salienta a importância da conversão das mulheres e crianças é *A Primeira Missa Celebrada em São Vicente, em* 1532 (figura 520). Esta pintura, embora realizada nos anos de 1800, traz o passado à tona e tem o mesmo tema, mas sob outro enfoque, da *Primeira Missa,* de Vitor Meirelles.

[108] Detalha da imagem maior.



Figura 520: *A Primeira Missa Celebrada em São Vicente, em* 1532

Embora esta pintura tenha sido feita no meio dos anos 1800, traz o passado à vida. O que parece ser três mulheres indígenas e um homem submisso ao padre e à igreja, nos primeiros anos do contato. Eles, como na pintura de Pocahontas,[109] representam o batismo e a submissão feminina à igreja do europeu masculino. As mulheres são representadas no estilo oriental.

Hercules Florence, em contraste com outros artistas, parece representar mais o enfoque etnográfico e não parece usar mulheres em particular como exemplos de misturas ou de civilização versus o primitivo. Entretanto, nesta sua imagem, *Maloca dos Apiakás*, ele faz uso de uma mulher como indicador da cultura. A mulher está pintada em uma antiga posição, de modo a expor suas tatuagens. No trabalho desse artista, as mulheres não estão tão definidas pelo gênero dos papéis ou signos como crianças, aparência dos seios, seios amamentando. É importante lembrar que esses artistas-etno e, mais adiante, os fotógrafos-etno, começaram a usar realmente os itens culturais como marcas de 'indianidade'. A iconografia deles torna-se intrinsecamente ligada ao primitivo, aos olhos dos europeus. Como já foi mencionado nessa tese, as mudanças feitas pelo processo litográfico são levadas em consideração como um trabalho completo, porque nele consta a assinatura do artista. Se isso é um indicativo das ideologias completas do artista ou não, essas imagens dos artistas-etno ou

[109] Como o *Batismo de Pocahontas*, esta imagem foi pintada em torno da mesma época.

as imagens das fotografias etnográficas refletem a imaginação européia, raízes da imaginação dos primeiros euro-brasileiros, no que diz respeito às pessoas indígenas e à civilização. Esta discussão permanece ligada ao produto final e à transmissão de signos contidos nos trabalhos desses primeiros artistas-etno ou fotógrafos. Tais pontos enfocados, como tatuagens, armas, trajes e, acima de tudo, diferenças na aparência dos corpos do 'outro' torna esses itens indicadores do primitivo. Em geral, Florence representa mulher com detalhes menos estereotipados do que alguns artistas. Os textos e imagens de Jean Baptiste Debret remetem à construção de uma civilização nos trópicos. De certo modo, ele fez como D. Pedro I, que quis e produziu provas visuais de que até mesmo o primeiro nível de civilização teria começado a fazer progressos no Brasil.

Em termos de pessoas indígenas representadas, o caboclo foi definido como civilizado, embora ainda 'índio', o bororó como o 'real', os rituais dos camacãs como grupos 'reais ou tradicionais' com *Missões 'Índias'*, *Soldados Índios,Índios Civilizados,* todos em justaposição com as novas cidades, como o Rio de Janeiro. Uma poderosa imagem em relação às comparações de Debret entre o selvagem e o civilizado chama-se *Soldados Índios Escoltando Selvagens* (figura 521).

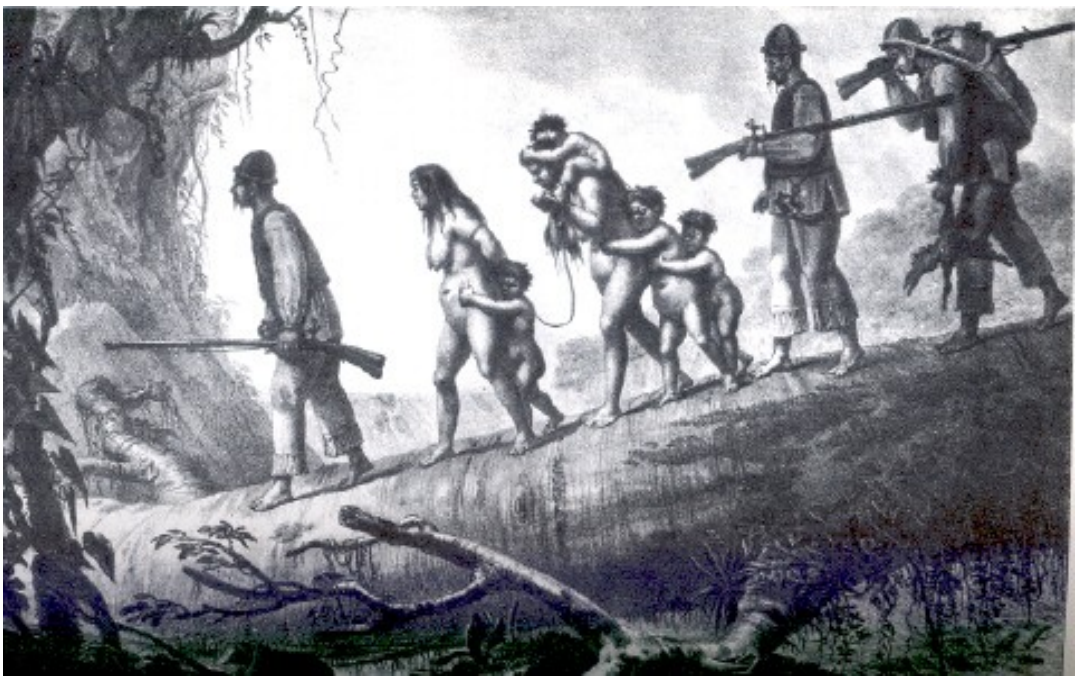


Figura 521: *Soldados Índios Escoltando Selvagens*. Debret.

A comparação entre índios produtivos versus selvagens prisioneiros é clara. As mulheres aqui são muito primordiais, feias e parecidas com os 'índios' representados por Spix e Maritus, (*A Dança dos Índios Puris)*. Os índios civilizados, segundo sua concepção, seriam leais ao imperador e à nova civilização brasileira. As figuras femininas são fisicamente primordiais e primitivas. Seus corpos são representações grosseiras e rústicas do original brasileiro feminino.

A imagem de Debret da índia camacã (figura 522) foi reutilizada e retrabalhada muitas vezes. Originalmente, à luz do texto e de outras imagens de Debret, ela representa um retrato de um 'primitivo' feminino puro-sangue.



Figura 522: *Índia Camacã*. Debret.

Essa imagem serviu como um quadro único das origens do Brasil, cuja beleza deveria ser celebrada. Entretanto, esta celebração das raízes indígenas era possível devido ao 'progresso' mostrado em outras imagens de pessoas indígenas se misturando e tornando-se civilizadas. Os tipos selvagens femininos de Debret eram desenhados à moda mais bárbara do que a da mulher camacã. Ela era uma figura mais nobre e bastante diferente das prisioneiras selvagens da figura. Estas estavam nuas, com os seios caídos e rodeada de filhos, enquanto a figura da camacã era perfeita. O discurso contemporâneo e o uso dessa imagem são bastante interessantes e podem ser vistos nas capas de livros contemporâneos, assim como em estampadas de blusas (figura 523). Portanto, embora provavelmente não tenha sido a intenção de Debret, essa imagem foi apropriada como prova da originalidade e do 'brasileirismo' da nação como um todo. O uso de camisetas pelas mulheres é um modo interessante de como as brasileiras se conectam com suas raízes e, através da roupa, indicam o autêntico brasileirismo. A camisa é moda à venda para a população feminina brasileira e retrata uma expressão de identidade, nos dias de hoje.



Figura 523[110]: Revista Claudia. Novembro, 2004.

Na imagem original, os seios da mulher estão bastante evidentes assim como as flores em seus cabelos. Junto com alguns outros tipos de retratos de cabeças de mulheres, o dela é discutido como símbolo real ou cientificamente histórico da mulher indígena, em memoriais históricos públicos. A figura masculina do camacã é similar em estilo, mas tem um nome, o que não acontece no caso dela. Ela poderia ser algo como a 'tataravó dos brasileiros'. Não importando se Debret pretendia ou não que esta imagem existisse ou não hoje, o fato é que ela foi apropriada como prova 'nativa' de uma nação inteira.

Um exemplo final quanto à forma da indígena feminina, usado nesses trabalhos de arte etno, é o estudo comparativo que pode ser visto na obra de Joaquim José de Miranda. Ele fez uma versão masculina de um homem nu, com uma folha servindo de uma espécie de saia-túnica, empunhando arco e flecha. O exemplo feminino, entretanto, não utilizou dos benefícios da folha para cobrir os seios expostos, o que, na vida real daquela época, teria sido

[110] Revista Claudia. Novembro, 2004. Fotografia Roberta Dabdab.

visto como primitivo e escandaloso pelo público europeu. Se o artista quisesse retratar ambos em seu estado natural, ele não teria coberto as partes íntimas do homem com uma folha. Note-se, na imagem fotográfica,[111] a evolução da necessidade voyeurística de fazer a mulher mostrar os seios para ilustrar como ela seria antes do contato.

5.9 Fotografia Européia e Brasileira: A Nação e a Mulher Indígena

Políticas similares que dizem respeito à reforma e à assimilação influenciaram a representação e o processo fotográfico no Brasil, durante o reinado de D. Pedro II, tendo a fotografia se tornado central para a discussão de uma identidade nacional brasileira. Muitos fotógrafos estrangeiros, bem como euro-brasileiros[112], começaram a tirar fotos dos 'índios' brasileiros. Tendo D. Pedro II como um ávido financiador da imagem fotográfica, o Brasil foi sendo documentado como único, com genuínas raízes e identidade, assim como em progresso. A figura do 'índio' foi central para esta discussão (dos anos 1850 até o início dos anos de 1900), especialmente para os fotógrafos europeus, tais como os da Alemanha. A perpetuação de uma nação naturalmente saudável repousava na documentação da especificidade brasileira: vida silvestre, frutas, minérios e plantas. O retrato de um paraíso tropical era adequado para a imaginação européia. O povo indígena tornou-se parte desse território natural e as fotografias foram úteis para os mais interessados no estudo do 'primitivo' como o bom selvagem As fotografias foram importantes para a formação de uma nova memória coletiva, na Europa e no Brasil, associada com a memória euro-brasileira. Nesta nova era fotográfica, a miscigenação continuava a ser um indicador importante na identidade nacional. Então, o novo comportamento não estava sendo visto como uma completa degradação do sonho europeu-brasileiro. O brasileiro nativo foi retratado como raízes passivas nobres na origem do Brasil.

O bom primitivo do passado era menos controvertido e exatamente o que os observadores esperavam ver. O índio brasileiro era natural, bom, mas inferior. Portanto, de acordo com as idéias evolucionistas européias da época, tal mistura levaria a uma nação de pessoas inferiores. Fotógrafos como Mark Ferrez mostraram a civilização dominando a natureza, civilizando os índios puros e românticos, mas de origens passivas, centradas na natureza exótica, mata virgem e no índio primitivo como elementos. Essas fotografias foram similares, em metodologia, às de Rugendas e de outros europeus artistas-etno.

[111] Esta imagem fotográfica foi tirada por Louis Afassiz, com financiamento de D. Pedro II.
[112] Entre aqueles que nasceram no Brasil, numa classe social mais alta, o nível de conhecimentos científicos ou fotográficos fazia com que documentassem melhor o 'outro', como Ferreira, nos anos em que isso era controlado por Portugal.

Mark Ferrez e Albert Frisch, na questão, são similares em estilo a de Edward Curtis, pois usaram poses montadas, panos de fundo falsos e manipularam suas fotos. Dentre os títulos que escolheram, estão incluídos o grupo cultural do indivíduo e a área na qual vivem ou viveram. Frisch com freqüência fotografou índios vestidos como o 'primitivo', usando um estúdio escuro como fundo, seguido por uma montagem ou inserção de um cenário natural, durante os estágios finais do desenvolvimento (Borges, 2003, p.105). A mulher indígena de Frisch é apenas um elemento do 'índio' primitivo masculino. A ideologia de Ferrez no que concerne às mulheres como indicativas do 'primitivo' está evidente em seu estilo quase idêntico ao de Curtis (figuras 524).



Figura 524: *Menina índia Tobá*



Figura 525: *Índias Miranhas, Na Região do Alto Japurá*

Ambas as mulheres vestem apenas saias. Muitas das mulheres com os seios à mostra vestiam-se dessa maneira, de modo a ilustrar os métodos de se trajar no passado ou a relação do doméstico e primitivo com o feminino. Freqüentemente ele também fotografa uma mulher com os seios de fora em ambiente neutro ou natural. Os homens são fotografados com muitos quesitos culturais tais como penas, armas, lanças etc., enquanto as mulheres não se apresentam dessa maneira. Na imagem de Ferrez, a jovem solitária está sentada na grama com traços culturais menos visíveis que seus traços físicos. Isso também é evidente nas imagens de mulheres de Frisch, quando comparadas às dos homens.(figura 525, *Índias Miranhas, Na Região do Alto Japurá*). Há evidências na obra de Frisch de que essas imagens são de mulheres indígenas brasileiras (particularmente da Amazônia), baseadas na forma feminina, com pouca ou nenhuma referência aos indígenas brasileiros. A mulher nua é aqui associada com a natureza. Ela é parte da natureza que feminina. Os seios à mostra da 'mulher indígena' brasileira são centrais em muitos trabalhos da época, como Pedro Karp Vasquez nos faz lembrar:

> O historiador Michel Frizot reproduziu esses arquétipos em 1994, no seu livro *Une Nouvelle Histoire de la Photographie* (p.268), mostrando uma infeliz índia sentada numa cadeira diante de uma parede clara, tendo os seios à mostra e o corpo envolto num tecido estampado com motivos florais, de evidente feitura européia e sem nenhuma relação com o vestuário normal dos índios brasileiros (Vasquez, 2000, p.82).

Vazques afirma também que a importância internacional das imagens de Frisch é parte devida a uma exibição internacional em Paris, 1867. A versão produzida por Frisch acerca das mulheres indígenas no Brasil foi transportada e somada à imaginação européia no que dizia respeito ao 'indianismo' e à idéia de 'mulher índia' nas Américas e na Amazônia, no Brasil. Nesta imagem as mulheres parecem ser inseridas. A cor da floresta é mais escura em comparação os corpos delas. Aparece até uma linha sobre os corpos. A floresta está em foco e as mulheres não estão. Essa montagem demonstra como a ideologia da relação natureza e índio é importante para a imaginação européia.

O processo de educação dos homens e das mulheres indígenas sobre como construir o estilo de vida das famílias européias estava presente no Brasil, durante as reformas governamentais no país. Esse período começa com a Comissão Rondon. O Serviço de Proteção ao Índio (1910) fundou escolas e cooperou com as escolas da missão, para integrar os índios como cidadãos produtivos no Brasil.

5.10 Feminilidade Indígena: Comissão Rondon e SPI

O processo de ensinar homens e mulheres indígenas a constituir famílias, no estilo europeu, esteve presente no Brasil, no início, durante e depois da Comissão Rondon. Esse período começa com a Comissão Rondon. O Serviço de Proteção ao Índio (1910) estabeleceu padrões de proteção, relação ao estado e integração do índio na sociedade como cidadãos produtivos do Brasil. Aqui vamos examinar as fotografias publicadas por e sobre a Comissão com referência à mulher indígena 'brasileira'. Jovens garotas indígenas brasileiras tiveram freqüentemente seus cabelos cortados e foram colocadas em vestidos. Dentre as tradicionais imagens 'antes e depois' de meninas e mulheres maduras, este imagem, sendo o 'depois', envolve vestidos, cabelo e o clima da 'educação' como indicadores centrais das mudanças, segundo as perspectivas dominantes sobre a futura das mulheres mais jovens, as 'não-mães'(figuras 526).[113]

[113] Fotografia por José Louro. *Índios do Brasil.*CNPI.1946. Vol I , página 107 #160.



Figura 526: *A professora D. Olga Higgins com alunas. Escola de Utiariti, da Commissão Rondon*.

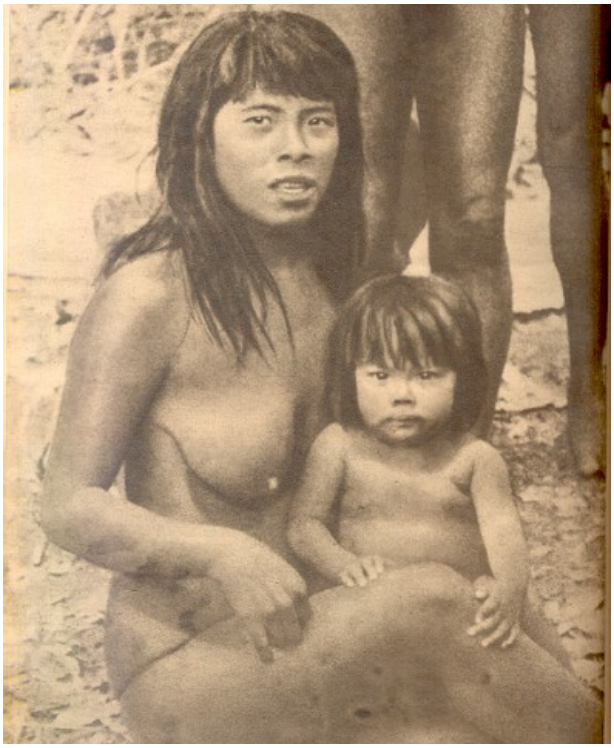


Figura 527: *Índia Auêti com sua filhinha. Rio Curisêvu.* Major Thomas Reis

As 'mães primitivas' (figura 527) são fotografadas pacificando-se ou pacificadas, mas ainda 'primitiva'. As meninas são fotografadas como (figura 526) tipos de 'brasileiras' futuras, moças educadas. Nesta seção, a representação fotográfica e iconográfica de mulheres indígenas, em termos das ideologias da Comissão, será discutida. No Capítulo IV foi examinado o tratamento dado às pessoas indígenas tanto do sexo masculino quanto do

feminino, pelas fotografias publicadas nos textos da Comissão, assim como pelo SPI e as futuras ideologias como as definidas pela cultura dominante. Nesse ponto, é relevante assinalar duas formas femininas presentes nos textos publicados relacionados com a Comissão, tais como *Missão Rondon* e *Índios do Brasil, vol. I, II e III.* O primeiro símbolo é o do feminino primitivo 'incivilizado' em situações domésticas e enquanto símbolo reformulado do progresso nacional. Ambas as representações estão presentes em *Missão Rondon,* um texto particularmente interessante, acima de tudo, devido ao alcance público, por ter sido publicado no *Jornal do Commércio*, Rio de Janeiro, como uma série de artigos e também como um sumário do significado da Comissão em forma de texto.

Um exemplo importante e a primeira imagem na *Missão Rondon*, intitulada *Kuiáure, Moça Bororó de São Lourenço, no Estado de Mato Grosso* (figura 528). A segunda imagem da *Missão Rondon* é intitulada *Mãe Bororó*(figura 529[114]). Acredita-se que ambas as fotografias foram cedidas pela Comissão. Esse estabelecimento próximo a Kuiáure é interessante, uma vez que a imagem parece ter sido desenhada. É possível que a imagem tenha sido desenhada a partir de uma fotografia da escola da missão, próxima ao posto do SPI e depois embelezada. A imagem posterior intitulada *Kuiáre, Moça Bororó de São Lourenço* indica ao observador que a ênfase na educação e na civilização do primitivo foi um sucesso. Essa mulher não carrega uma criança nos quadris e em vez disso é devota ao lema 'ordem e progresso'.

[114] Dr. Roquette Pinto. *Missão Rondon.* 'Mãe Borôro'. Também parte de Índios do Brasil. CNPI. 1946. Vol I. página, 296.



Figura 528: *Kuiáre, Moça Bororó de São Lourenço*



Figura 529: *Mãe Borôro*

O que é mais impressionante nas imagens das mulheres indígenas da Comissão é a descrição delas como a república, conforme a imagem *Kuiáure, Moça Bororó de São Lourenço, no Estado de Mato Grosso* (figura 528) . A similaridade gritante entre o vestido da moça bororó, o chapéu e a bandeira com os mesmos itens da imagem de 1889 da república é impressionante (figuras 530[115] 531 e 532[116]).

[115] Detalha da imagem da *Revista Illustrada,* 8/12/1889.
[116] Museu Histórico Nacional. Cédulas do Tesouro Nacional.





Figura 530: *8 de Dezembro*. 1889**.** **Figura 531:** *Kuiáre, Moça Bororó de São Lourenço*.



Figura 532: *Duzentos Mil Reis, Republica dos Estados Unidos do Brazil*

Os traços da jovem são completamente europeus, tanto em relação à pele e aos cabelos, quanto às feições faciais. Se isso não é suficiente, ela usa o mesmo chapéu e a mesma

posição em relação à bandeira que a veste como se fosse uma toga. Nesta imagem, ela é literalmente a República, representada como uma donzela indígena. Seus cabelos estão curtos diferentemente das figuras originais, provavelmente para frisar sua conversão do 'indianismo' para a civilidade ou cidadania. Ela representa o 'índio' pacificado, que foi submetido ao seu destino no plano da república. Esse é um dos usos importantes do corpo da mulher indígena, de modo a criar uma imagem do que o cidadão 'índio' poderia ser como um futuro componente produtivo da sociedade dominante. Nas representações da Comissão, pode-se conferir que o feminino permanece estereotipado como um artigo de uso doméstico primitivo, indicativo do imaginado conceito 'índio' do passado. E assim, então, essa iconografia de progresso pode ser mais rapidamente apreciada. Jogo com essas ideologias e transposições na montagem da exposição dos dois tipos (figura 533).



Figura 533: *Mãe Bororó: Ordem e Progresso*

Uma imagem similar iconograficamente à da figura da liberdade indígena encontrada na *Missão Rondon* é uma fotografia no volume II de *Índios do Brasil,*(figura 534) p. 216, de uma garota carajá empunhando uma bandeira brasileira tão grande que a encobre, pressionando-a para fora do enquadramento.



796 — Menina Carajá como Porta-Bandeira. O 15 de Novembro foi festejado para demonstrar aos jovens índios, futuros cidadãos, a importância que esta data representa para a nossa Pátria.

Figura 534: *Menina Carajá como Porta-Bandeira*

A posição do fotógrafo[117] em relação ao sujeito foi uma escolha que também se somou a essa perspectiva. A palavra 'progresso' está nitidamente legível. Sob a imagem há um texto que a descreve: 'Uma menina carajá como porta-bandeira. O 15 de Novembro, foi festejado para demonstrar aos jovens índios e futuros cidadãos, a importância que esta data representa para nossa Pátria' (*Índios do Brasil*, Vol II. P.216). A menina, refletindo a figura da liberdade, está vestida com um branco neutro, que é também a cor usualmente empregada como sinal de submissão, como se vêem nas pinturas de Catarina e Pocahontas. Ela é a nova imagem figurada da pátria e da república/liberdade pacificada. A tatuagem ou pintura no rosto e os cabelos, ao contrário da imagem desenhada da liberdade indígena, refletem suas 'raízes' indígenas.

Para se compreender a representação das mulheres indígenas pela Comissão Rondon, podemos examinar todos os três volumes de *Índios do Brasil*. As informações textuais bem como o conteúdo na íntegra são indicativos do modo como a indígena feminina é representada, incorporada e imaginada na sociedade brasileira dominante. No volume I, os corpos femininos brasileiros são algumas vezes descritos tão robustos quanto os masculinos (figura 535), com o texto: "Uma robustez admirável em mulher Nhambiquara" (Índios do Brasil. Vol I, 48).

[117] Fotografia #796, página 216. Índios do Brasil. Vol II. CNPI. 1953



Figura 535[118]**:** *Uma robustez admirável em mulher Nhambiquara*
Figura 536:*Embora muito justa, esta mulher ficou muito contente*

Essas descrições de mulheres robustas estão vinculadas à idéia das mulheres indígenas com potencial para ser trabalhadores nacionais', mães fortes que, em sua nudez original mostram seus corpos fortes. Eles são a base natural com que a Comissão pode trabalhar e aproveitar, transformando-as em 'brasileiras trabalhadoras'. A Comissão como transformador do 'índio' do gênero feminino em trabalhador nacional, também está presente em imagens, tais como as que foram retiradas do filme realizado pelo Major Thomas Reis. Há uma referência à roupa da mulher que está apertada ou ao fato dela ser robusta, mas feliz: '*Embora muito justa, esta mulher ficou muito contente.'* (figura 536).[119] O fotógrafo-cinematográfico também decidiu por enfocar um casal que poderia representar um indígena genérico pacificado que se tornou uma força de trabalho ou um cidadão (figura, 537[120]).

[118] Fotografia Jose Louro. #64. página 48. Índios do Brasil. Vol I. 1946. CNPI
[119] Fotografia: Cine Thomas Reis. #765. página 153. Índios do Brasil Vol II. 1953. CNPI
[120] Fotografia:Cine Thomas Reis #764. página 153. Localizado na mesma página acima da imagem 166. *Índios do Brasil*. Vol II. CNPI





Figura 537: *As mulheres também foram vestidas com roupas de homem'*
Figura 538: *Casal de índios Urumi. Rio Gi-Paraná*

Sob a imagem da mulher e do homem indígena Ronuro-Xingu, há um texto que afirma: *'As mulheres também foram vestidas com roupas de homem'.* Aqui a idéia do 'índio genérico' é importante para a ideologia assimilatória, que funciona em termos da não diferenciação de 'gênero' ou grupos ou culturas indígenas especificas. Reis filmou antes e durante distribuição das roupas. Então temos um contraste entre o 'índio' nu na floresta e essas imagens do 'depois' (figura 538): "Casal de índios Urumi. Rio Gi-Paraná", p.160, Vol I. Essa imagem de José Louro está ligada às mesmas ideologias e à imaginação do trabalhador rural ou agrícola.





Figura 539: *Jovem índia Nhambiquara*
Figura 540: *Cassiru. Menina Aritî-Uaimaré, Tipo de Beleza Indígena*

Há também imagens e textos alusivos à imaginação sensual ou sexual do fotógrafo do sexo masculino. À página 54, do Volume I, a moça está deitada numa clássica posição usual das pinturas de deusas ou estátuas de mulheres (figura 539). O fotógrafo a retrata de costas, com a face escondida e o ângulo e a distância projetam noções artísticas clássicas européias: *Jovem índia Nhambiquara* (*Índios do Brasil*, Vol I., p. 54). Esse clássico imaginado, quase do tipo da beleza feminina indígena de Iracema, é indicado pelo texto, página 86, Vol. I. Sob o texto está escrito: *Cassiru. Menina Aritî-Uaimaré, Tipo de Beleza Indígena* (figura 540)[121]. Em comparação com outros fotógrafos das imagens 'depois contato' das moças desse grupo, ela parece representar uma Iracema ou o tipo de beleza indígena 'original', em seu ambiente natural. As sombras e sua posição na rede parecem jogar com a imaginação dominante associada com o sensual. Uma outra imagem de interesse aparece na figura 541.

[121] Fotografia Major Thomas Reis. #124. página 86. Índios do Brasil. Vol I.

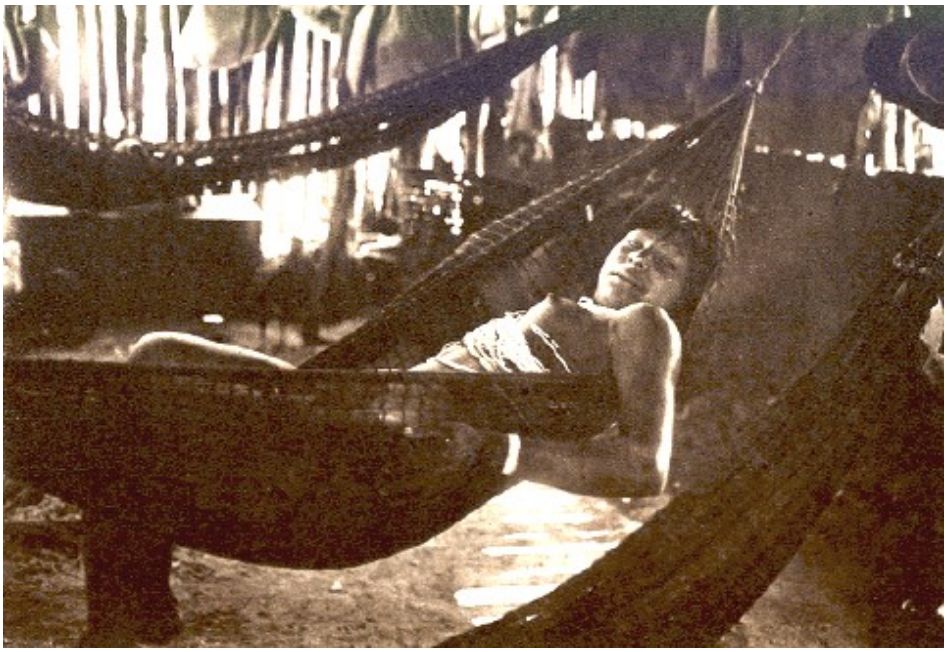


Figura 541*:A Sesta do meio-dia. Índia Aritĺ-Uaimaré*

Uma outra imagem de interesse aparece na figura 541. Nessa imagem, as sombras e a intimidade no interior da casa, fazem do fotógrafo - Thomas Reis – um voyeur que as contempla, enquanto fazem a 'sesta do meio-dia', como afirma o texto da página 96 (Vol.I), sob a segunda imagem. A segunda imagem é de uma menina com o seio voltado para cima; ela olha em direção à câmera, para ver, talvez, quem teria entrado. O joelho levantado pode dar margem à imaginação dominante e popular relativa à donzela indígena tradicional que estaria à espera de um encontro sexual ou que fosse naturalmente sensual. A posição elevada do fotógrafo em relação à mulher deitada, cansada ou numa posição vulnerável é notável nesta construção.

Na página 204, Vol.I, (figura 337) pode-se dizer que o fotógrafo e o texto uniram os dois jovens (*Rapaz Massacá p.340 e a Jovem Mulher Massacá*, p.341)[122] (figura 542) em uma referência às idéias clássicas de beleza de 'O Guarani' e 'Iracema'. Esta decisão de representar a mulher na mesma página sem seu marido e com um jovem 'rapaz Massacá' (figura 543), sugere uma preocupação com uma noção romântica.

[122] Fotografias Dr. Victor Dequech. Página 204. Vol I.

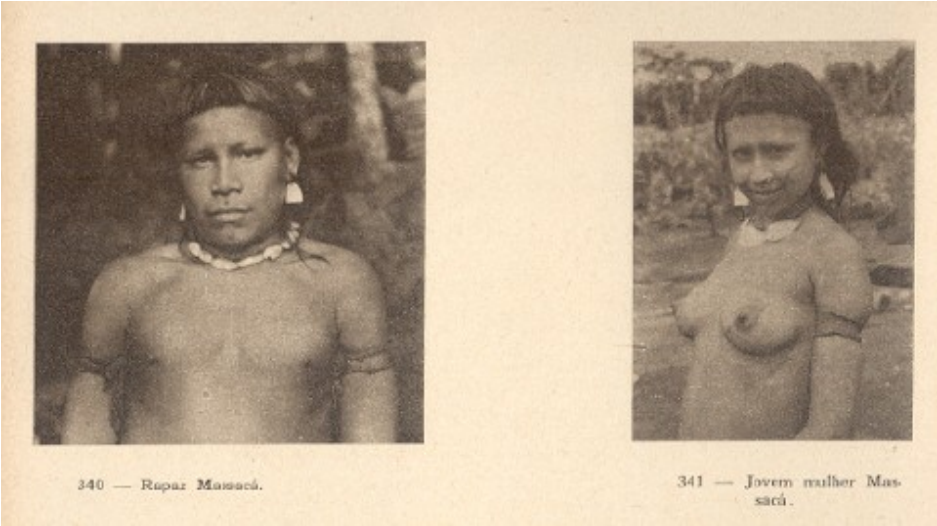


Figura 542: *Rapaz Massacá p.340 e a Jovem Mulher Massacá*



Figura 543[123]**:** *Casal Massacá*

Um outro exemplo de uma jovem donzela tradicional pode ser visto no foco sobre as duas moças, à página 319, Vol. III. O fotógrafo - Dr. B. Rondon – leva-as para junto de si, no mesmo plano de quem pinta uma tela. Ele não busca a visão de cima, mas focaliza a presença delas. Suas personalidades parecem vir à tona através de suas expressões e posturas, embora seja difícil dizer se posaram para o fotógrafo ou não. Próxima a esta imagem, na página anterior, está uma garota do tipo taurepã, em uma imagem antropológica de donzela. Portanto, há, uma vez mais, uma apreciação ou romantização da herança tradicional ou original e sensual, mas ao mesmo tempo transforma o 'índio' feminino em uma cidadã brasileira,

[123] #337. Fotografia Dr. Victor Dequech. Página, 202. Vol. I.

demonstrando que esta transformação é também relevante.

Cada seção das imagens ‘antes’ dos sujeitos ressalta o ‘índio’ tradicional’ como masculino nos rituais e o ‘selvagem’ assim como o ‘feminino’ enquanto ‘primitivo’ e, ao mesmo tempo, sensual ou exótico. Sob algumas das imagens, o texto descreve as mulheres tanto como ‘mais civilizadas’ do que outras ou como o oposto das ‘mulheres civilizadas’, Vol II, páginas 244 e 300. As imagens ‘depois’ de cada grupo apontam para uma ideologia de pacificação. Noções de extinção ou de que estariam desaparecendo sem os cuidados do SPI também estão inseridas. Na imagem de Thomas Reis da mulher adulta com um vestido, na página 163, o texto diz: “A Mulher Índia Rama-Rama cuja tribo está quase extinta. Rio Marmelos”. Atrás dela, as construções assim como os seus vestidos fazem referência ao SPI e ao contato como seus ‘salvadores’.

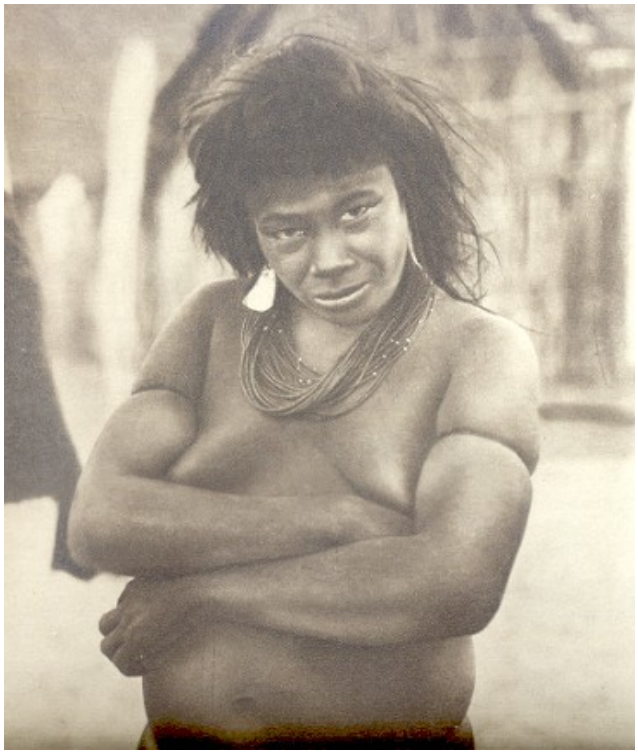


Figura 544: *Índia Nhambiquara Tauitê, mulher de Nuchilaitê de José Bonifácio*



Figura 545: *Crianças Carajá Olhando com curiosidade as nossas preparações de partida.*



Figura 546[124]: *Uma índia Pirarrã*.

Mulheres fotografadas que se apresentam com suas próprias personalidades podem ser exemplificadas no Vol. I, página 49 (figura 544). Ela olha diretamente para o foco e encara

[124] 'Exposição Científica da Filadélfia'. P. 189. #300. *Índios do Brasil.* Vol I, Min. da Agricultura. CNPI. 1946

com altivez a presença da câmera. Na página 253 vol II, (figura 545) algumas das personalidades das meninas são mostradas através da linguagem corporal e do riso fácil. À página 189, Vol. I, (figura 546) vemos, numa pose clássica dos volumes, a imagem de uma mulher e uma criança próximas a uma parede de um dos postos. A personalidade desta mulher nos chega através de sua revolta nos lábios e a negação da câmera. A página 315, vol II (figura 547) mostra a perspectiva da mulher ao ser fotografada. Podemos perceber em algumas fotografias de *Índios do Brasil*, a personalidade individual e a identidade cultural dos povos fotografados.

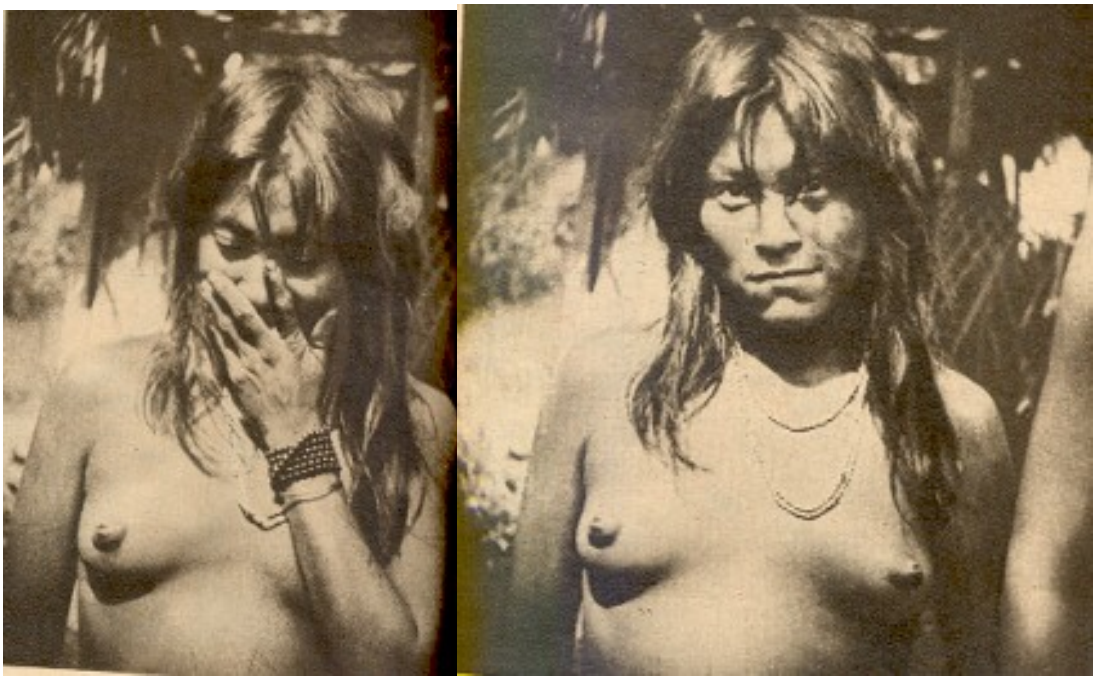


Figura 547: *Índia Oiampi, a esposa do nosso guia.*

De modo geral, os indígenas fotografados nos volumes não são completamente inadequados, estóicos, dramatizados ou com ideologias ocultas como nas imagens segundo as metodologias de Curtis ou as fotografias etnográficas e antropológicas em geral, embora algumas similaridades possam ser encontradas na exposição de ideologias específicas discutidas aqui. Um exemplo desses tipos de poses nas imagens da Comissão está na página 50, vol. II. A mulher e o homem posam junto a uma parede e o movimento da ponta dos pés dela parece demonstrar sua ansiedade (figura 548).



Figura 548: *Índia* e *Índio Cajabi*.

Eles são uma espécie de 'tipos' de primitivos. As imagens da Comissão não tentam esconder a 'modernização' ou a pacificação, mas enaltecer a perspectiva, de modo a melhor definir o 'índio', tanto em termos de identidade nacional quanto de governo.

As imagens da Comissão algumas vezes tentam ocultar a 'modernização' ou o contato assim como ressaltar a pacificação, de modo a melhor definir o 'índio' nos termos da identidade nacional e do governo. As duas forças - a idéia original e a modesta e pacífica - podem ser vistas associadas com o desejo de Reis em fotografar mulheres indígenas em seu estado 'primitivo', o que Rondon proibia:

> Começávamos então o trabalho cujo programa eu previra, mas muitos contratempos esperavam-me antes que pudesse obter aquilo para o que já tantos esforços tinham sido empregados; refiro-me ao fato de querer eu tomar o assunto bororós com o caráter de tradição de raça, nos seus trajes primitivos, principalmente nos quadros de danças e cenas ao ar livre. Contra isto manifestou-se o encarregado do núcleo, ou por oposição a este serviço ou por motivo que escapa á minha compreensão, alegando que o Sr. Coronel Rondon não permitiria isto, uma imoralidade que depunha contra o serviço, e que ele pediria demissão caso se fotografassem as índias em seu costume primitivo, permitindo isto aos homens somente (Relatório apresentado ao Capitão Amílcar Armando Rotelho de Magalhães, de maio 1916 a março de 1917. MI SARQ F 328:

1097).

Reis, frustrado, continua a falar do ponto de vista científico e artístico, defendendo o modo tradicional com o qual eles dançavam ou desejavam dançar. Ele ponderava que a moralidade não deveria interferir nas imagens. Mas, nas imagens do filme *Rituais e Festas Bororós,* as mulheres bororós são mostradas não como 'filhas da floresta', como ele desejava, mas vestindo roupas que cobriam seus corpos. Imagens como a figura 549, em que o fotógrafo enquadra da cintura das meninas para cima, mostrando uma indígena mais 'primitiva' de perfil e a outra em posição frontal.



Figura 549: Museu do Índio, arquivos. (CR. N. 226 F. 29. 3)

Apenas uma pequena peça de tecido, próxima à cintura da garota de perfil, indica o motivo desse ângulo e enquadramento. Imagens como as da figura 549 e 550 seriam as que refletem a 'primitiva', com maior precisão, do modo como Reis desejava apresentar. Na figura, 550 os pés do bebê cobrem estrategicamente as partes genitais da mulher. O pano de fundo está difuso, assemelhando-se à lateral de uma casa tradicional. Ela olha para a câmera e parece sentir-se à vontade. Nessa segunda imagem (figura 551), a mulher se encontra na mata sem ninguém à volta. A imagem de corpo inteiro mostra-a trajada no modo 'tradicional' e os pés descalços. Parece que ela está enquadrada como uma figura de 'Iracema' sob o olhar ocidental. Por outro lado, a opção da Comissão deve ter recaído em imagens que demonstrassem o 'progresso', em termos de dominação do corpo feminino.





Figura 550: Museu do Índio, arquivos**.** CR N. 237 F. 30. 6

Figura 551: MI, arquivos. CR N. 645 F. 83. 4

A figura 552 mostra uma tomada de corpo inteiro que registra a conversão da mulher, com meias e sapatos. No calor, provavelmente o uso desses elementos seria inadequado para trabalhar ou para uma prática cultural tradicional.



Figura 552: MI, arquivos. CR N. 504 F. 65. 2

Uma imagem ainda mais refinada, tirada em estúdio, é mostrada na figura 553. A mulher encontra-se próxima a uma cadeira coberta com uma manta. Seus cabelos estão muito bem arrumados, num estilo de moda européia.



Figura 553:MI, arquivos. CR N. 362 F. 47.3

Ela até segura um lenço de mão, o que é, em última instância, um sinal da conversão. Aqui a mulher indígena obteve uma recompensa da Comissão e foi elevada à categoria de 'senhora'. Trata-se de uma imagem com ênfase no local de trabalho e na mulher indígena com um emprego público. A roupa da jovem, na figura 554, mais parece a de uma colegial ou emissária do governo. É bem simples e ela posou com seus pés cruzados.

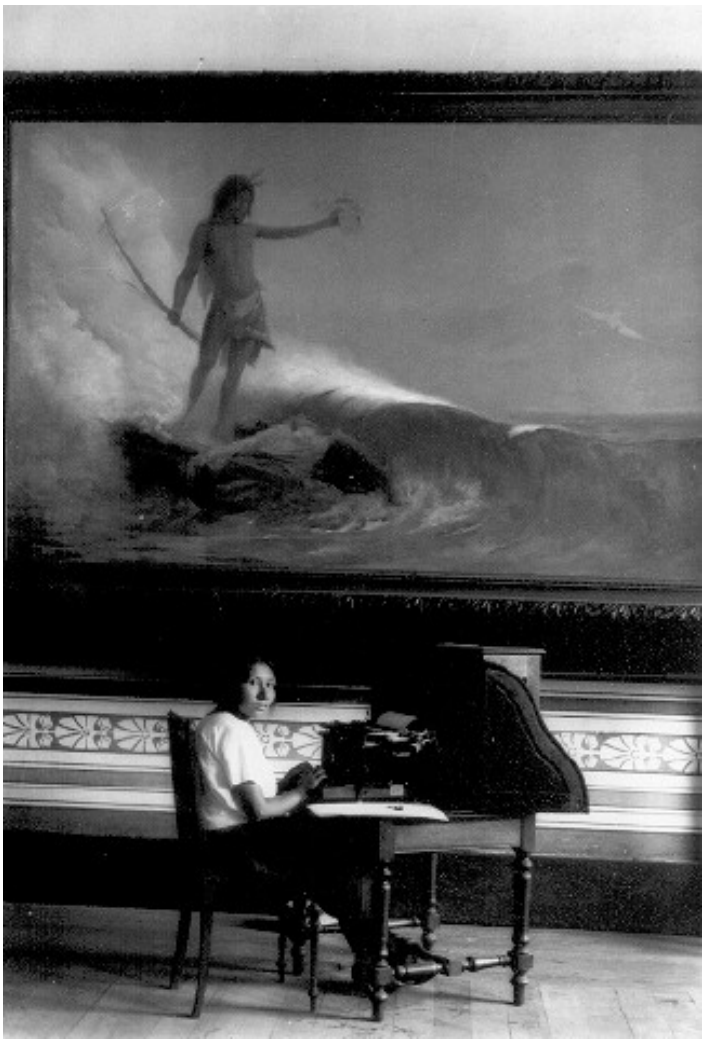


Figura 554: MI, arquivos. CR N. 395 F. 51.5

Ela está em uma sala vazia, e então o fotógrafo monta uma cena para mostrar a mulher indígena como uma datilógrafa do governo. Bastante interessante também é a pose na qual ela está sentada sob a forma clássica e romântica da boa selvagem. Parece que a pretensão do fotógrafo seria fazer a comparação do 'antes' e 'depois' da forma indígena. Sendo assim, ela está associada diretamente com o 'índio' brasileiro imaginado, sob a forma de suas origens nobres.

As imagens da Comissão não estão isentas da apresentação da mulher 'primitiva' como guerreira ou amazona. Na figura 555, há duas jovens com os pequenos seios despontando; no caso da menina que está de pé, sua pose demonstra a masculinização dela.

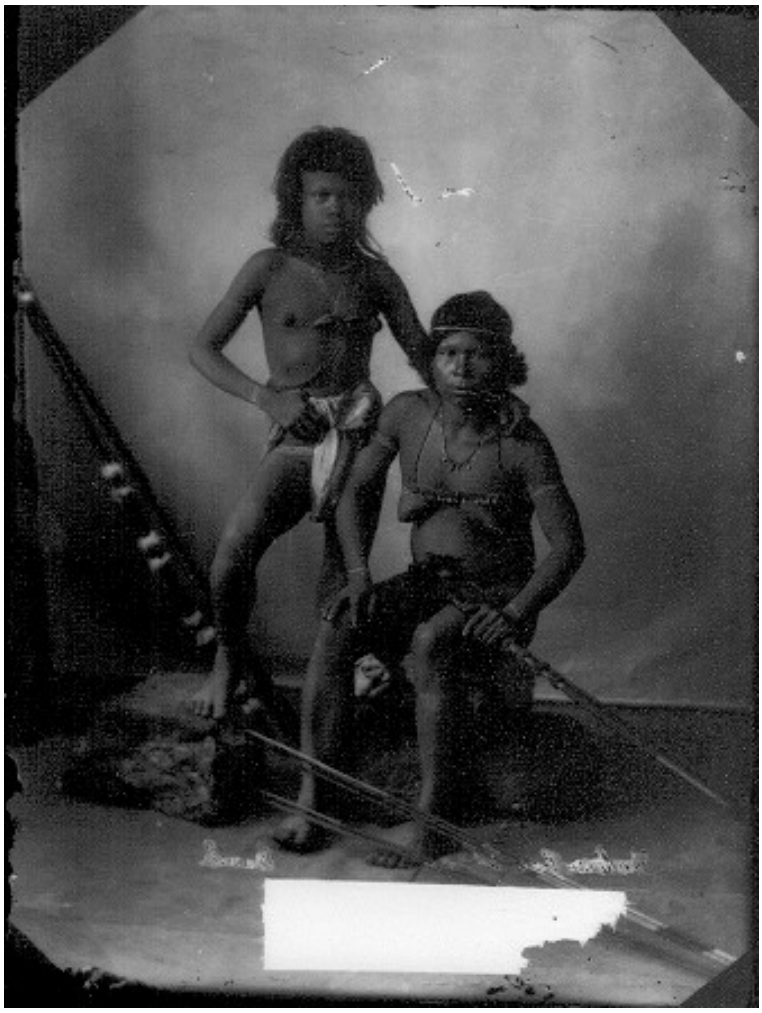


Figura 555: MI, arquivos. CR N. 421 F. 54. 7.

A idéia das origens indígenas de guerreiros e caçadores sendo aproveitada pelo governo é bem mostrada nessa imagem do pré-contato. O cenário do estúdio ostenta arco e flechas assim uma lança nas mãos da moça que está sentada. A outra, em pé, encontra-se numa posição bem masculina e está com a mão na cintura, o que quase certamente seria uma criação do fotógrafo. Nesta imagem, ela está posando como se fosse o marido da outra. Se o autor dessa imagem quis realmente documentar essas duas mulheres como eram na realidade, ele não teria escolhido essas duas diferentes posições. Tanto que não se utilizou disso em outra imagem (p.411), na qual aparecem duas mulheres em pé e vestidas, atrás de 'reais' indígenas masculinos, representando o poder do índio atrelado ao militarismo brasileiro.



Figura 556: MI, arquivos. CR N. 622 F. 80.5

Os trajes militares dos dois homens à esquerda e a roupa da ‘conversão’ dos demais são similares à encontrada na pintura do tupinambá de Eckhout, representam os estágios de pacificação. As armas tradicionais remetem-nos à herança do original ou tradicional guerreiro e ‘bom índio brasileiro’. A mulher, aqui, assume o papel doméstico, dando suporte ao homem. Neste ponto, eu gostaria de deixar o leitor com esta imagem do SPI de Nilo de Oliveira Vellezo e Cianaeo (figura 556).

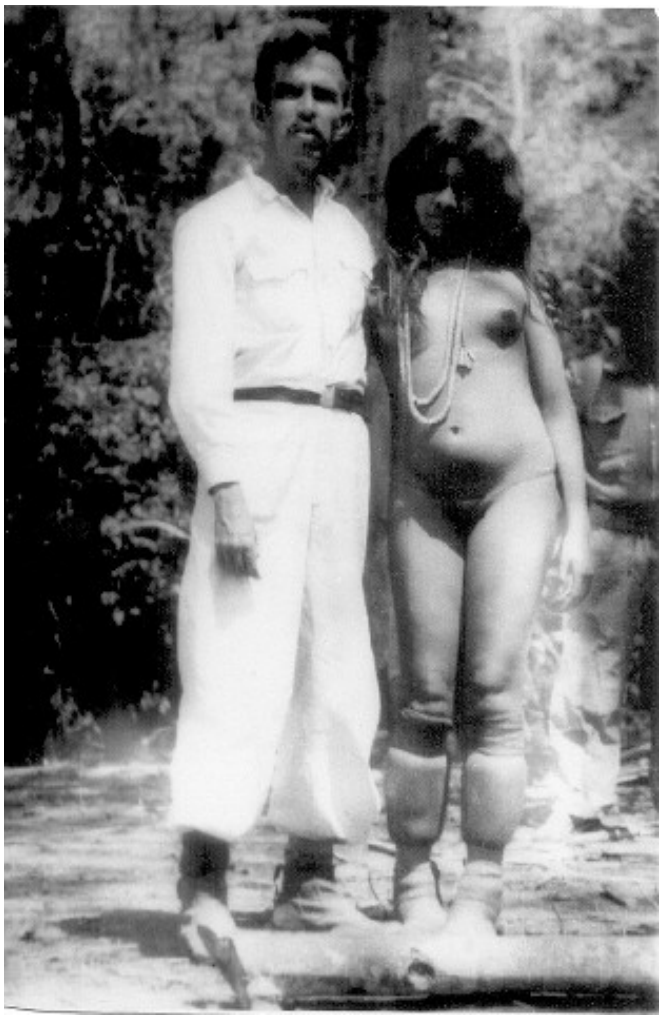


Figura 557: *Nilo de Oliviera Vellezo e Cianaeo, filha do chefe.* MI, arquivos. SPI 09520

Sob a imagem, uma nota diz que se trata da filha do cacique. Cianaeo está com um traje inteiramente tradicional e ele, vestido em estilo ocidental. É interessante notar a linguagem corporal nesta imagem. Embora se tratando de uma pose comum em fotografias, para demonstrar afetuosidade, percebe-se um certo recuo por parte dela. Ele já está mais enfocado em relação a ela, tentando trazê-la para próximo de si, numa postura típica do ocidente. A figura indistinta de um homem encontra-se ao fundo na mata. Pode-se argumentar que a imagem apela para a união do homem 'civilizado' com a princesa indígena feminina que simboliza a união entre 'civilização' ou governo e o 'índio'.

5.11 A Imagem da Mulher nas Fotografias de *Indians at Work*

Nas imagens do *Indians at Work*, as mulheres eram representadas como produtivas em termos de artesanato indígena. Por um lado, essas imagens valorizavam seus talentos e suas identidades indígenas mas, por outro lado, também comercializaram esse artesanato como um produto do "índio". Ao mesmo tempo, essas publicações promoviam o 'progresso' da mulher, num sentido que será discutido a seguir. Porém, em muitos desses volumes, o artesanato indígena era mais associado com o gênero feminino do que com o masculino, que era representado como trabalhador manual. Também outros valores e funções das mulheres indígenas na sociedade tradicional foram enfraquecidos nas representações fotográficas. Por exemplo, o cuidado com as crianças (figura 413, August 1935), novos dias de celebração como o dia das Mães (vol 3, abril 1936) e aulas de higiene. Note na figura 558, as jovens mulheres indígenas ao redor da enfermeira 'branca', que projeta seu conhecimento 'superior' sobre assistência de crianças. A criança está vestindo roupas não-indígenas e um par de 'mocassins', um sinal fortemente indicativo das ideologias do *Indians at Work.*



Figura 558: *Childcare*.

O 'índio' deveria ser autêntico e ao mesmo tempo mostrar sua habilidades 'novas' para os observadores dos volumes de *Indians at work*. Esta imagem faz parte de um artigo de *Indians at Work,* vol. 3, agosto/1935, sobre um curso de assistência a crianças (creche)

chamado *escola de enfermagem*, que pode ser encontrado na página 32. Neste artigo, a escola é descrita como uma creche onde funcionários do BIA, na maioria indígenas, deixam suas crianças durante o período de trabalho. Lá, essas jovens mulheres aprendem na prática, com bebês verdadeiros. Cleora Helbing, a supervisora do *Home Economic* descreve o curso:

> Houve realmente uma necessidade para instruir as garotas mais velhas na assistência e desenvolvimento de crianças, já que essas garotas virão a ser mães e donas de casa e terão frequentemente irmãos e irmãs mais novos em suas casas, os quais deverão ser treinados. (*Indians at work*, vol. 3, p.32)

Este texto visa a esclarecer que eles mostram para as garotas a comida 'apropriada' para suas crianças, com ênfase nas comidas que devem ser evitadas. Isso acaba com o direito cultural das mães indígenas de educar seus filhos da forma que foram ensinadas por seus pais e avós. Isso inclui o tipo de comida e os cuidados oferecidos. A imagem da mulher indígena aprendendo a cuidar de seus filhos é bastante aparente nos volumes e o conteúdo das representações é repetido e às vezes exagerado, como por exemplo no vol. 3-novembro. A figura 559 mostra as mulheres cuidando de bebês e bodes e cabras
do campo, sendo lavados e escovados.



Figura 559: *The Campus Goat Well Bathed and Combed*

As fotografias sobre a função das mulheres indígenas na sociedade, constituem uma base formada para validar mudanças nessas funções, no sentido daquelas mais valorizadas

pela sociedade norte-americana naquela época. Portanto, elas deveriam ser mães e aquelas mais modernas poderiam se tornar secretárias. Desta forma, o leitor pode encontrar representações de mulheres indígenas como secretárias. As figuras mostram as mulheres indígenas sendo treinadas para serem boas mães para seus filhos na definição ocidental, que inclui o aprendizado sobre como cuidar da 'saúde familiar'. As mulheres jovens ou meninas praticavam em cursos de escoteiros para tornarem-se 'americanas'. Isso era uma forma de 'nacionalizar' as mulheres indígenas, que também se tornaram exemplos da influência do avanço tecnológico na *Indians at Work* (figura 560).

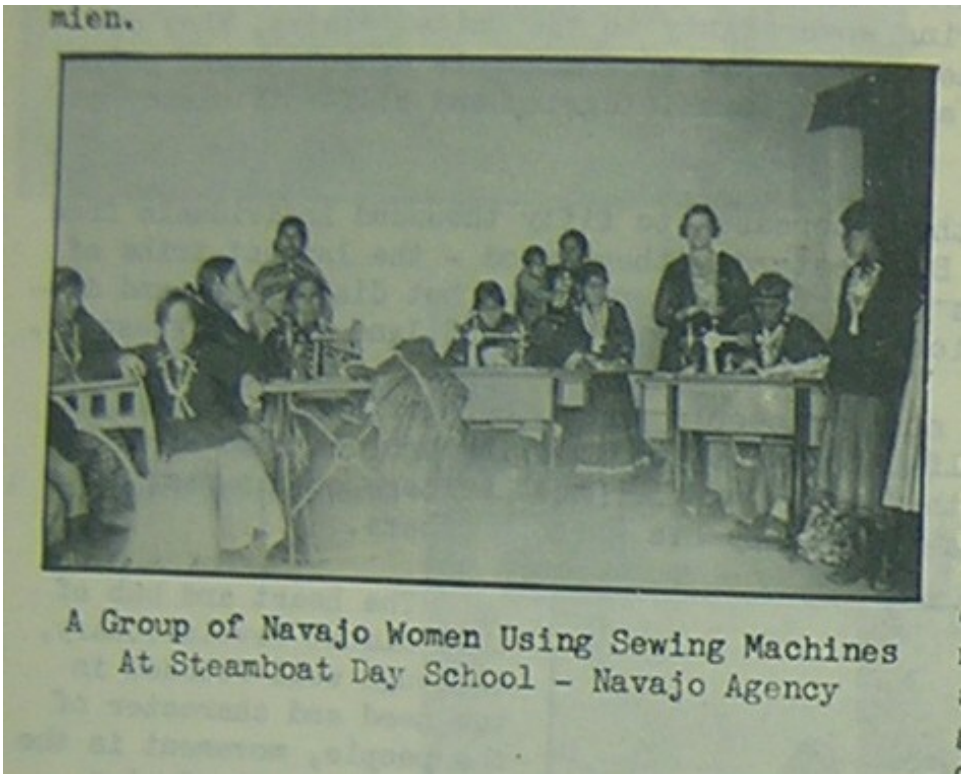


Figura 560: *A Group of Navajo Women Using Sewing Machines*



Figura 561: *Shop Training*

Nesta figura, a máquina de costura simboliza a modernidade sobre o estilo do costura tradicional e também enfatiza o papel do gênero na distribuição de tecnologia. A figura 561, que mostra jovens Navajo num curso de carpintaria, estava localizada originalmente na página oposta à figura 560. Isso mostra as ideologias associadas aos gêneros, já então implementadas nacionalmente nas escolas de ensino médio nos Estados Unidos.

Em suma, há similaridades e diferenças entre o modo do SPI representar as mulheres indígenas e as imagens criadas pelo BIA. As imagens do SPI se concentram ou apresentam mais imagens de 'índios' convertidos em geral e, além disso, menos detalhes acerca de mudanças baseadas em cada um dos gêneros. Os relatórios e as imagens do SPI não atacam abertamente as noções tradicionais da maternidade, como é o caso, em geral, dos volumes *Indians at Work*. Enquanto o foco do SPI se encontra na integração do índio brasileiro, o que inclui a do sexo feminino, as imagens tendem a representar a mulher em situações similares às do sexo masculino. Ambos são cidadãos rurais ou agricultores e esse trabalho pesado é comum aos dois sexos; entretanto, os homens, tal como em *Indians at work*, são trabalhadores nacionais. As mulheres freqüentemente os acompanham nos postos, usando roupas simples, alimentando frangos ou carregando água. Apesar de ultrapassado, *Indians at Work* oferece mais alternativas que dizem respeito ao treinamento

das mulheres indígenas como enfermeiras ou secretárias, perspectivas não incluídas nas imagens publicadas pelo SPI. As mulheres indígenas do SPI, tanto quanto os homens daquela época, são representadas igualmente como totalmente tradicionais, usando roupas indígenas e fazendo artesanato indígena. Isso parece indicar as tentativas do SPI de produzir documentos etnográficos. Pelas imagens dos arquivos, as da Comissão Rondon oferecem na realidade mais alternativas em relação à conversão da mulher indígena do que as do SPI, dentre as quais se pode ver uma menina tocando piano e mulheres usando vestidos mais leves do que as roupas das mulheres agricultoras/rurais do SPI. *Indians at Work* apresenta uma mulher 'índia' mais adequada à época em que ela se tornava 'mais civilizada' ou uma 'índia aculturada'.

5.12 A Presença Contemporânea da Mulher Indígena na Sociedade Dominante

A imagem popular da 'índia', representada numa abordagem contemporânea deve também ser examinada. Na imaginação popular brasileira, as mulheres indígenas são associadas com as da Amazônia ou Norte do Brasil, onde há muitos caboclos. As mulheres indígenas continuam a ser definidas como "índias primitivas genéricas" associadas com as origens do Brasil e obscurecidas pelas definições de suas contrapartes masculinas. A identidade delas continua a ser vinculada com o passado como as mães da nação ou as libertinas sexuais da cultura brasileira, como foi discutido no recente filme da Globo, *Caramuru* ou reatualizada em eventos culturais como o carnaval, quando muitas mulheres se fantasiam de índias, com sumaríssimos trajes com penas e plumas.

A imagem genérica do caboclo ressurgiu recentemente entre os brasileiros, devido à obra *A Cabocla*, [125], adaptada para novela da rede Globo de televisão. A cabocla ou índia 'civilizada' vem incorporar a presença indígena feminina no Brasil. Ao compararmos as imagens e representações da cabocla na novela, do livro de Pedro Martinelli, *Mulheres da Amazônia,* a completa fantasia associada a novela é evidente. No ensaio fotográfico de Pedro sobre essas mulheres descendentes de índios, há muitas faces reais do que o livro chama de 'caboclas'. A idéia de ser uma 'índia' ou ter o rótulo da "índia" feminina autêntica, de acordo com o que se defina na sociedade, não é central na narrativa do autor. Ele não tenta separar a mulher mais 'primitiva' da mulher menos primitiva ou mestiça (figura 562).[126]

[125] Mulheres em parte ou completamente descendentes de índios, muitas vezes não reconhecidas pelo governo enquanto parte de um grupo oficial. A definição popular é a de que vivem nos limites da civilização e do mundo tradicional.
[126] *Mulheres da Amazônia.* Pedro Martinelli (p, 2003, p.154).



Figura 562: *Mulheres da Amazônia.* Pedro Martinelli

Ele não separa diretamente ou tira conclusões a respeito das idéias tradicionais sobre etnicidade. A primeiro ponto notável e que deve se observar é sobre seu enfoque, por estar voltado inteiramente para as mulheres indígenas. Ele se reporta a muitos dos antigos estereótipos e ideologias sobre as mulheres indígenas, ao representá-las em várias situações cotidianas. A maior parte das representações da vida indígena, antropológicas ou não, ignorou as mulheres indígenas. As mulheres foram usualmente rejeitadas por serem meros acessórios da figura masculina. Pedro reivindica essa vida para as mulheres no dia-a-dia. Algumas mulheres trabalham em fábricas, outras na lavoura, tarefa que foi e continua sendo feminina. Na realidade, uma narrativa textual ou fotográfica está incluída na história de uma mulher chamada Cláudia. O texto menciona que ela acorda, prepara um mingau e serve o café da manhã para as crianças e o marido. Então ela faz uma jornada onde cria raízes. A mãe e os filhos juntam-se a ela nesta tarefa. Ela é menos objeto do que nos estudos antropológicos na preparação da comida indígena. Logo, sua existência continua a ser visualmente definida apenas para este processo. O texto, contudo, nos dá mais informações sobre sua idade, onde vive agora, o trabalho do marido com a organização indígena de Bacia/Içanã. Ela mora em

uma cidade e retorna para a antiga casa deles regularmente, mas não pretende retornar. Isso quer dizer que ela continua a fazer comidas tradicionais e as leva para vender nas ruas (Braga, in Martinelli, 2003, p.157).

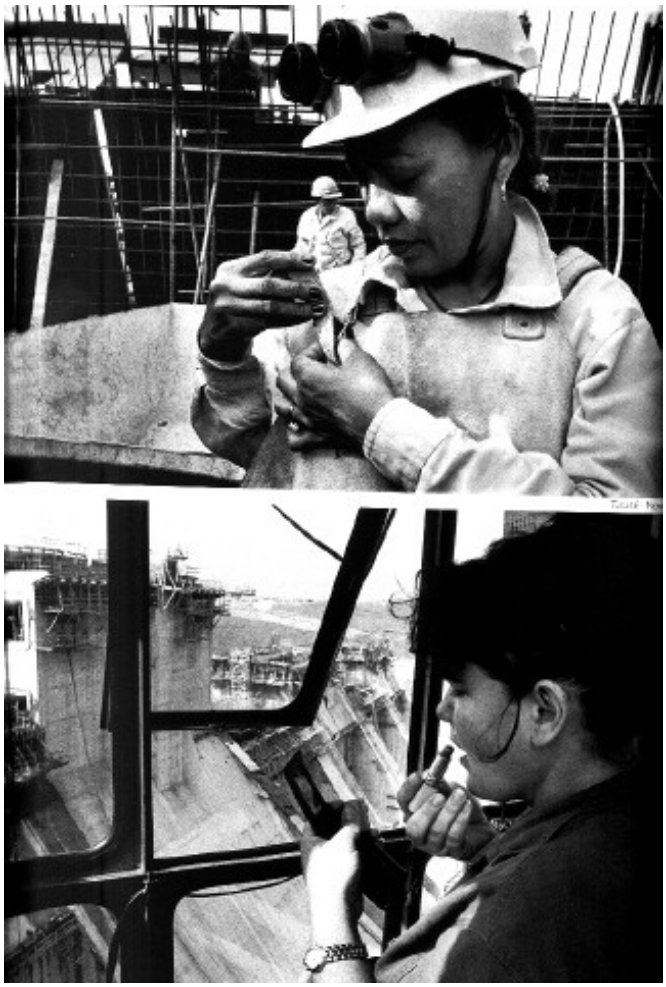
Outras fotografias no livro nos dão rostos de mulheres distintas, mas os textos ou os títulos de cada uma das fotos limitam-se a suas identidades. Quase nenhum nome foi incluído e a maioria se refere ao processo de preparação da comida, filiação ao grupo, locação ou limita-se à tarefa da qual participam no momento da fotografia. Alguns textos nos dão maiores detalhes que outros. Os títulos fotográficos referem-se às mulheres como 'índia', 'mulher índia', índia Baniwa', 'índia feminina', 'Mulheres da Amazônia' ou 'mulher e, na maior parte, nenhum nome ou informação detalhada está incluída. É importante notar que os nomes de grupos ou de suas experiências são mencionados, mas os títulos são reminiscências dos mesmos tipos encontrados no Jornal de Lewis e Clark. Nenhum nome é fornecido, apenas o título 'mulher índia'. Contudo, a maioria das diversas imagens de Pedro dá mais informações sobre as mulheres apresentadas, do que apenas índias. São os títulos que fazem a união com as antigas ideologias. Há quadros de mulheres estudando, trabalhando em fábricas, trabalhando em casa, cozinhando, colhendo ou preparando os alimentos, dançando, penteando seus cabelos ou de outros, dentistas, mães, amigas, relaxando, nadando, etc. Não há nenhuma representação visual icônica da *cabocla* ou *mulher índia*

Todavia, devido à perspectiva da sociedade sobre as mulheres indígenas e tais influências, algumas das velhas ideologias sobre as mulheres indígenas são observáveis. No prefácio, na seção escrita por Rogério Braga, a região amazônica é outra vez simbólica para a mulher em geral e para as mulheres dos descendentes, referidas como as 'brasileiríssimas' (Braga, in Martinelli,2003, p.5). Isso nos indica a idéia de origem ou mitologia da mulher indígena como a mãe da nação. Ninguém é mais brasileiro do que a figura indígena feminina. Portanto, um exemplo um tanto romântico poderia ser observado, devido à história da mulher indígena na sociedade. Ele, ainda, ao descrever os vários tipos de mulheres como artistas, religiosas, operárias, lavadeiras etc. afirma: "As mulheres dos campos, das fábricas modernas, mulheres com uniformes dos recrutas ou que dançam um encantador balé com plumas, que é pura sedução" (Braga, in Martinelli,2003, p.5).

Assim sendo, uma vez mais, a mulher indígena exótica é revelada. Este poderia ser um dos romances de José de Alencar. A referência à 'dança sedutora com as penas' sexualiza a mulher. Trata-se de verificação de que as velhas noções permanecem em voga e continuam a circular no subconsciente da sociedade. Outras partes do texto põem por terra a visão estereotipada apresentada na novela, *Cabocla*. Por exemplo, o texto de Braga se refere a

várias vidas e nomes de mulheres indígenas no cotidiano.

As mulheres das fotos de Pedro Martinelli são apresentadas como valentes ou guerreiras, assim como femininas, através do contraste, nas fotos, entre as mulheres metalúrgicas e a idéia da suave figura feminina maquiada.(figuras 563)[127].



Figuras 563: *Tucuruí, Novembro 2001*

Esta analogia nos proporciona um interessante retrato humano. A comparação entre a mulher suave e a forte ou valente, pode ser notada como uma prova de que a iconografia da mulher guerreira transcendeu até o mundo contemporâneo. A citação encontrada sob a foto de uma mulher devidamente produzida é mais reveladora: "Por baixo desta 'armadura' há uma mulher índia civilizada ou 'cabocla' com as unhas pintadas e batom vermelho nos lábios" (Martinelli,2003, p.15).

A presença contemporânea da mulher como um símbolo da floresta virgem pode ser vista no título desse artigo chamado: '*A Amazônia Feminina',* in Marie Claire, Brasil, abril de 2004. O artigo se refere ao livro que Pedro Martinelli acabara de publicar. O título faz a comparação direta entre as mulheres e a floresta. Tal título cria símbolos da natureza para as

[127] Essas duas imagens foram tiradas do livro de Pedro Martinelli, *Mulheres da Amazônia*.2003

mulheres atuais, para os leitores contemporâneos. O artigo em si nos mostra o ponto de vista do fotógrafo e ele comenta que pretende enriquecer nosso entendimento sobre essas mulheres e falar de seu relacionamento com elas.

A sociedade brasileira continua a manter fortes idéias sobre as mulheres indígenas, sendo a cabocla um desses conceitos. A mulher indígena, criada durante a colonização, está presente em algumas das minúsculas partes de cada representação de mulheres indígenas ainda hoje. Na cultura popular brasileira, as mulheres indígenas continuaram a ser definidas como a raiz dos 'brasileiros', sob a forma de pessoas mamelucas (mistura de branco e índio) e cafuzas (mistura de negro e índio). No Brasil e nos Estados Unidos, a união entre homens brancos e mulheres indígenas resulta em casamento e filhos, na maioria dos casos [128]. Os naturalistas e os primeiros etnógrafos, tais como Spix e Martius, compuseram exemplos femininos e não masculinos na representação das miscigenações dos indígenas brasileiros.

Nos Estados Unidos, as mulheres indígenas, na cultura popular, desaparecem em um nível nacional e ficam associadas apenas aos estudos antropológicos, sendo definidas como '*as* índias' dos legendários homens guerreiros do Oeste ou das lendas. A presença das mulheres indígenas em ambos os países é de relativa invisibilidade. O movimento ou expansão para o Oeste do Mississipi criou, nos Estados Unidos, uma série de pintores, cientistas e,.mais tarde, fotógrafos, que quiseram preservar para a posteridade apenas os 'verdadeiros indígenas selvagens'. Esses grupos indígenas eram rotulados de menos 'assimilados' e mais primitivos. Portanto, o guerreiro das planícies do Oeste ou a imagem dos pele-vermelhas tornou-se a representação central de indianidade nos Estados Unidos. Isso fez as mulheres indígenas do Leste ainda mais genéricas e passivas. Elas se tornaram princesas que foram 'assimiladas' pela identidade nacional mais ampla. Histórias familiares de casamento inter-racial e Pocahontas reduziram o direito à autodeterminação dessas mulheres. Elas, freqüentemente, foram colocadas na posição de 'passivas' para escapar da insígnia de 'indianidade feminina'. Portanto, as mulheres que não viveram no Oeste foram fadadas a se inserir do conceito da sociedade em si. As mulheres indígenas do Oeste se tornaram um símbolo de todas as mulheres indígenas. O termo '*a* índia -*squaw'* ou 'mulher índia', no sentido de posse, é bem popular[129]. Em termos da imaginação popular das nações, ela é a mulher do guerreiro genérico, negociada tanto por homens indígenas quanto por não-indígenas e uma característica secundária. Assim sendo, nos Estados Unidos, a princesa e '***a*** índia' permanecem definindo rótulos do indianismo feminino na cultura popular.

[128] Todavia, entre a 'mulher branca' e o homem indígena há quase sempre um caso fatal.
[129] Video Game, Custer´s Last Stand, featuring rape of squaw released.

Nessa perspectiva, é importante salientar algumas imagens contemporâneas específicas e genéricas das mulheres indígenas na media. O surgimento de Paraguaçu, no filme contemporâneo referenciado nas figuras 564[130] e 565[131], reproduz a imagem genérica e romântica de uma índia, na praia, esperando por seu príncipe branco.

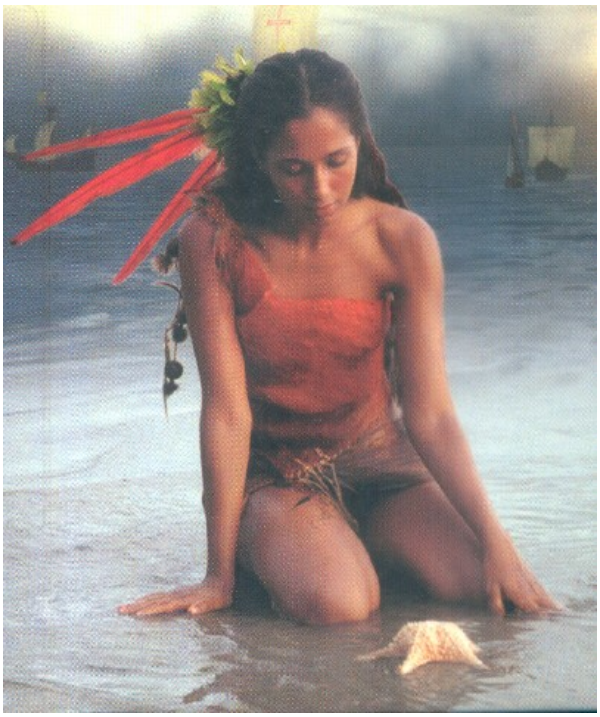


Figura 564: Paraguaçu, imagem de capa do livro da Globo, *A Invenção do Brasil*



Figura 565: Fotografia de Joaquim Torres. *A Invenção do Brasil*

[130] Paraguaçu, imagem de capa do livro da Globo, *A Invenção do Brasil*. Também está no filme.
[131] Figuras 95-97. Fotos de Joaquim Torres. *A Invenção do Brasil.* Globo.



Figura 566: *Paraguaçu.*Fotografia de Joaquim Torres. *A Invenção do Brasil*

Paraguaçu e Moema aparecem em roupas indistinguíveis, parecendo querer ignorar quaisquer traços específicos culturais que possam ter. Na figura 565, eles estão na rede onde as duas dormem com o colonizador. Só as penas de Paraguaçu cobrem o corpo dela, um recurso técnico bastante genérico (figura 566). Esta figura mostra que a representação das mulheres indígenas na mídia é extremamente estereotipada e sexual.

Infelizmente, essas falsas informações se estendem para a área da educação. Em uma loja de artigos para adolescentes, foi encontrado o exemplar de uma revista dirigida para a educação de crianças sobre a história da colonização. A revista, publicada pela Editora Ática, apesar de estar voltada para a educação, tem uma seção de integração de um francês com mulheres indígenas. A seção III se chama 'O Pecado sob o Equador'. A imagem que acompanha o texto pode ser referenciada apenas como extremamente estereotipada: o homem francês agarrando duas mulheres. A mulher indígena é mostrada como uma pecadora sempre disponível sexualmente (figura 567).

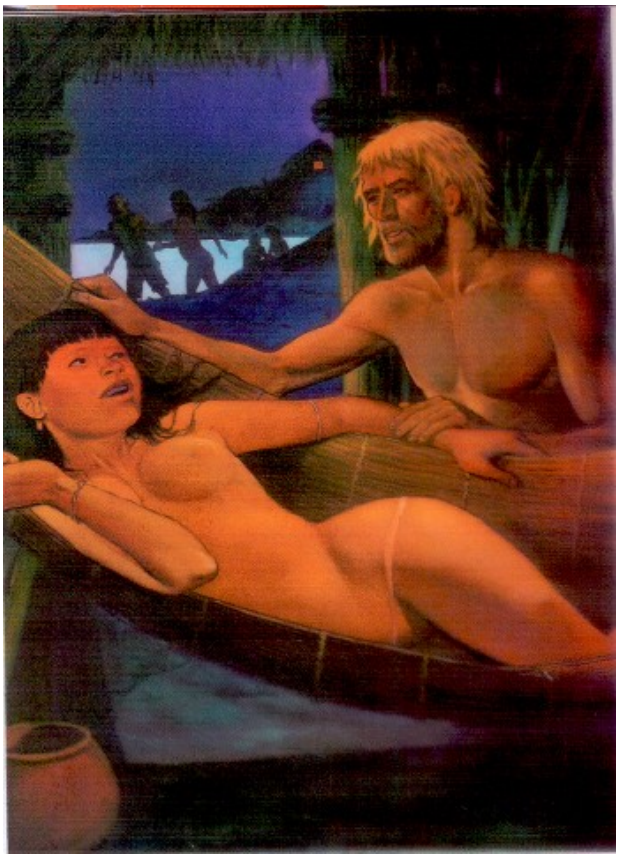


Figura 567: *O Pecado sob o Equador*

Repare no uso da iconografia da mulher indígena na rede, que está repetida nas representações presentes ao longo deste capítulo. Este trecho define esta cena sobre França Antártica:

> Após o jantar, os homens caminhavam lentamente, seminus, para suas redes, mas nem todos dormiam sozinhos. A maioria dos franceses, como Lambert, naquele momento, empurrava o corpo de uma tupinambá contra eles e partilhavam de um voluptuoso enlace na rede, proporcionando os mesmos prazeres liberais que davam aos índios (Olivieri, 1994, p.16)[132].

Nesse sentido, repassam-se às novas gerações as mesmas ideologias e iconografia da identidade nacional e da construção de uma nova nação, baseada no papel das mulheres indígenas como libertinas.

[132] Antonio Carlos Olivieri. *A França Antártica*. O Cotidiano do História. Editora Ática.1994



Figura 568:*The Last Glance* **Figura 569:** *Big Love*

Essas mesmas influências são evidentes em muitas representações, tais como as de cartões postais. A mulher indígena no Brasil e nos Estados Unidos é continuamente sexualizada e seu corpo constantemente representado de modo sexual e genérico. As figuras 568 e 569 são de cartões postais norte-americanos, de um artista chamado Henri Peter. As mulheres têm o porte físico anglos e seus traços indígenas miscigenados, ou menos indígenas, fazem parte da sedução. Elas representam as mulheres americanas assim como as mulheres indígenas. Esses cartões têm uma caracterização extrema das mulheres indígenas como prostitutas. Na figura 426, chamada *Grande Amor*, a mulher tem o rosto pintado e usa as roupas com as cores da bandeira norte-americana: vermelho, azul e branco. Os seios e o sorriso pornográfico convidam o observador. A figura 568[133] , intitulada *O Último Olhar*, tem o estilo de uma indígena das planícies ou faz o tipo *'a* índia' passando uma idéia simulada de que todas as mulheres indígenas quando dizem não, estão na verdade dizendo sim. O título é extremamente problemático, afirmando que ela está enviando um último olhar antes ... Mas antes, de que? Antes de desaparecer, de ser violentada ... quem sabe? Ela tem um tipo de olhar assustado, mas interessado. Talvez o artista não saiba, mas essas imagens foram construídas sobre a fundação do antigo discurso colonial. Só o título, Grande Amor, já soa como a chamada de algo pornográfico ou da simplificação da comunicação indígena, remanescente de 'mim quer' e 'quanto' ou do nome dela em inglês. É óbvio que os seios grandes da moça

[133] Henri Peter. *The Last Glance/ Big Love.*

são elementos centrais para o título. A imagem sexualmente agressiva ou imoral das mulheres indígenas há muito tempo vem aparecendo na sociedade dando margem à exploração ou a agressões em relação a elas, porque se tornaram as incentivadoras ou são naturalmente sexuais. E ainda que fosse apenas isso, estariam pagando muito caro. Há conseqüências reais por trás dessa representação histórica das mulheres indígenas. Tanto no Brasil, quanto nos Estados Unidos, a exploração de mulheres 'exóticas' vem aumentando. Por outro lado, nota-se uma escolha similar em peças de prender cabelos, usadas pelas brasileiras, por exemplo a figura 564, e pelas norte-americanas (figuras 568 e 569). Essa é uma peça romântica, inventada a partir da iconografia usada para ilustrar a 'indianidade' popular feminina comercializada.



Figura 570: Patrick Demarchelier. *M. Officer*

A indústria da moda é um dos maiores perpetuadores da imagem 'índia' genérica. As modelos são ornamentadas com penas e camurça; seus corpos são pintados e, na moda mais atual, linhas completas de roupas imitam às que são consideradas nativas. Muitas confecções brasileiras, como a M. Officer (figura 570)[134], usam *designs* inspirados na imaginação popular do índio e do africano. Em um momento, durante um desses shows de moda, um cacique e

[134] Patrick Demarchelier. M. Officer. Vogue Brasil.

algumas mulheres indígenas mais velhas ficaram sentados no meio do palco, enquanto as modelos desfilavam com as roupas, em meio a retratos de pessoas e elementos culturais indígenas. A fotografia de Eduardo Knapp, da Folha Ilustrada, apresenta esta cena bizarra (Figura 571).[135]



Figura 571: Eduardo Knapp. Folha/ Image. Folha de São Paulo. Fashion Week, 2002

Nesse caso, a mulher foi usada como uma peça viva de um museu em um show ao ar livre perto de fotografias indígenas penduradas. Em um anúncio de bronzeadores e auto-bronzeadores, da linha de cosméticos de verão da marca *O Boticário,* usa-se a idéia do 'índio' masculino combinado com o feminino. A referência ao fato de que eles fazem essa herança aparecer ou que a herança virá até você poder ser vista. (figura 572). Junto à imagem, está escrito: "As tendências vão seguir você". Uma das metades do rosto da mulher está levemente

[135] Eduardo Knapp. Folha/ Image. Folha de São Paulo. Fashion Week, 2002.

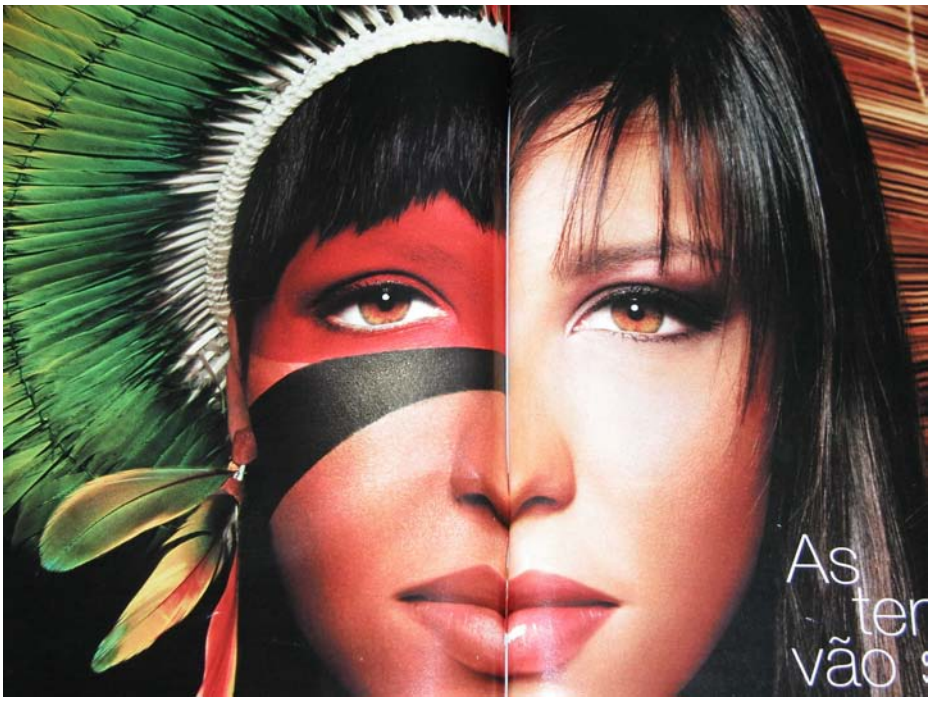


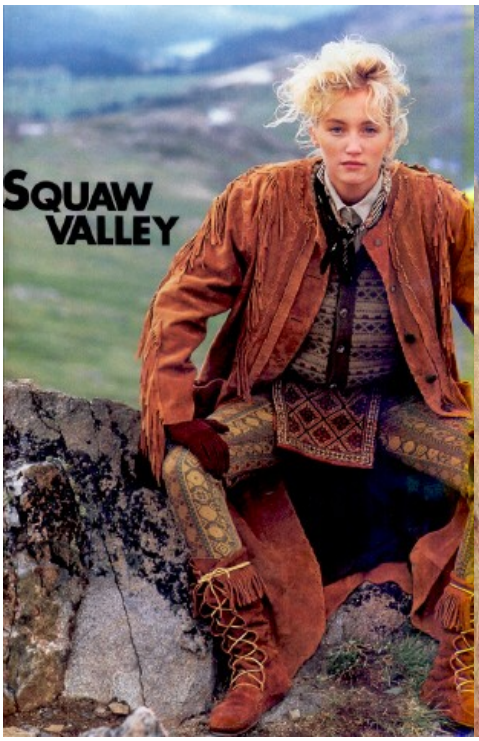
Figura 572: *As Tendências vão seguir você***.** O Boticário 2004

bronzeada e a outra, completamente 'índia'. A pele e os cabelos tornam-se mais escuros. Os cabelos magicamente estão cortados com uma 'franjinha de índia', como freqüentemente se fala desse estilo por aqui. A pena como brinco e o adereço nos cabelos, completa o visual, embora seja mais masculino do que feminino. Parece haver uma referência à herança do passado da mulher como índia e branca. No verão, a empresa de cosméticos O Boticário pode ajudar para que esse lado apareça por meios artificiais, sem que haja a exposição ao sol. Não obstante, esse uso contemporâneo da iconografia indígena para falar do si mesmo e vender uma identidade, não deixa de ser interessante. Trata-se da adesão às mesmas metodologias usadas em antigos shows, lançados na Europa e nos Estados Unidos, que usavam, e inclusive importavam, pessoas indígenas para exibição. Na América do Norte, a moda se inspira na iconografia da expansão para o Oeste. Em 1980, em uma matéria da revista *Elle*, a ênfase nos índios das Planícies é evidente. Na introdução da matéria lê-se: *Fronteira: A História se Repete; Estilo Velho Oeste é o Novo Look Mais uma Vez.* Há um parágrafo em seguida que diz:

> Parte do charme da moda americana é o know how nativo. Nosso passado selvagem, rico e colorido faz com que o design das roupas seja selvagem, rico e colorido. Baseadas em várias cores e composições artesanais tradicionais das tribos de índios, o novo retorna sob o autêntico look do Velho Oeste ...(*Elle* magazine, sn).

O texto continua descrevendo as roupas e a combinação da 'nativa'. Todavia, a parte

mais destoante da reutilização da iconografia do ‘passado’ é a figura de uma mulher branca com roupas de ‘índia’.



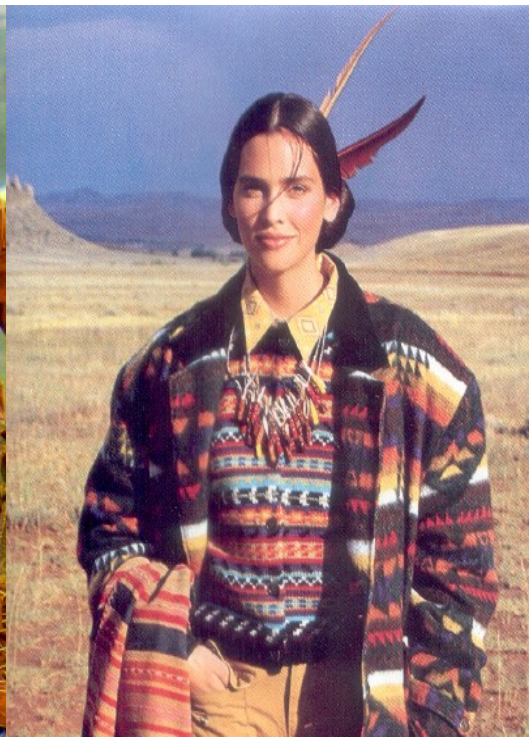


Figura 573 **Figura 574**

Ao lado esquerdo da modelo, há uma legenda: *Squaw Valley* (figura 573)[136]. O uso romântico das penas como as do arranjo na cabeça reaparece então na figura 574.

Esta seção pretendeu enfocar exemplos da iconografia e das mulheres indígenas na mídia contemporânea. A maioria dessas imagens dizem respeito à venda e à modificação conjunta da lenda da mulher índia americana. As imagens que serviram de acessórios das roupas, como é o caso da M. Officer, e que foram republicadas em várias revistas, estão presentes a todo o momento. O poder de tais imagens é encontrado em sua repetição nos níveis sociais das massas.

5.13 Conclusão parcial

O presente texto concentrou-se nas representações populares das mulheres indígenas na América do Norte e no Brasil[137]. As imagens das mulheres indígenas permanecem intimamente obscurecidas pelo ‘índio’ genérico masculino ou o conceito índio na sociedade. A ênfase nas mulheres indígenas, como símbolos de uma caracterização da formação de uma

[136] Toscani. Elle. *Frontier: History Repeats Itself; Old West Style Looks New Again* .(sn).
[137]

identidade nacional, nos diz mais do observador e da mulher índia do imaginário, do que das vidas dessas mulheres. Aos olhos da cultura dominante, as mulheres indígenas só existem quando encontradas nos requisitos visuais e contextuais, o que tem se confirmado ao longo da história.

A sociedade controla o que uma mulher indígena poderia olhar, dizer, fazer, onde moraria ou se estaria viva ou morta. Tais demandas influenciam a identidade das mulheres indígenas a cada dia. Isso faz com que uma mulher indígena exista apenas no passado ou quando desempenha determinado papel. Por outro lado, ela é invisível. Quantos cidadãos poderiam dizer que viram ou falaram alguma vez com uma mulher indígena? Seria possível que elas caminhassem ao lado de tais indivíduos todos os dias e eles nem soubessem? A colonização, as ideologias de assimilação e as táticas de genocídio fizeram com que fosse melhor matar qualquer recordação das mulheres indígenas que não estivessem estereotipadas na sociedade. Talvez seja mais eficiente finalizar este capítulo através de duas imagens: uma tirada da Revista Cláudia (julho/2004), sobre a primeira advogada indígena no Brasil, Joênia Batista de Carvalho, da etnia Wapixana (figura 575). Ela veste *Le Lis Blanc* e ao mesmo tempo assume sua hereditariedade por dentro e por fora enquanto luta pelos direitos indígenas. A outra imagem reproduz um cartaz de propaganda para uma festa em Bragança Paulista, Brasil, no qual aparece a imagem de uma 'índia' representada como um símbolo sexual (figura 576).





Figura 575: Joênia Batista de Carvalho.
Figura 576: *XIV Festa Fantasia*, *Bragança Paulista,* 2004.

Conclusão

O discurso deste projeto vem fechar um círculo completo. A jornada não esteve baseada na tentativa de provar a existência de um 'índio', mas explorar a existência da 'indianidade' como um conceito dominante representado e re-apresentado sob múltiplos ângulos, pelos meios de comunicação visual tanto brasileiros quanto norte-americanos. Não há um 'índio' sintetizado e fixo, o que seria impossível. Há um mito sobre o qual a 'indianidade' dominante foi construída e incorporada pelas memórias coletivas das duas nações. O exame de representações visuais levou à reflexão a respeito dos elementos de 'indianidade' encontrados ali. Os desvios em termos de adaptabilidade do 'índio' criado, que depende de quem o constrói ou o construiu - ou até mesmo desconstruiu - continuam ressoando. As formas visuais de 'indianidade' dominante e popular são afirmadas e construídas assim como desconstruídas em ambos os países, continuamente. Acredito que este projeto demonstra que muitas imagens da mídia e da publicidade continuam a se erigir sobre o mito, adicionando e re-negociando, sugerindo e usando elementos reconhecidos pela imaginação ou memória coletiva do 'índio' da sociedade.

O foco subjacente a este projeto dedica-se à transmissão das formas dominantes de 'indianidade', através de comunicação visual. A relação entre o 'índio mito' e o papel das imagens na promoção de valores e interesses de grupos dominantes na sociedade foi o ponto central dos estudos desenvolvidos. Nesse sentido, a invenção da fotografia facilitou a transmissão de ideologias referentes ao 'índio', através do maior consumo de imagens. Muitas vezes, a fotografia serviu como meio de reafirmar a iconografia associada ao 'índio' na sociedade. Esse consumo de imagens fotográficas levou a maiores comparações entre o 'si mesmo' e o 'outro'. Não obstante, essas comparações incluem um reconhecimento de fotógrafos indígenas e do discurso relativo a suas próprias noções de auto-representação.

O texto foi também uma exploração da submissão e das inúmeras negociações da identidade indígena nas sociedades brasileira e norte-americana. Em muitos casos, como foi discutido ao longo do texto, a identidade indígena foi simplificada e usada para ajudar a estruturar a identidade nacional. Conforme as análises feitas nos Capítulos III e IV, as imagens podem refletir e afetar a política governamental tanto quanto os direitos indígenas, quando criadas como propagandas que reflitam perspectivas governamentais, políticas

indígenas ou quando produzidas por fotógrafos protestando contra o estado dos 'negócios índios' ou expressando sua cultura ou identidades 'tribais' ou pessoais.

Portanto, um outro objetivo deste trabalho foi ressaltar a presença do ativismo fotográfico. Este ativismo fotográfico prova a existência da indianidade dominante na comunicação visual. Para reconhecer esse tipo de trabalho é preciso identificar sua perspectivas acerca do 'índio' bem como o 'índio' enquanto uma criação. Dentre os exemplos discutidos inclui-se o trabalho de Hulleah, relativo à representação visual da perspectiva indígena. O exame de sua perspectiva visual em torno das tentativas do governo norte-americano de deter o controle do 'outro', com invenções tais como os atestados de sangue e, acima de tudo, a prova de 'indianidade', foi fundamental. As fotografias de Hulleah no Capítulo III, relativas à mestiçagem, questionam diretamente o controle sobre quem deve ser considerado 'índio' e como isso é reconhecido. Ela pergunta como alguém pode medir a identidade indígena bem como quais restrições foram alteradas e afetaram os relacionamentos indígenas e as comunidades e os conceitos sobre si mesmos.

Um outro exemplo, é a série de chefes na rua, de Richard Ray Whitmana, que aponta para o cerne do conceito romântico do bom selvagem guerreiro e das tentativas do governo de deserdar e exterminar as pessoas indígenas durante o processo de realocação. Ao compararmos a imagem *Venha a Denver,* uma fotografia criada pelo governo para promover a realocação em cidades com as suas fotografias dos homens deserdados pelo homem branco que foram afetados por essa política, a mensagem é clara. O bom selvagem está magnificamente comprimido no passado e na imaginação, e não se quer confrontar a verdadeira desvalorização das pessoas indígenas pela sociedade nos dias de hoje. As fotografias de Richard Ray Whitman reportam-se a essa versão do 'sonho americano' imposto às pessoas indígenas e os reais efeitos sobre suas vidas. Portanto, a resistência e personalidade dessas pessoas também estão presentes nas imagens; elas não são vítimas, mas representam uma face dos argumentos do governo para aniquilar a diversidade, a identidade e o espírito indígena.

Esses artistas mencionados lutam pelos direitos indígenas e resistem na questão do reconhecimento face ao genocídio. Eles entram em contato com sua própria identidade, a natureza multicultural das pessoas indígenas, experiências comuns entre os grupos e indivíduos. Suas perspectivas percorrem vertical e não paralelamente ao conceito 'índio' e penetram no cerne de algumas visões históricas e atuais, criadas pelo governo, pelos etnógrafos, artistas, antropólogos e fotógrafos.

de papel ainda permanece uma questão: o que é uma indianidade suficiente? Essa condição é freqüentemente definida em termos dominantes, sendo as imagens visuais um dos fatores que a define. Uma vez que as pessoas indígenas têm sido marginalizadas pelos círculos e discurso dominantes diariamente, o 'índio' na sociedade é imaginado e construído, mas não negociado por ambas as partes. Isso tem influenciado a identidade indígena ao longo da história tanto quanto deve ter afetado muitas famílias em termos de assimilação. A bi ou tri-hereditariedade nos Estados Unidos passa e não realmente olha o 'índio' pela maioria dos padrões. A questão de identidade daqueles que vivem em comunidades indígenas tanto é similar quanto é diferente daqueles que não vivem nelas, ou cujas identidades não são aceitas ou provadas pela indicação dos padrões dominantes. Assim, é dentro desse mundo de papel que as pessoas com herança indígena de diversos tipos vivem. Um mundo que não as aceita, mas faz alusão a elas e gira em torno de sua verdadeira existência, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

É a partir desse mundo de papel que o observador olha para as imagens, tal como a que apresentei na página com o título deste trabalho. Os observadores brasileiros da imagem podem ter acesso a tudo que foi memorizado em termos de 'indianidade' visual. Inconsciente ou conscientemente, a história do contato com as imagens de 'indianidade', assim como a da identidade nacional, no Brasil, influencia as percepções do observador. O mesmo pode ser dito do leitor norte-americano. É claro que as percepções pessoais também afetam a análise e o entendimento das imagens. Nesse sentido, seriam muitos os observadores que imaginariam alguma coisa acerca de minha hereditariedade e reconheceriam em mim uma 'indianidade' não autêntica, só pela imagem? Eu me tornei apenas uma brasileira ou o que chamam muitas vezes aqui de 'brasileiríssima'. Todavia, ao examinar as circunstâncias, pode-se começar a ver de modo diferente.

Esta imagem que deu origem ao título de meu trabalho foi tirada em uma celebração de Ação de Graças, na sala de aulas do jardim da infância. No Brasil, em muitas escolas, as crianças também se vestem desse modo no Dia do Índio oficializado. O Dia de Ação de Graças ocorre no mês de novembro, uma época fria em geral nos Estados Unidos; mas eu estou 'morena', não tão morena quanto nos meses de verão, quando minha etnia pode ser distinguida pelo observador. O que me faz parecer uma 'índia'? Eu continuo sendo 'brasileiríssima' em novembro, nos Estados Unidos. Mas o que pode significar isso? Nos Estados Unidos, não há a categoria 'brasileira'. Portanto, eu poderia ser apenas uma européia 'mediterrânea' ou uma 'européia mais escura'. O que a memória popular diria sobre as pessoas que se encontram neste mundo, que são de descendência indígena mas,

‘não parecem índios’? Aposto que se andassem pelas ruas assim, ‘normais’, sem penas e sem traços de ‘índio’, certamente não seriam identificadas como ‘índios’; provavelmente a ‘indianidade’ delas provocaria risos no Brasil.

Infelizmente, esta mesma percepção existe entre algumas pessoas não-indígenas e indígenas na América do Norte. Este é o ponto no qual me frustra ter de amassar as histórias de minha avó como folhas de papel desperdiçado. Suponho que as tradições de selecionar os grãos secos do lado materno de meu pai, em nossas viagens quase anuais às *smokey mountains* de onde os parentes de minha avó vieram, o ritual noturno dela fazer duas tranças nos cabelos e unir as pontas, a sopa de tartaruga, os caminhos e o chá de sassafrás e a carne de caça. Aparentemente, esta seria uma experiência de todos os americanos[1] brancos, não seria? Sendo assim, chegamos à cultura, ao marcador e importante indicador de identidade. Cada pessoa tem sua própria história, família, identidade e vida a ser entendida nesse tipo de contexto. Algumas vezes, ao retirar tudo desse contexto, deve-se saber que há algumas pessoas que reclamam ser ‘índias’ que não o fariam se os benefícios legais concedidos hoje não existissem. Há algumas pessoas que são indígenas, mas não do mesmo modo que outras com uma herança indígena diferente. Eu mesma, de maneira alguma, sou apenas indígena ou super indígena ou estou em busca desta determinação. Estou escrevendo quem sou com minha alma e não como alguém que poderia desconstruir a multiplicidade de ângulos das histórias que foram desenvolvidas por si mesmas nas Américas. Sendo assim, deve-se reconhecer o poder de visualização da ‘indianidade’ na sociedade dominante acima da autodeterminação e dos direitos humanos.

As penas de papel são uma ilusão de ‘indianidade’ que a sociedade reconhece em prol das expressões não representadas em papéis da identidade indígena. O papel ‘indianidade’ é transformado em conceitos de ‘real indianidade’ e de identidade indígena em documentos. Até que ponto uma imagem pintada, desenhada, escrita ou fotografada desempenha um papel na negociação e na representação da identidade? Esta foi uma questão que explorei e tentei responder, embora saiba que, em termos da formação de memórias de ‘indianidade’ na sociedade dominante, a resposta possa ser infinitamente indefinível. Aqui termino com a imagem final de mim mesma, vestida de peregrina, repleta de contrastes que podem ser vistos como um símbolo da esquizofrenia da sociedade dominante em relação ao seu ‘índio’. Aqui, também, gostaria de deixar o leitor com estas

[1] A noção de ‘americano branco’ é também uma construção social, desconstruindo diversas identidades européias assim como quem pode passar por elas.

O mérito deste projeto consiste também no reconhecimento das manifestações visuais das formas dominantes de 'indianidade' bem como no relacionamento de tais manifestações em relação a ela; o racismo gritante que ocorre todos os dias através dessas 'simples' representações. A atitude 'banalizadora' dessas imagens, nos Estados Unidos e no Brasil, além das representações da domesticação do 'índio', tem levado a sociedade dominante a trocar seu 'ritual de face negra' para uma nova 'face índia' na qual todos podem pintar a si próprios. Essas representações 'banalizadas' tais como mascotes de time de futebol, anúncios de detergente e atores vestidos como 'índios', só para mencionar alguns exemplos, não podem ser motivos para riso. Na verdade, trata-se de uma questão de direitos humanos que há muito tempo vêm sendo desrespeitados.

Uma das intenções centrais deste estudo foi a de facilitar os canais de pesquisa e discursos comparativos entre o Brasil e a América do Norte, relativos às questões de direitos humanos e das terras indígenas, colonização, fotografia, identidade nas Américas assim como políticas e leis indígenas. Neste estudo comparativo, muitas similaridades relativas à apresentação de 'indianidade' em ambas as sociedades foram trazidas à superfície. Exemplo disso foram as tensões entre o desejo da sociedade dominante de 'civilizar' e incorporar as pessoas indígenas e ao mesmo tempo preservar ou documentar e reter o 'índio', para exibi-lo sempre que preciso. As imagens do 'índio' 'em transição, no Brasil e nos Estados Unidos, vestindo roupas mais 'civilizadas' e empunhando armas tradicionais diante das câmeras refletem essa tensão.

Todavia, as diferenças também foram postas em evidência, entre a formação e a representação de indianidade em cada país, bem como as diferenças culturais internas e entre os grupos indígenas do Brasil e dos Estados Unidos. Assim sendo, enquanto há uma base comum encontrada nas experiências das pessoas indígenas devido aos processos de colonização nas Américas, há também diversidades. Conseqüentemente, este projeto se concentrou em desconstruir noções de 'indianidade' em prol do reconhecimento da existência de multiplicidade entre as culturas indígenas, enquanto experiências de conhecimento similares. Tais similaridades dizem respeito à incidência de tentativas de genocídio, dominação de identidade, ataques às posses de terras e aos modos de vida de muitos grupos indígenas.

Neste ponto, gostaria de terminar por onde comecei, com a primeira imagem colocada na página com o título, *Penas de Papel.* Foi ali que, há muitos anos, me vi usando penas de papel e pintada, com um arranjo na cabeça feito de papel, tendo à volta 'índios brancos', como uma boneca de papel. Com aquela transformação em uma boneca

palavras e a imagem que as segue: assimilação visual e material, dupla identidade, cultura, brasilidade e americanidade, fotografia, ‘indianidade’ e resistência.



Bibliography

Aadland, Dan. *Women and Warriors of the Plains. The Pioneer Photography of Julia E. Tuell.* MacMillan, New York, 1996.

Alencar, José de. *Iracema*. Coleção Saraiva. Rio de Janeiro.

Alencar, José de. *O Guarani*. Coleção Saraiva. Rio de Janeiro.

Alison, Jane. *Native Nations. Journeys in American Photography.* Barbican Art Gallery.Booth-Clibborn Editions.

Allen, Richard. *Projecting Illusions.* Cambridge University Press.1995. NY.

Allen, Thomas, et al., eds. *The World of the American Indian*. Washington D.C.; National Geographic Society, 1979.

Anchieta, José de. *Informações e fragmentos históricos do padre Joseph de Anchieta.* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional. 1886. Acervo da Biblioteca Mario de Andrade/SMC-SP.

Anderson, Karen. *Changing Woman: A History of Racial Ethnic Women in Modern America.*Oxford University Press. New York. 1996

Andrade, Rosane de. *Fotografia e Antropologia. Olhares Fora-Dentro*. EDUC-Editora da PUC-SP, 2002.

Andujar, Claudia. *A Vulnerabilidade do Ser.* CosacNaify. São Paulo, 2005.

Andujar, Claudia. *Yanomami.* Dórea Books and Art. Curitiba, 1998.

Aumont, Jacques. *A Imagem.* Campinas. Ed Papirus . 1995.

Axtell, James. *The European and the Indian: Essays in the Ethnohistory of Colonial North America.* New York and Oxford. Oxford University Press. 1981.

Baldus, Herbert. *Viagem pelo Brasil 1817-1820. Excertos e Ilustrações. Johann Baptist Von Spix. Carl Friedrich Phillipp Von Martius.* Edições Melhoramentos. 1968.

Ballantine, Betty and Ian. *The Native Americans. An Illustrated History.* World Publications Group, Inc., New York, 2001.

Bandeira, Manuel. *A Brief History of Brazilian Literature*. Brazilian American Cultural Institute, Inc., Washington D.C., 1964.

Bank Marcus; Morphy, Howard. *Rethinking Visual Anthropology.* Yale University Press, New Haven, 1997.

Barker, Francis; Hulme, Peter and Iversen, Margaret. *Cannibalism and the Colonial World.* Cambridge University Press. United Kingdom. 1998.

Barnard, Tim; Rist, Peter. *South American Cinema.* University of Texas Press, Austin. 1998.

Barre, Nicolas. Edição: Martin lê Jeune, à l´enseigne Saint Christophle, devant le collége de Cambray, 1557.

Barthes, Roland. *A Câmara Clara.* Nova Fronteira, Rio de Janeiro. 1984.

Barthes, Roland. "Rhetoric of the Image". 1915 from: *Classic Essays in Photography.* Leete ´s Island Books. New Haven Conn.

Bell, Diane; Caplan, Pat and Karmin Jahan, Wazir. Gendered Fields, Women, men and ethnography. Routledge. London and New York. 1993

Belluzzo, Ana Maria de Moraes. *O Brasil Dos Viajantes.* Metalivros e Editora Objetiva. São Paulo, 2000.

Beltrão, Luiz. *O Índio Um Mito Brasileiro.* Vozes. Petrópolis, 1977.

Berkhofer Jr., Robert F. *The White Man´s Indian*. New York: Vintage Books, 1979.

Betsky, Aaron. *Icons: Magnets of Meaning.* Chronical Books, San Francisco. 1997.

Bird, Elizabeth S. editor. *Dressing in Feathers. The Construction of the Indian in American Popular Culture.*Westview Press. 1996

Bisilliant, Maureen. *Xingu*. Livraria Cultura Editora. São Paulo. 1979.

Bitelli, Luciano. *Amazzonia*. Grafis Edizioni Bologna. 1994.

Blanchette, Thaddeus. John Collier and the Making of the Post Modern Indian. Tese de doctorado, Museu Nacional. S.d.

Borges, Eliza Linhares Maria. *História & Fotografia*. Autêntica. Belo Horizonte. 2003.

Borges, Paulo Humberto Porto. *Ymã, Ano Mil e Quinhentos*. Relatos e Memórias Indígenas Sobre a Conquista. Unipar, 2000.

Brown, Michael. *Who Owns Native Culture?* Harvard University Press. Cambridge Massachusetts.2003.

Calloway, Colin G. ed. *The World Turned Upside Down, Indian Voices from Early America.* New York: Bedford Books of St. Martin´s Press, 1994.

Canevacci, Massimo. *Antropologia de Comunicação Visual.* São Paulo. Ed. Brasiliense 1990.

Cardoso, Rafael. *Castro Maya Colecionador de Debret*. Capivara, Rio de Janeiro. 2003.

Carvalho, José Murilo de. *A Formação das Almas. O Imaginário da República no Brasil*. Companhia das Letras. São Paulo, 1990.

Cascudo, Luis da Câmara. *O Príncipe Maximiliano de Wied-Neuweid no Brasil.*Livraria Kosmos Editora. Rio de Janeiro, 1977.

Cates, Gwendolen. *Indian Country.* Grove Press, NY. 2001.

Chauí, Marilena. *Brasil. Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. Editora Fundação Perseu Abramo. São Paulo, 2000.

Chougnet, Jean-François. "Tupi or not Tupi, That is The Question". XXIV Bienal de São Paulo, *Núcleo Histórico:Antropofagia e Histórias de Canibalismos*.1998.

Christensen, Thomas and Carol. Editors. *The Discovery of America & Other Myths*. Chronicle Books. San Francisco.1992.

Churchhill, Ward. *Fantasies of the Master Race. Literature, Cinema and the Colonization of the Native American.* City Light Books, CA. 1998.

Civita, Victor. *Arte no Brasil*. Abril S.A. Cultural e Industrial. São Paulo, 1982.

Clark, Ella E. and Edmonds, Margot. *Sacagawea of the Lewis & Clark Expedition*. University of California Press. Berkeley, 1979.

Cody, William F. *The Life Of Hon. William F. Cody, Known as Buffalo Bill, the Famous Hunter, Scout, and Guide: An Autobiography*. Hartford Conneticut. Frank Bliss, 1879.

Coleman, A.D. and McLuhan, T.C. Curtis, Edward S. *Portraits from North American Indian Life*. U.S.: A&W Visual Library. Outer bridge & Lozard, Inc., 1972

Collier, John. Jr. "Photography in Anthropology. A Report of Two Experiments". *American Anthropologist.* 59:843-859, 1957.

Collier, John. Jr. *Antropologia Visual. A Fotografia Como Método de Pesquisa.* São Paulo. EPU, 1973.

Columbus, Christopher. *The Diario of Christopher Columbus´s First Voyages to America, 1492-1493*. Abstracted by Fray Bartolome de las Casas.Translation: Dunn, Oliver and Kelly, James. University of Oklahoma Press. 1989.

Columbus, Christopher. *The Journal of Christopher Columbus*, Cecil Jane. Tr. L.A. Vigneras, reviser and annotator. London. The Hakluyt Society, 1960.

Columbus, Christopher. *The Letter of Columbus on His Discovery of the New World*. Los Angeles. USC Fine Arts Press. 1989.

Columbus, Christopher. A Letter to Lord Raphael Sanchez. March 14, 1493. Achives of the Library of Congress.

Corrêa, Viriato. *A Bandeira das Esmeraldas*.Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1945.

Costa, Angyone. *Indiologia.* Biblioteca Militar, Vols. LXVI e LXVII, Ministério da Guerra, Rio de Janeiro, 1943.

Costa, Ôdylo. *Marechal Rondon.* Editora Três. São Paulo, 1974.

Cruls, Gastão. *A Amazônia Misteriosa.* Edição Saraiva. São Paulo,1957.

Cruls, Gastão. *A Amazônia que Eu Vi.Obidos-Tumucumaque.* Rio de Janeiro, 1930.

Cruz, Valdir. *Faces da Floresta. Os Yanomami. (do Brasil e da Venezuela).* Cosac & Naify, 2004.

Cunha, Manuela Carneiro da. *História dos Índios no Brasil*. Companhia das Letras. São Paulo,1992.

Cunha, Manuela Carneiro da. *Os Direitos do Índio*. Editora Brasiliense.São Paulo, 1987.

Curtis, Edward. S. *The North American Indian.The Complete Portfolios. Vol 1-20.* Tachen. 1997.

Curtis, Edward S. *The North American Indian. Being a Series of Volumes Picturing and Describing The Indians of the United States and Alaska*. Edited by Frederick Webb Hodge. Vol 1-20 (1907-1930)

Debo, Angela. *A History of the Indians of the United States.* University of Oklahoma Press.1970.

Debret, Jean Baptiste, 1768-1848. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.* Tradução e notas De Sérgio Milliet, notícia biográfica de Rubens Borba de Moraes. Livraria Martins Editora. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo. 1972.

Deloria, Philip. *Playing Indian*. Yale University Press. New Haven and London, 1998.

Deloria Jr., Vine. *Custer Died for Your Sins, An Indian Manifesto*. Oklahoma: MacMillan Publishing Co., 1988.

De Paulo, Tenente Luiz Moreira. (apresentado ao Sr. General Cândido Mariano da Silva Rondon). *Relatório dos Trabalhos Realizados em 1941 e 1942.* Ministério da Agricultura.

Devereaux, Leslie. "Cultures, Disciplines, Cinemas" in: Leslie Devereaux & Roger Hillman Eds. *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography.* Berkeley: University of California Press, 1995, pp. 329-339.

DeVoto, Bernard. *The Journals of Lewis and Clark*. Houghton Mifflin Company. Boston. 1997.

Dickason, Olive. *The Myth of the Savage and the Beginnings of French Colonialism in the Americas.* University of Alberta Press, 1984.

Diener, Pablo. Rugendas 1802-1858. " A Viagem Artística de Rugendas" Capivara, 2002.

Diener, Pablo e Costa, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. Editora Capivara Ltda. São Paulo, 2000.

Dissanayake, Ellen. *Homoestheticus, Where Art Comes From and Why.* Washington: University of Washington Press, 1995.

Doll, Don. S.J e Alinder, Jim. *Crying For a Vision. A Rosebud Sioux Trilogy 1886-1976.* Morgan and Morgan, New York, 1976.

Donisete, Luís e Grupioni, Benzi. *Índios no Brasil.* Global Editora. São Paulo, 2000.

Doria, Francisco Antonio. Caramuru e Catarina. Lendas e Narrativas sobre a Casa da Torre de Garcia d´Ávila. Editora Senac São Paulo, 2000.

Doty, Robert. *Photo-Secession. Stieglitz and the Fine-Art Movement in Photography*. Dover Publications, Inc. New York, 1978.

Drinnon, Richard. *Facing West:The Metaphysics of Indain-Hating and Empire-Building.* University of Oklahoma Press. Norman and London, 1997.

Driver, Harold E. *Indians of North America.* U of C Press, Chicago, 1969.

Duarte, Bandeira. *Rondon, O Bandeirante do Século XX.* Livraria Martins, São Paulo.

Dubois, Philippe. *O Ato Fotográfico.* 4 edição. Papirus Editora. São Paulo, 2000.

Durão, José de Santa Rita. *Caramuru. Poema Épico.* Lisboa. 1781.

Dye, Eva Emery. *The Conquest: The True Story of Lewis and Clark. Chicago: A.C. McClurg &Co. 1902.*

Edwards, Elizabeth.*(editor) Anthropology & Photography. 1860-1920.* YaleUniversity Press. London, 1992.

Ellen, Roy; Gellner, Ernest;Kubica, Grazyna; Mucha, Janusz. *Malinowski between two worlds.* Cambridge University Press. Cambridge.

Erthal, Regina Maria de Carvalho. *Atrair e Pacificar: A Estratégia da Conquista.* Dissertação de Mestrado. Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1992.

Espínola, Rodolfo. *Vicente Pinzón e a Descoberta do Brasil.* Coelce Topbooks, 2001

Faria, Luiz De Castro. *Another Look. A Dairy of The Serra Do Norte Expedition.* Ouro Sobre Azul Editora Ltda. Rio de Janeiro. Brasil. 2001.

Faris, James C. "The Navajo Photography of Edward Curtis" *History of Photography* V17 # 4, Winter, 1993

Faris, James C. *Navajo and Photography. A Critical History of the Representation of an American People*. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1996.

Fathima, Rony. *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic spectacle.* Durham and London, Duke University Press, 1996

Feldman-Bianco, Bela; Leite, Miriam L. Moreira. *Desafios da Imagem. Fotografia, Iconografia e Vídeo nas Ciências Sociais.* Papirus Editora.Campinas, 1998.

Figueiredo, Lima. *Índios do Brasil, Prefácio do General Rondon.* São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1939.

Filho, Mello Moraes. *Pátria Selvagem*. Rio de Janeiro, H. Garnier, Livreiro-Editor.

Fiske, John. *Understanding Popular Culture.* Routledge. London and New York. 1989.

Florence, Adriana. *No Caminho da Expedição Langsdorff.* Companha Melhoramentos Grifa, São Paulo. 2000.

Florence, Hercule. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829*. São Paulo, Melhoramentos, 1941. Acervo da Biblioteca Mário de Andrade/SMC-SP

Flusser, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta.* Editora Hucitec, São Paulo, 1985.

Forbes, Jack D. *African and Native Americans: The Language of Race and the Evolution of Red-Black Peoples.* University of Illinois Press. Urbana and Chicago.1993.

Foreman, Grant. *The Five Civilized Tribes*. University of Oklahoma Press. 1934.

France, Claudine de. *Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica.* Editora da Unicamp, 2000.

Freire, Carlos Auguso da Roucha. *Indigenismo e Antropologia. O Conselho Nacional de Proteção aos Índios na Gestão Rondon (1939-1955).* Rio de Janeiro. 1990.

Friedman, Leste. *Unspeakable Images*. University of Illinois Press, Urbana, IL. 1991.

Fries, Lorenz. *Uslegung der Mercarthen oder Carta Marina*, Stasbourg 1525.

Furtado, Jorge e Arraes, Guel. *A Invenção do Brasil*. Editora Objetiva. Rio de Janeiro, 2000.

Gagliardi, José Mauro. *O Indígena e A República.*Editora Hucitec. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

Gallois, Dominique; Carelli, Vincent. "Video in the Villages: The Waiãpi Experience." In CVA (Commission on Visual Anthropology) Newsletter, pp. 7-11.

Gambini, Roberto. *O Espelho Índio.* Espaço e Tempo.Rio de Janeiro. 1988.

Gauditano, Rosa. *Fotografias Índios os Primeiros Habitantes.* DBA, São Paulo. 1999.

Geertz, Clifford. *A Interpretação das Culturas.* Zahar, Rio de Janeiro. 1978.

Gidley, Mick. *Edward S. Curtis and the North American Indian Incorporated.*Cambridge University Press. Cambridge, UK. 1998.

Góis, Carlos. *Histórias da Terra Mineira.* Oficinas Gráficas de Irmãos Pongetti. Rio de Janeiro.1939.

Goldberg, Vicky. *The Power of Photography*. Abbeville Press, New York, 1997.

Gomes, Flávio Alcaraz. Transamazônica. A Redescoberta do Brasil. Livraria Cultura Editora. São Paulo, 1972.

Gomes, Mércio Pereira. *O Índio na História.* Editora Vozes. Petrópolis, 2002.

Gould, Stephen. *The Flamingo´s Smile. "*The Hottentot Venus", W.W. Norton. 1985.

Graybill, Florence. *Visions of a Vanishing Race.* Houghton Mifflin, Company, Boston, 1986.

Greenblatt, Stephen. *New World Encounters*. University of California Press. 1993.

Guerra, Flávio. *Rondon, O Sertanista.* São Paulo Editora. São Paulo.

Hall, David. The Origin and Establishment of Brazil´s Indian Service 1889-1910. Dissertation. University of Texas. 1955.

Hall, Stuart. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices.* SAGE Publications. 2000.

Hallam, Elizabeth and Street, Brian V. *Cultural Encounters: Representing 'Otherness'.* Routledge. London. 2000

Hamilton, Henry. and Jean. The Sioux of the Rosebud. A History in Pictures. Photographs by John A. Anderson. University of Oklahoma Press. Norman and London. 1989.

Hans H. Philipsen & Birgitte Markussen Eds. *Advocacy and Indigenous Film-making.* Aarhus: Intervention Press. N. 1, 1995, pp. 23-39

Herkenhoff, Paulo. org. *Alexander Rodrigues Ferreira. Amazônia Redescoberta no Seculo XVIII.* Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro. 1992.

Hertzberg, Hazel W. *The Search for an American Indian Identity, Modern Pan-Indian Movements*. Syracuse University Press, New York, 1971.

Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971.

Holanda, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Ed. Brasiliense/ PubliFolha, 2000.

Honour, Hugh. *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time*. New York. Patheon Books, 1975.

Horse Capture, George. Foreword by G. Horse Capture. From Native Nations, First Native as seen by Edward S. Curtis. Sítio consultado em 16 de março de 2003. Texto disponível no endereço eletrônico: http://curtis-collection.com/horsecapture.html

Horsman, Reginald. *Race and Manifest Destiny: The Origins of American Racial Anglo-Saxonism.* Harvard University Press. Cambridge. 1981

Huhndorf, Shari M. *Going Native, Indians in the American Cultural Imagination.* Cornell University Press. 2001.

Hulme, Peter. *Colonial Encounters: Europe and the native Caribbean, 1492-1797*. Methuen & Co.: London and New York. 1986

Jackin, Ira. Visual Communication. Vol. 10, no. 1, Winter 1988. *Franz Boas and Photography*. 1988.

Jacobs, Wilbur. R. *Dispossessing the American Indian: Indians and Whites on the Colonial Frontier.* University of Oklahoma Press. 1984.

Jecupé, Kaka Werá. *A Terra dos Mil Povos. História Indígena do Brasil Contado por um Índio.* Editora Fundação Peirópolis, 1998.

Jefferson, Thomas. *"Cópia de uma Entrevista com Thomas Jefferson por Meu Pai, o Último Samuel Whitcomb, Formatura de Doutorado, Massachussets."* 1 de junho de 1824. Jefferson Papers, Universidade de Virginia.

Jeffery, Ian. *Photography A Concise History*, Thames Hudson. London. 1981.

Johnson, Tim. Editor. *Spirit Capture. Photographs from the National Museum of the American Indian.* Smithsonian Institute Press. 1998

Josephy Jr., Alvin M. *The Native Americans.* An Illustrated History. JG Press. North Dighton, MA, 2001.

Kasson, Joy. S. *Buffalo Bill´s Wild West: Celebrity, Memory and Popular History*. Hill and Wang. New York, 2000

Katz, William Loren. *Black Indians. A Hidden Heritage.* Antheneum, New York, 1986.

Kossoy, Boris e Carneiro, Maria Luiza Tucci. *O Olhar Europeu, O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX.* 2ª edição. Editora Usp, 2002.

Kossoy, Boris. *Fotografia e Historia*. 2ª. edição revista. Ateliê Editorial.São Paulo. 2001.

Kossoy, Boris. *Realidade e Ficções na Trama Fotográfica.* Granja Viana-Cotia-SP, Ateliê Editorial, 1997.

Kroeber, Theodora. *Ishi in Two Worlds; A Biography of the Last Wild Indian in North America.* University of California Press. Berkeley. 1961.

Kupperman, Karen Ordahl. *Indians and English Facing Off in Early America.* Cornell University Press. Ithaca., New York. 2000.

Labaki, Amir. *O Cinema Brasileiro.* São Paulo. Publifolha. 1998.

Lago, Pedro Corrêa do. *O Olhar Distante. Mostra do Redescobrimento,* 2000.

Lago, Pedro Corrêa e Junior, Rubens Fernandes. *O Século XIX na Fotografia Brasileira.* Francisco Alves Editora, Botafogo, 2002.

Langellier, John P. *American Indians in the US Armed Force,. 1860-1945.* Greenhill Books, Pennsylvania, 2000.

Lasmar, Denise Portugal. *Estoques de Informação: O Acervo Imagético da Comissão Rondon No Museu do Índio Como Fonte de Informação.* Dissertação, Rio de Janeiro, UFRJ, 2002.

Léry, Jean de. Histoire d´um voyage fait en la terre du Bresil, dite Amerique, Geneve, Antoine Chuppin, 1585. Acervo da Biblioteca Mário de Andrade/ SMC-SP.

Léry, Jean de. *Viagem á Terra do Brasil.* Editora da Universidade de São Paulo. Livraria Itatiaia Ed. Limitada. Belo Horizonte, 1980.

Lestringant, Frank. *O Canibal.* UnB Editora, Brasília, 1997.

Lima, Antônio Carlos de Souza. *Um Grande Cerco de Paz. Poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil.* Vozes. Petrópolis, 1995.

Löschner, Renate. *Viagem ao Brasil: Principe Maximiliano de Wied-Neuweid.* Biblioteca Brasiliana da Robert Bosch Gmbh. Kapa editorial. Petrópolis, 2001.

Löwy, Michael. As Aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: Marxismo e Positivismo na Sociologia do Conhecimento. 5ª Ed. São Paulo: Cortez, 1994.

Lyman, Christopher. *The Vanishing Race and other Illusions. Photographs of Indians by Edward S. Curtis.* Smithsonian Institution. 1982

MacDougall, David. "Whose Story is it?" in: Peter I. Crawford & Jan K. Simonsen, *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions.* Aarhus: Intervention Press, 1992,

pp.25-42

Machado, Maria de Fátima Roberto. *Índios de Rondon. Rondon e as Linhas Telegráficas na Visão dos Sobreviventes Wáimare e Kaxíniti, grupos Paresí. V. I, II.* Tese de Doutorado. Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1994.

Maciel, Laura Antunes. *A Nação Por um Fio. Caminhos, Prácticas e Imagens da 'Comissão Rondon'.* Tese de Doutorado. Puc, São Paulo. 1997

Malcher, José M. Gama. *Índios- Grau de Integração na Comunidade Nacional.* Ministério da Agricultura. Conselho Nacional de Proteção aos Índios. N. 1.

Mankiller, Wilma. *A Chief and Her People*. St. Martin´s Griffin. NY, 1993.

Manuel, George e Posluns, Michael. *The Forth World. An Indian Reality.* Collier-Macmillan Canada, Ltd.1974

Martinelli, Pedro. *Amazônia. O Povo das Águas.* Terra Virgem, São Paulo. 2000.

Martinelli, Pedro. *Mulheres da Amazônia*.(Women of Amazônia). Editora Jaraqui. 2003

Martine, Joly. *Introdução à Análise da Imagem.* Campinas Papirus Ed. 1996.

Maximiliano. Príncipe de Wied Neuwied. *Viagem ao Brasil.* Tradução Edgar Sussekind de Mendonça e Flavio Poppe de Figueiredo. Brasiliana. Série 5ª. Vol. 1 Biblioteca Pedagógica Brasileira. Companhia Editora Nacional. São Paulo. 1940.

Mead, Margaret. "Visual Anthropology in a Discipline of Words". *Principles of Visual Anthropology.* The Hague: Mouton, pp. 3-12. Paris, 1975.

Meyer, Carter Jones and Royer, Diana. *Selling the Indian. Commercializing & Appropriating American Indian Cultures*. The University of Arizona Press, Tucson, 2001.

Michals, Duane. *The Portraits of Duane Michals (1958-1988).* Pasadena California, 1998.

Miele, Carlos. *Homenagem a Mario Cravo Neto.* Cosac & Naify. São Paulo. 2000.

Mihesuah, Devon Abbott. *American Indians. Stereotypes & Realities*.Clarity Press. Atlanta, Georgia, 1996.

Mihesuah, Devon Abbott. *Indigenous American Women. Decolonization, Empowerment, Activism.* University of Nebraska Press. Lincoln and London. 2003

Minha-ha, Trinh T. "The Totalizing Quest for Meaning" in: Michael Renov Ed. *Theorizing Documentary,* New York, Routledge, 1993, pp. 90-107.

Montaigne, Michel de. *Essays*. 1580. John M. Cohen. Penguin Classics 1993.

Monteiro, John Manuel. Negros da Terra: Índios e Bandeirantes nas Origens de São Paulo. Companhia das Letras. São Paulo, 1994.

Monteiro, John Manuel. Guia de Fontes para a História Indígena e do Indigenismo em Arquivos Brasileiros: Acervos das Capitais, São Paulo, Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da USP/ FAPESP. 1994.

Monteiro, Salvador e Leonel Kaz. *Expedição Langsdorff Ao Brasil. 1821-1829.* Livroarte Editora, Rio de Janeiro. 1998.

Montrose, Louis. "The Work of Gender in the Discovery of Discovery". *Announcing the Discovery.* New World Encounters. Edited by Stephen Greenblatt. University of California Press. Berkeley. 1993

Moore, Robert J. *Native Americans, A Portrait. The Art and Travels of Charles Bird King, George Catlin, and Karl Bodmer.* Stewart, Tabori & Chang. NY, 1997.

Moraes, Ana Maria Lima de. Tese: *A Construção de um Olhar Dentro da Fotografia de Documentação: Análises de Algumas Séries de Sebastião Salgado.* Unicamp. IA. 1999.

Muller, Cristina; Lima Octavio, Luiz e Rabinovici, Moisés. Organização e Edição. *O Xingu dos Villas Boas.* Agência Estado. Metalivros. Publisher: Mesquita Lara, Rodrigo. 2002

Mulligan, Therese; Winward, Amy and Wooters, David. *Photographs. George Eastman House.* Taschen. Rochester, NY.1999.

Nagel, Joane. *American Indian Ethnic Renewal, Red Power and the Identity and Culture.* New York: Oxford UP, 1997.

Neto, Eduardo (editor). *Marketing Culture.* São Paulo. Baluarte Cultura & Marketing (Janeiro 2001# 43). Monthly pg. 52-55.

Nichols, Bill. *Representing Reality.* Indiana University Press. Bloominton, 1991.

Nichols, Bill. *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media.* Indiana University Press, Bloomington. 1981.

Novaes, Sylvia Caiuby. "O Uso da Imagem na Antropologia". *O Fotográfico*, Etiene, S., São Paulo, 1998.

Oliveira, Roberto Cardoso de. *O Índio e O Mundo Dos Brancos.* Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1972.

Oliveira, Roberto Cardoso de. "O Trabalho do Antropólogo". *Revista de Antropologia*. Publicação do Departamento de Antropologia Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Volume 39. n.1. São Paulo, 1996.

Olivieri, Antonio Carlos. *A França Antártica. O Cotidiano da História*. Editora Ática. São Paulo, 1994.

Ortner, Sherry. Editor. *The Fate of Culture. Geertz and Beyond.* University of California Press. Berkeley, 1999.

Paiva, França Eduardo. *Historia & Imagens*. Autêntica.Belo Horizonte. 2002

Passalacqua, Verônica. "Hulleah J. Tsinhnahjinnie" *Path Breakers*, edited by Lucy Lippard. Eiteljorg Museum and University of Washington Press. Indianapolis and Seattle.2003.

Persichetti, Simonetta. *Imagens da Fotografia Brasileira 2.* Editora SENAC. São Paulo. 2000.

Phadon. *The Photography Book.* Phaidon Press Limited. London, 1997.

Philipsen, Hans. and Markussen, Brigitte. Eds. *Advocacy and Indigenous Film-making*. Aarhus: Intervention Press. Nordic Papers in Critical Anthropology, n. 1, 1995

Pommersheim, Frank. *Braid of Feathers. American Indian Law and Contemporary Tribal Life*. University of California Press. London, 1995.

Pongetti, Rogeiro; Marinho, Roberto. *Rondon O Bandeirante do Século XX.* Livraria Martins. São Paulo.

Poppino, Rollie E. *Brazil. The Land and People*. Oxford University Press, New York, 1968.

Portinari Devora Hans Staden. Editora Terceiro Nome, 1997.

Raminelli, Ronald. "Eva Tupinambá". *Historia das Mulheres no Brasi*l. Organized by Mary Del Priore. Editora Contexto. 1997.

Raminelli, Ronald. *Imagens da Colonização*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro.

Ramos, Alcida Rita. *Indigenism.* Ethnic Politics in Brazil. The University of Wisconsin Press. Wisconsin. 1998.

Reiter, Rayna. *Toward a Anthropology of Women*. Monthly Review Press. New York and London.1975

Ribeiro, Darcy e Neto, Carlos de Araújo Moreira. *A Fundação do Brasil.* Editora Vozes. Petrópolis, 1992.

Ribeiro, Darcy. *Os Brasileiros: Teoria do Brasil.* Editora Vozes. Petrópolis, 1980.

Ribeiro, Darcy. *O Povo Brasileiro.* Companhia das Letras, 1995.

Ribeiro, Darcy. *The Americas and Civilization*. E.P. Dutton & Co., Inc. New York, 1972.

Ribeiro, Darcy. *Uirá Sai À Procura de Deus. Ensaios de Etnologia e Indigenismo.* Paz e Terra. 2. edição. Rio de Janeiro, 1976.

Rollins, Peter C. and O´Connor, John E. *Hollywood´s Indian. The Portrayal of the Native American in Film*. The University Press of Kentucky, Kentucky, 1998.

Ronda, James P. *Beyond Lewis and Clark the Army Goes West.* Washington State Historical Society. Tacoma, 2003.

Rondon, Cândido Mariano da Silva. *Missão Rondon. Apontamentos Sobre Os Trabalhos Realizados pela Comissão de Linhas Telegraphicas Estratégicas de Matto-Grosso ao Amazonas sob a Direção do Coronel de Engenharia Candido Rondon.* 1907- 1915. Rio de Janeiro. Jornal do Commercio, de Rodrigues & C.

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

Rondon, Cândido Mariano da Silva. *Índios do Brasil.Cabeceiras do Xingu/ Rio Araguaia e Oiapoque.* vol. II. , Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura/CNPI.

Rondon, Cândido Mariano da Silva. *Índios do Brasil. Norte do Rio Amazonas,* vol. III., Rio

de Janeiro: Ministério da Agricultura/CNPI.

Rony Tobing, Fatimah. *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durhan and London, Duke University Press, 1996.

Roosevelt, Theodore. *Nas Selvas Do Brasil.* Tradução de Luiz Guimarães Junior. 2ª.edição.

Roosevelt, Theodore. Through the Brazilian Wilderness. Greenwood Press Publishers, New York. 1969 (originally printed in 1914, John Murray, London).

Rugendas, Johan Mortiz. *Malerische Reise in Brasilien.* Paris, Herausgegeben von Englemann e cie, 1835. Acervo da Biblioteca Mario de Andrade/SMC-SP

Rugendas, Johan Mortiz. Viagem Pictoresca através do Brasil. edição 1940.

Salgado, Sebastião. *Terra.* Companhia das Letras. São Paulo, 1997.

Salles, Ricardo. Nostalgia Imperial. A formação da Identidade Nacional no Brasil do Segundo Reinado. Rio de Janeiro, Topbooks. 1996

Samain, Etienne. "Oralidade, Escrita, Visualidade. Meios e Modos de Construção dos Indivíduos e Das Sociedades Humanas". *Perturbador Mundo Novo. História, Psicanálise e Sociedade Contemporânea.* São Paulo Escuta. 1994, 289-301.

Samain, Etienne. Organizador. *O fotográfico.* Editora Hucitec. CNPq. São Paulo, 1998.

Santaella, Lucia e Nöth, Winfried. *Imagem. Cognição, Semiótica, Mídia*. Editora Iluminuras LTDA., 1998.

Santos, Sílvio Coelho dos. *Os Índios Xokleng.* Memória Visual. Editora da UFSC. 1997.

Scheinman, Diane. "The Dialogic Imagination of Jean Rouch". Les Maìtres fous.

Schlesinger, Roger. *André Thevet´s North America: A Sixteenth Century View).* McGill-Queen´s University Press. Montreal. 1986.

Schwarcz, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil. 1870-1930.* Companhia das Letras, 1993.

Sheehan, Bernard W. *Seeds of Extinction. Jeffersonian Philanthropy and the American Indian.*W. W. Norton & Company. New York, 1973

Shohat, Ella; Stam Robert. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media.* Routledge, London, 1994.

Silva, Aracy Lopes da; e Grupioni, Benzi Donisete Luís. *A Temática Indígena na Escola. Novos Subsídios para Professores de 1 e 2 Grau.* Mec, Mari e Unesco. Brasília, 1995.

Silva, Maria Beatriz Nizza da. *Brasil. Colonização e Escravidão*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2000.

Slenes, Robert W. "As Provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Mortiz" *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n.2 (1995/96). IFCH. Unicamp.

Smithsonian. *Spirit Capture, Photographs From The National Museum of the American Indian.* Editor Johnson, Tim. Smithsonian Institution Press. Washingtion and London, 1998

Souza, Alcídio Mafra de. *O Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Safra, 1985.

Souza, Laura de Mello e. *Inferno Atlântico. Demonologia e Colonização Séculos XVI-XVIII* .Companhia das Letras, São Paulo, 1993.

Spix, J.B. Von; Martius, C.E.P Von. *Viagem Pelo Brasil. 1817-1820.* (vol.I-IV) Rio de Janeiro. Imprensa Nacional, 1938.

Spix e Martius. Viagem pelo Brasil 1817-1820. Edições Melhoramentos. Excertos e Illustrações.1968.

Staden, Hans. *História Verídica.*1557. Dentro de *Portinari Devora Hans Staden*. Tradução Bojadsen, Angel. Nachf. Marburgo. 1981.

Staden, Hans. *Americae tertia pars memorabile provinciae Brasiliae historiam contins. Francofurti ad Moenum,* Theodori de Bry 1592. Arcervo da Biblioteca Mario de Andrade/SMC-SP

Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*. Duke University Press, Durham and London, 1997.

Starin, Orin. *Ishi´s Brain. In Search of America´s Last "Wild" Indian.* W.W. Norton & Company.New York, 2004.

Stauffer, David Hall. *The Origin and Establishment of Brazil´s Indian Service:1889-1910.* Dissertation. University of Texas. Austin, Texas. 1955.

Steiner, Stan. *The New Indians.* New York: Harper & Row, Publishers, 1968.

Stoney, John. *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture. 2nd. Edition. Harvester Wheatsheaf, Great Britian. 1993.*

Storey, John. *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture.* 2 edition. The University of Georgia Press. Athens.

Straumann, Patrick. *Rio de Janeiro. Cidade Mestiça*. Companhia das Letras, São Paulo, 2001.

Straus, Terry and Arndt, Grant P. *Native Chicago*. McNaughton & Gunn Inc, Chicago. 1998.

Strauss, Claude-Lévi. *Saudades do Brasil.* Campanha das Letras. São Paulo. 1994.

Strauss, Claude-Lévi. *Tristes Trópicos.* Companhia das Letras. 2001.

Sufrin, Mark. *George Catlin, Painter of the Indian West.* Antheneum, NY, 1991.

Tacca, Fernando. *A Imagética da Comissão Rondon: Etnografias Fílmicas Estratégicas.* Papirus Editora. Campinas, SP. 2001.

Tacca, Fernando. *O Feitiço Abstrato, do Etnográfico ao Estratégico a Imagética da Comissão Rondon.* Tese, Unicamp. São Paulo, 1999.

Tacca, Fernando. *Narrativa Fotográfica: O Prazer da Cumplicidade Voyeur e Olhar*

Totalitário. Bulletin of the Language Laboratory. No. 20. Osaka University of Foreign Studies. 1997.

Teixeira, Dante Martins; e Papavero Nelson. *A Iconografia da Viagem Philosophica de Alexandre Rodrigues Ferreira no Museu Bocage de Lisboa*. 2002

Thevet, André. *Les Singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amerique, e de plusieurs terres e Isles decouvetes de nostre temps.* Anvers, De l´Imprimerie de Christophe Plantin, 1558. Acervo da Biblioteca Mario de Andrade/SMC-SP

Thomas, Christensen & Carol. *The Discovery of America and Other Myths.* Chronicle Books. San Francisco, 1992.

Thomas, Davis and Ronnefeldt, Karin. *People of the First Man*. Promontory Press, 1982.

Thompson, Richard. *Theories of Ethnicity.* Greenwood Press. Conneticut, 1989.

Todorov, Tzvetan. A Conquista da América: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
Torres, Joaquim *A Invenção do Brasil.*2000.

Tsinhnahjinnie, Hulleah. "When is Photography Worth a Thousand Words?". *Native Nations. Barbican Art Gallery* 40-55, 1998.

Tsinhnahjinnie, Hulleah. "Compensating Imbalances" *Exposure* 29 Fall 1993, pg 30.

Turazzi, Maria Inez. *Marc Ferrez.* Cosac & Naify. São Paulo, 2000.

Ulrich, Dr. Otto Willi. *Indianer.* Die Geschichte Einer Grossen Nation. Germany,

Urban, Gred; Sherzer, Joel. *Nation-States and Indians in Latin America.* Hats Off Books. The University of Texas Press. 1991 "On Indigenism and Nationality in Brazil. Antonio Carlos de Souza Lima (236-258).

Vainfas, Ronaldo. *América em Tempo do Conquista. Delta Line Composições.* Ltd., 1992.

Vasquez, Pedro Karp. *A Fotografia no Império.* Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2002.

Vasquez, Pedro Karp. *Dom Pedro II e A Fotografia No Brasil*, Infoto, 1989.

Vasquez, Pedro Karp. *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX*. Metavídeo SP Produção e Comunicação Ltda., 2000.

Vespúcio, Americo. *Mundus Novus Albericus Vespucius Laurentino Petri de Medicis salutem plurimann dicit.* Found in *Vespucci Reprints, Texts and Studies*. Vol. 5, tr. George Northup. Princeton University Press. Princeton. 1916.

Vidal, Lux. *Grafismo Indígena.*Studio Nobel, Fapesp, edusp. São Paulo, 1992.

Villas Boas, Orlando; Cláudio. *A Marcha Para O Oeste.* Editora Globo, 1994.

Philip, Vincent. *Um Verdadeiro Relato da Última Batalha Travada na Nova Inglaterra entre os Ingleses e os Selvagens.* London, 1637.

Viveiros, Esther de. *Rondon Conta Sua Vida.* Livraria São José. Rio de Janeiro, 1958.

Washburn, Wilcomb E. *The Indian in America.* Harper &Row, New York, 1975.

Washington, George. *Letter to James Duane*. 1783. Archives: Library of Congress.

Weber, Max. Ciência e Política: Duas Vocações. São Paulo: Cultrix, 1996.

Weid-Neuweid, Maximiliano de. *Viagem ao Brasil.* Brasiliana-Biblioteca Pedagógica Brasileira. Companhia Editora Nacional. São Paulo, 1940.

Weinbaum, Batya. *Island of Women and Amazons: Representations and Realities.* University of Texas Press, Austin, 1999.

Welsh, Peter C. *American Folk Art. The Art and Spirit of a People*. Smithsonian Institution. Washington, D.C. 1965.

West, Ian. *Portraits of Native Americans.* New York: Salamander Books Ltd., 1995.

Winkins, Yves. *A Nova Comunicação*. Papirus Editora. Campinas-SP. 1998.

Worth & Adair. *Through Navajo Eyes: An exploration in film communication and anthoropology.* Bloomington, Indiana University Press. 1974

Young, Robert J.C.. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race.* Routledge. London, 1995.

Young, Robert. J.C. *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. Routledge. London, 2000.

Zamora, Margarita. "Christopher Columbus´s 'Letter to the Sovereigns'"*: Announcing the Discovery*. New World Encounters. Edited by Stephen Greenblatt. University of California Press. Berkeley, CA, 1993.

Zinn, Maxine Baca; and Dill, Bonnie Thorton. *Women of Color in U.S. Society.* Temple University Press. Philadelphia, 1994.