

Vozes indígenas, acervos e arquitetura: notas sobre um projeto colaborativo

**Florêncio ReKayg Fernandes
Josiéli Spenassatto**

Como citar:

FERNANDES, Florêncio ReKayg; SPENASSATTO, Josiéli. *Vozes Indígenas, Acervos e Arquitetura: Notas Sobre um Projeto Colaborativo*. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 519-559, mai.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8674956. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674956>.

Imagem [modificada]: Carlos Ruggi. Crianças em frente a cabana de madeira. Posto Indígena Mangueirinha, Coronel Vivida/PR., [1980]. Fonte: Acervo Museu Paranaense - MP.6123. Reprodução: acervo dos autores.

Vozes indígenas, acervos e arquitetura: notas sobre um projeto colaborativo

Indigenous Voices, Collections and Architecture:
Notes on a Collaborative Project

Florêncio ReKayg Fernandes; Josiéli Spenassatto*

RESUMO

Entre 2020-2021, foi realizado o projeto A Dimensão Imaterial do Construir e Habitar Indígenas, em âmbito de edital de cultura. A proposta consistiu do encontro de sujeitos representantes dos povos Xetá, Kanhgág e Mbyá-Guarani com fotografias antigas de contextos arquitetônicos indígenas acervadas no Museu Paranaense, culminando em documentações sonoras e textuais, transcrições e análises sócio-arquitetônicas. No desenvolvimento do projeto, problemáticas processuais foram levantadas e informadas pelos conhecimentos indígena e antropológico, com destaque aos desafios éticos na prática de interlocução e à contemporaneidade das perspectivas teórico-metodológicas sobre trabalhos colaborativos com populações tradicionais. A consciência de que estariam em jogo, não somente saberes formais sobre as técnicas, materiais, empregos e outros aspectos das construções, mas também infinitudes de afetações que são próprias das relações que cada indígena ou coletivo tem com os acervos, foi fundamental. Resulta que o projeto promoveu, em primeira mão, um arranjo de narrativas arquitetônicas que parte das vozes de representantes dos povos envolvidos, não tão preocupado em qualificá-las, mas em ensejar saber o que geram para essas pessoas desde seus próprios conceitos, contextos e sensações.

PALAVRAS-CHAVE

Patrimônio imaterial. Museus. Fotografias. Arquiteturas indígenas. Antropologia.

ABSTRACT

Between 2020-2021, the project The Intangible Dimension of Building and Inhabiting of Indigenous Peoples was carried out as part of a public research grant. The proposal consisted of an encounter between subjects from Xetá, Kanhgág and Mbyá-Guarani peoples and old photographs of indigenous architectural contexts collected at the Museu Paranaense, culminating in sound and textual documentation, transcriptions and socio-architectural analyses. In the development of the project, procedural issues were raised and informed by indigenous and anthropological knowledge, emphasizing

ethical challenges in the practice of dialogue and also the contemporaneity of theoretical-methodological perspectives on collaborative work with traditional populations. The awareness that not only formal knowledge about techniques, materials, uses and other aspects of the constructions would be at stake, but also countless affectations that are specific to the relationships that each indigenous person or collective has with the collections, was fundamental. It turns out that the project promoted, first hand, an arrangement of architectural narratives originated from the voices of representatives of the peoples involved, not so much concerned with qualifying them, but with providing opportunities to know what they generate for these peoples, from their own concepts, contexts and sensations.

KEYWORDS

Intangible heritage. Museums. Photographs. Indigenous architectures. Anthropology.

Introdução

Florêncio: Pode me contar o que está vendo na imagem?

Antônio: É uma casa tradicional feita com varas de madeira e com paredes de folhas de jerivá.

(...) Florêncio: Será que estão fazendo uma outra casa?

Antônio: Ah, sim, estão aumentando, enquanto outros estão descansando. Vejo que estão felizes por ter uma casa nova e são uma família grande.

Reproduzida em preto e branco, uma fotografia remonta à primeira metade do século XX, retratando sujeitos de fisionomia indígena. No verso, lê-se “Caingangues” escrito à lápis [Fig. 1].

É uma cena composta de mata ao fundo, e, em primeiro plano, uma edificação, à frente da qual estão muitas crianças, quatro ou cinco mulheres e dois homens, que posam para a foto. A edificação é estruturada por troncos grossos, amarrados por fibras que lembram cipós, e as paredes laterais são

feitas por troncos finos fixados verticalmente lado a lado. O telhado de duas águas é coberto por um tipo de palmeira que, da cumeeira, vai ao encontro do chão em cada lateral. Compõem ainda a cena alguns cestos-cargueiro, espalhados nas eminências, um deles pendurado na edificação. Há um cachorro e um tronco deitado em uma das laterais, sobre o qual senta-se um garoto. As pessoas olham em direção ao fotógrafo. São em torno de doze crianças, a maioria muito pequena, cinco mulheres e dois homens, quase todos sentados diretamente no chão. As mulheres em idade reprodutiva têm bebês mamando em seus peitos; uma delas é a única pessoa que está de pé na imagem. O homem visivelmente mais velho ocupa a posição central, sentado sobre algum objeto que o faz ficar levemente mais alto do que os demais. Os primeiros metros do terreno em frente e nas laterais da construção são livres de vegetação, constando apenas vestígios de palhas e cascas naturais espalhadas. É mais ou menos essa a descrição da imagem nos registros do Museu Paranaense, em Curitiba.

A epígrafe que deu pontapé a esse texto é um excerto da entrevista concedida por Antônio Sorá Felipe, ancião kanhgág da Terra Indígena Rio das Cobras, para o conterrâneo e antropólogo indígena Florêncio ReKayg Fernandes. Ali se evidencia a força e a potência de um olhar composto de conhecimento a partir de dentro de um saber e viver local.

Seu Antônio, que fala da mesma fotografia, indica, logo de cara, duas condições importantes daquele registro: a ampliação da casa, que está em curso, e a alegria dos seus moradores por essa transição. Já na entrevista concedida por Judite Fygso Fernandes, a mãe de Florêncio, destacou-se o seguinte:

Eles estão pretendendo aumentar a casa, construindo uma maior e depois desmanchar a menor que está por baixo. O meu pai fazia assim, se preocupava com a família, para que tivessem um abrigo para todos. Após pronta a nova casa, utilizavam o material antigo da outra para queimar.²

Sua experiência de infância depõe sobre o cuidado no processo de vida que passa pelo habitar. A ocupação de seu pai com a tarefa de reforma da casa, com o objetivo de abranger uma família também em expansão, é algo que a senhora Judite considera um gesto de preocupação. Além disso, quando se refere ao que é feito dos materiais que são desmontados, seu comentário sugere uma prática circular de aproveitamento dos recursos naturais.

Segundo Florêncio, cada pessoa de um povo indígena específico sempre perceberá as imagens que versam sobre sua ancestralidade de maneiras próprias. Ele, Antônio e Judite, por exemplo, ressaltaram dessa imagem o retrato de uma grande e feliz família. Os Kanhgág são propriamente frutos disso; vêm de famílias grandes, em que as conversas são sempre muito animadas. Elas costumam reunir-se, sentar e conversar muito, discutir questões familiares e falar sobre perspectivas de futuro. Então, o que se vê, é a partir de lugares culturais e afetivos próprios, percepções condicionadas através de relações com memórias coletivas (Halbwachs, 1990).

A ênfase dos anciãos para a ampliação da casa coaduna-se ao fato de a fotografia ter sido feita sob ângulo enviesado, capturando mais nitidamente um dos lados da edificação, o que evidencia o processo construtivo em andamento. Quem fotografou, portanto, certamente intencionava registrar e enfatizar a edificação.

Posteriormente, a pesquisa mostrou que essa mesma imagem consta em Loureiro Fernandes (1941: 88), um dos principais agentes do Museu Paranaense em meados do século XX, com a seguinte legenda: “Foto n. 3 Tipo de rancho ou choupana primitiva dos Caingangues”. Isso reforça o ato de registro como algo atento à edificação, mesmo ao estilo antropológico de época, que setorizava e exotizava a diversidade dos povos indígenas. Essa é a imagem, já com alguns elementos relativos ao projeto que aqui viemos apresentar e discutir.

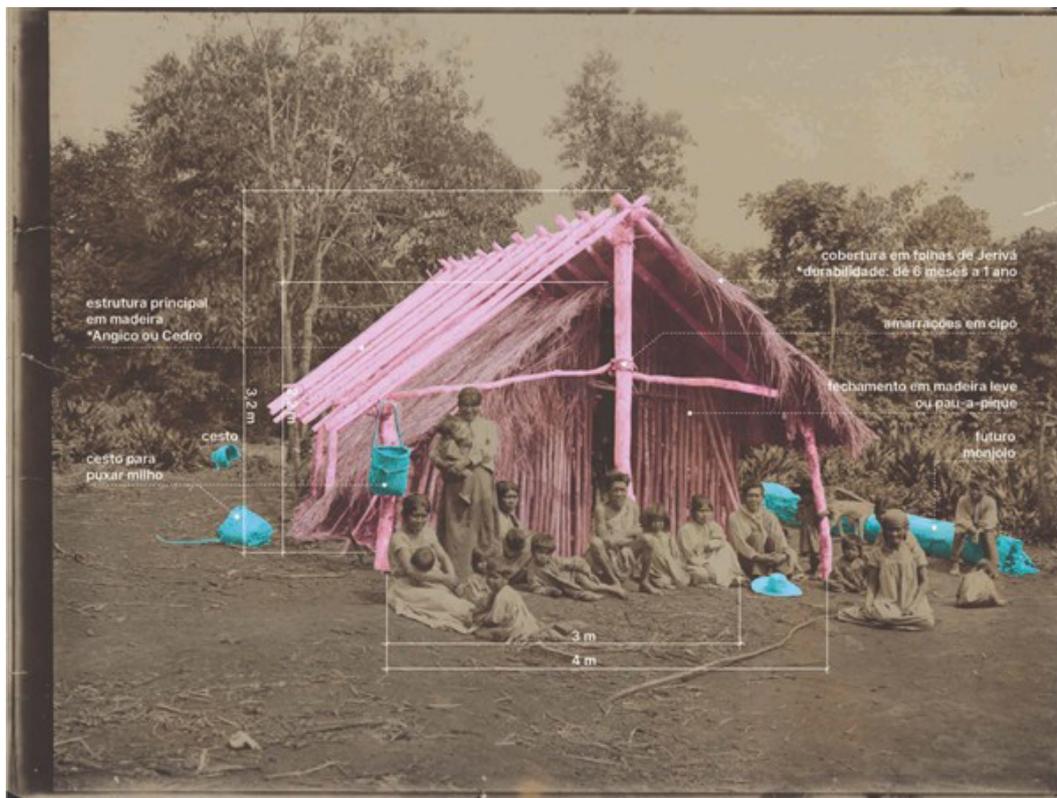


FIG. 1. Imagem utilizada em entrevista com Florêncio, Antônio e Judite, após tratamento. Autoria desconhecida. Título desconhecido. s.l., s.d.
Fonte: Acervo Museu Paranaense - MP.1454. Reprodução: acervo dos autores.

A categoria patrimônio ocupa uma zona intermediária entre diferentes dimensões, “entre o passado e o presente, entre o cosmos e a sociedade, entre a cultura e os indivíduos, entre a história e a memória. Nesse sentido, algumas modalidades de patrimônio podem servir como formas de comunicação criativa entre essas dimensões” (Gonçalves, 2005: 20). Mas para isso acontecer, os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar “ressonância” junto a seu público.

Por *ressonância* eu quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no espectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o espectador, o representante (Greenblatt, 1991: 42-56, apud Gonçalves, 2005: 19).

Com essa interpretação de Gonçalves, inspirado em Stephen Greenblatt, faz sentido dizer que a fotografia sobre a qual nos debruçamos encontrou ressonância no ato de estar frente a frente com seus herdeiros culturais. Guardada a sete chaves, como protocolo museal, e com isso invisível à maioria dos olhos, sob os auspícios das leis patrimoniais do Estado, ela não se realizava em sua plenitude, por assim dizer. Partindo da ideia de que o tema 'patrimônio cultural' viabiliza uma forma institucionalizada dos grupos indígenas manifestarem suas relações de pertencimento (Coelho de Souza, 2007), o fato de indivíduos ou grupos poderem falar sobre suas coisas – ou junto com elas –, reconhecendo-se nelas enquanto partes de suas raízes étnico-culturais, é onde reside a força desses patrimônios.

Aí a noção de ressonância parece abraçar o projeto ora apresentado, e vice-versa; uma realização que promove coisas (Ingold, 2015) e falas indígenas em interação.

Imagens, vozes que faltavam e uma proposta de encontro

Os excertos de entrevistas comentados acima derivam do projeto "A dimensão imaterial do construir e do habitar indígenas", uma criação colaborativa em torno do tema patrimônio cultural, idealizada para inscrição em edital de cultura do município de Curitiba, com prerrogativa de levantamento de bens de natureza imaterial, e realizada entre 2020 e 2021, com duração de 8 meses³.

Do encontro de sujeitos representantes dos povos Xetá, Kanhgág e Guarani⁴ com fotografias antigas de contextos arquitetônicos indígenas presentes no acervo do Museu Paranaense (MUPA), resultaram documentações sonoras e textuais, transcrições e análises sócio-arquitetônicas (nas línguas nativas e/ou em português)⁵.

Sabe-se que a constituição dos territórios indígenas e a construção de suas arquiteturas envolvem mais do que a materialização física do espaço. Elas são marcos interativos que moldam percepções e condutas,

constituem sujeitos e informam disposições corporais (Miller, 2013), como nas cerimônias de montagem, ornamentação, bênção e abandono das edificações ou de aldeias inteiras, ou simplesmente no dia-a-dia da vida doméstica. A materialidade arquitetônica produzida pelos sujeitos ultrapassa as pessoas, tendo efeitos nelas e além delas, em uma dimensão imaterial da arquitetura indígena. Embora os processos de acervamento em museus tenham sido acompanhados pelo silenciamento dessa dimensão, imaterial e material são inseparáveis na prática. A literatura etnográfica está repleta de exemplos de coletivos para os quais suas coisas não são elementos apartados de seus detentores, mas podem muito bem ser extensões morais e simbólicas desses sujeitos ou coletividades. Daí que não apresentem “fronteiras classificatórias muito definidas, sendo ao mesmo tempo objetos e sujeitos, materiais e imateriais, naturais e culturais, sagrados e profanos, divinos e humanos, masculinos e femininos, etc” (Gonçalves, 2005: 18). Assim, é justificável pensar que as imagens com as quais lidamos no projeto e os saberes comunicados sobre/com elas são indissociáveis, e desse modo deveriam ser manifestados, sempre em conjunto.

Mas apesar da não realização prática dessas grandes divisões (Latour, 1994) encenadas pela ontologia ocidental, suas narrativas geram consequências. É aí que a busca ativa pelo “imaterial” é importante, porque a exclusão das perspectivas indígenas importa e precisa ser reparada. Por isso justificamos a referência à “dimensão imaterial” do construir e do habitar, enquanto decisão política, entendendo que a promoção da perspectiva indígena mesma é um mecanismo de desestabilização desse regime de conhecimento que enfatiza o fracionamento do mundo (Latour, 2002; Clifford, 1988).

A escolha pela tipologia imagética de acervos teve relação com a sua amplitude no MUPA e pela constância dos conteúdos arquitetônicos. Nesse momento, parece pertinente contextualizar o Museu Paranaense em termos gerais, como um espaço cultural público em Curitiba, vinculado à Secretaria da Cultura do estado do Paraná, que faz parte do conjunto de

museus de origem novecentista no Brasil (1876), herdeiro de uma tradição de produção de conhecimento científico nas áreas da história, arqueologia e antropologia. Trata-se de um grande museu, com área de 4.700 m², incluindo três reservas técnicas que acomodam acervo estimado entre 400 e 500 mil itens. Nos últimos cinco anos, este museu vem passando por transformações fundamentais, que aceleraram e qualificaram o ritmo de exposições, oficinas, rodas de conversa, e outras atividades realizadas junto a sujeitos de comunidades tradicionais. Destacam-se, por exemplo, o curso de cultura e língua kanhgág (2019), ministrado por Florêncio, o projeto Retomada da Imagem (2020-2022), com curadoria dos artistas indígenas contemporâneos Gustavo Caboco e Denilson Baniwa, e que foi desdobrado em atividades com mais uma dezena de convidados indígenas, e a exposição *Mejtere: histórias recontadas* (2022-), com curadoria dos estudantes indígenas universitários Robson Chaves, do povo Baré, Ivanizia Ruiz, do povo Tikuna, e Camila dos Santos, do povo Kanhgág.

Em 2020, os núcleos científicos do MUPA e o departamento de arquitetura da Universidade Federal do Paraná dialogavam para uma cooperação técnica, levando em conta o fato de o MUPA ser uma referência recente em assuntos indígenas e processos colaborativos, e o potencial do seu acervo em despertar histórias de interesse da área arquitetônica. Foi nesse ambiente de aliança que se planejou a inscrição no edital de cultura.

A equipe do projeto foi composta pela professora Marina Oba e pelos estudantes de pós-graduação em arquitetura, Daniela Moro e Gabriel Tomich, pelo arquiteto e historiador Otto Braz, pela arquiteta e designer autônoma Ingrid Schmaedecke, pelo então arquiteto do departamento de arquitetura do museu, Brunno Douat, e pelo antropólogo indígena autônomo Florêncio Rekayg Fernandes e a antropóloga no departamento de antropologia do museu, Josiéli Spenassatto.

Multidisciplinar em sua essência, realizamos um projeto pautado no entrecruzamento dos temas patrimônio, etnologia, arquitetura, design e história, envolvendo as edificações Guarani, Kanhgág e Xetá. Convidamos

pessoas desses grupos para dialogar a propósito do encontro com determinadas imagens que sugerem atenção para esse ângulo da construção e da habitação de estruturas. Foram eles Elias Fernandes Cordeiro (do povo Mbyá-Guarani, da aldeia Kakané Porã, em Curitiba), Dival da Silva e Claudemir da Silva (ambos do povo Xetá, da Terra Indígena São Jerônimo, localizada próximo a Londrina), Judite Fygso Fernandes, Antonio Sorá Felipe e do próprio integrante formal do projeto, Florêncio Rekayg Fernandes (os três do povo Kanhgág, da Terra Indígena Rio das Cobras, no centro-sul do Paraná)⁶.

O objeto deste projeto foi completamente inédito e reflete a profundidade do trabalho realizado, do processo e das relações humanas travadas nele. Temos consciência do quanto os relatos indígenas a respeito do construir e do habitar são parte de um legado que deve ser mais conhecido e difundido no Brasil, rompendo com sentidos comuns, como a ideia de casa comunal para todos os povos, sem diferenciação, o emprego indiscriminado do termo maloca, ou do pressuposto do uso da rede de dormir como padrão. O conhecimento e difusão desse legado também pode desencadear reflexão sobre os seus contrastes com os processos massificados das políticas públicas de habitação, que, embora imprescindíveis no contexto brasileiro, não acolhem ou acolhem superficialmente os diferentes estilos de construção e de habitação indígenas.

As imagens do acervo histórico e etnográfico do MUPA, nesse sentido, são registros que atestam diferenças, mas, somados às afetações e aos pensamentos dos seus herdeiros culturais, que aparecem através de suas próprias vozes, são capazes de compor um encontro que por si é de direito e interesse indígena comum, e de comunicar algo novo, que pluraliza conhecimentos, sobretudo arquitetônicos e antropológicos.

Um dos objetivos do projeto foi mapear conteúdos e registros arquitetônicos presentes no acervo associado aos três povos indígenas do Paraná. Constatou-se que ele consiste, basicamente, em imagens de diferentes épocas, que vão do início do século XX até os anos 1980, e que são

associadas a diferentes coleções. Uma delas leva o nome do pesquisador e documentarista tcheco Vladimír Kozák, e refere-se, em parte, às fotografias dos Xetá, feitas nos anos 1950 na mata da Serra dos Dourados, região noroeste do Paraná. Também, e em menor quantidade, existem imagens da primeira expedição à Serra dos Dourados registradas pelo repórter fotográfico da revista *Guaíra*, Ferralma, em 1955.



FIG. 2. Imagem envolvida nos diálogos com os irmãos Dival e Claudemir, do povo Xetá. Ferralma. Coleção Primeira Expedição Xetá. Título desconhecido. Serra dos Dourados/PR, 1955. Fonte: Acervo Museu Paranaense - MP.AT.70. Reprodução: acervo dos autores.

As fotografias dos Kanhgág pertencem também a diferentes coleções. Uma delas leva o nome da pesquisadora e colecionadora austríaca Wanda Hanke, que fotografou no então Posto Indígena Faxinal, nos anos 1940. Há ainda a coleção Ivan Bueno/Jacó Cesar Piccoli/Carlos Ruggi, composta por imagens realizadas pelos três fotógrafos e pesquisadores no então Posto

Indígena Mangueirinha, nos anos 1980. E existem fotografias mais antigas – provavelmente do início do século XX até a década de 1930 – que aparecem com autoria desconhecida e sem data, constando apenas informações de localidade (como São Jerônimo, Ivaí, Toldo das Lontras).



FIG.3. Paisagem com casas de madeira. Posto Indígena Mangueirinha, Coronel Vivida/PR, [1980]. Coleção Ivan Bueno/Jacó Cesar Piccoli/Carlos Ruggi. Fonte: Acervo Museu Paranaense - MP.5623. Reprodução: acervo dos autores.

As fotografias e filmes dos Guarani pertencem à coleção Wanda Hanke (da região de Dourados, no então Matto Grosso), à coleção Ivan Bueno/Jacó Cesar Piccoli/Carlos Ruggi (anos 1980, em Mangueirinha), assim como à coleção Mauro Giller, cujas fotografias foram feitas na Ilha da Cottinga em 1989, e à coleção Vladimir Kozák, que retratou um acampamento Guarani-Kaiowá às margens do rio Ivinhema em 1948.



FIG.4. Imagem envolvida nos diálogos com Elias, do povo Mbyá-Guarani. Coleção Mauro Giller. Chegada à Ilha da Cotinga. Aldeia Ilha da Cotinga, Paranaguá/PR, 1989. Fonte: Acervo Museu Paranaense - MP.8092. Reprodução: acervo dos autores.

Desafios de uma curadoria de imagens e do diálogo intercultural

Novembro de 2020. Abre-e-fecha de estabelecimentos em função das discussões sobre a disseminação do vírus da Covid-19. O MUPA estava fechado para visitação, mas seguia em trabalho interno. Nesse panorama, o projeto pôde realizar a sua etapa inicial, de levantamento e alimentação de uma planilha sobre o acervo etnográfico, listagem de itens imagéticos pesquisados, etnias documentadas e tipologias de debate arquitetônico sugeridas pelos registros, como as identificações arquitetônicas (cena doméstica, vista externa de construção, artefato, cultivo, preparo de alimentos) e plano do elemento arquitetônico (primeiro, segundo ou sem elemento construído).

Pouco tempo depois, mesmo esse funcionamento interno no museu precisou ser interrompido. A instituição adotou o trabalho remoto e seus espaços ficaram completamente inacessíveis. Assim, reestruturamos o planejamento de calendário e formato dos encontros, adotando um modelo completamente remoto, com reuniões via videoconferência. Focamos no acesso ao material digitalizado do acervo etnográfico imagético. As visitas às aldeias previstas também tiveram que assumir caráter mediado por telas.

Alguns dos primeiros encontros virtuais foram dedicados a falas do Florêncio, que além de ser um bom orador, muito generoso e paciente, tem experiências de vida cheias de fatos curiosos, que incidiram sobre seu letramento e educação formais. Como todo bom professor, Florêncio compartilha suas histórias e ajuda na solução de dúvidas, das mais simples até as mais complexas. Ele foi membro da equipe e entrevistado, e também abriu um braço importante do projeto ao mediar entrevistas com anciãos kanhgág que tinham muitas histórias a propósito das imagens, como a artesã e curadora natural, Judite Fygso Fernandes, e o kujá, benzedeiro e artesão Antônio Sorá Felipe. A presença de Florêncio teve papel formal, como antropólogo, e de autoridade indígena, com participação de grande importância pedagógica no desdobramento do projeto para uma equipe composta, em sua maioria, por pessoas não indígenas.

Uma das primeiras discussões levantadas por ele envolveu a escolha das imagens que seriam movimentadas junto aos indígenas convidados⁷. Havia um recorte imposto pela pandemia: o material disponível no acervo digital do MUPA. Dentro desse limite – que consistia em milhares de imagens –, tínhamos que escolher poucas delas para movimentar com nossos parceiros. Seriam três encontros por videoconferência com cada grupo convidado (Guarani, Xetá, Kanhgág), dentro de um intervalo de 1 a 2 meses. Cada encontro não duraria mais de 2 horas. Com esse formato, não poderíamos mostrar imagens e mais imagens, sem fim, haveria de ter um bom senso sobre o tempo, nosso, de nossos convidados, e sobre a qualidade dos momentos de encontro. Decidimos mostrar 15 imagens para cada grupo de parceiros.

A discussão tratava do controle que estaríamos previamente exercendo sobre quais imagens seriam passíveis de provocar os convidados a falar sobre o construir e o habitar de seu povo, uma vez que eles poderiam ser impelidos a falar mais a partir de imagens outras. Chamamos a atenção da equipe para a consciência de que, ao não possibilitarmos aos interlocutores participar da curadoria das imagens a serem debatidas, estávamos partindo de antemão de prerrogativas nossas sobre arquitetura. Salvo, relativamente, para o caso kanhgág, por contarmos com Florêncio. Dizemos relativamente, por não deixar de reconhecer “clivagens dos grupos e suas particularidades diante das políticas públicas do patrimônio”, como pontuado por Lima Filho (2015: 147). As imagens que Florêncio reconhecia como válidas para o seu próprio relato e de seus próximos, poderiam não o ser para outros kanhgág.

Ao estilo da discussão de Sally Price (2001), pontuamos que reconhecer a existência e a legitimidade dos arcabouços técnicos/práticos, estéticos e epistemológicos dentro dos quais as estruturas habitacionais ocorrem para esses povos, precisava passar pela decisão de seus membros sobre quais imagens remeteriam ou não a esses arcabouços. Na discussão da autora, envolvendo a diferença de como a arte ocidental e a arte indígena são captadas pelo público ocidental, ela pontua que, frente a uma arte desconhecida, precisamos de ajuda especial, não apenas com relação ao seu ambiente social, econômico, ritual e simbólico, mas também com seus arredores estéticos – ideais acerca de forma, linha, equilíbrio, cor, simetria e tudo mais que contribui para sua criação. De modo que a contextualização a partir de dentro desses saberes locais seria como um novo e esclarecedor par de óculos para aqueles que não participam daquele contexto. Também nos inspiramos no clássico de Roberto DaMatta (1978), que tratou do exercício de tornar aquilo que é familiar em exótico. Segundo ele é preciso estranhar e então desnaturalizar aquilo que está petrificado em nós pela reificação constante, e por mecanismos de legitimação. No caso do nosso projeto, era importante estranhar e desnaturalizar o que se considera que seja arquitetura e como as pessoas se relacionam com ela.

Contudo, mesmo com o reconhecimento desse imperativo ético e após intensos debates sobre sua efetivação no projeto, predominavam as adversidades de ordens prática e social, como prazos, orçamento, mão de obra, pandemia, que inviabilizavam qualquer promoção de contatos orgânicos e livres entre acervos e indígenas.

Características dos arquivos também ajudam a justificar os limites que tivemos de impor para a curadoria compartilhada das imagens. Se pensarmos que é próprio do arquivo mostrar-se lacunar, não delineando mais que alguns vestígios, cheios de censuras, conscientes ou não, sobre o que o compõe e o que fica de fora, torna-se nítido que a própria composição dos arquivos se faz por meio de escolhas (Didi-Huberman, 2012: 211). Afinal, “o que se seleciona para a recordação sempre está delineado por contornos de esquecimento” (Assmann, 2011).

Entendemos, portanto, como honesta e consciente a deliberação de não incorporar os convidados na curadoria das fotografias, mesmo sabendo que isso nos afastava do modelo ideal para o projeto. Além disso, nos influenciou positivamente a experiência comunicada pela antropóloga do museu que, envolvida em diversificados projetos com indígenas, acompanhou as formas com que os herdeiros culturais das peças da instituição, especialmente imagens, são impactados por elas: os indígenas são capazes de sentir a vitalidade pulsante do que foi retratado, algumas vezes de modo prazeroso, outras soturno, ou ambas as sensações, mas eles sempre são tocados por elas. Portanto, apesar do impasse ético e teórico, o ato – sempre bem recebido – de pôr frente a frente as pessoas e as coisas de/com seus antepassados invariavelmente teria efeitos geradores.

Dito isso, e seguindo as etapas do processo, decidimos que as imagens que seriam selecionadas e compartilhadas com os entrevistados deveriam conter, diretamente, registros dos espaços e elementos edificadas, e também de possíveis dinâmicas e atividades relacionadas à habitação específica de cada grupo.

Outro ponto em que os antropólogos da equipe se ativeram foi o mecanismo de comunicação adotado com os convidados. Embora os representantes indígenas tivessem acesso à internet, a maioria deles operava por meio de aparelhos celulares com pacotes limitados, algo que dificultaria ou mesmo impossibilitaria a visualização das imagens do acervo em tempo real por videoconferência. Esta possível adversidade acabou impulsionando a impressão e o envio prévio de reproduções fotográficas. Decisão que se mostrou fundamental não somente para a operacionalização dos encontros em que os indígenas tinham em mãos as imagens, mas também como uma espécie de material de estudo e de recordação, porque permitia aos indígenas pensarem com as fotografias antes dos encontros e mantê-las em sua posse posteriormente.

No processo, entendeu-se que seria pertinente agregar ao projeto informações sobre os lugares de moradia dos entrevistados, alguns em terras indígenas, outro em área indígena urbana. O objetivo era registrar as suas percepções sobre o habitar contemporâneo e as especificidades de seus territórios, ambiental e afetivamente, compreendendo a inseparabilidade da reprodução da vida e das tradições indígenas e o território com o/no qual elas ocorrem, e também possibilitar um olhar geograficamente situado ao público do projeto.

A visualização das imagens de satélite das aldeias, que também foram impressas e enviadas aos interlocutores, permitiu discutir certos tipos de construções, os espaços coletivos e os familiares, as áreas de cultivo e de preservação, e sobre os diversos modos de vida e de habitação de cada comunidade, bem como os lugares de importância para os moradores da Terra Indígena Rio das Cobras, da Terra Indígena São Jerônimo e da Aldeia Kakané Porã. A partir disso, foram elaboradas bases cartográficas específicas e atualizadas desses territórios.

Outro momento de intensa discussão antropológica ocorreu quando abordamos a metodologia das entrevistas. Decidimos criar, como sistemática

e amparo para a condução da conversa, um ‘roteiro de provocações básicas’, adaptável para cada realidade de imagens e de entrevistados.

Uma prerrogativa era de que o projeto comportaria metodologias informadas pelas discussões transversais entre antropologia e museus, com destaque à ética na prática de interlocução com sujeitos indígenas e à contemporaneidade das perspectivas teórico-metodológicas sobre trabalhos colaborativos com populações tradicionais.

Antropólogos e arquitetos ficaram responsáveis pelos primeiros esboços das questões direcionadas aos convidados, e, no cruzamento desses rascunhos, ficaram nítidas as diferenças que precisavam ser compatibilizadas. Isso era necessário para que houvesse uma intersecção produtiva, sem focar demais em interesses etnológicos nem em interesses essencialmente arquitetônicos, para que ocorresse na prática uma interdisciplinaridade de modo a atender ao escopo do projeto.

Resumidamente, constatamos que havia perguntas demasiado retóricas, sem pontos concretos de enfoque, ou que eram carregadas de pressupostos etnocêntricos, ou, ainda, que não dialogavam circunstancialmente com as vivências distintas de cada interlocutor. Como por exemplo, pressupor que a pessoa falasse na língua indígena e que, portanto, se poderia perguntar como era na linguagem local o nome dessa ou daquela matéria-prima ou da técnica construtiva, algo que para uma realidade como a xetá, de violência brutal e tentativas continuadas de descaracterização cultural dos sobreviventes do extermínio (Silva, 2003), não fazia sentido e, mais do que isso, poderia ser também uma forma de violência.

Mas a própria explicação dessa condição pelos convidados não poderia ser um dado para o processo? Conhecendo estes e outros sujeitos xetá de longa data, desde parcerias nos movimentos indígenas até atividades no museu, decidimos que não. Sabemos que o mínimo que esperam de nós é conhecer sua história social e suas pautas contemporâneas para criação de diálogos produtivos. E também, sob outro ponto de vista, decidimos

adotar perguntas certas, voltadas para os saberes dos materiais, técnicas, categorias de construtores e não construtores, saber sobre quem morava e como, sobre as objetualidades do interior e do entorno da construção, sobre as tipologias e finalidades das edificações, as rotinas do habitar, etc.

Apesar do foco em provocar as percepções dos entrevistados sobre as formas construtivas e de habitação, como antropólogos nós dois também falamos à equipe, antes das entrevistas, sobre o que, e como esse encontro com os acervos potencializam (n)as narrativas indígenas de forma indireta. Ou seja, havia a possibilidade de o processo não incitar nos convidados exatamente explicações sobre as imagens, mas sim impressões outras, a partir delas.

Geralmente, em projetos colaborativos em museus etnográficos, imagina-se que a contribuição dos agentes indígenas envolva a manifestação dos usos e significados dos objetos para eles. Esta expectativa é válida e necessária. Mas também é preciso pensar que os grupos indígenas não são simplesmente usuários e produtores de artefatos, eles são herdeiros da produção material de seus antepassados. E essa herança é permanentemente reelaborada em seus sentidos, conforme diferenças internas aos grupos indígenas, e por isso não é unânime, isenta de controvérsias e de apropriações diferenciadas.

Sem mencionar que, conforme Didi-Huberman (2012: 211-212), no caso dos arquivos, eles são frequentemente imensos e rizomáticos, feitos de incontáveis imagens heterogêneas, “precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis”. Desse modo, estudar através de vestígios tais como imagens feitas no passado, é arriscar-se a pôr lado a lado “traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação e montagem*.”

É à capacidade de imaginação e de montagem própria do pensar com figuras do passado, e neste caso do pensamento indígena, que de certa forma

remetemos quando alertamos para a ideia das imagens como possíveis *pretextos* (Clifford, 2016) para falar, agir ou performar seja como for, e sobre o que for. Algo que o diálogo com os representantes xetá evidenciava com intensidade era que os acervos ocorrem para eles mais como um documento que denuncia o assassinato sistemático de seu povo e que confere legitimidade para suas reivindicações contemporâneas, do que como objetos a serem puramente explicados através de um viés ‘cultural’, desassociados da história social de perseguição e genocídio.

Do genocídio que quase deu cabo deste povo nos anos 1950 no noroeste do Paraná, sobreviveram poucos indivíduos. Um deles, Tikuein, pai dos irmãos Dival e Claudemir da Silva, foi uma referência na luta pelo direito de existirem e de serem reconhecidos, e nesse sentido, de poderem acessar direitos sociais e culturais básicos. Dival e Claudemir nasceram e cresceram já fora do território xetá, em razão do deslocamento forçado de seu pai à época das fugas, dos assassinatos e expulsões generalizados. Eles acompanharam o reencontro desses sobreviventes nos anos 1990, que estavam espalhados por diferentes regiões do Paraná. Alguns deles, inclusive, pensavam que todos os seus parentes haviam morrido. Dival e Claudemir herdaram, portanto, a luta pelo reconhecimento, desde antes do falecimento de Tikuein. Infelizmente, a morosidade no processo judicial de conquista de uma terra que possam chamar de sua é um punhal cravado em seus peitos, cuja dor vai se estendendo a gerações. A relação com o acervo, portanto, além de afetiva é política, é uma forma de defesa da própria vida e da reprodução enquanto grupo⁸.

Em uma das entrevistas com Claudemir e Dival, a equipe apresentou a Figura 2, e chamou a atenção para os objetos ali dispostos sob a estrutura construída, elementos de metal e de ferro, que despertavam nossa curiosidade sobre sua relação com a dinâmica da casa. Ao que perguntado, Claudemir da Silva devolveu a questão: “Você observou bem essa foto aqui? Observou alguma coisa estranha? Dá uma observada pra você ver, depois eu

te conto”. E continuou, “na verdade vocês observaram totalmente diferente. Aqui começou a desgraça do povo Xetá. Vocês podem ver que tá desbastado aqui, oh. Essa aqui é a desmatção quando começou. Você entendeu? (...) Então você pode observar na foto que aqui já começaram a desmatar bem. Aquela foto que a gente olhou você pôde ver que a mata tava bem escura, e aqui você pode ver que já tem a barraca dos desordeiros, digamos assim. Certo? Aqui já tão invadindo a terra xetá. Aí já começaram a desmatar a terra. Dá pra observar a clareira que tá na mata escura. Aqui você vê. Já temos caldeirão de alumínio, e você pode ver que não tem nenhum indígena dentro dessa barraquinha aqui, só tá os caldeirões, a barraca, os não indígenas. Você pode ver o quanto que foi desmatado aqui... uma clareira bem grande, essa árvore quase caindo. Entendeu? Aqui é o início da nossa desordem”⁹.

A equipe trilhava por caminhos de análise que não poderiam alcançar o que aquelas imagens falavam ou como tocavam nossos convidados. Para Claudemir e Dival, elas gritavam, ainda mais aquelas com vestígios de ausência de seus antepassados.

São dimensões totalmente diferentes aquelas com as quais lidamos ao interpretar as imagens, Claudemir alerta. Ele frisa as dinâmicas políticas – de guerra – que estão ali, que ‘aparecem’, e que só a partir dessa prerrogativa é possível de se ver mais coisas. O que nós, da equipe, estávamos sondando – onde estariam as pessoas, se os utensílios seriam delas, quando usavam, o que preparavam –, era secundário. Obviamente, a prerrogativa do conflito também se dá junto ao fato dos acervos xetá estarem nos museus. Só estão nessas instituições em decorrência do genocídio, são como atestados, espólios de guerra.

É possível observar que “em movimento as coisas xetá se transformaram daquilo para o qual foram feitas, isto é, como ornamentos corporais, rituais, de cura e de subsistência para os índios da Serra dos Dourados, e o que se tornaram para eles: mediadoras de atos comunicativos”, seja entre os grupos familiares xetá, com os cientistas ou com as instituições (Passos, 2021: 47). E

aqui, mais uma vez os irmãos xetá foram convidados a falar, e comunicaram ‘a pretexto’ das fotos. Vejamos como o antropólogo James Clifford (2016) elucidou essa noção.

No episódio em que anciãos nativos Tlingit da costa pacífica entre Alaska e Canadá foram chamados a conversar ‘sobre’ uma coleção de arte indígena atribuída a seus antepassados pelo Museu de Arte de Portland, os objetos da coleção foram retirados das reservas de acomodação e apresentados aos velhos e velhas. Antropólogos e a equipe do museu esperavam ansiosos pelos comentários sobre os objetos propriamente, seus detalhes, usos, técnicas, poderes, etc. No entanto, eles pouco foram comentados pelos anciãos, ainda que fossem referidos com respeito e apreço. Aparentemente, afirmou Clifford (2016: 2), eles ocorreram para os Tlingit como “pretextos para contar suas histórias e cantar suas canções”, e compor a sua própria agenda para aquele encontro.

O antropólogo depreende desse episódio importantes reflexões a respeito dos acervos de museus, evidenciando-os não apenas como coisas que no passado foram partes funcionais e significativas de determinados contextos cosmológicos, rituais e sociais, mas também como componentes de processos institucionais e políticos de apropriação e de formação de coleções. As ações instituídas por pesquisadores, universidades, instituições diversas, museus, visitantes e empresários não eram e ainda não são imunes aos legados coloniais do exotismo e aos processos de commodificação neocoloniais, comenta. Por isso a atenção/tensão dos indígenas sobre esses processos nunca é apagada, faz parte de sua relação com os objetos em museus. E os museus não devem temê-las, mas acolhê-las e delas extrair algo novo, que subverta este legado violento.

Isso se coaduna com as reflexões de Nuno Porto (2016), pesquisador que trabalha no Museu Antropológico da Universidade da Columbia Britânica, segundo o qual aproximar membros de comunidades nativas e adotar uma perspectiva colaborativa, acolhendo conhecimentos diferentes

e igualmente válidos, gera a possibilidade de reinventar formas de pensar e de trabalhar, sem que isso seja isento de tensão e de conflito. O resultado dessas aproximações acaba por ser sempre um passo à frente, uma espécie de tradução ou indigenização desses lugares, uma transformação das suas estruturas de funcionamento.

Não se trata de afirmar que os herdeiros culturais dos acervos etnográficos não empreendam análises formais, por assim dizer. Nossos interlocutores de fato o fizeram ao longo dos encontros. Compreendemos, no entanto, que as relações com essas instituições são elaboradas consciente e inconscientemente pelos grupos indígenas, muito lúcidos e atentos às suas próprias estratégias de contato. Para os povos tradicionais, cujos esbulhos envolveram direta ou indiretamente os museus de todo o Ocidente, eles são zonas de contato, afirma Clifford (2016), inspirado no conceito de Marie Louise Pratt. São espaços onde ocorrem encontros coloniais, que aproximam povos geográfica e historicamente separados, e que ali estabelecem relações concretas, geralmente caracterizadas pela desigualdade radical, coerção, e conflitos que não admitem simplificações ou consensos.

Acervos-vozes: patrimônios que comunicam

Apesar da colonialidade, que é um ethos, uma cultura, uma estrutura que permeia o Ocidente, os museus não são inteiramente confinados pelas relações de poder, argumenta Porto (2016), eles são cheios de complexidades, nas quais devemos considerar, por exemplo, as diferenças dos interesses e posturas de seus agentes, dos seus diferentes períodos teóricos e práticos, das formas de constituir os acervos, e também as subversões, ironias, fissuras e paradoxos possíveis. Sem negar as hierarquias que lhe são inerentes – leia-se estruturais –, é possível erigir bandeiras brancas, em determinados contextos, dentro dessas zonas de contato que também são

zonas de conflito. E não podemos esquecer, como contraponto, da existência cada vez mais capilarizada de museus indígenas, como o Museu Magüta, entre muitos outros.

Não é de hoje que se ressalta como os museus etnográficos podem ser compreendidos para além de local de conservação de objetos e de pesquisa científica, como reforçam os antropólogos Gordon e Silva (2005), mas como lugares de diálogo intercultural, como apontam as antropólogas Ribeiro e Van Velthem (1998) quando explicitam a necessidade de se estabelecer formas de intercâmbio entre os museus etnográficos e as sociedades indígenas. Também “o indígena falando de si, com olhar indígena” (Oliveira *et al.*, 2020:116), subsumido na ideia de autonarrativa, é uma prática que tem sido cada vez mais vista em exposições e refletida por pesquisadores (Cury, 2016; Oliveira *et al.*, 2020; Pérez Gil, 2021). Estas são fissuras na estrutura colonial.

São também fissuras aquilo que permite a observação do senhor Antônio sobre a felicidade das pessoas, e o relato da senhora Judite sobre a preocupação implicada no ato de ampliar a casa, e também a indicação de Claudemir sobre a falta de atenção da equipe sobre a ausência dos Xetá na imagem que retrata sua morada. Esse tipo de encontro, gerador, criativo, de pesquisa, de emoção, está acontecendo dentro das estruturas de poder que são as instituições de Estado. E subversões como essas estão cada vez mais comuns, assim como a falta delas está sendo cada vez mais denunciada.

Compreendemos que a comunicação provocada pelos patrimônios mobilizados no projeto é específica e fundamentalmente ligada às formas e qualidades de conexão de cada participante indígena com aquelas coisas, e não outras, e, ao realizarem-na, os convidados partem de camadas muito profundas de sentido.

As conversas com Elias, por exemplo, foram consideravelmente pautadas por observações em torno de aspectos construtivos e habitacionais. Elias Fernandes Cordeiro é professor da língua Guarani na Aldeia Kakané Porã, em Curitiba. E segundo ele mesmo, é um entusiasta dos assuntos da cultura e da vivência de seu povo, inspirado por seus avós, que sempre

viveram na mata, na vida tradicional das aldeias, e lhe contaram muitas histórias. Tem relação com isso o fato de Elias gostar de ensinar. Sobre a Figura 4, ele comentou que, sendo ela uma imagem de casa ao estilo tradicional, havia ali uma inovação relativa a como esses fechamentos eram normalmente feitos.

O detalhe desta casa aí, o que chama atenção, é a porta mesmo. Tá me parecendo que é uma porta de madeira, uma porta normal, né? Talvez eles tenham ganhado de alguém, ou comprado também. Mas é uma porta mesmo, é uma porta fabricada que dá pra ver ali. A porta era feita com pau-a-pique mesmo, porta de madeiras, sabe? Só que quando entrava dentro de casa, pra entrar tinha que tirar madeira por madeira da porta. (...) Como eram todas amarradas as paredes, do lado da porta ela [a madeira] não era amarrada com cipó, ela era solta. Então ela tinha duas travas, igual a uma foto que a gente passou bem antes, que tinha duas trancas. Então a madeira tinha que entrar por dentro dessas [travas] aí pra se tornar porta. Então a madeira que formava a porta não era amarrada, porque a gente tinha que ir tirando pra poder entrar pra dentro, e na hora de dormir tinha que colocar todas elas de novo e fixar elas no chão.¹⁰

Além disso, Elias apontou para a inexistência de janelas, um fato aliado às prerrogativas da edificação, pois “não tinha como fazer, nesse estilo aí das madeiras uma do lado da outra”, mas também à finalidade do seu uso: “A casa era mais pra dormir mesmo, porque a maioria do dia, eles ficavam mais pra fora, fazendo algum serviço, alguns fazendo artesanato, sempre tem alguém fazendo alguma coisa”¹¹.

Sobre o cotidiano do habitar, Elias seguiu explicando diferenças entre estruturas. “Igual naquela casa que você falou que tinha várias estruturinhas lá, sabe? (...) Então, geralmente essas varandinhas era pra se ficar embaixo na maioria do dia. Ali embaixo também se fazia muita fogueira, cozinhava ali. A casa mesmo era só para dormir à noite”¹².

As duas figuras com as quais Elias está dialogando são as que seguem [Fig. 5 e Fig. 6].

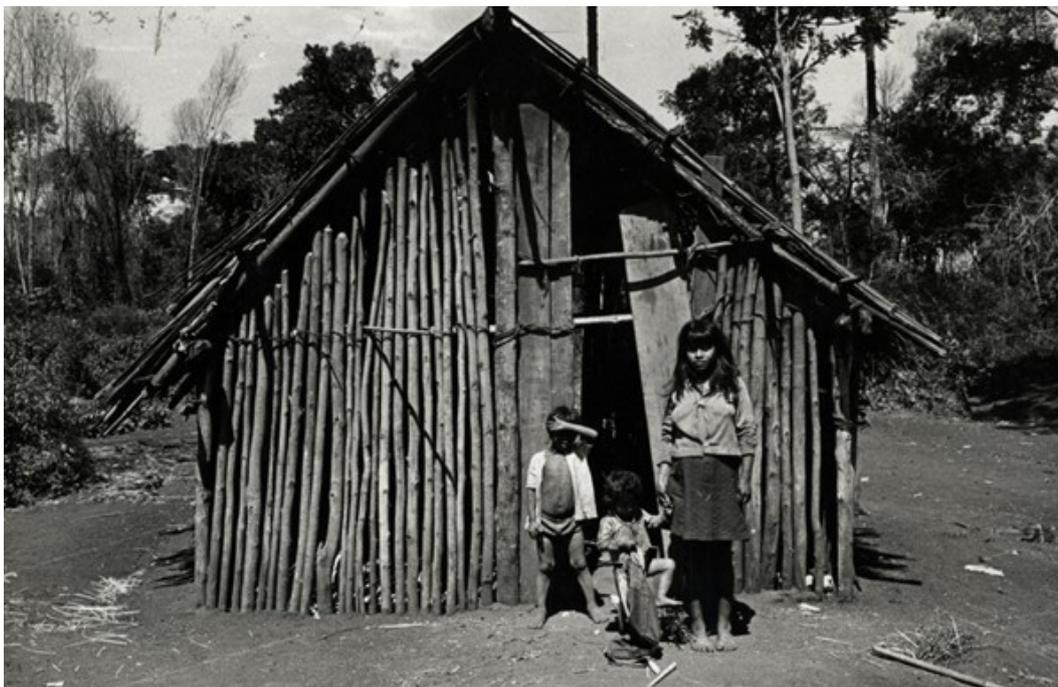


FIG.5. Elias atenta para a porta da casa, tradicionalmente feita com tábuas removíveis e duas travas. Carlos Ruggi. Crianças em frente a cabana de madeira. Posto Indígena Mangueirinha, Coronel Vivida/PR., [1980]. Fonte: Acervo Museu Paranaense - MP.6123. Reprodução: acervo dos autores.



FIG.6. Elias explica as diferenças entre as edificações óga e tatá renda. Ivan Carlos Bueno. Habitações Guaraní construídas com madeira e taquara. Posto Indígena Mangueirinha, Coronel Vivida/PR, [1980]. Fonte: Acervo Museu Paranaense - MP.6122. Reprodução: acervo dos autores.

Aqui ficam nítidas as travas horizontais sobre as quais se acomodam as tábuas voltadas ao fechamento da passagem da casa (*óga*). E na imagem abaixo [Fig. 6], aparecem duas varandinhas ou cozinhas (*tatá renda*), que seriam áreas cobertas, exteriores às casas, de chão batido ou forradas com tapetes, voltadas para as diversas dinâmicas do dia, como o preparo de alimentos e as refeições, a feitura de artesanatos, o descanso dos afazeres, etc.

Florêncio também levantou apontamentos que explicavam aqueles registros de formas reveladoras. Analisou um conjunto de fotos feitas à distância, que lançam luz sobre elementos como a distribuição espacial das estruturas construídas. Com um machado, dava-se início ao lascamento das madeiras, voltadas para a cobertura e as paredes da casa. Como as fotos foram feitas na Terra Indígena Mangueirinha, um grandioso território no sudoeste paranaense, Florêncio deduziu que a madeira utilizada era araucária, pois ali abundavam as florestas preservadas da espécie. Em outros territórios kanhgág, como em Rio das Cobras, dada a escassez do material, é mais comum a cobertura com folhas da palmeira jerivá.

Geralmente, as casas (*ĩn*) eram construídas a propósito da união de um casal. Com o passar dos anos, conforme a família ia se constituindo e se multiplicando, explicou Florêncio, podia-se construir outra casa nas proximidades. Isso não requer uma regra exata de distribuição espacial, como o estilo Krahô ou Bororo, em que ocorre uma disposição circular das casas. A distribuição segue um sentido prático: onde houver espaço será construída a nova residência. Por outro prisma, ocorre a preocupação com o posicionamento da casa em relação aos astros:

Geralmente, eles colocam em relação a posição dela [da casa]... elas seguem a mesma posição. Não sei se vocês perceberam ali. Elas ficam na mesma posição, que é o sentido do sol. Onde o sol nasce é onde fica a porta, e onde o sol se põe é as costas da casa. Pode ver que a posição das casas é direcionada na mesma posição. Aí nós entramos naquela questão do *kamẽ* e *kanhru* (...) da posição do sol, dos raios do sol, das energias recebidas na manhã. Então tem toda essa questão aí. *Kanhru* seria a parte de trás, porque pegaria sombra à noite, que daí seria a lua e toda aquela questão das pinturas. Mas

a posição das casas, geralmente, é a porta recebendo a luz do dia. Até pela questão [de que] na outra conversa nós colocamos que as casas não tem janelas, por isso também que elas são viradas para o sol. Para iluminar a casa né? Senão você vai pegar sombra de manhã e vai ficar escura a casa.¹³

Florêncio ressaltou que as metades sociocosmológicas *kamẽ* e *kanhru* orientam a direção da abertura das casas. O sol é *kamẽ*, e a lua é *kanhru*. A frente, as portas das casas ficam direcionadas para o sol, símbolo de força e poder, e a parte de trás é associada à lua, à noite, por isso é *kanhru*. E as pinturas as quais ele se refere são as marcas de cada metade, presentes nas ornamentações dos corpos e dos objetos: o símbolo *kanhru* é redondo e fechado, o *kamẽ* é aberto, composto de linhas ou faixas. Note-se que o antropólogo kanhgág também comenta a inteligência prática da composição das casas: “não têm janelas, por isso também que elas são viradas para o sol”.



FIG.7. Inserções arquitetônicas incorporadas à imagem após comentários de Florêncio. Coleção Ivan Bueno/Jacó Cesar Piccoli/Carlos Ruggi. Título desconhecido. Posto Indígena Mangueirinha, Coronel Vivida/PR, [década de 1980].

Fonte: Acervo Museu Paranaense - MP.5644. Reprodução: acervo dos autores.

Aspecto técnico construtivo muito difundido entre povos ameríndios, como vimos, a inexistência de janelas foi apontada por Elias também para os Guarani. Outro ponto comparativo em relação aos Guarani, que na região sul frequentemente compõem aldeias dentro de terras kanhgág, foi elucidado por Florêncio ao comentar que, diferentemente deles, que constroem em lugares altos (sobretudo suas casas de reza), entre os Kahngág, e especialmente em Mangueirinha, escolhem-se lugares de relevo baixo. Isso se deve ao clima frio em Mangueirinha, havendo muita geada e também fortes ventos. O pensamento geográfico orienta, então, escolhas que amenizem as condições atmosféricas.

Outra coisa depreendida das imagens foi o descampado. Como comentado anteriormente, existem muitas araucárias em Mangueirinha, mas ali é possível ver que as casas ficam afastadas da mata. O sentido disso, afirmou Florêncio, está na prevenção da queda de galhos, da pinha ou até das próprias árvores sobre as casas.

É de se destacar alguns comentários de Dival e de Claudemir no sentido do habitar que também opera contrastes, não entre povos, mas entre o passado e o presente.

Isso é uma *tapuy*, e uma família que está dentro de sua casa, é um casal junto com seus filhos. O indígena está fazendo barbante de flecha, e a esposa está ajudando ele, ou seja, eles estão dentro da casa fazendo os trabalhos do dia-a-dia. (...) Mesma coisa, igual hoje. Vamos supor que cada um de nós temos nossas casas. A partir da hora que a gente arruma uma companheira, cada um tem a sua *tapuy* com a sua família. Então é isso que é a representação. Agora, a *apoeng*, que é a casa grande, daí é um local de encontro, de festa. Ou seja, igual hoje, que tem uma danceteria, tem um salão de baile. E aqui não, é uma casa que eles vivem o dia-a-dia deles, o casal.¹⁴

Os irmãos xetá distinguem dois tipos de edificações, *tapuy* e *apoeng*. No passado elas coexistiram, justamente por terem finalidades diferentes, a primeira como moradia do cotidiano, e a segunda como um lugar coletivizado, para usos especiais. No momento dos registros fotográficos,

as *apoeng* já não eram mais construídas; segundo nossos convidados, em razão da já mencionada desordem em que se encontravam. As constantes fugas dos invasores não indígenas não permitiam estabelecimentos mais prolongados nos territórios.



FIG.8. O cotidiano de habitação da *tapuy*. Coleção Vladimir Kozák. Serra dos Dourados/PR. [1950].
Fonte: Acervo Museu Paranaense - MP.KO.7117. Reprodução: acervo dos autores.

Queremos ressaltar as aproximações, por eles apontadas, entre os modos de habitar do passado e os atuais. O que se vê na imagem [Fig. 8]? É uma casa unifamiliar, onde a família realiza tarefas cotidianas. Uma casa é diferente das edificações coletivas, como os salões de baile, que têm outras finalidades. Essas comparações compatibilizam e atualizam as formas de estar e agir no mundo, as formas de habitá-lo persistem. É interessante

porque estão em jogo diferenças radicais, tanto com os não indígenas quanto com os indígenas do presente, no que tange às edificações *tapuy* e *apoeng* e aos seus contextos de possibilidade, “o tempo do mato”¹⁵, que Claudemir e Dival ressaltaram em outras entrevistas. Os Xetá em São Jerônimo hoje, em sua maioria, residem em casas de alvenaria de projetos de habitação popular, e, elemento fundamental de suas festas, os bailes com conjuntos de música gauchesca e sertaneja ocorrem em grandes salões também de alvenaria, feitos em estilo inespecífico, sem atentar para os padrões indígenas. As imagens das edificações fomentaram percepções de tempo muito interessantes, contrastes e aproximações que sugerem, ao mesmo tempo, continuidades e mudanças.

Também é possível caminhar, novamente, sob a perspectiva do arquivo e seus efeitos. As imagens remetem a um tipo de conhecimento que não é específico e nem fechado, é uma encruzilhada de caminhos, incapaz de ser entendido ou mesmo utilizado sem a fala e a performance, sem imaginação. Didi-Huberman (2012) esclarece que imagem e fato histórico não têm uma relação imediata, como se ao olhar um álbum fotográfico antigo pudéssemos depreender a história que eventualmente documenta. Para o autor, a imagem tem a capacidade de tocar o real ao provocar uma experiência que vai além do que simplesmente esteja registrado nela, como na atenção dos Xetá para as atualizações das cenas.

Depois de todas as dinâmicas envolvendo nossos convidados, iniciamos o processo de tratamento dos conteúdos absorvidos na experiência. Começamos a desenvolver e debater escolhas para a produção disso tudo em um formato de website¹⁶.

As Figuras 1, 7, e 9 são exemplos de edições feitas para potencializar os contrastes entre construção e contexto, identificando elementos construídos em meio à mata ou entre o habitar e o habitat. Dominadas pelos arquitetos do

projeto, essas criações dão uma nova roupagem às fotografias, indicando as profundidades presentes nos registros-em-relação-aos-relatos, e que muitas vezes escapam ao olhar. As máscaras de cor e outras inserções de estudo arquitetônico operam como traduções-criativas – porque como sabemos, traduções nunca são equivalentes, mas equívocas (Viveiros de Castro, 2010; 2018) – de dimensões da ordem do imaterial, os pensamentos e falas indígenas. Essa montagem a partir dos acervos promove uma aproximação entre as imagens antigas, geralmente em preto e branco, e a atualidade, que são as vozes que as comentam e, sob outra camada ainda, aproxima o público possível do projeto, pela contemporaneidade dessa linguagem.

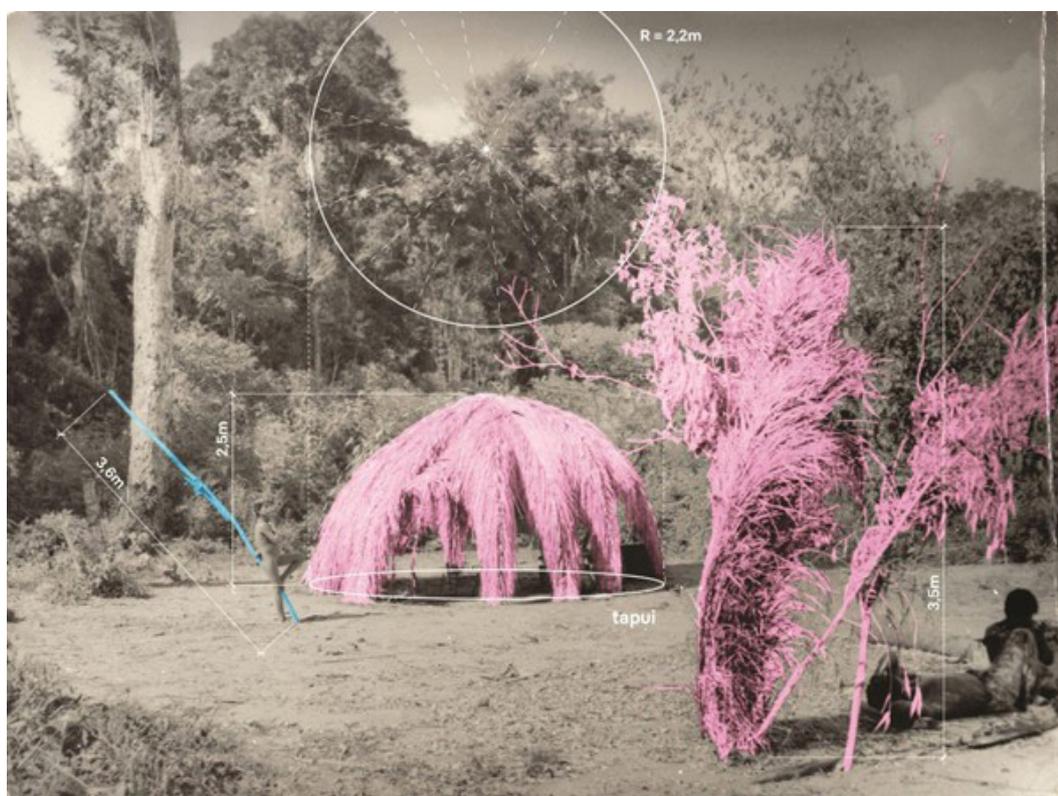
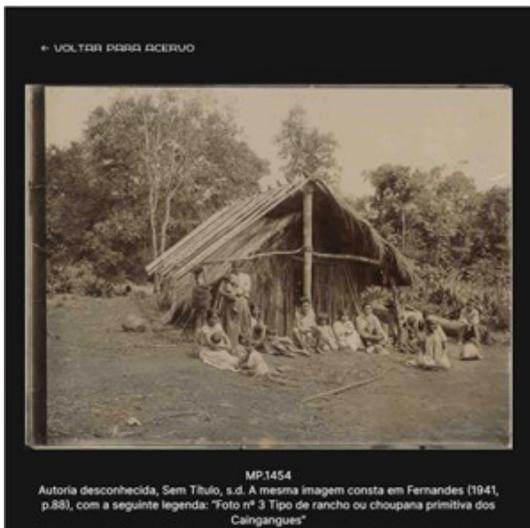


FIG.9. Exemplo de intervenções para análise arquitetônica. Coleção Vladimir Kozák. Serra dos Dourados/PR. [1950].
Fonte: Acervo Museu Paranaense - MP.KO.13511. Reprodução: acervo dos autores.

Extravasando o foco nas arquiteturas, outra derivação do diálogo com os convidados indígenas foi a criação de mapas contendo cartografias simplificadas dos territórios onde residem os interlocutores. Aparecem

ali lugares por eles indicados, como as aldeias, as matas fechadas, roçados, centros culturais, campos de futebol, escolas, minas d’água sagradas, e assim por diante.



RELATO DE FLORENCIO REHAVG FERNANDES HAINGANG

Transcrição em Kaingang (Kahngá)

Ký tóg tý kanhgág ag ln jé, tý rógá tánh féj kara ka jufyn tý han ký jé gé, én tóg jé ja ní hara ag tóg prýg tóg ja kanhká ag vèhngun mú há ký sir ln mág ke to jykén ja ní. To jykén ag mú ó tý ln tóg ní jé há ký si sí ra há krí tý mág e mú Gn jagtar ke tó vé. Kanhgág ag ln si vé, uri ag tóg ln tý ó nýtígtí hára ájag nèn ká tá ránhváj mú ký ag tánh féj tý ln hynhan tí, ó ag tý nèn kára mú tí ag tý inh mý kámén ja vé, tý tóg épyr kórég tý ký av tratoro kámi múg tí tag tugrín, ký ég ve ký ka nér én výt tý mójoro jénh ke mú kara káj tóg sa ní ag tý gár tatín jéfé ájag krí tý jyrág ký tu ký tóg jé. Kar gír ag tag kara ag výt ag jén ke ke tú ní ký vènh kán rákánh ký vémém mú jagné mre, ag kurá ó ká nèn han ke én to, ký ó tóg sir ag nýtígtí tag kí ag kágrá kugmí ja ní kutyg ke jo ag tý ln kára ge tu ní ký éin tugrín... Ég tý ag ve ký ég tóg kófa tý prýg téj én vég tí, ag jóg híj ný ke tú ní ký fag, ký sir ón kófa éné kré ag krékré vé, ag tý jagné vyvreg kámu ja vé, ke tú ní ký ag výt ájag kákrá mý ln han vé. Kanhgág výt jyké kí, á jamné výt ver á kákrá mý ránhváj ág tí si tý á kálin tí tý ón há kúpréj já vé sir, fag jóg výt výt jyké tag mí tóg ja ní, tý tóg ránhváj jagy to jégtí kaja tó kí gé ký ó ag tóg jykén kóndén e já tígtí, hára tóg kyró tý á tý ón týhá tí to há én ven ke ní, jamné nýtính ke ag há výt ln tí hynhan tí: si tý han há han ký tóg sir prýg ke já kára sir vènh ránhváj há jénh ke mú, á tý á prú tí kírít há han jé kí gé. Kara tóg á krí ag e nýtígtí ký sir ln mág han to jykén mú, ég tý vég nýtígtí ký tóg én ke mú, ég tý vég nýtígtí ký tóg én ke mú ln e nýtí ja ní. Ga tag výt há ní ln han ke há vé, jagné mre

FIG.10. Imagens do site. As duas imagens reunidas acima ilustram parte da página inicial, onde há uma de galeria de fotos do acervo MUPA, e parte de página padrão, em que se apresentam os conteúdos de cada foto. Reprodução: acervo dos autores.

Assim, o website ficou com a seguinte roupagem [Fig.10]. Ao acessá-lo, aparece uma galeria com as principais fotografias do acervo do MUPA

utilizadas no processo. Clicando em uma delas, o visitante é encaminhado para página que apresenta os resultados do trabalho relativo àquela imagem original: a fotografia do acervo aparece em menor escala, com setas nas laterais, cujo clique dispara a sobreposição de intervenções gráficas; aparecem os arquivos de áudio das entrevistas, que podem ser ouvidos livremente, e suas respectivas transcrições. Ambos, áudios e textos, podem estar em idioma tradicional e/ou em português. Por exemplo, os Kanhgág envolvidos nas interlocuções falaram a Florêncio na língua nativa e assim foram registradas em áudio. Mas ao serem transcritas, nosso antropólogo empreendeu a tradução dessas narrativas.

Explorando o site, o visitante pode ainda acessar os mapas com cartografias sociais dos territórios onde residem Elias, Florêncio, Judite, Antônio, Claudemir e Dival. Também estão disponíveis pôsteres com finalidades pedagógicas a respeito da diversidade cultural dos povos do Paraná e do Brasil no que tange às arquiteturas praticadas, e outro sobre perspectivas indígenas de seus próprios territórios. Certamente é possível saber mais sobre o projeto DICHI-MUPA e ainda, para outros indígenas interessados, é possível contribuir voluntariamente com mais relatos sobre as imagens, que num futuro devem ser incorporados ao site.

Conclusão

Apresentamos um projeto cultural que aproximou acervos e indígenas. A sua construção processual valorizou os debates sobre as escolhas curatoriais, as metodologias de trabalho, as formas de abordagem dos entrevistados, os princípios éticos e teóricos adotados, tudo informado pelo conhecimento indígena e pelo conhecimento antropológico-museológico, com referência aos estudos sobre ações colaborativas em museus.

Isso permitiu que fosse estabelecida com as afetações e impressões dos interlocutores indígenas uma outra qualidade de narrativa para o percurso

do projeto, não tanto preocupada em qualificar de outra maneira dado material ou dada técnica construtiva, mas interessada sobretudo no que isso tudo é para essas pessoas, desde seus próprios conceitos, e o que isso tem de potencialmente desafiador para eles próprios, enquanto perspectiva de futuro, por um lado, e para pensar suas edificações ao longo do tempo, de outro lado.

No caso dos anciãos kanhgág, que destacaram o estado subjetivo dos retratados em relação às dinâmicas arquitetônicas, percebe-se o contraste com os procedimentos museais de catalogação ou com análises estritamente acadêmicas, que prezam por olhares que em tese excluem a subjetividade. Florêncio, enquanto indígena intelectual, empreendeu olhares interculturais como aqueles presentes nas comparações com os Guarani, fez observações técnicas sobre os locais escolhidos para as construções, sobre os materiais empregados, a cosmologia envolvida e o cotidiano de habitar e conviver junto com essas estruturas, sem nunca disfarçar o entusiasmo em falar sobre algo que é presente e manifestação de sua própria vida.

Elias, do povo Mbyá-Guarani, muito atento às sequências de fotos, apontava aproximações e distanciamentos entre as imagens, sobre as técnicas ou materiais empregados, ou sobre presenças ou ausências de estruturas anexas às casas, como àquelas voltadas para permanência ao longo do dia. Sua atenção aos contrastes evidencia a flexibilidade e a criatividade Mbyá.

Os parceiros do povo Xetá alertaram para a profunda diferença de olhar sobre as imagens, entre a equipe que buscava saber detalhes das cenas retratadas e eles, que as percebem a partir de dentro de um contexto. As fotografias são documentos do massacre de seu povo, do início de sua desordem, e por esse lado, despertam raiva e indignação. Mas por outro, são também vestígios dos modos de vida do tempo do mato, o que motiva uma forma de enternecimento dos interlocutores, e que são contrastados por eles com a contemporaneidade, com as formas de construir e de habitar atuais, que são diferentes, mas também têm continuidades.

Nesse sentido, concordamos com Shepard *et al.* (2017: 781) quando afirmam que as diferenças entre perspectivas dos povos indígenas a respeito dos acervos resguardados nas instituições de Estado são “produtos tanto de elementos inerentes a cada cultura quanto via apreciação de diferentes fatores exógenos, a exemplo da experiência colonial, dos históricos de contato, da evangelização e das relações históricas com as instituições museais”.

As análises arquitetônicas produzidas em forma de camadas sobre as fotos funcionaram não como tecnologias apartadas do mundo vivido das pessoas, mas ressaltaram justamente suas atenções. São formas de estudo que operam com as ferramentas da arquitetura ocidental, mas que, em contexto de comunicação com os herdeiros culturais das imagens, produzem traduções-criativas que compõem atualizações e novidades para o patrimônio material acervado.

Frequentemente à margem das narrativas sobre suas próprias histórias ou passando por filtros de análise não indígena, a abordagem de arquitetura manifestada pelos indígenas demonstra o quanto ela não se aparta dos contextos políticos e culturais dos seus grupos. E a possibilidade de ouvi-los falar sobre isso, em primeira mão, no website, ou de ler transcritas suas ideias nas línguas nativas ou em português, dá ensejo para a realização da ‘ressonância’ de suas coisas, tanto do ponto de vista da fruição dos espectadores indígenas e não indígenas, quanto politicamente, no cenário patrimonial brasileiro.

Podemos dizer que apesar da categoria patrimônio ter origem e contornos ontológicos ocidentais (Van Velthem *et al.* 2017), ela se converteu em um recurso para os povos indígenas, incluída nas suas demandas políticas por reconhecimento e benefícios diversos, entre eles a possibilidade de frear o ritmo das ameaças que sofrem suas coisas (Ingold, 2015) importantes. Projetos como DICHÍ-MUPA são funcionais no sentido de propiciar, com a iluminação parcial de um passado, que espaços de recordação se tornem habitados de tal maneira a influenciar nos processos de motivação de ações,

sentidos e identidades tradicionais, pois “a partir de um determinado presente ilumina-se um determinado recorte do passado de modo que ele descortina um determinado horizonte futuro” (Assmann, 2011: 437).

Esperamos que o futuro possa guardar a emergência de projetos de inventários mais puramente participativos do que o que conseguimos fazer, envolvendo a capacitação de pesquisadores indígenas, não apenas para registrar narrativas, mas para "aprender a identificar e selecionar elementos de um corpus de conhecimentos orais, para então transpor parte deles em suportes variados, para uso escolar ou de difusão cultural” e com isso fomentar também a aproximação de gerações, cuja falta é constantemente apontada pelos mais velhos como desinteresse dos jovens (Gallois, 2005). Isto é, a necessidade e a urgência de documentar as expressões orais, os conhecimentos, as técnicas artesanais tradicionais e demais âmbitos abrangidos pela noção de patrimônio cultural imaterial, podem e devem passar pelo envolvimento local para ter contornos ainda mais frutíferos.

Referências

- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- CLIFFORD, J. *The predicament of culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Massachusetts: Harvard University Press, 1988.
- _____. Museus como zonas de contato. *Periódico Permanente*, n. 6, p. 1-37, fev. 2016. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford>. Acesso em: 04 out. 2023.
- COELHO DE SOUZA, Ma. A dádiva indígena e a dívida antropológica. In: BARROS, B.; LÓPEZ GARCÉS, C.; MOREIRA, E.; PINHEIRO, A. (org.). *Proteção aos conhecimentos das sociedades tradicionais*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi/ Centro Universitário do Pará, p. 101-117, 2007.
- CURY, M. X. Museu, museografia e gestão de coleções indígenas: legislação e ética. *30ª Reunião Brasileira de Antropologia*, João Pessoa, 2016.
- DA MATTA, R. O ofício de etnólogo ou como ter Anthropological Blues. *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 1-12, mai. 1978.

- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *Pós. Revista do Programa de Pós-graduação em artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 02 out. 2023.
- GALLOIS, D. Os Wajãpi em frente à sua cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 110-129, 2005.
- GOÉS, P. R. H. de. *Morfológicas: um estudo etnológico de padrões socioterritoriais entre os Kaingang (dialeto Paraná) e os Mbya (Litoral Sul)*. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.
- GONÇALVES, J. R. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 23, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n23/a02v1123.pdf>, Acesso em: 01 out. 2023.
- GORDON, C.; SILVA, F. Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica Xikrin-Kayapó no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 93-110, 2005.
- HALBWACHS, M. A *Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- INGOLD, T. *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo Demográfico 2022, Indígenas, Primeiros resultados do universo. Rio de Janeiro: IBGE, 2023.
- LATOUR, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- _____. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- LIMA FILHO, M. Cidadania patrimonial. *Anthropológicas*, Recife, v. 26, n. 2, p. 134-155, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23972>. Acesso em: 03 out. 2023.
- LOUREIRO FERNANDES, J. Os Caingangues de Palmas. *Arquivos do Museu Paranaense*, Curitiba, v. I, p. 161-209, 1941.
- MARINHO, R. I. P. *Os Xetá e suas histórias: memória, estética, luta desde o exílio*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.
- MILLER, D. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.
- OLIVEIRA, A. A. de; LIMA, G. G. de; OLIVEIRA, I. S. da C.. A experiência do Museu Índia Vanuïre no processo da exposição autonarrativa com curadoria Kaingang Fortalecimento da Memória Tradicional Kaingang – de Geração em Geração. In: CURY, M. X. (ed.). *Museus etnográficos e indígenas – Aprofundando questões, reformulando ações*. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo; Museu Índia Vanuïre, 2020.

PASSOS, L. R. B. dos. *As coisas xetá: pessoas, instituições e coleções*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

PÉREZ GIL, L. Exibir aquilo que deveria estar oculto: dilemas de uma exposição mbya guarani. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 10, n.9, p. 115-139, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34753>. Acesso em: 05 out. 2023.

PORTO, N. Para uma Museologia do Sul Global: multiversidade, descolonização e indigenização dos museus. *Mundaú*, Maceió, n.1, p. 59-72, 2016. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/2367>, Acesso em: 18 set. 2023.

PRICE, S. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

RIBEIRO, B.; VAN VELTHEM, L. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.103-112.

SHEPARD, G.; GARCÉS, C. L. L.; ROBERT, P.; CHAVES, C. E. Objeto, sujeito, inimigo, vovô: um estudo em etnomuseologia comparada entre os Mebêngôkre Kayapó e Baniwa do Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, v. 12, n. 3, p. 765-787, 2017.

SILVA, C. L. da. *Em busca da sociedade perdida: o trabalho da memória Xetá*. 2003. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

VELTHEM, L. van; KUKAWKA, K.; JOANNY, L. Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas*, v. 12, n. 3, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/xYWhW7jG9R87FwPMPshvxhb/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 out. 2023.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Caníbales: Líneas de Antropología Postestructural*. Madri: Katz Editores, 2010.

_____. A antropologia perspectiva e o método de equivocação controlada. *ACENO - Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 5, n. 10, ago./dez. 2018.

Notas

* Florêncio Rekeyg Fernandes é Kanhgág da Terra indígena Rio das Cobras, município de Nova Laranjeiras, no sudoeste do Paraná. Formado em pedagogia e mestre em educação, atualmente cursa o doutorado em antropologia na Universidade Federal do Paraná (UFPR), é coordenador pedagógico na educação básica pela Secretaria de Estado da Educação do Paraná e é escritor de inúmeros livros sobre a cultura kanhgág, além de palestrante e consultor sócio-ambiental. E-mail: frekag445@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4779-0179>.

Josiéli Spenassatto é cientista social, mestra em antropologia e doutoranda na mesma área. Atua como antropóloga, pesquisadora e curadora científica no Museu Paraense desde 2018, onde desde então pauta o trabalho sistemático com pessoas que se identificam direta ou indiretamente com os acervos

resguardados pela instituição, sobretudo membros de comunidades tradicionais ou comunidades vinculadas a saberes locais de modo geral. E-mail: josimupa@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1233-2726>.

Agradecemos ao Fundo Municipal de Cultura de Curitiba, que através do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura financiou o projeto que aqui será apresentado.

- 1 Entrevista com Antônio Sorá Felipe em 29/08/2021.
- 2 Entrevista com Judite Fygo Fernandes em 25/08/2021.
- 3 Selecionado na área de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, na categoria Inventário Preliminar de Bem Imaterial Geral (Edital no 032/2020 / Patrimônio Imaterial – Inventário de Bens de Natureza Imaterial e Produção Audiovisual de Valorização de Mestres 2021), vinculado ao Programa de Apoio e Incentivo à Cultura do Fundo Municipal de Curitiba.
- 4 Esses são os três povos presentes no estado do Paraná na atualidade. Somam cerca de 30 mil indivíduos (IBGE, 2023), resultando na 14º maior população indígena do país. O povo Kanhgág pertence ao tronco linguístico Macro-Jê, e tem uma população de aproximadamente 44.374 pessoas, distribuída em 44 Terras Indígenas formalmente reconhecidas e outras 11 sem providências nos estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Muitas dessas áreas são compartilhadas com grupos Guarani (Mbya e Ñandeva). Os povos Guarani e Xetá pertencem ao tronco linguístico Tupi-Guarani. Os Guarani são uma macrounidade étnica e, embora não exista um censo preciso, pode-se dizer que a população está próxima dos 280.000 indivíduos, incluindo aqueles que vivem no Paraguai, Argentina, Bolívia e Brasil. Em território nacional, as etnias Kaiowá, Ñandeva e Mbya constituem uma parte significativa dessa macrounidade (Góes, 2018). O povo Xetá soma aproximadamente 200 indivíduos, dispersos em diversas localidades, em pelo menos cinco municípios ou zonas urbanas, e em sete terras indígenas no Paraná e em Santa Catarina, sendo que, nessas condições, a coabitação interétnica é um fato geral, pois não lhes foi garantido, ainda, um território próprio. (Marinho, 2018).
- 5 Doravante referenciaremos o objeto deste texto simplesmente como projeto ou com a sigla DICI-MUPA.
- 6 E embora o projeto tenha sido contemplado com um prêmio de valor reduzido em face de tudo que planejamos – o que constatamos ao longo do processo –, todos os entrevistados foram remunerados. Isso se deve ao entendimento de que esses saberes e tempos dispendidos aos momentos de interlocução não podem ser apenas retribuídos com o possível reconhecimento ou visibilidade que o projeto, quem sabe, desencadearia. Mais do que isso, é preciso estarmos atentos às expectativas de retorno que estão em jogo para cada pessoa ou coletivo, e não pressupor que um “muito obrigado” seja a regra.
- 7 Diferenciamos, ao longo do texto, equipe e convidados. Equipe refere-se a nós, os agentes que propuseram, coordenam e produziram o projeto. Convidados, interlocutores ou parceiros são os indígenas que foram chamados a comentar, dialogar e dar entrevistas.
- 8 O MUPA guarda um extenso acervo xetá, sobretudo de imagens das expedições de contato, em razão da herança jacente do ex-cinegrafista e diretor da seção de cinema educativo da instituição, o tcheco radicado no Brasil, Vladimir Kozák, que participou ativamente dessas expedições na Serra dos Dourados. Há alguns anos, os Xetá vêm sendo protagonistas de variadas atividades com esses acervos, no museu e fora dele.
- 9 Entrevista com Dival da Silva e Claudemir da Silva em 12/08/2021.
- 10 Entrevista com Elias Fernandes Cordeiro em 21/09/2021.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

13 Entrevista com Florêncio ReKayg Fernandes em 04/08/2021.

14 Entrevista com Dival da Silva e Claudemir da Silva em 19/08/2021.

15 “Tempo do mato” é uma expressão corrente no léxico dos sujeitos Xetá contemporâneos que indica espaço e tempo, e que ocorre ao colocarem sob perspectiva a história de seu povo. Indica um tempo passado, apreendido como contexto de liberdade e de autonomia, nas áreas de floresta, em contraposição com a fase de extermínio empreendida pelos brancos contra eles, visando o roubo de suas terras (Marinho, 2018).

16 Disponível em: <https://dimensaoimaterial.org/>, Acesso em: 22 abr. 2024. O site foi ao ar em outubro de 2021 e continua ativo em razão do investimento particular de membros da equipe do projeto, pois os recursos do prêmio permitiriam deixá-lo ao ar por apenas um ano. O site apresenta a maior parte dos resultados, visto que o esgotamento dos recursos pausou a alimentação completa dos conteúdos (algumas imagens ainda não apresentam os áudios de comentários ou os relatos transcritos). Isso é algo que se vislumbra reverter em breve, com a possibilidade de conquista de apoios financeiros outros, os quais seguimos pleiteando.

Artigo submetido em novembro de 2023. Aprovado em abril de 2024.