

memórias

INDÍGENAS



Legado Histórico-Cultural dos povos Wauja e Yudja

Organizadora: Marlene Castro Ossami de Moura

MEMÓRIAS INDÍGENAS

Legado Histórico-Cultural dos Povos Wauja e Yudja

Realização:



Co-idealização:

benfeitoria

sitawi finanças do bem

Apoio:





Grão Chanceler
Dom João Justino de Medeiros Silva

Reitora
Profa. Olga Izilda Ronchi

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa
Presidente do Conselho Editorial
Profa. Milca Severino Pereira

Coordenador da Editora
Prof. Lauro Eugênio Guimarães Nalini

Conselho Editorial

Milca Severino Pereira | Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Alba Lucínia de Castro Dayrell | Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás
Angel Marcos de Dios | Universidade Salamanca, Espanha
Catherine Dumas | Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, França
Edival Lourenço | União Brasileira de Escritores
Francisco Carlos Félix Lana | Universidade Federal de Minas Gerais
Hussam El-Dine Zaher | Universidade de São Paulo
Isabel Ponce de Leão | Universidade Fernando Pessoa, Portugal
Jack Walter Sites Jr. | Brigham Young University, USA
José Alexandre Felizola Diniz-Filho | Universidade Federal de Goiás
José Maria Gutiérrez | Instituto Clodomiro Picado, Costa Rica
Lêda Selma de Alencar | Academia Goiana de Letras
Marcelo Medeiros | Universidade Federal de Goiás
Marcelo Rodrigues de Carvalho | Universidade de São Paulo
Nelson Jorge da Silva Jr. | Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Paulo Petronílio Correia | Universidade de Brasília
Steven Douglas Aird | Okinawa Institute of Science and Technology, Japan

Marlene Castro Ossami de Moura
(Organizadora)

Yanahin Matala Waurá
Karin Juruna
Fernanda Elisa Costa Paulino Resende
Maria Cristina Nunes Ferreira Neto

MEMÓRIAS INDÍGENAS

Legado Histórico-Cultural dos Povos Wauja e Yudja



Goiânia, Goiás, Brasil | 2022

Copyright © 2022 by Marlene Castro Ossami de Moura

Editora da Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Rua Colônia, Qd. 240C, Lt. 26-29, Chácara C2, Jardim Novo Mundo | CEP 74.713-200 | Goiânia - Goiás - Brasil
Coordenação (62) 3946-1816 | Secretaria (62) 3946-1814 | <http://www.pucgoias.edu.br>

Produção gráfica: Franco Jr.

Revisão: Luiz Gouvêa de Paula e Genoveva Prima de Freitas

Design gráfico da capa: Marcos Costa Freitas

Fotos: Jesco von Puttkamer; Yanahin Matala Waura

Tratamento de imagens: Frederico Mael

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, GO, Brasil

M533 Memórias indígenas : legado histórico-cultural dos povos Wauja e Yudja / Marlene Castro Ossami de Moura (organizadora) ; [autores] Yanahin Matala Waurá, Karin Juruna, Fernanda Elisa Costa Paulino Resende, Maria Cristina Nunes Ferreira Neto. – Goiânia : Ed. da PUC Goiás, 2022. [E-Book]
137 p.: il.; 27x21 cm.

Bibliografia.

ISBN 978-65-89488-07-1

1. Puttkamer, W. Jesco von, 1919-1994. 2. Etnia Juruna. 3. Etnia Wauja. 4. Etnologia. 5. Indígenas da América do Sul - Brasil - Vida e costumes sociais I. Moura, Marlene Castro Ossami de. II. Título.

CDU 39(=87)

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida, armazenada em sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio (eletrônico, mecânico, fotocópia, microfilmagem, gravação ou outro) sem a expressa permissão do(s) detentor(es) do *copyright*, conforme a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

Publicado no Brasil | *Published in Brazil*

SUMÁRIO

- 7 | APRESENTAÇÃO
Antônio César Caldas Pinheiro
- 9 | PREFÁCIO
Renato Athias
- 16 | INTRODUÇÃO

Capítulo 1
- 23 | IMAGEM: LINGUAGEM E PATRIMÔNIO
Fernanda Elisa Costa Paulino Resende

Capítulo 2
- 34 | OS POVOS WAUJA E YUDJA E SUA HISTÓRIA
Yanahin Matala Waurá
Karin Juruna

Capítulo 3

- 45 | A IMAGÉTICA REVELANDO MODELOS CULTURAIS DOS POVOS
WAUJA E YUDJA
Marlene Castro Ossami de Moura

Capítulo 4

- 107 | MEMÓRIA, HISTÓRIA E IDENTIDADE
Maria Cristina Nunes Ferreira Neto

- 125 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

- 128 | REFERENCIAS

- 135 | SOBRE OS AUTORES

APRESENTAÇÃO

Antônio César Caldas Pinheiro¹

É com satisfação que apresentamos o livro *MEMÓRIAS INDÍGENAS - Legado histórico-cultural dos povos Wauja e Yudja*, um dos produtos do projeto *Memórias Indígenas - Qualificação da Coleção Jesco Puttkamer, sob os olhares dos povos Yudja (Juruna) e Wauja (Waurá)*.

A Coleção Jesco Puttkamer é considerada um dos maiores acervos audiovisuais, do Brasil, sobre a história dos Povos Indígenas. São imagens e sons coletados por Puttkamer, em quatro décadas de pesquisas em áreas indígenas, bem como decorrentes dos primeiros contatos desses grupos com as frentes de atração organizadas pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e pela Fundação Nacional do Índio (Funai).

Este livro tornou-se possível a partir do financiamento com aportes do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, por meio do Programa Matchfunding BNDES + Patrimônio Cultural. De outro lado, porém, é preciso ressaltar a excelência do trabalho da professora Doutora Marlene Castro Ossami de Moura, coordenadora do projeto, que não mediu esforços para a consecução da obra. Somos testemunhas de seu empenho pessoal e profissional ao arrostar toda a sorte de dificuldades que surgiram durante a pandemia, ameaçando obstaculizar a entrega dos produtos propostos no projeto.

¹ Possui graduação em Direito pela Universidade Federal de Goiás (1989), mestrado em História pela Universidade Federal de Goiás (2003) e doutorado em Documentação pela Universidade de Salamanca (2016). Atualmente é diretor do Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC) e Coordenador do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) da PUC Goiás. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil Colônia, atuando principalmente nos seguintes temas: história, documento, transcrição, paleografia, diplomática, arquivo, invenção e memória.

Nesse sentido, temos diante de nós as visitas dos indígenas para a qualificação, visitas esperadas e desmarcadas algumas vezes, por força maior, seja pela pandemia ou pelas intempéries naturais que impossibilitavam a sua realização. Não obstante os entraves, foi possível manter o compromisso da professora Marlene e da sua equipe para com a salvaguarda da memória dos povos indígenas.

A qualificação realizada pelos mestres e pelos especialistas dos grupos indígenas Wauja e Yudja, representados, nessa coleção, é de suma importância, não somente para a qualificação da coleção e para a construção de uma base de dados documentais digitalizadas sobre a história e cultura de cada grupo indígena, mas, sobretudo, de disponibilizar, aos indígenas, o acesso à essas imagens, para utilização e para recuperação de informações de interesse das comunidades no que se refere às imagens e aos sons que retratam a memória e o registro de seus bens culturais. Nesse sentido, a PUC Goiás está não só cumprindo com o seu papel social de viabilizar a produção de conhecimentos, mas está qualificando um patrimônio cultural, por meio dos próprios indígenas, detentores desses conhecimentos.

Este livro tão significativo tem, portanto, a embasar todo o trabalho científico que espelha, a pertinência, a boa vontade e o engajamento da coordenadora e dos demais pesquisadores que trabalharam no projeto, ávidos para que os vestígios da memória dos povos indígenas sejam preservados pela história e possam servir para a construção de uma sociedade que tenha, no respeito e na valorização do outro, o caminho para um mundo melhor.

Nas comemorações dos cinquenta anos do IGPA, este livro e demais produtos do projeto, são testemunhos eloquentes do quanto se pode realizar quando o que nos move é o bem comum – o conhecimento a serviço da vida!

PREFÁCIO

Renato Athias¹

Foi com um imenso interesse que li o livro *MEMÓRIAS INDÍGENAS - Legado histórico-cultural dos povos Wauja e Yudja*, provocando-me uma imensa reflexão sobre retratos, fotografias e imagens dos povos originários, que podemos encontrar em acervos imagéticos, tanto em instituições públicas quanto em privadas. Eu devo iniciar dizendo que desde 2000, pessoalmente, estou envolvido em investigações com o acervo fotográfico da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira², do Museu do Estado de Pernambuco, o que me fez conhecer este acervo, do qual este importante livro discute. Na realidade, eu costumo dizer que estamos diante de imagens de resistência, que contêm memórias e situações etnográficas dos povos originários em um determinado tempo e espaço social, mas, sobretudo, as interpretações de olhares.

Este livro fala sobre o processo de digitalização dos arquivos do fotógrafo Wolf Jesco von Puttkamer (1919-1994), um rico conteúdo imagético de quatro décadas de intenso trabalho, de 1950 a 1980, sobre os povos originários com quem o fotógrafo manteve contato. Ele produziu cerca de 150 mil imagens, registrando a vida de povos indígenas no Brasil, durante a segunda metade do século 20. Ele também filmou cer-

¹ Antropólogo e professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia. É coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade (NEPE) da UFPE. É membro do Laboratório de Antropologia Visual do Núcleo Imagem e Som & Ciências Humanas da UFPE e membro do Conselho Curador do Museu do Estado de Pernambuco. Atualmente, é vice coordenador da Comissão de Museus e Patrimônio Cultural da União Internacional das Ciências Antropológicas e Etnológicas (IUAES).

² <https://acervos.ufpe.br/carlosestevao>.

ca de 62 etnias, incluindo os primeiros contatos entre indígenas do Xingu e a população não-indígena. Este livro fala sobre este acervo, que é bem diversificado, pois contém fotografias, slides, negativos, ampliações, filmes, sons, e ainda os seus diários de campo e documentos escritos, abrangendo diferentes aspectos das culturas indígenas, tais como pintura corporal, alimentação, canto, dança, ritual, produção de cerâmica, caça, pesca, agricultura, artesanato, construção de casas entre outros. Todo este imenso e rico acervo está bem localizado em um determinado tempo e em um determinado espaço social.

Geralmente, quando falo sobre os povos originários, eu sempre gosto de iniciar enfatizando que a resistência, a sobrevivência física e cultural destes povos no Brasil e nas Américas constituem, sem dúvida nenhuma, um dos fatos mais significativos da história das relações interétnicas de toda a humanidade. Pois, no decorrer de todos os anos de colonização e de dominação às quais os povos originários, autóctones foram submetidos e, sobretudo, as diversas formas de relação com as quais estas populações mantiveram e, em muitos casos, ainda mantêm com os estados nacionais, sempre existiram posturas dominadoras e de sujeição entre o estado nacional e os povos originários. Hoje, o maior desafio para estes povos, digo de todas as Américas, tem sido aquele de encontrar novas estratégias de negociação com os governos ainda coloniais e, sobretudo, buscando novos modelos de resistência étnica e cultural nas mais diversas situações políticas e econômicas dos países de *nuestra América*. Portanto insisto que as imagens deste acervo, sim, são realmente retratos de resistência!

Percebe-se que as relações entre o estado nacional e as sociedades indígenas foram se definindo em diferentes contextos históricos e sociopolíticos, porém, tendo como pano de fundo três dimensões interdependentes e, que estão, fortemente, presentes nos processos de formação dos estados nacionais no Brasil e nas Américas: 1) a primeira, a busca constante por uma concentração econômica dos recursos, definindo, claramente, um modelo de desenvolvimento de fronteiras que exclui os povos originários; 2) a segunda, um poder centralizador, em todos os níveis de representação, que deixa de lado os povos originários; e 3) a terceira, uma fictícia ideia de “unidade étnica” nacional.

Os estudos sobre a identidade étnica têm sido um dos temas centrais de meus artigos sobre as populações originárias e, posso dizer, que essa temática ainda é importante, desde Max Weber³, e ainda hoje, faz parte das ciências sociais, pois discute, especificamente, a relação entre as sociedades indígenas e o estado nacional e, sobretudo, se desenvolve, a partir do que hoje chamamos da noção de “diversidade cultural”, fortemente baseada no conceito de identidade étnica em debate nas ciências sociais, principalmente, desde o início do século XX.

No entanto, é importante dizer que o pensamento social sobre as questões étnicas desenvolveu sempre, o que chamamos hoje, de uma perspectiva eurocêntrica e colonial, resultado daquilo, que eu denomino, em outros trabalhos, de um “evolucionismo social”, conceito que emprestei de Giddens. Ou seja, onde a história é concebida, sempre a partir de uma linearidade, sem levar em consideração os diversos contextos políticos e condições sociais na relação que se estabelece entre indivíduo e sociedade. Tal como assinalado por Giddens:

“[...] a história pode ser concebida em termos de ‘enredo’ que impõe uma imagem ordenada sobre uma mixórdia de acontecimentos. A história começa com culturas pequenas, isoladas, de caçadores e coletores, se movimentam através do desenvolvimento de comunidades agrícolas e pastoris daí para formação de estados agrários, culminando na emergência de sociedades modernas no ocidente”.⁴

As imagens de acervos sobre povos originários, muitas das vezes procuram reforçar esta postura colonial com relação a estes povos. Este livro busca, na realidade, repensar as imagens dos povos indígenas que fazem parte deste acervo imagético.

Nestes últimos anos, eu tenho participado de vários encontros, de simpósios e de congressos para discutir objetos etnográficos e arquivos de imagens dos povos originários em acervos museológicos. Princi-

³ WEBER, Max. (1922) Comunidades Étnicas. In: *Economia e Sociedade*. UNB, Brasília. Edição de 1991.

⁴ GIDDENS, Anthony. (1991) *As Consequências da Modernidade*. Unesp, São Paulo. p. 15).

palmente, eu tenho trabalhado com dois conceitos que colocam em foco as fotografias destes acervos. Podemos dizer que discuto em última instância, as propriedades das fotografias de acervos imagéticos. Imagens estas, que na realidade, são todas elas, autorais, pois foram realizadas por pessoas que tiveram contato direto com os povos originários e, portanto, tiveram um determinado tempo para um enquadramento e realizar uma imagem fixa, parada, que eu chamo de uma “situação etnográfica”. Ou seja, a imagem retrata, de verdade, o “olhar” e o “recorte” do fotógrafo sobre a realidade (espaço e tempo) em que está envolvido. A mesma imagem traz uma memória sobre um contexto social e político, portanto, assinala e nos fala sobre um tempo.

As investigações que venho desenvolvendo com fotografias buscam, na realidade, refletir sobre estas propriedades do tempo, do espaço, da memória e da representação das imagens sobre os povos originários, que permitem estabelecer princípios metodológicos para entender os contextos sociais e políticos destes povos que retratam a realidade atual que elas representam. Entende-se melhor a circulação destas fotografias públicas, que aparecem em diversos acervos museológicos, o que consolida uma pesquisa que agrupa diversas fotografias de arquivos sobre determinado povo.

Dentre os projetos de investigação em que estou envolvido, gostaria de destacar aquele que faz um paralelo ao acervo que esta coletânea está debatendo. É que, na realidade analisa as fotografias do Curt Nimuendajú, presentes no acervo da Coleção Carlos Estevão do Museu do Estado de Pernambuco, que estuda a memória e a representação imagética deste precioso acervo, e, sobretudo, a historicidade dos povos indígenas envolvidos com seus fotógrafos, evidentemente, estudo a “visualidade” de Curt Nimuendajú em uma primeira instância a sua experiência histórica retratada nas suas fotografias. Alguns elementos sobre essa prática de pesquisa, que realizei junto a outros colegas antropólogos estão presentes neste texto seminal (ATHIAS, BARROS e MELO, 2012).⁵

⁵ ATHIAS, R.; BARROS, N.A.; MELO, W. T. Espaços de memórias e identidade - Três exposições com fotografias da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira. *Revista Antropológicas*, vol. 23, p. 98-132, 2012.

Alguns anos atrás, eu realizei uma exposição com algumas fotografias de Curt Nimuendajú sobre os Ronkakomekrá-Canela e a denominei de “A Sensibilidade Fotográfica de Curt Nimuendajú”. Ela foi exibida em vários lugares: no Williams & Mary College em Williamsburg, VA nos EUA (2017); Na USFC, em Florianópolis durante o XVIII Congresso da IUAES (2018); e, atualmente, encontra-se no Centro Cultural do Maranhão, em São Luís. Esta exposição apresenta algumas fotografias, as quais, considero as mais expressivas para mostrar a sensibilidade fotográfica de Curt Nimuendajú. Eu empresto esta mesma noção de “sensibilidade fotográfica” a Jesco Puttkamer e que este livro procura retratar de uma maneira brilhante.

Nesta noção de sensibilidade fotográfica que utilizo está, na realidade, contida a ideia ou a compreensão sobre as trajetórias dos autores dos retratos e suas “maneiras”, das suas metodologias e formas como as fotografias retratam a memória histórica do tempo e do espaço social em que estão envolvidos. Evidentemente, as investigações podem ir a fundo sobre aspectos retratados pelos fotógrafos em suas fotografias. Nelas podemos perceber as relações entre trajetória pessoal e profissional do fotógrafo, prática fotográfica e a construção da memória histórica, bem como seus deslocamentos e depois os deslocamentos das imagens em diferentes contextos expositivos e museológicos. Assim, cria-se uma narrativa bem própria sobre os povos retratados. Portanto, a sensibilidade fotográfica pode-se perceber um movimento tanto dos povos retratados quanto do fotógrafo em seus enquadramentos.

Nesta noção de sensibilidade fotográfica, presente na relação entre a imagem e a narrativa, eu incluo, também, as ideias de “experiência” e de “engajamento”, que as fotografias procuram retratar e ou narrar sobre uma realidade contida nos acervos imagéticos, principalmente, sobre os povos indígenas. Estas ideias eu as retirei do ensaio “O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin⁶, que se presta muito bem, para analisar aquele que narra com as fotografias os diferentes tempos e

⁶ BENJAMIN, W. O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov. In Walter Benjamin, Obras Escolhidas Volume - I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, 3ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 127-221.

espaços. Estas ideias, sobretudo, nos dão pista para entender o “olhar”, em seu sentido amplo que capta os frames realizados pelos autores das fotografias, que poderíamos explorar ainda mais. Em última instância, a comunicação entre o narrador e um observador, uma audiência de uma exposição fotográfica. Portanto, engajamento e experiência fazem parte de uma mesma ação, pois estas são acumulativas.

Tanto Curt Nimuendajú quanto Jesco von Puttkamer acumularam décadas de trabalhos com os povos indígenas. Cada um deles com suas peculiaridades, que não está associado a um tempo específico e sim sobre o acúmulo de experiências e os engajamentos com os interesses dos povos indígenas. A experiência e o engajamento se relacionam sempre com um grupo de pessoas, com uma comunidade, cujas relações e compreensões são acumulativas, podendo notar pelo número de fotografia sobre uma determinada pessoa ou mesmo um grupo, uma vez que as visitas do fotógrafo em determinado lugar encontra um nível de experiência e de engajamento, criando assim, a sensibilidade fotográfica que é específica e singular. Os textos desta coletânea assinalam esta sensibilidade fotográfica. Em outra instância, estes acervos problematizam as transformações sociais, as mudanças nos pensamentos e nas relações com as sociedades nacionais, mostram a cultura em um determinado tempo, expõe experiências e deixa de lado a completude que está fora do alcance do olhar.

Atualmente, estes acervos são utilizados pelos retratados, pelos povos originários, que certamente não são os mesmos do tempo em que as fotografias foram realizadas. Certamente, eles podem melhor entender o olhar do fotógrafo, o frame captado, o recorte da realidade eternizada, como o fazem os Wauja e Yudja que trabalham neste acervo e, sobretudo, assinam a organização do livro. Esta ação nos dá sinal de que este acervo do Jesco von Puttkamer está sendo visualizado e discutido e, sobretudo, entrará em diálogo com a tradição oral das narrativas ainda presentes dos povos Wauja e Yudja. Trata-se de um processo necessário para decolonização de acervos fotográficos que este trabalho colaborativo procura direcionar.

Por fim, gostaria de finalizar este texto dizendo, claramente, que quando falamos de digitalização, estamos na realidade, provocando uma ação que pode desembocar em um processo de restituição virtual e,

neste caso, bem especificamente, esta ação engaja os olhares dos Wauja e dos Yudja que terão neste acervo digitalizado, certamente, diferentes usos para uma melhor compreensão de suas histórias. Em outras palavras, este acervo deixa de ser autoral e passa a ser destes povos que terão importantes interpretações sobre suas realidades, na atualidade. A memória, a história se colocam como faces de uma mesma operação cognitiva e discursiva que organiza o fluxo das experiências vividas. Portanto, este livro traz uma experiência e um engajamento importante da interação dos pesquisadores com as fotografias de Jesco, logo, uma leitura indispensável para entender a realidade destes povos, pois, (Pois,) este acervo imagético contém imagens que podem narrar o passado, o presente e o futuro!

INTRODUÇÃO

Este livro é o resultado do projeto *Memórias Indígenas - Qualificação da Coleção Jesco Puttkamer sob os olhares dos povos Yudja (Juruna) e Wauja (Waurá)*, realizado de dezembro de 2021 a novembro de 2022. O projeto foi aprovado por meio do EDITAL SITAWI Nº 01/2019, lançado em 02/04/2019, e contou com financiamento combinado, unindo o aporte do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social através do Programa Matchfunding BNDES + Patrimônio Cultural. O início do projeto, previsto para 2022, foi interrompido devido à pandemia da Covid-19, impossibilitando aos indígenas, por um período de dois anos, de viajarem a Goiânia para fazer a qualificação das imagens da Coleção Jesco Puttkamer.

Esta Coleção integra o Acervo Audiovisual do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) da PUC Goiás, fruto da doação feita por Puttkamer à então Universidade Católica de Goiás, em 1973.

Jesco produziu um rico conteúdo ao longo de quatro décadas – 1950 a 1980 –, constituído por imagens fotográficas (*slides*, negativos e ampliações), filmicas, sons, diários de campo e demais documentos escritos, abrangendo diferentes aspectos das culturas indígenas, tais como pintura corporal, alimentação, canto, dança, ritual, produção de cerâmica, caça, pesca, agricultura, artesanato, construção de casas, entre outros.

Em 40 anos de trabalho documentando as culturas indígenas no Brasil, Jesco esteve ao lado dos irmãos Villas-Boas, no Xingu, onde registrou cenas de vários povos do Parque Indígena do Xingu (PIX) e participou da implantação deste que havia sido criado em 1961. Acompanhou Francisco e Apoena Meireles no Mato Grosso e Rondônia, documentando os primeiros contatos da Funai com os Paiter Suruí, Cinta-Larga

e Uru-Eu-Wau-Wau¹. Também esteve ao lado do médico Noel Nutels, bem como acompanhou, por sete anos, de 1970-1977, a pesquisa arqueológica no sítio Abrigo do Sol, coordenada pelo arqueólogo Dr. Eurico Theófilo Miller, do Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul (Marsul). Durante estas pesquisas, Jesco teve contato com grupos Nambikwara (RESENDE *et al.*, 2015).

Conforme levantamento realizado pelo Núcleo de Documentação Audiovisual do IGPA, a Coleção Audiovisual Jesco Puttkamer compreende, aproximadamente: 150.000 imagens fotográficas (83.600 slides, 58.000 negativos e 8.400 ampliações em papel); 165 rolos de película de 16mm, sendo 17 rolos negativos originais de imagem (NO), 140 rolos positivos originais de câmera (DPX Reversível); 8 rolos de filme editados (COZ) pela BBC de Londres – totalizando aproximadamente 96.604,5 pés de material inédito. Compõem, ainda, esta coleção, três centenas de diários de campo em inglês, português e alemão; cerca de 400 fitas sonoras que deram origem a 62 fitas DAT (cópias das matrizes) e 62 fitas K7 (cópias de trabalho), compreendendo 96 horas de som parcialmente digitalizados. Esse material é referente a 62 povos indígenas brasileiros, documentados por Jesco Puttkamer por, aproximadamente, quatro décadas de atividade como documentarista e fotógrafo. Desde a sua doação à PUC Goiás, esta Coleção tem sido foco de cuidados específicos do IGPA, no sentido de proporcionar sua ampla preservação que envolve ações de higienização, de identificação, de classificação, de conservação e de divulgação (MOURA, 2014). A qualificação das imagens da Coleção Jesco Puttkamer é possível, hoje, graças ao trabalho da profa. Maria Eugênia Brandão Nunes e da sua equipe, que por longos anos se dedicaram à sua organização, preservando, conservando e documentando.

Atualmente, após o processo de digitalização do material imagético da Coleção, financiado pelo BNDES, em 2011, por meio do Edital de Preservação de Acervos, esta Coleção está sendo identificada e qualificada por membros de grupos indígenas presentes nos registros de Jesco Puttkamer. A qualificação das informações contidas nas imagens consiste na identificação, na datação, na nomeação, na localização,

¹ Esse grupo, atualmente, é o que tem maior número de material fotográfico no acervo.

na atribuição de significados, entre outros, para a preservação e salvaguarda de um legado patrimonial que, sem a contribuição desses povos, perderia muito da história e dos significados ali registrados (MOURA, 2014).

O presente trabalho foi realizado em colaboração com dois grupos indígenas: Yudja (Juruna) e Wauja (Waura)², registrados por Jesco Puttkamer nas décadas de 1960 a 1970, no Parque Indígena do Xingu, no estado de Mato Grosso. O critério da escolha se deu em decorrência da visita do Cacique Daniel Yudja Juruna ao Acervo do IGPA, em 2016, que manifestou interesse em conhecer mais a fundo o material. Da mesma forma, o aluno Kamariwé Waurá, do curso de Arqueologia da PUC Goiás, se mostrou interessado em conhecer o material do acervo para saber mais sobre a cultura do seu povo, inclusive, buscar informações para a elaboração de seu Trabalho de Conclusão de Curso. Em contato com seus parentes, eles aceitaram participar do projeto.

O material registrado na coleção Jesco Puttkamer é composto das seguintes tipologias:

Wauja

- *Slides*: 58
- *Negativos*: 43
- *Ampliações fotográficas*: 39
- *Filmes*: Um rolo de 55min.: ritual do Yamaricumã, Kuarup, pajelança e contato com outros grupos do Xingu.
- *Sons*: 11 rolos de áudio de 3/4 polegadas, totalizando cerca de 60 minutos de gravação. Conteúdo: rituais (Kuarup, Javari, pajelanças e comentários de Jesco Puttkamer sobre os rituais).

² Utilizaremos, neste trabalho, os termos Yudja e Wauja, conforme a autodenomização utilizada por estas duas etnias.

Yudja

- *Slides*: 119
- Negativos: 165
- Ampliações fotográficas: 29
- Filmes: 77 min. de filmes 16mm, original de campo. Conteúdo: imagens gerais da região do Xingu, registros da fauna e da flora, do cotidiano da aldeia e do contato com outros povos do Xingu.
- Sons: 10 rolos de 15 min., totalizando 150 min, com cópias dos áudios dos filmes.

Os dois grupos indígenas que participaram da qualificação das imagens estão localizados no Parque Indígena do Xingu. O povo Wauja habita a região do alto e médio Xingu, no norte do estado de Mato Grosso, próximo da lagoa Piyulaga, que está ligada por um canal à margem direita do baixo rio Batovi (*Tamita-toala*). Ele pertence à família linguística Arawak e fala a língua Maipure (BARCELOS NETO, 2002). Atualmente, os Wauja se encontram, conforme Kamarifé Wauja, que participou da qualificação, distribuídos em oito aldeias, no Parque indígena do Xingu. A aldeia central é a Piyulaga, a mais antiga. Sua população total é de aproximadamente 800 pessoas. Os Wauja se destacam pela sua rica cultura material como a cerâmica, utilizada para confecção de panelas em diferentes tamanhos e funções, as quais chamam a atenção pela ornamentação com traços zoomorfos. Além da cerâmica, produzem cestos com grafismos singulares, artes plumárias, instrumentos musicais e máscaras rituais, bancos de madeira em forma de animais, o que põe em destaque a sua forte relação com o ambiente em que vivem e contribuem para que sua tradição seja muito respeitada.

O povo Yudja ou Juruna, vive no Parque Indígena do Xingu, no estado do Mato Grosso, bem como no estado do Pará, próximo à cidade de Altamira. Historicamente, este povo foi se dispersando entre os estados do Pará e do Mato Grosso, e a aproximação dos não indígenas contribuiu para desencadear um pro-

cesso de separação. Os grupos que habitam a região da Volta Grande do Xingu, se autodenominam Juruna (VIEIRA, 2009), que significa “boca preta”, devido a um traço preto tatuado no rosto, que saía da raiz dos cabelos e circundava a boca. Os grupos que, atualmente, estão no Parque Indígena do Xingu, se autodenominam Yudja. Contudo, todos fazem parte da mesma etnia Yudja, que significa “dono do rio”. Eles falam uma língua do tronco linguístico tupi, da família Juruna (LIMA; MACEDO, 2022).

Este trabalho foi realizado em colaboração com os Yudja que estão localizados no Parque Indígena do Xingu, no estado de Mato Grosso. Segundo Karin Juruna, um dos interlocutores indígenas, o povo Yudja encontra-se dividido em 11 aldeias na região do baixo Xingu. A população é de aproximadamente, 880 pessoas. Como foi descrito por diversos autores, o povo Yudja, ao longo de sua história, lutou ativamente pela manutenção de sua língua e de cultura, apesar dos conflitos com outras etnias, com seringueiros e com missionários, que o reduziram a pouco mais de trinta pessoas. Essa foi a situação encontrada pelos irmãos Villas-Boas, quando entraram em contato com esse povo, no final dos anos 1940 (FARGETTI, 2021).

Em abril de 2022, deu-se em Goiânia, nas dependências do IGPA/PUC Goiás, o início da qualificação das imagens com o grupo Wauja. Participaram da pesquisa, enquanto interlocutores, quatro membros desta etnia: Takapé Waurá, Yanahin Matala Waurá, Talakumai Waurá e Kamarifé Waurá. Já o grupo Yudja fez a qualificação das imagens, também em Goiânia, em maio de 2022. Participaram Daniel Pereira de Souza Pastana Yudja Juruna, Areaki Juruna, Karin Juruna e Tarinu Juruna.

Com relação à metodologia do trabalho, os interlocutores indígenas, a partir de seus olhares e narrativas, tiveram contato com o material imagético, previamente selecionado pelos pesquisadores do projeto. As imagens eram projetadas e os indígenas, no seu próprio ritmo de trabalho, conversavam entre eles sobre o conteúdo das imagens que eram qualificadas com relação à identificação de personagens, de eventos, de adornos, de instrumentos e de utensílios, de pinturas corporais; à datação, à localização; e à outras informações que se fizeram pertinentes de acordo com a especificidade de cada etnia. As narrativas foram registradas num caderno construído, especificamente, para este fim, bem como foram filmadas. Dos oito indígenas

que participaram do trabalho de qualificação, apenas três se expressavam em português. Os demais se comunicavam na língua materna, necessitando de tradução, que era realizada por seus parentes.

O conteúdo das narrativas serviu de base para a construção deste livro, bem como do vídeo sobre o processo de qualificação, dos álbuns fotográficos (fotolivros), constando imagens da Coleção Jesco Puttkamer, e das imagens que serão disponibilizadas, na Galeria de Fotos, divulgada no sistema *on-line* da PUC Goiás. Futuramente, a partir da qualificação das imagens, pretende-se construir uma base de dados documentais digitalizados e informatizados sobre a história e cultura destes povos presentes na Coleção Jesco Puttkamer, a fim de que estejam disponíveis aos pesquisadores indígenas e não indígenas e à sociedade em geral.

A presente obra está estruturada em quatro capítulos, contemplando as narrativas sobre os dois povos indígenas em tela.

O primeiro capítulo foi escrito por Fernanda Elisa Resende, abordando a importância dos Acervos Audiovisuais, de modo especial, a Coleção Jesco Puttkamer, bem como o uso das imagens enquanto uma forma de expressão.

No segundo capítulo, tem-se um relato da história e da cultura dos dois povos, realizado por um membro integrante de cada um destes: Yanahim Wuará fala sobre os Wauja e Karin Juruna fala sobre os Yudja.

O terceiro capítulo, escrito por Marlene Castro Ossami de Moura, aborda a participação dos interlocutores indígenas na identificação e na qualificação das imagens, a partir de narrativas ancoradas em uma memória que lhes foi transmitida sobre um tempo e um espaço pretéritos. Portanto, busca-se descrever o modo de como os interlocutores nativos interpretaram os objetos, os fatos e os eventos expressos nas imagens. Suas narrativas foram sistematizadas e, por vezes, buscou-se um diálogo com a literatura antropológica.

O último capítulo de Maria Cristina Nunes Ferreira Neto, traz as impressões dos indígenas sobre o processo de qualificação, a partir de elementos que contemplam o diálogo entre memória e identidade.

A realização deste trabalho só foi possível graças ao empenho de muitas mãos que, juntas, formaram um coletivo solidário, desde a concepção do projeto, passando pela organização e execução da campanha de financiamento coletivo, bem como da execução da qualificação com os interlocutores indígenas e a elaboração dos produtos finais do projeto.

Gostaríamos de expressar, em primeiro lugar, um agradecimento especial e toda a nossa gratidão aos interlocutores indígenas, que aceitaram o convite para participar, de perto e de longe, de todas as etapas do trabalho. Assim, que este trabalho possa contribuir com o fortalecimento da identidade e das culturas indígenas.

Registramos um agradecimento especial à profa. e Dra. Milca Severino Pereira, nossa Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa, da PUC Goiás, ao Dr. Antonio Cesar Caldas Pinheiro, Coordenador do IGPA, ao Sr. Vitor Carvalho Damaceno da Silva, da Assessoria de Convênio da Pró-Reitoria de Administração da PUC Goiás, ao documentarista Frederico Mael, funcionário da PUC Goiás, que acompanhou, grande parte das ações deste projeto e ao Me. Marcos Costa Freitas, professor da PUC Goiás, pela colaboração e consultoria técnica. Agradecemos a dedicação do prof. Dr. Renato Athias que aceitou, num curto espaço de tempo, fazer o prefácio dessa obra. Agradecemos, ainda, aos professores e bolsistas membros da equipe do projeto de qualificação, Cristiane Loriza, Ludmília Vaz, Maria Cristina Neto, Eliabe Pimentel, Victtorio Basto e João Henrique Porto. Estendemos nossos agradecimentos à SITAWI no acompanhamento técnico e financeiro do projeto e ao BNDES pelo financiamento combinado, unindo o aporte do BNDES, através do Programa Matchfunding BNDES + Patrimônio Cultural e, sobretudo, aos nossos benfeitores que apoiaram e acreditaram no projeto, o que possibilitou não só a qualificação de um patrimônio cultural, como o resgate e a transmissão de valores, de conhecimentos e de práticas tradicionais próprias dos povos Wauja e Yudja. A vocês, nossa gratidão!

Capítulo 1

IMAGEM: LINGUAGEM E PATRIMÔNIO

Fernanda Elisa Costa Paulino Resende

O conceito de patrimônio está intrinsecamente ligado à herança (OLIVEIRA, 2008), a um conjunto de bens que diz respeito a um determinado povo, que o representa e a ele pertence. Esse pertencimento, confere aos detentores do patrimônio, o direito à sua memória e história, o que implica na necessidade tanto de sua preservação, como na difusão dos saberes que se encontram acumulados na forma de conjuntos de objetos portadores de significado. Patrimônio, portanto, é constituído por elementos que amparam a cultura, cuja dinâmica perpassa o tempo, permite adequações, modificações e circulação do conhecimento, formando permanentemente novos conteúdos ressignificados, que um dia se tornarão novamente bens a serem preservados.

Os conjuntos de imagens que se encontram disseminado por instituições públicas e privadas, em museus, acervos, arquivo e coleções por todo o mundo, constituem, por excelência, patrimônio cultural de todos os povos representados, pois, as imagens se tornaram uma forma de expressão, portanto, forma de linguagem, que complementou o registro oral e textual, agregou valores especiais às narrativas da história, e agora constituem peças extremamente importantes na compreensão e resgate da memória e identidade sociocultural das sociedades.

As imagens, tal como as conhecemos hoje, na forma impressa em papel ou em películas, são muito recentes na história da humanidade e surgiram há pouco mais de um século. No entanto, as coleções existentes são representativas da história, da arte e das manifestações da cultura das sociedades. Guardam, portanto, fragmentos de conhecimentos acumulados, fruto de vários registros.

Essa tipologia de linguagem, composta por películas e papéis, é portadora de milhares de informações e possibilita o devido diálogo do passado e presente, garantindo a transmissibilidade do conhecimento humano ao futuro, pela via da educação, do cinema, da televisão, produzindo, assim, um intercâmbio entre os povos (MORÁS & RESENDE, 2013).

1.1 A IMPORTÂNCIA DOS ACERVOS

Acervos, arquivos, coleções, comportam conteúdos informacionais muito particulares, tão importantes que mereceram ser guardados. Os conjuntos de objetos de diversas naturezas que compõem um acervo, são portadores de informações relevantes acerca de um povo, de uma comunidade, de um contexto, de um momento histórico que, em algum instante, se tornou necessário preservar para que as futuras gerações possam acessar e usufruir dos elementos, para a continuidade de sua existência baseada nos ensinamentos de sua ancestralidade.

Os acervos categorizados como “audiovisuais”, em geral, são compostos por coleções de imagens fixas (fotografias), e/ou imagens em movimento que, por sua vez, podem conter o registro sonoro daquele momento da captação ou da edição do conteúdo. Neste sentido, alguém fez a captura de alguns instantes de pessoas, lugares e situações, com o objetivo de transmitir a importância de um dado momento, que pode ser pontual ou sequencial, um registro “áudio e ou visual¹”, de um tempo determinado.

Em qualquer circunstância, presas dentro de um acervo audiovisual, se encontram imagens estáticas, agarradas à obscuridade, de onde estão prontas para sair assim que o conteúdo é acessado (BELLOUR, 2009). Se trata, portanto, de conjuntos informacionais que apenas fazem sentido se acessados por qualquer pessoa no presente que esteja “em busca de um tempo perdido” (PROUST *apud* CHEVRIER, 1982).

Em tempos atuais de desconstrução, construção e reconstrução permanentes de conhecimento, é importante pensar que, todo registro feito por alguém, sobre si ou sobre o outro, se trata da necessidade observada no tempo, de cristalização de um momento que se quis, ou se percebeu necessário preservar. Esta

¹ O contexto de um acervo Audiovisual nem sempre contém áudio e vídeo juntos, mas o termo é genericamente usado para coleções que contenham tanto imagens fixas (fotografias) e ou em movimento (filmes e vídeos), como registros sonoros isolados ou contidos nos vídeos e filmes e, ainda, todo o conjunto de documentos associados de cada coleção dentro dos arquivos e coleções.

forma de memória correspondem a momentos pontuais que são fixados na forma de palavras, sons e nas imagens capturadas. Esses fragmentos de informação representam um todo muito maior, que não é possível preservar na totalidade, pois a vida é contínua e cada momento é único. As imagens, portanto, comunicam posteriormente uma parte que representa um todo, para que não se perca a essência daquilo que ocorre no presente e que se quer perpetuar.

Preservar o conteúdo dos acervos, as imagens e sons, garante a perpetuidade de momentos, muitas vezes únicos, de forma que esses registros passam a ser, frequentemente, testemunhas singulares de saberes, práticas, costumes, conhecimentos, experiências, hábitos e domínios, muito particulares. Preservar permite retomar vivências, revisitar o passado e, através dessa visita, rememorar, compreender, ressignificar.

Mesmo sabendo que “quem conta um conto, aumenta um ponto” (dito popular) e que, à a cada retorno ao que se encontra preservado, o leitor se apropria do conhecimento e o acrescenta ao seu atual conhecimento. Desse modo, manter esses conteúdos devidamente preservados permite a continuidade dos conhecimentos. Mesmo sendo os acervos estáticos, relacionados com o passado, eles permitem uma dinâmica cultural permanente, pois são interpretados de forma diferente por cada pessoa que o acessa no presente e no futuro.

O patrimônio cultural audiovisual brasileiro, portanto, compõe um dos eixos mais importantes da identidade sociocultural do país. Neste sentido, é necessário que o tema integre a vida social e política do Brasil, sobretudo, quando se trata do patrimônio audiovisual etnográfico, composto por imagens que são as únicas evidências de muitos contextos que se quis (e ainda se quer) invisibilizar, inerentes especialmente aos povos originários e comunidades tradicionais. Essa é a síntese dos acervos audiovisuais especificamente indígenas (TACCA, 2001; 2011) existentes hoje no Brasil e, por que não, espalhados pelo mundo. Coleções constituídas por imagens etnográficas que permitem olhar para os que vieram antes, aos que ocuparam tradicionalmente o território, aos que usaram anteriormente os recursos naturais e que possibilitam ouvir aqueles já estiveram aqui presentes (Cine OP, 2022, p.13).

Os acervos etnográficos são documentos históricos, com potencial de ativar a memória e buscar para o presente as histórias pessoais, familiares, de entes queridos e de outros agentes culturais. Possibilitam valorizar a voz antepassados, suas narrativas acerca da cultura do grupo, assim como permitem recuperar as formas de dançar, de fazer as festas, de se enfeitar, de elaborar a comida, de construir utensílios e as moradas, tratar das roças e dos animais, cuidar das crianças, caçar, pescar, e tantos outros saberes que se manifestam (MOURA & VIANA, 2017).

A trajetória dos acervos memoriais indígenas existentes no Brasil teve início no conjunto de crônicas, relatos de viagens, correspondências, memórias, diários e álbum de desenhos dos viajantes estrangeiros que percorreram o território, a pé e a cavalo, do século XVI até o XVIII. Os primeiros viajantes testemunharam paisagens, ambientes, fauna, flora e os habitantes originários, mas não havia ainda a fotografia. Em 1808, com a abertura dos portos por Dom João VI, a presença dos naturalistas aventureiros se intensificou e a prática das viagens adentrou os séculos XIX e XX (GASPAR, 2009; VASQUEZ, 1985; VASQUEZ, 2000) e, aos poucos, houve o acréscimo do registro imagético com o fotográfico e, posteriormente, filmico.

Desde a primeira narração em carta, feita por Pero Vaz de Caminha, acerca da presença indígena na Terra de Santa Cruz, muitos registros foram realizados a respeito da interação ambiental, vida social e dos usos e costumes dos povos habitantes do território brasileiro. A contribuição dos viajantes é fundamental para se compreender um pouco da realidade encontrada pelos portugueses, quando os habitantes eram, predominantemente, indígenas.

Com a chegada definitiva da fotografia no Brasil, lentamente os povos originais foram sendo retratados, porém, isso ocorreu muito recentemente, alcançando apenas os momentos de contato nas frentes de desenvolvimento e abertura de estradas, o que data de cerca de 70 anos atrás. Assim, por imagens, quase nada se conhece da ancestralidade indígena no Brasil anterior a 1900 (VASQUEZ, 2003).

1.2 A COLEÇÃO JESCO PUTTKAMER

Para se chegar à formação do acervo de Jesco, é importante contar que existem outros acervos indígenas de grande importância no Brasil. Adentrando a segunda metade do século XX, multiplicaram-se os documentaristas devido à maior popularização da fotografia e facilidades na aquisição de equipamentos. A missão chefiada pelo marechal Cândido Mariano da Silva Rondon foi a primeira a dar importância ao registro de povos indígenas, por onde esse grupo passava, implantando a rede de telégrafos, que era o meio de comunicação da época, antes da existência da telefonia no Brasil.

A Comissão Rondon foi criada em 1906 e atendia os objetivos e o interesse central do governo de adentrar o território brasileiro, até as fronteiras desconhecidas, promovendo a presença do estado no sertão e o desenvolvimento do interior. Para cumprir com as metas, o contato com os grupos indígenas foi inevitável, o que gerou grande quantidade de material etnográfico e iconográfico, principalmente, porque Rondon teve a iniciativa de implantar uma política indigenista nacional. Inicialmente, viajando a pé e enfrentando as matas, seus liderados tiveram uma relação conflituosa com alguns povos com eles. Rondon, que ficou conhecido por seu apoio vitalício às populações indígenas, o que fez com que Rondon elaborasse estratégias para o tratamento pacífico brasileiras, foi o primeiro diretor do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e estimulou a criação do Parque Nacional do Xingu. Sua atuação propiciou a presença de vários documentaristas nas equipes da Comissão e de profissionais etnógrafos e indigenistas, específicos para os contatos com os diversos povos encontrados no caminho da interiorização (FREIRE, 2009; RONDON, 1946; 1953a; 1953b).

O Serviço de Inspeção de Fronteiras, criado em 1927, chefiado por Rondon, produziu vasto material fotográfico de autoria de seu filho, Benjamim Rondon (RONDON, 1946; 1953). Esse material se encontra no Arquivo Nacional e no Museu do Índio (LASMAR, 2001; TACCA, 2001). Em 1937, foi decretado o Es-

tado Novo no Brasil, governado por Getúlio Vargas. No primeiro dia de 1938, teve origem o Plano de Ocupação do Território Brasileiro, denominado Marcha para o Oeste, cujo objetivo era conhecer e desbravar as áreas mostradas em branco nas cartas geográficas brasileiras. Nesse contexto, surgiram Orlando, Cláudio e Leonardo, os Irmãos Villas-Boas que, em 1941, integraram a Expedição Roncador Xingu, que recrutou sertanejos para o trabalho de desbravamento da região amazônica, a partir do Mato Grosso (VILLAS-BOAS, 2012).

Esses personagens tiveram grande participação nas questões indígenas e ficaram à frente de uma expedição que permaneceu por 35 anos na região do Brasil Central, na tarefa de contato com povos indígenas. Ao todo catalogaram cerca de 5 mil indígenas, pertencentes a uma centena de etnias. Eles chefiaram a expedição por décadas e mudaram o caráter da Marcha para o Oeste, tornando uma expedição pacífica de contato, baseada nos princípios do Marechal Rondon, que determinava “*Morrer, se preciso for. Matar, nunca*”. Por fim, o próprio Rondon apoiou e facilitou o trabalho dos Irmãos Villas-Boas.

Neste contexto, Orlando e Cláudio Vilas Boas conferiram oportunidades de participação na expedição, a vários fotógrafos e cinegrafistas. O principal deles, que ficou mais de uma década acompanhando Orlando e Cláudio, foi **Jesco von Puttkamer**, documentarista que registrou 64 etnias, acumulou mais de 155 mil negativos e positivos fotográficos, 200 rolos de filmes em 16mm, milhares de horas de gravações, cerca de 300 diários de campo, milhares de imagens em papel e documentos complementares.

Jesco, filho de pai alemão e mãe sueca, nasceu e cresceu no Brasil, mas, na adolescência, foi estudar na Alemanha. Lá, sua família foi perseguida pelo regime nazista. Ele sofreu os horrores da guerra em um campo de concentração, de onde conseguiu fugir e retornou ao Brasil. Encontrando-se com os Villas-Boas, foi o fotógrafo que mais tempo os acompanhou nas frentes de contato com os indígenas, sobretudo, no norte do Mato Grosso, no contexto da região do Xingu e Amazonas. Sua produção, fílmica e fotográfica, é considerada completa e complementar, acerca de contextos muito específicos, com vivências por meses

e anos em várias aldeias pela região amazônica. Sua obra é considerada a primeira grande coleção acerca dos indígenas brasileiros.

Devido à raridade, ineditismo, especificidade e importância social, seu acervo foi reconhecido pela UNESCO como Patrimônio do Brasil (2009) e Patrimônio da América Latina e Caribe (2011). Foi completamente tratado e digitalizado com financiamento do BNDES e se encontra sob a guarda da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

A coleção Jesco Puttkamer, que se trata de um dos ativos mais ricos da humanidade acerca de 64 povos originais brasileiros, principalmente amazônicos, devido ao fato de retratar os contextos dos primeiros contatos, se tornou uma ferramenta perfeitamente capaz de contribuir para o resgate e fortalecimento da cultura desses povos. A importância desta coleção para a preservação da memória indígena e do patrimônio cultural é sem precedentes. A partir das imagens, sons e textos, os indígenas atuais podem identificar aspectos ancestrais e, assim, ressignificar sua cultura.

Acerca da obra de Jesco, o professor José Bessa Freire² sintetiza com maestria:

Fotógrafo e documentarista, Jesco von Puttkamer (1919-1994) [...] é considerado o precursor da antropologia visual no Brasil. Ao longo de 40 anos, ele percorreu centenas de aldeias indígenas e construiu umas das mais completas coleções audiovisuais etnográficas, documentando diferentes comunidades indígenas, não apenas aquilo que deslumbra e seduz, mas também as tentativas de destruí-las e a resistência organizada à barbárie, a luta travada contra os invasores. É preciso mergulhar nesses fragmentos de tempo, retirá-los das prateleiras do arquivo, submetê-los ao crivo da crítica histórica para não esquecer que esquecemos. A documentação registra os resultados dos projetos desenvolvimentistas dos governos militares, a violência contra os índios, a invasão de seus territórios por madeireiros, mineradoras, garimpeiros, colonos, pecuaristas, a corrupção e a omissão dos órgãos oficiais, os massacres genocidas, o envenenamento de crianças, as epidemias de gripe, os surtos de malária, mas também o protagonismo dos índios com suas reivindicações, tudo aquilo que é silenciado pela história oficial do país (FREIRE, 2017).

² Professor doutor da UERJ e UNIRIO-PPGMS.

A importância da coleção Jesco Putkamer é fundamental para a preservação da memória indígena e do patrimônio cultural. Sua proteção e salvaguarda é uma responsabilidade social. Atualmente se trata de um contexto que foi reconhecido pela UNESCO como Memória do Brasil e Memória da América Latina e Caribe, a partir de um longo período de tratativas considerando as intenções do próprio Jesco, que condicionou obrigatoriamente o acesso ao acervo aos povos que ele retratou. Comprovar a vasta documentação exigida, regularizar processos, estabelecer metodologias para a digitalização e tratamento dos originais, foi um processo longo de mais de 4 anos. Existe, portanto, a necessidade de manutenção dos cuidados específicos e da estrutura adquirida que permitiu a digitalização. Hoje, o acervo se encontra totalmente digitalizado e preservado em mídias de segurança, capaz de ser acessado e qualificado por todas as etnias registradas. É possível integrar novos aplicativos e atualizar o sistema que foi adquirido em 2015. Diante do constante desenvolvimento tecnológico, o projeto precisa ter continuidade com a instalação de novos componentes que possam permitir novas aplicações, como a tradução automática dos diários de Jesco, uma vez que, oitenta por cento deles não estão na língua portuguesa. É possível instalar reconhecimento de face para que a linha do tempo seja mais precisa e que os atores indígenas, que participaram de vários contatos, sejam identificados em diferentes contextos. Ainda, é preciso atualizar o processo de *backup* com depósito da informação em nuvem, para além da preservação duplicada em mídias magnéticas, de forma que o risco de perda de conteúdo seja eliminado por completo.

O projeto de qualificação das imagens e sons, que até agora atingiu apenas 10% das etnias registradas, é sem precedentes na história dos acervos brasileiros e isso precisa ser considerado e continuado, como referência para outras instituições de guarda. Permeiam os conjuntos, imagens, todo tipo de informação possível de ser considerada e que, as vezes, está explícita e outras não, mas compõem a dinâmica retratada. Os conteúdos abrangem os diferentes aspectos das culturas étnicas registradas, tais como pintura corporal, canto, dança, rituais diversos, aspectos espirituais, alimentação, produção de cerâmica, artesanato e artefatos orgânicos de uso diário como cestarias, redes e esteiras. Ainda, objetos ligados a caça, pesca, agricul-

tura, construção de casas, e ainda o meio ambiente, interações entre as pessoas e aspectos da vida animal e vegetal. No contexto do ambiente físico, as paisagens, a relação com as matas, árvores, rios, cachoeiras, corredeiras, montanhas, vales, cavernas, precipícios, dentre outros. Estes elementos se confundem nas imagens e contam histórias (RESENDE, 2017).

Qualificar um acervo significa dar vida ao contexto estático bidimensional, através de narrativas que complementam as imagens e, ainda, através de conexões intra-acervo, ou seja, quando as imagens são complementadas com cantos gravados e textos escritos acerca dos contextos fotografados, porém, isso pode ainda ocorrer acrescido da visão daqueles aos quais as imagens se referem (RESENDE, 2017a; 2017b). Por essa via, os indígenas identificam e ressignificam sua cultura. As imagens são, portanto, os únicos elementos disponíveis para a tarefa de recuperação de elementos perdidos do passado. Essa responsabilidade é muito grande, exige, na gestão dos conteúdos, que se supere quaisquer questões não relacionadas ao caráter construtivo e democrático, exige parcerias, humildade, quebra de resistências, resiliência e compreensão. Acima de tudo, exige profissionais qualificados para os cuidados e tratativas, tanto no campo antropológico e da gestão cultural, quanto do campo tecnológico, sobretudo, para que a difusão, seja priorizada e adequadamente tratada.

Qualificar um acervo é permitir sua interação e difusão àqueles que são os verdadeiros detentores de direitos às imagens, ou seja, os próprios indígenas ou qualquer outra comunidade etnográfica retratada a que se refere o acervo. Hoje, as situações que permeiam as aldeias e suas lideranças, na luta por sua sobrevivência, são desafiantes e ameaçadoras. Tem se tornado uma necessidade urgente o fortalecimento das tradições culturais, a espiritualidade, a identidade enfraquecida pelo convívio com a cultura nacional e com o consumismo perverso das cidades.

São inúmeras as formas de exploração tanto dos indígenas enquanto pessoas, sobretudo dos jovens, quanto dos recursos naturais presentes nas terras indígenas. Para fazer frente a isso eles precisam recuperar sua dignidade, o que vem através da manutenção e fortalecimento de seus modos de vida sustentável,

da proteção de suas cosmologias, ritos e mitos. O empoderamento dessas comunidades, hoje, passa pelo contar suas histórias a seus filhos e netos, para a preservação de suas culturas. Diferentemente do contexto das imagens do passado, eles, atualmente, convivem com elementos introduzidos, com doenças, violências, perdas, remoções, mortes, ameaças veladas e explícitas, com a corrupção, assentamentos em terras alheias que não são as suas originais e utilizam armas de fogo. Em contrapartida, também se apoderaram de uma arma muito mais poderosa, que são as câmeras, que lhes permitem contar suas histórias, registrar a vida, o cotidiano, mas, sobretudo, denunciar. Hoje, tanto os acervos antigos são fundamentais, como os novos que estão se formando, a partir do próprio olhar dos indígenas que, nos últimos 20 anos, têm aprendido a ser produtores de conteúdo. Isso implica dizer que a memória se encontra em transmissão e ressignificação. Esse é um momento muito privilegiado, no qual os gestores de acervos têm o dever e a responsabilidade de colaborar.

Para concluir, os desafios são enormes para se preservar a informação legada e, a cada obstáculo, é necessário gestão, paciência, responsabilidade e foco no resultado final, que é a transmissibilidade. Dessa forma, como tarefa de “formiguinhas”, cada acervo, no Brasil, desafia a lógica capitalista para se manter vivo e continuar informando. O contexto etnográfico, aparentemente, não tem valor de mercado. Por outro lado, se trata da verdadeira riqueza cultural das comunidades e precisa ser entendido como a ligação entre passado e futuro, que permitirá que as próximas gerações tenham acesso ao alicerce que fundamentou suas existências.

Capítulo 2

OS POVOS WAUJA E YUDJA E SUA HISTÓRIA

Yanahin Matala Waurá

Karin Juruna

2.1 A NOSSA HISTÓRIA WAURÁ

Por *Yanahin Matala Waurá*



Figura 1: Festa *Yawari*

Foto: Yanahin Matala Waurá, 21/07/2022.

Fonte: Acervo pessoal de Yanarin Waurá.



Figura 2: Parque Indígena do Xingu

Fonte: BÔAS, Orlando Villas. *História e causas*. São Paulo: FTD, 2005. p. 126.

Nós, povo Waurá, falante de língua Aruak, habitamos no alto Xingu. Vivemos no espaço geográfico da Terra Indígena Parque do Xingu, no norte do estado de Mato Grosso, município de Gaúcha do Norte. O território Waurá se situa na parte sudoeste da Terra Indígena do Xingu (Figura 2).

O Povo Waurá, com população estimada em mais de 897 indivíduos, se distribui por oito aldeias:

1. Aldeia Alamo, no município de Paranatinga;
2. T.I. Batovi, no município de Gaúcha do Norte;
3. Ulupuwene, no Município de Gaúcha do Norte;
4. Tsekuru, no município de Paranatinga;
5. Topepeweke, no município de Paranatinga;
6. Kiyagalawa, no município de Nova Ubirantã;
7. Piyulewene, no município de Feliz Natal;
8. Piyulaga, aldeia principal, no município de Gaúcha do Norte.

A aldeia Piyulaga é formada de um círculo de *pãï* (casas) ao redor de uma praça central, onde existe a *pãï* dos homens. As mulheres não podem entrar lá porque é *pãï* das flautas sagrada (*Kawoka*) dos homens. Nas *pãï* habitam de 10 a 25 pessoas da mesma família. A lagoa Piyulaga, que deu o nome para esta aldeia, é ligada à margem direita do baixo rio Batovi por um canal, na região ocidental da bacia dos formadores do rio Xingu.

Na nossa cultura, existem formas de ser cacique: quando o cacique morre, um dos filhos assume no lugar do seu pai. Seu irmão, seu sobrinho ou neto podem assumir, assim vai seguindo a hierarquia do seu povo. Hierarquia que até hoje seguimos.

A comunidade Waurá se organiza através do cacique, apoiado por seus aliados que compõem as lideranças, que fazem parte, como membros, do grupo dos líderes. Exemplo: o pajé que sabe tratar das doenças orienta seu povo para cuidar e tomar cuidados com a saúde; o trabalhador que sabe plantar suas roças orienta seu povo como plantar; o pescador que sabe pescar pode orientar seu povo como ou onde pescar; o cantor pode organizar suas festas e ensinar como dançar ou cantar; o jovem lutador de huka-huka pode chamar os jovens para treinar luta na arena, no centro da aldeia. É a mesma coisa com representantes das mulheres que podem ensinar e passar conhecimentos para outras mulheres.

Nós, povo Waurá, dependemos dos recursos naturais que são extraídos da natureza. A subsistência do povo Waurá se baseia, sobretudo, na caça e pesca, no cultivo da mandioca, banana, cana de açúcar, mamão, batata doce etc. Coletamos recursos naturais como o aguapé (que serve como sal indígena), comemos ovos de tracajá. O povo planta árvores frutíferas como pequi, mangaba, e também pimenta, entre outros. Usamos resina de árvores uteis como o jenipapo, para fazer a tinta preta, o urucum para produzir a cor vermelha. Estas tintas são usadas no corpo durante as festas.

Os homens abrem suas roças e plantam as ramas de mandioca. As mulheres coletam mandioca para tirar o polvilho e fazer beiju e mingau. Na época da colheita do pequi, elas preparam polpa de pequi, que é armazenada em quantidade suficiente para ser utilizada durante o período das chuvas. Neste período, tam-

bém se coletam recursos naturais e matérias primas no mato e na mata ciliar (barro, conchas, produtos vegetais) para a produção de artesanato como cerâmica, cestaria, esteiras, armadilhas para captura de peixe etc. Durante as chuvas não dá para fazer várias atividades, sendo a pesca escassa. Neste período, o povo se dedica à confecção de utensílios e objetos tradicionais, como a cerâmica, entre outros.

O povo Wauja é conhecido como grande ceramista, que fornece panelas para outras etnias do Alto-Xingu. Assim, meu povo Waurá vivia antes de contato com o *kajaopa* (não indígena). Ninguém pensava estudar e mesmo falar a língua portuguesa, até que um dia, o primeiro *kajaopa*, alemão, apareceu na aldeia Tsariwapoho, uma aldeia antiga do povo Waurá, antes de contato. Hoje em dia já é muito diferente de como éramos antigamente.

E, depois, chegaram os dois irmãos Villas-Boas, Orlando e Cláudio. Orlando começou a trazer etnias de diferentes povos de perto e depois demarcou o Território Indígena do Xingu. Nomeou os caciques, aí começaram os conflitos internos das comunidades do povo xinguano. Deu nome Xingu ao Parque indígena e aproximou as aldeias e até hoje permanecemos neste local. Os Villas-Boas trouxeram um monte de coisas, como facão, machado, espelho, caldeirão etc. Mesmo assim, continuamos mantendo nossos costumes, língua, crença, religião e cultura.

Assim vivemos até hoje!

2.2 O POVO YUDJA E SUA HISTÓRIA

Por *Karin Juruna*



Figura 3: Suka Waurá pintando pote de cerâmica

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

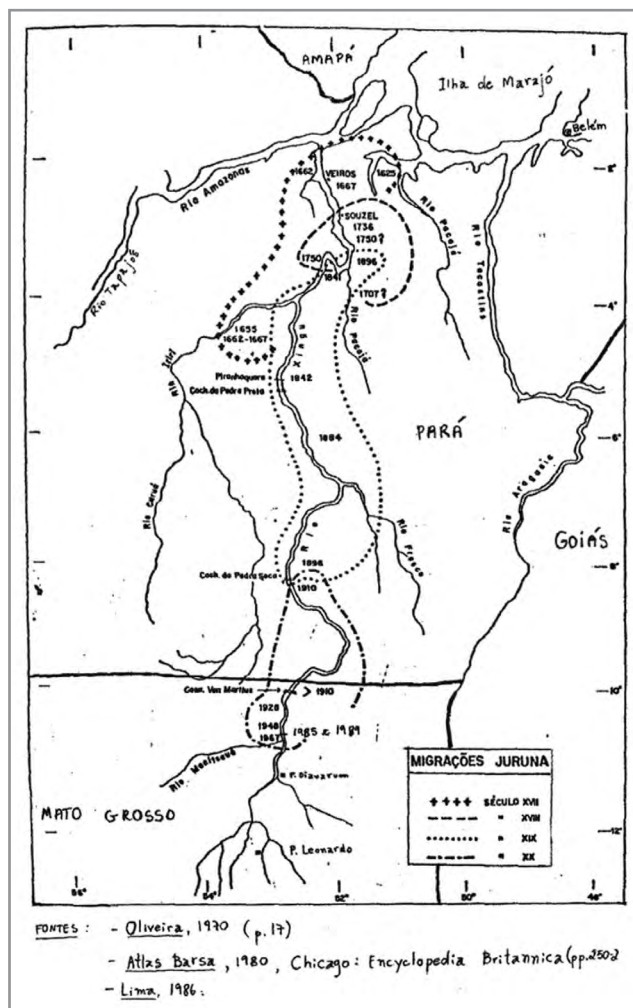


Figura 4: Mapa da migração do povo Yudja através dos séculos

Fonte: FARGETTI, 1992.

Este artigo apresenta a história do povo Yudja/Juruna, falante de uma das línguas da família Juruna, do tronco linguístico Tupi. Meu povo indígena vive na aldeia Tuba-Tuba, Território Indígena Xingu, no Município de Marcelândia, localizado no Mato Grosso.

O percurso do povo Yudja mostra que a conservação da língua e cultura é resultado do esforço coletivo dos Yudja, cuja história é marcada por aprisionamentos, escravização, guerras e depredação de seu território.

O povo Yudja sofreu várias migrações ao longo dos séculos XVII ao XX, como afirmam alguns autores. Eles fugiam da perseguição e exploração dos colonizadores, missionários, seringueiros e outros segmentos da sociedade nacional (Figura 4).

É conhecido que os Yudja tiveram uma redução dramática de sua população – de 2000 pessoas, em 1842, para 200, em 1884; e, posteriormente, 150 pessoas em 1896 e 52 pessoas em 1916 (LIMA; MACEDO, 2002). A redução da população foi o resultado do avanço de seringueiros e da presença de outros povos indígenas que ali viviam. Os invasores não apenas dizimaram uma grande parte

da população Yudja como também impuseram restrições às práticas culturais do povo (festas tradicionais, dança, canto, língua, rituais, etc).

Os anciões da comunidade Yudja descrevem que estes eventos impactaram, inclusive, a organização sócio-política do povo Yudja. Por exemplo, os Yudja foram obrigados a aceitar outra religião e outras práticas culturais que afetaram seu modo de viver, inclusive a convivência do dia-a-dia e, principalmente, as práticas de transmissão das histórias tradicionais que eram contadas pelos anciões nas noites de lua clara. Como se sabe, as práticas intervencionistas dos não indígenas eram estratégias para assimilar os indígenas à cultura ocidental, fazendo com que eles fossem, posteriormente, “integrados” à sociedade nacional.

O povo Yudja foi proibido de falar sua língua materna pelos missionários que faziam sua catequese. Eles levavam adultos, jovens e as crianças Yudja para a cidade e diziam que eles voltariam assim que aprendessem a língua da sociedade não-indígena. Porém, o tempo combinado passava e eles não voltavam para as aldeias. Assim, a maior parte do povo Yudja desapareceu naquela época por conta de ações missionárias. Por conta dessas ações, os Yudja resolveram deixar o seu território tradicional para evitar a perda de sua língua e cultura.

Parte dos Yudja optou por permanecer no território tradicional e outra parte migrou. Os que migraram subiram o rio e ao longo do tempo chegaram até a região de Altamira, no atual estado do Pará. Ficaram muitos anos nesse território, viviam preservando a sua cultura, sem ter nenhuma mudança na vida. Viviam em paz, em liberdade e harmonia.

Depois de muito tempo vieram outros colonizadores para ocupar o território onde eles viviam; com essa chegada, muitos eventos trágicos aconteceram. Por exemplo, mulheres Yudja foram forçadas a se casarem com colonizadores. Também nesta época ocorreram ações missionárias e exploração de mão-de-obra nas grandes roças e na produção de borracha. Houve também nova invasão de seringueiros. Estes novos ataques ao povo e cultura Yudja fizeram com que estes iniciassem um novo processo migratório. Nesta época

No Xingu, antes da chegada dos irmãos Villas Boas, aconteciam também guerras entre povos indígenas, como Suyá, Trumai, Kamaiura. A guerra acontecia por causa do território, ninguém deixava entrar outros povos no seu território, quando sabiam que tinha gente entrando na sua aldeia, eles pegavam a brigar entre eles. Então, assim os Yudja capturavam as mulheres indígenas dos outros povos e as levavam para sua aldeia. Estes acontecimentos e união com pessoas de outras etnias afetaram a situação linguística das comunidades Yudja.

Com a chegada dos irmãos Villas Boas intensificou-se a discussão acerca da luta sobre a demarcação de terra, para garantir o futuro melhor para os filhos e netos. Então, assim aconteceu naquela época. Hoje, estamos na terra demarcada, Terra Indígena Xingu.

Atualmente, o povo Yudja está dividido em 11 aldeias na região do baixo Xingu. A população é de aproximadamente 880 pessoas. Como foi descrito, ao longo de sua história o povo Yudja lutou ativamente pela manutenção de sua língua e cultura.

No ano de 2002, criamos a nossa associação, Yarikayu, os principais objetivos são: i) representar o povo Yudja juridicamente e politicamente, ii) defender o patrimônio sociocultural do Yudja, iii) fortalecer a valorização dos seus padrões artísticos tradicionais, iv) respeitar o desenvolvimento intercultural segundo padrões tradicionais de pensamento, v) respeitar os modos de organização sociopolítica e promover atividade de educação, vi) lutar pela saúde e fiscalização territorial, vii) proteger o ambiente nos quadros do Território Indígena Xingu.

Em 2006, com o crescimento de demanda do povo, criamos a escola Central Kamadu, na aldeia Tuba-Tuba, com objetivos de i) preservar, revitalizar, valorizar e fortalecer a cultura Yudja.

Em 2018, com aumento de demanda da escola conseguimos implantar o Ensino Médio, isso é uma esperança do povo Yudja. Na escola alfabetizamos as crianças na língua materna Yudja; apenas após o domínio da escrita Yudja é que as crianças são expostas ao português. Temos poucos materiais didáticos produzidos; materiais bilíngues incluem o livro sobre o artesanato Yudja, o livro sobre o milho e o livro de nutri-

ção. Alguns materiais utilizados na escola foram escritos em português e distribuídos nas aldeias indígenas pelo Ministério da Educação (livros de geografia, história, língua portuguesa, ciência, matemática e artes). As disciplinas na escola Kamadu são as seguintes: Língua materna Yudja, Língua Portuguesa, Matemática, Tecnologia Indígena, Saberes Indígenas, Práticas Culturais, Geografia, História, Ciência, Prática Agroecológica, Arte, Física, Educação Física, Química, Filosofia, Sociologia, Biologia.

O povo Yudja ainda tem sua cultura fortemente preservada, como a prática de fazer canoa, remo, arco e flecha, tecelagem, cestaria, borduna, banco tradicional e técnica de fazer cerâmica em vários formatos de animais. Seguimos nosso calendário agrícola tradicional, com época certa de fazer roçado, época certa de queimar, época certa de plantio e colheita.

Hoje em dia, nós, povo Yudja, temos trabalhado muito a questão da proteção territorial aqui na região do Baixo Xingu e não aceitamos os projetos de governo que só exploram o território e a vida. Queremos sempre preservar a floresta e o rio, que são fonte de vida. Entendemos a impotência que eles têm, pois, ambos nos oferecem oxigênio puro para respiramos, são nossos ar-condicionado naturais. Sem eles não existe vida na terra, todos os seres vivos dependem deles. O Yudja tem esse conhecimento sobre a natureza. Portanto, lutamos pela preservação da floresta e garantimos a vida melhor para a futura geração.

Capítulo 3

A IMAGÉTICA REVELANDO MODELOS CULTURAIS DOS POVOS WAUJA E YUDJA

Marlene Castro Ossami de Moura

O objetivo deste trabalho é socializar as narrativas que os interlocutores indígenas relataram, durante o processo de qualificação da Coleção Audiovisual Jesco Puttkamer, sobre as imagens referentes ao seu povo representado nesta Coleção. Participaram da qualificação representantes dos povos Wauja e Yudja. A qualificação consistiu em possibilitar o contato dos indígenas com o material do acervo e, a partir de seus olhares e de suas lembranças, qualificaram as imagens e os sons, identificando personagens, eventos, adornos, instrumentos e utensílios, pinturas corporais, rituais, músicas, entre outros, no sentido de reconstruir a própria história. Deste modo, busca-se perceber como o interlocutor nativo interpreta os fatos e os eventos expressos nas imagens, uma vez que estas pressupõem uma maneira de ver e de pensar o mundo a partir de um suporte de comunicação, que, no caso do referido trabalho, é a Coleção Jesco Puttkamer.

Assim, ressaltamos a importância dos Acervos Audiovisuais e as experiências surgidas com estes documentos imagéticos que revelam o potencial das imagens, preservando não somente diferentes momentos do tempo, mas, ativando memórias e trazendo, para o presente, histórias pessoais, familiares ou de antepassados. As imagens acabam se transformando em um documento histórico na medida em que estas coincidem com a própria história oral (TSINHNAHJINNIE, 2003 *apud* SILVA; PELLEGRINI, 2019, p. 168).

Philippe Dubois (1992, *apud* Samain, 1995, p. 11) afirma que “as fotografias, [...] fixam o espectador num congelamento do tempo do mundo e o convidam a entrar na espessura de uma memória”. Por meio delas, “pensa-se o mundo na sua descontinuidade, na sua fragmentação, no seu recorte”, mas, por trás destas matrizes imagéticas, estão presentes lógicas e filosofias que precisam ser desveladas. Estas imagens visuais, como afirma Ernst Gombrich (1972, *apud* SAMAIN, 1995, p.11), “não é uma simples representação da ‘realidade’ e, sim, um sistema simbólico”.

O trabalho, em pauta, irá descrever o material imagético dos dois povos indígenas – Wauja e Yudja – representados na Coleção Jesco Puttkamer. Seu foco é relatar como os indígenas, durante o processo de

qualificação, identificaram, interpretaram e ressignificaram os fatos e os eventos expressos nas imagens de um tempo pretérito, levando em conta que os envolvidos tiveram quase nenhum contato com os personagens e os acontecimentos da época. Os dois indígenas mais velhos dos grupos que participaram da qualificação eram crianças (três a cinco anos) na época em que Jesco, no início da década de 1960, fez o registro fotográfico.

Esse fato nos leva a pensar a memória, que considera as lembranças como ponto fundamental de sustentação de tradições. Nesse sentido, Paul Connerton (1999), ao analisar no seu livro “Como as sociedades recordam”, fala de uma “memória pessoal”, vivida pelo indivíduo, que passa pelo ato de recordar, tomando como objeto a história de vida dos envolvidos. Segundo o autor, nesse contexto, dois “eus” aparecem imbricados na narrativa, o “eu de hoje” e o “eu de ontem” e eles, por vezes, se misturam. Esse intercruzamento de memórias, presente e passada, leva ao que o autor rotulou de memória “sensorial”, capaz de se apropriar de fatos ouvidos, mas não vividos, e recontá-los como se o ouvinte tivesse participado dos fatos.

Nesse sentido, quando a importância dos atos e dos fatos é muito grande, tanto os que os viveram, quanto os que não os viveram, os recordam. As memórias não vividas são repassadas pelas gerações, com tanta ênfase, que se torna difícil separar se foram vividas ou relatadas. Isso se explica, porque, através de relatos, jovens aprendem com os idosos a perpetuar sua cultura e dela tomam conhecimento o suficiente para relatá-los como se os tivessem vividos (MOURA; RESENDE, 2014). Essa realidade pode ser atribuída à experiência da qualificação das imagens pelos indígenas, quando o que estavam em questão era, sobretudo, a história e a cultura das etnias vistas pelas imagens. Neste contexto, foi possível um encontro de observadores com olhares diferentes, em tempos diferentes e distantes, em que “a experiência é outra, e o olhar é outro”, como afirma Carmem Rial (1995), em decorrência do tempo que transcorreu entre as observações, bem como da diferença na percepção dos fatos no passado e no presente. Isto, mais uma vez comprova a dinamicidade da cultura e das suas múltiplas ressignificações.

Assim sendo, poder-se-ia afirmar que os interlocutores indígenas, diante das imagens do passado, acionaram a memória e as enquadraram, socialmente, no espaço, no tempo e na linguagem, buscando compreender as articulações dos quadros sociais da memória, exercitando suas lembranças no presente e em interlocução com suas relações e preocupações sociais imediatas (HALBWACHS, 1925).

Tanto Wauja como Yudja são conhecidos pela sua rica cultura material, definida por Fargetti (2021, p. 22) como um “conjunto de itens que podem ser pensados como arte, objeto utilitário, artesanato. Na verdade, são, a um só tempo, todas essas coisas. No entanto, não queremos fazer aqui, uma discussão da dicotomia entre cultura material e imaterial, uma vez que esta discussão já é superada pela antropologia. José Newton Meneses (2009 *apud* SIQUEIRA, s/d) ressalta que os vocábulos “intangível” e “imaterial” parecem expressar que o patrimônio não é materializável, mas, o que se pode aventar é que os saberes, e podemos acrescentar os fazeres, de maneira geral, conjugam materialidades e imaterialidades. Assim, não é possível separar o material do imaterial, no âmbito da cultura, uma vez que os bens materiais são suportes para o imaterial com seus significados e simbologias.

À vista disso, durante o processo de qualificação, os interlocutores indígenas se depararam com várias imagens da cultura material, registradas por Puttkamer, foco das narrativas dos dois grupos indígenas. Essas narrativas, foram, a seguir, sistematizadas e, por vezes, alimentadas a partir da contribuição de autores estudiosos da cultura Wauja e Yudja, contudo, sem fazer uma análise dessas narrativas descritas a seguir.

3.1 A COLEÇÃO JESCO PUTTKAMER SOB OS OLHARES DOS INTERLOCUTORES WAUJA

3.1.1 AS CASAS WAUJA

Antigamente, quando não havia divisão de aldeias, as casas tradicionais eram feitas com capim sapé, que ia do telhado até o chão. Após a divisão das aldeias, as casas passaram a ser feitas com barro e sapé no telhado (Figura 6).



Figura 6: Casas da antiga aldeia Piyulaga

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Jesco Puttkamer fez os registros das imagens sob os Wauja, no início da década de 1960, na aldeia Piyulaga. Esta aldeia era composta por quatro casas, com uma população de mais ou menos 50 pessoas. As casas eram feitas de barro/taipa, não seguia mais o estilo tradicional quando o capim sapé ia até o chão. No barro era colocado uma resina, tirada da casca de uma árvore chamada carvoeiro do cerrado. Esta resina era misturada no barro com água. A aldeia ainda tinha a casa do gavião real onde se criava esta ave para retirar penas e fazer os enfeites, o que foi feito até o ano de 2000. Hoje não se cria mais gaviões no local.

A Figura 7 mostra ao fundo, a aldeia Pyiulaga composta de quatro casas. A casa central, em primeiro plano, era a moradia do Cacique Walakuyama. Em primeiro plano mostra um grupo Wauja acompanhando Cláudio Villas-Boas. Na parte frontal da fotografia, no centro, está Cláudio Villas-Boas. Ao seu lado, à esquerda, de roupa verde, está o Cacique Walakuyawa, e, ao lado do cacique, à esquerda, sem roupa, está Amato.

Atualmente como informa Yanahin Waurá (2022), a aldeia central dos Wauja é a Piyulaga que é composta de 36 casas, com uma população de 340 pessoas. A população total Wauja é em torno de 600 a 700 pessoas, distribuída em 8 aldeias.

3.1.2 Liderança ancestral

Do conjunto das imagens registradas por Jesco Puttkamer, analisadas a partir das narrativas dos interlocutores, foi possível identificar, na hierarquia do grupo, a figura do grande Cacique Walakuyawa (Figura 8), que morava na antiga aldeia Piyulaga, bem como filhos e parentes: Autsamiya, Atamai, Ahula, Awaulukum, Kamala (Figuras 9, 10 e 11). Havia também uma filha deste cacique chamada Wokepe, que se tornou uma grande liderança da aldeia, assumindo a função de cacica.



Figura 7: Claudio Villas-Boas acompanhado do Cacique Walakuyawa e outros Wauja

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).



Figura 8: Cacique Walakuyawa utilizando bracelete de couro de onça e colar de caramujo

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 10: Ao centro, Jesco Puttkamer; à direita de Jesco; o cacique Kamala; à esquerda, Awaulukuma

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 9: Cacique Walakuyawa com Cláudio Villas-Boas

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 11: Atamai, à esquerda de Cláudio Villas-Boas; no centro está Ahula

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

3.1.3 Rituais

O universo cultural do povo Wauja é marcado pelos rituais que são ações que dão sentido aos fatos da vida social, orientando o comportamento e a vida dos membros da comunidade. Nos rituais, a plumária e a pintura corporal são fundamentais. Para Barcelos Neto (2022), muito raramente um homem adulto dança sem seus brincos, diademas e braçadeiras. A plumária e a pintura corporal são expressões de beleza que contribuem para a produção de alegria nos rituais.

Um elemento que perpassa a vida dos Wauja é a música, que se manifesta nas festividades como um todo, trazendo alegria para a comunidade. Para Takapé Waurá (2022), um dos indígenas que participou da qualificação em Goiânia, a música alegre também os *Apapaatai* (espíritos). Segundo Aristóteles Neto (2022), o povo Wauja possui um extenso repertório instrumental e de canções, com séries de músicas próprias para cada ritual, tais como os rituais funerário, de iniciação masculina ou feminina ou os rituais de máscaras.

Por meio das imagens, os interlocutores indígenas, durante o processo de qualificação, rememoraram duas manifestações culturais realizadas pelos Wauja: a festa do *Kagapa* e a do *Yamurikumã*.

3.1.3.1 A *Kagapa*

A *Kagapa* é um conjunto de festas que possui várias modalidades de músicas, como a do peixinho, do papagaio, do bacurau, do pombo, entre outras. *Kagapa* significa peixe lambari, e as festas são realizadas para o espírito *Apapaatai* deste peixe, que traz alegria para a comunidade, mas também pode provocar doenças. Neste caso, é necessário fazer a festa *Kagapa* para neutralizar, por meio do pajé, o poder maligno do espírito do lambari.

Na festa do *Kagapa*, há os homens que dançam, enquanto uma pessoa fica sentada, ditando o ritmo do tambor e outra pessoa canta, tocando o chocalho. A festa faz parte do dia a dia da comunidade, que co-

meça pela manhã e vai até o final da tarde. Durante esta festa é servido mingau, peixe e pimenta para toda a comunidade. Pode-se, também, fazer ritos de iniciação e casamentos. O menino que está em reclusão toma remédio caseiro para crescer, ficar forte e aprender sobre a cultura. Só depois sai da reclusão.

Nas imagens qualificadas pelos interlocutores foram identificadas cenas da Festa do *Kagapa* – Festa do Peixinho.

A Figura 12, mostra homens Wauja dançando na festa do *Kagapa*. O cacique Kamala está sentado, segurando um grande tambor feito de cabaça, ditando o ritmo da música com seu instrumento. À sua esquerda está o Cacique Walakuyawa. O homem, em primeiro plano, à direita de Kamala, ornamentado, é Atanako. A mulher, ao fundo, é Makawa. Atrás de Kamala há um cantor que toca flauta.

À sua frente, estão cinco cuias com mingau para ser consumido pelos mestres do ritual. O mingau é oferecido pelo dono da festa. As costas de Atanako estão pintadas com uma tinta misturada com óleo de pequi, copaíba, carvão e urucum. Segundo Yanahin Waurá (2022), que participou da qualificação das imagens, em Goiânia, a pintura corporal que os homens trazem nas costas se chama *tukupala* e, na parte interna da pintura chama-se *aluwatapa*. As Figuras 13 e 14 registram o passado sendo resignificado pelo presente, configurando e reafirmando os modelos culturais a partir de um lapso temporal.



Figura 12: Festa do *Kagapa*

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Na Figura 13 veem-se alguns homens ornamentados para a festa do *Kagapa*. O primeiro, à direita, é Amato; ao fundo, de frente, é Kamala, que está sorrindo e tem pintura no peito; e, ao fundo, próximo da casa, é Awaulukumâ. Eles usam, nas pernas, fibra da casca de madeira e de algodão. Estas amarrações feitas de grossos fios de linha, nos tornozelos, joelhos e braços, têm, não só função estética, mas, também, função de ressaltar os músculos. A pintura no cabelo é feita com uma pasta de urucum que se parece com um arco-íris (*anapi*), como afirma Takapé Waurá (2022).

Na Figura 15, o dançarino à direita, é Aruta; o cacique Kamala está sentado, segurando um grande tambor feito de cabaça, ditando o ritmo da dança. Atrás de Kamala, está o cacique Walakuyawa.

Na Figura 16, mostra duas jovens dançando com o mestre do ritual, na festa do *Kagapa* ‘Peixinho’.



Figura 13: Festa do *Kagapa*

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 14: Homem pintado com a Pintura corporal *Tukupala*

Foto: Yanahin Matala Waurá, 2019.
Fonte: Acervo pessoal de Yanarin Waurá.

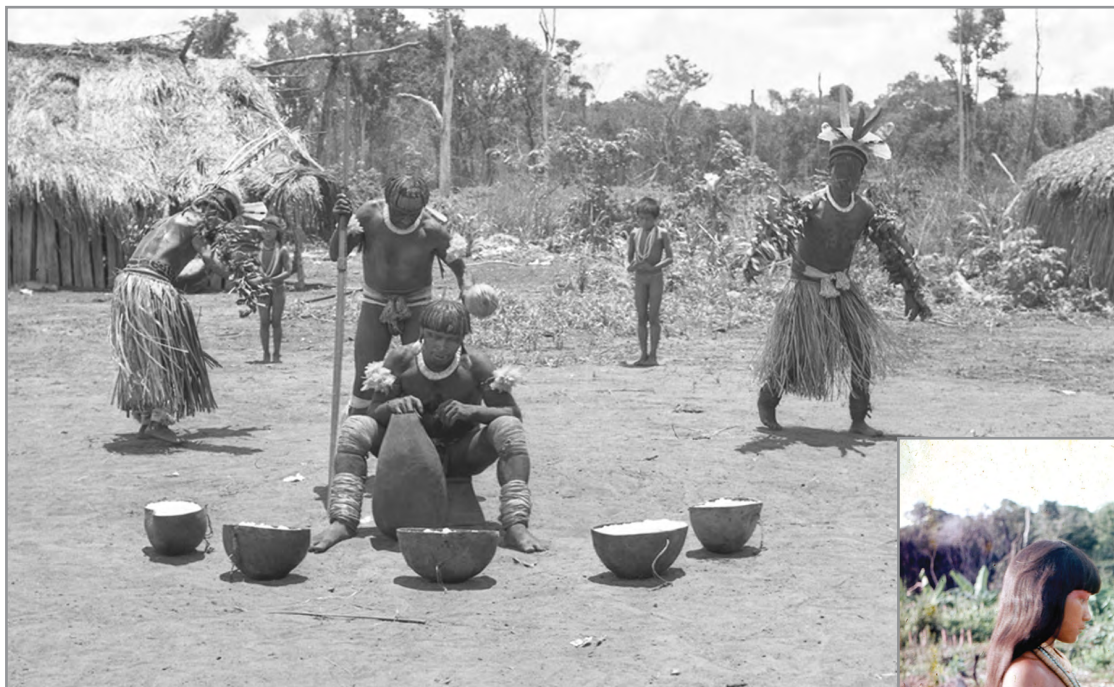


Figura 15: Festa do *Kagapa*

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 16: Festa do *Kagapa*

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

3.1.3.2 Festa *Yamurikumã* (Festa das mulheres)

A festa *Yamurikumã* é um ritual feminino que faz parte do calendário de atividades anuais das mulheres, na qual elas dançam e cantam. A festa é para alegrar as mulheres, sobretudo, após o trabalho nas roças, isso ajuda alegrar a aldeia. As mulheres usam pintura no rosto, o corpo é pintado com óleo de pequi e as pernas, com urucum ou jenipapo. O canto das mulheres tem música que provoca o homem.

Contudo, estes ficam escutando e rindo das provocações.

Mulheres com crianças dançando na festa *Yamurikumã* (Figura 17). Da direita para esquerda, a primeira é Kayana, depois, Makawa, a terceira é Kumutu, a quarta não foi reconhecida, a quinta é Kuta, a sexta é Kamaya e a última é Atsule.

Festa *Yamurikumã*. As mulheres usam pintura no rosto. A pintura nos olhos é própria dos povos xinguanos (Figura 18). À direita é Makawa (avó da esposa de Yanahin); à esquerda, Kumutu, ambas com colares e cintas de miçangas. As figuras 19 e 20, mostram a diversidade de pinturas corporais que as mulheres Wauja utilizam em seus rituais.



Figura 18: Festa *Yamurikumã*

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 17: Festa *Yamurikumã*

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 19: Mulheres Wauja ornamentadas com pintura corporal nas pernas

Foto: Yanahin Matala Waurá, 2 de agosto de 2019.

Fonte: Acervo pessoal de Yanarin Waurá.



Figura 20: Mulheres sendo pintadas para a festa do Kuarup

Foto: Yanahin Matala Waurá, agosto de 2019.

Fonte: Acervo pessoal de Yanarin Waurá.

3.1.4 O modo de subsistência

Segundo os interlocutores indígenas, antigamente, a roça era feita perto das casas e plantavam-se mandioca, milho, cará, batata-doce entre outros. Atualmente, o milho não se planta mais, faltam sementes. Plantavam algodão, este era plantado na aldeia, porém, hoje, não se planta quase nada, pois compram o barbante na cidade.



Figura 21: Takapé Waurá quando criança

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Com relação à pesca, antigamente pescavam matrinchã, tucunaré e outros peixes com arco e flecha. A ponta de flecha era feita com osso de macaco, veado ou ferrão de arraia. Atualmente, usam a rede de pesca e anzol. Poucos Wauja ainda usam arco e flecha.

Takapé, que tem 60 anos e participou do processo de qualificação das imagens, ao se ver numa foto registrada por Jesco (Figura 21), apontando um arco com flecha, no tempo em que era criança, em um clima de emoção, falou com muito orgulho: “Ainda hoje eu não largar minha flecha, eu sou um grande pescador e caçador. Uso minha flecha para pescar, segundo a tradição e mato com flecha matrinchã”.

Alguns Wauja ainda utilizam arco e flecha para caçar. As pontas das flechas são feitas do tronco do buriti. Estas possuem um veneno que é potencializado com pimenta. Para caça, usava-se, na ponta da flecha, uma fruta venenosa com pimenta para matar macaco e onça. Atualmente, fazem uso da espingarda ou carabina.

Cacique Atamai com cocar, braceletes, simulando um arremesso com arco e flecha, pois eles não vão ornamentados para a caça (Figura 22).

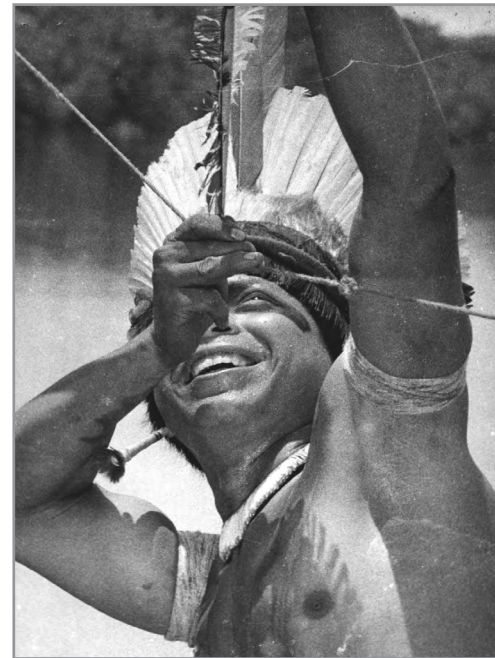


Figura 22: Cacique Atamai

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

3.1.5 Alimentação

As Figuras 23 a 25 mostram a mandioca como o produto básico de maior expressão na alimentação da comunidade Wauja, como se pode perceber a partir de algumas atividades exercidas pelas mulheres. Da mandioca é feito o mingau que na língua Wauja é chamado *kulagâto*. Para sua preparação, rala-se a mandioca e espreme-se a massa para tirar o sumo. Este sumo vai ao fogo e é engrossado com o polvilho. Pode-se temperar com cará, milho entre outros produtos da lavoura. Esse mingau é muito apreciado pelos Wauja.

Da mandioca faz-se também, a *perereba* ou *nukaga*, que é um mingau feito do caldo da mandioca doce, sendo cozida na panela tradicional de cerâmica Wauja. Costuma-se consumir a *perereba* no final da tarde e cada família prepara o seu mingau. Geralmente, as mulheres preferem usar as panelas de cerâmica para fazer a *perereba*, preferindo as de alumínio. Nas grandes festas, a *perereba* é feita na grande panela tradicional de cerâmica, para o consumo coletivo da comunidade (Figura 24).



Figura 23: Mulheres Wauja processando a mandioca

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 24: Cozimento da *perereba*, mingau feito da mandioca

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

A mandioca também é utilizada para fazer o beiju. Rala-se a mandioca e depois passa-se a massa na peneira. Uma vez peneirada, faz-se o beiju. Para melhor conservar a massa de mandioca, uma vez ralada, esta é espremida e faz-se bolas que, depois, são secadas nos tabuleiros ou jiraus, podendo ser conservadas por mais de um ano. Essas bolas de massa podem ser socadas no pilão e usadas em diferentes tipos de comida. A massa pode ser usada para substituir o polvilho (Figura 25).

Além da mandioca, utilizam-se outros produtos na alimentação, como o milho e o pequi. O milho é triturado no pilão feito da madeira de angelim pedra e, depois, é utilizado no preparo da comida, como o mingau. Para triturar o milho é necessário o trabalho de duas a três mulheres. Outros produtos ou ani-

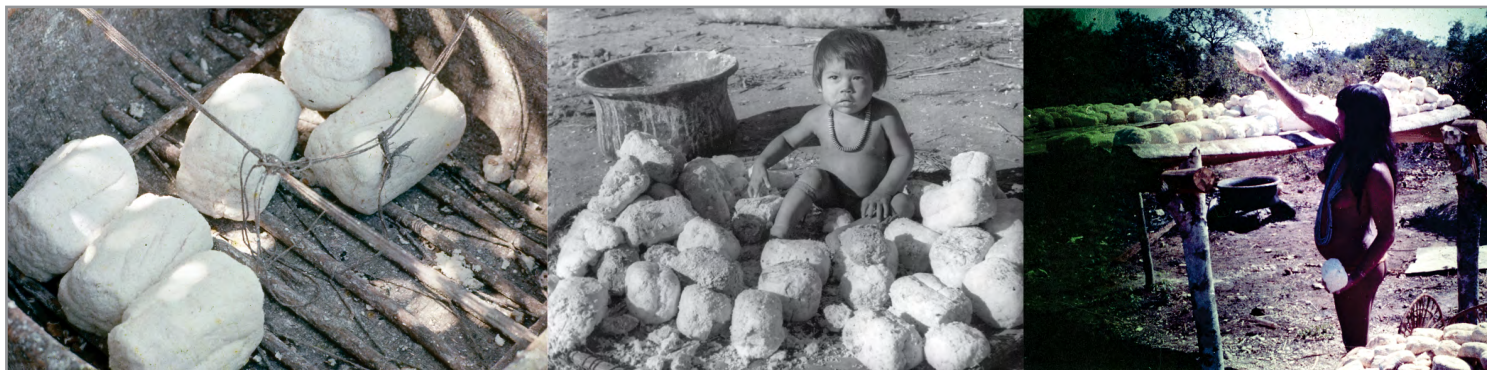


Figura 25: Bolas de massa de mandioca para serem armazenadas e consumidas

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 26: Mulheres Wauja pilando grãos

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

de que o produto fique molhado. Dura seis meses. Antes era conservado em folhas, atualmente usa-se sacolas plásticas (Figura 27).

mais são socados, como peixe, carne de macaco, massa de mandioca, mas, sem necessidade do trabalho em grupo (Figura 26).

O pequi é muito utilizado como produto alimentar das famílias, bem como no preparo de mingau (*akãinã*) e de comida para rituais, como na Festa do Pequi e do Kuarup. A foto a seguir mostra uma mulher Wauja preparando pequi para tirar a polpa e armazená-la no rio, uma técnica que consiste em manter a polpa submersa, dentro de um recipiente que impe-



Figura 27: Cozimento do pequi

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

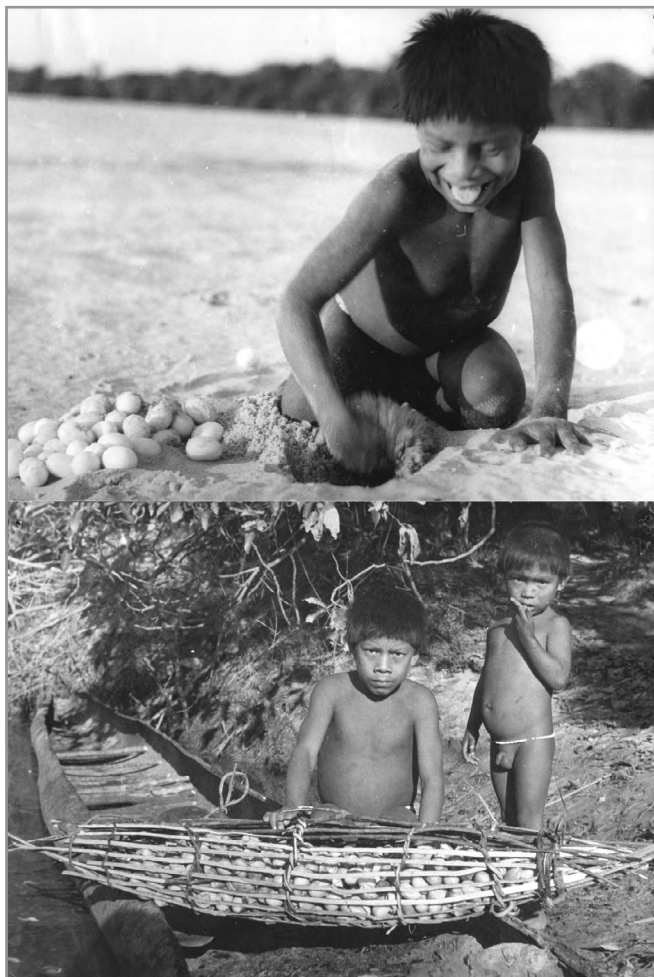


Figura 28: Itsakuma Wauja coletando ovos de tracajá e criança Wauja segurando um suporte suporte com ovos

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Outro produto muito utilizado na alimentação dos Wauja são os ovos de tracajá, coletados durante o mês de setembro. Os ovos são, geralmente, consumidos cozidos. A Figura 28 mostra um adolescente coletando ovos de tracajá na praia e um menino com um suporte, contendo ovos já coletados e armazenados.

Um componente fundamental para temperar os alimentos e que já estava presente na cozinha Wauja, na década de 1960, é o sal. Mas, não o sal marinho ou cloreto de sódio, que utilizamos hoje, no dia a dia da nossa cozinha, mas o sal vegetal. Os Wauja produzem este tipo de sal, conhecido com “sal de índio”. O sal é extraído de uma planta aquática chamada aguapé, que cresce na superfície das lagoas do Xingu. As folhas, uma vez coletadas, são secadas ao sol e, depois de secas, são queimadas. Suas cinzas são misturadas com água, que depois é coada numa espécie de filtro, um suporte feito de haste de palmeiras, forrado com folhas. O caldo é levado ao fogo até secar e virar sal. Atualmente, se tornou habitual trocar este tipo de sal com outras etnias, nas festas da aldeia, sobretudo, na festa do Kuarup (Figura 29).



Figura 29: Fabricação do sal vegetal

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

3.1.6 Cerâmica

A cerâmica é uma das principais características do povo Wauja. A arte oleira deste povo é classificada por Barcelos Neto (2005-2006), como a mais elaborada classe de artefatos do sistema de objetos do Alto Xingu. Para este autor, os artefatos de cerâmica variam desde minúsculas panelinhas que cabem na

palma de uma mão, até enormes panelas de 115 cm de diâmetro. A cerâmica Wauja é classificada por classes e, dentro de cada classe, por tamanho decrescente. As cinco classes conforme Barcelos Neto (2005-2006), são: *kamalupo*, *makula*, *héjé*, *tsaktsak* e panelas “zoomorfas”, além de outros tipos que não fazem partes dessas classes.

Kamalupo – são as grandes panelas com borda extrovertida e lábio arredondado, algumas podendo medir 115 cm de diâmetro, empregadas para o processamento da mandioca; porém, podem ser utilizadas também para o cozimento da *perereba* e do pequi, durante as festas e o preparo da tinta de urucum para as pinturas corporais. Kamarifé Waurá (2022), afirma que a tintura do urucum pode ser feita também nas grandes panelas de cerâmica. A tintura das mulheres é amarelada, uma vez que a coloração avermelhada é difícil de produzir. A pintura corporal é feita com uma mistura de urucum com óleo de castanha de pequi, que ajuda na proteção do sol. Figuras 30, 31, 32 e 33 apresentam algumas fotos de panelas Wauja presentes na Coleção Jesco Puttkamer.



Figura 30: Preparação da tinta de urucum nas panelas *Kamalupo* de cerâmica

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 31: Panela *Kamalupo* com resto de *perereba* consumida pela comunidade

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 32: Panela *Kamalupo* de barro, usada para fazer *perereba* e outros cozimentos

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 33: Panela *Kamalupo* pintada com motivo de peixe pacu, nela, coloca-se a massa da mandioca, já seca, depois de socada no pilão

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Makula – São as panelas de uso diverso, com borda extrovertida e lábio plano, formando uma espécie de disco. Algumas são tão grandes quanto a *kamalupo*, com a diferença de que podem ter maior altura ou menor espessura das paredes e bordas. A altura média das panelas makula varia entre 20 e 40 cm.

Héjé - É a classe de artefatos cerâmicos correspondente ao torrador de beiju, com pequenas bordas extrovertidas e lábios suavemente arredondados.

Tsaksak - Possuem, invariavelmente, bordas extrovertidas e lábios arredondados. As panelas são conhecidas por terem, no interior, bolinhas de cerâmica que as tornam semelhantes a um chocalho.

Panelas zoomorfus - Esta é a classe de artefatos cerâmicos que apresenta a maior diversidade de formas. São as únicas panelas que possuem borda direta. Não há nenhuma prescrição formal para sua modelagem e a combinação de formas é livre. As bordas podem receber apêndices que formam cabeças, patas, antenas, asas, braços, pernas, ferrões ou rabos. É possível encontrar pernas ou pés aplicados na base e cabeças nas extremidades opostas de uma mesma panela, de modo a formar um *apapaatai* bicéfalo (BARCELOS NETO, 2005-2006).

Conforme Kamarifé Waurá (2022), que participou do processo de qualificação das imagens em Goiânia, para a produção destes vasilhames, a argila é extraída da beira do rio, que fica afastado da aldeia. Nesse local, segundo os idosos, tem cocô de anaconda, que funciona como uma cola, ajudando o barro a não rachar. Também se coleta cauxi, um tipo de sujeira encontrado nos arbustos que ficam no leito do rio trazido pelas enchentes. Posteriormente, o cauxi é transformado em pó e misturado na argila, usado como antiplástico para dar maior consistência, evitando possíveis rachaduras durante o processo de cozimento. Em seguida, usando um pedaço de cerâmica, o artesão ou artesã vai alisando a panela para dar contorno. Gasta-se de quatro a cinco meses para fazer uma panela grande (*kamalupo*). Homens e mulheres podem fazer as panelas, mas a tarefa principal do homem é buscar o barro. O barro vermelho é encontrado muito longe da aldeia e, para comprar, seu preço não é muito acessível.

Durante a qualificação das imagens, os interlocutores indígenas ficaram atentos às fotos que mostravam as grandes panelas *kamalupo* e as panelas zoomorfas.

A panela zoomorfa (*yerupohokana*) é feita de argila, com formato do primeiro homem que surgiu na terra, portando duas cabeças e dois pés (*Yerupoho*) (Figura 34). Segundo o mito de origem, antes dos Wauja, havia o povo chamado *Yerupoho* que moravam na escuridão, mas, com o surgimento da luz (sol), este povo fugiu. A partir daí surgiram as festas, as máscaras, entre outros ornamentos.

A Figura 35, mostra uma panela zoomorfa, em formato de escorpião. As panelas podem ser feitas reproduzindo figuras de vários tipos de animais, inclusive, aqueles adquiridos da sociedade ocidental, como galinha e cachorro.



Figura 34: Panela zoomorfa (*yerupohokana*)

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 35: Panela zoomorfa, em formato de escorpião

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

A Figura 36, traz um vasilhame cerâmico com duas alças, com decoração representando o desenho do couro da sucuri. Foi pintado com resina, logo após sair do fogo. Possui detalhes lineares e apenas as mulheres podem fazê-lo.

A Figura 37, mostra uma panela de cerâmica *tsaktsak*, com grafismo. Serve de suporte para panelas, para armazenar objetos e mantimentos e para colocar mingau. Atualmente, este tipo de vasilhame é pouco fabricado, em decorrência da introdução das panelas de alumínio.

A cerâmica Wauja é um suporte pedagógico que perpassa diferentes momentos da vida social dessa comunidade, como na reclusão pubertária, como exibição de “objeto de luxo” e como marcador identitário do grupo. Segundo o Cacique Atamai Waurá (*apud* BARCELOS NETO, 2005-2006), “Panela é escola mesmo. Panela é escola do Waurá”. Para Barcelos Neto (2005-2006), “O aprendizado da modelagem ensina os Wauja a serem Wauja”.



Figura 36: Vasilhame cerâmico com duas alças

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 37: Panela de cerâmica *tsaktsak*

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Criança Wauja observando a feitura de uma panela de cerâmica em construção e, ao mesmo tempo, já aprendendo a fazer cerâmica, embora não seja permitido à criança fazer peças grandes, pois elas não conseguem levantar peso (Figura 38).



Figura 38: Criança Wauja acompanhando a feitura da cerâmica

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.
Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

2.2 A COLEÇÃO JESCO PUTTKAMER SOB OS OLHARES YUDJA

2.2.1 Aldeia antiga *Edatiha*

Em 1961, com a criação do Parque Indígena do Xingu (PIX), foi nomeado, no mesmo ano, como administrador do Parque, o sertanista Orlando Villas Boas que, juntamente com seus irmãos Cláudio, Leonardo e Álvaro, dedicaram a vida a serviço dos povos indígenas. Nesta época, o fotógrafo Jesco Puttkamer foi convidado pelos irmãos Villas-Boas, a documentar cenas da vida cotidiana de etnias do Xingu. Em suas estadias no Xingu, travou contato com o Dr. Noel Nutels, quando este se dirigia à região para vacinar os indígenas contra varíola e tifo, bem como radiografá-los para diagnosticar a presença de tuberculose. Na ocasião, Nutels, tal como Jesco, ficava alojado no Posto da Fundação Brasil Central, denominado Diauarum. Noel Nutels, juntamente com sua equipe, se ocupava da saúde dos indígenas Suyá, que nunca tinham sido radiografados. E, com ar de espanto, o médico falava a Jesco que, diferentemente dos demais indígenas tratados por ele, os Suyá não manifestavam qualquer infecção de tuberculose (Entrevista concedida a Jesco em 1962). Ao mesmo tempo, Noel Nutels, também vacinava indígenas como os Kayabi e outros que eram levados ao Posto, como os Juruna, cuja autodenominação é Yudja. Segundo Nutels, a infecção de tuberculose no Xingu estava controlada.

Foi nesta época que Jesco passou a visitar a aldeia Edatiha (Figura 39), do povo Yudja que, segundo ele, ficava na confluência do rio Manitsawa-Missu com o rio Xingu. Na época, “[...] existia uma pequena aldeia, composta de quatro casas, dos índios mais antigos deste vale xinguno”. Segundo Jesco, estes indígenas “são remanescentes de uma tribo que ainda há pouco era muito poderosa, agora conta com mais ou

menos 50 indivíduos”. O fotógrafo conta ainda que teve uma “recepção calorosa” por parte do cacique Bibina (Figura 40) em sua aldeia e que as pessoas estavam sentadas em “banquinhos típicos dos Juruna”, com formatos representando onça, jacaré e pássaro.

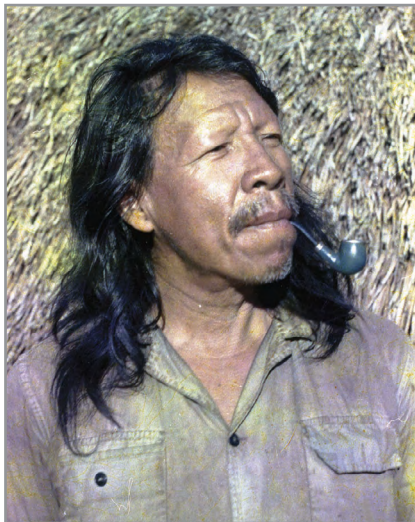


Figura 40: Cacique Bibina, com cachimbo que ganhou de Orlando Villas Boas

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 39: Aldeia antiga Edatîha, no rio Xingu, com casas tradicionais

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Fargetti (1992), baseada em informações de Oliveira, relata que em 1966, os Yudja tinham a sua população concentrada em duas aldeias, a de Bibina e a de Da'a e que, um ano depois, a população se concentrou na primeira aldeia, a de Bibina. Tempos depois, esta população se desloca do Manitsawa e funda a aldeia Tuba-Tuba, em 1981, como afirma Fargetti, baseada em informações de um Yudja.

Atualmente, a aldeia Edatîha não existe mais. Segundo Karin Juruna (2022), próximo a esta, foi construída a aldeia Tuba-Tuba em 1970, localizada no Município de Marcelândia, no Mato Grosso, tornando-se a aldeia central, com 235 pessoas, na qual existe uma Escola Estadual e a Associação Yarikayu (nome de guerreiro, aquele que defende seu povo, território). A Associação tem como objetivo fiscalizar e proteger o lugar, os limites do território, entre outros. O atual presidente é Karin Juruna. A segunda aldeia maior em população é Aribaru.

Segundo Tarinu Juruna (2022), filho do Cacique Karadindi, a chefia é hereditária entre os Yudja. Quando seu pai faleceu a chefia passou para Sadea, atual Cacique da Aldeia Tuba-Tuba. Para Tarinu, o “Espírito grande escolhe as lideranças, Ele escolheu nossa família para liderar” (Figuras 41 e 42).



Figura 41: Xubahu, foi Cacique da aldeia antiga Edatîha, era pai de Sadea, atual cacique de Tuba-Tuba

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 42: Cacique Karadindi

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Grupo Yudja da aldeia velha, no Xingu, recebendo a visita de Cláudio Villas-Boas. No fundo tem uma praia – Praia Grande – onde se fazia acampamento para vacinar. Bruno, o enfermeiro, levava vacina e medicamentos (Figura 43).



Figura 43: Grupo Yudja da aldeia velha, no Xingu

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 44: Casa Juruna

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Na Figura 44, estão presentes o Cacique Bibina e Da'a Juruna. Ao fundo, uma casa em processo de construção, próxima ao rio Maritsawa ou Manitu, afluente do Xingu. Este rio recebeu este nome, segundo os interlocutores indígenas, por causa de um povo que tinha uma língua semelhante à dos Yudja e que morava neste local.

Para se construir uma casa leva-se de uma semana a dois meses. Todos trabalham, inclusive crianças, que vão aprendendo desde cedo. É um mutirão. O tamanho das casas varia, conforme o tamanho da família, de 10 a 15 metros. Cada família tem a sua casa. A aldeia é redonda, no sentido cosmológico que significa o sol, como o sol vê a humanidade. Para a construção de uma aldeia é preciso ter conhecimento para a escolha do lugar. É necessário ver se tem palha, madeira, caça, pesca. Onde tem palmeiras de inajá tem muita caça.

2.2.2 Artefatos de madeira

3.1.2.1 Canoa *Yudja* para transporte

Os Yudja são exímios construtores de canoas feitas de um único tronco de árvore, tecnologia esta que foi incorporada à cultura xinguana. A canoa é feita da madeira amescla, landi, cedro entre outras que seja resistente e não rache durante o processo de escavação do tronco com o machado e a queima que ajuda a dar o formato arredondado. Quando a canoa é feita da madeira landi ou cedro tem durabilidade de 10 anos; quando se utiliza a madeira amescla, dura três anos, logo apodrece. Uma canoa grande mede 12m, mais ou menos, e comporta 12 pessoas; a canoa pequena mede seis metros e leva duas pessoas durante a caça ou pesca. Os Yudja também fabricam um tipo de canoa que é utilizada especificamente para fazer o caxiri, que será apresentada entre outro item.

A Figura 45, mostra um grupo Yudja transportando um porcão em uma canoa tradicional do seu povo. O homem em pé, ao fundo, é Xubahu, com remo. O homem em pé, com camisa escura é o Suyá Kakrere. O menino com remo, à frente, é o Suyá Pekuho. O menino, à frente, com colar é Yawadiwa, filho do Cacique e Pajé Kaya Juruna.

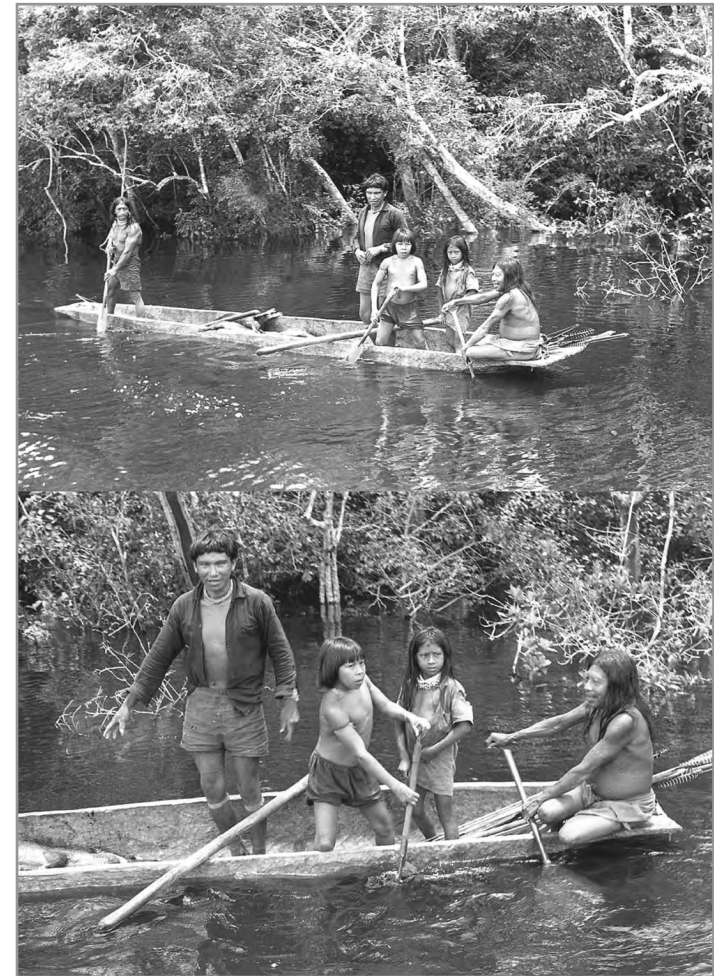


Figura 45: Grupo Yudja transportando um porcão em uma canoa tradicional do seu povo

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

3.1.2.2 Remo

O remo é trabalho feito pelos homens, com uso da madeira guarantã ou cedro. Para sua confecção, utiliza-se facão e lixa. Há dois tipos de remo: um comprido, retangular e outro arredondado. Ambos são típicos dos Yudja (Figuras 46, 47 e 48).



Figura 46: O jovem à frente, com um remo de ponta arredondada é Sadea. Ao fundo é Taikapĩ, irmão de Sadea

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).



Figura 47: Sadea com arco e flechas e um remo de ponta arredondada

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.
Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

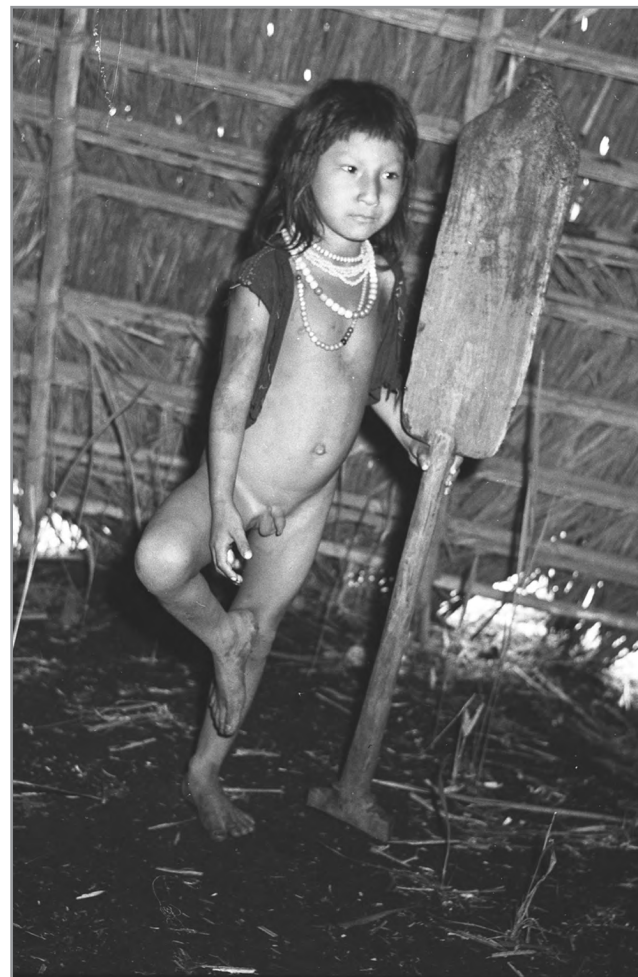


Figura 48: Ka'ëba com remo de ponta longa, feito de cedro

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

3.1.2.3 Pilão

Os Yudja utilizam o pilão para triturar diferentes tipos de grãos, como o milho, além de carne, mandioca e outros produtos. Fazem paçoca de milho com peixe e banana verde com peixe. O milho, depois de socado, é peneirado numa peneira feita do talo de buriti. O pilão é feito da madeira landi, que é forte e ajuda o pilão a não rachar. É uma árvore que fica na beira do rio, e é usada também para fazer canoa. A mão de pilão é feita de ipê (Figuras 49, 50 e 51).



Figura 49: A menina da direita é Titikanã e, a da esquerda, é Tupi

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 50: Crianças pilando milho

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 51: À esquerda, Tupi, em pé, com as mãos no pilão

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

3.1.2.4 Bancos para assento e brinquedos infantis

Entre outros objetos feitos de madeira, os Yudja fabricam pequenos bancos, que são utilizados como assentos. Também fabricam bonecos, que servem de brinquedos para as crianças de ambos os gêneros. Para



Figura 52: Banco de criança com formato de jacaré, a corda é para a criança puxar como brinquedo

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

a fabricação dos bancos, são utilizadas as madeiras amescla ou cedro e são produzidos pelos homens com o emprego de uma única peça. São bancos zoomorfos, ou seja, entalhados com formato de animais, como tatu, onça, jacaré etc (Figura 52).

Os brinquedos infantis, em forma de bonecos, são produzidos com a madeira amescla, tirada para esta finalidade ou com outra madeira que sobra da confecção de outros produtos, como a canoa. Geralmente, são feitos pelos homens e pintados pelas mulheres (Figuras 53 e 54).



Figura 53: Duyaraki brincando com um boneco masculino. Casal de bonecos

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 54: Kanaba, atualmente, é um grande artesão e flautista

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.
Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

3.1.3 Adornos corporais

Os Yudja, como muitas sociedades indígenas, têm vários adornos corporais. Um desses adornos, que serve de distintivo étnico, o mais significativo é o adorno utilizado na cabeça e testa chamado *Azaha* (Figura 55). No meio da cabeça, dividindo os cabelos, utiliza-se penugem branca retirada de pato selvagem, que finaliza com um enfeite vermelho na testa feito do pendão da banana brava, que é pregado com a resina da árvore amescla, também conhecida como almécega. Atualmente, o enfeite é feito com um chumaço de algodão, lã ou de linha vermelha. Segundo Tarinu Juruna (2022), que participou do processo de qualificação,



Figura 55: A primeira foto à esquerda, é Ne'ũ Juruna; no centro, está Suka com seu filho Tarepa, à direita, é Xũtxĩ Juruna

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

a plumagem branca do *Azaha* significa caminho e o chumaço vermelho significa visão-iluminação, sol que ilumina o caminho e é utilizado, sobretudo, nas festas e rituais.

Outro tipo de adorno de cabeça utilizado pelos Yudja são os que tem forma de antenas de caramujo, que, para eles é um enfeite carregado de simbologia. A criança pode usar até os seus dez anos. O enfeite, segundo a cultura Yudja, é usado para a criança crescer com saúde e atrair boas energias. A Figura 56 mostra Anana.



Figura 56: Anana Juruna

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Anana era seu nome de criança, seu nome de adulta é Yarinalu, que hoje está com 62 anos. Na cultura Yudja, o indivíduo possui vários nomes em temporalidades diferentes. Quando um adulto, homem ou mulher, dá o seu nome a um neto ou filho, ele precisa trocar o seu próprio nome.

Outro adorno dos Yudja é o cocar. Eles utilizam diferentes tipos de cocares, feitos de plumas de pássaros e palhas e podem ser utilizados tanto no dia a dia como em festas (Figuras 57 a 63).



Figura 57: Baseba, com pintura facial de dois traços feitos de urucum e carvão

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.
Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).



Figura 58: Kudawa, com cocar de penas de papagaio

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.
Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Na Figura 27, Baseba está com pintura facial de dois traços feitos de urucum e carvão. O cocar amarelo é feito de pena de reongo, a pena vermelha é de arara e a verde é de papagaio.



Figura 59: Ka'ëba, usando cocar. Os colares são de miçanga

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.
Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).



Figura 60: Areayu com uma concha de molusco do rio

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.
Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).



Figura 61: Kawaxĩ com seu filho Tamariku, ambos usando adorno de cabeça, feito do olho da palha inajá. O cocar é chamado de cocar veado, devido portar um tipo de antena ou chifre

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.
Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).



Figura 62: Tupi com adorno de cabeça feito de palha

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.
Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).



Figura 63: Î'ãba com cocar feito do broto da palmeira inajá. O nome do cocar na língua Yudja é *uhu'apiza*, que significa chapéu de urubu

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.
Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Os colares utilizados pelos Yudja podem ser confeccionados com produtos vegetais, animais ou com miçangas de vidro, os mais utilizados pelo grupo. Eles têm dupla função: de enfeite, para embelezamento do corpo e função simbólica. Geralmente, um colar traz um significado relacionado ao material com o qual é produzido como, por exemplo, o colar de dentes de jacaré é usado por uma criança, para que ela cresça sendo um bom pescador (Figuras 64 a 67).



Figura 66: Kudawa (Tuhurimã, nome de adulto) com colar de dentes de jacaré para ser um futuro pescador

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.
Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).



Figura 64: Xi'ã, usando um colar de dentes de macaco prego

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.
Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).



Figura 67: Tamariku, com colar feito com a pele do pescoço do (*xuruku ilākārāhā*). É um amuleto para que a criança que o usa não engasgue com espinho, ao comer peixe

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.
Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).



Figura 65: Da'a, com colar de caramujo, típico dos indígenas do Xingu, que é usado como enfeite corporal nas festividades e no dia a dia

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

3.1.4 Mestres das flautas

As flautas ocupam um papel fundamental na vida social e cosmológica do povo Yudja. Elas estão ligadas ao mito de origem do seu surgimento com os espíritos da água (*Kããnã*) de quem os Yudja adquiriram suas flautas.

Conta o mito que, há muito tempo, um grupo de homens parecidos com os Yudja chegou na aldeia, quando os caçadores tinham saído para caçar, ficando somente as mulheres, crianças e o velho chefe. Estes homens diziam que tinham vindo dançar e fazer a festa da flauta. E passaram a ensinar as mulheres a dançar com a flauta. Mas, a intenção desses homens (com formato de bichos) era devorar as mulheres, porém, não conseguiram realizar completamente seus intentos, porque os Yudja caçadores chegaram e mataram todos os homens bichos. As mulheres que se salvaram contaram tudo o que se passou na aldeia. Tempos depois, o velho chefe que tinha ficado na aldeia, passou a ensinar os jovens a tocarem os vários tipos de flautas trazidas pelos espíritos da água. “Foi assim que os Yudja aprenderam a tocar flauta pela primeira vez, para não serem esquecidas” (ASSOCIAÇÃO YARIKAYU, 2006).

Segundo Karin Juruna (2022), os Yudja têm cerca de 25 flautas, de tamanhos que variam entre 0,30 cm até 2,0 m. Elas têm vários sons e funções diferentes. Uma dessas flautas é a *Pireu xixĩ*, um tipo de clarinete, que deu origem à festa dos homens que leva o mesmo nome da flauta. Nesta festa, as mulheres acompanham os homens segurando o braço deles.

Duru é uma flauta sagrada, um tipo de trombeta, usada em festas, quando alguém tem visões espirituais, como o pajé, em seus rituais de cura. Já a flauta de taboca, a *wiru wiru*, flauta transversal, é tocada na festa do caxiri, ao amanhecer do dia ou para receber os visitantes.

Atualmente, a tradição de tocar as flautas está sendo ensinada aos jovens pelos mestres de flautas Yudja (Figuras 68 e 69). Porém, o grupo vem sofrendo com a falta da taquara que já não cresce no seu atual *habitat*, no PIX.



Figura 68: Ĩ'ãba tocando flauta de taboca

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 69: Ĩ'ãba, mestre de flauta, considerado hoje o guardião da tradição, ele está num pé de buriti tocando flauta

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

3.1.5 Alimentação

A alimentação Yudja é baseada na carne de caça e pesca, mandioca, milho, abóbora, cará, cana, banana, abacaxi entre outros produtos (Figuras 70 a 75). Porém, já foram introduzidos alguns alimentos industrializados. Quanto à mandioca, existem diferentes espécies de mandioca. Os produtos das roças, que antes eram feitas nas proximidades das casas, têm uma origem mitológica. O mito das roças evoca uma grande sucuri que foi explodida pelos ancestrais dos Yudja e, da serpente, saíram vários tipos de sementes que, hoje, fazem parte da subsistência e da culinária do povo. Foi o pássaro *Wititi* (herói civilizador) quem deu os nomes às sementes. A cana-de-açúcar está entre os produtos mitológicos, segundo os Yudja. Quanto à preparação dos alimentos, este povo faz uso de vários instrumentos como o pilão, as peneiras, o tipiti entre outros.

Segundo Juliana Mondini (2014), as mulheres Yudja possuem duas cozinhas, a familiar e a social. Na cozinha familiar, o fogo culinário é compartilhado pelas mulheres de uma mesma família. A cozinha social, por sua vez, se caracteriza pelo local onde o fogo culinário pode ser aceso tanto por grupo de mulheres de uma mesma família quanto pela coletividade das mulheres, no preparo de comida para ser consumida nas reuniões sociais.



Figura 70: Areayu, com uma peneira funda, feita de folha larga de arumã, da qual se extrai a fibra. Essa peneira é utilizada para peneirar mingau de milho. Kayabi também faz este tipo de peneira, mas tem seu próprio trançado

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

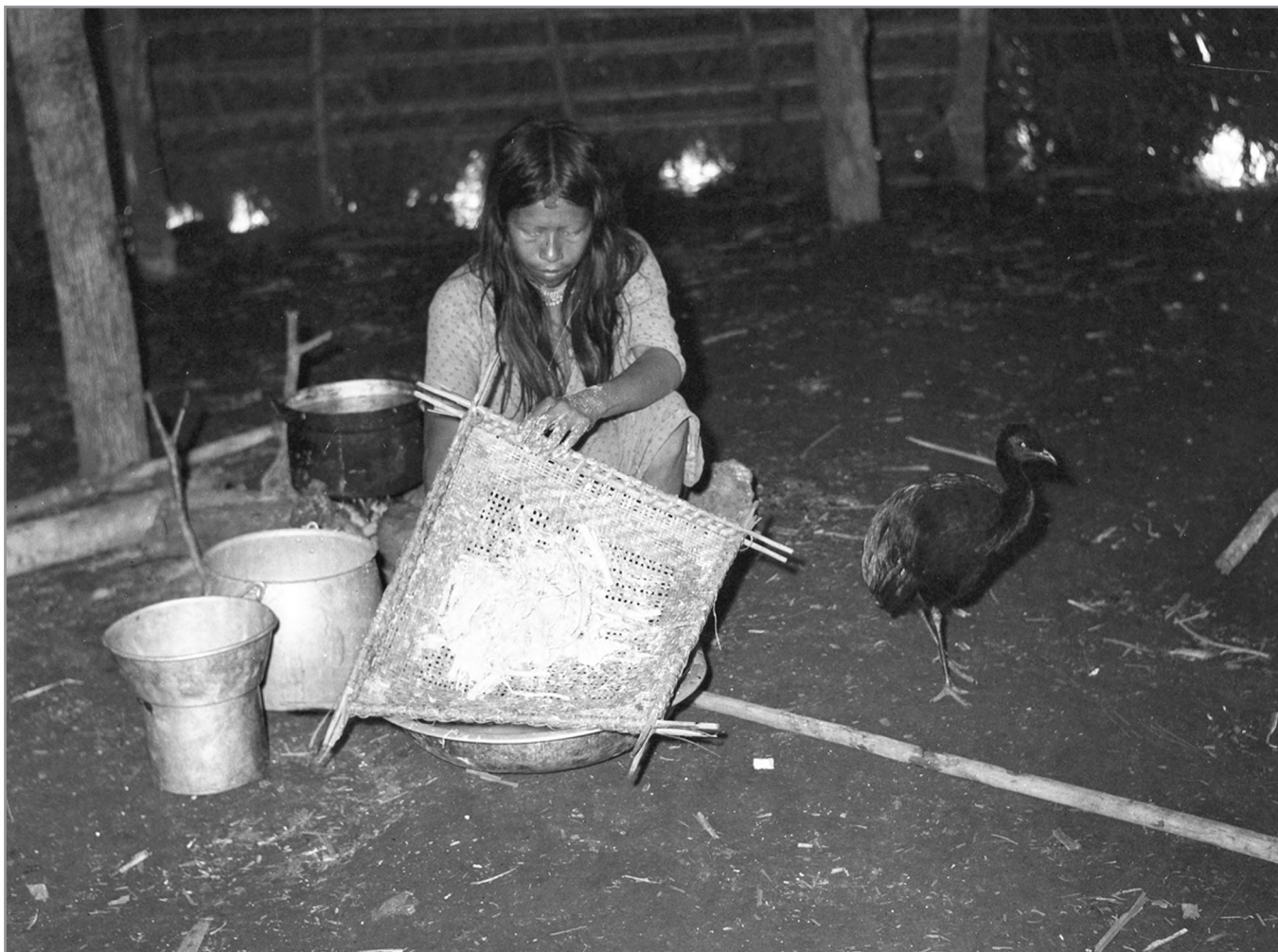


Figura 71: Damiã peneirando polvilho para fazer beijú. A peneira rasa é feita de talo de buriti, na forma tradicional

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 72: Crianças peneirando massa de mandioca

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 73: Pichanhã segurando cana-de-açúcar. O caldo da cana pode ser bebido ou colocado no caxiri. A cana-de-açúcar é um produto mitológico para os Yudja, que surgiram quando apareceram os produtos da roça

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 74: Arewana com peixe cachorra (o nome nativo é *wapi*). Hoje, pesca-se com anzol

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 75: Damĩ, avó materna de Karin, cozinhando mandioca numa panela de alumínio, preta pela fuligem do carvão e fazendo beiju assado. O menino que está de pé é Pichanhã (Bolinha), tio de Karin. As panelas de alumínio foram introduzidas por Orlando e auxiliares de enfermagem

Foto: Puttkamer (Década de 1960).

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

3.1.6 Caxiri

O caxiri ou cauim é uma bebida tradicional feita pelas mulheres e, muitas vezes, é misturada com batata-doce e deixada para fermentar. Também pode ser feita de milho e cará. Esta bebida é preparada dentro de uma canoa feita de um único tronco de madeira – landi ou amescla, construída especificamente para este fim. Dentro da canoa é depositada a massa de mandioca para fermentar. Quando pronta, toda a comunidade e visitantes podem consumi-la (Figura 76).

Figura 76: Canoa de caxiri para fermentar a mandioca. Esta casa era do pajé Kaya e nela se pode ver seu manto de pajelança pendurado. Mas, atualmente, a casa que guarda o caxiri é comunitária

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



As bebidas fermentadas podem ser divididas em caxiri refrescante, que tem uma fermentação baixa, e o embriagante. O caxiri refrescante é usado no dia a dia pelas famílias da comunidade, para aliviar a sede e para ser saboreado. Já, o caxiri embriagante é feito com um potencial de fermentação muito alto. Esta bebida é usada no dia a dia e, também, ritualmente, em dias de festas. As pessoas servem-se de grandes cuias para retirar a bebida da canoa ou mesmo para consumi-la (Figura 77). Segundo Karin Juruna (2022), antes, o caxiri podia ser preparado somente na casa do pajé.

A casa onde se prepara o caxiri é considerada o centro da vida social da aldeia, uma vez que seu consumo contribui para a participação e a socialização dos integrantes do povo (LIMA, 1995).

3.1.7 Pajelança

A pajelança ou xamanismo se realiza por meio de um agente religioso, imbuído de um poder de curar doenças com práticas xamânicas-religiosas. Segundo Lima e Macedo (2001), parte do saber cosmológico e da vida ritual depende de modo crucial dos xamãs. Porém, os Yudja, desde os anos de 1980, não possuem mais seus xamãs ou pajés, no exercício de suas práticas tradicionais. Eles buscam estes serviços junto aos xamãs Kayabi. Com estes, alguns Yudja, entre homens e mulheres, aprenderam alguns tratamentos de cura, o que permite a eles efetuarem terapias xamânicas.



Figura 77: Yawadiwa com uma cua, tomando caxiri. Atualmente, é cacique da aldeia Pak'samba

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.
Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).



Figura 78: Pajé Kaya

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Entre as imagens de Jesco Puttkamer, há fotos que mostram o pajé Kaya, quando este finalizava um trabalho de pajelança (Figura 78). Ele era pajé e, também, cacique Yudja. Nasceu no município de Altamira, PA e faleceu no Parque Indígena Xingu. Foi ele quem trouxe os Yudja para o PIX. Ele é parente do Pestana, pai de Daniel. Conforme afirma Karin Juruna (2022),

Kaya era o pajé, conhecedor da ciência Yudja, raizeiro, curandeiro e espiritista, considerado líder espiritual, respeitado por todas as famílias e a comunidade em geral. Ele era recebido com todo prazer. Depois daquela época não tinha mais a pessoa com essa função, porque as pessoas que tinham esse conhecimento já se foram e ficamos algum tempo sem nenhum pajé Yudja. Sentimos falta e enxergamos espaços vazios, sem ninguém para ocupar esse espaço. Procuramos em várias pessoas conhecedoras e pensadoras da cultura Yudja. Nesse período de intervalo de estudos, procuramos outros pajés das outras etnias como Kayabi e do Alto Xingu, apenas para fazerem os trabalhos nas comunidades. E algumas pessoas Yudja acabaram praticando esses conhecimentos de outras etnias. Mas, não dava certo, não era a esperança do nosso povo. Depois de tantas pesquisas, as pessoas voltaram a praticar essa cultura do mundo espiritual no meio do nosso povo. Isso começou há pouco tempo, essa prática ainda está jovem, só tem 11 anos. Com essa busca, o povo Yudja está muito feliz com esse conhecimento espiritual mais profundo.

Na Figura 79, o pajé Kaya está saindo da casa, portando um manto feito de algodão, próprio para pajé. Ele estava fazendo pajelança e sai da sua casa dançando com seus auxiliares. A moça, à direita, é Ne'ũ; o rapaz, à esquerda, é Kawaxĩ (da etnia Kayabi), estão acompanhando e auxiliando o pajé Kaya. A moça pode pegar no braço do pajé e o rapaz vai à frente dele.

Kaya porta um colar com uma pedra específica do pajé, que não pode ser tocada por outras pessoas. O manto do pajé é feito de algodão pelas mulheres e o cocar é feito pelos homens. Na frente do manto, em cima da cabeça, tem um pingente que é feito do penacho de mutum castanho. Este é um símbolo de proteção do pajé e faz parte de seu poder espiritual.



Figura 79: Pajé Kaya e seus auxiliares, após um ritual de cura

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Na Figura 80, na frente da casa do pajé, estão Xubahu e Kawaxĩ, esperando o pajé sair da casa. A porta é feita de esteira.



Figura 80: Homens aguardando a saída o pajé Kaya

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

3.1.8 Cerâmica

Entre as produções artísticas da cultura material do povo Yudja, encontra-se a cerâmica, considerada de grande importância por compor os instrumentos das cozinhas das aldeias, bem como servir de meios de troca e comércio junto a sociedade regional e nacional. Seu feitio se destaca das demais cerâmicas xingua-na pelo seu formato e pintura, sendo feitas pelas mulheres (Figuras 81 a 84).

Atualmente, os Yudja vão buscar o barro de canoa, muito longe da aldeia. Para a fabricação da cerâmica, as mulheres misturam o barro, que é secado ao sol, pilado e peneirado, com o carvão obtido da queima da casca retirada da árvore *caripé-paraxutaha*, o que torna o barro mais resistente por conter sílica. Com esta mistura, faz-se roletes com o barro e molda-se a peça, sobrepondo-se os roletes, que são alisados de acordo com o formato desejado pela artesã e, quando terminado, o artefato é secado ao sol e, por fim, queimado (FARGETTI, 2021, p. 181). Algumas peças são feitas no formato zoomorfo.

Para a pintura das peças de cerâmica, utilizam-se a tintura de urucum, barro branco, conhecido também como tabatinga e carvão, que são misturados com resina vegetal.

Para Tarinu Juruna (2022), a cor branca é obtida com o uso de uma argila que se busca fora da aldeia, perto da aldeia do cacique Raoni. A argila branca é misturada com semente de algodão. A semente é triturada com um pouco de água e depois misturada na argila. A cor preta usada na pintura do artefato é obtida da fuligem raspada do tacho e misturada com um pouco de urucum e semente de algodão.

A decoração segue os motivos da pintura corporal Yudja, contendo, quase sempre, espirais duplas separadas por linhas paralelas retas ou ondulantes. Segundo Areaki Juruna (2022), que participou do processo de qualificação das imagens Yudja, em Goiânia, existem vários tipos de cerâmica: potes, tigelas, pratos, panela saúva (como a casa de saúva), recipiente para o caxiri, panela para fazer beiju, entre outros. As funções destas panelas variam: tem as panelas para guardar água, mingau e caxiri; para cozinhar e servir comida; fazer e guardar farinha, entre outras finalidades. Também a arte cerâmica é utilizada para fazer brinquedos para as crianças, em forma de bichinhos imitando tatu, onça, anta, tracajá etc (ATIX, 2022).



Figura 81: Suka pintando um pote de cerâmica com formato zoomorfo usado para colocar água ou farinha

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).



Figura 82: Suka fazendo acabamento da pintura de um pote de cerâmica, ao lado de sua filha Anana

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).



Figura 83: Aridamalu, à direita e Titikanã, à esquerda, segurando um vaso com formato de onça

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).



Figura 84: Cerâmica com formato zoomorfo.

Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).

Os desenhos das Figuras 85, 86 e 87 foram realizados por Areaki Juruna durante o processo de qualificação em Goiânia, quando os Yudja falavam da cerâmica, a partir das imagens em que aparece Suká Juruna pintando um vaso cerâmico. Fargetti (2021), ao mencionar os formatos das cerâmicas Yudja, cita a classificação terminológica de Berta Ribeiro, já mencionada também por Adélia Oliveira e Eduardo Galvão, que dividiram os formatos em três tipos: A. Vasiforme, em forma de vaso; B. Gameliforme, cujo diâmetro da boca é praticamente igual ao do fundo; C. Alguidari-forme, sendo larga, rasa e ovalada. Os desenhos de Areaki parecem próximos da classificação dos autores acima, com exceção da panela saúva.



Figura 85: Forma A: Vasiforme, em forma de vaso

Desenhos de formatos de cerâmica Wauja.
Autora: Areaki Juruna, 2022.

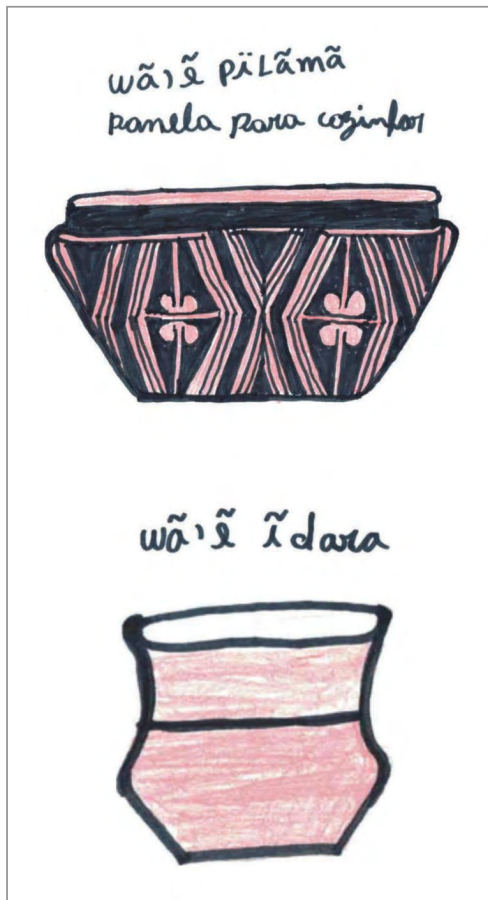


Figura 86: Forma B: Gameliforme, cujo diâmetro da boca é praticamente igual ao do fundo

Desenhos de formatos de cerâmica Wauja.
Autora: Areaki Juruna, 2022.

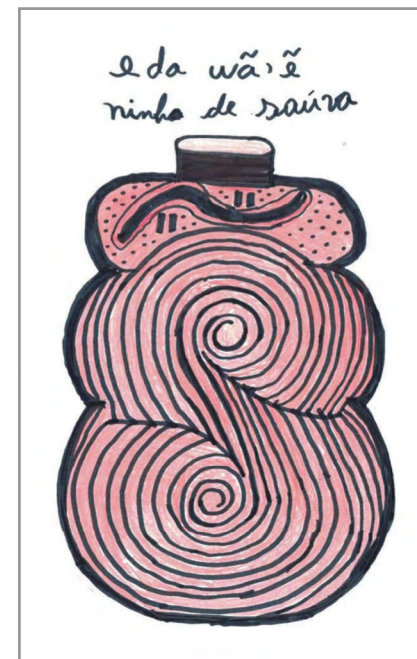


Figura 87: Panela em forma de casa ou ninho de saúva

Desenhos de formatos de cerâmica Wauja.
Autora: Areaki Juruna, 2022.

Capítulo 4

MEMÓRIA, HISTÓRIA E IDENTIDADE

Maria Cristina Nunes Ferreira Neto

Memória-espelho, dir-se-ia, se os espelhos não refletissem a própria imagem, quando ao contrário, é a diferença que procuramos aí descobrir, e no espetáculo da diferença, o brilhar repentino de uma identidade impossível de ser encontrada. Não mais uma gênese, mas o deciframento do que somos à luz do que não somos mais (NORA, 1993, p. 20).

Em nossos dias ainda sentimos os impactos da chamada “pós-modernidade” no campo do conhecimento histórico. A partir da década de setenta, do século XX, diante da deficiência dos paradigmas científicos até então operantes para compreender o mundo, pensar esses novos tempos tornou-se uma necessidade para os cientistas sociais. Muito rapidamente perdemos nossas bússolas e nossas ideologias já não mais nos diziam o que poderia acontecer. Instalou-se um mal-estar generalizado entre os estudiosos, assim como um consenso de que a modernidade havia passado e que se iniciava um novo tempo.

Evidenciou-se que ninguém mais tinha o monopólio do saber ou a verdade absoluta, e que era preciso aprender a viver a diversidade. Evidenciou-se a impossibilidade de se construir o saber universal consolidado – inscrito nas metanarrativas - e impunha a necessidade de se buscar a interdisciplinaridade para fazer emergir as identidades múltiplas e fazer acontecer a comunicação humana.

Stuart Hall (2006) afirma que, na verdade, as identidades nacionais não são tão homogêneas como fazem crer as representações inscritas nessas metanarrativas universalizantes. A globalização que, na sua concepção, não é um fenômeno recente porque já estava presente na modernidade, impactou e promoveu um deslocamento das identidades culturais devido a um complexo de mudanças que desencadearam uma integração global. Assim, a globalização foi conduzindo a “um movimento de distanciamento da ideia sociológica clássica da ‘sociedade’ como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço” (GIDDENS, 1990, p. 64 *apud* HALL, 2006, p. 67-68).

De forma que, nas últimas décadas do século XX, novos ares sopraram sobre o campo da pesquisa sócio-histórica, arejando, entre outras áreas, a forma de compreender as experiências individuais e cole-

tivas. A História Cultural em diálogo com outras áreas do conhecimento, em especial com a Sociologia, Antropologia e Psicologia Social, retomou e revalorizou os relatos orais de histórias de vida, as biografias e as autobiografias, outrora relegadas pela historiografia clássica ao campo da subjetividade; portanto, consideradas incapazes de serem representativas de uma época ou de um grupo. O resgate da importância das experiências individuais e coletivas vinculadas à abordagem da História Cultural promoveu um reavivamento no estudo da história. Os depoimentos orais, as experiências individuais e coletivas, as biografias e as autobiografias foram revistas e reconsideradas como componentes de uma conjuntura não só política, mas, também, cultural, capaz de nos dizer muito sobre uma sociedade, um grupo e um momento histórico.

A história oral tem possibilitado o registro de inúmeras narrativas, que são importantes construções memoriais, individuais e coletivas. São diferentes sujeitos e testemunhas da história que, estimulados por historiadores e profissionais de áreas afins à história, relatam suas experiências de vida, as quais se convertem em documentos passíveis de crítica e análise (DELGADO; FERREIRA, 2013, p. 28).

Nessa perspectiva, atualmente, presencia-se a revalorização da memória e a valorização de testemunhas vivas. A memória, antiga matéria-prima da história, passou a ser entendida como uma recriação constante do passado no presente enquanto imagem impressa na mente, permitindo o resgate, a ressignificação e o registro de vivências individuais e de grupos sociais, impedindo, assim, o esquecimento.

A memória passou a ser entendida como representação, construção e narrativa de experiências vividas, sejam elas individuais e ou coletivas, e a memória individual como ponto de vista da memória coletiva (HALBWACHS, 1990). E, por sua vez, a história oral, enquanto uma metodologia, se colocou como uma ferramenta apropriada para tal empreendimento, pois lida com sensibilidades, visto que a memória é afetiva e constrói identidades, uma vez que as histórias de vida não são apenas relatos de fatos, são, também, instrumentos de reconstrução de identidade.

Ademais, a história oral possibilita dar vozes às pessoas que foram silenciadas ou que não tiveram vozes na história. É nesse sentido que, nesse livro, trazemos à cena um pouco das histórias de vida dos povos Wauja e Yudja, representadas pelas lentes de Jesco Puttkamer e ressignificadas por pessoas destes dois povos originários, herdeiros de memórias e experiências plenas vividas por eles e seus antecessores, permitindo-lhes ser protagonistas de suas próprias histórias. Vejamos o depoimento de Yanahin durante a Qualificação em que identificava as imagens fotográficas conjuntamente com outros Wauja:

Essas imagens que a gente veio fazer, lembrar né daquela época. E gostamos muito! Por que gostamos muito? Porque tem muitas imagens, muitas pessoas que já morreram e a gente não tem essas imagens. Aí para a gente ver também como era antes nossas pessoas, naquela época. Por quê? Naquela época, a gente considera, nossas pessoas como pessoa normal, normal que eu falo, assim, é que não tinha contato com os brancos, né! (YANAHIN, 2022).

Continua o narrador, expressando o quanto aquelas imagens de seu povo – alguns já falecidos, crianças atualmente adultas e outros não identificados – possibilitava-lhe perceber as continuidades de sua tradição e, também, as transformações e as discontinuidades de aspectos da cultura na vida cotidiana:

Então, nesse caso da gente estar aqui na universidade, na PUC Goiás, é bom para a gente ver o que acontecia naquela época e traz mais conhecimento para nós que a gente não viu, só através da imagem, que a gente pode imaginar como era naquela época e comparando com hoje. [...] Hoje em dia você vê o nosso corpo, principalmente o corpo que a gente compara com as nossas imagens de época, da década 70 e 80 [século XX]. A gente compara nosso corpo, porque naquela época, [havia] muito exercício, muito trabalho. Muito exercício mesmo para os indígenas! Hoje em dia não! Hoje em dia a gente já perdeu exercício, muito exercício que a gente vinha fazendo a gente perdeu. Hoje em dia a gente [anda] só de moto, não anda a pé mais. Hoje em dia a gente não banha de madrugada, às 2 [horas] da manhã e só levanta quando o Sol aparece. E já começa a levantar, você pega a moto e vai embora para a sua roça. Não pratica mais as festas. E, também, a gente não come mais alimento que a gente comia antes. E, então, nesse

caso, a gente compara com essas fotos que a gente está vendo, essas fotos anteriores que os brancos que tiraram, as filmagens, e a gente compara nosso corpo e vê que está muito diferente. Eu acho que nosso corpo já está mais gordo do que antes, né? Todos nós, a gente se preocupa com isso, porque sabemos que a gente não está mais fazendo exercício, exercício que a gente fazia (YANAHIN, 2022).

4.1 AS “VONTADES DE MEMÓRIA” E A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES

Pierre Nora, em 1984, em sua obra *Les lieux de mémoire* (Os Lugares de Memória), já nos falava sobre a “aceleração da história” e a valorização do presente em detrimento do passado, anunciando, assim, o desaparecimento da memória ancorada em princípios e tradições: “Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (NORA, 1993, p. 7). Em tempos efêmeros, fluidos e acelerados, o interesse passou a ser os “lugares de memória”.

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada e esse momento particular de nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (NORA, 1993, p. 7).

No entanto, para Nora, apesar desse “desmoronamento da memória verdadeira”, da construção artificial da memória e seus lugares, a pós-modernidade trouxe transformações inesperadas no mundo todo. O fenômeno da mundialização despertou “vontades de memórias”, ou seja, a busca da memória para criar e

recriar identidades. O esgotamento das “ideologias-memórias”, construídas pelas narrativas etnocêntricas, impôs a necessidade de revisar o passado para pensar o futuro.

Na periferia, a independência das novas nações conduziu para a historicidade as sociedades já despertadas de seu sono etnológico pela violentação colonial. E pelo movimento de descolonização interior, todas as etnias, grupos, famílias, com forte bagagem de memória e fraca bagagem histórica. [...] Ainda mais: é o modo mesmo da percepção histórica que, com a ajuda da mídia, dilatou-se prodigiosamente, substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade (NORA, 1993, p. 8).

Assim, a memória, atualmente, se tornou uma necessidade da história. Esse imperativo fez com que cada grupo redefinisse sua identidade para revitalizar sua própria história. Nas palavras de Nora (1993, p. 17): “O dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo. [...] intelectuais ou não, sábios ou não, apesar das etnias e das minorias sociais, sentem a necessidade de ir em busca de sua própria constituição, de encontrar suas origens”. De modo que, na contemporaneidade, a memória, associada aos estudos da Psicologia, deslocou-se do social para o individual e inaugurou uma “economia singularmente nova de identidade do eu, dos mecanismos de memória e da relação com o passado.” Essa privatização da memória empoderou o ato da lembrança e impôs ao sujeito uma “coerção interior”, pois “obriga cada um a se lembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade” (NORA, 1993, p. 18).

Para Stuart Hall, compreender essa nova construção de identidades, muitas vezes híbridas, significa percebê-las envolvidas em diferentes sistemas de representação, localizadas em um espaço e tempo simbólico, entendendo esse espaço como o “lugar específico, concreto, conhecido, delimitado”, que nos enraízam porque é “o ponto das nossas práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas”. Espaços fixos que se encontram ancorados em um tempo simbólico construído nas “tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origens que pro-

jetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais.” (HALL, 2006, p. 72).

Nas sociedades pré-modernas não existia a separação dessas duas coordenadas – espaço-tempo – nos sistemas de representação identitária, visto que prevalecia, nas dimensões espaciais, a presença na vida social. Entretanto, a modernidade inaugurou essa separação:

A modernidade separa, cada vez mais, o espaço do lugar ao reforçar relações entre outros que estão “ausentes”, distantes (em termos de local), de qualquer interação face-a-face. Nas condições da modernidade [...], os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bastante distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente aquilo que está presente na cena; a “forma visível” do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza (GIDDENS, 1990, p.64 *apud* HALL, 2006, p. 72).

Entretanto, segundo Hall (2006), foi a fluidez dos tempos pós-modernos que desencadeou o enfraquecimento das formas nacionais de identidade cultural, despertando e fortalecendo identidades locais, regionais e comunitárias, “produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos, aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença e no pluralismo cultural [...] que poderíamos chamar de pós-moderno global” (HALL, 2006, p. 74).

É nesse cenário que se presenciou a valorização, ao mesmo tempo, do global e do local, e uma “fascinação” com relação à diferença, desencadeando o retorno das etnias em busca de identidades culturais perdidas ou sufocadas pela violência colonial, muitas vezes, se desdobrando em intensos conflitos devido às confrontações culturais globais de toda ordem. Como atesta Hall (2006), a globalização teve efeito não só de contestar identidades consideradas sólidas, “fechadas” de uma cultura nacional, como também tem permitido a produção de “[...] uma variedade de possibilidades de novas posições de identificação, e tornado as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas” (HALL, 2006, p. 87).

A produção de novas identidades de que Hall nos fala, implica retomarmos a questão da memória e o empoderamento que o ato de lembrar tem ganhado nos últimos tempos. Afinal, como nos afirma Nora (1993, p. 25), “a memória pendura-se em lugares, como a história em acontecimentos”. Entretanto, para lidar com a memória enquanto pesquisador é preciso ter consciência da diferença entre “memória verdadeira, hoje abrigada no gesto e no hábito, nos ofícios onde se transmitem os saberes do silêncio, nos saberes do corpo, as memórias de impregnação”; e a memória construída pela história, a memória “voluntária e deliberada, vivida como um dever e não mais espontânea, psicológica, individual e subjetiva e não mais social, coletiva, globalizante” (NORA, 1993, p. 14).

É dessa memória espontânea que estamos tratando nesse livro, procurando ir além dos registros e dos vestígios representados visivelmente nas imagens fotográficas, perceber a “vontade de memória” que elas testemunham, a “vontade de memória” dos personagens partícipes no trabalho de Qualificação e do seu próprio autor, Jesco Puttkamer, quando as registrou e arquivou, pois na “falta dessa intenção de memória os lugares de memória serão apenas lugares de história” (NORA, 1993, p. 22). Há de se ressaltar que entendemos aqui o acervo imagético de Jesco Puttkamer como um “lugar de memória” na concepção de Nora, cuja função

[...] é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para [...] prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações (NORA, 1993, p. 22).

Ao contrário da história-memória positivista que impõe o dever de lembrar, elegemos personagens autóctones, os povos Wauja e Yudja, com suas sensibilidades, para ver, narrar e dar significados às experiências coletivas, vividas em um passado recente, diferentemente de metanarrativas outras sobre suas iden-

tidades, pois, de acordo com Nora (1993, p. 20), estão prontos para “confessar a ligação estreita, íntima e pessoal” que têm com suas histórias, povos e culturas.

4.2 AS PROBLEMÁTICAS E POSSIBILIDADES DA MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES

Ao trabalharmos com memórias nos deparamos com inúmeras problemáticas e desafios. Dentre outras, há de se destacar a questão das múltiplas temporalidades, visto que cada indivíduo tem o seu tempo. Nos relatos de vida individuais ou coletivos encontramos constantes retornos, tempos que se entrecruzam, confundem e contradizem, o que nos impõe estar sempre em alerta para não cairmos em julgamentos ou dissolvermos as diferenças. Destaca-se, ainda, a complexidade da identidade, ou seja, a construção de si e do outro que é arquitetada em um relato de vida, a exemplo da autobiografia ou biografia. Além disso, sublinha-se o caráter fragmentário e intencional nessas narrativas que, muitas vezes, está centrado na preocupação com o “nome próprio” ou com o “nome da família” como um atestado de identidade e reconhecimento social do seu portador, que quer deixar registrado, através do tempo e do espaço (BOURDIEU, 1996, p. 187).

Para tentar solucionar estas dificuldades e problematizar as metanarrativas identitárias ou culturais, como nos mostrou acima Hall (2006), Geovanni Levi (1996) nos aconselha espelhar nos romancistas que criam diálogos entre seus personagens e os autores e, até mesmo, com os leitores, numa tentativa de construir uma narrativa que possibilite esclarecer as contradições da identidade de uma pessoa ou de um indivíduo, que concentra as características de um grupo e das diferentes representações que dele se possa ter. Desta forma, é uma estratégia dos romancistas que pode romper com a linearidade e coerência dos relatos e fazer aflorarem as contradições e as intencionalidades.

A retomada destas experiências de vida, costumes, práticas culturais e trajetórias reconstruídas de memórias revisitadas no acervo Jesco Puttkamer, tem como meta não a sua reiteração, não se trata apenas de reproduzir imagens e narrativas, mas sim, por meio da história oral, ressignificar, compreender e fazer compreender. Procura-se dar sentido à memorização dos povos Wauja e Yudja, em interface com a historicidade do período e com suas experiências vividas em uma recriação estética do passado. Ou seja, redefinir as relações entre narração e explicação, entre narração e teoria, para não ser apenas representação do passado ou um mero discurso técnico.

É importante assinalar que tomamos aqui o acervo Jesco Puttkamer como um “lugar de memória” na perspectiva de Pierre Nora (1993, p. 27), como “[...] um lugar duplo; um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações”. Essa constatação foi evidenciada em vários momentos do exercício de memorização e identificação durante a Qualificação das imagens, a exemplo, quando Yanahin, um dos interlocutores Wauja, identificou e ressignificou a seguinte cena registrada pelas lentes de Puttkamer.

Observando a Figura 88, poderíamos interpretá-la como um ritual de pajelança, uma prática religiosa e cultural comum dos povos originários, reali-

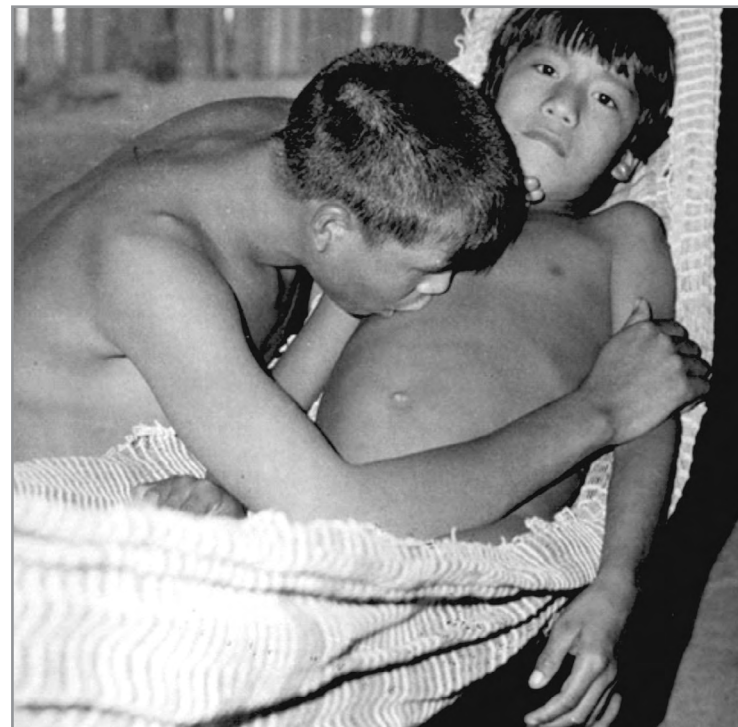


Figura 88: Jovens Wauja (pajé) e Kayabi (paciente) em uma sessão de pajelança

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

zada por um pajé, em busca de cura para o corpo e o espírito. Entretanto, segundo Yanahin Waurá (2022), essa cena, na verdade, representa uma simulação, que provavelmente foi solicitada pelo fotógrafo. A imagem é de dois adolescentes, um Wauja, imitando o pajé, e um Kayabi, o paciente. Atualmente, é o cacique Jawot do povo Kayabi que, na época, sequer era um pajé. Não se trata de uma falsificação ou engodo, pois, assim nosso narrador justifica-nos a cena: “Os Wauja não gostavam de registrar coisas espirituais” (YANAHIN, 2022), e confirma a interpretação, um outro indígena chamado Kamarifé Waujá (2022): “essa criança não estava doente, olha os olhos dela!”

Dito isso e partindo do pressuposto de que a memória – seja individual ou coletiva – é reconstrução, é ressignificação de um tempo passado e que o “passado nos é dado como radicalmente outro, ele é esse mundo do qual estamos desligados para sempre” (NORA, 1993, p. 19), o pesquisador deve procurar refletir sobre a rememoração que os narradores realizam. Deve estar ciente de que as memórias individuais ou coletivas não são histórias prontas, elas são “fatos de memória” suscetíveis às características próprias da memória (flutuante, mutável e repletas de intencionalidades) que lhe impõe saber interpretar: “[...] é óbvio que o que se recolhe são memórias individuais, ou se for o caso de entrevistas de grupo, memórias mais coletivas, e o problema aí é saber como interpretar o material” (POLLAK, 1992, p. 201).

No caso específico dos relatos de experiências vividas coletivamente, Pollak (1992, p. 201), ouvindo, no pós-guerra, judeus sobreviventes dos campos de extermínio nazista e, posteriormente, judeus dos tempos atuais, nos fala como determinados acontecimentos “vividos por tabela” podem criar uma “memória herdada por tabela”. Isto é, os acontecimentos traumáticos vividos por um grupo ou coletividade (genocídios de judeus, povos originários, escravidão colonial, dentre outros), por se situarem no campo das sensibilidades, suscitaram nas gerações posteriores sentimentos e ressentimentos que transpuseram um espaço-tempo, marcando grupos, a ponto de criar uma identificação entre as pessoas, um sentimento de pertença. Podemos perceber essa sensibilidade na fala do cacique Daniel Juruna (2022), ao ver as fotografias de seus antepassados:

[...] este dia é muito especial porque este trabalho que Jesco faz nos fortalece culturalmente, então, a nossa vinda hoje aqui é pra que a nossa história continue, então eu fico pensando nos meus filhos, nos meus netos, nas pessoas, nos meus sobrinhos [...]. A gente fica pensando que a história continua [...]. Nós estamos sentindo alegria porque nossos antepassados estão aqui neste lugar, Jesco está aqui neste lugar, o nosso antepassado, o nosso parente, que já não está junto com nós, eles estão aqui e hoje eles estão alegres porque nós estamos aqui, hoje, para ver a nossa história, pra saber mais um pouquinho desse capítulo. Deixo aqui minha satisfação, minha alegria de estar aqui hoje (JURUNA, 2022).

Desse modo, de acordo com Pollak, a memória vai se consolidando de geração a geração, transmitindo ao longo dos tempos um alto grau de identificação:

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata de memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. [...] Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida, referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 204).

Esse fenômeno de que nos fala Pollak, qual seja, a criação de uma imagem identitária de si, para si e para os outros pôde ser percebida, durante a Qualificação, na comoção do indígena Wauja, Takapé, se reconhecendo na Figura 90 e afirmando sua identidade de guerreiro:



Figura 89: Takapé, ainda criança, segurando um arco e flecha pequenos, adequados à sua idade

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Emocionado e nos emocionando Takapé Waurá (2022) diz, em sua língua materna, em alto tom: “sou eu, hoje eu não largo minha flecha, eu sou um lutador e uso minha flecha para pescar, segundo a tradição. Eu mato com flecha matrinchã, com técnica para cada caça” (Figura 89). Entretanto, apesar de eufórico com a reafirmação de sua imagem, pesarosamente, informa-nos que:

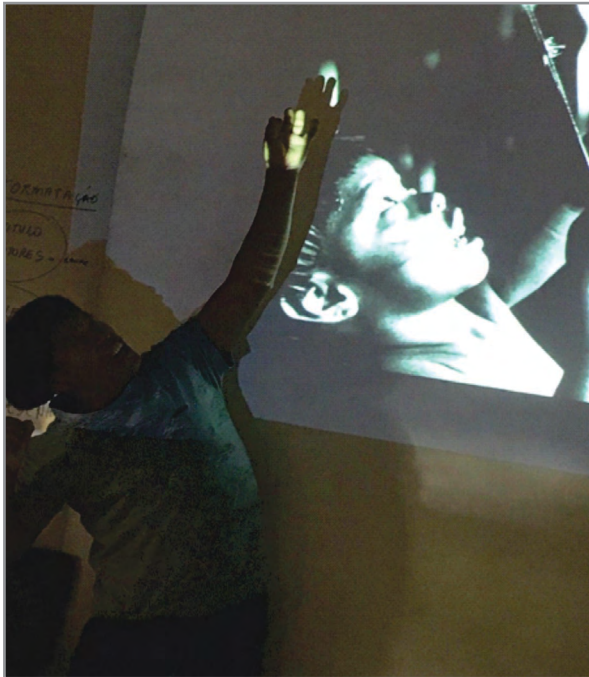


Figura 90: Takapé se reconhecendo no momento da Qualificação

Foto: Marcos Costa de Freitas, IGPA PUC Goiás, 2022.
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

Hoje os mais jovens não caçam com flecha, mas ainda a usam para matar o peixe. A flecha foi substituída porque falta peixe, hoje usam a rede, caçam com a carabina. Hoje as pontas de flechas são feitas de ferrão de arraia [...] para pescaria, para caça usa uma fruta venenosa com pimenta para matar macaco e onça (WAURÁ, 2022).

Nas palavras de Takapé, é possível perceber as “fronteiras de pertencimento do grupo”, no processo de reconstrução de identidade individual ou coletiva, para si e para os outros, quando o narrador procura demonstrar que existe uma continuidade de sua identidade “dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico” (POLLAK, 1992, p. 204).

Ademais, nessa construção e organização da memória individual e social, mediada pelo sentimento de identidade, continuidade e coerência dentro do tempo, é preciso, também, ressaltar a importância da figura do OUTRO, pois é na diferença que se consegue identificar-se, substanciar-se.

Nas narrativas dos povos Wauja e Yudja, essas diferenças e singularidades se externam quando procuram dar evidência aos atributos que são específicos de suas respectivas culturas, aque-

les que os diferenciam dos demais povos originários e os fazem ser reconhecidos e aceitos como desejam. Por exemplo, dentre outras especificidades, a relevância que o grupo Yudja, durante a Qualificação, deu às Figuras 91, 92 e 93, em que uma criança com sua mãe e outros dois jovens Yudja exibem em suas cabeças um adorno chamado *Azaha*.

De pronto, o grupo conversa entre si e, em seguida, Karin Juruna (2022) trata de nos informar dizendo enfaticamente que esse adorno é típico dos Yudja e que tem tradição milenar para o seu povo. Com detalhes, explica-nos o processo de confecção do adereço tão especial que identifica os Yudja. O enfeite que compõe



Figura 91: Ne'õ Juruna

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 92: Suka e seu filho Tarepa

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.



Figura 93: Ka'ëba Juruna

Foto: Jesco Puttkamer (Década de 1960).
Fonte: Acervo PUC Goiás/IGPA.

um traço branco no centro da cabeça e separa o cabelo em duas partes, é feito com penugem de pato selvagem. O ponto vermelho da testa é feito com o pendão da banana brava, e é fixado com resina da árvore amescla. E mais, reforça que tal adorno tem para os Yudja, simbolicamente, um sentido peculiar, a faixa branca significa caminho e o vermelho, visão, iluminação, representa o sol que lhes ilumina o caminho (JURUNA, 2022).

Desta forma, podemos perceber as artimanhas da memória no processo de construção da identidade, tanto individual como coletiva, e compreender que

A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (POLLAK, 1992, 204).

Nas narrativas dos povos Wauja e Yudja fica evidente o quanto a memória é signatária do sentimento de identidade. A memória é constituída também por personagens e, como vimos, não é preciso estar no seu tempo para falar sobre elas. O ato de identificar as imagens fotográficas, entendidas aqui como “lugares de memória”, parece trazer à tona memórias longínquas de experiências vividas, memórias herdadas que, apesar das lacunas e silêncios, se traduzem em sentimentos de pertencimento, continuidade e unidade diante de tempos inseguros que vivem os povos originários, quando a memória e a identidade precisam ser cotidianamente defendidas. Por isso, urge, no tempo presente, o clamor pelo “direito de memória”, pelo “direito da verdade histórica” e a necessidade de “recontar a história”.

4.3 VER, LEMBRAR E RECONTAR A HISTÓRIA

Anibal Quijano, sociólogo peruano, nos fala sobre essa necessidade de “recontar a história”, voltar ao passado colonial, às memórias traumáticas e retomar a construção de identidade dos povos originários da América Latina para nos livrarmos da “colonialidade do poder” e ressignificar nossas identidades. Para o autor, a identidade, no seu país e em toda América Latina, ainda é uma “questão aberta”. A identidade dos autóctones foi forjada pela violência da conquista e da dominação colonial, pelo extermínio físico dos povos e das culturas aborígenes, impondo-lhes uma nova forma de organização da sociedade. Implementou-se, aqui, o “modelo europeu de nação, como coletividade étnica, racial e culturalmente homogênea”, extinguindo-se, violentamente, as identidades múltiplas e as diferenças, efetivando-se, com maestria, o projeto eurocêntrico de homogeneização das populações e das culturas, colonizando até mesmo o poder, visto que a hegemonia do eurocentrismo ainda se encontra presente nas classes dominantes e em grupos de intelectuais. As elites latino-americanas desenvolveram, ao longo do tempo, políticas e argumentos que preservaram a “colonialidade do poder”, por isso, problemas estruturais não foram resolvidos, a exemplo, os problemas referentes às sociedades indígenas (QUIJANO, 1992, p.75).

Nas análises de Quijano, essa “colonialidade do poder” trouxe, ao longo do tempo, implicações sérias para que houvesse a formação de uma consciência histórica na América Latina, pois impede o reconhecimento da diversidade e “bloqueia a capacidade de reconhecer as especificidades de diferentes experiências históricas e de suas implicações para o conhecimento e para a ação” (QUIJANO, 1992, p. 74).

Entretanto, acreditava o autor que, quando escrevia, esse processo de dependência começava a anunciar o seu fim. Os movimentos étnicos anunciavam que havia chegado o momento de maturação de um processo de produção de um padrão autônomo de formação e existência social e de identidade histórica, em especial, o problema indígena que, no seu ponto de vista, “foi e ainda é o mais característico resultado do

intento”. Os atuais movimentos étnicos são uma de suas várias expressões e caminhos, demonstrando que é necessário abandonar o paradigma eurocêntrico de nação e de estado-nação, libertando dessas prisões a questão da identidade (QUIJANO, 1992, p. 75-76).

Essa luta pela busca legítima de uma identidade histórica autônoma de que fala Quijano (1992, p.78) “como riqueza desejável e necessária de toda existência social coletiva” e que tem ocorrido de diferentes formas no mundo globalizado, também pode ser percebida na “vontade de memória” e no desejo de uma escrita autêntica da história dos povos originários aqui retratados. Haja vista a resposta de Yanahin Waurá (2022), um Wauja estudioso de seu povo, quando perguntado sobre o material produzido por este Projeto de Qualificação das Imagens da Coleção Jesco Puttkamer sob os olhares dos povos Yudja (Juruna) e Wauja (Waurá):

Então, muitas vezes a gente vem reivindicando para outros museus nos doarem, nos ceder os materiais referentes à nossa cultura: as fotos, as imagens e músicas, estes materiais devem ser repassados para a gente tentar voltar a ser como antes, através das memórias registradas nestes materiais, só que isto é muito difícil, porque o museu, (outros museus) não autoriza para nós os materiais recolhidos, porque eles falam que é deles. A gente concorda, mas ninguém (entre nós) sabe se a gente tem direito também de receber estas imagens, para que a gente possa mostrar para nossas comunidades. Penso que, às vezes, eles (os museus) poderiam imprimir e ampliar fotos dos pais, dos avós, tudo isso para termos lembranças, para que, um dia, possamos mostrar aos nossos filhos e netos, seus ancestrais, tudo isso pode acontecer, ajudaria a gente lembrar, o que a gente não viu. No caso do meu sobrinho aqui, o Kamarifé, antes dele nascer, o pai do pai dele morreu. Hoje, através destas imagens que foi tirada pelos brancos, ele está vendo como era o vô dele. Isso está ajudando muito algumas pessoas na minha comunidade [...]. No caso do meu tio aqui também, ele tem imagem do antropólogo que era do tio dele, que ele quer ampliar também e isso eles querem fazer: ver e lembrar (WAURÁ, 2022).

As palavras de Yanahin expressam as relações de “colonialidade de poder” de que fala Quijano (1992), a memória-história enquadrada nos museus, consubstanciada no saber institucionalizado produzi-

do, tem dono e perpetua as relações de desigualdade entre categorias sociais. Os povos originários desejam protagonizar e ser agentes de suas identidades históricas. Reaver e preservar a cultura fazem parte do exercício de uma construção autônoma de identidades, que Yanahin Waurá (2022) atribui ao acesso a esse material (relatos de memórias, álbuns fotográficos, vídeo e livro) e à função da escola da aldeia:

Então, muitas das vezes nós acabamos esquecendo um pouquinho de ensinar nossas crianças sobre a nossa cultura, sabe por quê? Porque lá na aldeia os nossos filhos, querem que os seus filhos aprendam na escola da aldeia a falar português. A língua portuguesa lá é muito difícil falar. Por exemplo, o meu menino tem 9, 10 anos, 12, não sei quantos anos tem e, até hoje ele não fala português, então a preocupação dos professores é não dar muita coisa da cultura, porque eles aprendem fazendo na comunidade e, na aula, na teoria, eles não fazem. E muitos indígenas quer fazer apostila da nossa história, como é o audiovisual, só que muitas das vezes nós, indígenas, não sabem administrar esse tipo de material e acaba parando ali mesmo. Eu gostaria que um de nós, da comunidade, de ter essa ideia de captar recursos pra fazer audiovisual e apostilas para que os professores (possam) ensinar através desses materiais dentro da escola (WAURÁ, 2022).

Como podemos observar, as dificuldades e os desafios são muitos, mas, em contrapartida, a “vontade de memória”, a busca pela cultura e (re)construção das identidades pessoais e coletivas dos povos Wauja e Yudja são maiores. Nesse processo de memorização de experiências consistentes, ancoradas no passado, atualizadas e ressignificadas por eles no presente, permitiu-lhes construir uma nova estética do passado, ou seja, abriu-lhes possibilidades, percebidas em suas narrativas, de (re)subjetivação e (re)poetização de sentidos culturais do passado para lhes servir de orientação, ação e identidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens estão presentes em todos os meios de comunicação humana, partindo da fala até a informática, porém, sua natureza varia de um meio de comunicação para outro, necessitando saber com que tipo de imagens se pretende trabalhar (SAMAIN, 1995). No caso da presente obra, tomou-se como foco o material imagético da coleção Jesco Puttkamer, da PUC Goiás, referente às etnias Wauja e Yudja. No decorrer deste trabalho, buscou-se mostrar como o interlocutor nativo interpretou os fatos e os eventos expressos nas imagens, uma vez que estas pressupõem um modo de ver e de pensar o mundo, a partir de um suporte de comunicação que são as coleções audiovisuais. Nesse sentido, é importante a afirmação de Etienne Samain (1995), que vê a imagem como um meio de comunicação e, ao fazer uso dela, é necessário determinar seu tipo, uma vez que palavras, escritas, frases são também consideradas imagens.

Atualmente, os Acervos Audiovisuais são reconhecidos e valorizados como documentos históricos e culturais – tanto imagens fixas como em movimento – salvaguardados por instituições acadêmicas ou privadas. Porém este reconhecimento não se deu a um só tempo, ou mesmo de forma pacífica. Por muito tempo, instituições como museus, bibliotecas e arquivos consideravam somente os textos escritos como os únicos documentos legítimos da história, uma vez que os suportes audiovisuais não se enquadravam em uma categoria própria, mas eram documentos do tipo “outros” (GOMES, 2021).

Os Acervos Audiovisuais, no entanto, passaram a ser reconhecidos pela sua importância histórica, cultural e comunicacional e, em sintonia com o pensamento de Boleslaw Matuszewski (1898, *apud* GOMES, 2021, p. 23), que, já no final do século XIX, considerava o audiovisual como uma nova fonte histórica e que deveria ter a mesma credibilidade e acesso que os demais documentos, como os textuais. Atual-

mente, muitas instituições brasileiras são partidárias desta concepção, como é o caso da Cinemateca Brasileira, que não só valoriza os documentos audiovisuais como fontes históricas, mas vem lutando pela preservação e conservação destes documentos.

Ademais, estes acervos audiovisuais são parte importante do patrimônio cultural que precisa ser conservada e transmitida para as gerações futuras. Sua preservação, conservação e divulgação é de responsabilidade tanto da esfera governamental como da sociedade civil. Neste sentido, é de suma importância a criação de “políticas da memória” e financiamentos para a manutenção dos acervos e de outros bens culturais, como dos financiamentos combinados, que beneficiaram o presente trabalho, unindo o aporte do BNDES, através do Programa Matchfunding BNDES + Patrimônio Cultural. Entretanto, no Brasil, as políticas culturais têm sido insuficientes para cumprir este compromisso. Logo, destaca-se a importância das instituições de guardas, que têm a responsabilidade social de cuidar da preservação, da conservação e da divulgação destes acervos como um bem cultural.

No entanto, não basta preservar e conservar, é necessário divulgar os acervos, dando acesso amplo ao público e às comunidades indígenas a estes registros históricos únicos. Todavia, disponibilizar os bens culturais, como afirma Denise Cavalcante (2014, p. 26), é fazê-lo a partir de “um contexto qualificado, onde exista programas de educação, de reflexão e de sensibilização do público sobre os efeitos da preservação nos processos políticos, culturais e históricos”.

Retornando às suas comunidades, após o trabalho de qualificação, os interlocutores indígenas produziram oficinas em suas aldeias, com base nos materiais que foram elaborados como produtos finais do projeto. Isso vem de encontro com os objetivos da qualificação, em promover a devolução e a socialização do trabalho com as imagens para aqueles que não participaram do processo, estabelecendo vínculos com as comunidades. Nesse sentido, Karin Juruna (2022), que é professor, formado em Linguagem e Literatura, fala da importância do trabalho de qualificação das imagens:

Tudo isso [a qualificação das imagens] vai ser levado no pensamento, para a escola, para a comunidade, seja aonde for, a gente vai estar levando na nossa memória, no coração, isso é mais importante pra mim e vai continuar, a história tanto das fotos como do Povo Yudja, vão continuar [...] a gente veio de muito longe [para fazer a qualificação], nós que vamos dar continuidade tanto da foto e tanto da própria história do Povo Yudja. No sentido de que nós não conhecemos nossos bisavôs, nossos parentes que já morreram, que já foram, mas aqui [no acervo] encontramos com eles, neste espaço, neste ambiente, espiritualmente. Nós, conversando [com eles], só olhando para foto, a gente já sabe quem são eles, qual é a ideia por exemplo, a capacidade que essas pessoas têm dentro deles (JURUNA, 2022).

Esta afirmação de Karin mostra a importância das imagens enquanto instrumentos referenciais de reforço da própria história do seu povo, como também de um elo que liga com o mundo espiritual, por meio de seus parentes que já se encontram em outra dimensão. Nesse contexto, as imagens conservam em seus suportes, povos readaptados à realidade contemporânea, mas também a realidades que já não mais existem.

Sem dúvida, o potencial do material depositado no Acervo Audiovisual Jesco Puttkamer, é de grande importância, não somente para o resgate de informações registradas há mais de 40 anos, mas, sobretudo, como produção de conhecimento. Haja vista que os representantes indígenas atuaram não somente como informantes, mas, acima de tudo, acionaram suas memórias, agiram como protagonistas de histórias coletivas, vivenciadas diretamente ou não por eles. O (re)encontro com partes adormecidas ou desconhecidas de suas culturas, projetado em narrativas, ajudará no fortalecimento de suas histórias e de suas culturas.

Em síntese, defende-se a relevância da manutenção, da conservação e da divulgação dos Acervos Audiovisuais, pela esfera governamental, pela sociedade civil, sobretudo, pelas instituições acadêmicas que têm a responsabilidade de salvaguardar estes acervos e a responsabilidade social de documentar e de proteger estes registros históricos e culturais, reconhecidos como lugares de memória e como patrimônio cultural.

REFERENCIAS

ASSOCIAÇÃO YARIKAYU. *Yudja Pãrẽ Abiãha - A História das Flautas Yudja*. Catálogo de Instrumentos Musicais do Povo Yudja/Português - Yudja. Basel, Suíça, agosto de 2006. Disponível em: <https://docplayer.com.br/15808674-Catalogo-de-instrumentos-musicais-do-povo-yudja-portugues-yudja.html>. Acesso em: 03-08-2022.

ATIX - ASSOCIAÇÃO TERRA INDÍGENA DO XINGU. *Cerâmicas Yudja e Suyá*. 2022. Disponível: <http://www.terrabrasileira.com.br/indigena/cotidiano/452yudja.html>. Acesso em: 19/08/2022.

BARCELOS NETO, Aristóteles. A cerâmica wauja: etnoclassificação, matérias-primas e processos técnicos. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16: 000-000, 2005-2006.

BARCELOS NETO, Aristóteles. Wauja. *Instituto Socioambiental - ISA*, 2002. Disponível em: <http://www.isa.org.br>. Acesso em: 29 julho 2022.

BELLOUR, Reimond. *Entre Imágenes - Foto.Cine.Video*. 1. ed. Buenos Aires:Colihue, 2009.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: *Usos e Abusos da História Oral*. Marieta de M. Ferreira e Janaína Amado (Orgs). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. RJ: 1996.

CAVALCANTE, Denise Gomes Silva Morais. *Guardados e dispersos: Memória, arquivo e preservação audiovisual*. 2014, 86 f. Graduação (Monografia em Cinema) – Universidade Federal de Santa Catarina.

CHEVRIER, Jean François. *Proust et la photographie*. Cahier du Cinéma, Editions de l’Etoile, col. “Écrit sur l’image”, 1982.

CINEOP - 17ª Mostra de Cinema de Ouro Preto. Universo Produções, Belo Horizonte, MG. julho de 2022.

CONNERTON, P. *Como as Sociedades Recordam*. Portugal: Editora Celta, 1999.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves & FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente e ensino de História. *Revista História Hoje*, v. 2, n. 4, p. 19-34. 2013.

FARGETTI, Cristina Martins. *Análise fonológica da língua juruna*. 1992, 129 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem.

FARGETTI, Cristina Martins. *Terminologia da cultura material Juruna*. Araraquara: Letraria, 2021.

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *Rondon – A Construção do Brasil e a Causa Indígena*, 2009.

FREIRE, José Ribamar Bessa. A toca de Jesco Puttkamer: o saber do Arquivo. In: MOURA, Marlene Osami, & VIANA, Sibeli Aparecida. *Memória das Imagens: olhares multiculturais sobre o acervo Jesco Puttkamer*. 1. ed. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2017.

GASPAR, Lúcia. Viajantes (relatos sobre o Brasil, século XVI a XIX). Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. 2009.

GOMES, Rebeca Ribeiro. *Memória social e arquivos audiovisuais locais: o caso do acervo circo voador*. 2021, 49 f. Graduação (Monografia em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1925.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2006.

JURUNA, Areaki. Qualificação da Coleção Jesco Puttikamer sob os olhares dos povos Waujá (Waurá) e Yudja (Juruna). Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia/PUC GOIÁS, Goiânia, 2022. Caderno de etnografia.

JURUNA, Daniel. Qualificação da Coleção Jesco Puttikamer sob os olhares dos povos Waujá (Waurá) e Yudja (Juruna). Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia/PUC GOIÁS, Goiânia, 2022. Caderno de etnografia.

JURUNA, Karin. Qualificação da Coleção Jesco Puttikamer sob os olhares dos povos Waujá (Waurá) e Yudja (Juruna). Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia/PUC GOIÁS, Goiânia, 2022. Caderno de etnografia.

JURUNA, Tarinu. Qualificação da Coleção Jesco Puttikamer sob os olhares dos povos Waujá (Waurá) e Yudja (Juruna). Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia/PUC GOIÁS, Goiânia, 2022. Caderno de etnografia.

LASMAR, Denise Portugal. *O acervo imagético da Comissão Rondon: no Museu do Índio 1890-1938*. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu do índio, 2001.

LEVI, Giovanni. Usos da biográfica. In: *Usos e Abusos da História Oral*. Marieta de M. Ferreira e Janaína Amado (Orgs). RJ: Fundação Getúlio Vargas 1996, p. 167-184.

LIMA, Tânia Stolze; MACEDO, Eric Macedo. Yudja/Juruna. *Instituto Socioambiental - ISA*, 2002. Disponível em: <http://www.isa.org.br>. Acesso em: 29 julho 2021.

MAPA DO PARQUE INDÍGENA DO XINGU. *Instituto Socioambiental - ISA*, 2002.

MONDINI, Juliana Nazatto. Yudja Utaha: *A culinária juruna no Parque Indígena Xingu – uma contribuição ao dicionário bilíngue juruna-português*. 2014, 177 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara).

MORÁS, Teder Muniz; RESENDE, Fernanda E. C. P. Gestão de acervos audiovisuais: o mundo digital. In: MOURA, Marlene; VIANA, Sibeli A. (Orgs.). *A transversalidade do conhecimento científico*. Goiânia: Ed. PUC Goiás, 2013. cap. 9.

MOURA, Marlene Ossami; VIANA, Sibeli Aparecida (Orgs.). *Memória das Imagens: olhares multiculturais sobre o acervo Jesco Puttkamer*. 1. ed. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2017.

MOURA, Marlene. C. O.; RESENDE, Fernanda. E. C. Projeto ações educativas e de qualificações interculturais para a coleção Jesco Puttkamer. IGPA/PUC Goiás, 2014.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é Patrimônio – Um Guia*. Editora FGV, Rio de Janeiro, 2008.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

QUIJANO, Aníbal. Notas sobre a questão da identidade e nação no Peru. *Estudos Avançados*, 6 (16), 1992.

RESENDE, Fernanda E. C. P.; MOURA, Marlene, C. O. de; NUNES, Maria Eugênia B. A. Um acervo Indígena na Universidade. In: HEFFNER, H; Raquel Hallak; Fernanda Hallak (Orgs.). *Reflexões sobre a preservação audiovisual*. Coleção Cinema sem fronteiras, volume II. Belo Horizonte: Universo Produção, 2015.

RESENDE, Fernanda E. C. Paulino. Jesco e os Acervos Indígenas: Os Nambikwara. In: MOURA, Marlene Ossami; VIANA, Sibeli Aparecida (Orgs.). *Memória das Imagens: olhares multiculturais sobre o acervo Jesco Puttkamer*. 1. ed. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2017a.

RESENDE, Fernanda E. C. Paulino. Qualificação Das Imagens Do Acervo Jesco Puttkamer: A Participação Do Povo Metyktire. In: MOURA, Marlene Ossami; VIANA, Sibeli Aparecida (Orgs.). *Memória das Imagens: olhares multiculturais sobre o acervo Jesco Puttkamer*. 1. ed. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2017b.

RIAL, Carmem Silva. Por uma Antropologia do Visual Contemporâneo. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 119-128, jul./set., 1995.

RONDON, Cândido Mariano da Silva. *Índios do Brasil: Cabeceiras do Xingu/Rio Araguaia e Oiapoque*. Volume II. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura / CNPI, 1953a.

RONDON, Cândido Mariano da Silva. *Índios do Brasil: Norte do Rio Amazonas*. Volume III. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura / CNPI, 1953b.

RONDON, Cândido Mariano da Silva. *Índios do Brasil do Centro ao Noroeste e Sul de Mato-Grosso*. Volume I. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura / CNPI, 1946.

SAMAIN, Etienne. Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas Ciências Sociais. *Pedagogia da Imagem, Imagem da Pedagogia*. 1995. (Seminário).

SILVA, Fabíola Andréa Silva; PELLEGRINI, Ana Carolina Pais. Imagens dos Asurini do Xingu refletindo sobre a importância dos acervos fotográficos nos museus. *Revista Habitus*, v. 17, n. 1, 2019.

SIQUEIRA, Andressa Marques. A relação entre materialidade e imaterialidade na salvaguarda dos Patrimônios Culturais Imateriais: uma análise a partir da Roda de Capoeira. VI ENADIR - GT.20 - Salvaguarda do Patrimônio Cultural e dos direitos identitários. Disponível em: [file:///D:/Users/Usuario/Downloads/Artigo_VIEnadir_env%20\(1\).pdf](file:///D:/Users/Usuario/Downloads/Artigo_VIEnadir_env%20(1).pdf). Acesso em: 04 julho 2022.

TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas: Papirus, 2001.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. *História, ciências, saúde* - Manguinhos - Vol. 18, n. 1, p. 191-223. Rio de Janeiro. 2011.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX / Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien*. São Paulo: Metalivros, 2000.

VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1985.

VILLAS-BOAS, Orlando; VILLAS-BOAS, Cláudio. *A marcha para o Oeste: a epopeia da expedição Roncador-Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WAURÁ, Kamarife. Qualificação da Coleção Jesco Puttikamer sob os olhares dos povos Waujá (Waurá) e Yudja (Juruna). Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia/PUC GOIÁS, Goiânia, 2022. Caderno de etnografia.

WAURÁ, Takapé. Qualificação da Coleção Jesco Puttikamer sob os olhares dos povos Waujá (Waurá) e Yudja (Juruna). Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia/PUC GOIÁS, Goiânia, 2022. Caderno de etnografia.

WAURÁ, Yanarin. Qualificação da Coleção Jesco Puttikamer sob os olhares dos povos Waujá (Waurá) e Yudja (Juruna). Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia/PUC GOIÁS, Goiânia, 2022. Caderno de etnografia.

SOBRE OS AUTORES

FERNANDA ELISA COSTA PAULINO RESENDE

É arqueóloga e mestre em Gestão do Patrimônio Cultural. Atuou por 12 anos na coordenação do acervo filmico Jesco von Puttkamer, na Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Foi responsável pelos processos de reconhecimento do acervo pela UNESCO e pelo Projeto de Digitalização do acervo, alcançado via edital do BNDES para salvaguarda de acervos audiovisuais. Atualmente atua em projetos de resgate e salvaguarda do patrimônio cultural e na prevenção de riscos à patrimônios arqueológicos, históricos edificados, patrimônios imateriais de populações e comunidades tradicionais. Atua também em relacionamento com comunidades, musealização, gestão de acervos, preservação audiovisual e tratamento de vestígios arqueológicos. Coordena o setor de Arqueologia da CLAM Engenharia e Meio Ambiente - Belo Horizonte - MG.

YNAHIN MATALA WAURÁ

Mora na aldeia Piyulaga, Parque Indígena do Xingu-MT, é fotógrafo e documentarista da cultura Waurá.

KARIN JURUNA

É professor na aldeia Tuba-Tuba - Parque Indígena do Xingu-MT, graduado em Língua, Arte e Literatura pela UNEMAT e é mestrando em Ensino e Linguagens em Contexto Intercultural. É presidente da Associação Yarikayu Yudja/Juruna. Tem experiência na área de Linguística.

MARLENE CASTRO OSSAMI DE MOURA

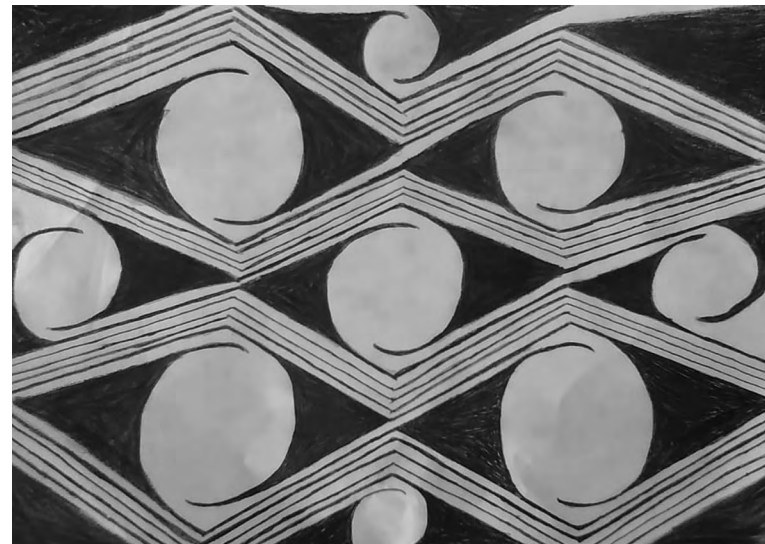
Mestre em Antropologia pela Universidade de Ciências Humanas de Strasbourg, França (1994) e Doutora em Antropologia pela Universidade Marc Bloch de Strasbourg, França (2000). É professora titular da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, ministrando aulas em diferentes cursos de graduação e no Programa de Mestrado em História. É coautora da revista *Habitus* da PUC Goiás e integra o grupo de pesquisa da PUC Goiás/CNPq sobre Patrimônio Cultural. Tem experiência na área de Antropologia, atuando principalmente nos seguintes temas: povos indígenas, identidade étnica, política indigenista e indígena, cultura popular, patrimônio cultural, cultura alimentar, acervos audiovisuais.

MARIA CRISTINA NUNES FERREIRA NETO

Mestre e Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas. Professora da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC GO), no Mestrado de História e nos cursos de graduação de História e Relações Internacionais. Desenvolve e coordena o projeto “Experiências Individuais e Sociais: as possibilidades das histórias e trajetórias de vida na política”, com a participação de projetos de mestrands em História e de graduandos (Iniciação Científica) do curso de História da PUC Goiás. Tem experiência na área de Ciência Política, com ênfase em História Política, atuando principalmente nos seguintes temas: narrativa, memória – história, história – política, estética e história.



Grafismo Wauja:
Kulupiyene - Walama oneputaku (cabeça de sucuri)



Grafismo Yudja:
Sebikuadea (pintura de coxa). Autora: Dayalu Juruna, 2022.



Realização:



Co-idealização:



Apoio:



ISBN 978-65-894880-7-1

