

Análises possíveis: imagens fotográficas dos Apinayé nas expedições de Curt Nimuendajú



Walace Rodrigues

Universidade Federal do Tocantins – UFT, campus de Araguaína. Professor Adjunto. walace@uft.edu.br

RESUMO

Este artigo busca compreender os discursos revelados por meio das imagens fotográficas das expedições do etnólogo Curt Nimuendajú, na primeira metade do século XIX, sobre os indígenas brasileiros visitados por ele. Buscam-se as construções de sentido discursivo utilizando-se fotografias “antropológicas” tiradas por este etnólogo, expondo, como exemplo, algumas fotografias dos Apinayé. Essas fotografias podem nos permitir entender como o “outro” (neste caso os indígenas brasileiros) era visto por Nimuendajú, enquanto estudioso das culturas dos vários povos brasileiros. A metodologia utilizada neste trabalho é a análise do discurso das imagens fotográficas. Em relação aos resultados, pode-se dizer que Nimuendajú revela, fotograficamente, um indígena digno, forte e orgulhoso de sua cultura.

Palavras-chave: Discurso. Imagens. Indígenas. Curt Nimuendajú.

ABSTRACT

This paper seeks to understand the discourses revealed through the photos by ethnologist Curt Nimuendajú, in the first half of the nineteenth century, of the Brazilian Indians visited by him. This writing seeks the construction of discursive meaning through “anthropological” photos taken by this ethnologist, giving some of his photos of the Apinayé as an example. These photographs can allow us to understand how the “other” (in this case the Brazilians indigenous) was seen by Nimuendajú as a researcher of the cultures of several Brazilian peoples. The methodology used in this work is the analysis of the speeches of photographic images. Regarding the results, it can be said that Nimuendajú, in the photos taken by him, reveals the indigenous as dignified, strong and proud of their culture.

Keywords: *Discourse. Images. Indigenous. Curt Nimuendajú.*

1 Introdução

Uma imagem traz mensagens diferentes das contidas em um texto escrito, embora ambas sejam formas específicas de linguagens humanas. As várias áreas do conhecimento acadêmico compreenderam este mecanismo comunicativo das imagens e começaram a utilizá-lo com frequência. Assim aconteceu com a antropologia, a história, a sociologia, entre outras áreas.

O discurso imagético, realizado nas imagens, começou a tomar força no Brasil no século XIX com as obras de pintores como Vitor Meireles (com sua famosa obra “A Primeira Missa no Brasil”, de 1860), Pedro Américo (com sua conhecida obra “O Grito do Ipiranga”, de 1888), Araújo Porto-Alegre (com sua “A Sagração de Dom Pedro II”, de cerca de 1840), entre outros pintores da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Esses “retratos” de fatos históricos editados em imagens de pinturas passaram a fazer parte dos livros didáticos e das mentes das pessoas, informando um discurso específico: aquele que se desejava contar através da história oficial. Com o advento da fotografia, porém, também no século XIX, e seu crescente uso, as imagens fotográficas passaram a funcionar como um recurso mais rápido e “realístico” para aqueles que necessitavam trabalhar com imagens. A fotografia passa, então, a ter a função, entre tantas outras, de “depoimento” de um determinado momento, cena, pessoa ou sociedade. E é exatamente isto que este artigo busca desvendar: como as imagens dos indígenas visitados por Curt Nimuendajú os representam discursivamente.

A metodologia utilizada neste trabalho é a análise do discurso das imagens fotográficas, por meio das teorias das artes visuais e da antropologia da arte. Enquanto a análise pela via das artes visuais toma como critério os elementos de composição visual das imagens, a antropologia da arte vai buscar o sentido de se representar tal tema de determinada forma.

2 As fotografias dos Apinayé nas expedições de Curt Nimuendajú

Curt Nimuendajú foi um etnólogo alemão nascido Curt Unckel, em Jena, no ano de 1883. Veio para o Brasil em 1903 e conviveu, por quarenta anos, entre vários grupos indígenas brasileiros. Em 1922 ele se naturalizou brasileiro. Nimuendajú morreu em 1945 entre os Tukuna. Em suas expedições, ele tirou várias fotografias dos povos visitados. Essas fotografias ser-

viram, durante sua época, como prova da existência de tais grupos e da efetiva visita que lhes tinha feito. Sobre este ponto, Marli Brito M. Albuquerque e Lisabel Espellet Klein (1987, p. 299) destacam:

Vale reforçar que a preocupação com a utilização da fotografia como fonte histórica é recente, uma vez que, até há pouco tempo, a fotografia servia mais para ilustração (prova), ou seja, como forma de referendar uma afirmação textual. Sua função estava restrita ao papel de cristalizar a imagem de uma “verdade”, já confirmada e subsidiada pelos textos escritos.

A fotografia passa a ser um recurso para estudiosos da antropologia, ciência também filha do século XIX e que se utilizou da fotografia como registro de povos distantes e de seus costumes e hábitos. Fotografias de povos “outros” encheram a Europa dos fins do século XIX e durante a primeira metade do século XX. A relação do antropólogo-fotógrafo com a realidade sempre teve um reflexo forte em suas próprias crenças, referências e intenções – conhecidas e desconhecidas, conscientes e inconscientes – na construção da imagem. Esses fatores, por mais inconscientes que fossem, buscavam dar conta de um discurso por intermédio da imagem dita “antropológica”.

Vale lembrar que quando o antropólogo aponta sua câmera para determinado tema, ele o escolhe, enquadra-o, seleciona-o. Esta escolha parece ser mais subjetiva do que objetiva, de acordo com o discurso que se deseja transmitir por via da imagem. Também, o documento fotográfico como fonte primária para a antropologia de ontem se tornou parte de um discurso histórico. Diferentemente das pinturas dos mestres pintores brasileiros do século XIX, que já nasceram para retratar fatos históricos, a fotografia antropológica nasceu mais como uma prova de que existiam povos “primitivos” em terras distantes do que como fotos de momentos históricos. E é exatamente este processo discursivo que desejo analisar com este artigo: a fotografia como instrumento de revelação representacional do “outro”, do diferente, do indígena.

Sobre a representação de quem fotografa e de quem “lê” a imagem fotografada, a antropóloga da arte e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Els Lagou, nos informa, a partir do conceito de “abdução” de Alfred Gell, que o objeto de arte (no caso deste artigo, a fotografia) age como in-

dice da agência de alguém (o fotógrafo-antropólogo). Neste sentido, o antropólogo que escolheu fotografar determinado tema de determinada maneira agiu buscando revelar uma “complexa rede de agências à sua volta”, conforme a passagem abaixo revela:

[...] a partir de uma percepção que comporta certo grau de incerteza. Quando vejo fumaça, posso abduzir a existência de fogo. A fumaça, no entanto pode possuir outras causas. A abdução comporta portanto uma área cinza de incerteza, diferentemente da língua falada ou da matemática. A inferência abductiva de Gell parte de um objeto que é interpretado como um índice da agência de alguém. O modo de a arte agir sobre a pessoa se situa, segundo Gell, no campo da experiência intersubjetiva em que uma imagem sempre remete a um artista que a fez com determinadas intenções, ou a alguém que a encomendou ou ainda à pessoa representada na imagem. A obra age na vizinhança de pessoas e será lida como índice da complexa rede de agências à sua volta. (LAGROU, 2009, p. 115).

Assim como o pensador Stuart Hall (2009), acredito que a ideia central para entender como construímos significação, dentro de uma cultura, se dá por via da representação. Esta passa a ser, então, a maneira na qual um significado é dado tanto para as coisas como para as imagens fotográficas. Convém, portanto, nos perguntar: qual é o significado do que se vê? Isso envolve múltiplas interpretações e nunca terá um significado fixo. Significados dependem da interpretação individual e de como a informação é representada. Utiliza-se aqui uma interessante passagem de Boris Kossoy (2010) sobre como a fotografia se coloca enquanto representação:

É claro que o documento fotográfico pode mentir. É sempre fruto de uma escolha, de uma seleção; a fotografia é sempre um fragmento a transmitir determinada atmosfera... Portanto, a fotografia é sempre uma representação que não substitui a realidade. E, a propósito, é preciso lembrar que a própria realidade também é constituída por representações, ficções; e que há ficções que nos permitem perceber melhor a realidade. Por tudo isso, o que sempre me apaixonou na fotografia é o que nela não é visível.

Considerando-se, portanto, a fotografia como a representação de uma realidade passada que já se tornou histórica, coloca-se neste artigo um apanhado de representações dadas aos indígenas nacionais, personagens retratados nas expedições de Curt Nimuendajú. Estas representações mostram os discursos que se pretendiam dar aos indígenas. Se a **representação** é a maneira na qual significado é dado para coisas, o **discurso**, nas palavras de Michel Foucault (1996, p. 180), “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos”. Assim, as representações acerca dos indígenas nacionais passaram por um processo de formação, desde que se começa a representá-los, lembrando que todo discurso sempre é reatualizável.

Interessa, para este escrito, mostrar como as fotografias com funções antropológicas de Curt Nimuendajú podem ajudar a levantar representações coerentes sobre os indígenas brasileiros de ontem e de hoje, principalmente sobre os Apinayé¹, com quem Nimuendajú manteve contato entre 1928 e 1937. O antropólogo Franz Boas foi um dos primeiros estudiosos a mostrar os indígenas de forma digna e não como semi-humanos. A passagem abaixo informa sobre este respeito para com os povos “descobertos” no século XIX: “Frequentemente me pergunto que vantagens nossa “boa sociedade” possui sobre aquela dos “selvagens” e descubro, quanto mais vejo de seus costumes, que não temos o direito de olhá-los de cima para baixo” (BOAS apud CASTRO, 2009, p. 9).

O indígena brasileiro já teve várias representações sociais durante toda a história brasileira. Primei-

1 Os Apinayé são um povo indígena de cerca de 2000 pessoas que habitam, principalmente, o município de Tocantinópolis (no Estado do Tocantins) e suas redondezas, dividindo-se em 25 aldeias. Muitas dessas aldeias são derivadas das duas mais antigas: Mariazinha e São José (antiga Bacaba). Esses povos vivem historicamente na região norte do Estado do Tocantins, entre os rios Araguaia e Tocantins, região esta conhecida como Bico do Papagaio. Tiveram suas terras demarcadas em 1985 após vários conflitos, sendo essas em torno de 140.000 hectares. O grupo étnico Apinayé, que tem sua língua (Apinayé, do grupo Jê) vastamente estudada, por causa de suas múltiplas variações, mostra-se como elemento cultural unificador das aldeias e forte princípio específico deste povo. Sua cultura é baseada em dualismos que se complementam e se harmonizam, organizando a vida social, cultural e ritual deste grupo.

ramente, foi considerado pelos europeus que aqui aportaram como “gentio”, “bárbaro”, “raça atrasada”, “bugre” e “selvagem”, somente para citar alguns dos termos usados no período colonial. Utiliza-se uma passagem de Gilberto Freyre (2006, p. 189), de seu clássico livro **Casa-Grande & Senzala**, para exemplificar o sentido pejorativo da definição de “bugre” e de “gentio”:

A denominação de bugres dada pelos portugueses aos indígenas do Brasil em geral e a uma tribo de São Paulo em particular talvez exprimisse o horror teológico de cristãos mal saídos da Idade Média ao pecado nefando, por eles associado sempre ao grande, ao máximo da incredulidade ou heresia. Já para os hebreus o termo *gentio* implicava idéia de sodomita; para o cristão medieval foi o termo *bugre* que ficou impregnado da mesma idéia pejorativa de pecado imundo.

Pelo fato de os indígenas não serem cristãos, como se vê na passagem de Gilberto Freyre, a primeira providência dos jesuítas que aqui chegaram, fervorosos com ideias ainda medievais sobre o que era ser cristão e com a função de fazer crescer o número de fiéis nas terras recém descobertas, foi tentar convertê-los ao cristianismo, ou seja, “humanizá-los”, a partir de sua perspectiva, pois, na concepção jesuítica do século XVI, fazer com que os indígenas acreditassem no Cristo e nos ensinamentos do cristianismo fazia deles “humanos”, ou seja, atribuir-lhes-ia “alma”.

Pensando desta maneira, pode-se notar que os jesuítas viam tais indígenas “ateus na fé cristã” como semi-humanos. Uma passagem de Marília Amaral (2008) dá a dimensão desta “humanização” desejada pelos jesuítas e colonizadores recém chegados ao Brasil: “O não reconhecimento da humanidade do “outro” foi condição *sine qua non* para o desenvolvimento da ideia de humanizar estes semi-homens, perdidos em um mundo de sobras e pecados.” (AMARAL, 2008, p. 2).

Esta concepção de tornar o indígena “melhor”, mais “humano” por meio da fé católica, na potencialidade de se tornar cristão, fazia com que os portugueses menosprezassem as crenças e os costumes dos indígenas nacionais, os verdadeiros autóctones brasileiros, demonstrando que os europeus desprezavam as culturas dos que aqui habitavam, por acharem as culturas europeias superiores. Esse discurso acerca

do indígena e as formas de representação deste discurso podem ser vistos nos quadros de alguns pintores nacionais do século XIX, como os já mencionados.

Além disto, os jesuítas, em seus esforços para “protegerem” os indígenas com o intuito de torná-los cristãos, criaram um discurso sobre a necessidade de tutela do indígena por parte do Estado, como se os índios fossem animais domésticos que deveriam ser cuidados. Também importava aos portugueses distinguir entre negros e indígenas. Utiliza-se aqui uma passagem de Sérgio Buarque de Holanda (2007) sobre este ponto: “O recurso da liberdade civil dos índios – mesmo quando se tratasse simplesmente de uma liberdade “tutelada” ou “protegida”, segundo a sutil discriminação dos juristas – tendia a distanciá-los do estigma social ligado à escravidão” (HOLANDA, 2007, p. 56).

Após esse longo e marcado período tutelar jesuítico sobre o indígena (essa visão ainda persiste até hoje, porém com outros objetivos), os escritores e poetas românticos brasileiros viram no indígena nacional qualidades equivalentes às do cavaleiro medieval europeu. Este discurso romântico baseado no uso da figura do “bom selvagem” serviu a uma necessidade de busca de um herói tipicamente nacional, honrado e bravo. Romances como “O Guarani”, “Ubirajara” e “Iracema”, de José de Alencar, e “A Moreninha”, de Joaquim Manuel de Macedo, são nítidos exemplos desta romantização da figura do indígena nacional. Usa-se aqui outra passagem de Sérgio Buarque de Holanda (2007, p. 56) sobre este ponto:

[...] escritores do século passado [XIX], como Gonçalves Dias e [José de] Alencar, iriam reservar ao índio virtudes convencionais de antigos fidalgos e cavaleiros, ao passo que o negro devia contentar-se, no melhor dos casos, com a posição de vítima submissa ou rebelde.

Também no século XIX, as várias expedições etnológicas e exploratórias que adentraram o Brasil representaram o indígena como uma figura não apenas desumanizada mas também “impura”, “incivil”, “degenerada”, “selvagem”, entre outros adjetivos ainda mais depreciativos que os dos primeiros colonizadores. Isto talvez porque os indígenas relutaram em trabalhar nas plantações dos colonizadores. O texto de Marília Amaral (2008, p. 9), a seguir, exemplifica esses discursos:

No século XIX, a essência do índio não é concebida como pura. As teorias raciais que se formavam desde final do século XVIII impregnaram os cientistas e racionalistas. Os indígenas, os negros, os mestiços..., todos eram raças degeneradas, selvagens, que precisavam ser civilizadas. A cor, a fibra do cabelo, as medições dos narizes, a angulação dos olhos, estas características assinalavam as diferenças raciais. As teorias eugênicas estavam calcadas na ideia de raça pura, branca e, portanto, civilizada. Os discursos ocidentais acerca dos índios sofreram diversas modificações entre os séculos XVI e XIX. As visões quinhentistas possuíam um caráter mais ameno no que se refere à percepção dos ameríndios. Havia uma aceitação, como já foi explicitado anteriormente, da essência humana e pura do índio, caso ele adentrasse no mundo cristão. Esta percepção é modificada de forma contundente no século XIX. O sentimento de superioridade extrapola os limites da razão. Os cientistas e teóricos invadem as florestas e aldeias, estereotipando os povos não europeus, ou não arianos, taxando-os de impuros e incívicos.

Instituições tendo os indígenas – o “outro” da História – como foco foram criadas no Brasil ao longo do século XX. Uma dessas instituições foi o Museu do Índio no Rio de Janeiro. É interessante para este artigo mostrar que, depois da criação do Museu do Índio do Rio de Janeiro (1953), uma pesquisa de opinião pública foi realizada para saber como os visitantes representavam o indígena nacional. Mario Chagas (2007, p. 184) descreve o resultado desta pesquisa em seu artigo “Museu do Índio: uma instituição singular e um problema universal”:

O resultado dessa pesquisa, que procurou ouvir, sobretudo, “crianças, jovens estudantes e populares”, sublinhou a existência de representações mentais que construíam narrativas que descreviam os povos indígenas como “seres congenitamente inferiores”, “como povos embrutecidos” e “preguiçosos”, sem “qualquer qualidade humana”, sem “reginamento estético” e outras imagens depreciativas. Paralelamente a essas representações, apareciam também aquelas que descreviam esses mesmos povos como habitantes de um mundo idílico, repleto de aventuras e como seres

portadores das mais “excelsas qualidades de nobreza, altruísmo, sobriedade e outras”. Essas duas modalidades de representação, segundo o pai fundador do Museu, estavam ancoradas em preconceitos que assumiam a “aparência de verdade incontestável”.

A exclusão do indígena como participante ativo da formação da nação brasileira pode ser notada também nos discursos das representações imagéticas. Daí a importância da análise das imagens antropológicas para mostrar um indígena participante, apesar de distante dos grandes centros. Se as instituições brasileiras pouco se importaram com os indígenas, as imagens antropológicas deixam ver quem eles eram. Michel Foucault (1996, p. 13-14) nos diz que os discursos se organizam em torno de contingências históricas e sustentados por instituições:

Talvez seja arriscado considerar a oposição do verdadeiro e do falso como um terceiro sistema de exclusão, a par daqueles de que acabo de falar. Como é que se pode razoavelmente comparar o constrangimento da verdade com as partilhas referidas, partilhas que à partida são arbitrárias, ou que, quando muito, se organizam em torno de contingências históricas; que não são apenas modificáveis, mas estão em perpétuo deslocamento; que são sustentadas por todo um sistema de instituições que as impõem e as reconduzem; que, ao fim e ao cabo, não se exercem sem constrangimento, ou pelo menos sem um pouco de violência.

Assim sendo, a fotografia passou, desde o século XIX, a mostrar povos “primitivos” de várias partes do mundo, com um discurso institucionalizado eurocêntrico-cristão-branco de sua época, reforçando como verdade as mais variadas falsas ideias sobre estes povos.

Vale destacar que o que não é mostrado nas imagens fotográficas é tão importante quanto aquilo que se pode ver nelas. Assim como acontece com imagens fotográficas, o ato de atribuir significação tem relação com o que você espera ver e com o que você realmente vê. Imagens têm um aro abrangente de possíveis significações e que estão constantemente mudando de acordo com seus usos.

Além disso, a legislação brasileira, por meio do artigo 26-A da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (1996), garante aos estudantes que: “Nos estabele-

cimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena” (BRASIL, 1996, Art. 26-A), sendo, portanto, um direito dos estudantes de todos os níveis compreender a importância dos indígenas para a formação nacional. E nisto as reflexões sobre as representações dos indígenas em fotografias de etnólogos e os discursos ligados a estas fotografias podem ajudar sobremaneira.

A antropologia, em seus primórdios, como já foi dito, celebrou o uso da fotografia como um documento físico para demonstrar, aos mais descrentes, a existência efetiva de povos “primitivos”. Assim, a fotografia funcionava como uma “prova de verdade” para o relato dos viajantes, estudiosos, colecionadores, etnólogos, entre outros. Esses relatos instalavam um discurso específico nas fotografias executadas. Mais tarde, alguns antropólogos criticaram os registros fotográficos obtidos em expedições porque a fotografia era incapaz de capturar movimento e processo, porém, apesar de todas as críticas, a fotografia continua a ser uma companheira fiel dos antropólogos em seus trabalhos de campo e continua a nos dar um discurso elaborado pelo fotógrafo. De acordo com Michell Foucault (1996, p. 18), discurso, seja ele literário ou imagético, é:

o reflexo de uma verdade que está sempre a nascer diante dos seus olhos; e por fim, quando tudo pode tomar a forma do discurso, quando tudo se pode dizer e o discurso se pode dizer a propósito de tudo, é porque todas as coisas que manifestaram e ofereceram o seu sentido podem reentrar na interioridade silenciosa da consciência de si. Por conseguinte, quer seja numa filosofia do sujeito fundador, numa filosofia da experiência originária ou numa filosofia da mediação universal, o discurso não passa de um jogo, jogo de escrita no primeiro caso, de leitura no segundo, de intercâmbio no terceiro caso - e este intercâmbio, esta leitura e esta escrita somente põem em ação os signos. Na sua realidade, ao ser colocado na ordem do significativo, o discurso anula-se.

Vale lembrar que o espectador que vê uma imagem antropológica feita na década de 1930 não é apenas um receptor passivo desse “texto” visual. Sua recepção é um processo ativo, em que há negociação em torno da significação de acordo com seu repertório individual, assim o significado dado

depende do contexto cultural e vivencial (repertório) deste espectador.

Além disso, a análise de imagens fotográficas dos indígenas, como documentos antropológicos e históricos, pode ajudar a verdadeiramente apresentar o indígena à sociedade nacional como ele “realmente” era e é. É fato que a imagem tem um poder “quase mágico” de fazer acreditar, de dar um caráter de veracidade. Esse aspecto, entretanto, merece atenção, já que dispomos hoje em dia de todas as formas de manipulação digital que se podem aplicar à imagem, transformando-a.

De acordo com Boris Kossoy (2010), toda fotografia é uma representação segundo um determinado olhar, ou seja, detentora de um discurso iconográfico próprio do fotógrafo. Coloco aqui uma passagem desse pesquisador sobre a importância da subjetividade que ajuda a construir um determinado discurso:

Toda fotografia é documental, pela sua própria natureza. A foto documenta, inclusive, a atitude do fotógrafo diante do tema, uma visão de mundo, uma emoção diante dele. É, neste sentido, um duplo testemunho. É por isso que registros objetivos da realidade não existem. A imagem fotográfica é sempre uma representação segundo um determinado olhar, portanto a subjetividade é, talvez, o seu dado constitutivo mais marcante. (KOSSOY, 2010).

Ainda, em um artigo de Eunícia Fernandes (2009), intitulado “Presos ao passado”, esta professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro nos mostra que as representações imagéticas dos indígenas brasileiros nos livros didáticos estão longe de mostrar a realidade desses grupos e a verdadeira maneira de como vivem os vários e distintos povos indígenas nacionais. Além disso, a falta de imagens que retratem os indígenas como sujeitos ativos na sociedade nacional de ontem e de hoje somente ajuda a que se cometam mais falhas historiográficas e educacionais sobre as formas de representação desses grupos. A pesquisadora nos diz que:

Os enganos são muitos, mas algumas obras atuais procuram romper com os estereótipos, mostrando os índios como sujeitos ativos na História do Brasil. No entanto, essa postura não corresponde à totalidade das produções editoriais. Além disso, se esta preocupação é cada vez mais comum em textos, não se pode dizer o mesmo quanto às ilustrações: há uma menor elaboração sobre elas. (FERNANDES, 2009, p. 79-80).E ainda:

Resumidamente, são raros os historiadores que têm habilidade para tratar de documentos iconográficos e da intensa exposição de imagens da sociedade atual. Este é apenas um breve panorama da ponta do *iceberg* que contribui para que grande parte dos brasileiros desconheça a história dos indígenas e os reduzam a estereótipos. Professores e historiadores têm o papel de refletir e abrir espaço para a crítica sobre a maneira como os índios são retratados. (FERNANDES, 2009, p. 81).

A representação equivocada dos indígenas nacionais se coloca, portanto, como um problema atual e de interesse para o campo da comunicação, da antropologia, da história etc. Assim, a compreensão do discurso que está nas fotografias indígenas das expedições de Curt Nimuendajú e a variação funcional destes documentos, de antropológico para histórico e vice-versa, pode ajudar na representação coerente das minorias indígenas nacionais.

Essa documentação imagética das fotografias das expedições de Curt mostra-se rica para uma investigação sobre seus usos e valores. É Walter Benjamin (1980) quem dá, na primeira metade do século XX, o que se considera ser uma importante chave para os questionamentos sobre as imagens produzidas a partir das fotografias. Benjamin acredita que o mais significativo não é a discussão sobre “a fotografia como arte”, porém a “arte como fotografia”, ou seja, a fotografia como meio para reproduzir um objeto de arte (ex: uma pintura) era mais relevante para ele que as discussões estéticas sobre a fotografia ser uma forma de arte. Para ele:

É significativo que o debate se torne principalmente teimoso onde a estética da *fotografia como arte* está envolvida, enquanto, por exemplo, a significância social da *arte como fotografia* é dificilmente acordada. E o efeito da reprodução fotográfica de trabalhos de arte é de maior importância para a função da arte que a, mais ou menos, artística figuração de um evento que é preso pela câmera. (BENJAMIN, 1980, p. 211, *tradução do autor*).

Essas funções de memória e presença imagética que as fotografias carregam remetem a uma discussão de Roland Barthes (1980) na qual ele afirma que a fotografia cria uma nova categoria espaço-tempo onde o *here-now* (aqui-agora) se associa ao *there-*

-then (lá-então), escapando, de alguma forma, à história, mostrando nossa pura consciência enquanto espectador diante da fotografia, pois

Só a oposição do código cultural e o natural não-código pode, parece, explicar o caráter específico da fotografia e torna possível a avaliação da revolução antropológica que isto representa na história do homem. O tipo de consciência que a fotografia envolve é verdadeiramente sem precedentes, desde que ela estabelece não uma consciência do *being-there* (estar lá) da coisa (que qualquer cópia pode provocar) mas uma consciência de seu *having-been-there* (ter estado lá). O que nós temos é uma nova categoria espaço-tempo: imediatismo espacial e anterioridade temporal, a fotografia sendo uma conjunção ilógica entre o *here-now* (aqui-agora) e o *there-then* (lá-então). Isto é, então, ao nível desta mensagem denotativa, ou mensagem sem código, que a *irrealidade real* da fotografia pode ser completamente entendida (BARTHES, 1980, p. 278, *tradução do autor*).

Ainda, para o pesquisador Mauricio Lisovsky (2003, p. 17), a fotografia se coloca como uma “máquina de esperar”, lidando com um retardamento que a relaciona ao passado e ao futuro, trabalhando profundamente com a categoria “tempo”:

Eis a pergunta que proponho: quando e de que modo a fotografia tornou-se um dispositivo onde o futuro pudesse vir a aninhar-se? A resposta, creio, está no surgimento da fotografia moderna, algo que a geração de Benjamin testemunhou, mas que Proust não conheceu e cuja diferença Bergson não chegou a perceber. Pois é exatamente aqui, no coração instantâneo da técnica moderna, aqui onde ela parece ter alcançado sua máxima aceleração, que a fotografia vai inventar-se como um dispositivo de retardamento, vai inventar-se como “máquina de esperar”. Como toda máquina, a fotografia moderna está engajada num processo específico de transformação (de distância no espaço em distância no tempo, para ser exato) e na produção de uma entidade nova (o instantâneo fotográfico) a partir da matéria bruta da duração. E pela via do retardamento, pela via da espera, a máquina imagina-se capaz de produzir instantes diferentes e heterogêneos.

Além disso, a análise das fotografias das expedições de Curt Nimuendajú, enquanto em contato com os Apinayé, é algo que nunca foi feito e que pode auxiliar na afirmação identitária deste grupo indígena nas relações com a comunidade urbana onde vivem. E como Susan Sontag (2006) nos diz, o ato de fotografar não é uma ação passiva, mas cheia de intenções discursivas que mostram interesse em determinados pontos, construindo, assim, uma “boa” imagem:

Mesmo a câmera sendo uma estação de observação, o ato de fotografar é mais que observação passiva. Como voyeurismo sexual, ele é uma maneira, pelo menos tacitamente, sempre explicitamente, de encorajar o que está acontecendo de continuar acontecendo. Tirar uma fotografia é ter interesse nas coisas como elas são, permanecendo imutável em seu status quo (pelo menos no período em que se gasta para tirar uma “boa” fotografia), estar em cumplicidade com o que faça um assunto ser interessante, válido de ser fotografado (SONTAG, 2006, p. 178, *tradução do autor*).

A força das imagens em nossa sociedade atual também remete à importância de uma alfabetização para a leitura imagética crítica e construtiva. Coloco aqui uma passagem da arte-educadora Ana Mae Barbosa (1995) sobre a validade, até mesmo política, da alfabetização visual de crianças e adultos no Brasil:

Nosso problema fundamental é alfabetização: alfabetização *letral*, alfabetização emocional, alfabetização política, alfabetização cívica, alfabetização visual. Daí, a ênfase na leitura: leitura de palavras, gestos, ações, imagens, necessidades, desejos, expectativas, enfim, leitura de nós mesmos e do mundo em que vivemos. Num país onde os políticos ganham eleições através da televisão, a alfabetização para a leitura da imagem é fundamental e a leitura da imagem artística, humanizadora. (BARBOSA, 1995, p. 63).

A fotografia, portanto, definida como um sistema poderoso na elaboração de realidades discursivas, comporta dois processos cruciais: o de construção da imagem fotográfica (codificação) e o de sua interpretação (decodificação). Assim, a utilização das imagens antropológicas dos Apinayé construídas nas expedições de Curt Nimuendajú ajuda a tornar

positivas as formas como os indígenas são vistos pela sociedade nacional. Já que o discurso é uma construção, sua desconstrução é possível e pode ser executada, deixando ver que a manipulação dos discursos sobre os indígenas nacionais sempre foi uma construção (negativa ou romantizada) que interessava a determinados grupos de poder.

Para exemplificar a análise representacional dos indígenas Apinayé nas fotografias de Curt Nimuendajú, utilizarei duas imagens da época de suas expedições, da década de 1930, para confirmar o que proponho aqui: ler as imagens fotográficas das expedições indígenas de Nimuendajú.

A primeira imagem é a de um jovem Apinayé (vide Figura 1) em uma fotografia tirada por Curt Nimuendajú, em 1931. Note que o jovem é o tema central da imagem, tomando quase toda a fotografia. O tamanho do jovem já demonstra sua importância enquanto tema a ser fotografado. O jovem segura seu arco e flecha e está bem ornamentado (com pintura corporal e adereços culturais).

Não há, na imagem, um ar de tristeza, mas de altivez, de distinção, de orgulho por ser Apinayé. O jovem se mostra todo paramentado e armado, como um guerreiro pronto para a batalha. Não há medo na imagem do jovem, mas coragem, destemor e firmeza. Nota-se que o rapaz está no centro do pátio (*ingó*), região cerimonial e a mais importante da aldeia. A centralidade óbvia do jovem o coloca em destaque máximo, como um guerreiro forte e orgulhoso.

A outra imagem colocada aqui é a Figura 2, uma fotografia da iniciação dos guerreiros novos com uma corrida de toras. Aqueles que estão envolvidos, direta ou indiretamente, com a corrida, preparam-se para começar, porém posam enfileirados para o fotógrafo.

Não se veem indígenas famintos e desnudos, como muitos os imaginam, mas um grupo coeso, forte e saudável. As toras são o ponto central da fotografia, pois representam os objetos principais de tal celebração. A corrida de toras (*Pàrkapê* em língua Apinayé) é uma atividade esportivo-sobrenatural. Tal corrida é uma homenagem às pessoas falecidas, acontece sempre no “verão” do cerrado (na época de seca, de maio a setembro) e termina na sepultura dos mortos. Dois partidos de homens (*Wanhme* e *Katàm*) intercalam-se na corrida com as toras, sendo que cada partido leva uma tora. A corrida de toras é um evento típico das sociedades indígenas Timbira (ou Jê) e tem forte função de coesão para o grupo, ligando os indígenas de hoje àqueles que já se foram.

Figura 1 – Jovem Apinayé. Fotografia de Curt Nimuendajú, de 1931



Fonte: socioambiental.org

Figura 2 – Iniciação dos guerreiros novos. Moços e moças preparando as toras para a corrida - Fotografia de Curt Nimuendajú, de 1937



Fonte: socioambiental.org

Pode-se notar que o grupo de pessoas, de todas as idades, está em um clarão e cercados pela vegetação típica do cerrado. Sabe-se, também, que posam de forma digna e séria e que a corrida de toras é somente uma parte da cerimônia de iniciação dos jovens rapazes. Esta festividade já não acontece hoje em dia.

Olhando para estas fotografias e lendo-as, mesmo que de forma simplificada como se fez aqui, pode-se notar claramente a dignidade dada ao indígena enquanto representação fotográfica. Isto se refere diretamente ao olhar do fotógrafo – que se sabe ter sido o etnólogo Curt Nimuendajú – e às suas intenções pictográficas em relação ao tema.

A escolha de fotografar isto ou aquilo, desta ou daquela forma, com luz direta ou indireta, com este ou aquele fundo, entre outros pontos, é da pessoa que se coloca atrás da câmera fotográfica. As emoções e impressões que a fotografia nos transmite tem relação direta com a sensibilidade do fotógrafo. Além disso, nota-se, claramente, que Curt Nimuendajú não estava preocupado com teorias eugênicas, pois o indígena representado era sempre retratado dignamente.

3 Considerações finais

A análise e compreensão dos discursos identificados nas imagens de Curt Nimuendajú durante suas expedições entre os Apinayé servem como fonte de dados para além daqueles escritos em sua monografia sobre este povo, aliás, a primeira monografia escrita sobre um grupo Jê do Brasil.

Obviamente, o objetivo do pesquisador que busca encontrar na fotografia “pistas” de um discurso ideológico não é algo que possa facilmente ser alcançado, já que as interpretações das fotos colocam em relação as situações do fotógrafo original e de sua época com as situações atuais do pesquisador que as analisa. Utiliza-se aqui uma passagem de Marli Brito M. Albuquerque e Lisabel Espellet Klein (1987, p. 298) sobre esta tarefa de reflexão que se deseja alcançar:

Para o pesquisador a leitura de qualquer fonte requer um trabalho de reflexão entre as fontes e as hipóteses, o que lhe permitirá estabelecer as “perguntas” que deseja fazer aos documentos. Esta relação fontes-hipóteses sugere a necessidade da “crítica interna” do documento. Nesta etapa, o pesquisador procurará, de acordo com as suas hipóteses, indagar ao documento aquilo que ele não deseja revelar, priorizando as informações, ou as “pistas” contidas nas “entrelinhas” do mesmo, sem perder a perspectiva do contexto histórico e do momento cultural responsável, em parte, pela forma e pelo conteúdo assumido pelo documento.

Neste sentido, as imagens de Nimuendajú podem revelar uma posição representacional que jamais se repetirá no tempo. Tais fotografias ativam nossa percepção em relação à força da criação das imagens e de seus discursos em relação aos indígenas. As mensagens de tais fotografias dão a sensação da fricção do tempo de hoje e de então e dos mais variados discursos sobre os indígenas (de então e de hoje).

Ainda, o mecanismo de análise de imagens fotográficas não lida somente com a questão do tempo, da memória, da representação, dos discursos etc., mas extrapola tudo isso, revelando-nos os sentidos do olhar, do compreender e do decidir em relação a tais imagens, pois elas podem se tornar inoperantes, caso não haja alguma forma para analisá-las.

Assim sendo, este escrito teve como objetivo fomentar a discussão no âmbito da fotografia histórico-antropológica, tendo como norte a reflexão em torno das diferentes funções da imagem fotográfica e da pluralidade de experiências estéticas, possibilitando novos saberes e fazeres, com o intuito fundamental de promover o pensamento acerca das representações coerentes sobre os indígenas nacionais. Além disso, buscou-se mostrar a forma dignificada e íntegra que Curt Nimuendajú fotografou os Apinayé, provando sua consideração por este povo e possibilitando ver, em imagens, que este é um povo honrado, forte, nobre e digno de todo nosso respeito e consideração.

4 Referências

ALBUQUERQUE, Marli Brito M.; KLEIN, Lisabel Espellet. Pensando a fotografia como fonte histórica. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 297-305, jul/set. 1987.

AMARAL, Marília Perazzo Valadares do. O conceito de alteridade atrelado à evolução da representação social do índio no Brasil (séculos XVI, XVII e XIX). **Revista Clio. Arqueologia**, v. 2, n. 23, 2008. Disponível em: <http://www.ufpe.br/cliuarq/index.php?option=com_content&view=article&id=321&Itemid=267>. Acesso em: 19 dez. 2016

BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação pós-colonialista no Brasil: aprendizagem triangular. **Comunicação e Educação**, São Paulo, n. 2, p. 59-64, 1995.

BARTHES, Roland. Rethoric of the Image. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). **Classic Essays on Photography**. Stony Creek: Leete's Island Books, 1980. 269-286 p.

BENJAMIN, Walter. A Short History of Photography. IN: TRACHTENBERG, Alan (Org.). **Classic Essays on Photography**. Stony Creek: Leete's Island Books, 1980. 199-216 p.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB)**. Lei nº 9394, de 20 de dezembro de 1996, Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/70320/65.pdf?sequence=3>> .

CASTRO, Celso. Apresentação. In: BOAS, Franz. (Org.). **Antropologia Cultural**. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2009.

CHAGAS, Mário. Museu do Índio: uma instituição singular e um problema universal. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornelia (Org.). **Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos**. Blumenau: Nova Letras, 2007. 175-198 p.

FERNANDES, Eunícia. Presos ao passado. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro: ano 5, n. 49, p.78-81, out. 2009.

FOUCAULT, Michel . A ordem do discurso: Aula inaugural do Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. In: SOVIK, Liv (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

KOSSOY, Boris. **A fotografia como teoria, ficção e história**. Entrevista de Boris Kossoy à Globo Universidade, 2010. Disponível em: <<http://zluizcavalcanti.blogspot.com.br/2010/06/fotografia-como-teoria-ficcao-e.html>> Acesso em: 15 ago. 2013.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2009.

LISSOVSKY, Mauricio. A máquina de esperar. In: GONDAR, Jô; BARRENECHEA, Miguel Angel (Org.). **Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2003. 15-23 p.

SONTAG, Susan. On Photography. In: CROWLEY, Davis; HEYER, Paul (Org.). **Communication in History: Technology, Culture, Society**. Pearson, 2006. 174-178 p.