

O ÍNDIO NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA

INCURSÕES SOBRE A IMAGEM E O MEIO

Fernando de Tacca
(IA/Unicamp)

Resumo Pretende-se explorar contradições e confluências entre o meio (fotográfico) e a imagem do índio brasileiro dentro de uma perspectiva da história da fotografia brasileira. A imagem do índio na fotografia brasileira manifesta-se em três momentos distintos: na fase inicial no lugar do exótico, contraditório ao sentido moderno da fotografia durante o Segundo Império; na segunda fase as fronteiras entre o etnográfico e o nacional se diluem nos primeiros 50 anos do século XX, caso da Comissão Rondon/Seção de Estudos do SPI, e do fotojornalismo moderno no Brasil da revista *O Cruzeiro*; e no terceiro momento, as manifestações do mágico nas fotografias de Claudia Andujar fazem meio e imagem se fundirem como lugar da arte contemporânea.

Palavras-chave fotografia, indígena, selvagem.

Abstract The article intends to explore the contradictions and convergences between the photographic environment and the image of the Brazilian Indian in a historic perspective of the Brazilian photography. The image of the Indian in the Brazilian photography is manifested in three different phases:

- In the initial phase as a exotic and contradicting place in the modern sense of photography during the Second Empire;
- In the second phase the boundaries between the “ethnology” and the National are diluted over the first 50 years of the 20th century (Comissão Rondon/Section of SPI Studies, and modern photojournalism in Brazil at *O Cruzeiro* magazine);
- And in a third phase, the manifestation of the magic of Claudia Andujar’s photographs makes the environment and the image convert themselves as contemporary art.

Key-words photography, Indian, savage.

O exótico distante e possibilidade etnográfica

Ao nos debruçarmos sobre um itinerário longo e permeado por inúmeras fotografias sobre indígenas brasileiros desde o século XIX aos dias de hoje, podemos cair em uma armadilha inescapável de uma generalização inconsistente. Sabendo de antemão das dificuldades de tal abordagem e reconhecendo lugares da circulação da imagem pelos quais o imaginário tem articulação e vibração intermitente, ou seja, lugares nos quais as imagens são referenciadas e elevadas à condição simbólica, as escolhas se darão dentro do campo de conjuntos importantes para a formação e alimentação imagética da imagem do índio brasileiro como “selvagem”, considerando uma imagem de vivência tradicional, ou na sua condição de passagem para uma imagem civilizada.

A primeira constatação é que o indígena tem uma representação muito pequena e quase imperceptível durante todo o século XIX. As primeiras imagens foram realizadas na França: são um conjunto de cinco daguerreótipos de índios então chamados de Botocudos (pertencentes ao grupo linguístico Krenak), imagens realizadas na França por E. Thiesson, pois os índios retratados foram levados para a França para apresentação em eventos científicos para serem expostos. Os cinco daguerreótipos de dois botocudos pertencem hoje ao acervo da Fototeca do Museu do Homem, em Paris. As fotografias pertenceram a uma galeria especial que foi formada em 1850 no antigo Museu de História Natural de Paris, na qual havia reproduções de partes do corpo humano, esqueletos, objetos, enfim, elementos da Antropologia Física que serviram de base para estudos comparativos. Segundo Marco Morel:

A presença desses “selvagens” causou ebulição no meio intelectual parisiense. Foram tema de relatórios e acalorados debates na sessão de verão da Academia de Paris em 1843. Depois da discussão acadêmica, a decodificação:

apalpados, medidos e enquadrados nos cânones do discurso institucional da Antropologia Física, além de registrados pela Sociedade de Geografia. (Morel; 2002)

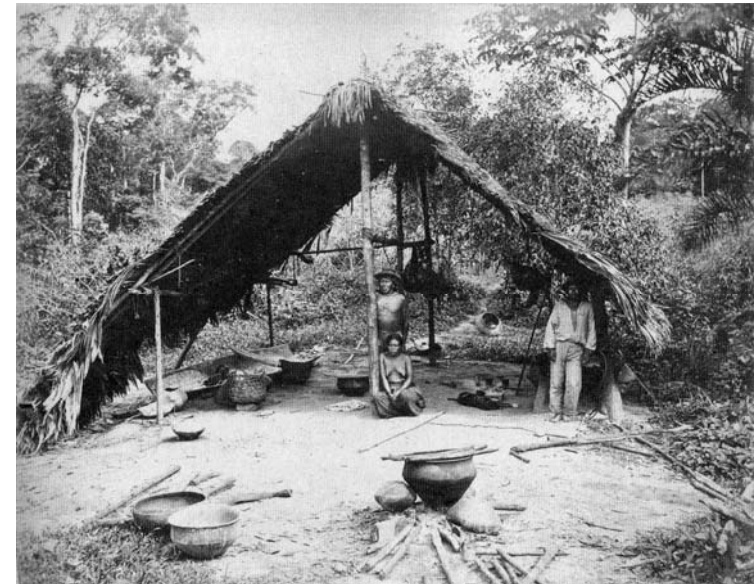


Botocudos, Daguerreótipo, 1843, E. Thiesson. (Figura 01)

Somente vinte anos depois, na década de sessenta, temos novas imagens. Bartolomé Bossi, italiano, emigrado

para Argentina, fez uma incursão fotográfica em 1860 na Província de Mato Grosso que resultou no livro “*Viaje Pitoresco*”, Paris, 1863 (livro dedicado ao Barão de Mauá). As xilografias do livro são de Lacoste Ainé, a partir das fotografias de Bossi. As imagens dialogam com a estética do desenho, no qual a fotografia é parte do palimpsesto, uma camada invisível, mas decifrável. Algumas fotografias foram apresentadas na Exposição de História do Brasil, em 1881.¹

Muito referenciadas e presentes em várias publicações sobre a fotografia brasileira, duas imagens de A. Frisch (Albert, segundo historiadores, e pouco se sabe sobre ele nos escritos sobre a fotografia do século XIX) foram realizadas nos arredores de Manaus em 1865 e são as primeiras imagens que transmitem uma ideia do habitat, por serem feitas ao ar livre, provavelmente já utilizando placas secas (albúmen), ou então carregando um pesado equipamento para revelação de placas úmidas, o que seria muito difícil nas condições amazônicas. Os índios tiveram de ficar posando, sem mexer, para que não surgissem como figuras em borrão fantasmagórico, e assim as condições materiais de sua existência são apresentadas como a casa e floresta circundante. Dos daguerreótipos europeus à floresta temos um salto de conteúdo, no qual o etnográfico incorpora contexto e cultura, e não os deslocamentos espaciais da casa ao estúdio. Assim os índios passam a estar em seu habitat. Segundo Kossoy (2002; 149), as fotos provavelmente foram encomendadas pela Casa Leuzinger e algumas delas foram apresentadas na Exposição Universal de Paris, em 1887 quando receberam menção honrosa.



¹ Fonte: Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro, de Boris Kossoy – Fotógrafos e Ofícios da Fotografia no Brasil (1833-1910), São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

A. Frisch, 1865. (Figuras 02 e 03)

Como condição especial algumas fotografias ganham relevância pelo autor das mesmas por uma assinatura indelével, assim, as imagens produzidas por um dos mais importantes fotógrafos brasileiros do século XIX, Marc Ferrez, são parte significativa do conjunto da época. Integrando como fotógrafo a Comissão Geológica do Império, sob comando do geógrafo e geólogo Charles Frederick Hartt, também fotografou os conhecidos Botocudos, na Bahia. A tentativa de uma antropometria visível nas imagens de Ferrez demonstra o que poderia ser uma primeira inserção da fotografia de índios nas expedições científicas: um objeto a ser mensurado e dominado, como a própria natureza representada em mapas.

Marc Ferrez apresentou uma série de imagens de objetos, retratos e elementos da vida indígena na Exposição Antropológica Brasileira, no Museu Nacional, em 1882. Provavelmente essas imagens fizeram parte dos álbuns comercializados para estrangeiros, pelo seu caráter exótico. O que nos parece importante salientar é que, mesmo considerando a importância muito grande da fotografia no Segundo Império, tendo o imperador como incentivador de suas práticas, as fotografias de povos indígenas não tiveram efetiva participação e são quase inexpressivas no conjunto geral do período, com poucas presenças na coleção imperial e citações no Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro, de Boris Kossoy.

Em uma imagem épica para o período Ferrez leva um grupo de índios Bororos para um estúdio, em passagem por Mato Grosso, e produz uma imagem domesticada do selvagem, circunstanciado pela encenação fotográfica do estúdio. O selvagem aparece cerceado pelo ato fotográfico e alça um sabor inequívoco no imaginário: a existência desses povos tradicionais, mesmo dominados pelo aparelho e pelo olhar do fotógrafo. A natureza e seu habitat deixam de ser importantes, são representações e pano de fundo para a i-

magem. Seus olhares diretos e nobres ignoram as agonias do contato.²



Botocudos, Sul da Bahia, Marc Ferrez, 1875. (Figura 04)

² Na cronologia de Marc Ferrez nos Cadernos Fotográficos IMS não aparece nenhuma informação sobre sua passagem pelo Mato Grosso.



Índios Bororo, Marc Ferrez, 1880. (Figura 05)



Botocudos, Walter Garbe, 1905. (Figura 06)

Os Botocudos no Espírito Santo também são encontrados em pequenos álbuns da Coleção da Biblioteca Nacional, em fotos realizadas por Walter Garbe. O autor aparece como participante no catálogo da Exposição Nacional de 1908³. O conjunto de imagens de Garbe se destaca pela proximidade de práticas e gestos culturais, fazendo fogo, catando piolhos em cabeças, tocando flautas ou uma simulação de caça, além de retratos muito descontraídos, sem olhares medrosos perante a câmera, e mais de curiosidade sobre o evento fotográfico. Apesar de um pequeno conjunto de fotografias, as imagens de Garbe se distinguem pelo grau de interação possível na articulação e produção dessas imagens.

Leigos que observarem esses conjuntos fotográficos podem ser iludidos com a falsa noção de que os nossos primeiros habitantes eram todos de uma etnia chamada de Botocudos, por somente os mesmos aparecerem nas imagens. Os portugueses nomeavam vários grupos que usavam botoques labiais e auriculares dessa forma, e assim incluíram etnias diversas, grupos linguísticos diversos como Botocudos, entre eles Kaigangues, Xoclengs, Krenaks e Xetás, entre outros. Eram chamados também de Aimorés, conhecidos nos textos pela resistência e prática da antropofagia. Os Botocudos são objeto de texto de Curt Nimuendajú publicado em 1946 no *Southwestern Journal of Anthropology*, “*Social Organization na beliefs of Botocudos of Eastern Brazil*”, e também aparece no “Quadro das pesquisas de campo realizadas por Curt Nimuendajú”, quando esteve nos estados da Bahia, Minas Gerais e Espírito Santo, entre 1938-39, e no quadro “Frequência das tribos em grupos linguísticos”⁴. Assim, notamos que a nomenclatura teve existência duradoura na primeira metade do século XX.

³ Fonte: Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro, de Boris Kossoy.

⁴ “Mapa etno-histórico de Curt Nimuendajú”, Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/Fundação Pró-Memória, IBGE, Rio de Janeiro, 1981.

Ao final do século temos alguns fotógrafos que se colocam em lugares distintos de seus colegas anteriores se inserindo efetivamente em documentações pessoais e a imagem do índio brasileiro passa a ter lugar em discursos científicos. Entre eles o alemão Paul Ehrenreich, pouco conhecido entre nós, cuja obra foi localizada no Institut Länderkunde, de Leipzig, Alemanha⁵. Paul Ehrenreich estudou medicina, e depois antropologia e etnologia, e viajou para o Brasil entre 1884/85. Participou de uma expedição ao Xingu entre 1887/89, e segundo Vasquez, depois lecionou antropologia na Universidade de Berlim, foi editor de revista científica e publicou livros sobre etnologia. Foi encontrado somente um pequeno conjunto de 23 fotografias por Vasquez na sua pesquisa sobre fotógrafos alemães no Brasil no século XIX.



Paul Ehrenreich, 1894. (Figura 07)

⁵ “Fotógrafos Alemães no Brasil no século XIX”, Pedro Karp Vasquez, São Paulo: Metalivros, 2000.



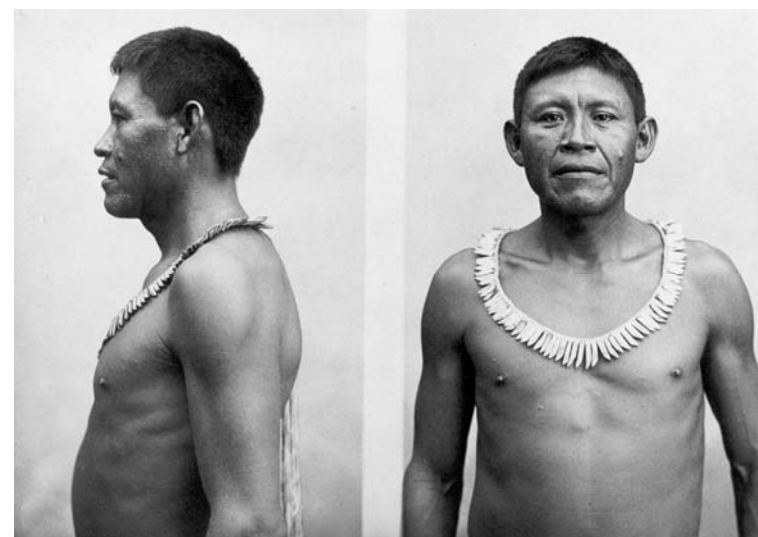
Paul Ehrenreich, 1894. (Figura 08)

Nesse novo quadro, Ermanno Estrandelli e George Huebner são exemplos de fotógrafos estrangeiros que lançam na aventura amazônica, não esquecendo que Manaus tornou-se um importante pólo econômico com o ciclo da borracha, o que atraiu muitos estrangeiros ao país. Os dois fotógrafos se estabelecem comercialmente em Belém e Manaus e se envolveram em expedições científicas. O italiano Ermanno Stradelli teve várias passagens pela Amazônia a partir de 1879 e se estabelece em Belém no final do século, naturalizando-se brasileiro e atuando também em advocacia. Com formação em etnologia, topografia, farmacologia e homeopatia, botânica e zoologia, fotografia, veio ao Brasil pela primeira vez em 1879 chega a Manaus. Stradelli era um explorador e como muitos tentou localizar as nascentes dos rios, principalmente do Rio Orenoco, que documenta em viagem posterior e escreve um relatório em 1887 (“*La spedizione Stradelli alle sorgenti dell Orinoco*”). Sua presença fotográfica é oficializada em expedição que remete imagens para *Regia Società Geografica Italiana* (RSGI) de Roma, sobre os povos ribeirinhos próximos à cidade de Manaus e nos afluentes do Rio Negro. Suas fotos estão no Arquivo Fotográfico da So-

cidade Geográfica Italiana de Roma, no qual 83 fotografias realizadas durante as expedições no Brasil entre 1887 e 1889 são preservadas, com temas variados sobre os rios, paisagens, a cidade de Manaus e índios e malocas da Amazônia, inscrições de pinturas rupestres do Alto Rio Negro.



George Huebner, 1900. (Figura 09)



George Huebner, 1900. (Figura 10)

George Huebner ao se estabelecer com seu estúdio *Photographia Allemã* no final do século XIX em Manaus anuncia-se como membro da Sociedade Geográfica de Dresden. Documenta a cidade de Manaus, sua gente e tem uma vasta produção sobre índios amazônicos no seu próprio habitat ou então em cenas posadas em seu atelier, que se torna o mais importante da cidade.⁶ Segundo Valentin, a vasta produção presente em álbuns comparativos, em cartões postais (colorizados), publicações em revistas científicas, forjaram uma primeira e referente visão sobre a Amazônia e seus povos das florestas no imaginário europeu. Huebner antes de se estabelecer em Manaus fez viagens para o

⁶ Um trabalho de pesquisa recente detalha e analisa a produção fotográfica de Huebner e suas relações na sociedade manauara e sua dimensão científica da circulação das imagens na Europa (“Os *Indianer*” na fotografia amazônica de George Huebner (1885-1910)”, de Andreas Valentin, doutorado defendido no Programa de Pós-graduação em História Social – PP-GHIS/UFRJ, 2009).

Peru onde conheceu em 1888 o fotógrafo alemão Charles Kroehle. Durante três anos, os dois percorreram milhares de quilômetros do território peruano, cobrindo desde os altiplanos andinos até a costa do pacífico e a região amazônica. Retorna para Dresden, em 1892, e publica textos ilustrados em revistas de ciência popular e viagem, e ministra palestras em sociedades científicas e fornece imagens para artigos científicos. Em 1894, volta à Amazônia e faz duas expedições: a primeira, à nascente do Orinoco, já na Venezuela; a outra, por um longo trecho do rio Branco, afluente do rio Negro. Nos oito meses em que permaneceu na floresta amazônica, Huebner também aprofunda conhecimentos de botânica amazônica ao coletar e documentar espécimes da flora, especialmente de orquídeas.

Huebner fez inúmeras expedições fotográficas ao interior amazônico e manteve contato e trabalhou para muitos cientistas e pesquisadores, principalmente o etnólogo Theodor Koch-Grünberg, cujos artigos científicos publicados em revistas especializadas contaram com imagens cedidas pelo fotógrafo. Segundo Valentin, esse aprendizado lhe garantiu importantes contatos no meio científico europeu e vai ser o ponto econômico de sua sobrevivência em Manaus após o declínio da borracha.

Em 1901 se associou a Libânio do Amaral, professor de Belas Artes, e em 1906 eles adquiriram, em Belém, o atelier fotográfico Fianza, ampliando ainda mais seu mercado de trabalho. Quatro anos mais tarde, abriam uma filial no Rio de Janeiro, na Avenida Central. Valentin em sua detalhada investigação assim se refere à sua então presença na capital federal:

No escopo da pesquisa aqui apresentada, as parcerias estabelecidas por Huebner nesse período abriram novas possibilidades e estratégias de produção, exibição e circulação de sua fotografia de indígenas. Suas fotografias de

“Indianer” mereceram destaque nas ilustrações do álbum “O Valle do Rio Branco”, ressaltadas por desenhos de objetos etnográficos e paisagens amazônicas. Essa edição, bem cuidada, patrocinada pelo Estado do Amazonas e produzida em Dresden, foi elogiada e premiada em 1908 na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, para onde Huebner viajou e pode receber o ‘reconhecimento’ ao qual sempre se referia, desde os primeiros escritos. Ali, vislumbrou, também, a possibilidade de abrir uma filial, expandindo seus negócios para a capital federal. Os ‘Indianer’ se destacaram, ainda, na série de cartões postais, produzidos em grandes tiragens e alcançando um público internacional. Finalmente, foram levados para dentro do espaço cênico do atelier para ali serem reconfigurados como objeto de estudo (Valentin; 2009; 281)

Se pelo ponto de vista de uma ciência que se apropriava de um aparelho programático dentro de um modelo positivista de representação da realidade no qual o elemento exótico muitas vezes se sobrepunha ao etnográfico, havia superposto o fascínio pelas imagens dos nativos. Analisando algumas fotografias do período, ressalta Susana Dobal:

Se a ciência cedeu ao apelo do exótico, ela também assimilou a sua mesma ambiguidade: de um lado, havia a necessidade de afirmar a diferença e constituir um discurso baseado na ideia de superioridade racial para melhor submeter; de outro lado, e também corroborado pela prática fotográfica, havia a fascinação por uma outra civilização que era vista e representada como passivamente à disposição dos recém-chegados (Dobal; 2001; 78)

A produção isolada dos fotógrafos elencados aqui e pertencentes ao século XIX, e nas fronteiras do século XX, demonstram inicialmente uma presença exótica dos nativos nos trópicos, muito similar a muitas outras produções, a uma necessidade de alimentar o gabinete de curiosidades do

mundo europeu sobre povos distantes e “primitivos”⁷. Enjaulados em exposições presenciais, foram domesticados pela fotografia de estúdio, na qual o fotógrafo foi o articulador cênico de uma representação deslocada da cultura nativa. Sem dúvidas, a coleção que nos chamou mais atenção foi realizada por Garbe, na tentativa de documentar ações realísticas, e mesmo reconhecendo hoje as simulações, houve um pacto de encenação muito distinto das fotografias posadas de estúdio, e mais difíceis nas condições técnicas de campo da fotografia de então.

As fotografias do período transitam entre o exótico distante e uma primeira tentativa de presença etnográfica como informação, mas muito pobre no sentido mais amplo que irão se desenvolver na emergente Escola Cultural Norteamericana da passagem do século, que teve em Franz Boaz um defensor do salto ilustrativo para práticas fotográficas na pesquisa de campo antropológica, e um incentivador do trabalho de Margaret Mead e Gregory Bateson⁸; ou ainda a narrativa fotográfica no trabalho de campo de Bronislaw Malinowski⁹.

⁷ Algumas fotos do período são abusivas de práticas de domínio do corpo de nativos como espetáculo visual e como um grau elevado de superioridade na condução da produção fotográfica. As fotos realizadas pelo reverendo George Brown, em 1902, nas Ilhas Salomon, são exemplos desse abuso. Em uma série de fotos, algumas do mesmo enquadramento e da mesma pessoa, o furo no lóbulo de um nativo é preenchido por um grande relógio, anunciando-se a futura aculturação de forma exorbitante. (Webb;195-198;1995)

⁸ A pesquisa de campo dos autores é referencial para o campo da antropologia: Bateson, Gregory & Mead, Margaret. *Balinese character - A photography analysis*, Special Publications of the New York Academy of Sciences, Vol.ii, New York, 1942.

⁹ Sugiro ver artigo de Etienne G. Samain.

O nacional e o fotográfico: a ocupação simbólica do território

No começo do século XX anunciam-se mudanças no trato fotográfico com as populações indígenas, principalmente da ampla produção fotográfica da Comissão Rondon, mas de outra parte, as conduções evoluem também para práticas em rumos muito diferentes. As impressionantes imagens levantadas em arquivos na pesquisa de Silvio Coelho dos Santos demonstram o genocídio e um histórico começo imagético desastroso dos índios Xokleng, em Santa Catarina. Imagens recuperadas em arquivos pessoais e museus, mas de pouca circulação quando foram realizadas, mostram somente grupos de mulheres e crianças como uma espécie de troféu de guerra dos chamados “bugreiros”, que investiam como ponta de lança de um capitalismo selvagem à procura de boas terras no oeste catarinense.



Índios Xokleng - Blumenau, 1905. (Figura 11)

Na Argentina a ocupação territorial se passou de forma semelhante, mas incorporado a uma política oficial, e deu-se o nome de “Campanha do Deserto”, quando o general Julio Argentino Rocas, à frente de tropas federais ocupou os ricos e férteis campos dos pampas argentinos, desalojando os nativos da área. Podemos alinhar também as fotografias produzidas pelos missionários salesianos entre os índios bororo, mas o que temos nesse caso é a ausência do tradicional e a presença de uma pacificação religiosa indicada em imagens de índios em processo de civilização. As fotos foram utilizadas como suporte para essa prática e convencimento de uma catequização e elevação do indígena para outro lugar no campo do nacional (Novaes; 1993).

Cândido Mariano da Silva Rondon, o Marechal Rondon, ainda tenente e oficial-engenheiro, começou como ajudante das primeiras comissões de linhas telegráficas formadas no último ano do Império, em 1889. Logo, em 1891, Rondon já como capitão, assumiu a chefia da Comissão Construtora de Linhas Telegráficas do Araguaia e assume também a Comissão Construtora de Linhas Telegráficas no Estado de Mato Grosso (de Cuiabá a Corumbá, prolongando-se até as fronteiras de Paraguai e Bolívia, 1900-1906). Assim como Rondon, seu principal assessor para a produção fotográfica e cinematográfica, Luis Thomaz Reis, também era oficial-engenheiro, formado na Escola Militar da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro.

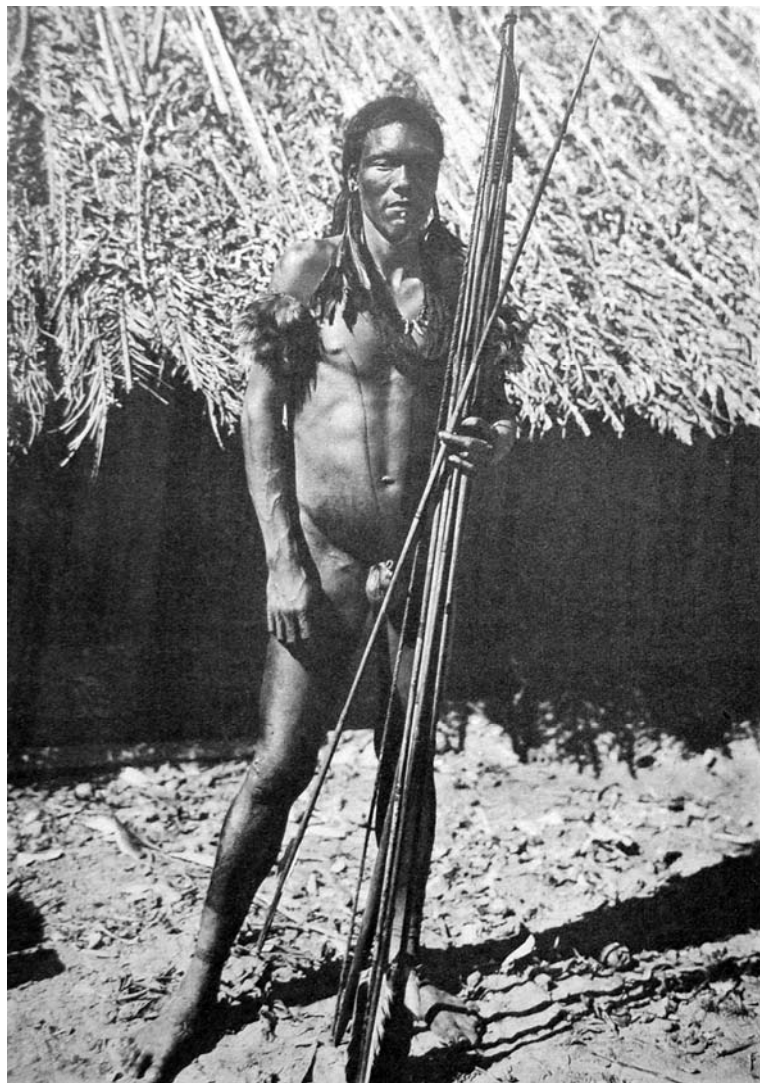
As ações da Comissão Rondon percorreram mais de 50.000 quilômetros fazendo reconhecimento e mapeamento das terras e rios brasileiros, colocando-o frente a frente dentro do sertão com vários grupos indígenas de pouco contato com a “civilização”, levando-o a criar o Serviço de Proteção ao Índio e Localização dos Trabalhos Nacionais – SPI, em 1910, depois alterado somente para SPI, como é mais conhecido. Numa de suas principais ações, Rondon chefiou a Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato

Grosso ao Amazonas, encerrada somente em 1916. O SPI esteve ligado ao Ministério da Agricultura e trazia a idéia de integração das populações indígenas ao processo produtivo nacional. Influenciado fortemente pelo positivismo, Rondon deu uma característica fortemente humanística às atividades do SPI, que muito tempo depois, a partir de 1964, se transforma na atual FUNAI.

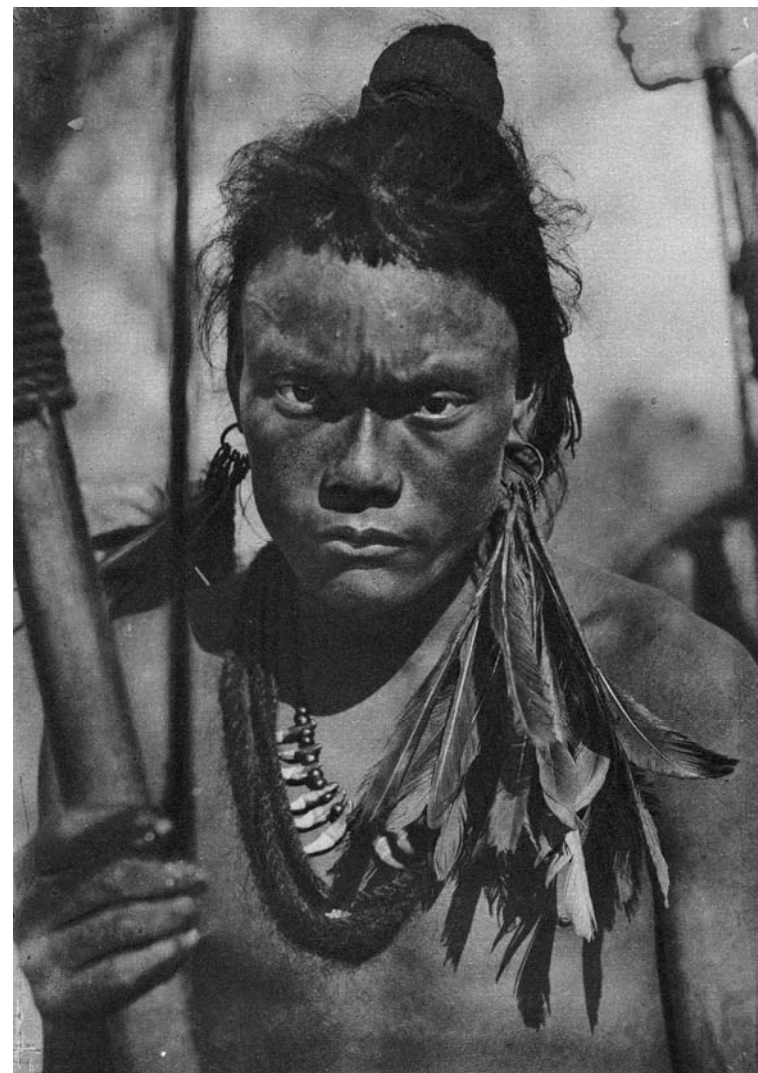
A Comissão Rondon tinha o espírito científico das grandes expedições e sempre era acompanhado por botânicos, zoólogos e outros cientistas que realizavam levantamentos da fauna e da flora. O levantamento topográfico e geográfico era coordenado pelo próprio Rondon e seus ajudantes, e ele também fez levantamentos etnográficos da cultura material de alguns grupos indígenas, de suas línguas, e medições antropométricas. Todos esses trabalhos foram publicados com o título de “Publicações da Comissão Rondon” em pequenos e grandes volumes. Entre as atividades destacou-se a produção de filmes e de fotografias, principalmente a partir de 1912 quando é criada a Seção de Cinematografia e Fotografia sob a responsabilidade do então tenente Luiz Thomaz Reis, o principal cineasta e fotógrafo da Comissão Rondon. Entretanto, não será o único fotógrafo das diversas expedições, e podemos destacar alguns fotógrafos como José Loro, Charlotte Rosenbaum e Carlos Lako.

Entre as publicações da Comissão Rondon, as últimas foram dedicadas às imagens fotográficas e fotogramas cinematográficos publicados em três volumes com o título “Índios do Brasil”, em 1946 e 1953. Depois do fim das comissões de expansão do telégrafo, principalmente pelo surgimento do telégrafo sem fio, Rondon esteve à frente da Inspeção de Fronteiras, entre 1934 e 1938, e uma grande parte da documentação fotográfica dos grupos indígenas da Amazônia foi feita nesse período. Nas palavras de Rondon, a Inspeção de Fronteiras seria a “*filha mais dileta da Comissão Rondon*” e, mantendo sua equipe de trabalho, todo esse perí-

odo de produção de imagens pode ser considerado uma extensão das atividades da comissão.



Índio Umutina, José Loro, por volta de 1910. (Figura 12)



Índio Umutina, José Loro, por volta de 1910. (Figura 13)

Rondon preparava vários álbuns fotográficos das atividades da Comissão e os enviava para as autoridades mais importantes do governo brasileiro. Os álbuns, os artigos publicados nos principais jornais do país e principalmente as

apresentações dos filmes seguidas de conferências funcionavam como uma espécie de marketing pessoal e uma forma de persuasão para a continuidade das atividades da comissão, e visavam principalmente a elite urbana, sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro, principal grupo formador de opinião. Assim, Rondon alimentava o espírito nacionalista, construindo etnografias de um ponto de vista estratégico e simbólico: a ocupação do oeste brasileiro através da comunicação pelo telégrafo pela visualidade da fotografia e do cinema mudo.

Podemos categorizar a produção imagética da Comissão Rondon em três instâncias. A primeira deve-se principalmente ao filme “Os Índios Coroados”, captado em 1916 e editado em 1917, considerado um dos primeiros filmes do cinema etnográfico no mundo e conhecido pelo seu segundo título: “Rituais e Festas Bororo”. A película mostra o ritual funerário entre os índios Bororo, da aldeia de São Lourenço, no Mato Grosso. Nesse filme, o índio é mostrado como um “mito de origem” da nação brasileira, pois ali estavam em seus costumes tradicionais desde os tempos ancestrais. Para aqueles que veem o filme de Reis pela primeira vez, a impressão de que aqueles indígenas estão completamente isolados e com quase nenhum contato com os brancos pode ficar marcada pela ênfase somente nos processos ritualísticos e nas práticas culturais como o artesanato e a busca da alimentação pela pesca. Reis não explicita em nenhuma passagem visual, nem tampouco pelas cartelas escritas, a presença dos missionários salesianos na região desde o final do século XIX, quando introduziram técnicas não tradicionais entre os bororos (Novaes; 1993). O cultivo e a moagem da cana-de-açúcar foi uma delas, e surpreendentemente, mesmo filmando essas cenas, elas não são editadas no filme, transparecendo que Reis pretendia mostrar exatamente a ideia de um índio “*como nos tempos do Descobrimento*”, como diz na cartela que encerra a película. Na publicação de “Índios do Brasil”, os fotogramas cinematográficos híbridi-

zam com fotografias criando uma nova ordem narrativa, na qual podemos vislumbrar que cenas de aculturação foram descartadas na montagem, dando ao filme uma impressão bruta da existência ainda tradicional desse grupo étnico, como uma espécie de mito de origem da nação brasileira, um índio tradicional, ainda “selvagem”.



Fotogramas do filme “Ronuro: Selvas do Xingu” (1932).
(Figuras 14 e 15)

O intercruzamento entre filmes e fotografias é uma prática inovadora da produção da Comissão Rondon e a segunda categorização se dá no campo da pacificação, quando imagens demonstram um índio dócil e sujeito a mudanças pelo avanço civilizatório. Constrói assim uma imagem de sujeição e não de impedimento a ocupação territorial da nação. No filme “Ronuro: Selvas do Xingu” (1932), captado em 1924 e editado em 1932, ocorreu uma hibridização na publicação impressa na qual fotografias e fotogramas dialogam na formação da narrativa. A natureza imagética se apresenta em ambos os casos (filme e narrativa impressa) como a exploração do território e criação de um índio genérico, inicialmente nus no ambiente natural e ao final vestidos com roupas civilizadas, o que lhes confere uma existência por semelhança, distanciando-os da natureza.

A terceira categorização da imagem do índio brasileiro pela Comissão Rondon é a construção imagética da existência de grupos tradicionais que aceitam a nacionalidade da bandeira e de outros símbolos da nação reconhecendo em alguns casos a fronteira nacional. Da mesma forma, os fotogramas e as fotografias se mesclam na exploração das últimas fronteiras. Os filmes “Inspetorias de Fronteira” (1938) e “Viagem ao Roraimã” (1932), junto às fotografias, são exemplares da condução para uma integração do índio pela ação civilizatória do Estado, na qual a imagem simbólica do índio fronteiriço, ao lado da bandeira nacional, marca a existência de um índio brasileiro, e não somente “índio”.

Como uma continuidade da Comissão Rondon e com uma metodologia detalhada de indexação das imagens, a Seção de Estudos do SPI criada no começo da década de quarenta produz um impressionante acervo de aproximadamente 10.000 negativos de grupos étnicos. Harald Schultz e Heinz Foerthmann são seus principais fotógrafos e a produção pode ser classificada como umas das primeiras frentes da fotografia moderna no Brasil, mas aqui no campo da do-

cumentação. Festas, cerimônias, rituais e cultura material são os temas da documentação de caráter etnográfico. O que nos chama mais a atenção é a organização do material até hoje pesquisado pela ordenação primeira de seus fotógrafos. Identificamos uma necessidade de compreender visualmente esses povos pela ampla produção fotográfica das características diversas das culturas indígenas. Ainda pouco estudado esse acervo de imagens desloca a questão indígena dos campos anteriores do exótico ou da afirmação da territorialidade nacional para um lugar de estudo e compreensão mais ampla da existência da diversidade étnica no Brasil.



Missões Salesianas, Rio Negro, Charlotte Rosebaum, 1938.
(Figuras 16 e 17)



Rondon na fronteira do Brasil com Venezuela e Guiana Inglesa, com índios Macuxis, em 27 de outubro de 1927. (Figura 18)

Como uma das muitas expedições da Seção de Estudos do SPI, Heinz Foerthmann acompanhou Darcy Ribeiro entre os anos 1949 e 1951 às aldeias dos índios Urubus-Kaapor. O resultado dessas incursões ao campo se deu recentemente com a publicação dos diários de campo de Darcy Ribeiro¹⁰ junto com as fotos realizadas por ele mesmo e por Foerthmann. Tal publicação concretiza efetivamente o lugar da fotografia como parte da etnografia sobre os índios brasileiros como prática da Seção de Estudos do SPI. Segundo Ribeiro, no prefácio do livro, existem dificuldades de reconhecimento de autoria das inúmeras fotografias pelo fato de terem sido realizadas tanto por ele quanto por Foerthmann, e assim foram arquivadas. Diz ele ao final do pequeno prefácio do livro: “*Aquelas em que apareço são dele, claro. As boas também.*” Entretanto, as pesquisas realizadas no âmbito do Museu do Índio para realizar indexação de informações permitem identificar as respectivas autorias¹¹.

¹⁰ *Diários Índios – Os Urubus-Kaapor*, São Paulo: Cia da Letras: 1996.

¹¹ A expedição teve início em 5 de novembro de 1949 e terminou em abril de 1950. Os encarregados da Seção de Estudos foram: Max Boudin,



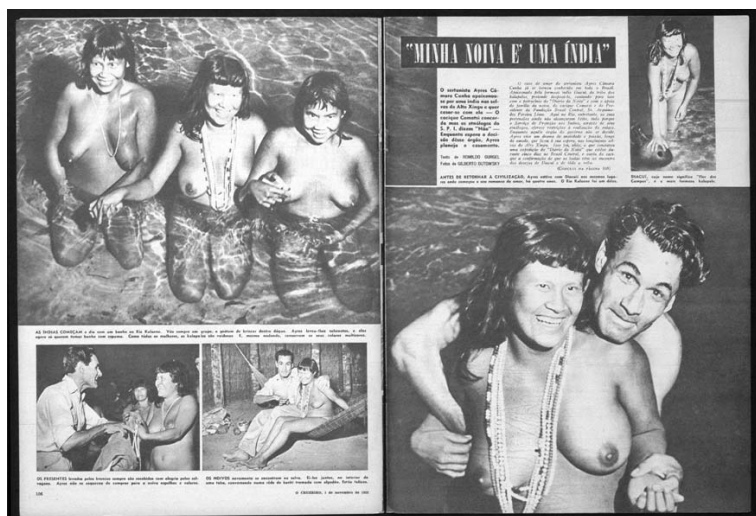
Funeral Umutina, Harald Schultz, Mato Grosso, 1943/45. (Figura 19)



Ritual do nascimento realizado por casal Urubu na casa indígena, Maranhão, 1949, Heinz Foerthmann¹². (Figura 20)

linguista francês, responsável pela documentação fonográfica; Heinz Foerthmann, pela documentação foto-cinematográfica e Darcy Ribeiro, etnólogo, orientador dos trabalhos. As informações para identificação destas fotografias foram pesquisadas em: Relatório sobre a realização das pesquisas de que Darcy Ribeiro foi incumbido de 1949/1950 sobre condições de vida da população indígena do Rio Gurupi, apresentado por Darcy Ribeiro a 6ª Delegacia Regional em 22/05/1950 (documento microfilmado Museu do Índio SARQ filme SPI2A: 1979-1989). Fonte: Denise Portugal (Museu do Índio).

¹² Negativo, P&B, 35 mm, Museu do Índio, SPI 14969.



Reportagens da revista *O Cruzeiro*. (Figura 21 e 22)

Ainda no campo da introdução da fotografia moderna no Brasil, a revista *O Cruzeiro* será o principal veículo de comunicação no qual o fotojornalismo assume novas faces na mediação dos fatos sociais. Jean Mazon constituiu um

grupo de fotógrafos que se tornaram referenciais e apresenta nova configuração da narrativa fotográfica no Brasil, transformando a presença da fotografia também no começo dos anos quarenta. Assim, temos o exemplo das reportagens publicadas como uma espécie de novela sobre o casamento da índia kalapálo Diacuí com um sertanista¹³. A proposta de uma mestiçagem das populações brasileiras é clara no encaminhamento dos episódios desse casamento frustrado, pois a índia morre na volta à sua aldeia e a criança é adotada por uma família branca. Se o casamento não deu certo, a criança seguiu seu rumo dentro da civilidade (Costa; 2004).

De outra parte, a revista também acompanhou a conhecida Expedição Roncador Xingu e a pacificação dos índios Xavantes, também em várias reportagens, e nesse caso atribuí-se um valor imagético à resistência desse grupo na conhecida fotografia na qual estão atirando flechas rumo ao avião de onde são fotografados por Jean Mazon¹⁴, mas no processo de contato se rendem ao grande pássaro, como na foto de José Medeiros em que um xavante se abraça às rodas de uma aeronave. A revista *O Cruzeiro* proporcionou ao grande público uma participação mediática no processo de pacificação realizado pelo Estado, mas apontou a existência de populações ainda sem contato e vivendo de forma tradicional.

¹³ Reportagens da revista *O Cruzeiro* no caso da índia Diacuí: “Minha noiva é uma índia” (01/11/1952), “Kalapalos invadem a ‘cuiabá’ dos arranha céus” (29/11/1952), e “Abandonada pelo branco morreu Diacuí?” (22/08/1953).

¹⁴ A Revista *O Cruzeiro* publicou entre 1944 e 1949 uma série de reportagens sobre a Expedição Xingu Roncador.



Índios Xavantes - Jean Mazon, 1946 (Figura 23)

A persistência da imagem de um índio tradicional conflui pelos vários exemplos para a formação de um imaginário coletivo sobre o índio no Brasil, e devemos principalmente à Comissão Rondon e à revista *O Cruzeiro* a sedimentação desta visão ainda presente nos dias de hoje. Se voltarmos um pouco mais de uma dezena de anos, podemos observar que a idéia de “selvagem” é lembrada na polêmica reportagem da revista *Veja* sobre o caso Paulinho Paicã, que denunciava um possível estupro de uma moça branca, depois julgado e inocentado. A capa da revista mostrava-o em pinturas tradicionais com o título “O Selvagem” (em letras maiúsculas) e trazia dúvidas se ainda podíamos considerá-lo como índio, pois dirigia e tinha carro e pilotava avião, e tinha uma certa estabilidade econômica. Assim, ao índio da revista *Veja* caberia somente sua existência tradicional, não lhe permitindo aculturações, mas o título induzia o leitor para uma ambiguidade perversa, na qual o estupro seria natural da condição “primitiva”. Paulinho Paicã era uma liderança ecológica, com reconhecimento internacional, e a reportagem foi publicada em plenos ventos da ECO 92,

no Rio de Janeiro.¹⁵ Desta forma, ainda ao final do século XX, a imprensa alimenta no imaginário nacional a ideia de uma presença “selvagem” como valor moral, entre os indígenas brasileiros.



José Medeiros, Índio Yawalapiti - Expedição Xingu Roncador, 1949. (Figura 24)

¹⁵ Chamada de capa: “O SELVAGEM – Cacique-símbolo da pureza ecológica tortura e estupra uma estudante branca e foje em seguida para sua tribo” (Revista *Veja* 1238, 10/06/1992). Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>



Revista *Veja* 1238, 10/06/1992. (Figura 25)

Claudia Andujar – Entre o mágico e o etnográfico

Claudia Andujar é um exemplo de obra fotográfica diferenciada realizada ao final do século XX, que adentra um campo situado entre as artes visuais e o etnográfico. A inserção principal da fotógrafa se dá por conseguir duas bolsas de trabalho da fundação Guggenheim de Nova York para realizar uma pesquisa fotográfica entre o grupo indígena Yanomami no período de 1972/74. Como resultado, lança o livro “Yanomami - frente ao eterno” (1978), composto de 38 fotografias em P&B com intensos jogos de luz e sombra, retratos que fogem a uma descrição e nos remetem para uma relação atemporal nas imagens dos índios, uma busca de intensidades interiores para além de uma fotografia somente

documental. Suas fotos participam e são a base das ações da Comissão de Criação do Parque Yanomami (Comissão Pró Índio) quando lança o livro “Genocídio do Yanomami: Morte do Brasil”, e suas fotos com sons captados em campo se tornam um fotofilme pelas mãos de Marcelo Tassar. “Povo do Sangue, Povo da Lua” (1988) é um filme marcante pela intensidade das luzes de suas fotos e pela denúncia das condições de vida após contato com garimpeiros e com trabalhadores da estrada aberta no meio do habitat dos Yanomami. O filme tem vida própria no qual as fotografias ganham animação realizada em processo *table top* e com som captados diretamente por Claudia Andujar, e chegou à televisão tornando-se um forte instrumento de formação de uma consciência sobre a necessidade da reserva Yanomami. Temos no filme não somente a condição de uma fotografia bruta e cruel das condições decadentes do contato, mas também as luzes alentadoras dos elementos vivos da cultura Yanomami.

Em 1998, Claudia Andujar participa da 2ª Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, e organiza uma parte importante de seu material sobre os Yanomami em três sessões centrais: a casa; a floresta; o invisível. As fotografias de Claudia Andujar nos dão a possibilidade de experimentar o invisível, no qual a luz fotográfica encontra a luz cintilante dos espíritos. Os feiticeiros evocam o sobrenatural, enquanto a fotógrafa evoca a nova magia da imagem técnica anunciada por Vilém Flusser. O referente não é aderido à imagem fotográfica pelo fato de ser uma construção simbólica, mas perde sua carga mítica original, descontextualizando o evento religioso para transformar-se em outra magia, uma magia contemporânea que não se propõe a modificar o mundo, mas sim nossos conceitos sobre o mundo (Flusser;1980), ou o que esse autor chama de magia de segunda ordem. Em artigo sobre a trajetória de Claudia Andujar, Rogério Duarte assim se expressa sobre a fricção entre o fotográfico e ritualístico:

Os espíritos auxiliares dos xamãs Yanomami, chamados xapiripê ou hekurapê, aparecem primeiramente a quem os invoca na forma de luzes cintilantes. Aos poucos revelam seus corpos minúsculos e brilhantes, enfeitados com plumas brancas na cabeça e braçadeiras de penas de arara e papagaio. Nesse universo, a luz assume uma densidade simbólica que somada à especificidade da linguagem fotográfica – luz e sombra – permite a expressão de um pensamento interior. Dessa forma, Claudia não fotografa “a luz”, mas a cultura, ou ainda, os espíritos Yanomami. Em seu trabalho, é principalmente o diálogo entre a luz “material” e a luz “simbólica” que produz o resultado fotográfico. (Duarte; 2003)



Yanomami, Claudia Andujar. (Figura 26)



Yanomami, Claudia Andujar. (Figura 27)

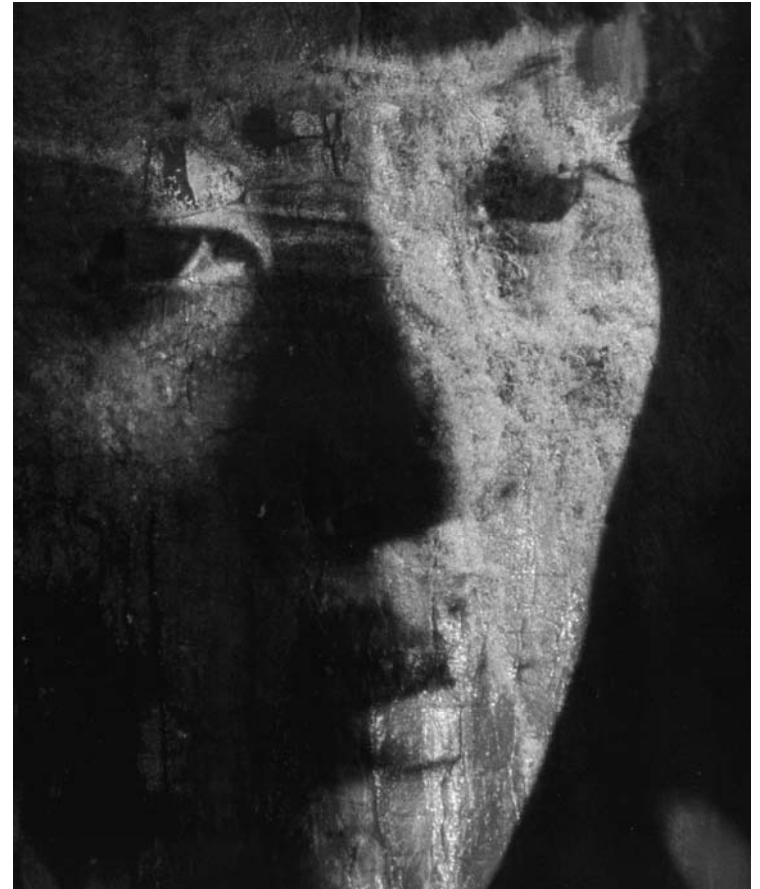
Claudia participa da 24ª Bienal de São Paulo (1998) com fotomontagens de suas imagens, justapondo retratos e luzes, nas quais o elemento humano desgarra-se de uma existência somente indicial do fotográfico e persiste na permanência um universo mágico e, podemos dizer, onírico aos nossos olhos. Claudia Andujar, de forma profética, prenuncia desenvolvimentos posteriores no campo fotográfico sobre a imagem do índio ao quebrar estruturas moduladoras de nossa forma de ver, pautadas em modelos positivistas da arte de descrever presentes no programa da câmera fotográfica, e incluindo a possibilidade da subjetividade e da autoria. Encontramos um lugar teórico importante desse fazer em anos recentes, como nos indica Carlos Brandão quando conceitua um novo campo: a “etnopoética da imagem”:

Antes de vir a ser um ‘objeto útil’ de leitura ou ‘um meio para’ alguma coisa na prática da antropologia, a fotografia é um momento de descobertas e de trocas de sensibilidades à volta da imagem. À volta de uma imagem. Tanto na vida cotidiana quanto em uma situação docente, a foto-

grafia deveria ser algo pertencente ao intervalo entre o sentido e o encantamento... (Brandão; 2004; 52)

A ideia de encantamento traduz nossa aproximação sensitiva com as imagens de Claudia Andujar, quando o fotográfico, pelas suas características técnicas, nos apresenta aquilo que não nos é dado a ver como não Yanomami, mesmo presentes nos rituais, nos apresenta a possibilidade da presença do invisível, e a fotografia assume outra função, a de magicizar nosso deslumbramento com as luzes imanentes do sobrenatural. Mesmo sabendo hoje que a fotografia não pode fotografar os espíritos, como se pensava ainda no século XIX, nos deixamos levar pela experiência e ilusão estética como uma forma de compreensão do outro. Dentro de um campo fenomenológico, Claudia Andujar cria um novo espaço imagético ao nos propor uma imagem-conceito, como forma diferente de olhar para o índio yanomami. Em pesquisa recente, buscando compreender relações sobre a questão de fotografia de rituais, no caso específico de um ritual de passagem, penso que podemos indicar um caminho conceitual no qual uma fricção se justapõe entre o fotógrafo e o campo mítico, no qual o fotógrafo, ao final, substitui os xamãs, criando uma nova ordem imagética e programática na sociedade de consumo de imagens, tornando-as mercadorias simbólicas.

A existência de dois campos marginais, ou liminares, cria uma fricção ritualística entre o sagrado contextualizado na cosmologia religiosa e os mecanismos ideológicos no processamento da imagem técnica, ou seja, a metáfora de Turner para a modelagem do barro pela matéria nuclear, a transformação do pó, aplica-se à modelagem da luz pelos grãos de prata, uma construção imagética social que lhes dá forma existencial além da primeira realidade. A morte social encontra aqui similitude na morte da primeira realidade, já que prisioneira do recorte temporal e espacial do campo fotográfico ressurgue na agregação como um conceito, uma imagem conceito. (Tacca;2009; 160)



Yanomami, Cláudia Andujar. (Figura 28)

Finalizando, podemos então indicar três momentos importantes da construção da imagem do índio no Brasil pelo campo da história da fotografia:

No primeiro momento temos a ideia do exótico distante, lugar do selvagem próprio da natureza, mesmo domesticado, e ainda um primeiro olhar de busca etnográfica no final do século XIX, mas ainda muito contaminado pelo exotismo. Em seguida, encontramos o encontro do nacional e o etnográfico da Comissão Rondon, com desdobramentos

na documentação da Secção de Estudos do SPI, e das narrativas fotojornalísticas da revista *O Cruzeiro*, na primeira metade do século XX.

Por fim, incapacitada de ultrapassar o real pela sua ontologia positivista, a fotografia etnográfica encontra no campo da arte um lugar para a elevação da imagem fotográfica como ilusão especular rumo ao mágico. Ao nos apresentar o invisível e o indizível, as luzes dos espíritos e o onírico, Claudia Andujar ao menos assim nos permite participar desse universo mítico. A separação do etnográfico da possibilidade realística da fotografia nas imagens de Claudia Andujar abre para uma poética sobre o outro muito distante do cerco imagético realístico da antropologia, e a idéia do índio tradicional ganha outra dimensão, agora dentro da complexidade de sua própria cultura.

Podemos ainda indicar uma nova possibilidade que se abre para a representação, mas ainda não muito visível, com presenças tímidas que o mundo digital possibilita, ou seja, uma produção fotográfica endógena que conduz a práticas efetivas de identidades a partir da produção e circulação de imagens na própria etnia e na própria cultura, e também como lugar de visibilidade para outros olhares distantes, e nesses casos uma reafirmação da existência de um índio tradicional alimenta nosso imaginário sedento dessas imagens míticas do índio tradicional.

Bibliografia

- Brandão, Carlos. “Fotografar, documentar, dizer com a imagem”, Cadernos de Antropologia e Imagem 18, Rio de Janeiro: UERJ, 2004.
- Costa, Helouise. - “Diacuí: a fotorreportagem como projeto etnográfica”, Studium 17, 2004, disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/17/01.html>

- _____. “Um olhar que aprisiona o outro: o retrato do índio e o papel do fotojornalismo na Revista O Cruzeiro”, Revista Imagens no.2, Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- Dobal, Suzana. “Ciência e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX”, Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro: UERJ, v. 12, 2001.
- Duarte, Rogério. “Olhares do Infinito - notas sobre a obra de Claudia Andujar”, Studium 12, 2003. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/12/5.html>.
- Kossoy, Boris. Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro – Fotógrafos e Ofícios da Fotografia no Brasil (1833-1910), São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- Macclum, Cecília. “O ‘Paikan’ da *Veja*: mídia, modernismo e a imagem do índio no Brasil”, in Cadernos de Antropologia e Imagem, no.12, UERJ.
- Morel, Marco. “Imagens aprisionadas e resistência indígena: os daguerreótipos de 1844”, Studium 10, 2002. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/10/7.html>
- Novaes, Sylvia Caiuby. Jogo de Espelhos, São Paulo: Edusp, 1993.
- Ribeiro, Darcy. Diários Índios – Os Urubus-Kaapor, São Paulo: Cia da Letras: 1996.
- Rondon, Cândido Mariano da Silva. Índios do Brasil do centro ao noroeste e sul de Mato-Grosso, Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura: CNPI, v.I, 1946.
- _____. Índios do Brasil - Cabeceiras do Xingu/Rio Araguaia e Oiapóque, Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura: CNPI, v.II, 1953.
- _____. Índios do Brasil - Norte do Rio Amazonas, Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura: CNPI, v.III, 1956.

Samain, Etienne. “Ver e Dizer na Tradição Etnográfica: Bronislaw Malinowski e a Fotografia”, *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre:UFGRS, ano 1, n. 2, jul./set. 1995.

Santos, Sílvia Coelho dos. Os Índios Xokleng - Memória visual, Florianópolis: Ed. da UFSC; Itajai : Univali, 1997.

Scherer, Joanna. “Selected references on ethnophotography”, CVA News Letter, Commission on Visual Anthropology (May), Montreal, 1988.

Tacca, Fernando de. A Imagética da Comissão Rondons - Etnografias Fílmicas Estratégicas. Campinas:Papirus, 2001.

_____. Imagens do Sagrado – Entre Paris Match e O Cruzeiro, Campinas: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. “Antropologia e imagens em rede. A periferia na Internet”, La comunicación mediatizada: hegemonías, alternatividades, soberanías, Susana Sel (Org.), Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso), 2009.

Vasquez, Pedro Karp. Fotógrafos Alemães no Brasil no século XIX, São Paulo: Metalivros, 2000.

Valentin, Andreas. Os ‘Indianer’ na fotografia amazônica de George Huebner (1885-1910), tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social – PPGHIS/UFRJ, 2009.

Webb, Virginia-Lee. “Manipulated Images. European photographs of Pacific peoples”, *in Prehistories of the Future – The Primitivist Project and the Culture of Modernism*, Elazar Barkan and Ronald Bush, California:Stanford University Press, 1995.

Fernando Cury de Tacca. Professor do curso de graduação em midialogia e no programa de pós-graduação em artes da Unicamp, na linha de pesquisa “cultura audiovisual e mídia”. Coordenador editorial da revista eletrônica Studium: www.studium.iar.unicamp.br.