

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

**OS MOVIMENTOS DA IMAGEM
DA ETNOGRAFIA À REFLEXÃO ANTROPOLÓGICA**
Experimentos a partir do acervo fotográfico do professor
Roberto Cardoso de Oliveira

João Martinho de Mendonça

CAMPINAS – 2000

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios

OS MOVIMENTOS DA IMAGEM
DA ETNOGRAFIA À REFLEXÃO ANTROPOLÓGICA
Experimentos a partir do acervo fotográfico do professor
Roberto Cardoso de Oliveira

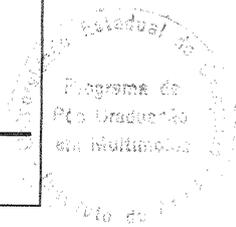
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SECÃO CIRCULANTE

João Martinho de Mendonça

Este exemplar é a redação final da dissertação
defendida pelo Sr. João Martinho de
Mendonça e aprovada pela Comissão
Julgadora em 11/09/2000



Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain



Dissertação apresentada ao
Curso de Mestrado em
Multimeios do Instituto de Artes
da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau
de Mestre em Multimeios, sob a
orientação do Prof. Dr. Etienne
Samain do DMM-IA.

168879000

CAMPINAS – 2000



UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
T / UNICAMP
M523m
V. _____ Ex. _____
TOMBO BC/ 43200
PROC. 06-278/00
C D
PREC. RS 41,00
DATA 15/12/00
N.º CPD _____

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM-00153360-4

M523m

Mendonça, João Martinho de

Os movimentos da imagem da etnografia à reflexão antropológica : experimentos a partir do acervo fotográfico do professor Roberto Cardoso de Oliveira / João Martinho de Mendonça. -- Campinas, SP : [s.n.], 2000.

Orientador: Etienne Ghislain Samain.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Oliveira, Roberto Cardoso de,. 2. Nimuendaju, Curt, 1883-1945. 3. Bateson, Gregory, 1903-1980. 4. Mead, Margaret, 1901-1978. 5. Antropologia visual. 6. Interpretação fotográfica. 7. Fotografia. 8. Comunicação visual. 9. Índios Tukuna. I. Samain, Etienne Ghislain. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SECÃO CIRCULANTE

À memória de papai, Martinho Braga Mendonça.

Na ocasião desta realização, fico muito grato:

- À FAPESP e à FAEP pela contribuição decisiva ao financiamento da pesquisa
- Ao Prof. Dr. Roberto Cardoso de Oliveira, por sua colaboração fundamental nesta pesquisa, pela presença e disposição notável, por sua dedicação e fineza; à Sra. Gilda, sua esposa, que tão cordialmente nos recebeu em sua residência
- Ao Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain, orientador da pesquisa, por sua força e paciência, sempre encorajadores, pelas presenças, críticas e manuscritos dedicados a esta pesquisa, por seu vivo interesse, apoio e cordialidade; à Sra. Godelieve, sua esposa, por suas palavras estimulantes, pelo seu humor e por sua atenção especial.
- Às Professoras Dras. Ana Luiza de Carvalho da Rocha e Nadia Farage pelo auxílio fundamental no exame de qualificação
- Ao fotógrafo André Alves, pelos dias de trabalho no laboratório, revelando os negativos da expedição de 1959 ao Rio Alto Solimões
- Aos funcionários do Departamento de Múltiplos Meios, pela cooperação indispensável
- Aos líderes Pedro Inácio e Nino Fernandes e ao Pastor Josilei, descendentes dos Magüta (Tukuna), pela participação notável no encontro “Tukunas Hoje”, acreditando que este trabalho poderá servir, agora ou no futuro, aos seus filhos e conterrâneos e, extensivamente, aos organizadores e demais presentes do referido encontro
- Ao colega Everaldo Luís Silva pelo acesso à obra de Mead e Bateson, via internet
- Às Professoras Márcia Viana e Marina Wendel pela colaboração nas revisões e traduções
- À Professora Dra. Ana Maria de Nyemeyer, por indicar-me o caminho da pesquisa acadêmica e antropológica
- À Professora Dra. Mariza Corrêa, pela breve orientação no projeto inicial
- Aos amigos e familiares, por suas presenças, palpites e críticas
- À mãe, Maria Cintra Mendonça, patrocinadora da cultura em todos os níveis, pelos recursos pessoais com que contribuiu a esta pesquisa e por sua bênção sempre renovada; à mana Myria Cintra Mendonça, por seu apoio e dedicação
- À Klara Schenkel, pela companhia adorável em casa, pelas revisões rápidas e pela consultoria em português; às nossas filhas Marina e Júlia Schenkel, por sua força, carinho e união, por toda a magia da qual somos tão carentes ainda.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Resumo

Esta dissertação procura revelar a importância histórica e antropológica do acervo fotográfico do Professor Roberto Cardoso de Oliveira, localizado no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL/ Unicamp). Enfatiza especificamente as imagens tomadas entre os Tukuna da região do Rio Alto Solimões durante uma expedição do Museu Nacional empreendida em 1959. Tal delimitação permite avaliar o emprego das fotografias no livro *O índio e o mundo dos brancos* publicado pelo autor em 1964, desenvolvendo, numa perspectiva paralela, uma análise do trabalho fotográfico apresentado no livro *The Tukuna* (1952), do pesquisador Curt Nimuendaju, que esteve no campo em 1941 e em 1942.

São apresentados, também, exercícios experimentais em torno do método utilizado em *Balinese Character* (1942) por Gregory Bateson e Margaret Mead, reflexões sobre a técnica fotográfica e suas potencialidades interpretativas tanto como sobre as múltiplas estratégias receptivas implicadas na publicação das imagens fotográficas.

Apresenta-se, por fim, o generoso diálogo tecido, tanto pelo pesquisador como pelo seu orientador, com o Professor Cardoso de Oliveira, partindo de suas imagens e de suas reflexões escritas, seguido de um exercício de rememoração acerca da expedição de 1959, reunindo fotografias e trechos de seus diários de campo.

De um modo geral, pensamos que a presente pesquisa oferece alguns subsídios, teóricos e práticos, ao trabalho com fotografias no campo da antropologia.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SECÃO CIRCULANTE

ÍNDICE

Introdução	013
1 Curt Nimuendaju e Roberto Cardoso de Oliveira entre os Tukuna	
1.1 Preliminares: da estruturação geral da pesquisa	015
1.2 Os resultados publicados	
1.2.1 Curt Nimuendaju e a monografia dedicada aos Tukuna	019
1.2.2 Roberto Cardoso de Oliveira e o ensaio dedicado aos Tukuna	032
1.2.3 Relações de continuidade entre os trabalhos apresentados	044
1.3 O uso das imagens nas duas obras	
1.3.1 Curt Nimuendaju – fotografias descritivas?	047
1.3.2 Roberto Cardoso de Oliveira – fotografias ilustrativas?	057
1.3.3 Relações entre o texto e as imagens	067
2 Os discursos imagéticos em torno da festa da “moça nova”	
2.1 A festa da “moça nova”	069
2.2 A representação imagética da festa no livro de Curt Nimuendaju	071
2.3 A representação imagética da festa no livro de Cardoso de Oliveira	083
3 Desdobramentos metodológicos para uma antropologia visual fotográfica: exercícios experimentais e reflexões	
3.1 O método de <i>Balinese Character</i> – fotografias interpretativas?	095
3.1.1 O contra-campo revisitado – quando as imagens falam de seu operador	120

3.2	Subsídios para uma interpretação fotográfica do ponto de vista técnico	
3.2.1	Apontamentos sobre a técnica fotográfica nos trabalhos abordados	133
3.2.2	Recuperação, tratamento e memória das imagens no âmbito desta pesquisa	143
4	O ofício do antropólogo segundo Roberto Cardoso de Oliveira	
4.1	Introdução	151
4.2	Entre a escrita e a imagem. Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira	157
4.3	A complementaridade entre diários de campo e fotografias	189
4.4	Conclusões	209
5	Conclusão final	215
	Referências bibliográficas e imagéticas	221
	Índice imagético	227

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SECÃO CIRCULANTE

Nota explicativa sobre as grafias utilizadas nesta dissertação

As palavras estrangeiras (inglês, francês, balinês ou Tukuna) estarão destacadas em itálico.

Para as palavras Tukuna mantive basicamente as mesmas grafias utilizadas por Curt Nimuendaju (mereceriam uma revisão atualizada, que não pude empreender ainda):

- ë → aberta, entre “e” e “a”;
- e → fechada, entre “e” e “i”;
- c' → entre “a” e “o” ou também como “ch”;
- U → entre “u” e “o”;
- n' → nasal velar.

Alguns termos e expressões em português estarão destacados em itálico. Isto quer dizer que os mesmos poderão indicar “pistas”, quer sejam para pensar sobre as imagens quer para esclarecer os aspectos principais das abordagens aqui empreendidas.

No item 4.2 as obras mencionadas estarão destacadas em negrito, sendo relacionadas na bibliografia final.

No item 4.3 os trechos dos diários da expedição de 1959 estarão destacados em itálico, de modo a enfatizar a peculiaridade desse modo de escrita.

As traduções dos trechos extraídos dos livros *The Tukuna* e *Balinese Character*, foram efetuadas com a colaboração da professora Márcia Viana.

Introdução

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

“(…) E nem sequer podemos confiar em nossa visão de desterrados: a própria vontade de partir tem seus motivos pessoais, que podem alterar o testemunho. Esses motivos também precisarão ser ditos, se quisermos justamente ser verdadeiros; não porque a etnologia seja literatura, mas porque, pelo contrário, ela só deixa de ser incerta se o homem que fala do homem não traz por sua vez uma máscara. (...)”

M. Merleau- Ponty, in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960¹.

A fotografia e a antropologia nasceram juntas nos meados do século XIX. Ambas serão submetidas, durante as décadas seguintes, a constantes modificações e desenvolvimentos, seja em método ou concepção teórica. Sem entrar nos detalhes deste progresso e de suas funcionalidades cambiantes, é interessante notar que uma primeira antropologia física (antropometria) fez da fotografia um suporte central e isto até aproximadamente os anos de 1920. Paralelamente esta recém-criada antropologia ia caminhar no sentido de entender *todos* os fatos da cultura, isto é, não apenas se aproximar do corpo visível do homem social e de seus artefatos, mas sim realizar uma compreensão mais abrangente das diferenças culturais existentes entre as sociedades humanas, o que significava trabalhar com dados que não eram necessariamente da ordem da visualidade (parentesco, organização social, mitologias...).

Esta dissertação procura mostrar alguns caminhos seguidos nesta busca de uma compreensão mais ampla da diversidade cultural. Nossa preocupação central reside no questionamento dos papéis recíprocos da escrita e da imagem, enquanto suportes comunicacionais e representacionais, expressões de estilos cognitivos singulares, aliados ao pensamento antropológico. O propósito de medir os usos da fotografia face à expressão escrita, colocando em relevo tanto as singularidades de cada uma quanto sua necessária complementaridade, é o que confere a este trabalho seu caráter experimental. Dessa maneira esperamos contribuir às pesquisas atuais, sobretudo no sentido de que possam incorporar, na prática e no discurso, as potencialidades heurísticas do meio fotográfico.

Veremos, pois, como um alemão autodidata (Curt Unkel) nascido em Jena, em 1883, tendo aportado no Brasil em 1903 e dedicado sua vida ao conhecimento

¹ Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira: *Signos*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1991, p. 130.

dos habitantes nativos, chegou a produzir vários livros (com fotografias) sendo o último deles resultado de suas incursões aos índios Tukuna do Rio Alto Solimões. Este livro, publicado em 1952 nos Estados Unidos, não foi visto por seu autor, que faleceu em 1946 após ter voltado aos igarapés do Rio Alto Solimões para complementar sua pesquisa através da coleta de mitos Tukuna. Nimuendaju foi o sobrenome por ele adotado quando naturalizou-se brasileiro em 1922. Em guarani significa: “aquele que estabeleceu sua morada”. Sua coleção de fotografias encontra-se sob os cuidados do Museu Nacional no Rio de Janeiro.

Conhecemos uma parte do trabalho de um sempre jovem etnólogo (Roberto Cardoso de Oliveira) que iniciou suas pesquisas etnográficas nos anos cinquenta com os índios Terêna do Mato Grosso e com os índios Tukuna do Rio Alto Solimões, passando posteriormente a dedicar-se à vida acadêmica como professor, sendo hoje amplamente reconhecido por sua produção intelectual no campo da hermenêutica. Ao longo de sua trajetória ele constituiu uma rica coleção imagética, doada em fins dos anos oitenta ao Arquivo Edgard Leuenroth (AEL)/Unicamp. Nosso interesse por suas imagens fotográficas propiciou a abertura de um diálogo, aqui transcrito na íntegra (item 4.2, pp. 157-187), que mostra a reflexão partilhada com ele sobre os temas tratados na dissertação.

Além disso, vamos procurar indicar como as fotografias se prestam a interpretação teórica proposta em *Balinese Character* (1942) de Gregory Bateson e Margaret Mead. Neste caso, nosso propósito é sugerir uma maneira eventual de reutilizar as imagens do acervo fotográfico do professor Roberto Cardoso de Oliveira. As fotografias tomadas entre os Tukuna do Rio Alto Solimões serão, pois, interpretadas segundo a metodologia utilizada em *Balinese Character*. Este exercício deverá permitir compreender melhor os problemas envolvidos no uso da imagem fotográfica, quer seja na pesquisa quer no discurso final produzido.

Espera-se, portanto, confirmar a importância atual da fotografia para a produção do conhecimento antropológico, ressaltando as imagens constituídas durante o século XX nas diversas e peculiares situações de contato vivenciadas por diferentes autores.

1 Curt Nimuendaju e Roberto Cardoso de Oliveira entre os Tukuna

1.1 Preliminares: da estruturação geral da pesquisa

O material analisado

A situação de contato interétnico tem a propriedade de evidenciar, de um modo incontornável, o conflito entre diferentes sistemas de representação – processo sempre visível nos registros escritos e pictóricos armazenados tanto em museus, arquivos e bibliotecas, como também em coleções particulares. Estas representações acumuladas são alvos de especial interesse por parte da disciplina antropológica, ao lado do trabalho de campo, no qual o antropólogo-etnógrafo participa diretamente da situação de contato, efetuando novas representações através dos instrumentos registradores dos quais dispõe, sejam escritos e/ou pictóricos como também sonoros.

Minha atenção concentra-se em representações passadas, nas imagens distantes no tempo que, espero, me permitirão chegar ao questionamento do sentido atual da abordagem antropológica e de suas possíveis alternativas.

Tentarei focalizar alguns antigos desdobramentos do convívio estabelecido entre os povos ocidentais colonizadores de procedências diversas e os povos originários da região do Alto Rio Solimões conhecidos pelo nome “Tukuna”². Mais especificamente quero examinar o tratamento dado às imagens fotográficas destes “índios” no contexto de trabalhos antropológicos. O ponto de partida adotado são as cerca de duzentas fotografias tomadas pelo etnólogo Roberto Cardoso de Oliveira durante sua primeira expedição realizada na região, em 1959. Daí resultaria, após outra ida ao campo em 1962, a publicação do livro *O Índio e o Mundo dos Brancos*³ que, na sua primeira edição de 1964, vem ilustrado com onze fotografias em preto e branco.

Com o intuito de enriquecer o ponto de vista proposto para este trabalho (que será delineado a seguir), realizei uma investigação paralela calcada nos trabalhos efetuados na mesma região por um outro pesquisador, Curt Nimuendaju, cerca de vinte anos antes, em 1941 e em 1942. Os resultados foram reunidos no livro *The Tukuna*, publicado em 1952 numa edição patrocinada pela Universidade da Califórnia. Sua última seção apresenta uma coleção temática com 55 fotografias em preto e branco. A obra é apontada por Cardoso de Oliveira como sendo a referência etnográfica principal até então disponível, tendo-lhe servido

² De acordo com sua mitologia, todos os homens se originariam de uma pescaria promovida por dois irmãos, deuses criadores e imortais. Os primeiros a serem pescados foram os Magüta (como se auto-denominam hoje os Tukuna, descendentes únicos desta primeira geração). Nimuendaju, Curt. *The Tukuna*, edited by Robert H. Lowie, University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1952, pp. 128-129 e p. 135. As grafias “Tükúna”, “Tukúna”, “Tikuna” ou “Ticuna” são igualmente válidas, constando em publicações e autores variados. Usarei, nesta dissertação, somente a grafia “Tukuna”.

³ Cardoso de Oliveira, Roberto. *O Índio e o Mundo dos Brancos. A situação dos Tukuna do Alto Solimões*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, Coleção Corpo e Alma do Brasil, 1964.

como apoio, tanto em sua pesquisa de campo, quanto na reflexão desenvolvida em *O Índio e o Mundo dos Brancos*.

Pressupostos e metodologia

Para analisar os materiais aos quais me referi, trato primeiramente de considerar os papéis recíprocos da escrita e da imagem, como suportes comunicacionais e como meios representacionais, proporcionando “(...) ‘estilos cognitivos’ e modos singulares de compreensão e de interpretação (...)”⁴, aliados a formas de conhecimento específicas – neste caso à disciplina antropológica. Nesta perspectiva conduzo meu ponto de vista sobretudo para o esclarecimento das potencialidades do suporte fotográfico, buscando contribuir à problemática levantada em Samain⁵ (1998) quanto ao uso de registros visuais nos trabalhos antropológicos.

Assim, as imagens elaboradas a partir do ato de fotografar e as representações elaboradas através da escrita são questionadas e interrelacionadas, tanto sob o prisma das experiências por elas evocadas como também segundo a perspectiva do discurso apresentado nas publicações resultantes. Inicialmente me situo no processo de produção de conhecimento no campo da pesquisa etnográfica. Procuo pistas que ajudem a elucidar os contextos comunicacionais nos quais os materiais presentes nos livros foram constituídos. Contrapondo, então, as obras realizadas à maneira como foram sendo elaboradas durante a pesquisa, tento evidenciar a separação entre a experiência vivida e o conhecimento produzido. Enfim, tentarei mostrar que esta separação ocorre não apenas no processo de textualização mas, também e diferentemente, no processo de visualização.

Com relação ao “escrever”, um outro questionamento se impôs de imediato. Como dar conta das estratégias empregadas na utilização conjunta das representações escritas e fotográficas? Pergunto, então, com Samain (1998): “(...) Quais seriam, desta maneira, no campo da antropologia, as virtudes da escrita que a visualidade fotográfica não teria? Mas, também, quais seriam, no mesmo campo da antropologia, as potencialidades da fotografia, singulares com relação à escrita, mas que ela não soube ainda alcançar ou desenvolver suficientemente? O que viria a definir e a esclarecer sua necessária complementaridade? (...)”⁶. Pergunto, enfim, como conjugar hoje as diferentes modalidades do discurso escrito em antropologia com as múltiplas possibilidades de produção e edição imagéticas, mais especificamente com relação ao material etnográfico concernente aos Tukuna?

⁴ Samain, Etienne. “No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia” in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 1998, 6(1): 141-158, p. 142. Ver também “Oralidade, Escrita, Visualidade. Meios e modos de construção dos indivíduos e das sociedades humanas”, in Luiz Carlos Uchôa Junqueira Filho (org.) *Perturbador Mundo Novo. História, psicanálise e sociedade contemporânea. 1492 - 1900 - 1992*, São Paulo, Ed. Escuta, 1994, pp. 289-301.

⁵ Ibid. (1998), p. 147.

⁶ Samain, Etienne. Op. cit. (1998), p. 148.

A importância da observação etnográfica foi tematizada recentemente em Cardoso de Oliveira⁷ (1998) em um capítulo intitulado “O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever”. A análise que ora empreendo participa do mesmo desejo manifesto em seu discurso, a saber, chamar a atenção ao “(...) caráter constitutivo do olhar, do ouvir e do escrever na elaboração do conhecimento próprio das disciplinas sociais (...)”⁸. Trata-se, portanto, de investigar cada um destes atos como processos cognitivos distintos, embora relacionados, questioná-los “em si mesmos”. Minha busca concentra-se notadamente no ato da observação, especificamente com relação ao sentido do olhar fotográfico e sua peculiar “natureza epistêmica”. Será uma tentativa, bastante limitada, é claro, de ocupar o espaço de reflexão aberto pelo texto citado, no qual o ato de escrever é objeto de especial atenção por parte do autor.

Conteúdo dos capítulos

Tento, pois, neste primeiro capítulo, levantar alguns aspectos do processo que decorreu da experiência pessoal no campo de pesquisa etnográfico até a conclusão do livro, tornado público e acessível a comunidades distintas, numa determinada seção de biblioteca ou de catálogo. Para isto procuro revelar a confluência dos atos de ver, ouvir e de escrever durante o processo de pesquisa, exercício possível através do exame das modalidades textuais e imagéticas utilizadas nos livros. Penso, quanto às funcionalidades lógicas da imagem fotográfica, ora no contexto de captação, nos igarapés da região do Rio Alto Solimões, ora nos contextos de recepção, quando veiculadas para públicos distintos. Em outras palavras, busco revelar um pouco do processo de produção das duas obras, apontando os meios comunicacionais envolvidos e o modo como são utilizados, desde a experiência de campo ao livro publicado.

No segundo capítulo procuro focar as imagens da festa de “moça nova” em cada uma das duas obras (de Nimuendaju e de Cardoso de Oliveira) mostrando os contextos de enunciados escritos aos quais se encontram vinculadas. Proponho uma visualização conforme ao modo como estão postas nos livros, no entanto, agrupadas tematicamente e colocadas em primeiro plano com relação aos conteúdos textuais. Trata-se de uma releitura das imagens, ou melhor, de um revisionamento (re-visão), uma primeira maneira de atentar para as possibilidades discursivas da integração dos níveis verbal e visual mantendo, todavia, o modo como são relacionadas textualmente pelos autores. O tema desenvolvido é o da festa de puberdade, pois representa um interesse comum aos dois autores e fornece motivação para a maior parte das imagens tomadas. Será também revisitado nos demais capítulos da dissertação, permitindo explorar algumas potencialidades reflexivas latentes nas abordagens imagéticas

⁷ Cardoso de Oliveira, Roberto. *O trabalho do antropólogo*, São Paulo/ Brasília, Ed. Unesp/ Paralelo 15, 1998, capítulo 1, pp. 17-35.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

realizadas. A idéia básica é pensar sobre a representação da festa da moça nova, fazendo das imagens o fio condutor.

No terceiro capítulo apresento alguns exercícios e reflexões sobre a metodologia de uso de fotografias em antropologia. Para isto, valho-me das imagens selecionadas do acervo de Cardoso de Oliveira, demonstrando sua importância efetiva para uma antropologia visual que ultrapasse o valor meramente documental das mesmas. É neste sentido que utilizo o modelo de tratamento de imagens de *Balinese Character*⁹. Para tal, foi indispensável a presença do trabalho etnográfico de Curt Nimuendaju. Apresento em seguida algumas análises relativas à técnica fotográfica envolvida nos trabalhos vistos. Forneço também neste capítulo uma breve descrição da metodologia de pesquisa utilizada para a confecção desta dissertação.

O quarto capítulo pode ser considerado diferentemente. Ele procura mostrar as experiências que presidem os conhecimentos finalmente elaborados. Assim, os diários de campo e as fotografias da expedição de 1959 prenunciam a publicação do livro *O índio e o mundo dos brancos* em 1964. De modo semelhante, o diálogo aberto com o professor Roberto Cardoso de Oliveira aponta para os temas desenvolvidos nesta dissertação. Toma-se contato, enfim, com a experiência passada do autor à luz de suas reflexões atuais, favoráveis à utilização de fotografias no discurso antropológico.

Passemos aos livros e às suas imagens.

⁹ Bateson, Gregory e Mead, Margareth. *Balinese Character. A photographic analysis*, The New York Academy of Sciences, 1942.

1.2 Os resultados publicados.

1.2.1 Curt Nimuendaju e a monografia dedicada aos Tukuna

The Tukuna

A obra foi publicada em 1952 e é a última grande contribuição de Curt Nimuendaju dentro do projeto de colaboração com o Departamento de Antropologia da Universidade da Califórnia, iniciado em 1935. Seu editor, Robert H. Lowie, aponta no prefácio os resultados anteriores da parceria: três publicações, *The Apinayé* (1939), *The S'erénte* (1942) e *The Eastern Timbira* (1946)¹⁰, além de outros trabalhos menores publicados em periódicos diversos. Alemão residente no país desde 1903 e naturalizado em 1922, o autor elaborou os três trabalhos apontados na sua língua materna, cabendo ao seu editor, também de ascendência alemã, a tarefa de tradução dos manuscritos originais para o inglês.

Passarei a considerar algumas singularidades envolvidas no processo de confecção da última monografia, que foi diverso das três predecessoras, fornecendo ainda uma idéia básica da atuação deste pesquisador no cenário indigenista brasileiro. A seguir apresentarei as modalidades textuais e imagéticas utilizadas, tentando imaginar os contextos comunicacionais que lhes deram origem. Quero, assim, me aproximar da experiência etnográfica vivida para compreender melhor as etapas da construção do conhecimento antropológico. Suponho que as narrativas, as descrições e as fotografias poderão indicar o modo como diferentes atos cognitivos estiveram implicados na pesquisa de campo, permitindo entrever como se formou a intrincada elaboração presente na publicação final.

Condicionantes históricos e políticos

Robert H. Lowie explica, ainda no prefácio, que o governo brasileiro proibiu o uso da língua alemã em correspondências nacionais devido ao contexto histórico proporcionado pela Segunda Grande Guerra. O fato levou Nimuendaju a corresponder-se originalmente em português (os leitores brasileiros jamais conheceram esta versão remetida à Universidade da Califórnia em 1943¹¹). *The Tukuna*, traduzido para o inglês por William D. Hohental, também colaborador de Lowie, é o resultado de um trabalho de campo realizado por Nimuendaju entre os igarapés do Rio Alto Solimões, perto da fronteira com o Peru e a Colômbia. Foram

¹⁰ Nimuendaju, Curt. *The Apinayé*, Washington, The Catholic University of America Press, translated by Robert Lowie, 1939. ---- . *The S'erénte*, Califórnia, University of Califórnia Press Berkeley and Los Angeles, translated by Robert Lowie, 1942. ---- . *The Eastern Timbira*, Califórnia, University of Califórnia Press Berkeley and Los Angeles, translated by Robert Lowie, 1946.

¹¹ Passarei a me basear em Grupioni, Luis Donisete Benzi. "O dossiê Curt Nimuendaju" in *Coleções e expedições vigiadas: os etnólogos no conselho de fiscalização das expedições artísticas e científicas no Brasil*, São Paulo, SBD-FFLCH-USP, 1996, cap. V, pp. 155-237.

seis meses em 1941, cinco meses em 1942, além de uma curta estadia anterior de 15 dias em 1929.

No início dos anos 40 ocorreu uma redefinição das relações de Nimuendaju face às instituições nacionais e estrangeiras com as quais mantinha contato profissional¹². Destas obtinha recursos para sua manutenção e para novas expedições, pela venda de suas coleções e notas etnográficas. A xenofobia em voga acabou obrigando-o a filiar-se de modo exclusivo às instituições nacionais. Sua condição, de brasileiro naturalizado, não impediu que suas estadias junto aos índios fossem questionadas por parte do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil. Alguns relatórios deste Conselho levantaram suspeitas acerca das remessas de artefatos indígenas ao Museu de Gotemburgo e ao Museu de Berlim¹³.

Condicionado por esta atmosfera política, o trabalho foi oficialmente financiado pelo Museu Goeldi no Pará, pelo Museu Nacional no Rio de Janeiro e pela Fundação Rockefeller. Esta última forneceu-lhe a quantia de 500 dólares por ocasião da viagem de 1942. Neste momento já havia sido totalmente suspensa sua comunicação com os museus europeus. Com a iminência da guerra suspenderam-se também as subvenções remetidas por Lowie, da ordem de 100 dólares por mês¹⁴.

Para se ter idéia das dificuldades enfrentadas por ocasião deste trabalho, transcrevo um trecho da carta de Nimuendaju para Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, em 1944. Tratava-se de uma nova viagem aos Tukuna com a incumbência de coletar e traduzir mitos, complementando o trabalho já realizado alguns anos antes. Um volume deveria então ser publicado com o apoio do Museu, reunindo as contribuições míticas dos diversos grupos com os quais teve contato. Nimuendaju relembra as circunstâncias de seu retorno em 1942¹⁵ e julga conveniente aceitar o convite do Instituto Agrônomo do Norte, aproveitando a lancha que levaria uma comissão de botânica em viagem de pesquisa pelo Solimões:

“(...) assim que eu reaparecer na região, recomeçará imediatamente a campanha de calúnias: *a câmara fotográfica se transformará em metralhadora*, a máquina de escrever em estação de rádio, o radiotelegrafista de Benjamim Constant captará mensagens misteriosas que só podem ter sido emitidas por mim, se instigará os índios a assassinar-me, e os sub-delegados, inspetores de quarteirão e comandantes de destacamentos serão assediados com pedidos de providência. Finalmente o clamor chegará aos ouvidos das autoridades civis e militares de Manaus que despacharão ordens para prender o perigoso espião.

¹² O trabalho referido de Grupioni, L. D. B. demonstra que a atuação do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil foi decisiva no processo de vinculação oficial de Nimuendaju às instituições nacionais.

¹³ Grupioni, L. D. B. Op. cit., p. 201.

¹⁴ Ibid., p. 223.

¹⁵ Ibid., p. 217.

Tudo isto já me tem acontecido. Se eu for ao Solimões junto com a expedição do Instituto Agrônômico, muitas coisas destas se evitarão (...)”¹⁶.

De fato, quando retornou de sua terceira viagem ao Solimões, em setembro de 1942, foi preso por um capitão do exército e conduzido sob escolta militar de Santo Antônio do Içá até a capital do Estado. Uma vez que as autoridades do Pará, ligadas ao Museu Goeldi, já haviam intercedido em seu favor junto ao Coronel Comandante em Manaus, este lhe reintegrou a posse de seus pertences, inclusive dos resultados do seu trabalho de campo¹⁷. O material para o livro foi preparado em Belém, local de residência do autor quando não estava no campo empreendendo pesquisas. Nesta cidade contava então com o apoio do Museu referido e podia corresponder-se com representantes de instituições dentro e fora do país. O trabalho final, manuscrito em português, foi remetido a Lowie em março de 1943¹⁸.

A publicação final

O livro apresenta um estilo marcado por numerosas experiências de campo, trinta e oito expedições etnográficas e arqueológicas de 1905 a 1945¹⁹. As palavras de Viveiros de Castro, com relação aos “traços distintivos do estilo de Nimuendaju”, caracterizam bem o teor desta sua última monografia:

“(...) enfoque resolutamente etnográfico, que subordina a especulação à descrição; o esforço de caracterização do *ethos* e visão de mundo do povo estudado, guiado por uma aguda percepção dos temas essenciais de cada cultura; a prioridade concedida à palavra dos índios, que entretanto não eclipsa os deveres da observação, o recurso às fontes documentais e a franqueza dos juízos; o manejo competente da língua nativa, com o registro de textos vernáculos comentados no detalhe; por fim, a denúncia eloqüente da miséria física e moral a que os povos indígenas são reduzidos pelos ‘cristãos’ – como o autor, seguindo não sem sarcasmo o uso local, chama aqui os não-índios. (...)”.

Fornecerei uma idéia mais precisa da estrutura e da organização formal do livro em pauta.

Suas 210 páginas contêm: 10 capítulos; um apêndice compreendendo uma tabela de termos de parentesco, mais uma explicação sobre a classificação lingüística; um glossário de termos traduzidos, incluindo nome científico de animais e de plantas; um índice temático. Há no conjunto total 76 mitos (inclusive versões diferentes), todos vertidos para a língua inglesa. A parte pictórica traz 13 figuras inseridas no texto, 18 pranchas temáticas situadas no final do livro, com 55

¹⁶ Ibid., p. 230 (grifos meus).

¹⁷ Ibid., p. 218.

¹⁸ Ibid., p. 221.

¹⁹ Passarei a me basear em Viveiros de Castro, Eduardo B. “Nimuendaju e os Guarani” in Nimuendaju, Curt. *As Lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*, São Paulo, Ed. Hucitec/ USP, 1987, p. XIX.

fotografias ao todo e um mapa no início do primeiro capítulo detalhando a localização das comunidades na região do Rio Alto Solimões.

A “Introdução” – título do capítulo I – fornece detalhes sobre a caracterização geográfica do território, explicações relativas ao uso do termo “Tukuna” para o “nome tribal”, uma descrição do “tipo físico” destes “índios” e um apanhado de sua “história” desde o século XVII, elencando os registros já existentes na literatura de viajantes, de missionários e de cientistas naturalistas. Eis os outros capítulos e seus respectivos títulos: II – Habitação, III – Subsistência, IV – Vestuário e ornamentos, V – Arte, VI – Caráter e vida social, VII – Organização social, VIII – Ciclo da vida, IX – Magia e religião e X – Lendas variadas. Mais adiante nesta dissertação, trechos de alguns destes capítulos serão abordados especificamente.

A verificação pela própria experiência é um fator determinante nos processos de textualização e de visualização dos dados obtidos. Desenvolve-se assim um modo de autoridade experiencial concorrendo à legitimação dos registros escritos e imagéticos elaborados. E é nesta perspectiva que a interpretação é efetuada, tendo como base seus informantes e interlocutores, sejam eles os próprios nativos com suas falas e ações, observados e ouvidos, ou os textos, previamente lidos, deixados pelos que o precederam no conhecimento da região. Evidentemente que os procedimentos objetivos, envolvendo sobretudo juízos de fato, emprestam um forte contorno realista a esta descrição dos “Tukuna”.

As modalidades textuais

Tentarei agora relacionar a experiência etnográfica do autor com os modos de sua produção textual.

É no capítulo introdutório que certamente se encontram mais explanações de ordem teórica e metodológica, de forma notadamente dissertativa. São aí apresentadas as fontes escritas com as quais Nimuendaju partiu para a pesquisa. Enfatiza-se a feição científica e o pioneirismo do trabalho que pressupõe a convivência diária. Seu empreendimento é, pois, justificado e situado dentro de uma “história” – dos conhecimentos sobre a região amazônica –, vale dizer, escrita. Sem essa, evidentemente ele não poderia verificar, *in loco*, as proposições anteriores quanto aos Tukuna. Dessa maneira o ato de escrever constitui um desaguadouro dos esforços da pesquisa, além de ser um dos instrumentos de registro utilizados na prática cotidiana. Esse mesmo ato vai permitir, também, as traduções e a veiculação dos resultados no âmbito de uma universidade norteamericana.

A descrição objetiva predomina nos demais capítulos, sendo freqüentemente intercalada com citações de outras fontes, narrativas pessoais e transcrições de narrativas míticas, bem como de relatos ouvidos. Vou deter-me um pouco em alguns destes casos e nos contextos comunicacionais por eles

evocados. Espero, assim, mostrar mais de perto a elaboração textual de Nimuendaju em *The Tukuna*.

No capítulo “IX – Mágica e religião”, ele escreveu:

“Nino *contou-me* como o velho xamã Romão agia quando ministrava as curas, este informante tinha-as presenciado muitas vezes (...). Me pareceu o mesmo tipo de cura surpreendida e interrompida por Lewis Herndon em Tabatinga no ano de 1851:” [transcrição do texto de Herndon]²⁰.

Não mais falando do “Transe xamanístico” mas, desta vez, da “Bruxaria feminina”:

“Contrariamente ao que Tessman havia *dito*, não existe nenhuma feiticeira em contato com o espírito das árvores ou que seja capaz de causar morte ou de remover feitiços colocados sobre outros. O que pode acontecer é o seguinte: uma mulher que deseje injuriar alguém de quem tem raiva arranca alguns cabelos de sua vítima e os deposita num formigueiro (...)”²¹.

No primeiro caso, o relato ouvido é identificado com o relato escrito de Herndon²². No segundo, as proposições de Tessman²³ são contestadas e reformuladas. É claro que Nimuendaju ouviu seus informantes tendo já uma idéia prévia sobre os temas a serem explorados. Ele contrapôs os textos escritos anteriormente às informações que obteve por sua própria experiência, daí reconhecendo ou contestando o que os outros autores escreveram. Criam-se, assim, proposições mais pertinentes, autorizadas por um método (etnográfico) orientado de investigação experimental. No capítulo “I – Introdução” afirma-se que até a sua primeira e curta visita em 1929 ninguém havia investigado os Tukuna em seus assentamentos originais.

Fica sugerido, assim, que Nimuendaju inaugurou a exploração científica entre os Tukuna. Isto equivale a dizer que ele foi o primeiro a verificar, de fato, o que se disse ou o que se escreveu sobre estes povos. Volto, então, aos dois autores citados nos exemplos que transcrevi há pouco, mostrando, desta vez, o modo como são considerados já na introdução do livro:

“Em 1851 Herndon, na companhia de um missionário local, surpreendeu e interrompeu a cura de uma pessoa doente em Caballococha (...). Tessman (1930 ?) registrou um extenso interrogatório com um índio Tukuna. Em alguns pontos ele é totalmente equivocado.”²⁴

²⁰ Nimuendaju, Curt. Op. cit., “The shaman’s trance”, p. 104 (grifo meu).

²¹ Ibid., “Female withcraft”, p. 105 (grifo meu).

²² Herndon, Willian Lewis e Gibbon, Lardner. *Exploration of the valley of the Amanon...*, Washington, D.C., 1853, Vol. 1, p. 236.

²³ Tessman, Günter. *Die indianer Nordost-Perús*, Hamburg, 1930.

²⁴ Nimuendaju, Curt. Op. cit., “Scientific Exploration”, p. 10.

São estas fontes escritas, entre outras, que ajudam Nimuendaju a compor sua descrição da cura xamanística e de algumas técnicas de bruxaria. Além delas, ele conta, fundamentalmente, com os depoimentos de seus informantes e com sua própria vivência. Apontarei para mais um exemplo neste sentido.

Noutra passagem, no mesmo capítulo sobre magia e religião, uma curiosa narrativa é apresentada sob o título “ Historia de um feiticeiro”²⁵:

“No entanto nada se provou tão instrutivo acerca das crenças mágicas Tukuna do que a eliminação de um famoso feiticeiro, durante minha estadia de 1942, por pessoas com quem eu estava intimamente associado e que concordaram em *recontar-me* todos os detalhes sem a menor hesitação (...)”.

Nesta narrativa os nomes são identificados: Nino (que aparece na foto “15, c” – ver item 1.3.1, p. 49 – e é o mesmo que relatou a Nimuendaju os procedimentos do xamã Romão durante as curas), Christovão e Hippolyto são os executores do feiticeiro *U’irU*. O episódio, que revela as suspeitas e os comportamentos dos envolvidos com relação à presença do famoso feiticeiro nas proximidades, é oferecido como instrução sobre as crenças abstratas (religiosas) que Nimuendaju procura descrever. O poder evocado pelo uso da magia fica, assim, esclarecido por esta situação concreta relatada.

Narrativa participante

É interessante notar como o autor, às vezes, acaba participando destas narrativas. Tomarei, então, mais um exemplo do capítulo “IX – Magia e religião”. É a história de um profeta do igarapé São Jerônimo, que tem visões dos imortais (deuses) anunciando um cataclisma. O visionário torna-se amigo do autor que lhe dá pequenos presentes, mas, no entanto, não pode receber as visões na presença dele. Concomitantemente, passa a ver o próprio pesquisador junto aos deuses que lhe aparecem:

“Em suas visões ele me encontrou várias vezes, uma vez que me achava entre os companheiros de *ta-na-ti* (nosso pai)”.

Neste caso, o conhecimento pessoal travado com este profeta-visionário constitui uma das fontes para a caracterização dos movimentos messiânicos entre os Tukuna. A seguir são fornecidos detalhes desta interação, tornando este contato um tanto mais intrigante:

“(...) *Nora’ne* (nome do profeta) não falava uma só palavra em português, *contava* suas revelações preferencialmente para mulheres e meninas, suas conhecidas e parentes, de quem eu então as *ouvía*.”²⁶

²⁵ Ibid., “The story of a sorcerer”, p. 106-109 (grifo meu).

²⁶ Ibid., “Messianic movements/ The seer of São Jeronymo”, pp. 138-140 (grifos meus).

Devo esclarecer que este episódio ocorreu logo no início da viagem de 1941 e que, a esta altura, Nimuendaju ainda não devia estar habituado a ouvir falar a língua Tukuna. É uma situação que aponta as dificuldades implicadas no ato de ouvir, nos contextos criados por esta pesquisa de campo.

O que pensar, então, das narrativas míticas, recorrentemente oferecidas ao leitor como parte das descrições gerais dos capítulos? São-lhe contadas por informantes que falam o português? Até onde pude verificar não há referências sobre os contextos de coleta de todos os 76 mitos transcritos no livro. No entanto, em muitos casos, semelhantes ao que acontece na história do visionário, a fonte é identificada no próprio trecho em que aparece a remissão mítica. Sem dúvida, este cuidado do autor, em identificar o modo de obtenção das informações logo após apresentá-las, demonstra sua preocupação no sentido de explicitar a experiência que fundamenta o conhecimento produzido.

Duas imagens

Desse modo duas imagens são oferecidas nas narrativas. Por um lado, os episódios transcritos fornecem imagens concretas (“reais”). As referências aos contextos e fontes, dos quais se originam tanto os mitos quanto os fatos apresentados, também permitem imaginar (realisticamente) as situações vivenciadas pelo autor. De outro lado, as narrativas míticas fornecem imagens fantásticas (não “reais”), de ordem simbólica.

As narrativas, sejam míticas ou de fatos vivenciados/ ouvidos, são utilizadas como formas de apoio à descrição geral que é oferecida no conjunto da obra. Se os atos de ouvir e de escrever são decisivos para sua elaboração, será somente através da imaginação (as fotografias poderiam exercer um papel complementar) que o leitor poderá entrever as situações de campo e os episódios míticos relatados. Se penso que estas narrativas se oferecem como indícios da experiência do autor, devo constatar que elas permitem entrar em contato com o pensamento (através da transcrição de parte dos diálogos travados por Nimuendaju) e com o comportamento dos Tukuna (também observado de perto durante vários meses).

Diferentemente das fontes escritas anteriormente, esta espécie de conhecimento oferecida ao leitor de *The Tukuna* é, sem dúvida, de uma outra ordem, fundada numa experiência pessoal metódica. A aquisição natural da língua, através de um longo tempo de convivência, parece constituir o grande divisor de águas. Sem dúvida, o ato de ouvir assumiu neste processo um papel fundamental. Basta lembrar os tantos mitos transcritos, pela primeira vez, de um universo oral até então pouco conhecido pelo resto do mundo, vozes ouvidas e reproduzidas por incontáveis gerações, escutadas por Nimuendaju, que as reuniu para um livro.

Sendo assim, não há como desvincular esta experiência etnográfica de um momento histórico específico. O estrangeiro que hoje se dirige aos igarapés do

Rio Alto Solimões já pode contar com uma cartilha Tukuna²⁷, além de tantas outras informações levantadas e sistematizadas desde então, de acesso relativamente fácil em função das modernas tecnologias comunicacionais disponíveis. Devo lembrar também que vem se desenvolvendo um processo de dicionarização desta língua, cujo resultado deverá sair em breve²⁸. Estes dados reforçam as singularidades do trabalho empreendido por Nimuendaju, que revelou pela primeira vez a originalidade da experiência humana dos Tukuna.

Outras imagens

O procedimento descritivo, em torno de temas comuns a todas as “culturas”, fornece o fio condutor do conjunto textual elaborado. Quero abordar as modalidades textuais descritivas utilizadas de modo a apontar duas direções, a meu ver, oferecidas à imaginação do leitor. Tomarei dois exemplos que me permitirão ilustrar a passagem dos aspectos visíveis (concretos) da “cultura” àqueles que são visualizáveis somente através de esquemas mentais (abstratos). Ambas estas direções convivem em *The Tukuna* e tentarei indicar o alcance de cada uma no conjunto da obra, perguntando também pelos contextos que lhes dão origem.

O primeiro exemplo, no capítulo “II – Habitação”, fala do interior da grande casa comunal:

“Junto às paredes fica o mais característico objeto da casa, uma espécie de plataforma feita da palma de paxiúba de pelo menos 2 metros por 1.5, mas normalmente bem maior. Sua elevação do solo varia de 10 a 70 centímetros.”²⁹

Aqui é o ato de olhar que se sobressai. As descrições de Nimuendaju envolvem freqüentemente a medida precisa de objetos, muitas vezes são acompanhadas de desenhos ou, também, remetem a uma ou outra fotografia das pranchas no final do livro (os procedimentos imagéticos serão vistos no capítulo 2). Estas observações acuradas enfatizam a base experiencial da autoridade.

A descrição de ações conta com os mesmos cuidados. Imagens de ações e de objetos são, assim, abundantemente apresentadas ao longo do livro. Diferentemente das narrativas de episódios, estas descrições não estão necessariamente associadas a personagens específicos, mas antes, a um determinado tema geral desenvolvido (ex.: habitação, vestuário...) ou a uma função social desempenhada (ex.: tio paterno, xamã...).

O outro exemplo está no capítulo “VIII – Ciclo da vida”, ao apresentar um diagrama representando relações de parentesco:

²⁷ Nailson, Inácio. 1ª cartilha Tukuna. Manaus, SEDUC, 1985, (série Amazonas – Cultura regional, 2).

²⁸ Trabalho coordenado por Marília Facó Soares do Museu Nacional da UFRJ.

²⁹ Nimuendaju, Curt. Op. cit., “Houses/ Interior and living accommodations”, p. 13.

“O diagrama mostra a composição de um destes grupos locais de famílias aparentadas, compreendendo três casas com trinta e dois habitantes.”³⁰

Neste caso a elaboração do diagrama, que constitui a “figura 12” no livro, envolve um trabalho paciente de escuta (ato de ouvir), com relação a mais de uma pessoa (para identificar as relações de parentesco), e de sistematização dos dados, de modo a formar o esquema genealógico apresentado. Isto significa que podemos ver e medir o interior de uma casa, mas não vemos do mesmo modo as relações entre as pessoas que ali habitam, sobretudo se são mais de uma família. Torna-se necessário criar, então, esquemas mentais representáveis graficamente para dar conta das relações que se quer explicar e compreender³¹.

Os aspectos culturais não diretamente observáveis são visualizados, na descrição, através de procedimentos semelhantes. Assim, a caracterização da vida social e religiosa baseia-se na organização sistemática de informações variadas obtidas durante a pesquisa. A classificação temática equipara-se, então, a um organograma que permite visualizar (de modo abstrato) a organização social e religiosa (incluindo aqui os mitos). É justamente a passagem da simples coleta de dados à sua posterior sistematização (ato de escrever) que permite criar a imagem da “cultura” como universo integrado e coerente. Aí, cada tema descrito tem sua função própria no conjunto geral estando, também, interrelacionado às demais partes. Vale dizer que este esquema temático é aplicável a uma infinidade de grupos humanos.

Cabe aqui uma última constatação no sentido de precisar o lugar ocupado por cada uma das direções tomadas por Nimuendaju em sua descrição dos Tukuna. Tomarei para isto o exemplo extraído do capítulo “VIII – Ciclo da vida” (diagrama de relações de parentesco) contrapondo o tamanho da seção que lhe corresponde (“Casamento e vida familiar”, pp. 93- 97, 5 páginas) ao espaço ocupado pela descrição detalhada dos rituais de puberdade (“Puberdade”, pp. 73-92, 20 páginas). Considerando as 32 páginas ocupadas pelo capítulo VIII (um dos maiores do livro), fica muito claro que o autor privilegia a descrição de objetos e de ações, reservando um espaço menor às formulações mais abstratas (do tipo apresentado no diagrama já referido).

O espaço ocupado pelas narrativas míticas também é notável. O capítulo “IX – Magia e religião” (41 páginas) se utiliza fartamente delas e o capítulo “X – Lendas variadas” (14 páginas) é uma coletânea organizada em torno de quatro temas: “cataclismas”, “corpos celestiais e fenômenos relacionados”, “demônios e monstros” e “odisséias e aventuras”. No entanto, a apresentação dos mitos não é acompanhada de um estudo específico³², eles são tomados como partes

³⁰ Ibid., “Daily life”, p. 97.

³¹ Esse tipo de abstração é explorado extensivamente por Lévi-Strauss em *As estruturas elementares do parentesco* (1949), onde são analisadas relações de parentesco em várias partes do mundo.

³² Não há, por exemplo, no tratamento dado às narrativas míticas, pistas claras que apontem para as abstrações, do tipo utilizado por Lévi-Strauss nas suas *Mitológicas* (1964-1971), nas quais a interpretação de mitos de várias partes do mundo revela estruturas mentais universalmente válidas.

fundamentais do imaginário cultural, quer apareçam isolados (capítulo X) ou integrados em um ou outro tópico da descrição temática (capítulo IX).

Enfim, vale dizer que as ações e objetos descritos (evocam principalmente o ato de olhar) e os mitos transcritos (evocam principalmente o ato de ouvir) refletem propriamente a experiência de pesquisa, sendo predominantes no texto. A isto se soma a organização formal do livro, no qual as descrições de ações e de objetos, assim como as narrativas míticas, são apresentados sistematicamente (evocando principalmente o ato de escrever), integrados com as demais modalidades já apontadas. A obra final reflete, obviamente, o complexo trabalho de elaboração do autor sobre o material coletado com os Tukuna.

Complementaridade e circularidade

Acompanhando, pois, o texto do início ao fim, pode-se notar claramente que as modalidades passam da forma dissertativa (capítulo “I – Introdução”) à descrição objetiva (predominante nos capítulos “II – Habitação”, “III – Subsistência”, “IV – Vestuário e ornamentação” e “V – Arte”) e daí às narrativas míticas (sobretudo nos capítulos “IX – Magia e religião” e “X – Lendas variadas”). Quero pois, simplesmente, introduzir o modo como estão relacionadas estas diferentes modalidades textuais, tanto quanto imagéticas (sobre estas o capítulo 2 desta dissertação dará maior atenção).

É o conjunto das referências internas que deve permitir esclarecer esta aparente oposição entre o início e o final. Indicarei alguns exemplos neste sentido, abordando o entrelaçamento da descrição etnográfica com as narrativas míticas.

No capítulo “III – Subsistência”, a seção dedicada à “Agricultura” ocupa 3 páginas. Aí 4 parágrafos abordam uma planta que, junto com a mandioca, constitui a base alimentar principal da região: o milho.

O primeiro parágrafo comenta a origem mítica a ele atribuída:

“O milho, (...) de acordo com a lenda, foi dado aos índios por *aria’na*, uma grande coquete do mundo superior³³, que trouxe-o com ela ao retornar de um dos mundos inferiores, onde foi levada a permanecer contra sua vontade. (Veja p. 112.)”³⁴

Designarei “(A)” para representar a descrição (não só com relação ao milho) e “(B)” como sendo uma das narrativas míticas nos capítulos finais, tenho assim a relação de remissão: (A) > (B).

³³ No imaginário Tukuna, segundo Nimuendaju, há um mundo superior e outro inferior ambos divididos e interrelacionados, agregando grande diversidade de entidades.

³⁴ Nimuendaju, Curt. Op. cit., “Agriculture”, p. 21.

Isto quer dizer que depois de um enunciado o leitor é convidado a “ver” a mesma imagem, que acaba de ser descrita, no contexto propriamente mítico.

Há outros casos em que ocorre o movimento inverso: (B) > (A)³⁵. Aí a narrativa mítica refere-se a um acontecimento e o autor, em seguida, convida o leitor a “ver” o mesmo fenômeno no contexto de uma descrição objetiva.

Um último caso a ser considerado: (A) > (B) > (A)³⁶. Aqui o movimento vai e volta ao mesmo ponto, ambos, descrição etnográfica e narrativa mítica, remetem um ao outro, criando uma espécie de circularidade.

Voltando ao primeiro exemplo, da seção “Agricultura”, quero mostrar agora como um episódio testemunhado pelo autor aparece na forma de uma curta narrativa inserida no terceiro parágrafo. Neste caso o texto enumera as prescrições ao semeador, que deverão ser observadas até que a planta atinja certo tamanho (é proibido o contato com certos animais, objetos e cores) para, a seguir, referir-se ao caso ocorrido:

“Um dia um índio que havia plantado milho pescou-me um tucunaré. Posteriormente as folhas da planta amarelaram. Para reverter o efeito causado pela quebra do tabu o sujeito teve de lavar pés, pernas e mãos com envira de matamatá”³⁷.

Trata-se de um exemplo concreto de comportamento condicionado por “tabus”, envolvendo a participação do autor.

As narrativas míticas também podem aparecer diretamente nas descrições. São utilizadas, para isto, expressões do tipo “(...) como *ilustrado* pela lenda seguinte (...)” ou “(...) Lendas e tradição contêm muitas referências a estas batalhas: segue-se um exemplo (...)”³⁸. O leitor é, desta maneira, confrontado ao universo mítico, que expressa um ponto de vista propriamente nativo envolvendo o assunto abordado. As imagens míticas participam efetivamente da descrição e, desta vez, o leitor não pode evitá-las se não quiser interromper o fluxo de sua leitura.

Quero retomar as remissões míticas lembrando a expressão “veja” (*see*) utilizada e o modo como aparecem no conjunto do texto: entre parênteses, no início, no meio ou no final de uma frase, ou ainda isoladamente, ocupando o lugar de uma frase inteira. Adianto que as remissões fotográficas são feitas do mesmo

³⁵ Ibid., “Legends of odysseys and adventures”, p. 153. Aí o movimento vai do capítulo X ao capítulo I (uma “friagem” repentina atribuída a uma entidade mítica é descrita como sendo um fenômeno climático da região).

³⁶ Ibid., “Hunting/ Traps”, p. 31. Aí o capítulo III leva aos capítulos IX e X, estes, por sua vez, levam o leitor novamente ao capítulo III (a descrição objetiva de uma armadilha de caça é, assim, contraposta a duas narrativas míticas nas quais a mesma armadilha aparece).

³⁷ Ibid., “Agriculture”, p. 22.

³⁸ Ibid., respectivamente, p. 46 e p. 66 (grifo meu).

modo e que as fotografias aparecem reunidas na parte final do livro de Nimuendaju³⁹ (em ambos os casos o leitor pode ver o mesmo tema descrito, sob perspectivas diversas).

Parece claro que tanto as imagens míticas como as fotográficas sugerem a idéia de ilustração, no sentido de instruir, esclarecer, elucidar, explicar ou exemplificar. Isto, sempre na perspectiva da descrição cultural apresentada textualmente (já que a mesma lógica textual é usada, inclusive, para as remissões míticas e fotográficas). No entanto, o lugar ocupado pelas imagens fotográficas e pelas narrativas míticas, tanto no livro como nos percursos remissivos, parece indicar algo mais: que se deve considerá-las, não apenas como ilustrações, mas como parte efetiva da descrição cultural, deixando explícito o confronto entre os diferentes pontos de vista envolvidos na obra final.

Enfim, se os quatro primeiros capítulos tratam da infra-estrutura material e os demais abordam a vida social e religiosa, deve-se constatar que o movimento referencial vai da primeira à segunda parte, no início do livro. Do meio para diante, as referências levam novamente à primeira parte. Tome-se como exemplo as expressões “já notado”, “já descrito”, “já referido”, “como nós vimos” e “nós já vimos”⁴⁰, sempre seguidas da indicação do número da página onde o assunto foi tratado anteriormente. O leitor passa então da descrição material à organização social e religiosa e daí às narrativas míticas, como também às fotografias, retornando novamente às descrições iniciais e assim por diante.

Acredito que este movimento circular entre as várias modalidades comunicacionais implica certamente num ganho de compreensão, evidenciando diferentes sentidos de experiência e diversos percursos heurísticos. Essa idéia será retomada adiante, com relação às fotografias.

Possíveis aproximações teóricas

Este modo como o autor cuida do encadeamento e das relações entre as diferentes partes do livro, construindo diversas ligações entre estas, parece estar de acordo com a idéia de um funcionamento unificado e coerente dos costumes e tradições por ele vivenciados. Sugestão esta sempre contracenada com a ameaça de desaparecimento dos mesmos e com a efetiva aquisição de novos hábitos. Se por um lado é possível tecer algumas aproximações da obra com a teoria funcionalista inglesa, mais evidente ainda é situá-la dentro do paradigma cultural norte-americano. O esforço de caracterização de um *ethos* Tukuna, bastante claro no capítulo “VI – Caráter e vida social”, e mesmo a parceria com a Universidade da Califórnia são bastante elucidativos neste sentido (voltarei a isto no item 3.1).

³⁹ Para pensar as relações entre mito e fotografia: Samain, Etienne. “Mito e fotografia – as aventuras eróticas de Kamukua” in *Caderno de textos – Antropologia visual*, Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987.

⁴⁰ Nimuendaju, Curt. Op. cit., respectivamente, pp. 68, 70, 72, 100 e 105.

No entanto, o trabalho de Nimuendaju não se filiou exclusivamente a qualquer escola ou teoria específicas. Devo lembrar que ele se identificou com os povos que conheceu a ponto de se ter convertido às suas religiões até mais de uma vez⁴¹. O próprio nome “Nimuendaju”, recebido numa cerimônia guarani em 1906, foi oficialmente adotado quando naturalizou-se brasileiro em 1922⁴². Seu autodidatismo e o caráter predominantemente etnográfico de seus trabalhos tornam difícil a tarefa de precisar melhor os contornos teóricos envolvidos. Limite-me ao reconhecimento de um método e de uma experiência no campo bastante particularizados, baseados na convivência pessoal e utilizando a língua nativa.

Tentei indicar como o processo de textualização dos dados da experiência etnográfica permite entrever os contextos comunicacionais presentes no campo de pesquisa. Mais à frente, analisarei o processo de visualização, explicitado, desta vez, pelas imagens fotográficas do livro. Antes, todavia, faz-se necessário apresentar o trabalho desenvolvido por Cardoso de Oliveira entre os Tukuna, considerando o tempo transcorrido entre as duas experiências, que é de quase vinte anos.

⁴¹ Baseio-me em duas passagens escritas por Nimuendaju. Uma, ao diretor do Museu Goeldi, com relação a um convite do Mal. Rondon, em julho de 1943, para trabalhar com a equipe cinematográfica de Harald Schultz no Mato-Grosso: “Chegando com semelhante acompanhamento num núcleo de índios nada absolutamente poderei fazer no campo das minhas investigações. Só poderia trabalhar ou antes ou depois da estada da turma de Schultz que por sua vez tão pouco poderia esperar até eu ter me convertido à religião dos Bororo, por exemplo”; e a outra, do mesmo ano, com relação a um diagnóstico de saúde que lhe impunha dieta e repouso, endereçada a Robert Lowie: “A mim semelhante resolução causou grande tristeza. O Sr. Bem sabe como eu amava esta vida e como estava identificado com os índios! Parece-me impossível que eu não veja mais os campos dos Canellas, banhados pelo sol, nem as matas sombrias dos Tukuna. (...)”. Ambas referidas em Grupioni, L.D.B. Op. cit., p. 224 e p. 225.

⁴² Viveiros de Castro, Eduardo B. Op. cit., p. XVII.

1.2.2 Roberto Cardoso de Oliveira e o ensaio dedicado aos Tukuna

Um encontro necessário

O contato estabelecido com o Professor Cardoso de Oliveira, desde o início da pesquisa, acabou proporcionando a abertura de um amplo diálogo, de fato, com o mesmo (transcrito no item 4.2 desta dissertação). No entanto, o tema escolhido para investigação exigiu que se fizesse um recorte limitado dentro da extensa obra deste pensador – limite que se estende ao enfoque dado à obra escrita e imagética aqui abordada. Foi assim que, partindo de suas fotografias relativas à expedição de 1959, encontradas no Arquivo Edgard Leuenroth, cheguei ao seu livro sobre os Tukuna, que passarei a apresentar me valendo, tanto quanto possível, de suas próprias palavras – tanto nas edições do seu livro quanto nos contextos comunicacionais partilhados com o autor.

O livro publicado

O índio e o mundo dos brancos. A situação dos Tukuna do Alto Solimões teve sua primeira edição em abril de 1964, pela Editora Difusão Européia do Livro, coleção Corpo e Alma do Brasil (São Paulo). Representa o primeiro resultado de uma pesquisa sobre “Áreas de fricção interétnica no Brasil”⁴³, com base num período de campo de dois meses em 1959 e cerca de três meses em 1962. O trabalho teve o patrocínio do Centro Latino-Americano de Pesquisa em Ciências Sociais, do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Conselho Nacional de Pesquisa.

Além da edição de 1964, há outras três. A segunda, pela Editora Pioneira (São Paulo) em 1972, tem o sub-título “Uma interpretação sociológica da situação dos Tukuna”. A terceira, de 1981, pela Editora da Universidade de Brasília, já sem o sub-título, traz logo na capa a fotografia de uma moça nova paramentada. E a quarta, pela Editora da Unicamp, deixa de ter a fotografia da capa, conservando apenas o título *O índio e o mundo dos brancos*. Esta última, que usei para esta dissertação, apresenta os prefácios das edições anteriores e um posfácio intitulado “1994 – Trinta anos depois”.

Roberto Cardoso de Oliveira pertencia, na época, ao quadro recém-formado de etnólogos do Museu do Índio⁴⁴. Realizou suas primeiras pesquisas notadamente entre os grupos Terêna e Tukuna. É a partir deste período de investigação de campo, nos anos de 1955/ 57/ 58/ 59/ 62⁴⁵, que ele consolidou seu trabalho como autor publicando, além de diversos artigos, os livros sobre os

⁴³ Que proporcionou também os trabalhos: da Matta, Roberto A. e Laraia, Roque de B. *Índios e castanheiros*, Difusão Européia do Livro, 1967. e Melatti, Júlio C. *Índios e criadores*, Instituto de Ciências Sociais, Monografia 3, 1967.

⁴⁴ Corrêa, Mariza e Laraia, Roque (org.). *Roberto Cardoso de Oliveira: homenagem*, gráfica IFCH-Unicamp, Campinas, 1992. Fornece depoimentos sobre a trajetória do autor, bem como a cronologia de sua obra.

⁴⁵ Os dois últimos anos referem-se à pesquisa entre os Tukuna, os anos anteriores à pesquisa entre os Terêna.

Terêna⁴⁶ (1960) e sobre os Tukuna (1964) assim como sua tese de doutoramento sobre a integração dos Terêna, intitulada *Urbanização e tribalismo*⁴⁷ (1968). Definiu aí os contornos de um pensamento antropológico que influenciou todo o seu trabalho posterior, incluindo sua atual publicação *O Trabalho do Antropólogo*⁴⁸ (1998).

As duas expedições ao Alto Solimões contaram ainda com participações de outros pesquisadores, conforme esclarecem os “Agradecimentos” do início do livro:

“Enquanto na primeira viagem contamos com a companhia e a cooperação do lingüista Ivan Lowe do *Summer Institute of Linguistics* e de nosso amigo Maurício Vinhas de Queiroz, atualmente membro do quadro de pesquisadores do Instituto de Ciências Sociais da UFRJ, nesta última viagem tivemos a colaboração inestimável de dois estagiários nossos, os licenciados Sílvio Coelho dos Santos e Sra. Cecília Maria Vieira Helm, ambos bolsistas do Instituto de Ciências Sociais da UFRJ e alunos do ‘Curso de Especialização em Antropologia Cultural’ que ministramos no Museu Nacional.”⁴⁹

Condições de pesquisa

Quero deter-me noutras duas evocações do autor, suficientes para completar a introdução ao seu trabalho sobre os Tukuna.

Para entender as dificuldades enfrentadas durante a pesquisa, bem como para detalhar algumas circunstâncias com relação à primeira expedição (cujas imagens fotográficas estão reproduzidas nesta dissertação), remeto aos comentários do autor acerca de seu diário de campo de 1959, parte de uma comunicação apresentada no Museu Nacional em 1998⁵⁰:

“Esse foi o meu primeiro registro de diário de campo e se o transcrevo é simplesmente para dar a data (19-04-1959), de maneira inequívoca, do início de uma pesquisa planejada em primeiro lugar para obtenção do veneno ‘curare’, bem como das plantas usadas em sua confecção. Em segundo, como não podia deixar de ser, para a realização de um *survey*, que se constituísse numa etapa exploratória do mundo Tukuna, onde eu deveria estudar as relações interétnicas oportunamente, o que ocorreria somente três anos depois.

⁴⁶ Cardoso de Oliveira, Roberto. *O processo de assimilação dos Terêna*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1960.

⁴⁷ Cardoso de Oliveira, Roberto. *Urbanização e tribalismo. A integração dos Terêna numa sociedade de classes*, Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1968.

⁴⁸ Lançado em 1998 pela Ed. Unesp/ Paralelo 15 (São Paulo/ Brasília).

⁴⁹ Cardoso de Oliveira, Roberto. *O índio e o mundo dos brancos*, Campinas, Ed. Unicamp, 1996, p. 5.

⁵⁰ Cardoso de Oliveira, Roberto. “Tukuna/ 1959. Excertos de um diário de campo”, comunicação apresentada na abertura do Encontro de pesquisadores “*Os Tukuna hoje: direções e perspectivas da pesquisa etnológica*”, de 25 a 27 de maio de 1998, no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob coordenação de João Pacheco de Oliveira Filho. Promoção - Projeto “Universo Tukuna: território, saúde e meio ambiente” (FINEP/PPG-7).

Mas nessa primeira etapa, a pesquisa só pode ser viabilizada com recursos fornecidos pelo CNPq, porém destinados a uma excursão botânica, graças a uma verba dada a um colega do Museu Nacional, Doutor Luís Emílio, interessado no estudo do curare. Ciente que o veneno era produzido por índios, Luís Emílio pediu-me para colaborar, o que aceitei em imediato, pois nos anos 50 era muito difícil conseguir financiamento para pesquisa em antropologia cultural. As ciências sociais não tinham prestígio suficiente para receber auxílio para a pesquisa. O certo é que minha escolha ficou com os Macuguariba da região do rio Negro no Amazonas ou os Tukuna do Alto Solimões, próximos das fronteiras brasileiras com Peru e Colômbia.

Decidi-me pelos Tukuna por duas razões básicas. A primeira é que eles se encontravam numa área de fronteira, e eu acreditava que assim tornariam ainda mais complexas as relações entre índios e brancos, que estariam marcadas não apenas pela etnicidade, mas também pela nacionalidade. A segunda razão, bastante forte, era que se tratava de um grupo indígena razoavelmente conhecido, especialmente devido à monografia de Curt Nimuendajú⁵¹, texto que certamente iria ser da maior utilidade para a realização de uma pesquisa de campo de tempo curto, pois a verba disponível pouco dava para dois meses de campo.”

O trecho seguinte, do prefácio do autor à terceira edição do livro em 1981, deve completar os esclarecimentos sobre as circunstâncias de produção de seu trabalho com os Tukuna:

“Apesar de todas as limitações da pesquisa, seja de tempo e de recursos, sejam minhas próprias limitações, acredito ter sido correta a estratégia de investigação adotada, combinando-se diferentes modalidades de explicação e de interpretação, desde que tais modalidades permitiram concentrar a pesquisa na descrição e na análise das relações de conflito em lugar de focalizar as relações de equilíbrio, privilegiadas pelas teorias funcionalistas de aculturação; teorias sobre as quais se fez cerrada crítica, a meu ver plenamente justificada em razão da importância que lhes era dada naqueles anos no Brasil e no exterior.”⁵²

Feição teórica e institucional

Algumas diferenças marcaram o tipo de exploração científica empreendido por Cardoso de Oliveira com relação àquela que foi praticada por Nimuendaju. Primeiramente, o caráter marcadamente institucional da investigação, refletindo quase vinte anos de profissionalização acadêmica no Brasil, desde a década de quarenta. Ainda assim, apenas na segunda expedição, de 1962, através do projeto já mencionado sobre as “áreas de fricção interétnica”, foi que o autor

⁵¹ Importante notar o comentário, na introdução do livro, apontando para a monografia *The Tukuna*: “(...) a existência de uma pesquisa como a de Nimuendaju sistematicamente citada neste ensaio, se bem que não de todo acessível ao leitor comum – publicada que foi em inglês – sempre poderá ser consultada para o fim de ampliar o conhecimento sobre a cultura Tukuna.” in Cardoso de Oliveira, Roberto. Op. cit. (1996), p. 52.

⁵² Cardoso de Oliveira, Roberto. Op. cit. (1996), p. 27.

conseguiu patrocínio oficial para a pesquisa. Contudo, a verba destinada implicou numa pesquisa de campo de tempo curto (tal como foi com a primeira expedição, de 1959), fato que me parece ter sido, em parte, compensado pela participação dos dois estagiários do Museu Nacional. Tratou-se, então, de abordar as formas do contato entre índios e brancos, avaliando suas conseqüências para as populações envolvidas (pensadas no âmbito de uma sociedade nacional).

Ora, se com Nimuendaju pode-se pensar nos termos da descrição de um sistema cultural (etnografia), com o trabalho de Cardoso de Oliveira o objeto da descrição passa a ser um sistema de conjugação intercultural (etno-sociologia). Esta mudança de enfoque implica em resultados bem diversos: onde antes podia-se ver uma totalidade cultural bem definida, passa-se a enxergar uma rede de conflitos com perspectivas questionáveis. A influência das frentes de expansão regionais sobre as sociedades nativas, antes interpretada como perda ou como desaparecimento dos valores culturais originais, passa a ser encarada como um processo de negociação permanente envolvendo campos semânticos que são, no limite, inconciliáveis (daí a noção de “fricção interétnica”).

Outra diferença marcante é o tipo de fontes escritas com as quais Cardoso de Oliveira trabalhou. *O índio e o mundo dos brancos* incorpora criticamente as teorias desenvolvidas internacionalmente no âmbito das disciplinas da antropologia e da sociologia. Como exemplo noto a obra de Malinowski, publicada postumamente em 1945, *The dynamics of culture changes. An inquiry into race relations in African*⁵³; o trabalho de Georges Balandier intitulado *Sociologie actuelle de l'Afrique noire. Dynamique des changements Sociaux en Afrique centrale*⁵⁴ e os estudos norte-americanos utilizando o conceito de “aculturação”⁵⁵. Portanto, além do material já disponível sobre os Tukuna, no qual despontava o pioneiro trabalho de Nimuendaju, o autor contou com reflexões teóricas desenvolvidas a partir de situações de conjugação intercultural em várias partes do mundo (sobretudo na África).

Noto ainda outros autores nos quais se baseou, mais identificáveis no campo da filosofia, tais como Hegel⁵⁶ e Lukács⁵⁷ ou mesmo Lévi-Strauss, que publicou, em 1962, *Le Pensée Sauvage*⁵⁸. Conseqüentemente o texto adquire um alto nível de complexidade intelectual, bem diverso do que pressupunha a descrição cultural oferecida em *The Tukuna*. A amplitude dos problemas levantados e as limitações da pesquisa empírica realizada levam o autor a

⁵³ Malinowski, Bronislaw. Op. cit, Ed. Phyllis M. Kaberry, Yale University Press, New Haven, 1949.

⁵⁴ Balandier, Georges. Op. cit, Presses Universitaires de France, Paris, 1955.

⁵⁵ Beals, Ralph. “Acculturation” in A. L. Kroeber (ed.) *Anthropology today. An encyclopedic inventory*, The University Chicago Press, Illinois, 1953. Dohrenwend, B. P. e Smith, R. J. “Toward a theory of acculturation” in *Southwestern journal of anthropology*, University of New Mexico, Albuquerque, 1962, vol. 18/1.

⁵⁶ “(...) Parafrazeando Hegel, poder-se-ia dizer que o caboclo é a própria ‘consciência infeliz’. (...)”, Cardoso de Oliveira, Roberto. Op. cit. (1996), p. 117.

⁵⁷ Lukács, George. *Histoire et conscience de classe. Essais de dialectique marxiste*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1960.

⁵⁸ Lévi-Strauss, Claude. Op. cit, Ed. Plon, Paris, 1962.

confeccionar um ensaio interpretativo sobre a situação dos Tukuna. Como não podia deixar de ser, a forma dissertativa é predominante no mesmo. Quero indicar a maneira através da qual a experiência etnográfica vivida vai aparecer nesta obra, cuja feição teórica a diferencia do gênero de monografia etnográfica praticado por Nimuendaju.

Organização formal

Suas 198 páginas compreendem seis capítulos. Neles são apresentados, dentro do discurso textual: uma lista de preços de produtos comprados dos “índios”; quatro gráficos em forma de pirâmide, representando as populações das comunidades estudadas; um quadro de nomes clânicos, acompanhado de quatro esquematizações representando o sistema de parentesco Tukuna; um diagrama de parentesco ilustrando um caso específico resultado de um matrimônio interétnico. Vinte imagens fotográficas tomadas durante a pesquisa estão distribuídas ao longo do livro, à parte do texto (o uso das fotografias será considerado adiante).

Tentarei caracterizar brevemente os capítulos indicando neles a posição dos componentes relatados acima tomando estes últimos como expressões do exercício de pesquisa efetuado.

O capítulo “I – Introdução: a noção de fricção interétnica” não se refere diretamente ao envolvimento com os Tukuna. Trata-se, sobretudo, de uma reflexão teórico-metodológica que remete aos conceitos e aos autores utilizados, e também resume o conteúdo dos demais capítulos mostrando o caminho tomado pela investigação no livro publicado. Transparece aqui o ato de escrever numa perspectiva disciplinar global.

O capítulo “II – A empresa e o índio” reflete sobre as frentes de expansão instaladas na região. Trata-se de mostrar o painel econômico dentro do qual se insere a “mão de obra” Tukuna. São suas palavras conclusivas:

“Este é o ambiente mais geral – do ponto de vista de uma área econômica – dentro do qual iremos relatar nos próximos capítulos as formas de interação entre os Tukuna e a população brasileira do Alto Solimões.”⁵⁹

Há referência, neste mesmo capítulo II, a duas entrevistas, uma com um ex-prefeito de Benjamim Constant e a outra com o dono de uma empresa exploradora de madeira, bem como a um memorial (trazendo dados econômicos da região) assinado por um deputado (José Veiga) em Manaus. De um lado, o ato de ouvir os líderes “brancos” das áreas mais urbanizadas e de outro, o levantamento de dados junto às instituições constituem uma primeira maneira, encontrada pelo autor, de levantar as perspectivas da população Tukuna na área de “fricção interétnica” em que se acha inserida.

⁵⁹ Cardoso de Oliveira. Op. cit. (1996), p. 66.

O capítulo “III – O território ocupado” fornece dados históricos, demográficos e econômicos sobre a área Tukuna. O mesmo tipo de fontes com que trabalhou Nimuendaju é considerado:

“A análise da crônica setecentista e oitocentista nos fornece um bom quadro da instalação dos Tukuna nas margens do Solimões.”⁶⁰

Busca-se, a partir daí, descrever os lineamentos básicos de uma conjunção interétnica que teve início por volta do século XVII.

Neste capítulo figuram as pirâmides populacionais e a lista de preços que mencionei há pouco. Trata-se, no primeiro caso, de mostrar o trabalho com os índices demográficos (por sexo e faixa etária), relacionando quatro principais povoações estudadas (Mariaassu, Belém, São Jerônimo e Santa Rita do Weil). No segundo caso, demonstra-se a disparidade de preços pagos (pelos “patrões”) aos mesmos produtos nos igarapés Belém e São Jerônimo (este último, mais afastado dos centros comerciais da região, pratica preços bem menores). Essa abordagem reflete o trabalho paciente de levantamento de dados e de recenseamento, visando a fornecer um quadro de referências empíricas sobre a região. Voltarei a este capítulo para apontar a importância do *ato de olhar* na descrição da área pesquisada.

O capítulo “IV – Da ordem tribal à ordem nacional” considera os valores tradicionais Tukuna (sistema de parentesco baseado em metades clânicas) e o modo como são afetados pela situação de contato (citando exemplos concretos). Nele aparecem o quadro de nomes clânicos e as quatro esquematizações em torno do sistema de parentesco, que se valem da técnica conhecida como “análise componencial” (em que os componentes do sistema de parentesco são transpostos para uma linguagem algébrica):

“Se a principal função dos epônimos clânicos é a de identificar os Tukuna como tais, a função dos termos de parentesco é a de lhes fornecer meios para calcularem sua posição no contexto intratribal, classificando-os num sistema de *status* (...) Esses estudos semânticos, em sua maior parte efetivados pela técnica de análise componencial, têm desnudado aos nossos olhos as dimensões mais profundas da cultura tribal (...) trata-se de apreender a estrutura lógica do comportamento culturalmente organizado.”⁶¹

O capítulo “V – O caboclo” procura identificar as novas modalidades do “ser” Tukuna surgidas com o contato. O termo “caboclo” (tomado como uma nova categoria social) exprime uma série de papéis, muitas vezes contraditórios em relação à “ordem tribal”, assumidos pelos “índios” diante da interação com a sociedade regional.

⁶⁰ Ibid., p. 74.

⁶¹ Ibid., p. 102.

O diagrama de parentesco, ao qual já me referi, entra neste capítulo como um dos casos (há muitos outros e deverei voltar a isto adiante) em que transparece o conflito interétnico:

“Trata-se da incorporação à comunidade Tukuna de filhos de uniões interétnicas, nas quais os pais eram brasileiros e as mães Tukuna.”⁶²

O capítulo “VI – O mundo dos brancos” examina algumas perspectivas oferecidas aos Tukuna, tanto por empresários como também pelos grupos religiosos que ali atuam. São também analisados vários casos, demonstrativos das relações de “fricção interétnica”.

Eis as palavras finais:

“Na imponderabilidade de sua atual situação e firmado em sua experiência histórica, o Tukuna sabe que pouco pode esperar do branco regional.”⁶³

Estes três últimos capítulos traduzem a interpretação do autor sobre a situação dos Tukuna (são considerados cerca de trinta casos decorrentes do contato interétnico) ao passo que os três primeiros apresentam exposições introdutórias, que tanto instruem o leitor acerca do enfoque teórico utilizado, quanto descrevem a região abordada, em termos históricos, econômicos e sociais. Cada um dos capítulos trazem, portanto, diferentes recortes sobre o assunto e envolvem atos cognitivos (durante a pesquisa) em variadas proporções de concentração. Se a primeira parte do livro é bastante diversificada e a segunda mais coesa, noto que um movimento cumulativo é criado dessa maneira, encerrando-se no capítulo final.

Modalidades descritivas

Quero deter-me no capítulo III, que apresenta maior número de procedimentos descritivos, indicando algumas imagens criadas a partir da elaboração dos dados colhidos no campo. Tomo inicialmente as passagens:

“(…) viajando-se de Mariaassu a São Jerônimo (...) *nota-se* uma crescente pauperização dos grupos domésticos Tukuna, *expressa* de vários modos; desde a pobreza da casa, a rusticidade dos utensílios, até a sujeira das roupas e a magreza dos corpos.”

“(…) contentamo-nos em *observar* alguns trechos do Solimões, habitados por índios Tukuna, e os tomamos como *expressivos* de situações tais, passíveis de serem circunscritas numa categoria geral de índios de rio.”⁶⁴

⁶² Ibid., p. 118.

⁶³ Ibid., p. 168.

⁶⁴ Ibid., respectivamente p. 82 e p. 89 (grifos meus).

Estas passagens sugerem a criação, dentro de uma perspectiva sociológica, da categoria de “índios do rio”, contraposta à de “índios do igarapé”, respectivamente mais e menos influenciados pelos “civilizados”. Assim, a observação direta aparece como expressão de uma proposição genérica.

Agora, com relação às pirâmides populacionais, ao comparar as populações de Mariaassu, Belém e São Jerônimo:

“(…) se continuarmos a comparação, *veremos* que a diferença entre as populações (...) não é tão grande no que se refere à sua *configuração* demográfica.”

“(…) A mera *visualização* do afinamento das pirâmides, a partir da classe dos 20, *mostra* estruturas demográficas caracterizadas por uma curta longevidade.”⁶⁵

Nestes casos os gráficos piramidais são tomados como índices expressivos de características não diretamente visíveis nas populações. São, portanto, figuras abstratas que expressam situações concretas de grupos inteiros.

Todos os trechos indicam a importância do *ato de olhar* para, depois, chegar a descrever, quer seja na pesquisa de campo (observação direta) como no resultado final (visualização dos índices demográficos). Se tomo o parâmetro da descrição cultural dada por Nimuendaju, pode-se notar que, com *O índio e o mundo dos brancos*, o “organograma” (de temas ou de categorias culturais) se amplia ao ganhar contornos sociológicos, incorporando efetivamente as relações estabelecidas com a população circundante. Conseqüentemente, no âmbito ensaístico adotado, as imagens abstratas (em cuja direção apontam as categorias gerais de “índios de rio” e de “índios do igarapé”, bem como os gráficos piramidais) ganham maior espaço na descrição, ao contrário das imagens concretas do tipo das que são oferecidas com certa profusão em *The Tukuna* de Nimuendaju (com medidas precisas de objetos descritos, padrões de comportamento detalhados, fotografias e desenhos).

Modalidades narrativas

Por outro lado, na segunda parte do livro, uma série de imagens concretas é oferecida através de curtas narrativas de episódios vivenciados (ou reconstituídos/ ouvidos) durante a pesquisa. Estes “casos” fornecem a base experiencial sobre a qual repousa a interpretação proposta. Quero mostrar como isso acontece no processo da elaboração textual.

A passagem seguinte, do capítulo IV, é particularmente sugestiva a este respeito:

⁶⁵ Ibid., respectivamente p. 83 e p. 85 (grifos meus).

“Neste trabalho – em que não visamos efetuar análises *microscópicas* – as referidas instituições (descendência, matrimônio e parentesco) serão menos descritas e conceituadas do que *tomadas* em operação, preocupados que estamos em dar ao leitor uma idéia das *matrizes* estruturais do comportamento Tukuna, *vistas* em termos de situações concretas.”⁶⁶

É bom lembrar que neste capítulo são apresentados os esquemas abstratos que se utilizam da técnica de “análise componencial” já mencionada, situando-se, portanto, do lado da descrição e da conceituação acerca das instituições tribais. Estes esquemas explicativos são apresentados em meio aos casos relatados. Isto quer dizer que: inicialmente, são fornecidos exemplos concretos (de contato interétnico) ilustrativos de uma lógica institucional tribal, culminando na apresentação dos esquemas algébricos. A seguir fornece-se um exemplo de como esta lógica é (ou não) percebida pelos “brancos”. Reproduzo, então, alguns trechos indicativos deste percurso:

“Nesse sentido, dois casos *ilustram* os mecanismos de descendência e sua relevância na ordem tribal. O primeiro deles foi por nós *observado* em 1959, quando viajamos pelos igarapés Belém e São Jerônimo, tendo por cozinheiro um cafuzo, filho de pai Tukuna e de mãe brasileira, negra (...)”

“(...) os dois casos, anteriormente mencionados, bem *revelam* a importância dos clãs em seu papel de atribuir aos seus componentes a identificação étnica indispensável a sua perfeita integração na ordem tribal (...)”

“(...) Outros exemplos mais poderiam ser acrescentados, *ilustrativos* do processo de mudança social que se opera entre os Tukuna, pondo em constantes provas a ordem jurídica tradicional. Mas acreditamos haver dado uma idéia das peculiaridades do contato interétnico, *expresso* no plano do entendimento e da conduta indígena.”

E, após a apresentação dos esquemas:

“(...) *Expostas* aqui as linhas básicas da estrutura social Tukuna, fica patente a imensa distância cultural entre a sociedade indígena e a sociedade brasileira regional. A ininteligibilidade dos costumes matrimoniais Tukuna para o branco – civilizador, a seu modo – pode ser *ilustrada* com o seguinte episódio. O índio Ponciano (...)”⁶⁷

Desse modo, os exemplos, quase sempre apresentados como curtas narrativas (há também referências às entrevistas realizadas), são entremeados de explicações e de comentários interpretativos que, no conjunto dos três últimos capítulos, formam o texto do ensaio propriamente dito. Devo dizer que o resultado alcançado representa uma maneira de descrever (através de situações concretas) os movimentos do pensamento Tukuna diante da integração com a sociedade regional.

⁶⁶ Ibid., p. 96 (grifos meus).

⁶⁷ Ibid., respectivamente ps. 96, 97, 101 e 109 (grifos meus).

Resta dizer que as vozes dos Tukuna abordados são, algumas vezes, transcritas diretamente. É o que ocorre, por exemplo, num caso relatado no capítulo V, ilustrativo da “interiorização dos padrões de comportamento do branco pelo índio”:

“O tratamento de ‘senhor’, dado pelos missionários evangélicos ao índio, leva o Tukuna a se sentir prestigiado, como podemos ver nesse comentário, obtido de um Tukuna morador de Santa Rita do Weil: ‘Civilizados são ruins porque tratam mal a gente, mas não são todos... O americano (o pastor) trata bem e chama todos de senhor’. E continua em seu depoimento: ‘Americano diz que tem gente que não compreende (que todos são iguais perante Deus) e que essa gente é mais besta que Tukuna’. E conclui: ‘Tukuna é besta porque não sabe falar (português)’.”⁶⁸

Pensando, então, nas relações entre a experiência etnográfica do autor e nos modos de sua elaboração textual, percebo que a primeira passa por uma espécie de fragmentação. Os dados colhidos no campo estão, portanto, dispostos no conjunto do ensaio (nos três últimos capítulos que são fortemente interrelacionados), conforme a perspectiva interpretativa guiada pela noção de “fricção interétnica”, segundo a qual (se for exata a interpretação) a conjunção entre campos semânticos distintos e até opostos resulta muitas vezes em situações concretas imponderáveis.

Diferente do teor descritivo do estilo de Nimuendaju – apoiado no pioneirismo de sua experiência – o estilo adotado em *O Índio e o Mundo dos Brancos* descreve diversos pontos de vista conflitantes (ilustrados com os “casos”) e os interpreta teoricamente. O seguinte comentário do autor é bastante esclarecedor quanto ao processo de textualização dos dados da experiência:

“O estilo impressionista de numerosas explanações foi propositadamente escolhido por ser, a nosso juízo, aquele que melhor poderia transmitir ao leitor o resultado de nossa análise e de nossas reflexões. Sacrificamos, assim, conscientemente, o número e a extensão das informações etnográficas que melhor seriam apresentadas se déssemos um tratamento monográfico ao material ‘de campo’.”⁶⁹

A imagem revelada

Um dos objetivos da pesquisa empreendida consistiu-se em:

⁶⁸ Ibid., p. 136.

⁶⁹ Ibid., p. 52.

“(...) surpreender a população Tukuna no *modus vivendi* que criou junto à sociedade brasileira do Alto Solimões a fim de sobreviver às dramáticas condições do contato.”⁷⁰

Neste sentido, os casos relatados mostram inúmeras situações concretas que concorrem ao cumprimento do mesmo. No entanto, uma outra imagem, desta vez mais abstrata, é também oferecida ao leitor. Tentarei ser mais claro tomando algumas passagens no início do capítulo V:

“(...) O caboclo é, assim, o Tukuna *vendo-se* a si mesmo *com os olhos* do branco, isto é, como intruso, indolente, traiçoeiro, enfim, como alguém cujo único destino é trabalhar para o branco (...) Fracionada sua personalidade em duas, ela bem *retrata* a ambigüidade de sua situação total, que pretendemos descrever, tomando *flashes* de suas *configurações* mais significativas.”

Mais adiante:

“(...) Referimo-nos expressamente às *figuras* do Tuxaua, ou “Capitão”, do Tukuna seringueiro e servo da gleba, e também indicaremos o surgimento (que agora se começa a notar) do Tükúna “crente”, do reservista e do eleitor.”⁷¹

Ora, os “flashes” parecem representar os casos e depoimentos levantados, ilustrativos de categorias mais gerais. Isto fica evidente nas expressões utilizadas (que indiquei em passagens reproduzidas anteriormente) no texto para introduzi-los. Eis o que pode ser considerado como um exemplo paradigmático:

“O seguinte caso *retrata* uma situação bem típica. (...)”

Esta passagem deve completar minha exposição:

“O sistema de relações interétnicas no Solimões tem engendrado formas discriminatórias e com tendência segregacionista (como *veremos* no próximo capítulo) (...)”⁷².

É claro que a interpretação do autor quer mostrar o que há por trás daquilo que vê na superfície: das situações que percebe e, às vezes, registra com sua câmera, e dos comentários que ouve e registra na sua caderneta de campo (ou num gravador). A imagem finalmente revelada pode ser vista, portanto, como sendo o próprio sistema de relações interétnicas no Alto Solimões, nas diversas formas que assume, dos posseiros, missionários, políticos e donos de terra às variadas modalidades de “caboclos” ou “índios”. Um sistema que contribui, evidentemente, ao enfraquecimento dos valores tradicionais dos Tukuna, expressos pelas instituições tribais.

⁷⁰ Ibid., p. 69.

⁷¹ Ibid., respectivamente p. 117 e p. 121 (grifos meus).

⁷² Ibid., respectivamente p. 125 e p. 133 (grifos meus).

O processo desta *revelação*, operado *textualmente*, expõe as vozes (transcritas) das pessoas abordadas e as imagens de episódios testemunhados ou reconstituídos. Suponho, no entanto, que este poder revelador se constitui no processo de pesquisa, principalmente através do ato de ouvir. Devo, então, transcrever a passagem que encerra o capítulo VI. Ela não apenas serve para corroborar o que foi dito anteriormente como, também, levanta uma outra indagação a respeito da condição do pesquisador no campo:

“E movido a julgar-nos, a falar sobre o etnólogo, esse branco que o *observava* e o perseguia com um sem-número de perguntas limitou-se a dizer enfaticamente: ‘Você é bom porque não é daqui, você mora longe...’⁷³.”

As filiações teóricas

“Se não fossem tão perigosas as etiquetas, diríamos que se tentou realizar um Ensaio da ‘etnologia fenomenológica’, amparado numa sociologia estrutural e dinâmica.”⁷⁴

Este comentário do autor, no final da “Introdução”, sintetiza o estilo teórico do livro, onde convivem diversos paradigmas teóricos numa evidente transposição de fronteiras disciplinares. Uma outra passagem, ainda na introdução do livro, deve completar este breve e final esclarecimento da feição teórica:

“(...) quando discutimos, nós, o problema da fricção interétnica, como um tema de reflexão e de pesquisa de caráter basicamente sociológico (é assim que damos uma conotação mais clara ao termo composto etno-sociológico, corrente da etnologia brasileira depois dos trabalhos de Baldus e de Schaden), podemos dizer que estamos fundados numa ordem de preocupações em nada inédita no Brasil.”⁷⁵

⁷³ Ibid., p. 168 (grifos meus).

⁷⁴ Ibid., p. 52.

⁷⁵ Ibid., p. 46.

1.2.3 Relações de continuidade entre os trabalhos apresentados

Tentei mostrar em que medida os dois textos publicados sobre os Tukuna revelam as experiências vividas pelos seus respectivos autores. No primeiro caso a publicação apresenta como resultado principal o trabalho de descrição e de visualização, legitimado por uma experiência pioneira de pesquisa científica. No caso de Cardoso de Oliveira o resultado apresentado envolve sobretudo as tarefas de ouvir e de interpretar, partindo de uma orientação disciplinar global. No primeiro busca-se fornecer a imagem concreta (descrição e fotografias) e também simbólica (mitos) de uma cultura específica. No segundo é criada uma imagem abstrata do sistema de relações interétnicas (desenvolvimento da hipótese de “fricção interétnica”), através da interpretação de situações empíricas.

É importante agora identificar algumas linhas de continuidade entre os dois pesquisadores no sentido de ultrapassar a dicotomia sugerida inicialmente por suas abordagens. É também uma maneira de pensar sobre a história da disciplina no Brasil tanto quanto sobre os diferentes papéis atribuídos à fotografia nas duas obras.

O primeiro ponto a ser ressaltado é a distinção de cunho científico que separa o trabalho de Nimuendaju dos conhecimentos anteriores sobre os povos Tukuna. Esta distinção efetivamente inaugura a linha de pesquisa etnográfica na qual se apóia notadamente o trabalho do Professor Cardoso de Oliveira. O caráter predominantemente teórico deste último, tanto quanto seu contexto de produção, representam bem a progressiva institucionalização e o desenvolvimento conceitual da disciplina antropológica. Dos anos 40 aos 60, pode-se falar, por exemplo, no contexto global, da passagem das teorias funcionalistas consolidadas por Malinowski ao paradigma estruturalista de Lévi-Strauss, ao passo que no contexto nacional assiste-se à criação da ABA, a Associação Brasileira de Antropologia (para citar só um exemplo representativo do avanço desta disciplina no Brasil).

Outros fatores de aproximação entre os dois autores: ambos filiaram-se ao Museu Nacional do Rio de Janeiro e “pegaram carona” com o interesse dos botânicos na região, de forma a melhor viabilizar suas pesquisas etnográficas. É desse modo que Cardoso de Oliveira passa por muitos lugares já visitados por Nimuendaju, e conhece eventualmente alguns de seus antigos informantes. É o caso do Calixto, principal informante de Nimuendaju, contatado por Cardoso de Oliveira para a obtenção do veneno “curare”, a ser destinado ao Departamento de Botânica do Museu Nacional.

Outra passagem que parece ser significativa neste sentido está numa carta de Nimuendaju à diretora do Museu Nacional em novembro de 1944, em resposta à sugestão da mesma sobre treinar pesquisadores no campo, em sua próxima visita aos Tukuna:

“Sem me opor absolutamente em princípio à vinda de rapazes do Museu Nacional para trabalhar comigo, acho contudo essa ocasião muito imprópria: a

despesa avultada e a grande perda de tempo jamais serão recompensadas pelo que eles por ventura poderiam aproveitar da minha companhia. O meu estudo da tribo já está concluído com exceção apenas do complemento dos textos; terei de morar durante meses em casa do índio Nino o que pouco interessará a outros que talvez se tornariam pesados ao dono da casa (...)"⁷⁶.

Tal episódio conduz à constatação de que o programa de treinamento de pesquisadores na região acabou sendo posto em prática por Cardoso de Oliveira, quase vinte anos depois, na sua segunda viagem em 1962 quando, então, dois estagiários do Museu Nacional o acompanham.

Atualmente deve-se constatar o empenho de todo um grupo de pesquisadores com relação aos Tukuna, grupo que está sediado no Museu Nacional, sob orientação do Professor João Pacheco de Oliveira. Tive a oportunidade de assistir, em 1998, ao seu primeiro encontro nacional, que contou também com a presença do professor Cardoso de Oliveira apresentando seus diários da expedição de 1959. Estiveram lá os líderes Tukuna Pedro Inácio e Nino Fernandes, que expuseram seus questionamentos e críticas aos demais participantes.

Isto pode nos reconduzir à questão imagética. Em que o desenvolvimento institucional e conceitual afeta o modo de se utilizar fotografias em antropologia? É difícil responder a esta pergunta, sem iniciar as análises em torno das imagens fotográficas, procurando, ao menos, fornecer algumas pistas. Os esclarecimentos apresentados na próxima seção se justificam pelo fato das publicações abordadas não trazerem quaisquer notas ou comentários sobre o uso da fotografia. No caso do professor Cardoso de Oliveira, foi possível, no encontro que tivemos com ele, perguntar-lhe sobre suas imagens, aliás, foi esse o ponto de partida dos "Diálogos" (item 4.2) que com ele tecemos. Pergunta-se, enfim: como pensar a produção e a edição de imagens fotográficas nas duas obras sobre os Tukuna? Em que medida estão associadas ao texto dos livros?

⁷⁶ Grupioni, L. D. B. Op. cit., p. 230.



1.3 O uso das imagens nas duas obras

1.3.1 Curt Nimuendaju – fotografias descritivas?

Modalidades imagéticas

São 55 fotografias publicadas em *The Tukuna*, o que dá uma média de 3 páginas escritas para cada imagem. Estão organizadas em pranchas temáticas, numeradas (de 1 a 18) e situadas no final do livro, apartadas do texto. Cada prancha traz um título geral seguido da identificação sumária de cada motivo apresentado, em uma ou mais fotografias. Esta identificação é ordenada pelas letras alfabéticas e a seqüência de imagens designadas por estas letras segue o mesmo sentido de leitura de um texto: da esquerda para direita e de cima para baixo. As figuras específicas apontadas pelas letras representam, ao todo, 99 itens. Mostro a seguir um exemplo deste modelo de apresentação.

EXEMPLO DE APRESENTAÇÃO DE FOTOGRAFIAS EM *THE TUKUNA*

São apresentadas numa página, 1 a 4 fotografias (o padrão mais freqüente é composto de três). Cada quadro é acompanhado de uma ou mais letras alfabéticas designando os motivos que estão relacionados textualmente. No cabeçalho superior da página é fornecido o número da série em que está classificada a publicação (volume 45 das publicações da Universidade da Califórnia em arqueologia e etnologia), o sobrenome do autor (Nimuendaju) e o número da prancha ("plate 15"). No cabeçalho inferior é fornecido um título geral dado à prancha ("Garota na cerimônia de puberdade").

Na página ao lado é apresentado um pequeno texto, que se inicia com o número e o título dado à prancha, onde cada letra indicada nas fotografias recebe uma descrição sumária. No exemplo da prancha 15 aparece, então, centralizado numa página quase toda em branco, o seguinte texto:

"Prancha 15

Garota (*verëki*) na cerimônia de puberdade. a. Garota com o pano envolvendo a cabeça que teve os cabelos arrancados. b. Garota sem o pano na cabeça; o cabelo está começando a crescer novamente. c. Garota entre seus parentes. Nino *ëvëni'n'ki* está atrás da garota. "

O tamanho e o formato das reproduções fotográficas varia numa mesma prancha e de uma prancha para outra. A disposição ao lado, na qual aparecem duas fotos menores junto de uma outra maior, é mais freqüente. Quatro ou duas fotos de tamanhos e formatos semelhantes constituem o outro padrão mais freqüente. Apenas a prancha 4 traz uma fotografia maior e isolada. O tamanho da página é o que favorece a edição de várias fotografias que, se dispostas numa página menor perderiam muito de sua visibilidade.

< 17 cm >



a



b



c

GIRL AT PUBERTY CEREMONY

∧
25 cm
∨

Nimuendaju também faz uso de desenhos. São 13 figuras, numeradas e acompanhadas de legendas-títulos, inseridas junto ao texto. Elas entram em relação de paralelismo com as descrições escritas. Trata-se de esquemas, mapas, diagramas e desenhos figurativos. Ajudam a visualizar a descrição verbal dos objetos e dos acontecimentos. Assim como as fotografias, os desenhos são referidos – quase sempre entre parênteses – dentro das frases (alguns exemplos podem ser vistos no item 2.2 desta dissertação). No entanto, são apresentados geralmente ao lado das passagens relacionadas, ao passo que as imagens fotográficas são dispostas separadamente. A relação complementar é bastante clara neste caso, pois o desenho é criado com a finalidade de representar o que foi escrito.

Neste sentido o seguinte comentário ajuda a esclarecer alguns dos empregos dados ao desenho por Nimuendaju:

“(...) o desenho ajuda a acentuar os objetos e, ainda hoje, é muitas vezes preferido à fotografia, no campo das ciências naturais e biológicas, para isolar e acentuar aspectos especiais do objeto estudado e omitir os que não são de interesse, pois a fotografia apresenta um grande número de fenômenos ao mesmo tempo, dificultando o registro da observação.”⁷⁷

É interessante notar, como já disse, que numa mesma fotografia o autor possa apontar para vários objetos, identificados por uma seqüência de letras alfabéticas, ordenadas dentro de uma prancha. A mesma ordenação alfabética é usada na apresentação dos desenhos. É bom ressaltar, obviamente, que desenhos e fotografias nem sempre exercem as mesmas funções com relação ao texto, ainda que referidos de modo semelhante (entre parênteses) e, às vezes, a temas semelhantes (há desenhos tanto quanto fotografias de potes de cerâmica, por exemplo⁷⁸).

Voltando às fotografias e pensando, desta vez, nas outras publicações do autor⁷⁹, pode-se observar os seguintes dados. São 7 fotografias em *The S'erénte* (1942), 23 em *The Apinayé* (1939) e 108 em *The Eastern Timbira* (1946). A julgar pelo modo como são apresentadas nos dois primeiros livros, isto é, espalhadas e integradas dentro do texto, parece que o número maior de fotografias presentes nas outras duas obras (*The Eastern Timbira* e *The Tukuna*) acaba por requerer um modo de apresentação à parte do texto, no final do livro, permitindo sua visualização em separado. Estão elas organizadas por pranchas temáticas e identificadas uma a uma, em ordem classificatória. E é esta ordenação que possibilita a relação com o texto. Cria-se, assim, uma espécie de articulação inteligível que atenua a natureza concreta e selvagem da imagem fotográfica. No

⁷⁷ Porto Alegre, Maria Sylvia. “Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual” in Feldman-Bianco, Bela e Leite, Míriam L. M. *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*, Campinas, Ed. Papyrus, 1998, p. 85.

⁷⁸ Nimuendaju, Curt. Op. cit. (1952), respectivamente p. 47 e p. 181.

⁷⁹ Nimuendaju, Curt. Op. cit. (1939/ 1942/ 1946).

entanto, seu agrupamento no final do livro permite ressaltar estas mesmas peculiaridades, uma vez que estão também articuladas entre si, abrindo a possibilidade de uma contemplação exclusiva, sem relação necessária com o texto.

O texto e as fotografias

Com relação ao modo como as imagens estão implicadas textualmente, não existe um único padrão. Há desenhos e pranchas, como também imagens específicas de cada prancha, que não estão relacionados diretamente ao texto. Os temas das seções escritas nem sempre correspondem aos temas abordados nas pranchas e, muitas vezes, uma mesma prancha é referida mais de uma vez, em diferentes seções escritas. Às vezes a prancha como um todo é relacionada e, noutros casos, uma ou mais imagens específicas de uma mesma prancha são consideradas. Verifica-se, todavia, que há um entrelaçamento contínuo entre o texto e as imagens. Considerando os padrões de relação mais freqüentes, é possível apontar para alguns fatores que permitem entender melhor a lógica do movimento textual com relação às fotografias.

A imagem concreta e específica obtida por Nimuendaju através da lente objetiva da câmara fotográfica serve de *contraponto* à imagem genérica abstrata sugerida por sua descrição escrita. Tomo como exemplo a prancha 15, apresentada há pouco. O texto remete diretamente apenas à figura “a”:

“A casa é, de novo, cuidadosamente varrida e, como única memória da festa, lá resta a ‘moça nova’ com o lenço amarrado em volta de sua cabeça (pl. 15, a) (...)”⁸⁰

A fotografia “a”, que mostra a moça com um lenço na cabeça, está relacionada na última seção da descrição do ritual, intitulada “Fechamento da cerimônia”. A fotografia permite, no caso, visualizar um evento descrito por meio das palavras. É criada, dessa maneira, uma relação de correspondência suplementar. O texto simplesmente aponta para um motivo fotografado, sem deter-se nele. Poderia mesmo prescindir-lo, até porque a moça nova da imagem não está implicada pessoalmente (seu nome não é identificado) e sua ausência não alteraria em nada a coesão (pois é uma mera ilustração).

Outra informação é oferecida nas legendas que acompanham as pranchas fotográficas. Desta vez os objetos ou ações visualizados são identificados isoladamente. Além das legendas apresentadas na página anterior à prancha fotográfica, há um título sintético que acompanha cada prancha, relativo ao tema ora apresentado fotograficamente. Os títulos e as legendas que acompanham as pranchas permitem situar visualmente a descrição oferecida nos capítulos, indicando ao leitor imagens da experiência de campo. Através da temática

⁸⁰ Op. cit., “The enclosure of ceremony” p. 91.

abordada pelas pranchas e pelas legendas explicativas que as acompanham é criada uma relação de sobreposição complementar ao texto.

Voltando ao exemplo referido há pouco, pode-se considerar as outras imagens da mesma prancha. Vê-se a “moça nova” na mesma posição da foto anterior mas, agora, sem o lenço na cabeça. Na foto seguinte ela é vista em pleno trabalho ritual, sendo conduzida por seus parentes. A legenda da fotografia “b” explica que o cabelo está crescendo novamente e a da fotografia “c” introduz o personagem que está atrás dela: Nino. Aí termina a seqüência oferecida pela prancha. Ela permite passar do tempo posterior à cerimônia (nos contextos verbal e imagético) a um tempo anterior, ainda em trabalho ritual (apenas no contexto imagético), quando a moça está acompanhada de seus parentes (foto “c”) e não isolada (fotos “a” e “b”). Assim, quando o texto aponta para a fotografia “a” (“moça nova” depois da festa), o leitor passa da descrição verbal generalizada para as três fotografias da “moça nova” (na prancha 15), identificada como parente do Nino (na fotografia “c”), informante e colaborador.

Em suma, ao considerar o movimento do texto com relação a um motivo fotográfico específico, contido numa determinada prancha, a relação estabelecida é de complementaridade. No entanto, se considerar o mesmo movimento, com relação à prancha (com seu título sucinto e com suas legendas) em que o motivo fotográfico específico está contido, a relação complementar pode ser percebida na maneira diferenciada pela qual o tema é, também, representado fotograficamente. Assim, cada vez que o leitor é remetido a uma imagem numa prancha (este modo de referência é predominante), ele é levado a visualizá-la integralmente. Poderá então optar pela leitura das legendas e por uma visualização mais detida das respectivas fotografias, caso tenha interesse. Poderá ainda escolher entre examinar um ou outro elemento da prancha, além daquele indicado pelo texto da seção escrita em que se encontra. Eventualmente, numa seção posterior do texto, o leitor será remetido novamente a esta mesma prancha.

Circulando por diferentes estilos cognitivos

Voltamos aqui à circularidade de que falei anteriormente, com relação às referências míticas. Se é possível perceber um movimento constante entre a descrição objetiva e as imagens míticas, um movimento parecido é criado pelas referências às pranchas fotográficas. Ao indicar a visualização de um objeto ou ação representados fotograficamente, o autor procede do seguinte modo.

Dentro (no início, no meio ou no fim) de uma das frases que compõem a sua descrição, abre um parêntese, no qual aparece: “pl. X, n1, ...” onde “X” é o número da prancha e “n...” a(s) letra(s) que indica(m) o(s) elemento(s) específico(s) apontado(s). Dessa maneira, a referência leva não apenas ao elemento específico indicado, mas ao conjunto oferecido pela prancha. Noutras vezes (mais raras) aparece apenas a indicação “(pl. X)”, remetendo diretamente ao número de uma das pranchas, que é assim visualizada integralmente. A

remissão também pode aparecer como uma frase inteira, dentro de um parágrafo. Desta vez, são usados a letra maiúscula e um ponto final: “(Pl. X, n1.)”⁸¹.

Nas pranchas, a própria articulação das imagens em torno de um tema pode sugerir, paralelamente, que o leitor retorne ao texto, igualmente articulado em torno de temas gerais. Pode-se inferir que a compreensão do texto é amplificada, tanto pelas referências míticas como pelas referências fotográficas. Uma relação circular, de complementaridade, engloba tanto as descrições objetivas quanto as narrativas míticas e as fotografias, estas duas últimas estando referidas entre parênteses dentro das (ou como) frases do texto e reunidas na parte final do livro.

Esta concepção parece indicar que, além da explicação escrita, é também necessário “ver” o mesmo tema de outras maneiras para compreendê-lo melhor. O autor usa os verbos “ver” (“see”, usado também para remissão aos mitos) e “mostrar” (“show”)⁸² para referir-se às fotografias. O que é oferecido ao leitor mais atento, portanto, é justamente a possibilidade de circular entre diferentes estilos ou modalidades de cognição, integrados em cada um dos temas descritos.

Estas modalidades (oral-mítica, visual-fotográfica e escrita-descritiva) refletem tanto o pensamento mágico dos Tukuna quanto o pensamento científico de Nimuendaju. No caso da fotografia, é possível afirmar que a experiência do autor ficou refletida nas imagens construídas, evidenciando o lugar de onde nasceu o trabalho apresentado e a relação que o tornou possível, de uma certa cumplicidade entre o pesquisador-observador e as pessoas e acontecimentos por ele abordados.

De fato a visualização fotográfica tem a propriedade de dar relevo indicialmente à experiência pessoal vivida no campo. A referência ao campo, “vejam, eu estive lá” (item 4.2, p. 159), pode ser interpretada também como um fator de legitimação da descrição escrita. A fotografia atesta a presença do autor no lugar sobre o qual escreve. Assim, o modo de autoridade experiencial, bastante claro no texto, fica reforçado ainda mais pelas imagens fotográficas. Esta peculiaridade do meio fotográfico parece funcionar perfeitamente como corolário da experiência etnográfica.

Nimuendaju, colecionador e etnógrafo

Mais um fator que poderá contribuir para o esclarecimento das concepções e usos atribuídos à fotografia no livro deste autor. Lembrando que o texto poderia, sem prejuízo de sua coesão, prescindir das fotografias, e também que as fotografias poderiam perfeitamente ser contempladas sem uma relação necessária com o texto, tentei demonstrar o modo como estão apresentados, em separado e

⁸¹ Grifos meus.

⁸² Nimuendaju, Curt. Op. cit. (1952), respectivamente, p. 37 e p. 80.

interrelacionados por uma articulação temática, gerando uma relação de complementaridade.

Pois bem, ao pensar nas coleções de artefatos, organizadas pelo autor durante sua atuação junto a dezenas de grupos indígenas no Brasil, e mesmo no fato de que este tipo de trabalho foi uma fonte de renda e de contato com museus europeus e norte-americanos, tanto quanto nacionais, durante quase toda sua vida, não parece descabido pensar nos seus últimos trabalhos como desdobramentos deste ofício de colecionador. Assim é possível entrever o trabalho fotográfico apresentado em *The Tukuna*, como uma coleção de imagens da cultura, concebida como totalidade. Isto fica mais evidente quando constata-se que em mais da metade das fotografias estão representados artefatos culturais, selecionados e captados pela objetiva do autor.

Na mesma linha pode-se considerar seu trabalho escrito como coleções, sejam de notas sociológicas ou de descrições etnográficas, tanto quanto de narrações de episódios ou ainda de transcrições de mitos. A última viagem de Nimuendaju aos Tukuna tinha mesmo como objetivo a coleta e tradução de mitos, como já foi dito no início deste capítulo.

O fato é que a parceria com Lowie, iniciada em 1935, leva Nimuendaju a consolidar uma nova concepção de trabalho, em que procura transformar o material rico e heterogêneo, produzido em grande parte no campo de pesquisa (já sob as orientações de Lowie), em monografias de teor mais acadêmico, seguindo padrões formais pré-determinados. Torna-se difícil, no entanto, precisar o grau de participação do editor nas publicações finais

A pesquisa de campo e as fotografias

De que modo as fotos foram tomadas no campo? A julgar pelo exame geral do conjunto das imagens apresentadas no livro, nota-se um padrão recorrente no tipo de enquadramento, no ângulo e na distância de tomada, como também no tipo de plano (ver item 3.2.1, p. 136). Estes fatores permitem dizer que havia uma organização prévia da cena ou, ao menos, um planejamento das tomadas. Isto é evidente na prancha 15, reproduzida no início desta seção (p. 49), e nas fotografias apresentadas no item 2.2 desta dissertação (pp. 74-81). Nas imagens dos bastões de dança e de outros artefatos, e também nas imagens dos mascarados e da moça nova, percebe-se o tema abordado ocupando sempre o centro do quadro, de uma distância frontal fixa, e mostrado sob um plano geral.

Ao pensar na câmara utilizada por Nimuendaju no início do anos 40⁸³ torna-se mais fácil imaginá-lo: elaborando cada tomada cuidadosamente, contando com

⁸³ Não obtive dados precisos sobre a espécie de câmara utilizada, mas posso notar que nesse período ainda se utilizavam as câmaras-caixote, derivadas do tipo lançado por George Eastman em 1888. Nos primeiros trabalhos de Nimuendaju com fotografia, no início do século, pode-se supor seguramente que fazia uso deste tipo de câmaras. Some-se a isto o fato de que até os anos vinte era comum a utilização de placas de vidro como suporte, um indício do grau de desenvolvimento da técnica do período. Portanto, quando vai aos

um número limitado de filmes e utilizando um tripé. Parece claro também que as imagens tinham o acordo e a participação das pessoas. Voltando ao exemplo da prancha 15, há de se notar que as fotografias “a” e “b” certamente foram “posadas” para o fotógrafo. Ele sabia suficientemente o quê e como fotografar, os objetos e ações retratados são muito bem delimitados. Neste sentido, a fotografia deve ter constituído, para o pesquisador, uma parte importante e indispensável do trabalho etnográfico. Os exemplos seguintes deverão esclarecer um pouco o assunto.

Volto a basear-me no “Dossiê Curt Nimuendaju”⁸⁴ para levantar alguns indícios de seu trabalho fotográfico. Em 1909 von Inhering⁸⁵ encarregou Nimuendaju de uma expedição ao interior do Estado de São Paulo, para a qual lhe forneceu “instruções para fazer observações etnográficas e tirar fotografias”⁸⁶. Com relação à formação de coleções, há um telegrama, de 1937, no qual o autor ofereceu ao Museu Nacional “242 artefatos dos Xerente, 19 peças dos Apinayé e 17 peças remanescentes de sua viagem aos Xucuru, coletadas em viagem de 1934, mais um conjunto de 25 fotografias (...)”⁸⁷. Note-se ainda o seguinte comentário, escrito por Nimuendaju, no verso de uma fotografia tomada entre os Xerente⁸⁸:

“Brue, chefe dos Xerente (1), perante a aldeia reunida, transmitindo a mim (2) os objetos mágicos (dentro da caixinha na minha mão direita), a cantiga e a pintura que ele há anos recebeu do planeta Júpiter e que possuem a força de impedir que um eclipse solar se prolongue infinitamente. *A câmara foi colocada por mim e disparada por um menino índio.* Aldeia da Providência, 30.5.1937. Curt Nimuendaju”.

Alguns anos depois, em 1944, ele escreve a Dona Heloisa Alberto Torres, com quem se empenhava num programa de traduções de suas monografias para o Museu Nacional:

“Acabei a primeira tradução a lápis do manuscrito dos Canela: 573 páginas em papel almaço (...) A tradução do manuscrito Canela redundou quase numa reforma do trabalho. As modificações e corrigendas do manuscrito antigo se tornaram tão numerosas que chego a lamentar que Lowie talvez o publique no estado em que lhe remeti. No dia 1 de março completei o trabalho, inclusive os mapas, esquemas, etc., *até o ponto em que se tornou indispensável a presença*

Tukuna nos anos 40 é possível que contasse com um aparelho mais moderno, no entanto sem a rapidez e agilidade das câmaras que seriam desenvolvidas nos anos 50, como as do tipo monorreflex com películas de 35 mm. Fonte: Civita, Victor. *Fotografia. Manual completo de arte e técnica*, São Paulo, Ed. Abril cultural, 1981.

⁸⁴ In Grupioni, L. D. B. Op. cit.

⁸⁵ O Dr. Hermann von Inhering era, na época, o diretor do Museu Paulista.

⁸⁶ Grupioni, L. D. B. Op. cit. p. 167.

⁸⁷ Ibid. p. 181 (grifo meu).

⁸⁸ Ibid. p. 181/ 182 (grifo meu). A fotografia traz, na parte da borda inferior, duas anotações numéricas, “1” e “2”, relacionadas à nota escrita no verso.

das fotos [que estavam no Museu Nacional]. Julgando que elas brevemente estariam em meu poder, preenchi o tempo juntando na literatura novos dados para o Mapa Etnográfico, por não querer começar a tradução de outro manuscrito (Serénte), a fim de não perturbar a imagem da tribo Canela que, a custo, consegui reanimar na minha memória ao ponto necessário para poder corrigir com acerto o manuscrito primitivo: eu estava, a bem dizer, revivendo espiritualmente todo o meu passado entre esta tribo.”⁸⁹

Some-se a estas passagens a nota escrita por Robert Lowie em seus relatos autobiográficos, onde afirma que Nimuendaju “(...) tinha uma extraordinária habilidade para a *observação* (...)”⁹⁰.

Viu-se que as fotografias integraram seu trabalho já desde as primeiras expedições passando a exercer um papel fundamental em suas pesquisas como também, posteriormente, na elaboração das monografias. Pensando, enfim, no uso das fotografias na monografia sobre os Tukuna, fica muito claro o esforço do autor em incorporar as imagens tomadas na produção do conhecimento escrito.

Certamente a análise das fotografias originais deste autor enriqueceria bastante esta dissertação. Nas minha poucas e limitadas tentativas de entrar em contato com seu acervo fotográfico no Museu Nacional, não obtive quaisquer informações mais detalhadas. Encontrei uma referência a estas imagens no guia de fontes organizado por Monteiro (1994):

“(...) Conserva rica coleção de fotos restaurada em meados da década de 80, abrangendo imagens de dezenas de grupos indígenas.”⁹¹

A passagem é suficiente para ressaltar a necessidade de lançar nova luz sobre esta coleção imagética, reavivando a memória que traz das etnias observadas e do olhar fotográfico deste autor, no contexto da primeira metade do século. Sem dúvida uma tarefa de grande importância, seja para a história da antropologia no Brasil ou mesmo para a própria antropologia que hoje se pratica no país e no mundo.

⁸⁹ Ibid. p. 226 (grifo meu).

⁹⁰ Ibid. p. 177 (grifo meu).

⁹¹ Monteiro, John Manuel (org.) *Guia de fontes para a história indígena e do indigenismo em arquivos brasileiros. Acervos das capitais*, Ed. NHII- USP/ FAPESP, São Paulo, 1994, p. 378.

1.3.2 Roberto Cardoso de Oliveira – Fotografias ilustrativas?

O uso das fotografias por Cardoso de Oliveira

No caso de Nimuendaju, iniciei a análise partindo das fotografias publicadas em *The Tukuna*, para finalizar perguntando por suas fotografias arquivadas no Museu Nacional. Os problemas levantados pela utilização das fotografias por Cardoso de Oliveira em *O Índio e o Mundo dos Brancos*, tanto como a concepção inicial de nossa pesquisa, exigem que se tome um caminho inverso para esta análise. Esta escolha se impõe também pelo fato de que o próprio autor apontou, com bastante clareza, no encontro e nos “Diálogos” (item 4.2) que com ele tecemos, as concepções que presidiam sua prática fotográfica dos anos 50 e 60. Sobre estas tentarei dar uma idéia desde já, antes de deter-me em sua coleção imagética arquivada.

Apontarei algumas das palavras do autor nos “Diálogos” (item 4.2) no sentido de justificar a visibilidade e atenção aqui atribuídas à sua produção fotográfica. Isto, considerando que seu percurso e formação profissionais – das etnografias iniciais aos problemas hermenêuticos e epistemológicos atuais – não lhe permitiam desenvolver os caminhos levantados, talvez até intuitivamente, pela coleção imagética por ele constituída. Hipótese que pode ser corroborada pelo próprio fato dele ter cedido as suas imagens para uma instituição ligada à pesquisa, como o Arquivo Edgard Leuenroth. Portanto não vale levantar somente questões em torno do uso que fez das fotografias em seus livros e, sim, perguntar pelo que estas fotografias, ainda inéditas, podem revelar seguindo uma perspectiva atual de estudos fotográficos e antropológicos.

Eis algumas pistas iniciais:

“Como disse, segui um padrão. Havia um hábito de sempre o antropólogo ilustrar o seu trabalho (...) Agora como transformar a linguagem das fotos, a linguagem das imagens, numa linguagem etnográfica também? Porque até então era uma linguagem muito mais artística, entra muito como ilustração, às vezes inspiradas – as fotos – por princípios estéticos; entra como arte, portanto nem sempre como documentação. Evidentemente que não quero generalizar, falo muito por mim! (...) Concordo que pelo menos o meu interesse de fotógrafo de ocasião e amador tenha se voltado inteiramente para a documentação daquilo que pudesse insinuar a fricção interétnica. (...) posso falar e dizer que efetivamente elas teriam um objetivo mais sociológico, como o de retratar posições sociais, atividades, comportamentos associativos e por aí vai... (...) Embora eu não tenha nenhuma pretensão de ter produzido textos modelares, vali-me das fotos sempre onde e quando pude, procurando seguir certamente o padrão ensinado pela melhores monografias, clássicas e modernas.”⁹²

⁹² Item 4.2, p. 169 e p. 177.

A coleção no AEL (Arquivo Edgard Leuenroth)

Apresento, antes de prosseguir, uma breve descrição da coleção imagética do Professor Cardoso de Oliveira, sob os cuidados do Arquivo Edgard Leuenroth, com sede no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp.

O material é composto por oito pastas (cada uma contendo vários envólucros) organizadas parcialmente segundo temáticas e de acordo com o tipo de suporte, sejam fotografias originais, cópias de contato ou películas de negativos em 35 mm. As cópias fotográficas têm diversos tamanhos e representam vários temas desde grupos étnicos, notadamente Terêna e Tukuna, até grupos de pesquisadores em reuniões científicas, parte da história da antropologia no Brasil. São centenas de imagens, seguramente mais de 500, de uma diversidade notável.

Deste vasto material acabei por eleger as imagens tomadas entre os Tukuna para realizar esta pesquisa de mestrado. Primeiro porque conservavam os negativos originais, que foram reproduzidos parcialmente, levando em conta critérios que propiciassem tecer uma relação com o livro *O Índio e o Mundo dos Brancos. A situação dos Tukuna do Alto Solimões*. Segundo, porque apresentavam motivos bastante interessantes, levantando uma série de interrogações já numa primeira visualização.

As imagens relacionadas à pesquisa com os Tukuna

As fotos mostravam vistas aéreas, documentos escritos, lugares remotos e pouco habitados, paisagens do Rio Solimões e pessoas (Tukuna) reunidas e engajadas em atividades curiosas. Eu estava, na época, totalmente leigo na etnografia dos Tukuna e quase que como garimpando num arquivo de imagens com vistas a definir um caminho de pesquisa com fotografias etnográficas. Logo, buscando contato com o Professor Cardoso de Oliveira e com a sua publicação relativa aos Tukuna, pude iniciar a pesquisa.

Posso dizer hoje que os *surveys* aéreos cobrem a vista da cidade do Rio de Janeiro tanto quanto da região do Rio Alto Solimões, representando pontos de partida e de chegada, lugares por onde Nimuendaju havia também passado mais de dez anos antes. Os documentos microfilmados trazem materiais levantados, provavelmente em Manaus. Evidenciam a pesquisa histórica e documental empreendida pelo autor e utilizada no seu livro.

As demais fotografias, cerca de 140, representam trechos e episódios da viagem empreendida, desta vez de barco, na região dos igarapés Tukuna. Certamente a maior parte do trabalho fotográfico produzido em sua primeira expedição já é suficiente ao maior objetivo desta dissertação: construir uma

reflexão em torno da prática fotográfica em antropologia. São estas mesmas imagens que vão aparecer adiante, editadas diferentemente segundo os propósitos de cada capítulo.

Acredito que haja, ainda, outros filmes fotográficos (em película) correspondentes à algumas das imagens, publicadas no livro, que não pude encontrar no arquivo. Isto, tanto com relação à viagem de 1959, quanto às duas seguintes, de 1962 e de 1975. Devo supor também que o trabalho fotográfico durante a expedição de 1962 não mereceu a mesma atenção recebida na viagem anterior, até porque, deixou de contar com a participação de um fotógrafo profissional, Maurício Vinhas de Queiroz, sobre o qual voltarei a falar adiante.

As fotografias publicadas

Vejamos agora o modo como as fotografias serviram à ilustração do livro dedicado aos Tukuna. Primeiramente é preciso esclarecer que não há uma relação direta com o texto. A ilustração tem aqui um significado primordialmente estético, entra como arte final a ser mostrada junto do texto. No entanto, indica claramente a experiência que deu origem à reflexão escrita. Nas palavras de Cardoso de Oliveira:

“A antropologia que se fazia no exterior e que todos nós fazíamos no Brasil, tinha a foto como, de um lado uma ilustração em termos de livro, isto é, de texto publicável; por outro lado, provavelmente no subconsciente do pesquisador, havia esse outro aspecto que hoje se observa melhor e que seria a legitimação do pesquisador.”⁹³

As fotografias são apresentadas isoladamente, numa página inteira, acompanhadas de um título sucinto, da sigla do autor e do ano em que foi tomada. A seguir apresentarei um exemplo deste modelo de apresentação.

⁹³ Item 4.2, p. 169.

EXEMPLO DE APRESENTAÇÃO DE FOTOGRAFIAS EM *O ÍNDIO E O MUNDO DOS BRANCOS*

Uma fotografia é apresentada numa página exclusiva. Uma pequena legenda-título numerada é apresentada abaixo do quadro; entre parênteses são fornecidos a sigla do autor e o ano de tomada ("RCO/ 1959").

A página do verso também traz uma imagem fotográfica tal como descrevi. Desse modo, uma folha com uma fotografia de cada lado é inserida entre as folhas do texto.

O tamanho e o formato das reproduções fotográficas seguem um único padrão e coincidem com o formato da página, possibilitando uma boa visibilidade.

< 13,5 cm >



^
20,5 cm
v

12. Ritual de iniciação da “moça nova” (RCO/ 1959)

Este padrão é seguido também nas outras duas obras onde suas fotografias são publicadas: na monografia sobre os Terêna (12 fotografias na edição de 1976⁹⁴) e no livro *A Crise do Indigenismo*⁹⁵, de 1988 (4 fotografias). O trabalho com os Terêna certamente mereceria uma atenção mais detida, que não me cabe dispensar aqui. Quero apenas dizer que esta concepção, em que a imagem não aparece referida no texto, implicou em algumas peculiaridades com relação a *O Índio e o Mundo dos Brancos*, que recebeu quatro edições diferentes. Considerando a última edição há uma média de 9 páginas escritas para cada imagem. Já na primeira edição esta mesma média sobe para 16. Recorro, então, às palavras do autor:

“(...) com relação às quatro edições de *O Índio e o Mundo dos Brancos* (...) a seleção das fotos deveu-se às editoras, salvo no que se refere à primeira edição de 64. Como cada uma das edições foi realizada por uma editora, a escolha dos negativos foi imposta pela maior ou menor disponibilidade dos mesmos.”⁹⁶

De fato, há algumas fotografias que são substituídas por outras, conforme as diferentes edições e ainda, a primeira delas traz apenas onze fotografias enquanto as outras três apresentam vinte. Optei pela edição mais atual, de 1996, para as análises que empreendi. No entanto, para fins de reprodução de algumas imagens não encontradas no arquivo, tive de escolher a edição de 1972 que apresenta um melhor padrão de tratamento e de qualidade gráfica quanto às fotos.

As fotografias na primeira edição

Devo lembrar que a expedição de 1959 contou com a participação de um fotógrafo oficial, o jornalista Maurício Vinhas de Queiroz (MVQ). Algumas de suas fotos também serviram de ilustração ao livro, e estão distribuídas diferentemente em cada uma das edições. Gostaria de apontar para as legendas da primeira edição, de 1964, com o intuito de tentar esclarecer o trabalho com fotografias na pesquisa de campo de 1959. Será também uma maneira de por em relevo a edição de fotos feita originalmente para o livro, além de poder perguntar pela relação das imagens e do texto com os componentes da legenda.

Eis, então, em seqüência, os títulos que acompanham as imagens fotográficas publicadas na edição de 1964:

- 1. Mulher Tukuna (MVQ/ 1959)
- 2. “Cabocla” do Igarapé Belém (RCO/ 1962)
- 3. Residência Tukuna no alto igarapé Belém (RCO/ 1959)
- 4. Tipo de moradia da população regional neobrasileira (MVQ/ 1959)

⁹⁴ Cardoso de Oliveira, R. *Do índio ao bugre. O processo de assimilação dos Terêna*, Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1976.

⁹⁵ Cardoso de Oliveira, R. *A crise do indigenismo*, Campinas, Ed. Unicamp, 1988.

⁹⁶ Item 4.2, p. 169.

- 5. Motor-de-pôpa do “patrão” para o escambo nos igarapés (RCO/ 1959)
- 6. Ralando mandioca (MVQ/ 1959)
- 7. “Caboclos” subindo o rio num domingo (MVQ/ 1959)
- 8. Mariuaçu, “reserva indígena” (RCO/ 1962)
- 9. “Moça nova” paramentada (RCO/ 1959)
- 10. Pai da “moça nova”, com pintura cerimonial em torno da boca (MVQ/ 1959)
- 11. Tukuna vestido de “liber” na festa da “moça nova” (MVQ/ 1959)

Esta é, sem dúvida, a edição mais cuidadosa na inclusão das fotos, tanto quanto na composição das legendas. Estas últimas sugerem maior proximidade com o conteúdo textual, mesmo em se tratando de relações tangenciais. O que se pode notar é que há maior correspondência, em nível temático, com os problemas abordados no texto. Deste modo, o que se observa, com relação às demais edições, é que nestas últimas foram acrescentadas mais algumas imagens da festa de “moça nova” (assim, essa temática torna-se predominante e o tratamento que recebeu na edição atual é explicitado no capítulo 2 desta dissertação).

A legenda designa o objeto ou ação representados na fotografia, nesse caso estrito a relação criada é semelhante àquela que se vê entre as legendas e as fotografias nas pranchas do livro de Nimuendaju. O texto da legenda, portanto, complementa a visualização da imagem através da identificação dos motivos focalizados. O fato das fotografias virem espalhadas entre as páginas escritas não implica em qualquer tipo de paralelismo com relação aos temas tratados no texto do livro. Poderiam ser igualmente reunidas numa seção à parte. Nota-se ainda que as imagens aparecem em dupla, impressas sobre uma mesma folha, uma na frente e outra no verso (apenas nesta edição de 1964, por três vezes, são apresentadas duas por página), um padrão que permanece o mesmo nas demais edições.

Seis das onze fotografias são do outro fotógrafo, Maurício Vinhas de Queiroz (MVQ). Sobre isso vale a pena apontar para algumas passagens dos “Diários de campo de 1959” como também dos “Diálogos” de 1998, com o intuito de esclarecer melhor esta colaboração. Eis, primeiramente, uma passagem do início da viagem, escrita em 20 de abril de 1959, quando Cardoso de Oliveira relata o que observou, quanto a alguns padrões de moradia da região, e assim conclui:

“(…) E, melhor do que palavras, farão as fotos que pedirei ao Maurício Vinhas para tirar.”

E ainda o seguinte comentário, do dia 27 de abril, sobre o que pôde observar na festa da “moça nova”:

“(…) Não vimos, é verdade, a dança do macaco-prego que foi lá pela meia-noite, fora disso vimos tudo.”⁹⁷

Já nos “Diálogos”, com um distanciamento de 39 anos:

⁹⁷ Passagens extraídas de “Tukuna/ 1959. Excertos de um diário de campo”, Op. cit. (ver também item 4.3).

“(…) Comentaria apenas que, no caso de meu livro, há dois autores das fotos: eu, com mais fotografias no livro, e Maurício Vinhas de Queiroz, meu companheiro de viagem. Não poderia precisar agora quais as minhas e quais as dele, uma vez que elas se dispersam nas diversas edições do livro (...) nas do Maurício, creio que preponderava mais o fator artístico, fotógrafo profissional que era (...) Porém, se você pensa em ligar as fotos ao texto, há de dissociar o discurso textual presente no livro das imagens produzidas pelo Maurício, pois elas foram feitas com sua absoluta autonomia de fotógrafo. Lembro-me que todas as vezes que eu lhe pedia para fotografar algo, uma ou outra cena, ele me dizia que não estava inspirado. Ele era o artista.”⁹⁸

O fotógrafo e o etnólogo trabalhando juntos

A autonomia dada ao fotógrafo aponta para a necessidade de se considerar o registro fotográfico como um trabalho à parte no campo de pesquisa, sob responsabilidade de um encarregado específico. Quero dizer – e voltarei a isto no capítulo 3 desta dissertação – que o uso das imagens fotográficas exige um empenho considerável, proporcional ao resultado que se espera alcançar. Neste sentido, o grau de integração (das estratégias de abordagem adotadas no campo) da equipe ganha também relevância. Devo notar, no entanto, que a colaboração de Queiroz não se limita às fotografias pois ele atuou também como pesquisador⁹⁹. Cardoso de Oliveira utiliza suas reflexões no capítulo V de *O índio e o mundo dos brancos*:

“(…) E, depois de descrever cerca de seis surtos messiânicos ocorridos entre os Tukuna a partir do começo do século, o mesmo pesquisador chega à conclusão de que ‘o messianismo Tukuna constitui uma *praxis* através da qual buscam os índios, consciente ou inconscientemente, livrar-se da dependência, domínio ou sujeição por parte dos ‘civilizados’. Este objetivo é compreendido claramente pelos seringalistas, os quais nunca deixaram de intervir (...) através da violência física, das ameaças e do apelo às autoridades’.”¹⁰⁰

É importante também esclarecer que as fotografias de Queiroz devem ser dissociadas do discurso textual apresentado no livro de Cardoso de Oliveira. Resta constatar, no entanto, que as legendas da primeira edição, muito provavelmente compostas pelo próprio autor, permitem-lhe associar tematicamente (ainda que de forma tangencial) as imagens tomadas pelo outro fotógrafo ao conteúdo textual do livro. É, ao menos, o caso das fotografias 4 e 7 mostrando, respectivamente, um tipo de moradia da população regional “neo-brasileira” e alguns “caboclos” subindo o rio de canoa.

⁹⁸ Item 4.2, p. 176.

⁹⁹ Queiroz, Maurício Vinhas de. “‘Cargo Cult’ na Amazônia: observações sobre o milenarismo Tukuna” in *America Latina*, ano 6, no. 4, Rio de Janeiro, 1963. Também deste autor: *Messianismo e conflito social*, Ed. Ática, São Paulo, 1981.

¹⁰⁰ Cardoso de Oliveira, Roberto. Op. cit. (1996), p. 127.

Já as fotografias 10 e 11 evidenciam o interesse, partilhado por ambos, na temática da “festa de moça nova”. Os já referidos relatos dos diários de 1959 deixam, também, entrever o interesse e o fascínio envolvidos na participação dos dois pesquisadores na festa. Devo lembrar que, em 1959, enquanto o lingüista Ivan Lowe (o outro membro da equipe do Museu Nacional) permaneceu na reserva indígena de Mariaassu, Cardoso de Oliveira e Queiroz adentraram os igarapés Tukuna encontrando, quase que por acaso, a oportunidade de assistir ao ritual de puberdade Tukuna:

“A experiência foi magnífica. Passamos dois dias praticamente sem sair da festa. Apenas a deixamos para dormir numa casa vizinha.”¹⁰¹

Se este tema, de caráter mais etnográfico, não consta dos objetivos da investigação (sobre “áreas de fricção interétnica”) que propiciou a publicação de *O Índio e o Mundo dos Brancos*, parece muito clara a atração exercida pelo mesmo. Efetivamente aparece em mais da metade das fotografias tomadas por Cardoso de Oliveira durante a viagem pelos igarapés do Alto Solimões (ver item 4.3), tanto quanto nas poucas fotografias de Queiroz publicadas nas demais edições do livro (ver a fotografia de número 8 no item 2.3, p. 91). Isto fica ainda reforçado se levo em consideração o conjunto das fotografias incluídas nestas edições subseqüentes. Para isto pode ser interessante comparar as fotografias, juntamente com as legendas, publicadas sobre a festa da “moça nova” (item 2.3, pp. 86-91) na edição de 1996, com as legendas da primeira edição do livro (transcritas há pouco).

Tento imaginar, enfim, os dois autores fotografando na festa de “moça nova”, cada um utilizando uma espécie de câmara. A lente de uma delas permite maior aproximação (*zoom*). Ambos, ora ao mesmo tempo e ora cada um ao seu turno, efetuam uma observação fotográfica registrada sob dois pontos de vista, neste caso, complementares. No entanto, a iluminação nem sempre colabora, criando fortes áreas de sombra. Os pesquisadores participam da festa, observando e ouvindo as pessoas. As tomadas fotográficas não interferem muito no curso do ritual que é, afinal, o centro das atenções. Nesse contexto específico os autores ficam mais à vontade para atuar.

A fotografia como ilustração do livro

Podemos voltar ao livro publicado. Nele as fotografias funcionam como uma espécie de descanso do texto. Quero dizer que o leitor, eventualmente, interrompe o curso de sua leitura para contemplar as imagens tomadas durante a pesquisa. A correspondência temática, às vezes, é identificada pelas legendas. São, contudo, associações sempre tangenciais, sem qualquer correspondência direta com o discurso textual produzido.

¹⁰¹ Trecho dos diários de campo de 1959, item 4.3, p. 201.

Esta distância criada entre as imagens fotográficas e o discurso produzido pode ser interpretada, em parte, pelas concepções estéticas implicadas no uso das imagens (vistas como ilustrações em termos do livro). Por outro lado, torna-se necessário reconhecer outros princípios, por exemplo os de uma estética ou de um olhar antropológicos, que possam ajudar a esclarecer as funcionalidades da fotografia com relação a estilos de etnografia diversificados. Para isto, deve-se perguntar: como as fotografias ajudam a concretizar a visão de mundo daquele que fotografa? Antes de voltar a esta questão é importante perceber o processo de visualização dos dados da experiência de campo, exercício proposto no próximo capítulo, através das fotografias publicadas de Cardoso de Oliveira e de Nimuendaju.

1.3.3 Relações entre o texto e as imagens

Uma vez apontadas algumas possíveis articulações das imagens com o texto, é necessário reconhecer a possibilidade de aprimoramento destas relações. Isto sem deixar de considerar que a etnografia visual fotográfica, até agora abordada, opera dentro de limites dados pela concepção realista e mimética da fotografia. Pois é o que torna possível designar, identificar, atestar e, finalmente, complementar uma imagem através da escrita. No caso das imagens de Cardoso de Oliveira é talvez justamente esta concepção que justifica sua separação do texto. Ora, se a fotografia é bastante propícia ao registro documental, como se poderia torná-la apta também à reflexão e ao discurso teórico propriamente dito?

Tentarei nos próximos capítulos desenvolver estas relações valendo-me, para tanto, da temática da festa da “moça nova”, inicialmente mostrando a abordagem presente nos livros *The Tukuna* e *O índio e o mundo dos brancos*. Feito isto, passarei às fotografias do acervo de Cardoso de Oliveira para esboçar algumas possíveis articulações, tanto descritivas quanto reflexivas, tendo como corolário o método de utilização de fotografias em *Balinese Character*¹⁰², resultado de um trabalho que levou à exaustão o uso das fotografias na pesquisa de campo. Contudo foi apenas o início da revelação das potencialidades deste suporte no campo da reflexão antropológica.

¹⁰² Bateson, Gregory e Mead, Margaret. *Balinese Character. A photographic analysis*, Op. cit.



2 Os discursos imagéticos em torno da festa da “moça nova”

2.1 A festa da “moça nova”

Ritos de passagem

Trata-se do ritual de máxima importância na vida Tukuna, quando a jovem púbere, em reclusão por cerca de três meses (a preparação pode durar até um ano), é reintegrada como mulher (moça) na comunidade. É também o contexto para as cerimônias de nomeação, marcando a passagem tanto da primeira à segunda quanto da segunda à terceira infância. O ciclo de vida assim festejado traça as diferentes etapas de uma dinâmica de constituição do ser social. Não vou fornecer uma descrição detalhada da festa. Aponto apenas para seus aspectos gerais e, a seguir, reproduzo impressões fotográficas a ela relacionadas, evidenciando o modo como as mesmas estão publicadas nos livros de Nimuendaju e de Cardoso de Oliveira.

Esta festa, com suas várias cerimônias e atividades, é baseada na mitologia e na religião Tukuna. Inicialmente deve-se notar as variadas danças e as batidas rítmicas executadas incessantemente. Assim são recebidos os convidados trazendo suas máscaras e trajes feitos de entrecasca de árvores. A partir do segundo dia, tem lugar a cerimônia de iniciação que consiste na aplicação de pinturas e adornos sobre o corpo e no corte ou arrancamento de cabelos, seja da “moça nova” ou das crianças. Isto é feito pelos respectivos parentes mais velhos, sobretudo pelas mulheres, normalmente a mãe e a tia por parte de pai. A bebida fermentada de mandioca é consumida incessantemente. São também distribuídas entre os participantes peças de carne de peixe moqueada. Enfim, a “moça nova” sai definitivamente da reclusão: são executadas as danças apropriadas em torno da grande casa e a festa termina com um cortejo em direção ao rio, no qual se dão as cerimônias finais e o fechamento da festa.

Nos anos 40 Nimuendaju notou que:

“As cerimônias de puberdade com seu complicado ritual persistem até hoje e a divisão em metades exogâmicas continua sendo respeitada rigorosamente. Desse modo a religião Tukuna, em seus conceitos fundamentais, tem se mantido livre da influência cristã. É por isso que os Tukuna sobrevivem atualmente constituindo uma tribo numerosa com características étnicas próprias, enquanto outras tribos que antes eram vizinhas, desapareceram.”¹⁰³

¹⁰³ Nimuendaju, Curt. *The Tukuna*, Op. cit. (1952), p. 53.

Sobre os grupos religiosos que atuam hoje entre os Tukuna: Wright, Robin M. (org.) *Transformando os Deuses. Os múltiplos sentidos da conversão entre os povos indígenas no Brasil*, Campinas, Ed. Unicamp, 1999. (Traz uma tabela com informações de cada comunidade).

Há, neste seu livro, uma seção exclusiva dedicada ao tema da festa que é, além disto, freqüentemente relacionado nas demais seções e capítulos, como veremos mais adiante.

Nas palavras de Cardoso de Oliveira, escritas nos anos 60:

“Esses cerimoniais – que contêm elementos profanos e religiosos – chamaram a atenção de todos quanto visitaram os Tukuna, dada a sua grandiosidade e, de certo modo, sua popularidade dentre a população brasileira regional. Dessas “festas de moça nova” – como regionalmente são conhecidas – temos algumas boas descrições¹⁰⁴, e podemos dizer que constituem um dos traços culturais Tukuna que com maior vitalidade permanecem ativos no atual sistema de vida desses índios.”¹⁰⁵

A afirmação continua valendo. Basta notar, por exemplo, que nesta última década de 90 alguns trabalhos significativos foram produzidos sobre o assunto¹⁰⁶, e que a referida festa serviu até de curiosidade em jornais de grande circulação¹⁰⁷.

Neste capítulo propõe-se refletir sobre as representações imagéticas publicadas por Nimuendaju e por Cardoso de Oliveira. Neste último caso as fotografias da festa presenciada em 1959 servem de ilustração ao seu ensaio teórico, como já apontei anteriormente. É importante dar visibilidade a estas produções para buscar os limites e os potenciais das imagens fotográficas diante do conhecimento antropológico que as tornou possíveis. Será o início da reflexão sobre o uso de imagens e sobre a busca de alternativas antropológicas ao conhecimento, através das próprias imagens. Vejamos, inicialmente, as impressões fotográficas da festa em *The Tukuna*.

¹⁰⁴ Nimuendaju, Curt. Op. cit. (1952).

Schultz, Harald. “Tukuna maidens come of age”, in *The National Geographic Magazine*, vol. CXVI, n. 5, novembro, 1959.

¹⁰⁵ Cardoso de Oliveira, Roberto. *O Índio e o Mundo dos Brancos*, Op. cit. (1996), p. 77.

¹⁰⁶ Gonzáles, Hugo A. Camacho (recopilador). *Nuestras caras de fiesta*, Transcripción en Tikuna por Federico José Huaines/ Arara, Colômbia, Ed. Tercer Mundo, 1996.

Gonzáles, Hugo A. Camacho. Vídeo “*La Fiesta de Pelazón*”, Colômbia, GRABE, 1993.

Minelli, Carla e Alberto; Bitelli, Luciano. *Amazzonia*. “*Là dove gli alberi sostengono il cielo*”, Bologna, Ed. Grafis, 1994, “Tikuna”, pp. 57-68.

¹⁰⁷ “Cabelos das meninas são arrancados”, da agência Folha em Tabatinga in *Jornal Folha de S. Paulo*, 21 de outubro de 1996, “Folhateen”, 5-6.

2.2 A representação imagética da festa no livro de Curt Nimuendaju

A descrição da festa de “moça nova” em The Tukuna

A festa da “moça nova” é descrita numa seção do capítulo “VIII – Ciclo da vida”. Lembro que esta seção, intitulada “Puberdade feminina”, é a mais extensa do livro, indo da página 73 até a página 92. Aí concentra-se o maior número de referências às imagens fotográficas e o leitor é remetido às pranchas do final do livro por 17 vezes. Neste caso em particular, a proporção de fotografias por página escrita chega quase a um por um. Considerando no restante do livro as demais 27 referências diretas às pranchas, a proporção é de 5 páginas escritas para cada imagem.

Levando avante esta perspectiva noto que, na descrição específica dos tipos de mascarados, esta mesma proporção chega a um parágrafo por fotografia. Quer dizer que cada máscara e respectivo traje recebe uma descrição escrita (em um parágrafo) que remete a um exemplo fotografado. Note-se ainda, como exemplo do tratamento dado pelo livro a estes rituais Tukuna, a identificação precisa dos adornos corporais, dos instrumentos musicais e da melodia executada durante a festa, todos descritos e visualizados (como se pode ver adiante).

Apresentarei uma mostra de quatro temas abordados imagetivamente no livro e que dizem respeito à festa da “moça nova”. São intitulados, respectivamente:

- “Música e dança”;
- “Adornos corporais e local de reclusão”;
- “Mascarados”;
- “Moça nova”.

Sob cada tema reagrubei as imagens de sete pranchas fotográficas relacionadas à festa, e também as figuras desenhadas que aparecem junto ao texto. Para tanto adotei a ordem que explico a seguir.

Numa página indico a legenda (sublinhada) que se refere à imagem numerada da página ao lado. A seguir, entre colchetes, a localização original da mesma (da imagem) no livro. Logo abaixo reproduzo a frase inteira onde a imagem é referida, sublinhando o modo como é feita esta referência (Nimuendaju usa a abreviação “pl” para designar “plate”, usarei “pr” para designar “prancha”). Depois, novamente entre colchetes, a posição original da frase que foi reproduzida. Tenho então a prancha (11 a 18) e suas letras (a...q) específicas de cada motivo fotografado, identificadas entre colchetes de modo a indicar a posição original da imagem no livro. Quando se trata dos desenhos ou das frases identifico do mesmo modo o capítulo (em algarismos romanos), a seção e as eventuais sub-seções (ex.: Título da seção 1/ Idem 1.1/ Idem 1.1.1...) onde se encontram originalmente, seguidas do número de página respectivo.

Em outras palavras, apresento (com relação a cada foto numerada) a legenda que acompanha a imagem na prancha original e o modo como está referida originalmente no texto, em sublinhado, identificando em seguida: [dentro dos colchetes a posição original do trecho ou imagem reproduzidos]. As letras que designam os motivos retratados estão mantidas como aparecem em *The Tukuna* e isto quer dizer que a ordenação alfabética das pranchas do livro deixou de valer para as pranchas que montei. Foi o modo que encontrei para explicitar as relações com o conteúdo textual mantendo, então, as identificações e remissões tais como foram elaboradas pelo autor.

Ao fim das quatro temáticas visualizadas, apresentarei um comentário geral buscando identificar algumas características do olhar fotográfico deste autor. O exercício como um todo é uma tentativa de pensar tanto na captação, em pleno campo de pesquisa, quanto na veiculação das impressões na publicação. Será uma maneira de esclarecer um pouco o modo como Nimuendaju usou a fotografia em seu trabalho. Por isso enfatizarei, em primeiro plano, as imagens e, a partir daí, a relação com o texto.

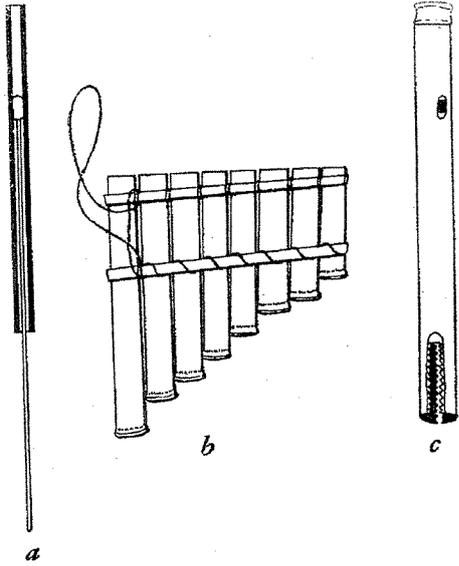
Não me deterei em cada caso específico. Quero, sim, mostrar como as referências fotográficas funcionam dentro das frases, diferentemente de, por exemplo, uma citação bibliográfica. Trata-se de uma sistemática que não segue um padrão único, sugerindo diversas implicações para as fotografias.

Eis então as imagens relacionadas à festa da “moça nova” por Nimuendaju em *The Tukuna*.

MÚSICA E DANÇA

- 1. Instrumentos musicais. a. Flauta pistão b. Panpipes c. Corneta de bambu.** [Capítulo “V – Art”, Seção “Music”/ Fig. 7 /P. 43]
“Uma flauta pistão, *ně'kuti* (fig. 7, a), feita da casca do cipó mucunã (*Mucuna* sp), completa esse grupo de instrumentos de sopro.” [P. 43]
- 2.** Estas notações musicais aparecem, respectivamente, dentro das frases:
“A música é composta, às vezes, de somente duas notas infinitamente repetidas, outras vezes a melodia é um pouco mais variada: *notação em partitura*”
“(…)O som do *bu'bu*, apesar de alto, é suave e agradável, e sua música, a melhor que os Tukuna possuem, lembra o tocar muito lento de um trompete: *notação em partitura*”
[Capítulo “V – Art”, Seção “Music” /P.42]
- 3. Tambores.** [Plate 14 – “Dance staves and musical instruments”. h-j. /P. 197]
“Dois instrumentos, usados por ambos os sexos, acompanham, invariavelmente, todo e qualquer ato cerimonial: o tambor pequeno e o bastão ruidoso. O primeiro, *tu:tu* (pr. 14, i) é claramente europeu. (...)”
[Capítulo “V – Art”, seção “Music” /P. 43]
- 4. Bastões de dança.** [Plate 14 – “Dance staves and musical instruments”. a-f. /P. 197]
“A parte superior do bastão, que firma-se sobre os ombros, geralmente possui quatro superfícies planas e é decorado por uma ou mais figuras esculpidas, entremeadas por desenhos geométricos, sendo todo pintado com cores brilhantes (pr. 14, a-f).”
[Capítulo “V – Art”, seção “Music” /P. 41]
- 5. *ba:/ma*.** [Plate 14 – “Dance staves and musical instruments”. g. /P. 197]
“Um instrumento de uso masculino, que eu não sei se considero uma variação do bastão ruidoso ou um ‘tubo de estampido’, o *ba:/ma* é um enorme e grosso caniço (l.g., *tazuaruçu*; *Guadua superba* Hub.) por volta de 2 ½ metros, ou mais longo (pr. 14, g).”
[Capítulo “V – Art”, seção “Music” /P. 45]
- 6. Recinto onde os instrumentos musicais cerimoniais (*uaricána*) são guardados.** [Plate 17 – “Masquerade costumes and *uaricána* enclosure”. c. /P. 203]
“No lugar da casa onde o quarto de reclusão da *verēki* (moça nova) está erigido, fora da casa há uma espécie de curral que consiste em duas paredes cobertas, maiores que um homem, perpendiculares à parede da casa (pr. 17, c).”
[Capítulo “VIII – Life cycle”, seção “Puberty/ Girl’s puberty/ Final arrangements” /P.76]
- 7. Apito de *c'ma* (esquerda); filho de *tc'i* (direita).** [Plate 16 – “Masquerade costumes and accessories”. d. /P. 201]
“(…) em sua mão, *c'ma* segura um apito globular (pr. 16, d) com um tubo de ar acoplado, feito de uma pequena cabaça e de um tubo de bambu, a superfície é coberta com *tururi*.”
“Depois de algum tempo eles se apresentam, com uma atitude ameaçadora frente aos jarros, exigindo bebida, alguns do *tc'i* dando em troca ‘seus filhos’ (pr. 16, d), uma boneca de *tururi* de formato mais ou menos humano, com rosto de demônio, que é carregada suspensa pelas costas e que, após a festa, serve como um brinquedo para as meninas.”
[Capítulo “VIII – Life cycle”, seção “Puberty/ Girl’s puberty/ The costumes” / respectivamente P. 82 e P. 83]

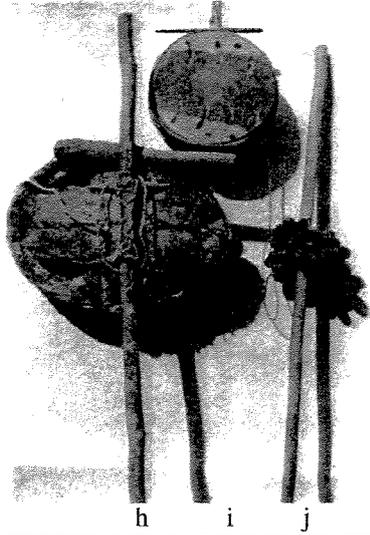
1



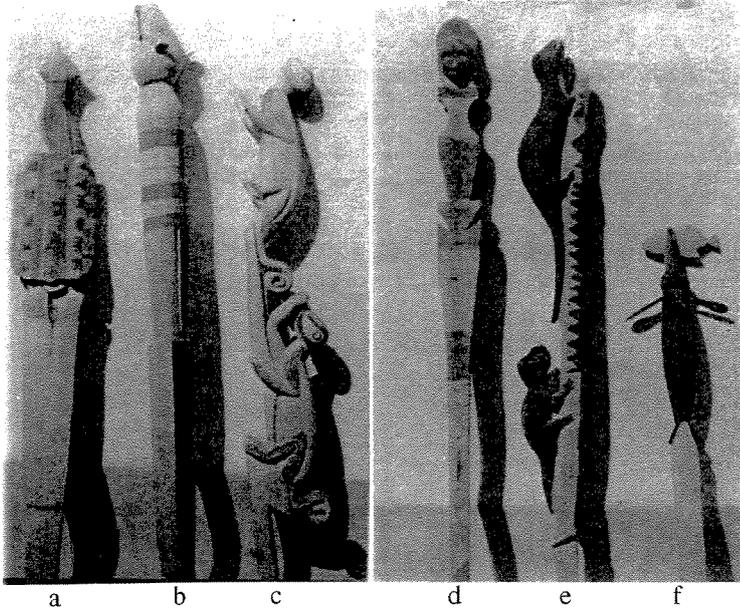
2



3



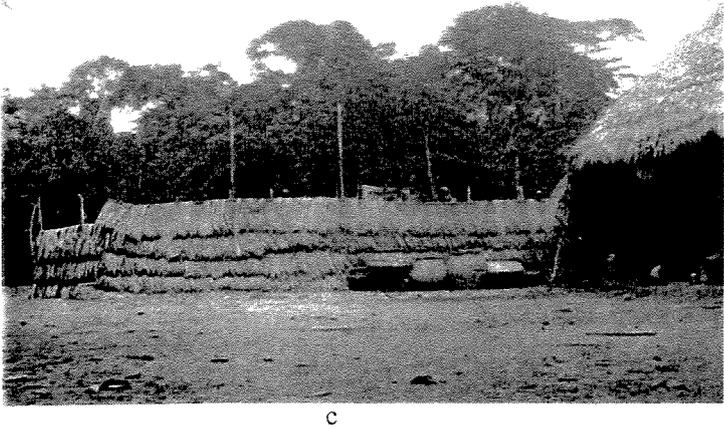
4



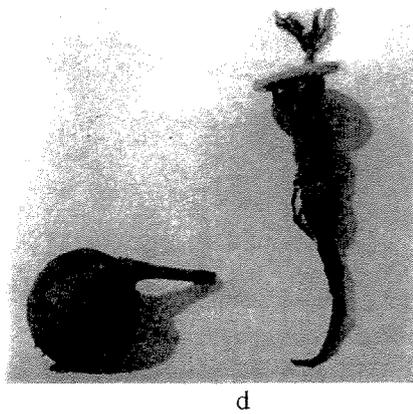
5



6



7



ADORNOS E LOCAL DE RECLUSÃO

1. Pintura facial (genipapo) para a cerimônia. [Capítulo "VIII – Life cycle", seção "Puberty/ Girl's puberty/ The arrival of the guests"/ Fig. 10 /P. 85]

"Todos são besuntados no rosto com genipapo, as mulheres de forma mais liberal que os homens (fig. 10), a aparência selvagem que esta pintura provoca contrasta estranhamente com a roupa civilizada (...)" [P. 85]

2. Pintura da garota com tintura de genipapo para a cerimônia de puberdade; desenho das costas. [Capítulo "VIII – Life cycle", seção "Puberty/ Girl's puberty/ The painting of the girl"/ Fig. 11 /P. 87]

"Um por um os parentes masculinos mergulham uma espiga de milho na tintura e pintam uma linha curva em cada lado da espinha dorsal de *verêki* (moça nova), de cima a baixo (fig. 11), levantando a espiga de milho mais alto de cada vez que eles terminam a curva superior e gritando em coro: "dye!"(tintura)." [P. 87]

3. Quarto de reclusão. [Plate 11 – "Features of the girl's puberty ceremony". a. /P. 191]

"Tradicionalmente, um pequeno quarto, *na-pi'n'i'n* (pr. 11, a) era feito para as garotas assim que possível, contra a parede leste da casa, se ela pertencesse à metade A, contra a parede oeste se ela pertencesse à metade B."

[Capítulo "VIII – Life cycle", seção "Puberty/ Girl's puberty/ Seclusion" /P. 75]

4. Fazendo os braceletes da *verêki* (moça nova): [Plate 11 – "Features of the girl's puberty ceremony". b. /P. 191]

"Hoje em dia o material do bracelete é feito, em sua maior parte, de fios de tucum, tecidos ou trançados em uma pequena armação de varetas (pr. 11, b)."

[Capítulo "IV – Apparel and ornament", seção "Clothing" /P. 37]

"Os braceletes de penas já foram trançados pelas mulheres – parentes da "moça nova" – na véspera da cerimônia (pr. 11, b). (...)"

[Capítulo "VIII – Life cycle", seção "Puberty/ Girl's puberty/ The girl's costume" /P. 87]

5. Ornamentos das garotas para a cerimônia da puberdade. a. Coroa de plumas. b. Cordão com plumas de tucano. c. Sinos de caracol. d. Tanga de algodão. e. Braceletes. f. Tufos de plumas para braceletes. g. Plumam de tururi branco para bracelete. h. Plumam da cauda de araras para bracelete. i. Fita para o joelho. k. Ornamentos para orelhas. [Plate 12 – "Ornaments for ceremonies". a-k. /P. 193]

"Por volta das duas ou três da tarde, tudo está pronto (pr. 12, a-h) e os parentes, masculinos e femininos, experimentam as peças neles mesmos, os homens e as mulheres dançando alternadamente com eles."

"Finalmente, é colocada na cabeça de *verêki* (moça nova) a coroa de plumas de cauda de arara vermelha com plumas de garça e do falcão real (pr. 12, a)."

[Capítulo "VIII – Life cycle", seção "Puberty/ Girl's puberty/ The girl's costume" /P. 88]

"Em 1929 eu conheci uma mulher Tukuna que era a única que ainda as usava regularmente, já as garotas usaram até poucos anos atrás para a cerimônia da puberdade (pr. 12, d)."

[Capítulo "IV – Apparel and ornament", seção "Clothing" /P. 37]

"Ainda hoje as garotas usam esses ornamentos para orelhas nas cerimônias de puberdade (pr. 12, k)."

[Capítulo "IV – Apparel and ornament", seção "Artificial body deformation/ Ear piercing" /P. 38]

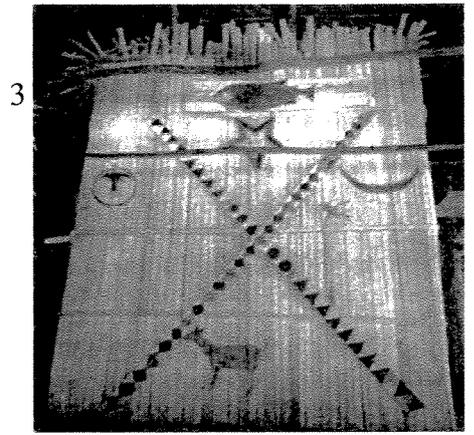
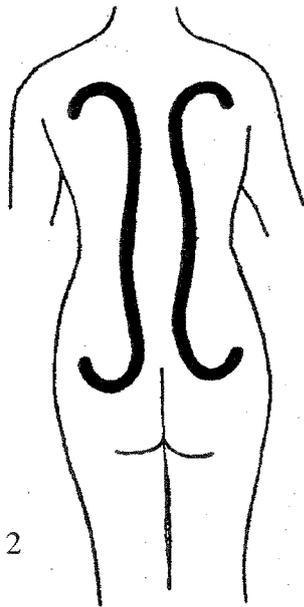
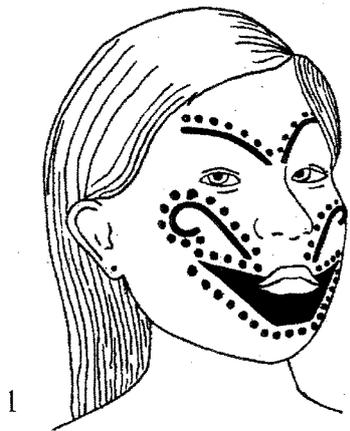
6. Ornamentos dos garotos para a cerimônia de arrancamento de cabelos. l. Colar de dente de macaco. m. Tanga pequena de parí de tururi. n. Bracelete. o. Tufo de plumas para bracelete. p. Fita para o joelho. q. Fita para o tornozelo. [Plate 12 – "Ornaments for ceremonies". l-q. /P. 193]

"Estes eram feitos de pano de tururi pintado de branco, assim como os usados hoje, pelos meninos, durante os ritos de passagem, *cerimônias de passagem* (pr. 12, m)."

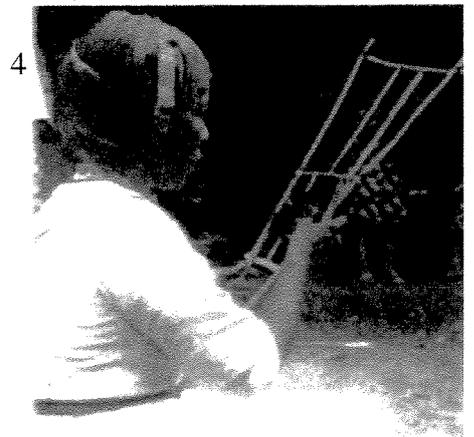
[Capítulo "IV – Apparel and ornament", seção "Clothing" /P. 36]

"Na manhã do segundo dia, a criança é decorada com espessa tinta de urucu, onde a plumagem do falcão é colada (pr. 12, o)."

[Capítulo "VIII – Life cycle", seção "Infancy and childhood/ Children submit" /P. 71]



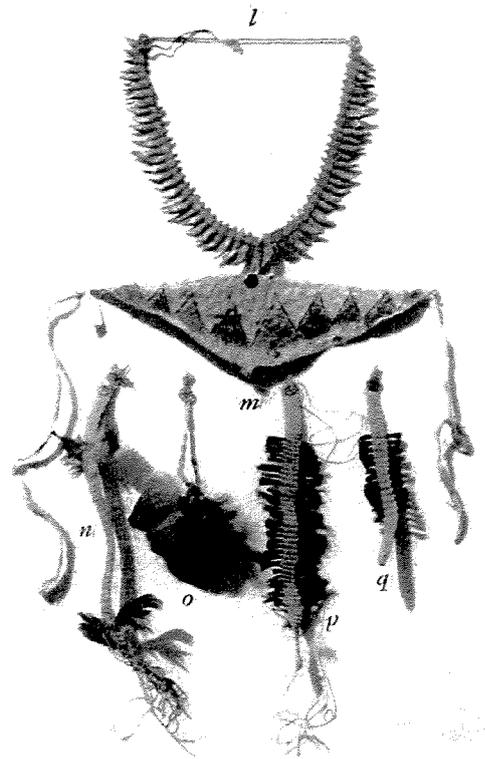
a



b



6

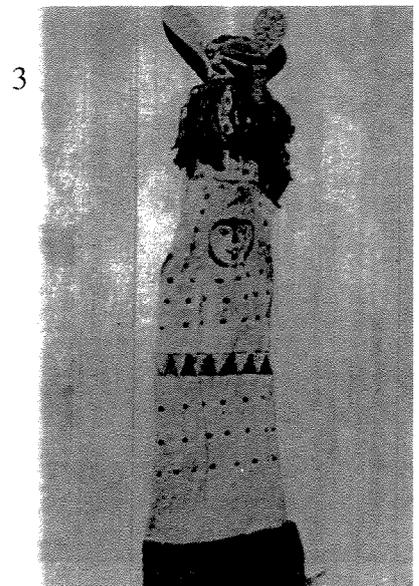


MASCARADOS

1. bêru', demônio feminino da borboleta. [Plate 17 – “Masquerade costumes and the uaricána enclosure”. b. /P. 203]
“(Pr. 17, b.) Esse demônio é representado, também, em um traje de tururi vermelho com mangas e calças compridas.”
[Capítulo “VIII – Life cycle”, seção “Puberty/ Girl’s puberty/ The costumes” /P.82]
2. c’ma, demônio do vento. [Plate 16 – “Masquerade costumes and accessories”. a. /P. 201]
“(Pr. 16, a.) Os trajes são feitos sempre de tururi vermelho, com calças, mangas e alguns desenhos.”
[Capítulo “VIII – Life cycle”, seção “Puberty/ Girl’s puberty/ The costumes” /P. 82]
3. Lontra. [Plate 16 – “Masquerade costumes and accessories”. b. /P. 201]
“Os melhores produtos da arte Tukuna são os trajes de tururi (tecido de entrecasca) dos mascarados (prs. 16, 17, 18).”
[Capítulo “V – Art”, seção “Sculpture and painting” /P. 42]
4. dyë’vaë. [Plate 16 – “Masquerade costumes and accessories”. c. /P. 201]
“dyë’vaë, demônio da água. (Pr. 16, c.) Essa figura possui 2.6 metros de altura, sem contar as antenas.”
[Capítulo “VIII – Life cycle”, seção “Puberty/ Girl’s puberty/ The costumes” /P. 82]
5. tci’ (macaco caiarára). [Plate 18 – “Masquerade costumes”. a. /P. 205]
“tci’, macaco caiarára (Cebus albifrons) (pr. 18, a) e taikirë’, macaco-prego (Cebus fatuellus) (pr. 18, c) são os dois tipos mais comuns de trajes mascarados.”
[Capítulo “VIII – Life cycle”, seção “Puberty/ Girl’s puberty/ The costumes” /P. 83]
6. ma’vi, árvore araparyrana. [Plate 18 – “Masquerade costumes”. b. /P. 205]
“(Pr. 18, b.) Os frutos dessa árvore possuem um forte odor e, antigamente, possuíam um gosto agradável, depois perdido porque o herói cultural, e’pi, os derrubou dentro do curare antes de deixar a terra.”
[Capítulo “VIII – Life cycle”, seção “Puberty/ Girl’s puberty/ The costumes” /P. 83]
7. tci’ and the taikirë’ (macaco-prego). [Plate 18 – “Masquerade costumes”. c. /P. 205]
“tci’, macaco caiarára (Cebus albifrons) (pr. 18, a) e taikirë’, macaco-prego (Cebus fatuellus) (pr. 18, c) são os dois tipos mais comuns de trajes mascarados”
[Capítulo “VIII – Life cycle”, seção “Puberty/ Girl’s puberty/ The costumes” /P. 83]
8. cavi’ (milho). [Plate 17 – “Masquerade costumes and the uaricána enclosure”. a. /P. 203]
“Assim, as pessoas vestidas com as duas roupas de milho, mostrados na prancha 17, a, são uma garota de dez e uma mulher de vinte anos.”
“(Pr. 17, a.) A roupa, de tururi branco, pintada com faixas verticais, não possui face, nem mangas e nem calças.”
[Capítulo “VIII – Life cycle”, seção “Puberty/ Girl’s puberty/ The costumes” / respectivamente P. 80 e P. 83]

Referência comum a todas as imagens:

“Os melhores produtos da arte Tukuna são os trajes de tururi (tecido de entrecasca) dos mascarados (prs. 16, 17, 18).”
[Capítulo “V – Art”, seção “Sculpture and painting” /P. 42]



a

b

a

b

c

b

c

a

“MOÇA NOVA”

1. Garota com o pano envolvendo a cabeça que teve os cabelos arrancados. [Plate 15 – “Girl (*verëki*) at puberty ceremony”. a. /P. 199]

“A casa é, de novo, cuidadosamente varrida e, como única memória da festa, lá resta a *verëki* (moça nova) com o pano amarrado em volta de sua cabeça (pr. 15, a), os trajes com grandes franjas jogados sobre os mais altos caibros do telhado (...)”

[Capítulo “VIII – Life cycle”, seção “Puberty/ Girl’s puberty/ The close of the ceremony” /P. 91]

2. Garota sem o pano na cabeça; o cabelo está começando a crescer novamente. [Plate 15 – “Girl (*verëki*) at puberty ceremony”. b. /P. 199]

Não é referida diretamente.

3. Garota entre seus parentes. Nino *ëvëni’n’ki* está atrás da garota. [Plate 15 – “Girl (*verëki*) at puberty ceremony”. c. /P. 199]

Não é referida diretamente.

4. Carregando os restos da festa para o rio. [Plate 11 – “Features of the girl’s puberty ceremony”. c. /P. 191]

“Logo a seguir todos seguiam em procissão para o rio, onde eles jogavam suas cargas dentro da água (pr. 11, c).”

[Capítulo “VIII – Life cycle”, seção “Puberty/ Girl’s puberty/ The close of the ceremony” /P. 91]



a



b



c



c

COMENTÁRIOS FINAIS

Chamo a atenção para a colocação dos objetos em cena, muito clara nas imagens dos instrumentos musicais, das máscaras e dos adornos corporais. Na seção “Mascarados”, as fotografias 1 a 4 mostram trajes e máscaras faciais separados de seu contexto ritual, não há ninguém usando-os.

Já nas fotografias 5 a 8 o pano de fundo do ritual (a floresta) aparece. No entanto, a posição dos mascarados permite supor que tenham feito pose para a câmara. Atento ao comentário do autor no texto com relação à foto 8, vejo que há ali pessoas do sexo feminino, uma de dez anos e a outra com vinte. Tal comentário juntamente com as imagens indicam o conhecimento que o autor tinha das pessoas que fotografou. Assim, parece-me natural e razoável que ele tenha negociado as poses.

A mesma impressão é sugerida pela foto 3 da seção “Moça nova”, cuja legenda identifica o índio Nino, amigo e informante referido no texto até mais de uma vez¹⁰⁸. Uma exceção seria a foto 4 desta mesma seção, apresentando a procissão avançando em direção ao rio. O enfoque lateral em grande plano geral pode indicar, no entanto, que o autor sabia o caminho desta procissão e que, eventualmente, calculou a distância da câmara e aguardou o momento certo para a tomada. É possível que os participantes também soubessem do registro.

Agora, se pensar no fato de que o autor participou tanto quanto observou atentamente algumas destas festas para descrevê-las, porque não teria tomado mais imagens do próprio ritual em curso? Não há, por exemplo, tomadas internas dentro da grande casa. Será que as limitações técnicas ou mesmo uma certa reserva com relação ao caráter sagrado das cerimônias ajudariam nesta questão? Por ora, confirma-se apenas que o olhar fotográfico do autor supõe sempre um ponto de vista fixo, criando um padrão de enquadramento, observável na maioria das imagens captadas.

Após Nimuendaju, podemos passar à abordagem imagética no livro de Cardoso de Oliveira.

¹⁰⁸ Como exemplo: “(...) Com muita calma e clareza Nino contou-me o que havia acontecido (...)” ou “(...) Nino contou-me como a alma de sua filha (...)”, respectivamente nas páginas 105 e 109 de *The Tukuna* (Op. cit.).

2.3 A representação imagética da festa no livro de Cardoso de Oliveira

A imagem da festa de “moça nova” em O índio e o mundo dos brancos

Afora o trecho citado no início deste capítulo, o texto de *O índio e o mundo dos brancos* não volta a tratar diretamente da festa de “moça nova”. Há duas passagens onde o tema é abordado tangencialmente. A primeira está na parte sobre a introdução da mercadoria e do valor de troca nas comunidades, em contraposição ao “valor de uso dos alimentos rituais”¹⁰⁹ que são utilizados na festa (mandioca e peixe).

A segunda passagem cita uma festa de “moça nova” (reconstituída pelos depoimentos de informantes), na qual ocorre a cerimônia de nomeação de três crianças e do pai, um mestiço filho de homem branco com mulher Tukuna. Uma vez que o mestiço recebeu o nome clânico¹¹⁰ de sua mãe (avó paterna das crianças), sendo este igualmente transmitido aos três filhos, o caso é tomado como exemplo de escamoteamento das “regras do jogo social” no sentido da manutenção da identidade clânica – já que a transmissão do status clânico pela linhagem materna fere diretamente o princípio de descendência agnática ou paterna¹¹¹.

Especificamente no tocante às imagens fotográficas, a única identificação de remissão é aquela apresentada na legenda escrita, logo abaixo da fotografia. O autor deixou claro nos “Diálogos” (item 4.2, p. 169) que as imagens entram nas edições do livro em parte como forma de expressão artística, não há portanto intenção de ilustrar precisamente o conteúdo textual do mesmo. Esta concepção é pertinente ao fato de haver um fotógrafo profissional encarregado dos registros (MVQ). É a valorização da expressividade do meio de registro, da especificidade e da autonomia de seu realizador, implicando, no entanto, numa dissociação das abordagens textual e fotográfica.

Por outro lado Cardoso de Oliveira notou que as imagens funcionam também como uma espécie de prova de que o pesquisador esteve no campo. Assim, as fotografias atestam indubitavelmente a presença do pesquisador no campo, legitimando sua autoridade pela comprovação da experiência vivida. Isto quer dizer que se a fotografia está aparentemente dissociada do texto, está também, de outro modo, inteiramente associada à experiência de que se origina a elaboração escrita. Neste último sentido, sobre o qual os antropólogos nem sempre estão conscientes, seu papel é crucial e ajuda a ressaltar a singularidade da pesquisa antropológica.

¹⁰⁹ Cardoso de Oliveira, R. Op. cit. (1996), p. 111.

¹¹⁰ Ver também: “Aliança inter-clânica na sociedade Tukuna” in Cardoso de Oliveira, R. *Enigmas e Soluções. Exercícios de etnologia e de crítica*, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1983.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 119.

A seguir, descobriremos outras impressões fotográficas das cerimônias Tukuna, dando continuidade ao exercício iniciado na seção anterior, em que foram reproduzidas as imagens de Nimuendaju. Agrupei em três pranchas as treze fotografias referentes à festa de “moça nova”, publicadas na edição atual do livro de Cardoso de Oliveira. Estarão relacionadas nos contextos verbal (transcrevo a legenda que as acompanha no livro, numa página) e visual (a imagem relativa numerada na página ao lado).

Apresenta-se para cada prancha, além das legendas textuais que lhe identificam, comentários que ajudam a descrever suas peculiaridades, uma vez que há mais de um fotógrafo e pontos de vista variados. Tento também explicitar a seqüência em que as fotografias são mostradas e o modo como estão inseridas no livro. Estes comentários vão permitir identificar os principais traços do olhar fotográfico contido na abordagem imagética publicada em *O índio e o mundo dos brancos*. Será possível, então, levantar tanto pontos em comum quanto diferenças significativas com relação ao olhar fotográfico apresentado em *The Tukuna*.

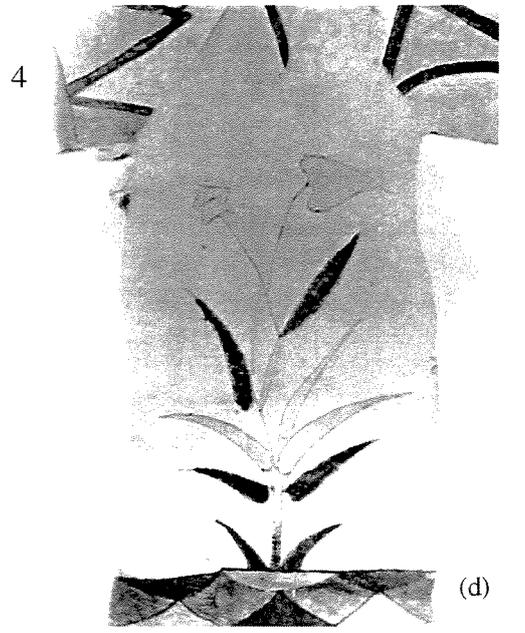
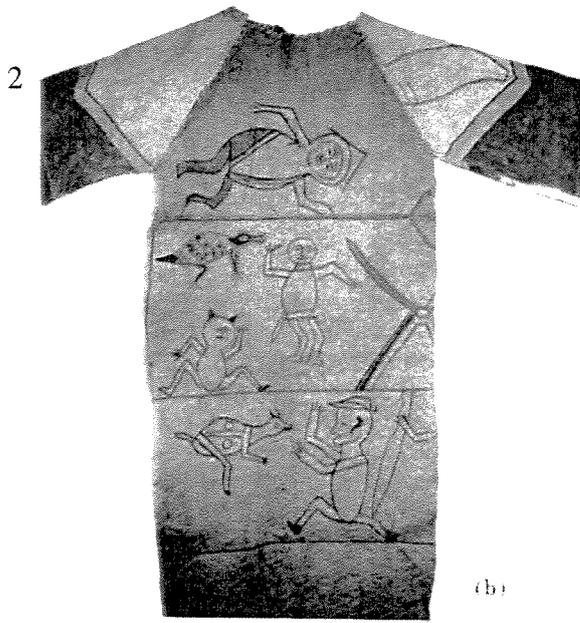
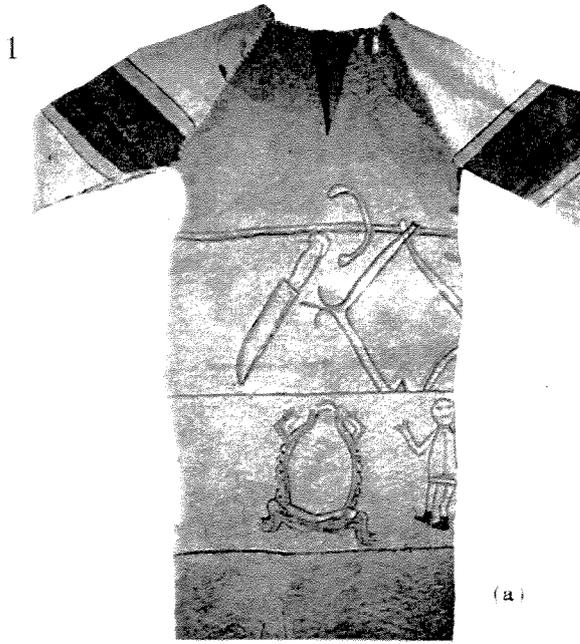
Eis, finalmente, as fotografias publicadas por Cardoso de Oliveira, todas relacionadas à festa da “moça nova”.

FOTOGRAFIAS PUBLICADAS EM *O ÍNDIO E O MUNDO DOS BRANCOS* (1996)

1. Padrões de desenho em roupas cerimoniais (a)
2. Padrões de desenho em roupas cerimoniais (b)
3. Padrões de desenho em roupas cerimoniais (c)
4. Padrões de desenho em roupas cerimoniais (d)

Estas imagens, inseridas na parte final do livro, aparecem sob o número 17 subdividido pelas letras alfabéticas. São as únicas que seguem um modelo de apresentação na página que inclui duas fotografias ao invés de apenas uma. Na frente e no verso de uma folha estão dispostas estas quatro imagens de roupas cerimoniais, muito provavelmente usadas com máscaras faciais durante uma festa de puberdade. Os motivos desenhados representam plantas e animais assim como entidades antropomórficas. Associam-se aos clãs e, de um modo mais geral, ao universo mítico e religioso. Deixam supor também o trabalho de elaboração que antecede as cerimônias.

Os fotogramas originais não apresentam-se dentro de qualquer seqüência identificável, o filme que contém estas imagens parece ter sido usado apenas para fotocopiar imagens já impressas. Não há referências específicas à origem das roupas. Percebe-se que estão esticadas ou estendidas, de modo a facilitar o registro fotográfico. Há um padrão fixo de enquadramento frontal permitindo visualizar a forma integral da vestimenta.



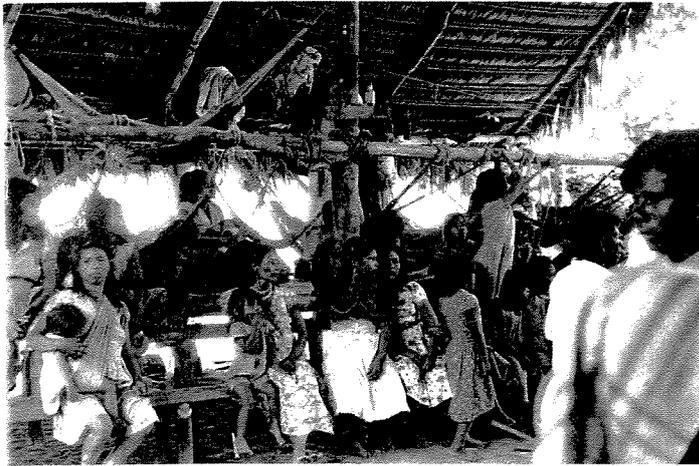
FOTOGRAFIAS PUBLICADAS EM *O ÍNDIO E O MUNDO DOS BRANCOS* (1996)

5. Convidados da festa da “moça nova” (RCO/ 1959)
6. Convidados participantes do ritual de iniciação (RCO/ 1959)
7. Festa da “moça nova” (RCO/ 1959)
8. Tukuna vestido de “liber” (RCO/ 1959)
9. Ritual de iniciação da “moça nova” (RCO/ 1959)

Estas imagens, juntamente com as da prancha seguinte, estão dispostas de acordo com a seqüência em que aparecem no livro, no qual estão numeradas de 8 a 16. Cada imagem é apresentada numa página inteira com sua legenda respectiva. Mostram momentos da festa de “moça nova” presenciada pelo autor nos dias 25, 26 e 27 de abril de 1959. Pude identificar a seqüência original em que foram tomadas (nos filmes em negativo reproduzidos para esta pesquisa) e alguns comentários do autor sobre as mesmas em seus diários de campo de 1959 (ver item 4.3). Apenas as fotografias 9 e 11 (esta última na próxima prancha) não foram encontradas na forma de seus negativos originais. Para elas reproduzi aqui as impressões da edição de 1972.

Há de se notar, para este grupo de cinco imagens, a variedade dos enquadramentos, dos motivos e dos tipos de plano. As fotos 5 a 8 oscilam do plano geral chegando ao plano médio (nas fotos 6 e 8 há pessoas cortadas na altura dos joelhos), a foto 9 é claramente um plano americano. O ângulo lateral pode ser observado claramente nas fotos 6 e 9. A altura de tomada predominante parece ser a dos olhos do fotógrafo posicionado em pé diante de seus focos de interesse. É de se supor então que o mesmo circula por diferentes momentos e locais da festa, efetuando registros instantâneos e sem tripé. Os temas apresentados são os convidados (foto 5), os mascarados (fotos 6, 7 e 8) e a “moça nova” (foto 9).

5



8



6



9



7



FOTOGRAFIAS PUBLICADAS EM *O ÍNDIO E O MUNDO DOS BRANCOS* (1996)

10. Iniciação da “moça nova” (RCO/ 1959)
11. “Moça nova” paramentada (RCO/ 1959)
12. Arrancação dos cabelos da “moça nova” (MVQ/ 1959)
13. Ritual de nomeação (RCO/ 1959)

Nestas outras quatro imagens o tema predominante é a “moça nova” e a cerimônia de nomeação das crianças: uma menina de oito anos e um menino de dois anos, ambos irmãos da “moça nova” (ver item 4.3, fotografias 8 a 36). Cada uma delas é construída diferentemente. O ângulo de tomada varia de uma posição inferior ao motivo (na foto 10 o fotógrafo talvez tenha se ajoelhado para obter este enquadramento), passando por uma posição superior (na foto 11 o fotógrafo, de pé, capta a imagem da “moça nova” que está mais próxima do chão) ao *close* da foto 12 (o outro fotógrafo, Maurício, deve ter utilizado uma lente de aproximação ou “zoom”. De qualquer maneira pode-se afirmar que ele esteve com a câmara bem perto das mãos enfocadas) e daí ao plano geral da foto 13 que mostra o menino de frente e a cabeça da menina vista de trás, ambos em trabalho ritual conduzido por seus parentes.

A seqüência de 5 a 13 sugere uma passagem gradativa dos momentos preliminares ao que se poderia chamar de “clímax” da festa, em que os cabelos dos iniciados são arrancados fio a fio. Se focalizar apenas as fotos 9 a 12 este encadeamento narrativo parece mais evidente. No entanto, esta sucessão temporal é apenas uma potencialidade latente na forma seqüencial em que as imagens estão dispostas originalmente no livro, desconsiderando, no entanto, o volume de páginas escritas que separam as mesmas. Tampouco a numeração original, sugerindo a idéia de sucessão, indica que as imagens, na forma como estão postas no livro, devam ser vistas como uma sucessão narrativa. Ao contrário, são oferecidas para apreciação durante a leitura, como formas de expressão artística e independentemente umas das outras. Portanto, sua visualização sucessiva do modo como proponho aqui é que sugere maior ligação entre as mesmas.

Encarando agora o conteúdo das legendas pode-se perceber que cada uma das fotografias fornece uma identificação geral do que consta no registro efetuado. Busca-se, assim, dar um complemento para a imagem, sem o qual ela ficaria totalmente indeterminada. Desse modo uma fotografia e uma legenda constituem um módulo completo. A relação entre as legendas é dada apenas pelo tema geral em comum, pois o modo como são concebidas diverge em cada caso. Compare-se por exemplo os acontecimentos identificados pelas legendas das fotos 7, 9, 10 e 13 com a ação precisa identificada na legenda da foto 12, ou ainda com os personagens apontados nas legendas das fotos 5, 6, 8 e 11. O que podemos notar, contudo, é que a informação da legenda nem sempre corresponde precisamente aos motivos que aparecem nas fotos (sobretudo em 7, 9, 10 e 13). Considerando a relação entre as imagens, nada nas legendas indica, por exemplo, se são sobre um mesmo dia ou inclusive se são sobre uma mesma festa de “moça nova”.

10



12



11



13



COMENTÁRIOS FINAIS

A ocasião para presenciar esta festa surgiu ao acaso durante a expedição de 1959 (ver item 4.3, p. 199). O registro fotográfico foi concebido de última hora, sendo efetuado conforme o desenrolar dos acontecimentos em três dias festivos, nos quais os pesquisadores viajavam de barco para chegar ao local. Cardoso de Oliveira empregou aí pelo menos três filmes (todos utilizados nesta pesquisa), cujas imagens tematizam principalmente os mascarados, o ritual de nomeação das crianças e o cortejo ritual da “moça nova”.

Estes três temas são também os que aparecem nas imagens publicadas no livro e é possível supor que sua abordagem tenha sido prevista logo no primeiro dia, ao conhecer os protagonistas e os demais participantes. É claro que Cardoso de Oliveira já tinha em mente a descrição da festa fornecida por Nimuendaju. Esta suposição deve ajudar a compreender a concentração temática em torno dos momentos mais significativos, já que o tempo de exposição, considerando todos os filmes, equivale a menos de cinco segundos, para 72 horas de festa.

Comparando os temas fotografados nos dois livros, respectivamente de Cardoso de Oliveira e de Nimuendaju, incluindo aí também as imagens que não se relacionam à festa de “moça nova”, um objetivo comum aparece muito claro nos dois trabalhos. O primeiro aponta para o tema da festa mostrando seus momentos e personagens mais decisivos. O segundo busca sintetizar a totalidade cultural Tukuna, apresentando seus objetos, entidades e costumes mais importantes. Os dois autores procuram representar genericamente a festa ou “os Tukuna”, através das imagens fotográficas e do modo como estão relacionadas verbalmente.

É interessante notar então a aproximação dos dois olhares fotográficos no caso das imagens das vestimentas dos mascarados para a festa. As fotos 1 a 4 na seção “Mascarados” (item 2.2, p. 79) são análogas às fotos 1 a 4 publicadas por Cardoso de Oliveira. Neste caso, até o modo de classificação utilizando letras lembra o padrão usado em *The Tukuna*. Por outro lado, não há sequer uma imagem das grandes casas Tukuna ou de outras habitações no livro deste último, ao passo que no outro livro o tema é abordado em três fotografias. E ainda, como já foi dito, não há tomadas internas da casa durante a festa no livro de Nimuendaju, enquanto as tomadas de Cardoso de Oliveira sobre o mesmo tema são, em grande parte, dentro da casa.

A temática da festa, portanto, permite levantar algumas diferenças sobre o modo como os olhares fotográficos se constituem. Vale a pena, por exemplo, comparar a foto 4 da seção “Moça nova” em Nimuendaju (item 2.2, p. 81) com a foto 10 de Cardoso de Oliveira, incluindo suas respectivas legendas. As duas imagens são basicamente análogas. Em ambas aparece a “moça nova” sendo conduzida pelos parentes. A fotografia de Cardoso de Oliveira diferencia-se da de Nimuendaju sobretudo pelo tipo de plano. Enquanto que em Nimuendaju a “moça

nova” é vista com seus parentes sob um plano geral, permitindo visualizar inteiramente e com clareza seus acompanhantes, em Cardoso de Oliveira as duas senhoras ao lado da moça aparecem cortadas e a personagem principal é visualizada mais de perto, sob um plano médio. No entanto, se as duas fotografias estão relacionadas diferentemente em cada uma das obras sobre os Tukuna, é necessário esclarecer como isto se dá, observando as legendas e as imagens contíguas.

Se a legenda de Nimuendaju identifica o personagem “Nino” na fotografia, atrás da “moça nova”, ela o faz apenas aí, ao lado da prancha. No texto do livro a descrição não é dada com relação a esta festa em particular. Na legenda de Cardoso de Oliveira não há identificação específica de personagens. O título dado à fotografia (“iniciação da ‘moça nova’”) é bastante geral, não havendo no restante do livro quaisquer outras identificações que possam remeter precisamente a esta imagem. Ora, com relação ao texto e às legendas, passa-se, falando a grosso modo, da integração das imagens dentro do texto no caso de Nimuendaju ao seu isolamento como meio de expressão autônomo no livro de Cardoso de Oliveira. São duas concepções diversas para a veiculação das fotografias.

Pensando agora nas imagens contíguas publicadas nos dois livros, a distinção entre as duas abordagens se esclarece um pouco mais. A pose para a câmara e a colocação dos objetos em cena nas fotografias publicadas em *The Tukuna* é uma constante. As fotos 1 e 2 da seção “Moça nova” (item 2.2, p. 81) corroboram perfeitamente esta afirmação, como também as demais imagens reproduzidas (em 2.2). Aí o ângulo de tomada fixo (uso provável do tripé) e o uso do plano geral são facilmente reconhecíveis. Já nas imagens publicadas em *O índio e o mundo dos brancos* não há quaisquer evidências de que tenha havido pose para a câmara. Não há também um ângulo fixo de tomada: os planos gerais são usados mas há, também, uso dos planos médio e americano. Se incluir a fotografia de Queiroz (foto 12), que está publicada nesta última edição de 1996, acrescentar-se-á também o uso do plano fechado ou “close”.

Considerando assim a seqüência original do filme no acervo fotográfico de Cardoso de Oliveira, a diversidade dos ângulos de tomada, dos tipos de plano e de enquadramento torna-se notável. Sobre o mesmo motivo (a “moça nova” entre os parentes) foram feitas dez tomadas, oscilando do plano americano ao plano geral, sob diversos ângulos e enquadramentos. As imagens mostram que o fotógrafo acompanhou o cortejo da “moça nova” em plena performance ritual, certamente se movimentando entre os outros presentes com a câmara na mão. O resultado é a diversidade de pontos de vista nas tomadas relacionadas à festa, mostrando os acontecimentos com maior proximidade. A perspectiva diversa da lente do outro fotógrafo, Queiroz (MVQ), reforça esta conclusão.

É bom lembrar que estes autores tiveram contatos bastante diferentes com os Tukuna. Isto tanto em termos de tempo, como também em termos de modo de inserção no campo. Ora, se Nimuendaju esteve sozinho e por quase um ano no campo, a ponto de tornar-se um amigo que, inclusive, se hospeda com os próprios

Tukuna, porque não tomou mais fotos das eventuais festas que presenciou? Porque não fotografou, por exemplo, a cerimônia de arrancamento dos cabelos ou mesmo outros momentos da festa? Não bastaria dizer que as limitações técnicas o impediram de registrar cenas com movimento, mais próximas ou com pouca luz (tomadas internas). Há de se constatar, sim, que os olhares fotográficos refletem algo mais do que as condições técnicas permitem explicar.

É importante reconhecer, neste sentido, que as diferenças apontadas indicam posturas metodológicas diversas, tanto para a abordagem imagética efetuada no campo, quanto para o posterior tratamento dado às imagens. Vale lembrar, também, que obviamente estas posturas metodológicas guardam vínculos com teorias específicas de cada momento histórico da disciplina.

Dito isto, resta enfatizar que estes olhares guardam também uma certa complementaridade. Com Nimuendaju conhece-se mais de perto os vários ingredientes que formam a festa, ao passo que com Cardoso de Oliveira (e com Queiroz) descobre-se a própria festa mais de perto, em seus momentos mais delicados e de plena tensão ritual. No próximo capítulo, procuraremos revelar e exercitar esta complementaridade (que se estenderá também ao nível verbal). Para tanto, observaremos as fotografias de Cardoso de Oliveira procurando descrevê-las, utilizando os dados etnográficos de Nimuendaju. Estas descrições envolverão uma outra questão. Até onde a fotografia pode prestar-se à reflexão teórica já que, muitas vezes, seu uso foi subordinado à vontade de descrever com ilustrações ou de simplesmente mostrar impressões do campo dentro de um texto?

3 Desdobramentos metodológicos para uma antropologia visual fotográfica: exercícios experimentais e reflexões

3.1 O método de *Balinese Character*¹¹² – fotografias interpretativas?

O ethos balinês

Balinese Character resulta de uma pesquisa de campo empreendida entre 1936 e 1939 pelos antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson na ilha de Bali (pertencente hoje à Indonésia). Lá foram produzidos 25000 negativos dos quais 759 estão publicados no livro, agrupados em 100 pranchas temáticas. Coube a Gregory Bateson a captação das imagens e a confecção dos comentários escritos que são apresentados ao lado de cada prancha. Margaret Mead abre o livro com um conjunto de 49 páginas escritas procurando ambientar o leitor e descrevendo o “caráter balinês” concomitantemente às imagens e comentários mais específicos que são apresentados em seguida.

No tocante as 100 pranchas, nelas as fotografias não entram apenas como documentos ou como ilustração dos conteúdos escritos. Elas participam efetivamente da interpretação, que é operada conjuntamente nos dois níveis, verbal e visual. Ora, como isto se dá, mais precisamente? Faz-se necessário, pois, antes de focalizar a questão metodológica, um breve esclarecimento acerca da noção teórica de *ethos*, através da qual o caráter balinês é descrito e interpretado no trabalho destes autores. Este conceito é tributário da idéia de “modelo cultural” elaborada em *Patterns of Culture* de Ruth Benedict (1934) e foi também explorado por Bateson em sua monografia de 1936¹¹³. Trata-se de pensar no modo como a criança adquire padrões de comportamento social transmitidos pelos mais velhos, padrões estes que serão a base para a formação de seu caráter adulto, como indivíduo de uma sociedade específica.

Gostaria de deter-me um pouco nesta noção teórica para tentar entender melhor a maneira como a fotografia foi utilizada. Noto primeiramente que a palavra *ethos*¹¹⁴, em grego, “(...) escrita com a vogal longa, significa costume; porém, escrita com a vogal breve, significa caráter, índole natural, temperamento, conjunto das disposições físicas e psíquicas de uma pessoa (...)”¹¹⁵ Para complementar esta caracterização tomo a definição dada por um especialista no campo da análise do discurso:

¹¹² Bateson, Gregory e Mead, Margaret. *Balinese Character. A photographic analysis*, The New York Academy of Sciences, 1942.

¹¹³ Bateson, Gregory. *Naven. A survey of the problems suggested by a composite picture of the culture of New Guinea tribe drawn from three points of view*, Stanford University Press, 1936.

¹¹⁴ Ver para isto: Samain, Etienne. “Os riscos do texto e da imagem. Em torno de *Balinese Character* (1942) de Gregory Bateson e Margaret Mead” in *Significação. Revista Brasileira de Semiótica* (USP), 2000, (no prelo).

¹¹⁵ Chauí, Marilena. *Convite à filosofia*, São Paulo, Ed. Ática, 12ª edição, 1999, p. 340.

“Essa noção vem da *Retórica* de Aristóteles, que a entendia como a imagem que um orador transmitia, implicitamente, de si mesmo, através de sua maneira de falar: adotando as entonações, os gestos, o porte geral de um homem honesto, por exemplo, não se diz, explicitamente, que se é honesto, mas isso é mostrado. (...)”¹¹⁶.

Pode-se dizer que a pesquisa de Bateson e Mead procurou mostrar um conjunto de condutas e de comportamentos, culturalmente estereotipados, adquiridos pela criança ao longo de sua formação, que irão torná-la uma criança balinesa. Essas disposições comportamentais observadas são interpretadas e transpostas geralmente em disposições psíquicas, o que o texto (frente à página imagética) se propõe a esclarecer. Trata-se de uma concepção bastante particular para o uso das imagens, demonstrando, como formulou Santos (1999), que “(...) em estado de escritura a fotografia torna nítido um *ethos*.”¹¹⁷

Acredito que a prática da abordagem fotográfica foi uma escolha bastante adequada à investigação empreendida em Bali. Tentarei pensar sobretudo na postura metodológica adotada, tanto para o tratamento das imagens no livro como para sua produção no campo. O exercício que apresentarei (ver adiante) não se sustentaria, se encarado sob o ponto de vista teórico aí pressuposto, isto, sobretudo, se considero que não fui ao campo e, portanto, não participei da captação das imagens e das interações comunicacionais¹¹⁸ que me propiciariam falar do *ethos* de uma cultura ou grupo específico, neste caso do *ethos* Tukuna.

Vou apenas indicar alguns aspectos metodológicos comuns que pude observar quanto à captação fotográfica realizada por Cardoso de Oliveira e por Gregory Bateson. Para isto, elaborei uma mostra paralela envolvendo fragmentos de *Balinese Character* (imagens fotográficas e seções escritas correspondentes) junto às fotografias do acervo de Cardoso de Oliveira, que são comentadas por mim, na medida do possível de acordo com os mesmos princípios adotados por Bateson nas suas notas paralelas às imagens. Tomo como base para estes meus comentários o trabalho etnográfico elaborado por Nimuendaju, além das contribuições do autor das fotografias em seus textos sobre os Tukuna.

A dificuldade surge porque os objetivos destes dois últimos autores ao conceberem seus projetos não só divergem entre si, mas também dos objetivos de Mead e Bateson em *Balinese Character*. O resultado de meu exercício é bastante restrito, uma vez que transpassa estas diferenças. No entanto, bem serve para

¹¹⁶ Maingueneau, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, trad. Márcio V. Barbosa e Maria E. A. T. Lima, 1998, p. 59 (grifos do autor).

¹¹⁷ Santos, Roberto Corrêa dos. “Fotoescritura” in *Modos de saber, modos de adoecer*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999, pp. 137-151. “(...) Cerceado, o fotógrafo age em direção a produzir sua escritura – a sua –, derivada de olhos e de mãos, marcados por uma história, por histórias, e pela história, social e formal. As regras da fotografia estão aquém da arte e das imagens, e são sua possibilidade. (...)”, p. 141.

¹¹⁸ Estes dois aspectos da pesquisa de campo (enquanto ela tomava notas escritas ele fotografava ou filmava) formam, a meu ver, a base de sustentação do trabalho (concebido numa dupla e sincrônica abordagem) de Mead e Bateson.

ressaltar a metodologia adotada para o uso de imagens fotográficas, que é o que mais interessa aos propósitos desta dissertação. Assim, busco apontar uma *maneira eventual de reaproveitar* as imagens armazenadas no acervo de Cardoso de Oliveira, enfatizando uma vez mais o seu valor heurístico face ao conhecimento antropológico.

Contudo, devo oferecer mais algumas aproximações com relação à noção de *ethos*, desta vez por parte dos autores (Nimuendaju e Cardoso de Oliveira) nos quais me baseio para esta espécie de *paráfrase metodológica* das pranchas de Bateson. Será uma maneira de situar minimamente os dois trabalhos sobre os Tukuna, com relação à perspectiva teórica desenvolvida na análise do caráter balinês.

O ethos Tukuna?

O capítulo do livro de Nimuendaju, intitulado “Caráter e vida social”, já é suficiente para tal propósito. Assim ele principia:

“À primeira vista os Tukuna parecem ser um povo pacífico, industrioso e bem equilibrado (...)”¹¹⁹.

São também citadas outras opiniões sobre seu “caráter”, evidenciando as contradições a este respeito. São, por exemplo, reputados como preguiçosos e corrompidos no texto de Ribeiro de Sampaio¹²⁰ e de outros. Nimuendaju conclui que as diferentes posições refletem os interesses e expectativas particulares conforme à situação de contato envolvida. Um patrão tenderia, pois, a julgá-los indolentes por não se sujeitarem devidamente ao ritmo de trabalho por ele exigido para a extração da borracha em sua propriedade.

O autor então relata sua própria experiência de convívio, distinguindo o tratamento cortês que foi dado a ele, durante suas estadias, das relações que estabelecem os Tukuna uns com os outros, estas sempre mais intempestivas e violentas, sobretudo quando embriagados. São descritos casos de furtos e de agressões, como também de assassinatos e de suicídios, envolvendo motivos corriqueiros e banais. Acometimentos súbitos de fúria e perda do auto-controle são daí também relacionados por Nimuendaju como características do temperamento Tukuna. Pessoalmente, no entanto, ele se queixa apenas de dois cigarros roubados durante todo seu tempo de campo, quando se hospedava nas casas como legítimo convidado.

São também relatados os hábitos cotidianos mais comuns, os trabalhos e atividades de que se ocupam diariamente os Tukuna, como também a disposição com que exercem estas atividades. Este relato sintético reflete bem o trabalho de observação do autor. Sua descrição permite ao leitor visualizar o dia-a-dia e as

¹¹⁹ Nimuendaju, Curt. Op. cit. (1952), “VI – Character and social life”, p. 49.

¹²⁰ Ibid., p. 49.

atividades rotineiras de uma família Tukuna média. Esse tipo de descrição é também empregado por Mead e Bateson, com a diferença de que estes usam as imagens fotográficas, e não só o texto, para relatar o que observaram. É desse mesmo modo que procuram abordar o temperamento balinês.

Gostaria de assinalar um relato mais preciso e específico sobre uma interação familiar observada por Nimuendaju: uma garota de nove anos se indispõe com o irmão de sete anos, machucando-o involuntariamente. O pai chega enfurecido e castiga o menino violentamente, após o que ele se retira para a floresta e só retorna quando sua mãe vai procurá-lo já após o cair da noite¹²¹. Se penso na observação de episódios envolvendo rivalidade entre irmãos e relações dos pais com os filhos, percebo que está aí um dos principais focos da investigação proposta em *Balinese Character*.

A conclusão da seção de Nimuendaju sobre o caráter Tukuna foi transcrita no início do capítulo 2 (item 2.1, p. 69). Trata-se da passagem onde comenta sobre a persistência da tradição das festas de puberdade e do sistema de clãs e de metades que, juntamente com os conceitos básicos da religião, têm possibilitado manter as características étnicas próprias do grupo. Até onde pude verificar a palavra *ethos* não é empregada (ele fala apenas de *características* étnicas). O termo “caráter” é associado aos costumes cotidianos e à noção de moral, no sentido de julgamento dos comportamentos violentos ou indolentes. São, portanto, os relatos de suas observações e suas considerações sobre o temperamento dos nativos que se prestam melhor ao propósito de aproximação com a noção de *ethos* empregada por Mead e Bateson.

No caso do texto de Cardoso de Oliveira a aproximação é mais difícil pois as condutas e os comportamentos observados e reconhecidos nos relatos de informantes são tomados em termos de suas *matrizes estruturais* e das *mudanças sociais* que implicam¹²², refletindo sobretudo preocupações de ordem sociológica tal como procurei indicar no primeiro capítulo desta dissertação (item 1.2.2). Todavia, uma certa proximidade com a perspectiva teórica desenvolvida em *Balinese Character* pode ser, ao menos, entrevista num único trecho em que o autor emprega o próprio termo *ethos*, ao comentar o desinteresse ocasional de uma empresa com relação à extração da borracha nos igarapés:

“Numa situação desse tipo, o controle do trabalho indígena sofre um afrouxamento, permitindo à população tribal retornar a um ritmo de vida mais compatível com o *ethos* tribal.”¹²³

¹²¹ Ibid., p. 51.

¹²² Exemplo (ao abordar o escamoteamento das regras de descendência agnática num ritual de nomeação): “(...) Poucos meses antes havia ocorrido a ‘festa da moça nova’ na casa do Araújo, e tivemos que nos satisfazer com a reconstrução dessa cerimônia, mediante depoimentos de informantes. Por isso não ficou muito certo o grau de participação do Chagas, pai das crianças, no ritual. Mas qualquer que fosse essa participação, o que é significativo e paradoxal é a alteração das ‘regras do jogo social’ para, no fim das contas, obedecer-lhes numa etapa seguinte (...)”. Cardoso de Oliveira, R. (1996), Op. cit., p. 119.

¹²³ Cardoso de Oliveira, R. Op. cit. (1996), p. 78.

O termo é empregado claramente com relação aos costumes tribais cotidianos mas permite, em todo caso, cogitar seu desdobramento no sentido de apontar um *ethos* propriamente Tukuna, da maneira como fazem Mead e Bateson com relação aos Balineses.

Este exercício, aparentemente arbitrário e forçado, justifica-se principalmente mediante as imagens fotográficas captadas por Cardoso de Oliveira, que permitem mostrar um conjunto de condutas e de comportamentos dos Tukuna. O trabalho etnográfico de Nimuendaju fornece o complemento necessário a este experimento metodológico, isto na medida que possibilita interpretar e descrever as fotografias do acervo. Que fique claro, de todo modo, que não posso falar de *ethos* e, tampouco, comparar os habitantes da ilha de Bali com os que habitam a região do Rio Alto Solimões, tendo por base um rearranjo de texto e de imagens. Trata-se, como já disse, de evidenciar outra *postura metodológica*, com relação às fotografias tomadas entre os Tukuna, de forma a indicar a existência das múltiplas possibilidades de tratamento do suporte fotográfico em antropologia.

Temáticas e organização das pranchas

Devo lembrar que as 100 pranchas temáticas oferecidas em *Balinese Character* se encontram sub-divididas em 10 temas gerais. Extraí fragmentos de 3 pranchas, sendo que cada uma delas pertencia, originalmente, aos seguintes temas gerais: “Introdução”, “Integração e desintegração do corpo” e “Pais e crianças”. Reproduzi, também, uma prancha integral dentro da temática dos “Ritos de passagem”. Partindo daí confeccionei 4 pranchas alternativas congregando as imagens e a etnografia disponíveis sobre os Tukuna. Desse modo, apresento primeiro a prancha (ou fragmento) extraída de *Balinese Character* para, em seguida, fornecer a prancha *experimental* com as imagens do acervo de Cardoso de Oliveira e os comentários baseados em *The Tukuna*.

O desenvolvimento paralelo de cada tema específico contido nas pranchas escolhidas (a saber: “Prancha 1. Bajoeng Gede: aldeias e templos”, “Prancha 22. Posturas das mãos em rituais”, “Prancha 46. A mãe: medo” e “Prancha 84. 210º dia de nascimento I”) provocou um reagrupamento, com relação aos temas gerais, no caso das fotografias do acervo. O resultado é que as três primeiras pranchas que apresento sobre os Tukuna ligam-se à temática dos “Ritos de passagem” trazendo fotografias relacionadas à festa de “moça nova”, ao passo que a quarta prancha está ligada à temática “Pais e crianças”. Estas duas temáticas são bastante propícias à exploração da noção de *ethos*, Mead e Bateson fornecem, ao todo, 41 pranchas sobre elas. Por este número fica mais claro porque o pequeno exercício que proponho não me autoriza a desenvolver suficientemente os temas mas, apenas, apontar para eles, dispensando antes maior atenção ao aspecto metodológico aí implicado.

Optei, então, por desconsiderar os temas gerais na apresentação que faço das pranchas. Defini quatro títulos para distinguir melhor cada uma das quatro mostras paralelas. São eles: “Casas cerimoniais I e II”, “Ritos de iniciação I e II”, “Corpo e expressão ritual I e II” e “Relações entre a mãe e a criança como elementos na formação do caráter I e II”. Isto quer dizer que em (I) mostro o fragmento original de *Balinese Character* e em (II) o exercício sobre os Tukuna. Passo daí a comentar a maneira como as imagens se interligam em cada prancha, de forma a ressaltar o método utilizado na estruturação das fotografias e do texto no livro.

Dadas estas considerações introdutórias quero passar ao modo como estão organizados os conteúdos textuais e imagéticos das pranchas.

Numa página ficam as fotografias numeradas. Na página oposta são apresentados um comentário introduzindo o tema abordado e uma nota específica para cada imagem relacionada numericamente. Esta organização leva a uma contextualização bastante precisa das tomadas fotográficas. Originalmente para cada imagem são, em geral, identificados o nome dos personagens e suas idades, o local, a data (dia/ mês/ ano) e a posição do fotograma na classificação geral dos negativos. Busquei fornecer estes dados de forma aproximada, uma vez que a identificação precisa dos personagens nas imagens do acervo de Cardoso de Oliveira é quase impossível pois foram tomadas sem esta preocupação específica.

É comum nos comentários de *Balinese Character* aparecerem referências, entre parênteses, a imagens de outras pranchas. Quando for assim indicarei estas referências entre colchetes de modo a indicar que se trata de uma remissão externa a esta dissertação. Para os comentários sobre os Tukuna as eventuais remissões a outras imagens aparecerão entre parênteses, indicando que se trata de fotografias constantes na dissertação.

Resta esclarecer a classificação dos fotogramas. Os negativos de *Balinese Character* estão organizados em ordem cronológica por grupos sucessivos de 26 filmes. Cada grupo recebeu um número para identificação e, dentro de cada grupo, os filmes são identificados por letras alfabéticas. Assim, onde aparecer, por exemplo “12 B 28” significa que se trata do fotograma 28 do segundo filme (identificado pela letra B) dentro do décimo segundo grupo (contendo 26 filmes de A a Z).

Para as imagens do acervo de Cardoso de Oliveira no Arquivo Edgard Leuenroth utilizei uma notação mais confusa, que leva em conta duas classificações com relação aos filmes em negativo. A primeira é dada pelo número que se encontrava anotado, talvez pelo próprio autor, atrás das cópias de contato originais (1 a 5) e a segunda é dada pelo número do envólucro (1 a 10) que contém o filme, dentro da pasta organizada pelo arquivo sob o título “RCO – negativos 35 mm”.

Assim, onde estiver, por exemplo, “2 e4 f12” quer dizer que se trata do fotograma(f) 12 do filme contido no envólucro(e) de número 4, estando este mesmo filme também classificado originalmente sob o número 2. Onde aparecer a sigla “rf” quer dizer que a *referência é falha*: ou falta numeração no plástico ou faltam tiras da seqüência do filme. Neste caso, forneço apenas uma suposta numeração original e o número do fotograma. Por exemplo: “4/5 rf 11” quer dizer que se trata de um fotograma de número 11 pertencendo provavelmente a um dos dois filmes classificados originalmente sob os números 4 e 5.

Enfim, espero que este exercício permita colocar em relevo:

- o uso da fotografia na passagem da descrição etnográfica à interpretação antropológica (através da noção de *ethos*);
- a articulação das imagens entre si, como unidades de significação;
- a articulação das modalidades textuais (descritivas e interpretativas) com as imagens implicadas;
- o tratamento individual dado a cada imagem;
- uma postura metodológica peculiar tanto em relação à captação das imagens como em relação à sua veiculação pública.

A seguir apresentarei as pranchas paralelas relacionadas aos quatro temas apontados:

- > Casas cerimoniais
- > Ritos de iniciação
- > Corpo e expressão ritual
- > Relações entre a mãe e a criança como elementos na formação do caráter.

CASAS CERIMONIAIS I (*Balinese Character*)

Bajoeng Gede: Aldeia e templos – ilha de Bali

Há notáveis diferenças entre as comunidades de camponeses pobres nas regiões montanhosas de Bali e as comunidades mais ricas situadas nas planícies, cujo espaço é organizado de forma mais livre. Bajoeng Gede é uma dessas típicas aldeias de montanha, com um traçado que corresponde exatamente ao padrão imaginário tradicional. A aldeia fica em uma encruzilhada com casas ocupando três dos quatro quadrantes. O último quadrante, ao nordeste (*Kadja-Kangin*, literalmente o “interior leste”, [cf. Prancha 10, fig. 2]) – a direção mais sagrada – é ocupado pelo principal templo da aldeia (*Poera Desa*) e pelo templo de origem (*Poera Poeseh*). Cada casa é separada das outras por muros de barro, dentro destes as construções estão dispostas com precisão, havendo uma área especial do lado norte ou nordeste para santuários (com as cinzas) dos ancestrais e de outros deuses.

Bajoeng Gede é como a maioria das comunidades balinesas da montanha, apresentando um desenvolvimento muito pobre com relação ao artesanato e aos serviços e muito rico em termos de cerimoniais populares que enfatizam direitos e deveres tradicionais.

1. Casa cerimonial de reunião dos cidadãos (*bale agoeng*) na parte dianteira do templo da aldeia. Bajoeng Gede. 16 de julho de 1937. 12 U 28.

2. Interior da casa cerimonial de reunião dos cidadãos (fig. 1) na festa preparada para a cerimônia anual (*neleb*) de divisão de terras pertencentes ao templo [cf. Prancha 2, fig. 1]. Há uma montanha de arroz cozido em toda a extensão do recinto, com suprimentos de comidas fortemente temperadas de cada lado. Os homens começam a se reunir para a festa. Os mais velhos se sentarão por ordem de idade, a partir da extremidade norte.

Em primeiro plano, à direita, está Nang Goenoeng. Bajoeng Gede. 27 de abril de 1937. 7 L 15.

Gregory Bateson: Prancha 1, figuras 4 e 5 [P. 57]



1



2

CASAS CERIMONIAIS II (Cardoso de Oliveira/ Nimuendaju)

Casas Tukuna na região do Rio Alto Solimões - Amazônia

As antigas casas Tukuna eram bastante amplas, em formato oval e habitadas por mais de uma família. Tinham paredes até o solo, impedindo a entrada de insetos. Possuíam também um nome próprio, escolhido por quem as construísse, independente do nome do clã ou do nome dos moradores. Para a ocasião era dada uma festa com o nome “aparando os cabelos”, uma metáfora para as pontas irregulares da nova cobertura. Estas casas eram usadas tanto para moradia como para as cerimônias festivas. Isto quer dizer que a família que promovia uma festa devia realizá-la na sua própria casa, o que também justifica as grandes proporções (chegando a 30 X 15 metros, com até 10 metros de altura), permitindo abrigar aproximadamente trezentas pessoas.

Este modelo foi progressivamente abandonado e substituído por grandes casas abertas, ora com telhados semi-circulares fechando a base dupla principal, ora com 4 seções retangulares, do tipo apresentado na foto 1, ou ainda com a cobertura de “duas águas”, do tipo apresentado nas fotos 2, 3 e 4. Mudança que foi concomitante à introdução do mosquiteiro nas redes de dormir. Esse tipo de habitação subsiste sobretudo nos altos igarapés, afastados do contato freqüente com os regionais. Nas comunidades mais próximas do grande rio já é comum a moradia em pequenas casas, enfileiradas de modo a formar ruas.

A ampla casa Tukuna, que é simultaneamente templo e morada, simboliza o lugar da cultura e se opõe à natureza circundante. Remonta, pois, às tradições mais antigas, tal como é o caso da festa da “moça nova” (fotos 3 e 4).

1. Casa Tukuna no alto igarapé Belém; a trilha de chão batido é o principal acesso ao local. A cobertura segue o modelo de “quatro águas”, em forma de um retângulo.
Igarapé Belém. Abril de 1959. 2 e2 f12.

2. Outra casa no alto igarapé Belém. A cobertura é de “duas águas” – com apenas duas seções laterais.
Igarapé Belém. Abril de 1959. 4 e14 f15, imagem publicada no livro *O Índio e o Mundo dos Brancos*.

3 e 4. Interior da casa do genro de João Grande, nas proximidades do igarapé Belém. É o terceiro dia de uma festa de “moça nova”. Alguns convidados descansam enquanto assistem à cerimônia subsequente à saída do recinto de reclusão (cf. 4.3, fotografia 35). A moça (“*veréky*”) acaba de passar de braços dados com seus familiares (cf. 4.3, fotografias 31 a 34). A performance cerimonial consiste numa dança lenta, contornando várias vezes o redor da casa. No canto interno próximo às duas coberturas laterais, pode-se perceber a quantidade de redes (dos convidados) estendidas sobre as plataformas de madeira. Na foto 4 à esquerda vê-se, sob a cobertura, um tambor cerimonial pendurado e, logo abaixo dele, algumas latas e sacas com mantimentos; um pouco mais ao fundo está a lateral da pequena casa de reclusão.

Vera Cruz, nas margens do Solimões. 27 de abril de 1959. 3 e6 f25, 26.

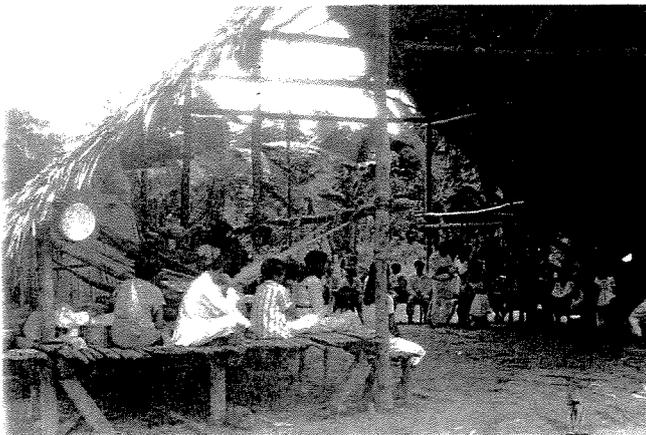
1



2



3



4



RITOS DE INICIAÇÃO I (*Balinese Character*)

Aniversário de 210 dias (após o nascimento de uma criança)

As pranchas de nº 84 até o nº 100 tratam dos ritos balineses de passagem – as cerimônias realizadas nos aniversários, nas dentições, nos casamentos e após a morte. Como em outras partes deste livro, examinaremos os ritos como oportunidades de expressão emocional e trataremos um pouco das minúcias formais, visto que lançam luz sobre o caráter balinês. Adiante focalizaremos nossa atenção nas cerimônias que parecem revelar bastante do caráter balinês, das quais temos bons registros fotográficos, preterindo aquelas ligadas ao nascimento, à formação de novos sacerdotes e ao desenvolvimento dentro da hierarquia da aldeia.

O aniversário de 210 dias é a maior das três cerimônias (mais ou menos similares) que seguem ao nascimento e que caracterizam os períodos do ingresso do bebê na vida social. A primeira dessas cerimônias é celebrada no 12º dia após o nascimento (ou no 42º dia, no caso de primeiro filho); e marca o fim do período de segregação e de impureza dos pais. A segunda – *neloeboelanin* – é celebrada no 105º dia de nascimento do bebê e é nesta ocasião que ele recebe um nome (antes dessa data lhe é dado um apelido, como “rato” ou “lagarta”). A terceira é celebrada no 210º dia – *otonin* – e está ilustrada nesta prancha. Nessa cerimônia o cabelo do bebê é cortado pela primeira vez.

Seus pés são colocados ritualisticamente na direção do chão – em *otonin* ou em *neloeboelanin* – de acordo com a localidade e a casta.

1 a 8. O aniversário de 210 dias para um bebê brâmane em Batoean, aqui sendo repetido no 4º aniversário (isto é, 840º dia). Embora não seja tão elaborada como a cerimônia correspondente para um bebê *Kesatrya* (príncipe), ainda é muito mais elaborada que a cerimônia similar nas montanhas. A cerimônia brâmane é celebrada por um sacerdote brâmane (*pedanda*), em vez de uma velha da aldeia. O sacerdote senta-se em uma almofada colocada sobre uma plataforma levantada ou sobre a cama (*bale*), enquanto a mãe fica no chão, segurando o bebê na beira da cama, mais baixo, portanto, que o sacerdote.

Na fig. 1, o sacerdote borrifa água benta com uma flor de jasmim, enquanto a mãe segura as mãos do bebê em postura receptiva, com as palmas voltadas para cima.

Na fig. 2, o bebê recebe água benta de uma espécie de cesta (*koeskoesan*), um utensílio de cozinha usado como um coador para cozinhar arroz no vapor. O bebê deve tomar essa água benta, a mãe apanha um pouco dela com as mãos para molhar os lábios do bebê.

Na fig. 3, o sacerdote levanta uma espécie de borrifador (*lis*) feito de tiras de folha de palmeira. É um complexo objeto ritualístico utilizado em quase todas as cerimônias balinesas. Contém grande variedade de elementos simbólicos, representações de vísceras, etc., e em torno dele é atada uma faixa trançada de folha de palmeira. Na foto o bebê está sendo borrifado (*natab*) com uma essência (*sari*) contida no *lis*. Mais tarde o *lis* será mergulhado em água benta, que será também orvalhada sobre o bebê.

Nas figs. 4 e 5, as mãos do bebê são colocadas em posição de prece.

Nas figs. 6 e 7, o bebê aguarda mantendo as mãos em posição ritual (*moedra*) enquanto o sacerdote entoava uma oração (*memantra*).

Na fig. 8, o bebê recebe *sesarik*, uma mistura de especiarias picadas, a qual é colocada em sua frente.

Ida Pedanda Made; I Daijoe Resi, a mãe; I Daijoe Gambar, o bebê de 840 dias.

Batoean, 4 de agosto de 1937. 13 B 17, 20, 24, 25; 13 C 1, 3, 5, 9.



RITOS DE INICIAÇÃO II (Cardoso de Oliveira/ Nimuendaju)

Cerimônia de nomeação

Um bebê Tukuna recebe seu nome com um dia de vida, sendo dado geralmente por um parente materno, muitas vezes a avó, de acordo com a sistemática dos nomes clânicos. Este nome é proclamado e confirmado em duas cerimônias, uma quando o bebê começa a engatinhar e outra quando completa dois anos de idade. Na primeira (*te-ta' eemati*) o bebê tem o seu corpo pintado com tintura vermelha de urucu e na segunda (*bUa te ta bë'ëru*) os cabelos são cortados ou arrancados e o corpo recebe uma paramentação simbólica apropriada às festividades. Esta última cerimônia pode demorar mais a acontecer e hoje é comum que crianças com mais idade, ainda não nominadas, passem por ela. Estas cerimônias de nomeação podem ocorrer durante as festas de "moça nova", uma vez que a maioria dos procedimentos rituais é similar em ambos os casos.

1 a 7. Cerimônia de nomeação de duas crianças, um menino de dois e uma menina de oito anos, ocorrida durante a festa de "moça nova". Os parentes se reúnem no centro da grande casa cerimonial e as crianças sentam-se sobre os joelhos, no chão forrado com panos feitos com tururi (entrecasca). Os fios de cabelo vão sendo tirados pouco a pouco (hoje usam também tesouras), depois o corpo recebe mais alguns adornos e é conduzido numa dança cerimonial.

Na fig. 1, o local está sendo preparado pelos parentes masculinos para receber as crianças. A coroa de plumas de arara, esticada e amarrada entre as duas estacas, será colocada sobre a cabeça da menina depois da cerimônia de arrancamento dos cabelos. Algumas cabaças com a bebida *paiuarú* são trazidas ao local.

Na fig. 2, tem início o arrancamento de cabelos da menina, provavelmente pela mãe ou pela tia paterna, enquanto outros parentes e convidados se posicionam ao redor.

Na fig. 3, o menino é trazido para a cerimônia na qual seus longos cabelos serão cortados pela primeira vez.

Nas figs. 4 e 5, a menina tem os seus cabelos arrancados um a um, começando pela parte de trás da cabeça, na fig. 4 os homens que prepararam o local (fig. 1) estão sentados de cócoras empunhando suas flautas.

Nas figs. 6 e 7, o menino é visto de frente e a menina, de costas, a cerimônia prossegue e os cabelos vão sendo tirados pouco a pouco, o menino aparece chorando na fig. 7.

Vera Cruz, nas margens do Solimões. 27 de abril de 1959. 1 e 10 f18, 19, 20, 21, 23, 26, 28.



1



5



2



6



3



4



7

CORPO E EXPRESSÃO RITUAL I (*Balinese Character*)

Posturas das mãos em rituais

As mãos e especialmente os dedos têm um papel importante em todas as danças balinesas e constituem um recurso eficaz para a expressão do elegante, do diabólico, do tolo e do indiferente.

Quase todos os balineses conseguem dobrar os dedos para trás, tanto na base como na articulação entre a 1ª e a 2ª falange. As crianças mexem os dedos constantemente, dobrando-os para trás.

1. Títere (fantoche) para jogo de sombras cósmico representando uma figura humana com cabeça de cavalo (*dangdang bang*). Aqui a rudeza e a falta de graciosidade da personagem são acentuadas pelos dedos das mãos totalmente esticados, sendo o dedo médio mais curto, e pelos dedos do pé esquerdo, totalmente dobrados para cima.

Feito por I Mad Oka de Boeleleng.

2. Títere (fantoche) para jogo de sombras representando a bruxa (*Rangda*). Ela é mostrada em sua forma sobrenatural, com chamas saindo de sua cabeça e das articulações. Essa postura, com os braços levantados – característica de *Rangda* – é denominada *Kapar* [cf. prancha 60, fig. 2]. No palco, quando a Bruxa assume tal posição, seus dedos ficam retesados e tortos. Neste títere aqui fotografado os dedos não se movem. A mão esquerda desta figura foi usada para capa deste livro.

Comprado em Bangli.

3. A serva (*tjondong*) numa performance teatral [cf. prancha 13, fig. 2, para outra foto desta garota]. Ela ajoelha-se diante de sua princesa.

Companhia teatral itinerante *ardja*, de Tiga.
Bajoeng Gede, 12 de maio de 1937. 8 N 35.



CORPO E EXPRESSÃO RITUAL II (Cardoso de Oliveira/ Nimuendaju)

Caracterização facial na festa de “moça nova”

A face do rosto é um aspecto importante dos rituais Tukuna. Além das máscaras representando demônios (sob a forma de animais e entidades naturais tais como o vento e a umidade), há aquelas que representam faces humanas, diretamente associadas ao sistema de clãs. A cada clã atribui-se o nome de um animal, planta ou inseto. É aí que uma simbologia figurativa entra em operação, sendo também válida para a pintura facial nos rostos dos participantes da festa. Cada tipo de pintura identifica o pertencimento a este ou àquele clã.

O jenipapo, usado nas pinturas, remete à origem dos homens segundo a mitologia Tukuna. Desse modo, cada vez que se realiza uma festa, a origem mítica dos primeiros seres humanos (*Magüta*, pescados pelo deus *Dyo'i*) é representada através da pintura com o jenipapo. Sua manipulação inadvertida pode, inclusive, significar risco de morte.

A face humana também aparece em representações do sol. No mito da “canoa do sol”, um jovem Tukuna desavisado é convidado a uma pescaria. Ele acaba descobrindo que o dono do barco é o próprio astro de fogo que, inclusive, assa um enorme pirarucu imediatamente após capturá-lo.

1. Figura do sol pintada sobre uma veste cerimonial feita de fibra de entrecasca. A figura aparece na altura do peito de quem a estiver usando. A representação consiste em dois círculos, internamente uma face humana com uma pintura em torno da boca, externamente uma estrela de cinco pontas. A pintura nas duas pontas inferiores é a mesma que aparece na frente, gerando uma simetria que se completa pelas linhas simples e bem definidas (em que pese a má qualidade desta reprodução).

4/5 rf 29, imagem publicada no livro *O Índio e o Mundo dos Brancos* (destaque).

2. Máscara facial de um convidado da festa de “moça nova”, com pintura em torno da boca e nos dois lados do rosto. A enorme orelha redonda e a parte acima da frente parecem indicar a forma do animal clânico.

Vera Cruz, nas margens do Solimões. 26 de abril de 1959. 2 e4 f27, (destaque).

3. Menina com pintura facial nas duas faces do rosto e em torno da boca, esta última já bastante borrada. É possível que pertença ao mesmo clã do personagem mascarado da fig. 2.

Vera Cruz, nas margens do Solimões. 26 de abril de 1959. 1 e10 f33, (destaque).



RELAÇÕES ENTRE A MÃE E A CRIANÇA COMO ELEMENTOS NA FORMAÇÃO DO CARÁTER I (*Balinese Character*)

A mãe: medo

As pranchas de n° 46 até o n° 61 são concernentes à relação entre a mãe balinesa e seu filho, e às reafirmações simbólicas dessa relação nos rituais e no cortejamento mútuo.

O medo é uma parte muito importante dessa relação, mas principalmente o medo com a mãe e não o medo da mãe. Sempre que o filho se distancia e a mãe quer chamá-lo de volta, exclama subitamente, com um medo simulado: "Aroh! Gato Selvagem!" ou "Aroh! Larva de Inseto!" ou pode invocar serpentes, tigres, policiais, homens brancos – isso quando o filho é ainda muito jovem para atribuir um sentido específico às suas palavras. A criança, entretanto, responde à entonação da mãe que, assim, tem êxito, da mesma forma que a galinha faz quando quer chamar seus pintinhos de volta, através de seu próprio medo simulado.

Tal método para controlar a criança está ligado a três importantes temas do caráter balinês:

- A. O medo, de vários tipos, torna-se uma emoção agradável, uma vez que, na infância, ele é compartilhado por mãe e filho.
- B. Os balineses desenvolvem um medo inominável e desagradável diante do desconhecido ou de qualquer contexto que envolva iniciativa. As convenções conhecidas de sua cultura são mais tranquilizadoras que limitadoras [cf. a topologia descrita na prancha 17, fig. 1].
- C. Na organização social balinesa, em lugar da relação de dominação-submissão que caracteriza o medo pelo indivíduo superior, encontramos o que pode ser descrito como sistemas de surpresa ou de susto (*startle systems*), nos quais o comportamento do superior é caracterizado pela rapidez súbita na fala e nos gestos. Ele corta, por exemplo, as primeiras sílabas de suas palavras, ao passo que o indivíduo inferior entrega-se a longos e polidos fraseados.

1. Mãe e filho com medo. A mãe com medo do fotógrafo. Ela comunica (transmite) seu medo para o filho através da tensão muscular. Nesta fotografia ela está um pouco menos tensa, mas o filho ainda está com medo e olha para o fotógrafo enquanto se aconchega mais perto da mãe.

Ni Gedjer, 21 anos, com seu filho.

Sajan (Gianjar), 3 de março de 1939. 36 V 17.

2 e 3. Mãe e filho com medo. Eles estavam visitando nossa casa e ficaram amedrontados com o fotógrafo e com a situação estranha. Na fig. 3, o filho, com medo, parece querer se esconder, buscando ficar mais perto da mãe.

Men Sae com o filho, I Mirib, de 221 dias.

Bajoeng Gede, 3 de abril de 1937. 6 O 31, 32.



RELAÇÕES ENTRE A MÃE E A CRIANÇA COMO ELEMENTOS NA FORMAÇÃO DO CARÁTER II (Cardoso de Oliveira/ Nimuendaju)

A mãe Tukuna

Durante a infância a criança é carregada pela mãe numa tipóia que pende sobre os ombros passando pelas costas. Vários amuletos mágicos têm a função de proteger a criança contra doenças. Assim, um colar (fig. 1) com certas sementes odoríferas impede o catarro; o crânio de um pássaro chamado miuá é eficaz contra a febre e outras disfunções; as garras do tatu canastra usadas numa pulseira podem garantir, por exemplo, que se tornará um exímio canoeiro. Nesta idade é comum que a mãe mantenha uma grande proximidade física, compartilhando assim suas próprias emoções com a criança.

1. Aqui a mãe parece desconfiada, a criança expressa algum medo e olha diretamente para a câmara, mantendo-se bem próxima da mãe.

Igarapé Belém, abril de 1959. 4/5 rf 11.

2 e 3. Mãe e criança se posicionam para a câmara. A mãe desvia o olhar e parece esperar a chegada do restante da família, que posará reunida para o fotógrafo [cf. 2 p4 f14, 15]. A mãe segura a criança junto de si com os braços e mãos enlaçados em torno do peito. Na fig. 3 um olhar interrogativo é lançado pela criança na direção do fotógrafo.

Proximidades do Igarapé Belém, abril de 1959. 2 e4 f11, 12.



COMENTÁRIOS EXPLICATIVOS

Primeiramente, devo notar dois modos de agrupamento das imagens nas pranchas¹²⁴: o modelo seqüencial (*ritos de iniciação*) e o modelo estrutural (*corpo e expressão ritual*). Eles podem também aparecer juntos numa mesma prancha (*relações entre a mãe e a criança...*). Enquanto a seqüência indica maior tendência à descrição específica, o modelo estrutural tende a construir relações mais gerais. Imagine-se então a contraposição sucessiva e interrelacionada destes modelos numa escala de cem pranchas. Essa medida, organizada com base num roteiro temático, tornou possível fundamentar a interpretação proposta em *Balinese Character*.

Quero agora deter-me nas relações específicas construídas entre as imagens de cada prancha que apresentei, de modo a explicitar a metodologia utilizada:

Casas cerimoniais I e II

Uma relação de contigüidade espacial é criada através da utilização de dois tipos de plano. Inicialmente o grande plano geral apresenta a casa e os telhados podem ser visualizados à distância. Em seguida, num plano geral, mostra-se o interior do mesmo tipo de casa. Não há necessariamente uma relação seqüencial (temporal) na passagem de um tipo de plano para outro. Assim, se o objetivo é descrever os aspectos visíveis de uma habitação (um imóvel), a sucessão de diferentes tipos de plano é bastante adequada, pois permite a visualização sob diferentes pontos de vista. Desse modo, a multiplicação dos planos é proporcional à riqueza de detalhes, e as várias possibilidades de organização expositiva podem sugerir diferentes interpretações.

Ritos de iniciação I e II

Uma relação de contigüidade temporal e espacial é criada pelos enfoques sucessivos de um mesmo motivo (ver item 3.1.1 a seguir).

Corpo e expressão ritual I e II

Uma relação metafórica é sugerida pela utilização de um mesmo tipo de plano (geral) sobre diferentes motivos, que guardam entre si uma semelhança visível em partes específicas do corpo. Estes motivos estão visualizados de forma isolada, recortados de seu contexto de maneira a enfatizar determinada expressão corporal. No caso das imagens Tukuna, destaquei e ampliei os rostos nas fotografias de modo a evidenciar como a manutenção do mesmo tipo de plano (fechado) concorre à visualização das semelhanças dadas pela pintura facial.

¹²⁴ Esta caracterização quanto aos dois modelos é desenvolvida em Samain, Etienne. Op. cit. (2000).

O campo da expressão através do corpo e de suas posturas e gestuais é particularmente fecundo à exploração fotográfica, sendo fartamente abordado em *Balinese Character* como forma de interpretação do *ethos* – é assim que os modelos humanos são correlacionados às formas de expressão artísticas e mitológicas. No entanto, é bom lembrar que as situações rituais devem ser pensadas separadamente das situações cotidianas¹²⁵, já que estas últimas são menos previsíveis e exigem maior cuidado quanto ao modo de inserção do fotógrafo durante as captações.

Relações entre a mãe e a criança como elementos na formação do caráter I e II

Aqui os modelos seqüencial e estrutural aparecem integrados. Há uma relação metafórica dada pelo enfoque de motivos análogos (mãe com criança de colo) sob planos semelhantes, isto quando se passa do plano mais fechado da primeira fotografia ao plano médio que aparece nas duas seguintes. Uma outra relação, de contigüidade (temporal e espacial), é criada através da manutenção de um mesmo tipo de plano (médio) sobre o mesmo motivo, que aparece nas duas últimas fotografias.

No caso das imagens Tukuna noto que, da segunda à terceira imagem, há uma mudança de ângulo. O fotógrafo se abaixa (ajoelha-se?) e uma nova perspectiva é dada no fundo do quadro. Esse movimento pode também ter chamado a atenção da criança, que olha na direção da câmara.

As relações entre mães e crianças constituem um tema bastante visitado nas imagens de *Balinese Character*. Os comentários sobre a prancha 46 deixam clara a ênfase interpretativa na visualização das imagens. É interessante notar ainda que Bateson, na seção intitulada “Tomando fotografias”, observa que das 759 imagens publicadas, apenas 8 podem ser consideradas como sendo posadas, a figura 1 aqui mostrada é uma delas. Assim ele justifica sua inclusão:

“(...) para mostrar o comportamento dos sujeitos em situações de medo ou embaraço (...)”¹²⁶.

Desse modo, a própria situação criada com a pose é usada na interpretação dos comportamentos visíveis, como oportunidades para a expressão do caráter balinês.

Espero, até aqui, ter demonstrado suficientemente a maneira como a visualização das fotografias se presta ao trabalho interpretativo em *Balinese Character*.

¹²⁵ Bateson apresenta na prancha 21, intitulada “Hand postures in daily life”, variadas imagens nas quais aparecem mãos em situações cotidianas, Opus cit. (1942), p. 97.

¹²⁶ Ibid., “Notes on the photographs and captions/ Taking the photographs”, p. 49.

3.1.1 O contra-campo revisitado – quando as imagens falam de seu operador

Situações de captação fotográfica

Este exercício é complementar às pranchas “Ritos de iniciação I e II” e deve permitir pensar sobre a *atuação do pesquisador* durante a captação de imagens no campo de pesquisa. É limitado porque prende-se a duas situações específicas, ocorridas uma na ilha de Bali e outra na região do Rio Alto Solimões. Ambas se prestam à análise do contra-campo por apresentarem seqüências inteiras enfocando um mesmo motivo. O objetivo é levantar *alguns procedimentos possíveis* para os registros fotográficos através da visualização das *diferentes posições adotadas* ora por Bateson, ora por Cardoso de Oliveira enquanto estavam fotografando.

Desejo apenas indicar a multiplicidade de opções que tem um fotógrafo ao abordar um acontecimento determinado. Contudo, às vezes as escolhas não são conscientes e o fotógrafo é então tomado pela situação que o envolve. Durante os disparos seu ponto de vista é compartilhado pelos demais presentes e ele é aceito como parte inevitável do próprio acontecimento. No entanto, a imagem que resulta de sua observação com a câmara nem sempre compartilha das mesmas presenças que assistiram as suas tomadas. Este é o caso talvez das duas situações às quais me referi, cujas impressões fotográficas foram reproduzidas algumas páginas atrás. Tentarei refletir sobre o modo como foram vivenciadas estas situações de captação.

Bateson fornece algumas pistas nesta direção. Trata-se da seção intitulada “Notas sobre as fotografias e legendas/ Tomando fotografias”¹²⁷ onde explica com detalhes os procedimentos adotados para seus registros fotográficos. Ele partiu de alguns princípios simples para evitar a “pose” por parte dos que abordou. Durante um encontro de uma hora ou mais, por exemplo, tomava fotografias incessantemente e sem perguntar nada, focalizava sobretudo as crianças e daí, indiretamente, seus pais. Comenta que depois de doze tomadas as pessoas deixavam de prestar-lhe atenção e ele então registrava o que acontecia “normalmente e de modo espontâneo”¹²⁸. Propósitos adequados para uma pesquisa que pretendeu mostrar o *ethos* balinês. As crianças e as interações comunicacionais por elas vividas cotidianamente tornaram-se, portanto, o foco central da investigação.

Neste sentido os ritos de iniciação infantil assumem um lugar peculiar por onde será possível aproximar as posturas metodológicas dos dois autores, a despeito dos diferentes objetivos de cada pesquisa e das concepções de cada um quanto ao uso das fotografias. Por si mesmos os ritos de passagem já evocam a questão da formação do caráter, isto porque através deles as crianças tornam-se

¹²⁷ Ibid., p. 49.

¹²⁸ Ibid., p. 49.

indivíduos adultos na sociedade. Estes rituais oferecem uma oportunidade típica ao registro fotográfico, criam um momento especial fora do cotidiano e representam para os nativos um ótimo motivo a ser “eternizado” pela fotografia.

Não há dúvida que isto facilita o trabalho de fotografar e às vezes até o exige, como acontece em nossos dias nos casamentos e aniversários. Por outro lado, posso me perguntar se as imagens não seriam, neste caso, também “posadas” para a câmara. De todo modo os personagens enfocados por Bateson e por Cardoso de Oliveira (vistos em “Ritos de iniciação I e II”) não olham para a câmara, antes preocupam-se em assistir ao (ou atuar no) acontecimento em curso. Assim o fotógrafo age naturalmente sem chamar tanta atenção sobre si, já que há algo mais importante acontecendo.

Reconstituição através de mapas

Gostaria de examinar as duas situações delimitadas, pensando que neste caso é possível comparar as ações desempenhadas e os deslocamentos realizados pelos dois fotógrafos. Esta comparação tem como fio condutor o próprio ato de fotografar, refletido pela seqüência das tomadas. A solução que encontrei para explicitar a atuação dos autores com a câmara foi desenhar um mapa onde suas ações pudessem ser tomadas em conjunto. Proponho acompanhar a visualização do mesmo (que mostra toda a cena vista de cima) das fotografias (mostrando as cenas observadas com a câmara nas posições indicadas no mapa) que formam as seqüências das pranchas “Ritos de iniciação I e II” nesta ordem. O mapa não é exato e nem tem escala, permite apenas imaginar as linhas gerais dos movimentos feitos para as captações.

Para elaborá-lo tomei o primeiro quadro de cada seqüência (destacando alguns personagens para referência) e desloquei o foco de visão para um ângulo elevado (aí os personagens destacados foram simbolizados). Assim, a mesma cena da foto é vista de cima e representada sinteticamente através do desenho. Com base no mapa confeccionado e nas demais cenas fotografadas foi possível reconstituir a *movimentação do fotógrafo* em torno dos personagens principais. Faço isto indicando as *posições assumidas* durante as tomadas através de um desenho simbolizando a câmara com seu foco direcionado aos iniciados. Cada posição é relacionada, na página ao lado, com os números das fotografias correspondentes na prancha “Ritos de iniciação”. Forneço também um traçado pontilhado que indica um *provável trajeto* percorrido na ocasião.

Em suma, apresento numa página o mapa com as posições (numeradas em algarismos romanos) assumidas durante as tomadas e ainda o mesmo mapa com um traçado pontilhado simbolizando um trajeto possível que teria sido percorrido pelos fotógrafos. Na página ao lado mostro as etapas de confecção do mapa em dois quadros desenhados, indico o significado dos símbolos utilizados nos desenhos e relaciono as posições com as fotografias mostradas nas pranchas “Ritos de iniciação I e II”, respectivamente. Feito isto, passo a alguns comentários, fechando a presente seção.

Trata-se de reconstituir o trajeto e os pontos de vista adotados pelos fotógrafos durante as tomadas de forma a:

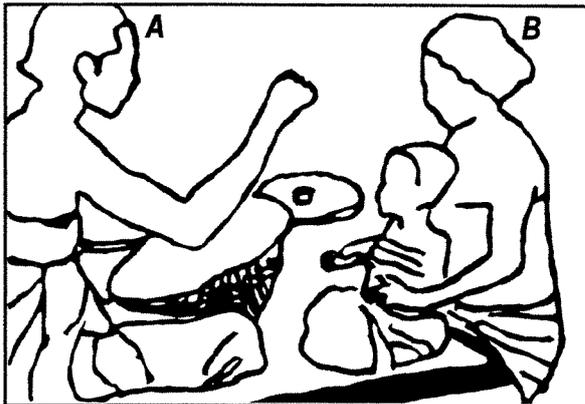
- tornar evidente o problema do modo de inserção do observador dentro do acontecimento abordado e sua implicação nos resultados alcançados;
- evidenciar outra possibilidade de análise propiciada pelo meio fotográfico.

A seguir.

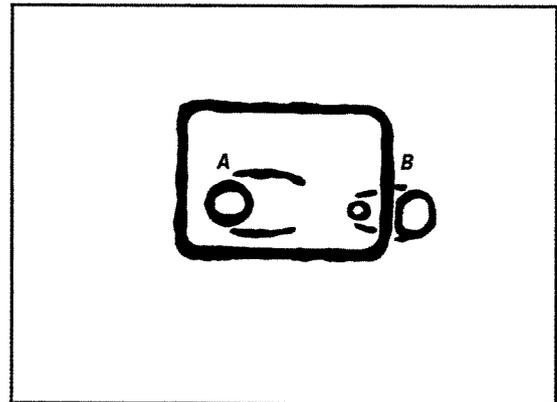
RITOS DE INICIAÇÃO I - POSIÇÕES E PERCURSO DO FOTÓGRAFO

Visualizando a cena de um ponto de vista elevado:

Personagens destacados da figura 1(A e B)



Mesma cena vista de cima



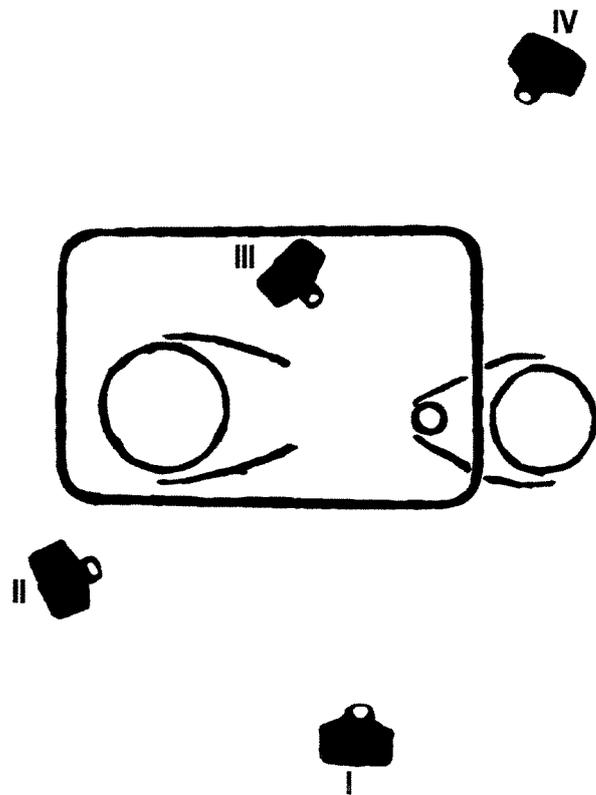
Relacionando as posições adotadas (página ao lado) com as fotografias (figuras) da prancha RITOS DE INICIAÇÃO I:

- I - Figuras 1 e 2
- II - Figuras 3 e 4
- III - Figura 5
- IV - Figuras 6, 7 e 8

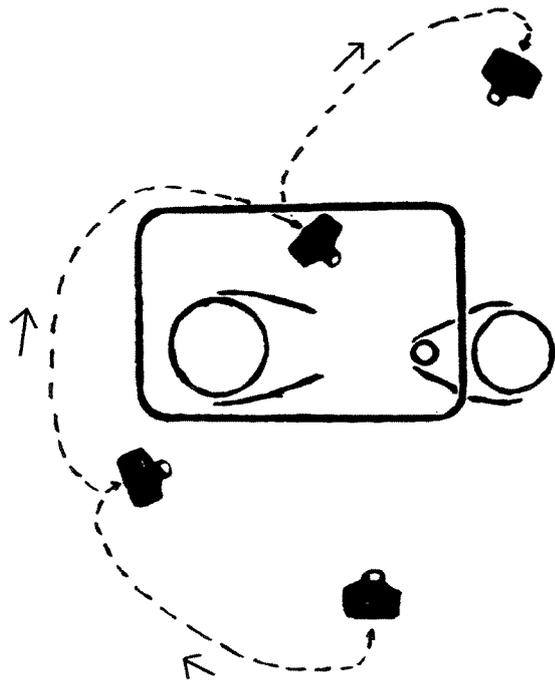
Símbolos utilizados para representar os personagens no mapa desenhado:

-  = Câmara de Gregory Bateson
-  = Sacerdote que conduz a cerimônia
-  = Mãe com a criança submetida ao ritual de iniciação

Posições
do
fotógrafo:



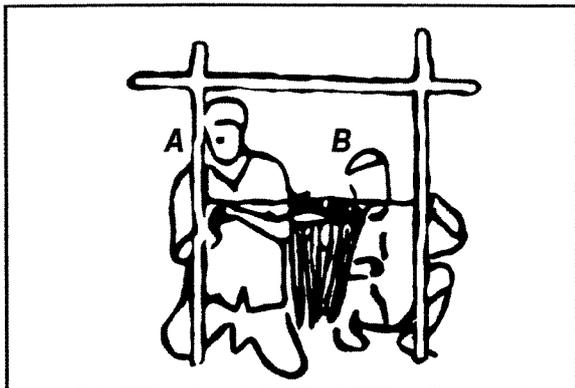
Um
percurso
possível:



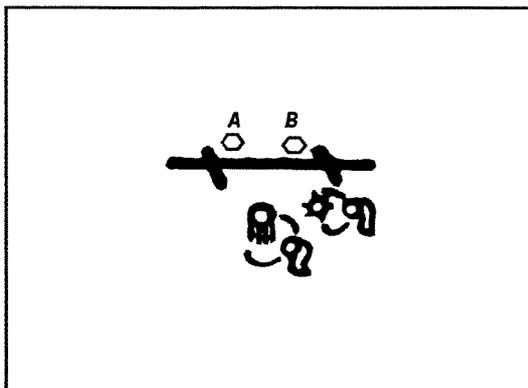
RITOS DE INICIAÇÃO II - POSIÇÕES E PERCURSO DO FOTÓGRAFO

Visualizando a cena de um ponto de vista elevado:

Personagens destacados da figura 1 (A e B)



Mesma cena vista de cima



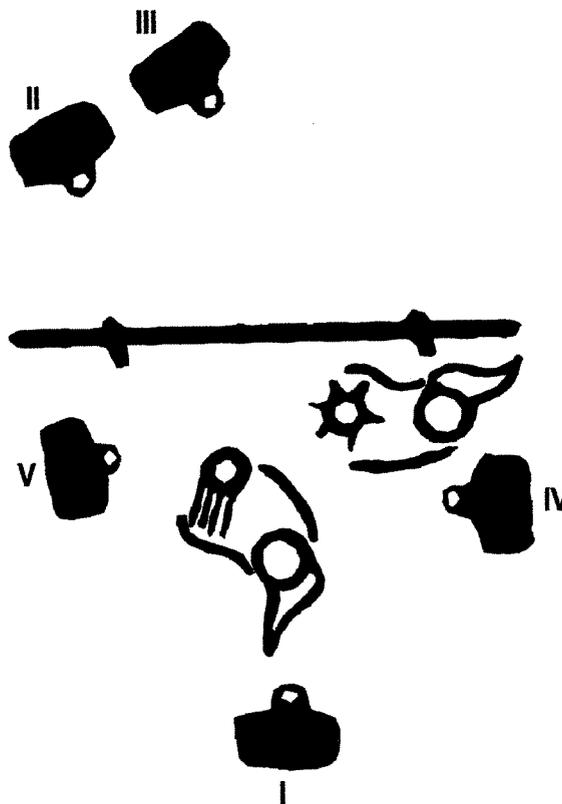
Relacionando as posições adotadas (página ao lado) com as fotografias (figuras) da prancha RITOS DE INICIAÇÃO II:

- I - Figura 1
- II - Figura 2
- III - Figura 3
- IV - Figuras 4 e 5
- V - Figuras 6 e 7

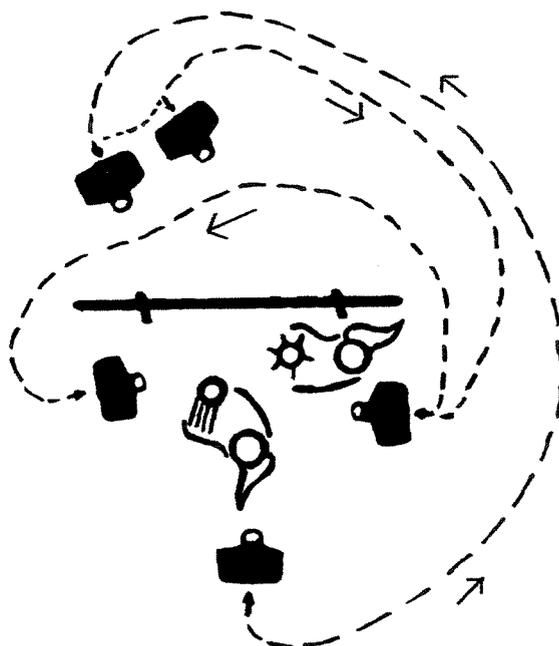
Símbolos utilizados para representar os personagens no mapa desenhado:

-  = Câmara de Cardoso de Oliveira
-  = Parentes (mulheres) que conduzem os iniciados
-  = Menina submetida ao ritual de iniciação
-  = Menino submetido ao ritual de iniciação
-  = Parentes (homens) que preparam o local [para situar os demais personagens no mapa]

Posições
do
fotógrafo:



Um
percurso
possível:



COMENTÁRIOS FINAIS

Em primeiro lugar, quero apontar as diferenças entre as duas situações reconstituídas através dos mapas.

Posição dos personagens

Em Bali os personagens estão posicionados acima do chão, o sacerdote e a criança estão sentados sobre a plataforma e a mãe da criança está de pé. Ao redor pode-se ver apenas duas pessoas; talvez a primeira seja uma auxiliar, vestida “a caráter” (balinês) com os ombros expostos, aparece (parcialmente) nas figuras 1 a 4. A segunda pessoa, da qual vê-se apenas os braços estendidos, a saia de cor escura e a roupa de cima de cor clara, aparece na figura 5 e é, quem sabe, a própria Margaret Mead.

Já em Vera Cruz no Rio Alto Solimões os protagonistas do ritual estão sentados no chão e ao seu redor há uma grande quantidade de pessoas, adultos e crianças. A aglomeração, que começa a se formar já na figura 1, se acentua progressivamente na seqüência.

Estas diferenças fazem com que os ângulos de tomada e as condições de iluminação difiram bastante de um caso para o outro.

Ângulo de tomada e incidência de luz

Em Bali, Bateson pode fotografar mais à vontade chegando bem perto dos personagens e fazendo as tomadas inclinando levemente a câmara para baixo (notadamente nas figuras 3, 4 e 5). Contudo, sua posição, em pé, permite-lhe direcionar a câmara diretamente para o sacerdote e para a mãe, mantendo uma linha quase horizontal na mesma altura dos olhos deles (figuras 1, 2, 6, 7 e 8). Noto também que a luz penetra na cena com maior facilidade.

Já no outro caso o ângulo de tomada adequado fica bem acima dos personagens (posicionados próximos do chão). Cardoso de Oliveira deve buscar transpor as cabeças dos que estão (como ele) observando a cerimônia, de modo a apontar a câmara para baixo. Apenas na figura 3, quando o menino está sendo trazido para o local, o ângulo de tomada é horizontalizado (vê-se em perspectiva, no fundo, a parte externa da grande casa); nas figuras 6 e 7 percebe-se claramente a oscilação do ângulo, no sentido vertical, pelo modo como aparecem as cabeças das pessoas ao redor. A iluminação é bem mais fraca perto do chão, onde estão os iniciados, o que acaba provocando um contraste acentuado.

Nas duas situações reconstituídas, o que facilita o registro fotográfico é, principalmente, o fato dos motivos estarem imóveis. Além disso, a própria natureza da cerimônia contribui para a aceitação da presença dos fotógrafos, como já observei anteriormente.

Quero notar, enfim, as ações desempenhadas nos dois casos.

Percurso para as captações

A trajetória de Bateson é visivelmente mais concisa: ele registra a cena de quatro pontos de vista, alterando muito pouco a distância até os personagens e apenas na figura 5 ele se aproxima um pouco mais da mãe e da criança, de modo a mostrar melhor a posição das mãos. A classificação dos negativos (“13 B 17, 20, 24, 25; 13 C 1, 3, 5, 9”) indica que houve uma troca de filmes entre as figuras 4 e 5, no entanto, o tempo transcorrido (Bateson explica que leva 1 minuto para trocar o filme¹²⁹) entre estas tomadas é quase imperceptível. A trajetória em sentido circular mostra a busca de diferentes pontos de vista em torno da cena. A manutenção do mesmo tipo de plano (médio) enfatiza as relações entre as três pessoas envolvidas.

Em Cardoso de Oliveira a situação é um pouco mais difícil pois a grande quantidade de pessoas impossibilita uma trajetória linear como a de Bateson. O fotógrafo busca, então, se posicionar aos poucos, interagindo com as pessoas ao redor de forma a escolher os melhores ângulos. Além disso, deve-se acrescentar uma dupla dificuldade: a presença de dois iniciados colocados um quase de frente ao outro. Assim, a inversão dos pontos de vista é praticamente obrigatória para o enquadramento frontal do menino (figuras 6 e 7, em oposição às figuras 4 e 5). A trajetória sinuosa que sugeri reflete, portanto, as dificuldades dadas tanto pelo posicionamento dos protagonistas como pela quantidade de pessoas ao redor.

Note-se, ainda, que há um tempo transcorrido entre as figuras 1 e 2, no qual passa-se da cena da preparação do local ao quadro em que a menina já se encontra na posição cerimonial. Neste caso, o fotógrafo deve ter esperado por alguns momentos o início efetivo da cerimônia, pois não há fotogramas intermediários de uma cena para a outra. A manutenção do mesmo tipo de plano (geral) acaba por privilegiar as relações de todo o grupo com os iniciados, certamente refletindo a dificuldade em aproximar-se dos mesmos.

Contudo, devo acrescentar que a trajetória, em sentido circular, participa dos mesmos princípios adotados por Bateson. Em ambas as situações buscam-se diferentes pontos de vista, que mostram as relações entre as crianças submetidas ritualisticamente e os adultos que conduzem as cerimônias. Ora, esse tipo de enfoque concorre adequadamente à interpretação do *ethos*. A mesma cena fotografada, por exemplo, unicamente de um grande plano geral, certamente não teria a mesma eficácia neste sentido, pois não permitiria entrever bem os gestos e expressões mais sutis (principalmente das mãos e do rosto) do comportamento observado.

¹²⁹ Ibid., “Frame numbers”, p. 54.

Tempo de atuação dos fotógrafos

Volto à classificação dos negativos em ambas as pranchas que apresentei – “Ritos de iniciação I e II” – para pensar na duração da cerimônia e no tempo de atuação dos fotógrafos. Nos dois casos a seqüência original contém mais fotogramas, além dos que são mostrados. Em Cardoso de Oliveira são 15 ao todo. Em Bateson são, ao todo, pelo menos 21 fotogramas (contando pelos números intermediários, na classificação, que não aparecem reproduzidos na prancha). Isto significa que há um trabalho de edição das melhores fotos, seja pelo critério de mérito fotográfico, seja pelo de relevância científica.

No caso de Bali, a ocasião deve ter sido registrada por completo (a seqüência inteira deve ter mais que vinte e um fotogramas, a julgar pela troca de filmes que ocorre durante as tomadas), pois os pesquisadores estavam ali justamente para descrever a cerimônia.

É difícil dizer o mesmo em Cardoso de Oliveira, pois tratou-se mais de um registro eventual, secundário em relação aos seus objetivos na expedição de 1959. Os quinze fotogramas da película e seu conteúdo me permitem supor que esta cerimônia deve ter tido uma duração maior, se estendendo para além das tomadas realizadas. Isto, não apenas pelo fato de serem dois os iniciados mas, sobretudo, pela técnica ritual de arrancamento de cabelos fio a fio (aplicada à menina). Na figura 7, que é a última da seqüência, a menina aparece ainda com os cabelos abundantes. Ou seja, não há fotos mostrando o final da cerimônia, quando a menina teria o couro cabeludo em evidência. Quer dizer que o fotógrafo interrompeu suas tomadas em meio à ação ritual.

Mérito fotográfico e relevância científica

Tendo esclarecido como os movimentos e os gestos dos fotógrafos condicionam as abordagens efetuadas, desejo levantar um outro ponto. Trata-se da participação de outras pessoas durante os registros. Se, enquanto Bateson tomava suas fotografias Mead tomava notas escritas, no caso de Cardoso de Oliveira a situação é bem diferente. Há o fotógrafo oficial da expedição, Queiroz (mostrei no item 2.3 o seu enfoque diferenciado), que atuou, inclusive de forma simultânea, com Cardoso de Oliveira na ocasião em pauta. Este último procedeu, durante a festa, a um recenseamento da população do local (ver item 4.3, p. 199) ou seja: tomou notas escritas (separadamente das fotografias) para sua pesquisa sobre as “áreas de fricção interétnica”.

Fiz estas últimas observações apenas para colocar em relevo a distinção feita por Bateson, entre mérito fotográfico e relevância científica¹³⁰ e o modo como ela é operada em *Balinese Character* e em *O índio e o mundo dos brancos*. Para

¹³⁰ Bateson escreve, sobre a seleção de fotografias para *Balinese Character*: “Conflito entre relevância científica e mérito fotográfico foi [has been settled] usualmente resolvido em favor da primeira (...)”, Opus cit. “Selection of photographs”, p. 51.

Mead e Bateson a relevância científica das fotografias parece estar associada em grande parte ao registro escrito que é efetuado simultaneamente às tomadas. Remeto, então, às notas escritas por Bateson sobre a pesquisa em Bali:

“Para um trabalho desta espécie é essencial ter pelo menos duas pessoas atuando em estreita cooperação. A seqüência fotográfica perde muito de seu valor quando não é acompanhada de comentários escritos sobre a situação ocorrida, e enquanto se está manipulando uma câmara é impossível tomar notas mais detalhadas.”¹³¹

Na pesquisa de 1959, que daria origem a *O índio e o mundo dos brancos*, os termos da distinção (mérito fotográfico e relevância científica) tendem a associar-se exclusivamente, e respectivamente, aos meios de registro, fotográfico e escrito. Ambos são concebidos em separado. O mérito fotográfico fica por conta do fotógrafo oficial (Queiroz) e Cardoso de Oliveira, ao tomar suas notas escritas, reserva à expressão textual o lugar da relevância científica já que, obviamente, não poderia escrever enquanto fotografava. O fato de Queiroz nem sempre corresponder às indicações (para fotografar) sugeridas por Cardoso de Oliveira (como indiquei no item 1.3.2, p. 64) contribuiu para a cisão entre trabalho fotográfico e a investigação científica.

De todo modo, a fotografia, em que pese o modo como foi planejada e captada, abre a outras pessoas (e ao próprio autor) a possibilidade da reconstituição e da reinterpretação conforme o contexto em que se deseje implicá-la. Essa espécie de trabalho envolve necessariamente o contato com os produtores, atores ou receptores das imagens (é o que foi feito, em parte, para esta dissertação). Por exemplo, se consideramos o conjunto da obra fotográfica e escrita de Cardoso de Oliveira sobre os Tukuna, a cisão (entre trabalho fotográfico e investigação científica) exprimida na concepção editorial de *O índio e o mundo dos brancos* tende a desaparecer. Até o final da dissertação isto deverá ficar mais claro.

A seguir analisarei mais de perto as técnicas envolvidas no trabalho fotográfico e o modo como elas se prestam à interpretação dos temas abordados por Nimuendaju e por Cardoso de Oliveira.

¹³¹ Ibid. “Taking the photographs”, p. 49 (minha tradução).



3.2 Subsídios para uma interpretação fotográfica do ponto de vista técnico

3.2.1 Apontamentos sobre a técnica fotográfica nos trabalhos abordados

Introdução

Mostrou-se há pouco que a produção da imagem fotográfica em antropologia envolve pressupostos e ações periféricos aos acontecimentos enfocados. Toda uma gestualidade é posta a serviço da captação fotográfica durante uma interação e este aspecto é fundamental para compreender melhor os resultados alcançados. Deve-se acrescentar que a técnica utilizada se impõe de modo complementar ao ato de fotografar e é dele inseparável.

Há uma seção escrita em *Balinese Character*¹³² onde Bateson enumera os tipos de lente utilizados durante a pesquisa. Ele comenta, por exemplo, que o uso de uma lente de 73 mm lhe permitia se posicionar a uma boa distância daqueles que buscava fotografar (ele usou também uma lente de 200 mm). É claro que para a captação dos comportamentos “espontâneos”, de modo a evitar a pose para a câmara, estas lentes (de aproximação ou “zoom”) certamente representavam uma vantagem. Neste sentido é igualmente significativo que a lente grande angular de 35 mm tenha sido muito pouco utilizada na pesquisa em Bali.

Pergunto, então, como equacionar os fatores técnicos dentro dos trabalhos de Nimuendaju e de Cardoso de Oliveira no Rio Alto Solimões, uma vez que não há quaisquer notas escritas acerca da utilização de fotografias em suas pesquisas? Nos capítulos 1 e 2 desta dissertação foram indicadas algumas primeiras pistas neste sentido. Buscou-se identificar, por exemplo, os tipos de câmara e de lente utilizados. No entanto, não havia como sabê-lo precisamente. Proponho agora um exame das temáticas e das técnicas de composição que aparecem nas imagens tomadas. Para isto foi realizada uma classificação cujos principais resultados passarei a apresentar.

Temáticas

Inicialmente os temas gerais que aparecem nas fotografias foram objeto de um levantamento estatístico em duas frentes. A primeira delas leva em conta a distinção entre fotografias de paisagens, de objetos e de pessoas. Neste último caso distingi, também, se eram ou não posadas e o número de pessoas enfocadas. A segunda frente envolve uma classificação de ordem propriamente antropológica. São as distinções entre as técnicas dominantes em cada imagem, sejam elas materiais, corporais ou rituais¹³³.

¹³² Op. cit. “Notes on the photographs and captions/ Technical notes”, p. 52.

¹³³ Esta distinção foi trabalhada originalmente por Marcel Mauss, tendo sido retomada em France, Claudine. *Cinema et anthropologie*, Paris, Ed. de La Maison de Science de L’homme, 1982. Versão em português: *Cinema e antropologia*, Campinas, Ed. Unicamp, trad. Március Freire, 1998 (Coleção Repertórios).

Mesmo considerando as confusões que a classificação temática pode provocar, uma vez que as fotografias, em certos casos, não se enquadram com facilidade, acho possível através dela perceber melhor algumas diferentes nuances dos trabalhos fotográficos em pauta. O levantamento inclui as 144 fotografias reproduzidas para esta pesquisa, relativas à expedição do Museu Nacional em 1959, as vinte publicadas na edição atual do livro de Cardoso de Oliveira (RCO) e as outras 55 do livro de Nimuendaju (CN):

Temas gerais (%)	Expedição de 1959	RCO (1996)	CN (1952)
(frente 1)			
Animais e paisagens	11,9	0	3,5
Objetos (vestuário, ornamentos, utensílios)	4,4	11,8	50,9
Poses (individual e até 3 pessoas)	6,3	5,9	26,3
Poses (grupo)	5,6	0	3,5
Fotos de grupos	46,6	47,1	3,5
Fotos individuais e até 3 pessoas	25,2	35,2	12,3
(frente 2)			
Animais e paisagens	11,9	0	3,5
Mistos ou indefinidos	18,9	0	1,7
Técnicas rituais	42,9	58,9	38,6
Técnicas materiais	15,0	35,2	42,1
Técnicas corporais (incluindo poses)	11,3	5,9	14,1

Os temas, tanto com relação à expedição quanto ao livro, refletem bem o interesse de Cardoso de Oliveira pelo ritual de puberdade. Isto pode ser visto em ambas as frentes, nas fotos de grupos (46,6 % e 47,1 %) e nas de técnicas rituais (42,9 % e 58,9 %). Nas imagens da expedição é notável como a gama de interesses é ampliada. Neste sentido, destacam-se as fotografias de paisagem, evidenciando o fascínio exercido pela imensidão do rio e das florestas.

No caso de *The Tukuna* o maior interesse quanto aos objetos de cultura (50,9 %) pode ser visto na primeira frente. Seria de se esperar, então, que na segunda frente as técnicas materiais (42,1 %) suplantassem em muito as rituais

(38,6 %). No entanto, elas quase se equiparam. A diferença se deve ao fato de Nimuendaju fotografar os instrumentos e adornos utilizados nas festas de “moça nova” isoladamente, como artefatos culturais. Assim, o interesse predominante quanto aos objetos de cultura deve ser matizado, uma vez que muitos destes objetos são de uso ritual.

O uso das poses em The Tukuna

Há de se notar que o autor tomou pouquíssimas fotografias de grupos de pessoas (3,5 %) e ainda: que nas pranchas 2 e 3 de *The Tukuna* são apresentados, através das legendas, oito indivíduos com seu nome, idade, família e localidade, cada um numa fotografia posada¹³⁴ (esse tipo de pose individual representa 26,3 % das imagens do livro). Neste último caso pode-se perguntar porque as pranchas 2 e 3 não são referidas diretamente em nenhum momento do texto (como as demais pranchas). Isso deve ser relacionado ao modo genérico como ele utiliza as fotografias nas suas descrições escritas.

Faz-se necessário esclarecer um pouco mais este ponto tomando um exemplo inverso deste último, onde um grupo de pessoas posa para a câmara de Nimuendaju: a fotografia da prancha 4, na qual aparece um casal com duas crianças e um cesto de roupas, traz apenas a legenda “Família visitante”¹³⁵ (desta vez não se diz o nome das pessoas) e é citada no texto duas vezes. Na primeira delas são descritos os utensílios das casas e daí o leitor é remetido à imagem da cesta:

“Como qualquer outro mantimento, as raízes de mandioca são colhidas e armazenadas em largas cestas circulares (pr. 4).”¹³⁶

Na segunda, descreve-se sucintamente o modo como os Tukuna se visitam, viajando longas distâncias de barco. O autor, então, enumera as etapas de preparação para a viagem e relaciona os componentes da bagagem que será embarcada. A remissão à prancha 4 aparece em seguida na forma de uma frase isolada: “(Pr. 4).”. A frase seguinte retoma a narrativa da viagem propriamente dita:

“Finalmente a família também entra no barco – o cachorro, o papagaio e o pequeno mico incluídos – e a viagem segue adiante atravessando os igarapés, entroncamentos e lagos.”¹³⁷

O parágrafo termina com a descrição da maneira gradual através da qual os visitantes são recebidos na casa de seus anfitriões¹³⁸.

¹³⁴ Nimuendaju, Curt. Op. cit. (1952), “Plate 2 – Children of mēē’tina, igarapé da Rita” e “Plate 3 – mēē’tina, igarapé da Rita; three young people from igarapézinho”, respectivamente p. 173 e p. 175.

¹³⁵ Ibid., “Plate 4 – A visiting family”, p. 177.

¹³⁶ Ibid., “II – Habitation/ Utensils and containers”, p. 18.

¹³⁷ Ibid., “VI – Character and social life/ Visits”, p. 53.

Isto reforça a idéia de que ele concebe as legendas para as fotografias, e quem sabe até algumas tomadas, já de acordo com a descrição científica que busca propor. Voltemos às poses individuais. Os sujeitos específicos, identificados nas pranchas 2 e 3, constituem, portanto, exemplos genéricos de famílias locais. Pensando já nas técnicas de composição deve-se notar que os planos médio e americano, utilizados nos retratos individuais, se contrapõem ao plano geral utilizado na única fotografia da prancha 4. Nas outras imagens do livro os planos médio e americano são utilizados apenas quatro vezes. Nenhuma das demais pranchas serve, como é o caso das pranchas 2 e 3, especificamente a identificações de pessoas. As imagens fotográficas passarão a focalizar, sobretudo, os artefatos culturais vistos sob planos gerais.

Técnicas de composição

Foram enfatizados, neste outro levantamento estatístico, os tipos de plano, de enquadramento e de ângulos de tomada. Os mesmos três grupos de fotografias foram analisados e o resultado é particularmente esclarecedor no tocante às posturas dos fotógrafos como também no que diz respeito ao direcionamento de seus olhares.

<i>Tipos de plano (%)</i>	Expedição de 1959	RCO (1996)	CN (1952)
Primeiro plano	2,8	5,9	10,9
Plano médio	13,3	11,8	12,7
Plano americano	25,1	17,6	10,9
Plano geral	43,4	41,2	61,8
Grande plano geral	15,4	23,5	3,7

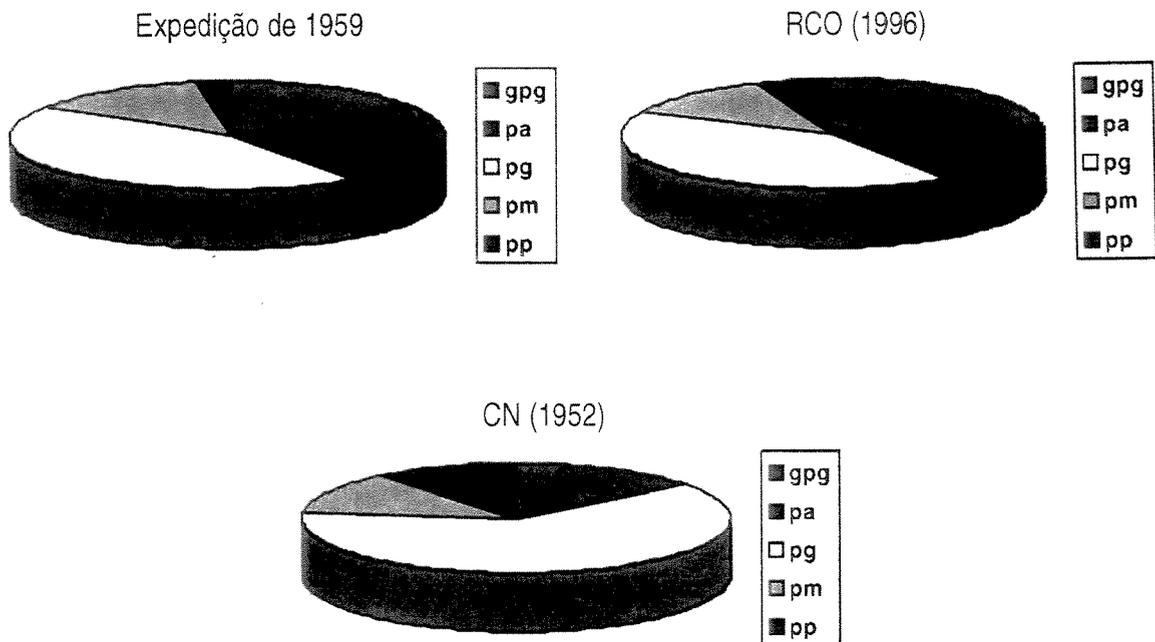
<i>Tipos de enquadramento (%)</i>	Expedição de 1959	RCO (1996)	CN (1952)
Horizontal	61,5	52,9	47,3
Vertical	37,1	47,1	52,7
Inclinado	1,4	0	0

¹³⁸ Creio que este modelo de descrição compartilha do que Samain apontou para o caso das monografias de Malinowski: “Nesse vaivém entre as fotografias e as legendas remissivas ao seu próprio texto, o qual, por sua vez, reintroduz e reconduz o leitor na própria prancha visual que lhe corresponde, fica patente que (...) o verbal e o pictórico (desenhos, esquemas e fotografias) são cúmplices necessários para a elaboração de uma antropologia descritiva aprofundada. (...)”. Samain, Etienne. “‘Ver’ e ‘dizer’ na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia” in Eckert, Cornélia e Godolphin, Nuno. (orgs.) *Horizontes Antropológicos. Antropologia Visual*, n.2, Porto Alegre, PPGAS/UFRGS, 1995, pp. 19-48, p. 27. Acrescento, com relação a *The Tukuna*, o lugar especial ocupado pelas narrativas míticas nas descrições oferecidas nos capítulos (tratei deste assunto no item 1.2.1 desta dissertação).

Ângulos de tomada (%)	Expedição de 1959	RCO (1996)	CN (1952)
Médio frontal	43,4	47,1	58,2
Médio lateral	15,4	29,3	29,1
Médio traseiro	3,5	0	1,9
Acima frontal	20,9	11,8	0
Acima lateral	9,1	5,9	0
Acima traseiro	1,4	0	0
Abaixo frontal	4,2	5,9	5,4
Abaixo lateral	2,1	0	5,4

Não caberá aqui comentar detalhadamente os resultados. Os maiores valores (em negrito) indicam os tipos mais utilizados em cada caso. O que se pode notar em todos os três conjuntos imagéticos é uma concentração maior em torno do plano geral e do ângulo médio frontal. Quanto ao enquadramento vertical, que prevaleceu para o livro de Nimuendaju, relaciona-se certamente ao tipo de câmara que utilizou. Se pensar, por exemplo, que ele utilizou negativos 6 X 6, este item (enquadramento) do levantamento resulta falho. Uma vez que baseei-me no modo como as fotografias estão editadas no seu livro não é possível determinar o formato do quadro/ suporte original das fotografias.

Observando a coincidência dos maiores valores quanto ao uso do plano geral e do ângulo médio frontal em todos os três casos, será melhor visualizar de outra maneira estes dados. Serão apresentados três gráficos correspondentes ao levantamento dos tipos de plano utilizados. Pode-se, com eles, ressaltar a dimensão dos valores predominantes (representados pela cor amarela) quanto ao uso do plano geral (43,4 %; 41,2 % e 61,8 %) e do ângulo médio frontal (43,4 %; 47,1 % e 58,2 %), neste último caso por extensão já que os números mantêm uma proporção semelhante. A diferença entre as técnicas de composição nas fotografias de Cardoso de Oliveira e de Nimuendaju surge, então, mais claramente. Vejamos na página seguinte.



Ora, de que maneira os tipos predominantes na composição das imagens prestam-se a interpretações quanto ao ponto de vista dos autores? Pode-se perguntar, por exemplo, porque o *close* (ou primeiro plano) é tão pouco utilizado? Quanto à movimentação durante a abordagem no campo, o que estes fatores permitem entrever? Em que medida eles relacionam-se ao olhar fotográfico e em que medida este último reflete a disciplina teórica praticada por Cardoso de Oliveira ou por Nimuendaju? Impossível responder tudo. Apontarei, apenas, alguns caminhos para pensar.

A observação dos Tukuna sob o ponto de vista do colecionador-etnógrafo

Tomando o caso das fotografias do livro *The Tukuna*, é notável que o plano geral (61,8 %) e o ângulo médio frontal (58,2 %) apareçam em mais da metade das imagens. Considerando as características anteriormente levantadas, quanto ao uso da fotografia por Nimuendaju, é possível dizer que seu olhar fotográfico pressupõe um ponto de vista fixo. Como dissociar a constituição deste olhar de uma interpretação baseada meramente nas determinações técnicas quanto aos instrumentos (câmara e tripé) utilizados na época? Bastaria, por exemplo, apontar para outros trabalhos fotográficos que tenham utilizado os mesmos instrumentos, porém, chegando a resultados bem diferentes. Pode-se, de outro modo, levantar algumas determinações impostas pela visão que tinha o autor sobre as sociedades nas quais trabalhou.

Se pensar no tempo que Nimuendaju esteve no campo (praticamente um ano) e no modo amistoso de inserir-se, pelo qual obtinha até mesmo hospedagem nas casas, deve-se reconhecer que ele se identificava pessoalmente com os seus anfitriões (noto que seu principal informante, o Calixto, era possivelmente filho de pai alemão). Isto fica mais claro ao levar em conta os tantos anos de experiências com populações indígenas, significando estadias entre diversas etnias. Evidentemente que ao conviver com os Tukuna no início dos anos quarenta, Nimuendaju já tinha consolidado um método próprio, que lhe permitia atuar como pesquisador em tempo intensivo e adquirir relativa aceitação nas comunidades.

O tempo de permanência no campo foi suficiente para elaborar a descrição geral oferecida em *The Tukuna*. Lembremos, então, as teorias que lhe teriam influenciado neste empreendimento. De um lado o culturalismo norte-americano e do outro o funcionalismo inglês. Sem entrar em detalhes, basta dizer, a grosso modo, que se tratava de identificar, no grupo abordado, uma totalidade cultural, onde cada instituição ou costume tem sua função própria e é integrada no todo. A cultura é vista, dessa maneira, como possuindo uma existência própria que é dada por suas diferentes partes reunidas organicamente. Daí onde o termo “aculturação” aparece como perda dos valores originais e legítimos (de antes do contato com o “civilizado”).

Enfim, resta notar que o colecionismo praticado por Nimuendaju está de acordo com estas idéias, uma vez que se pensou, sobretudo na Europa e na América do Norte, que estas culturas desapareceriam totalmente com a intensificação dos contatos. Os museus assumiram para si a tarefa de resguardar os últimos vestígios das diversas sociedades em desaparecimento, preservando seu valor para a “humanidade” como um todo. Nos itens 1.3.1 e 2.2 desta dissertação tentei apontar para a maneira como as suas fotografias parecem associar-se ao olhar do colecionador.

Voltemos à disposição das imagens no livro de Nimuendaju, antes lembrando uma conhecida passagem de Bateson, onde se diz que:

“(...) a mera justaposição de fotografias diferentes ou contrastantes já representa um passo em direção à generalização científica.”¹³⁹

O conjunto das 18 pranchas, classificadas em ordem numérica e alfabética, apresenta-se de modo paralelo (estando também integrado) à descrição da cultura que é dada no texto e nas legendas das pranchas de *The Tukuna*. Ora, estas pranchas oferecem justaposições fotográficas de diversas ordens, tornando possível reconhecer claramente o princípio de generalização científica referido por Bateson.

¹³⁹ Bateson, G. e Mead, M. Op. cit. “Notes on the captions”, p. 53.

Todas as considerações levantadas podem ajudar a compreender a postura metodológica do olhar fotográfico de Nimuendaju. Trata-se de um ponto de vista objetivo, fixado sob um plano geral, direcionado ao registro de uma totalidade cultural generalizada. As imagens estão identificadas como parte dessa totalidade. Desse ponto de vista a maior utilização do ângulo médio frontal e do plano geral, como também a pose para as fotografias, adquirem um significado apropriado. A “cultura”, da maneira como Nimuendaju a concebe, aparece concretamente na medida que os artefatos culturais, as atividades e as pessoas são enfocados através da fotografia, estando também incorporados à descrição escrita. Sugere-se, assim, uma imagem fixa dos Tukuna que, supõe-se, permaneceria inalterada se pudessem viver isolados dos “civilizados”.

A observação dos Tukuna sob o ponto de vista do escritor-etnólogo

Considerando os levantamentos estatísticos quanto aos temas e às técnicas de composição quero apontar para a diferença básica com relação às fotografias de Cardoso de Oliveira, sejam nas que estão publicadas em seu livro ou no conjunto daquelas relativas à expedição de 1959, o plano geral (41,2 % e 43,4 %) e o ângulo médio frontal (47,1 % e 43,4 %) deixam de aparecer como maioria absoluta. Nas temáticas principais passam a figurar as técnicas rituais (58,9 % e 42,9 %) e as fotografias de grupos não posadas (47,1 % e 46,6 %) (o que, sem dúvida, se deve aos filmes tomados durante a festa de “moça nova”).

Comparando, então, as fotografias publicadas no livro com as da expedição de 1959 outras diferenças podem ser percebidas. Passando das imagens do livro ao conjunto de imagens da expedição, as escolhas se distribuem melhor. Ainda que prevaleçam o plano geral e o ângulo médio frontal, o que se vê nas fotos da expedição (tomadas por Cardoso de Oliveira), tanto com relação às técnicas como aos temas, é uma ampla variedade de escolhas, particularmente no tocante aos ângulos de tomada (foram identificados oito ângulos diferentes). Se comparadas às imagens do livro de Nimuendaju, a maior variabilidade e assimetria destas escolhas ganham relevância.

Vê-se que não se trata de um ponto de vista fixo. Não bastaria atribuir a multiplicação dos planos e ângulos de tomada simplesmente ao uso de câmaras mais portáteis. É necessário buscar pistas que permitam compreender como se dá a conjugação entre os temas textuais, as técnicas de composição fotográfica e as posturas metodológicas adotadas para a captação e para a publicação das imagens.

Primeiramente, no tangente ao tema, as fotografias da expedição permitem visualizar diretamente alguns indícios da situação de contato interétnico. Isto pode se dar pela contraposição das imagens da festa de “moça nova” (em que aparecem também aspectos resultantes do contato com os “civilizados” como, por exemplo, as vestimentas) às imagens das famílias regionais ou, também, às

imagens da polícia colombiana (ver item 4.3, fotografias 39 e 40). Nesse ponto o professor Cardoso de Oliveira nos “Diálogos” (item 4.2, p. 177) está de acordo:

“Concordo que, pelo menos, o meu interesse de fotógrafo de ocasião e amador tenha se voltado inteiramente para a documentação daquilo que pudesse insinuar a fricção interétnica.”

Mas como supor que as técnicas e as posturas relativas à captação e ao tratamento das fotografias se associam ao ponto de vista teórico desenvolvido no livro? Se pensar que é a noção de “fricção interétnica” que conduz as reflexões escritas do autor, deve-se lembrar que ele procurou descrever o sistema abstrato que estrutura as relações entre índios e brancos e não os aspectos diretamente visíveis da situação de contato. No item 1.2.2 buscou-se esclarecer a maneira como os dados obtidos no campo foram utilizados para descrever a sistemática que permeia as relações interétnicas ou de “fricção interétnica”.

A exploração científica procura, neste caso, ir além da realidade palpável e visível, entrando definitivamente no campo das representações mentais. Não é por outro motivo que um longo capítulo introdutório se dedica a apresentar as formulações teóricas já existentes sobre a situação de contato interétnico. Em seguida, uma intrincada justaposição de dados de diversas ordens (econômicos, demográficos, etnográficos – levantamentos, entrevistas, observações) permite chegar ao grau de generalização que envolve a descrição da situação dos Tukuna em *O Índio e o mundo dos brancos*.

Esse pressuposto teórico condiciona, também, o modo de inserção dos pesquisadores pois, o estudo e conhecimento da sociedade regional não indígena são igualmente importantes e são, também, no caso da expedição do Museu Nacional em 1959, a “porta de entrada” para as comunidades Tukuna. Neste sentido, foram entrevistados políticos e empreendedores na cidade de Benjamim Constant e, além do apoio do posto do SPI, a equipe contou com a condução fluvial cedida pelo senhor Antonio Aires de Almeida, proprietário de terras do igarapé Belém. Este proprietário cede também uma pose de sua família para a lente de Cardoso de Oliveira (ver item 4.3, fotografia 6). Sua propriedade parece ser um ponto de referência para as incursões aos demais igarapés como, também, para a festa de “moça nova” em Vera Cruz.

Estes múltiplos contatos são fundamentais à investigação proposta, porém, são mais fugazes se comparados às relações travadas por Nimuendaju. Há que se notar, ainda, que o menor tempo de permanência de Cardoso de Oliveira (cinco meses ao todo) condiciona o estilo ensaístico do texto, no qual busca-se descrever (um momento de) uma situação contingente e dinâmica (o longo processo de assimilação/ passagem dos Tukuna a uma ordem nacional) e não tanto as tradições culturais deste grupo populacional específico (como faz o texto de Nimuendaju). Pode-se dizer, enfim, que *O Índio e o mundo dos brancos*

procura considerar vários pontos de vista complementares sobre os problemas da região¹⁴⁰.

No caso das imagens fotográficas do livro, a dissociação com relação ao texto acaba por sugerir que a exposição fotográfica se justifica *per si*. Bem, se tomo a fotografia de forma isolada e se vejo-a como forma de manifestação artística, devo reconhecer que estou caminhando em direção a alguma espécie de abstracionismo (no limite). No entanto, é o conteúdo da maior parte das legendas¹⁴¹ que assegura a relação com o texto (tangencial aos temas dos capítulos). Além disso, é notável que as próprias imagens se mostrem implicadas etnograficamente (vê-se claramente que são “índios”). De todo modo, deve-se constatar que o texto e as fotografias tendem a uma espécie de exclusão recíproca já que ambos, mesmo aparecendo juntos, são concebidos separadamente no processo de elaboração do livro publicado.

Diferentemente do enfoque analítico do olhar fotográfico em *The Tukuna*, no livro de Cardoso de Oliveira o enfoque é, portanto, muito mais narrativo (aproximando-se tanto da narrativa de viagem – “eu estive lá” – como da narrativa etnográfica – as seqüências rituais) contrapondo-se ao estilo teórico do texto.

Todos os fatores apontados ajudam a compreender melhor porque este olhar fotográfico é dinâmico, multiplicando os pontos de vista, se aproximando e se afastando, não estando identificado culturalmente (do modo como o faz Nimuendaju) com um grupo (nem com um texto) específico. Em suma, devo dizer que os temas e as técnicas (notadamente estas últimas) expressos pelo olhar fotográfico de Cardoso de Oliveira certamente concorrem à concretização de sua visão (de um ponto de vista dinâmico) sobre a situação dos Tukuna.

¹⁴⁰ Metaforicamente, a prática do instantâneo fotográfico (várias tomadas rápidas sob pontos de vista diversos) lembra a concepção da pesquisa de que se originou *O índio e o mundo dos brancos* assim como o uso do tripé (ponto de vista fixo) e um maior tempo de exposição nas tomadas (longo tempo de permanência no campo) lembra metaforicamente a concepção que preside a descrição oferecida em *The Tukuna*.

¹⁴¹ Seria proveitoso, como contraponto, pensar no uso das legendas num trabalho fotográfico publicado recentemente por Arthur Omar intitulado *Antropologia da face gloriosa* (São Paulo, Ed. Cosac e Naify, 1997). Este autor utiliza uma técnica que explora o tempo de exposição tanto na captação como na revelação, gerando retratos incomuns nos quais a nitidez e a precisão dos contornos são completamente subvertidas, o que impede a identificação dos sujeitos (personagens noturnos carnavalescos). A legenda é composta numa linguagem poética e também não identifica o sujeito ou o contexto de captação. São, como ele diz, “enigmas verbais” ou, “quadros colocados ao lado de outros quadros (fotografias)”. A metáfora da “passagem da luz” indica a condição “gloriosa” dos personagens, que representam a mesma sociedade (diurna) alterada e glorificada (no carnaval), destituída, então, de sua identidade cotidiana.

3.2.2 Recuperação, tratamento e memória das imagens no âmbito desta pesquisa

Ampliação das imagens fotográficas

As fotografias utilizadas nesta dissertação estão localizadas no Arquivo Edgard Leuenroth, dentro da “sub-série fotos”¹⁴² do acervo do professor Cardoso de Oliveira. Eu e o professor Etienne Samain, em 1997, fizemos uma visita conjunta ao Arquivo de forma a encaminhar um conjunto de imagens para reprodução a partir dos negativos originais.

As reproduções (em papel fotográfico *Ilford/ Multigrade* FB) foram realizadas com a colaboração do fotógrafo-pesquisador André Alves no laboratório fotográfico do departamento de Multimeios/ Unicamp. Foi a primeira ocasião para uma avaliação técnica das imagens e também para sua melhor visualização. Estes negativos, que foram sensibilizados em 1959 na região do Rio Alto Solimões, traziam consigo uma memória peculiar e isto começou a ficar mais claro no recinto escuro em que fizemos as ampliações.

O trabalho todo durou mais de uma semana e contou com várias etapas entre os meses de maio e julho de 1997. Percebemos, nas películas, sinais de deterioração, alguns dos fotogramas apresentam riscos e fungos. Devo esclarecer, sobre isso, que o método de armazenamento do acervo no AEL/ Unicamp implica num acondicionamento protetor que impede a proliferação dos fungos. Assim, conservam-se os documentos na íntegra, inclusive com as marcas que o tempo lhes conferiu. Bem, uma vez concluídas as reproduções, restava a tarefa de situar estas imagens dentro da pesquisa já iniciada.

Em 1998 pudemos mostrá-las não só ao professor Cardoso de Oliveira mas também aos líderes Tukuna Pedro Inácio e Nino Fernandes. Dessa maneira, as fotografias foram reavivadas por seu produtor e também pelos representantes indígenas. A partir de então buscou-se fornecer-lhes um lugar adequado no âmbito desta dissertação, conforme os problemas levantados inicialmente pelo projeto “A imagem dos Tukuna no contexto de um trabalho antropológico: as fotografias de Roberto Cardoso de Oliveira”. Tratamos, pois, de refletir sobre o uso das imagens de modo a fornecer subsídios à produção do conhecimento antropológico.

Antes de abordar a maneira como as imagens foram manipuladas no computador, restam algumas considerações técnicas sobre a iluminação.

¹⁴² Corrêa, M. e Laraia, R. Op. cit. (1992), p.167.

Problemas com a luz

A iluminação é o fator essencial para a composição de boas fotografias. É o equilíbrio entre a área mais clara e a mais escura que reveste a impressão luminosa de clareza nos detalhes bem como na forma geral. A luz desigual em partes diferentes do quadro implica na perda de detalhes e de definição nos motivos fotografados. O tipo de luz e de sua incidência são importantes para o trabalho do fotógrafo, que deverá escolher a sensibilidade do filme segundo sua adequação à região de luz a que ficará exposto nas tomadas.

A documentação fotográfica da expedição de 1959, constituída entre os sombrios igarapés e florestas da região do Rio Alto Solimões, apresenta este tipo de problemas relativos às condições de iluminação. A sensibilidade dos filmes usados varia de 100 a 400 ASA, predominando o uso desta última. Acontece que as regiões de luz nos quadros apresentam variações consideráveis gerando imagens muito contrastadas no “sol a pino” – na luz dura do sol do meio do dia – com perda de detalhes e desequilíbrio do quadro.

Nas fotografias da festa da “moça nova” a sombra da maloca contrasta com a luz forte que entra lateralmente. O resultado são algumas fotos “estouradas” pela contra-luz. Neste caso seria difícil contornar o problema já que os motivos se deslocavam entre regiões de sombra e luz segundo roteiros internos ao ritual, nem sempre de conhecimento do fotógrafo. Em outros casos ainda a luz penetrava de maneira desigual por entre as enormes árvores, impossibilitando a homogeneidade da impressão luminosa. Entretanto, isto não impediu Cardoso de Oliveira de produzir algumas belas e bem resolvidas imagens, constituindo uma valiosa documentação imagética para a etnografia da região.

Digitalização das imagens e dos sons

O objetivo foi documentar o trabalho realizado possibilitando maior rapidez e versatilidade no trato das imagens, de modo a ampliar sua capacidade de visualização e de edição. Após um treinamento prévio com o *software Adobe Photoshop*, passei a digitalizar as fotografias utilizando os equipamentos do laboratório de informática do Departamento de Mídias/ Unicamp. Assim, foi possível constituir um extenso arquivo de imagens para processamento e pesquisa, ao qual se somariam, posteriormente, as imagens de Curt Nimuendaju e de Gregory Bateson.

O banco de imagens formado (incluindo *backup*) ocupa 5 “disquetes” de *zip drive* contendo as séries de arquivos (em formato JPG) criados com o programa de digitalização, relativos às cerca de 200 fotografias “escaneadas”. São ocupados, ao todo, 500 megabytes de memória magnética. Esta transcodificação digital permitiu facilitar o trabalho de visualização conjunta de imagens e de texto. Através do *software Adobe Pagemaker* foram confeccionadas as páginas com fotografias reproduzidas, constantes desta dissertação. Pela mediação informática, pode-se explorar a complementaridade dos dois meios de

representação definidos – a fotografia e a escrita – sem deixar, no entanto, de atentar à singularidade dos mesmos.

No *software Microsoft Access* foi criado o fichário relacionado às imagens, através do qual tem-se informações mais precisas sobre as fotografias: descrições escritas da cena fotografada, classificações temáticas, de técnicas utilizadas, datas de tomada... Uma vez concluídos os trabalhos desta dissertação, ficam os arquivos digitais e as fotografias reproduzidas disponibilizados para eventuais pesquisas ou exposições, seja para o professor Cardoso de Oliveira, que gentilmente cedeu a utilização de seu trabalho fotográfico efetuado em 1959, como para o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro ou, também, para o Museu *Magüta* (Tukuna) em Benjamim Constant (AM).

Ficam à disposição, igualmente, as comunicações do primeiro dia do encontro “Tukuna hoje: direções e perspectivas da pesquisa etnológica”, gravados com o equipamento digital “DAT/ Tascam”. Nestas fitas pode-se ouvir as vozes dos participantes da manhã de abertura desta reunião que ocorreu no Museu Nacional. Lá o professor Cardoso de Oliveira fez a apresentação intitulada “Tukuna/ 1959. Excertos de um diário de campo”, que foi digitalizada (em formato WAV) e utilizada num exercício experimental¹⁴³. O resultado foi um projeto para “CD-ROM”, utilizando o *software Authorware*, no qual procurei conjugar simultaneamente a voz do professor Cardoso de Oliveira, apresentando seus diários de 1959, com as imagens do mesmo ano, que relacionam-se diretamente com os apontamentos escritos durante a viagem.

Meios informáticos

A informatização representa, sem dúvida, um desafio à produção do conhecimento antropológico – trazendo soluções sempre inquietantes. Trata-se de uma potente ferramenta para explorar a complementaridade no tocante às imagens (ver), aos sons (ouvir) e às grafias (escrever). No entanto, pode ser que estas novas possibilidades acarretem mudanças na própria maneira de pensar. É uma questão, a meu ver, tão difícil quanto instigante. Um novo campo se abriu, de todo modo, ao pensamento e à prática desenvolvidos em antropologia e as pesquisas atuais¹⁴⁴ poderão, acredito, lançar luz sobre alguns dos impasses da disciplina.

Esta dissertação limitou-se a considerar o uso do meio fotográfico com relação ao uso do meio escrito, utilizando a mediação informática. Neste sentido, partes das vozes gravadas estão transcritas nesta dissertação, tanto nos

¹⁴³ Desenvolvido na disciplina “Pesquisa de campo e instrumental tecnológico”, oferecida pelo Departamento de Multimeios, com a colaboração da pesquisadora Adriana Camargo.

¹⁴⁴ Quero apontar, neste sentido, um trabalho, desenvolvido sob a orientação do Prof. Dr. Etienne Samain, que propõe a manipulação digital de fotografias (além do registro documental e “realista”) como forma de descrição das experiências religiosas que envolvem o êxtase (também conhecido sob os termos “transe” ou “possessão”). Machado, Murilo d’Almeida. *O êxtase. Entre a imagem e a palavra. Estabelecimento do modelo descritivo perceptual*, Campinas, dissertação de mestrado (IA- Unicamp), 1998.

“Diálogos” (item 4.2) quanto nos “Diários escrito e fotográfico” (item 4.3) e as imagens foram impressas com a melhor qualidade fotográfica que pude obter junto aos profissionais encarregados. Assim, o texto pode ser lido e as imagens podem ser contempladas, inclusive, em separado, talvez num segundo momento. Escrita e fotografia se oferecem, pois, concretamente no papel, aos olhos e ao manuseio livresco. Espera-se, desse modo, que a complementaridade resultada não possa comprometer as singularidades destes dois meios.

Retoque

Voltemos a *Balinese Character* lembrando a seção onde Bateson escreve sobre o processo de ampliação e de tratamento das fotografias¹⁴⁵. Ele explica que algumas fotografias (indicando-as precisamente) foram retocadas respeitando, no entanto, as convenções científicas, o que equivale a dizer que foram mantidos os contornos originais dos fotogramas. Quer dizer, também, que qualquer mínima alteração efetuada nas fotografias deve ser relatada e apresentada junto a elas, como forma de explicitar o processo de tratamento adotado. Tais comentários demonstram o valor documental que Bateson e Mead atribuíam ao uso das fotografias.

Mesmo considerando, hoje, as múltiplas possibilidades de tratamento e de interpretação de fotografias, desde a captação até a veiculação final, há de se ressaltar que, ao menos para o caso de imagens fotográficas colecionadas, a manutenção do aspecto documental deve ser observada no processo arquivístico. Neste sentido, o armazenamento e o retoque digitalizados representam uma alternativa adequada para a melhor visualização das imagens, pois permitem manter as películas inalteradas além de serem menos custosos e mais rápidos com relação ao processamento propriamente fotográfico (impressão luminosa sobre papel). Some-se a isto o menor volume (espaço físico) ocupado pelas imagens e a possibilidade de reproduzi-las indefinidamente sem perder a qualidade inicial (alcançada na digitalização) e sem ter que reutilizar as películas originais.

Finalizarei este capítulo mostrando o retoque digital em apenas uma imagem, já que o tratamento de todas teria um custo muito alto sendo, de todo modo, tangencial aos propósitos da dissertação. Deve-se considerar, mesmo assim, que o problema do financiamento torna-se relevante num trabalho como este. O uso de imagens não só dificulta a elaboração formal, mas também, encarece o custo final do trabalho. Isto me faz crer que, sem as contribuições da FAPESP e da FAEP, o resultado apresentado seria outro. É interessante, enfim, constatar que o financiamento obtido para *Balinese Character* deve ter ultrapassado largamente os valores dos orçamentos com os quais Nimuendaju e Cardoso de Oliveira puderam contar para os seus trabalhos (apresentados no capítulo 1 desta dissertação) sobre os Tukuna.

¹⁴⁵ Bateson, G. e Mead, M. Op. cit., “Notes on the photographs and captions/ Retouching”, p. 51.

A seguir, uma fotografia do acervo de Cardoso de Oliveira retocada pelo computador.

EXEMPLO DE RETOQUE DIGITAL NUMA FOTOGRAFIA

Fotografia “2 e5 f18” do acervo fotográfico de Cardoso de Oliveira. Esta imagem foi tomada entre os Tukuna durante a expedição do Museu Nacional do Rio de Janeiro ao Rio Alto Solimões em 1959. Encontra-se na forma de película (em negativo) no Arquivo Edgard Leuenroth. Foi digitalizada em 1997 como parte do projeto de pesquisa “A imagem dos Tukuna no contexto de trabalhos antropológicos: as fotografias de Roberto Cardoso de Oliveira”.

Acima, o fotograma ampliado deixa transparecer um risco horizontal na parte superior do quadro e algumas manchas (talvez devidas a fungos) na região do rosto e do pescoço da personagem central.

Abaixo, a mesma imagem após o retoque digital, que permitiu eliminar os problemas apresentados. O resultado é uma visualização mais clara da cena. As bordas do quadro estão aparadas de forma a melhorar a edição da imagem.





4 O ofício do antropólogo segundo Roberto Cardoso de Oliveira

4.1 Introdução

“O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever”¹⁴⁶

Considerando o curto espaço de uma conferência na qual o artigo em questão foi apresentado, pode-se dizer que este texto procura apresentar alguns dos problemas básicos da antropologia atual. Na medida em que busca atentar para as questões epistemológicas, que condicionam tanto a investigação empírica quanto a construção do texto, ele analisa os atos de “olhar”, de “ouvir” e de “escrever” como atos cognitivos decorrentes das faculdades do entendimento. Acrescenta que tais atos cognitivos passam por uma espécie de “refração”, pois são experimentados sob o direcionamento limitante de um esquema conceitual, apreendido disciplinadamente.

Associando o “olhar” e o “ouvir”, sobretudo à pesquisa de campo, o autor concentrará maior atenção no “escrever”, já nas condições propiciadas pelo gabinete acadêmico. É desse modo que Cardoso de Oliveira procura dialogar com outros autores, tais como Clifford Geertz¹⁴⁷, apresentando-nos um apanhado dos problemas decorrentes do processo de textualização, bem como de alguns outros posicionamentos contemporâneos a este respeito. Transcrevo a seguir uma passagem do referido artigo, que sintetiza bem a posição do autor quanto à produção do conhecimento antropológico. Será também a chave para a introdução à questão sobre o uso da fotografia e do diálogo:

“(…) as condições de textualização, i.e., de trazer os fatos observados (vistos e ouvidos) para o plano do discurso, não deixam de ser muito particulares e exercem, por sua vez, um papel definitivo tanto no processo de comunicação interpares (i.e., no seio da comunidade profissional), quanto no de conhecimento propriamente dito. Mesmo porque há uma relação dialética entre o comunicar e o conhecer, uma vez que ambos partilham de uma mesma condição: a que é dada pela linguagem. (...)”¹⁴⁸.

Num primeiro momento há de se constatar que a imagem fotográfica deve ser obviamente relacionada ao ato de “olhar”, de onde a necessária problematização do ato fotográfico. Além disso, a fotografia pode ser trazida ao plano do discurso na medida que é relacionada textualmente ou quando, através de seqüências e contraposições, assume uma forma de apresentação mais autônoma. Se, como veremos a seguir, a posição expressa pelo professor Cardoso de Oliveira se abre à possibilidade da incorporação de imagens ao

¹⁴⁶ Cardoso de Oliveira, R. Op. cit. (1998).

¹⁴⁷ Particularmente a distinção entre “being there” e “being here” encontrada em Geertz, Clifford. *Works and Lives. Anthropologist as author*, Stanford University Press, 1988. Tradução portuguesa parcial (de Fraya Frehse): “Os dilemas do antropólogo entre ‘estar lá’ e ‘estar aqui’”, in *Cadernos de Campo*, São Paulo, PPGAS/ USP, 1998, pp. 202-235.

¹⁴⁸ Cardoso de Oliveira, R. Op. cit. (1998), p. 23.

próprio discurso da disciplina, um outro ponto deve ser notado entre o ato de observação no campo e o discurso resultado. Trata-se do modo como se dá a experiência da escrita em sua fase de elaboração:

“Ao tentar penetrar nas formas de vida que lhe são estranhas, a vivência que delas passa a ter cumpre uma função estratégica no ato de elaboração do texto, uma vez que essa vivência – só assegurada pela observação participante “estando lá” – passa a ser evocada durante toda a interpretação do material etnográfico no processo de sua inscrição no discurso da disciplina.”¹⁴⁹

O intuito deste capítulo é justamente o de explicitar o papel da experiência na elaboração do conhecimento. Indicarei a importância que assumem, seja no campo ou no gabinete, os diários de campo e as fotografias da expedição de 1959. Será uma maneira de perceber melhor o processo que resultou na publicação de *O índio e o mundo dos brancos*, como também uma forma de complementar o questionamento acerca dos atos de “olhar” e de “escrever”.

É claro que uma outra atividade deve, ainda, ser considerada quando se pensa na vivência do pesquisador no campo: o ato de ouvir. Entram aí os depoimentos e sons, eventualmente gravados no campo, usados no trabalho final. Não vou aprofundar esta questão mas, apenas, exemplificá-la através da referência ao encontro que tivemos, eu e o professor Etienne Samain, com o professor Cardoso de Oliveira. Esta experiência de pesquisa foi certamente estratégica para o processo de elaboração desta dissertação. Quero, assim, direcionar a reflexão para o fato óbvio de que é a qualidade dos contatos pessoais que condicionam, também, a comunicação e o conhecimento produzidos.

Diálogos

Tomarei as palavras de Vital Pasquarelli Junior¹⁵⁰ para introduzir os “diálogos” (item 4.2) que tecemos com o autor das fotografias utilizadas nesta dissertação:

“O diálogo é essencialmente estar na presença do outro, por isso mesmo é verdadeiramente uma experiência, inscreve-se na integralidade do vivido, não sendo passível de redução ao registro da mera inteligência racional.”

Assim, ao encontrar o professor Cardoso de Oliveira, sabíamos razoavelmente os objetivos que buscávamos. No entanto, não pudemos prever e nem controlar a forma que este encontro assumiu em cerca de duas horas transcorridas. Tendo sido precedido de alguns breves contatos anteriores, em situações acadêmicas, representou não apenas um grande avanço para os rumos

¹⁴⁹ Ibid., p. 34.

¹⁵⁰ Pasquarelli Junior, Vital. “Diálogo e pensamento por imagem. Etnografia e iniciação em *Laz ensañanzas de Don Juan*, de Carlos Castañeda” in Revista Brasileira de Ciências Sociais, Ed. ANPOCS, n° 29, ano 10, outubro de 1995, pp. 103-126, p. 110.

da pesquisa mas, antes, uma experiência rica em termos pessoais. O fato de estarmos ali reunidos com o simples propósito de uma conversação em torno de fotografias acabou por soar familiar, diminuindo minhas “pré-tensões” de ordem acadêmica.

Posso dizer, ainda, que tornei-me confiante ao conhecer de perto o produtor dos materiais com os quais vinha trabalhando, seu interesse pelo assunto que buscávamos levantar foi realmente surpreendente e estimulante. Este encontro forneceu o direcionamento que faltava à pesquisa e ao pesquisador. Propiciou o convite para participação dos seminários “Tukunas hoje: direções e perspectivas da pesquisa etnológica”¹⁵¹, onde pude conhecer de perto algumas pessoas que trabalharam na área Tukuna bem como o presidente e o secretário da Confederação Geral das Tribos e um outro Tukuna que se tornou pastor. Foi a oportunidade ideal para entrar em contato com os problemas atuais enfrentados tanto pelos nativos como pelos pesquisadores que atuam na região.

O Museu Nacional, para o qual o professor Cardoso de Oliveira e Curt Nimuendaju (peças por eles coletadas estavam ali expostas) haviam trabalhado, forneceu um contexto propício às discussões acadêmicas ali desenvolvidas durante três dias. Ao final de uma das sessões o fato banal de ter tomado o metrô no Rio de Janeiro, acompanhado dos representantes das tribos e do pastor Tukuna, adquiria uma dimensão significativa já que, de algum modo, era como se fosse parte de uma espécie de “experiência de campo”, na qual encontrava-me fora da situação acadêmica e imerso num meio urbano indiferente a todos. Um tipo de vivência que eu jamais teria podido imaginar, bastante diversa da idéia, mais (antropo)lógica, de viajar pelos igarapés do Rio Alto Solimões.

Na ocasião foi possível gravar (com a única fita que me restava¹⁵²) a sessão do primeiro dia, na qual o professor Cardoso de Oliveira apresentou os seus diários de 1959, transcritos parcialmente nesta dissertação (no item 4.3). É interessante notar, então, que o trajeto seguido nesta pesquisa parte da visualização de fotografias (olhar) para daí ouvir aqueles por elas implicados, seja seu autor ou aqueles pesquisadores que trabalharam na área Tukuna, como também os próprios Tukuna, nas pessoas de seus representantes. Sem estes contatos, o resultado certamente soaria vazio.

¹⁵¹ Encontro de pesquisadores “*Os Tukunas hoje: direções e perspectivas da pesquisa etnológica*”, de 25 a 27 de maio de 1998, no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob coordenação de João Pacheco de Oliveira Filho. Promoção: projeto “Universo Ticuna: território, saúde e meio ambiente” (FINEP/PPG-7)

¹⁵² Como a ocasião para participar deste encontro surgiu “ao acaso”, justamente no dia em que visitamos o professor Cardoso de Oliveira e, uma vez que se realizaria nos dias subseqüentes à nossa viagem a Brasília, tive que me deslocar, de ônibus e com dinheiro emprestado, para o Rio de Janeiro, sem ter tido a chance de adquirir novas fitas magnéticas (pois estavam planejadas apenas para a gravação dos “Diálogos” em Brasília).

Experiências de campo em 1959

Apresentarei também neste capítulo alguns trechos dos diários de campo de 1959 e algumas fotografias do mesmo ano. Não haverá comentários ou legendas explicativas, o que se justifica pela intenção de mostrar um pouco do caráter errático e circunstancial do vivido. Assim, como já foi dito, os diários e as fotografias serão mostrados como registros da experiência, com relação à expedição de 1959, que acabou propiciando a publicação do livro *O Índio e o Mundo dos Brancos*.

Deve-se acrescentar que a apresentação das fotografias seguiu uma ordem cronológica de modo a poder acompanhar a forma de apresentação dos diários. No entanto, não há qualquer relação intencional por parte de seu autor quanto às eventuais associações. Fotografias e fragmentos dos diários estarão dispostos lado a lado como materiais autônomos. Destaquei apenas as passagens diretamente relacionadas às imagens, que estarão indicadas (no texto) numericamente entre parênteses.

Espera-se, desse modo, dar visibilidade à produção fotográfica de Cardoso de Oliveira mostrando a relação entre os diários de campo (ato de escrever) e as imagens (ato de olhar), como formas peculiares do trabalho antropológico (buscando a direção apontada pelo autor no item 4.2, p. 165).

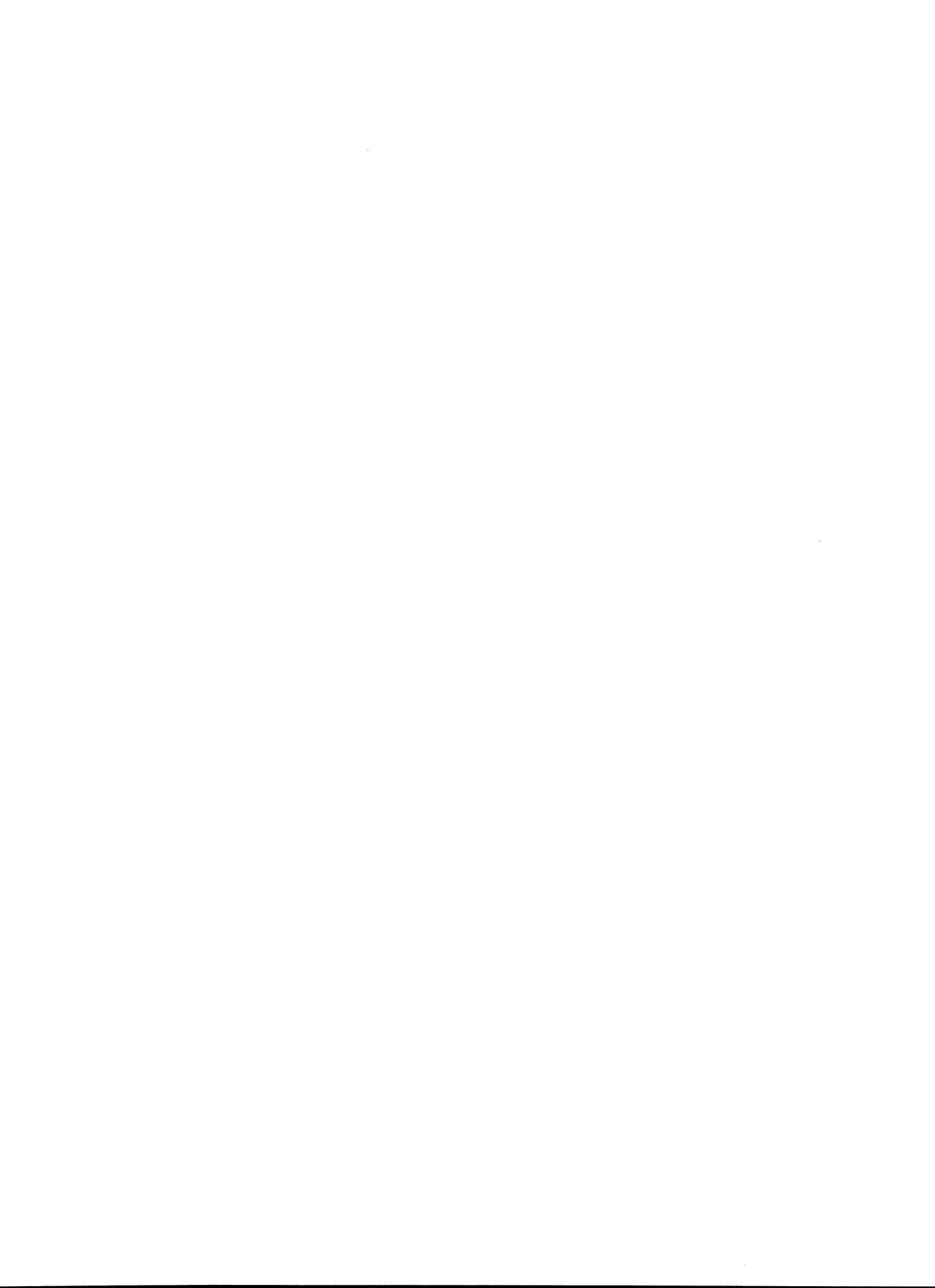
Podemos voltar agora aos “Diálogos”, fornecendo alguns outros esclarecimentos introdutórios.

Entrevista projetiva com fotografias

No encontro com o professor Cardoso de Oliveira em 21 de maio de 1998, mostramos a ele as reproduções feitas a partir de seus negativos. Acredito que o contentamento provocado por este primeiro contato, como sendo parte de um programa de pesquisa com suas fotografias, foi decisivo para que o mesmo pudesse partilhar de nossos propósitos. Seus comentários espontâneos sugeridos pelas imagens que examinava atentamente, com emoção própria de quem rememora antigos episódios e personagens (passados quase quarenta anos), foram fundamentais ao trabalho posterior com as fotografias. Foi num clima de entusiasmo e de satisfação que iniciamos, após o exame das imagens pelo seu autor, o registro oral da entrevista, que seria posteriormente complementada através do registro escrito, com o mesmo espírito entusiasta de trabalho e de cooperação.

Os questionamentos seguiram três frentes: refletir sobre os papéis recíprocos das representações escritas e imagéticas em antropologia, tomadas como formas interpretativas; saber como e porque utilizou fotografias, tanto na pesquisa de campo como no livro, no caso específico dos Tukuna; e esclarecer suas preocupações por ocasião da doação do material colecionado ao Arquivo Edgard Leuenroth. Dentro da perspectiva dada pelo trabalho com fotografias, são

consideradas também as obras de autores como Bronislaw Malinowski, Gregory Bateson, Curt Nimuendaju e Claude Lévi-Strauss. O diálogo está aberto...



4.2 “Entre a escrita e a imagem. Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira”¹⁵³

Apresentação por Etienne Samain:

Nosso interesse e desejo em entrevistar o Professor Roberto Cardoso de Oliveira foi o de abrir um diálogo com um dos mais importantes antropólogos e hermenutas brasileiros da atualidade, tomando como foco deste diálogo uma reflexão em torno dos respectivos papéis da escrita e da visualidade na produção do “discurso antropológico” ou, melhor dizendo, levantando a questão das “representações” que, ambas, promovem em vista a “interpretações” (singulares tanto quanto complementares) dos fatos culturais. Na realidade, descobrir-se-á, nesta generosa entrevista, que mergulhamos em cinqüenta anos da história da antropologia brasileira e na obra reconhecida de um autor, particularmente aberto e crítico face à chamada “antropologia pós-moderna”.

X

[ES = Etienne Samain/ RCO = Roberto Cardoso de Oliveira/ JM = João Martinho de Mendonça]

ES – Num artigo intitulado "Mestres precursores", que Mariza Corrêa publicou no livro organizado pelo senhor em 1995 (**Estilos de Antropologia**), ela escreve esse texto bastante esclarecedor: "Durante muito tempo os antropólogos foram personagens quase invisíveis, sempre presentes por detrás das máquinas que eles manejavam, nas frases de seus livros, e, às vezes, na capa e na contra-capas deles". Sem dúvida, devemos entender essa frase com certa boa dose de humor. Resta que, para mim, ela revela bem o paradoxo, talvez a ambigüidade do ofício do antropólogo, a saber: ele fica sempre presente por detrás de suas câmeras ou atrás das frases dos seus livros... mas ele não deve se mostrar... em nome da objetividade, ele não tem que aparecer quando, ao mesmo tempo, ele se dá como objetivo o de revelar o outro. Uma postura pelo menos singular, muito diferente da de um jogador de futebol, que tem precisamente que se expor para que o jogo possa existir... A minha pergunta: qual seria sua reação diante desta colocação ?

RCO - Eu conheço bem a professora Mariza Corrêa e sei de seu interesse pela antropologia brasileira, inclusive devido ao fato dela ter criado um programa, que você conhece, sobre a História da Antropologia no Brasil, e para o qual eu acabei sendo convidado a participar. Inicialmente, tive por tarefa servir de seu informante e lhe concedi uma longa entrevista, gravada e filmada. Aliás, uma das razões de

¹⁵³ Este texto acabou de ser publicado in *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2000, volume 43, nº 1, pp. 185-246.

minha ida para a Unicamp, não sei se você sabe, foi em decorrência desse convite que ela me fez, de dar aquele depoimento, como este que eu estou dando agora, mas um depoimento dentro do programa de História da Antropologia Brasileira.

Ela queria convidar antropólogos, já de uma certa idade. Para mim, ao menos, dizia que eu era o mais jovem que ela convidava. Mas isso foi em 84... Eu fui dar então esta entrevista para o programa, que resultou num vídeo, em que eu falava diante da câmera, em que se registrava também a imagem, não só a fala. Ela tem esse material nos seus – o que eu chamaria de – "arquivos fotográficos, fonográficos e cinematográficos implacáveis". Essa é a Mariza, excelente pesquisadora, com sua ânsia de registrar tudo, de documentar a antropologia que se fez e que se faz no Brasil.

E para mim, como eu estava dizendo, foi interessante porque ao terminar a entrevista, ela e o então diretor do IFCH, Professor André Villa-Lobos, me convidaram para trabalhar na Unicamp, sabendo que eu já estava interessado em sair eventualmente da UnB. Eu fiquei de dar uma resposta depois que eu voltasse do Canadá, pois eu estava com viagem marcada para um encontro com colegas do Departamento de Antropologia da *Université de Montréal*, para onde acabei indo, e depois voltei aos Estados Unidos para mais uma visita a Universidade de Harvard. E acabei aceitando. Então, não deixa de ser interessante dizer que o meu relacionamento com a Unicamp começou com um registro desse tipo, e, agora, que eu já estou aposentado, como Professor Emérito da Unicamp – que, por sinal, graças à recomendação generosa de meus colegas do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, me concedeu esse título –, eu já começo em 1998 dando um outro depoimento (risos), pelo menos não mais sendo filmado, apenas ouvido! O que me deixa bem mais tranquilo...

ES - ... para outros colegas da mesma Unicamp...

RCO - Para outros colegas da mesma Unicamp! Não é?... É interessante isso... e é nesse contexto que eu dou agora o meu depoimento e tento responder à sua pergunta.

É curioso verificarmos que na história da antropologia, a ausência do antropólogo está mais no texto do que na imagem. Eu me lembro que o antropólogo quase sempre dá um jeito de fazer publicar a sua imagem. Nós vemos isso com relação a vários antropólogos famosos, desde Malinowski, que sempre tem uma forma de ser registrado, além de muitos outros.

No Brasil, sempre Eduardo Galvão saía nas suas fotos... Darcy Ribeiro saía... O Darcy ainda é mais explicável pela sua postura narcisística... ou "darcysística"... diante do mundo da antropologia. Mas o Galvão, que não era um narciso, aparecia também. Então há sempre esse hábito. Eu mesmo apareço em vários... Nos meus livros sobre os Terêna, ou sobre os Tükúna, eu acabo aparecendo também. Porém, o que havia era, ao contrário, um hábito ou mesmo um padrão do

antropólogo não aparecer no texto, a não ser muito subrepticamente, em notas de rodapé. Isso passou a ser atualmente um tema de reflexão sobre a própria retórica do texto e da imagem.

Eu tenho a impressão de que a imagem é menos comprometedora, porque nela você tem a prova de que esteve efetivamente lá, no campo... O " *be there*"... O "esteve lá" é registrado graças a uma pura e simples imagem. Já o "ser registrado no texto" começa a ser uma questão posta muito mais recentemente na história da antropologia, sobretudo com a chamada antropologia pós-moderna que, muitas vezes, exagera o "estar" no texto, fazendo com que, às vezes, um texto de antropologia passe a ser um texto intimista: o próprio pesquisador muitas vezes falando mais de si do que do Outro!!!

Mas nesse "falar de si" e o certo pejo de "falar de si" nos textos mais tradicionais de antropologia que, aliás, são os meus textos etnográficos, uma vez que foram escritos nos anos 50 e nos anos 60, já faz bastante tempo... nessa época, na forma de fazer antropologia, havia um cuidado de não se misturar com o objeto sobre o qual se refletia e investigava.

Ora, eu vejo hoje, evidentemente com os olhos atuais de uma antropologia que se integra num horizonte epistemológico bem mais moderno, que esse cuidado de não contaminar a realidade estudada com a sua presença, isso faz parte de uma grande ilusão... Uma grande ilusão gerada pelo objetivismo, que entendo como uma forma perversa de se procurar alcançar a objetividade. O objetivismo pode ser considerado como uma ideologização da procura costumeira de objetividade, que deve sempre haver em todo trabalho científico, mas não com esse exagero a ponto de se acreditar na possibilidade de uma objetividade absoluta; que, por sua vez, não deixa de ser uma questão metafísica.

Ora, exorcizada essa idéia da objetividade e passando a considerar que ela é sempre relativa – dependendo da perspectiva do sujeito cognoscente, quer dizer, do investigador – você pode hoje entrar no texto muito mais à vontade. O idioma francês possui uma palavra bem mais adequada para a expressão "à vontade"; usa o termo "*aisance*"...

Então, hoje você se permite entrar no texto naturalmente, porque a antropologia tornou-se um exercício reflexivo também. Você pode exercitar a reflexão, a partir do lugar que você ocupa, quer dizer, não há produção de conhecimento que não se enraíze no seu produtor, e esse produtor está situado, quer dizer, não existe texto dessituado, o texto dessituado é profundamente ilusório, pois é um texto artificial.

Acho, portanto, que o grande passo que a antropologia deu nesses últimos 15, 20 anos, foi colocar no seu lugar a busca de objetividade, que passa a ser, do meu ponto de vista, uma idéia reguladora... Você não pode começar uma pesquisa dizendo "é impossível ser objetivo"... seria a mesma coisa de procurar fazer uma pesquisa dizendo que é inviável falar em verdade. Ora, quando você fala em

"verdade", você está trabalhando num plano quase metafísico, que coloca "o que é verdade?".

Mas, se você passa a pensar e reduz a questão da verdade a uma questão de veracidade, que já é produto de um consenso entre pares, no caso, entre antropólogos – consenso que é gerado no seio de uma comunidade local, a partir de um debate numa universidade, até um debate regional, nacional, até internacional, ao nível planetário –, então nós podemos ter um certo controle do que chamamos de veracidade através da relação dialógica, que é uma contribuição da própria hermenêutica à antropologia moderna. E não apenas para ela...

Agora, quando você me coloca a questão do autor no texto, ela está muito presa a uma concepção da antropologia em que a objetividade devia ser procurada a todo custo, inclusive a custo da presença do ponto de vista do autor. Aliás, o ponto de vista do autor não é sequer questionado, é dado como óbvio que o autor busca a objetividade, mas nunca é apresentada a discussão de que essa objetividade que ele busca ter não é senão o resultado de uma perspectiva gerada do lugar do qual ele fala... De onde ele fala? Ele fala no âmbito de um paradigma determinado, do lugar onde trabalha, de uma instituição, lugares que têm o poder de determinação na construção do objeto. Nós sabemos que o próprio objeto da antropologia não é um objeto inerte, não está lá; o objeto nasce da relação com o sujeito cognoscente com o objeto cognoscível e portanto você o constrói... Entendo que nessa construção você deve ter a coragem e a habilidade de se inserir no texto – naturalmente sem pesá-lo com sua biografia – tanto quanto é legítimo você se inserir como imagem.

ES – Já que falamos de "construção", gostaria de apontar para um dos seus recentes artigos : "Ver, Ouvir..."

RCO – Que publiquei em sua primeira versão, intitulada " Olhar, Ouvir, Escrever", como Aula Inaugural de 1994 dos Cursos de Pós-Graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp; sendo que uma segunda versão ampliada, já com novo título, "O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever" que a **Revista de Antropologia** da USP publicou em 1996, foi incluída em meu livro **O Trabalho do Antropólogo**, de 1998, título, como vê, inspirado no artigo...

ES - ... Exato. Colocando-nos no campo da antropologia social, ninguém contestará o fato de que o ato da observação é e permanecerá fundamental à disciplina. Levanto, todavia, essa questão aparentemente banal: até que ponto os antropólogos se deram e se dão conta da natureza e da singularidade deste ato comunicacional? O que significa "observar"? Mas, também, "o que observar? "como observar?", quando se trata de fazer antropologia... Penso sempre neste óbvio: sem meios de comunicação não se teria sequer uma sociedade capaz de ser observada, contada, descrita, estudada... e os antropólogos não existiriam!

Levanto, então, essas questões na medida em que, como antropólogo, o problema da comunicação parece-me tornar-se cada vez mais importante e central se quisermos, ainda, pensar numa antropologia das sociedades e dos homens de amanhã: homens cujas relações e interações serão definidas a partir de novos parâmetros e suportes comunicacionais; sociedades que se organizarão em novas dimensões, a partir de novos modelos e de novas estruturas comunicacionais.

Voltemos ao seu artigo "...Olhar, Ouvir, Escrever". A antropologia – reconhece o senhor – se faz e se dá através dos nossos sentidos: o "olhar", primeiro, o "ouvir", depois, ... resta que, no seu artigo, prevalece o fato de que o verdadeiro ato antropológico se realiza, após ter feito tudo isso... quando, com base nas observações (visuais e/ou gravadas), com base nas anotações dos seus cadernos de campo, o antropólogo, enfim, pode recolher-se na sua própria residência, no laboratório da "escrita" (como a gente poderia falar de um laboratório da "imagem") para pensar e elaborar um discurso escrito... aliás um discurso que tem que ser pensado e encarado em vista a necessárias discussões futuras com outros colegas ou pares. Nesta perspectiva que respeito, mas que, para mim, permanece pelo menos questionável, pergunto-me o que sobra do trabalho originário de observação ou de anotações preliminares (até intempestivas) dos cadernos de campo, quando, passando por uma série de filtragens laboratoriais, de eliminações sucessivas (tais ou tais dados sendo considerados sem "importância", tais outros, "detalhes julgados irrelevantes ou apenas secundários", etc...), este trabalho preliminar é reconstruído (isto é, interpretado mais uma vez) sob a égide da única escrita e de suas potencialidades lógi(sti)cas peculiares.... para um círculo de iniciados? Não contesto o papel heurístico formidável da escrita. Procuro apenas situar novamente os papéis comunicacionais dos nossos sentidos na elaboração e na construção do ato antropológico. Como o senhor entrevê tal problematização, hoje?

RCO - Eu evidentemente estou falando de um lugar que ocupo, quer dizer, como antropólogo social, como etnólogo e que tem como seu meio de comunicação o discurso escrito. Claro que tem o discurso oral, de que eu me valho na minha função de professor e na minha comunicação em situações e debates interpares, que se dá em seminários, etc.. É onde eu posso checar o meu conhecimento em tal e qual área em antropologia: no debate com meus colegas. Eu acho que só faz sentido – qualquer disciplina – se ela busca comunicação. Não há o intelectual solitário. Mesmo o intelectual solitário está dialogando com os autores, portanto ele está sempre exercitando o diálogo.

Logo, a forma de expressão que você tem em ciências humanas – não só em antropologia –, é realmente o texto; é a forma, por excelência, que o antropólogo usa tradicionalmente. Agora, na medida em que você, ao meu ver, incorpora na linguagem textual do antropólogo uma linguagem fotográfica, uma linguagem através de imagens, ela é uma linguagem também. Então, quando eu falo da construção do texto, eu não excluo também a imagem interpretada como, não sei se seria correto dizer, um discurso imagético. Um discurso, por exemplo, usando um filme.

Hoje é muito mais fácil você ir ao campo e trabalhar com uma câmara de vídeo... Então, a facilidade não se compara com as dificuldades que tinha, para dar um exemplo, o Heinz Foerthmann quando foi fazer o grande documentário que fez sobre o Funeral Bororo e que, infelizmente, não saiu de sua forma inacabada de "copião"! . Como é que ele fez isso? Eu soube disso quando juntos trabalhávamos no Museu do Índio e assisti várias vezes sua projeção. Ele trabalhou, para gravação do som na aldeia Bororo, com dois gravadores de fio metálico; cada gravador pesava tanto que ele tinha de se valer de duas mulas, cada uma carregando um gravador de fio e ainda outras mulas mais para o transporte das baterias. E mesmo assim conseguiu fazer realizar o documentário brilhantemente, trabalhando com uma máquina de filmar normal de cinema, para 35 mm. Então você pode imaginar o que é levar essa tralha toda para fazer um filme etnográfico; e, com tudo isso, sem assustar os índios, imersos em seus rituais fúnebres... Essa era uma das dificuldades de se fazer um filme etnográfico com a tecnologia da época!

Então, quando o Foerthmann realizou esse documentário? Foi no final dos anos 40. Mas até o começo dos anos 50, quando o conheci, ainda se usava esse equipamento, e que ainda não tinha sido abandonado numa das salas do Museu. Pode-se dizer, portanto, que até meados dos anos 50 os equipamentos eram extremamente pesados e de difícil utilização na prática da documentação etnográfica. O que compensava era a notável habilidade do Foerthmann em se relacionar com os índios.

Lembro-me que da primeira vez que eu conheci um gravador altamente sensível, foi na mão de um psicólogo-lingüista muito competente, Eric Lenneberg, de Harvard – e que haveríamos de nos tornar grandes amigos – que me procurou no Museu Nacional em princípios dos anos 60. Eu era diretor da Divisão de Antropologia e ele queria meu apoio para gravação do "blá-blá-blá" de crianças índias, porque queria ver como crianças de 3, 4 anos de idade "falavam" e comparar o "blá-blá-blá" com o de crianças ocidentais e de outros grupos tribais.

Ele me mostrou uma máquina, - que era grande – se a compararmos com os gravadores portáteis de hoje –, dotada de um microfone extraordinariamente sensível que, preso ao pescoço da criança, ao mesmo tempo que protegido por uma pequena grade para evitar quebrá-lo, era usado por horas nas pequenas crianças – microfone que elas podiam manipular como se fosse um brinquedo... Era uma pesquisa bastante complexa, e para mim, vendo o equipamento, era algo de outro mundo, era uma coisa moderníssima, porque você tinha um instrumento muito sofisticado para a época, ainda que meio desconfortável para o pesquisador carregar consigo.

Com esse exemplo, me permito imaginar que enquanto houve um desenvolvimento muito maior do discurso escrito na antropologia, o discurso imagético, ou o sonoro, teve uma dificuldade muito maior, provavelmente por questões técnicas, devido a uma tecnologia ainda incipiente. Penso que o grande

desafio hoje é fazer com que a distância entre o discurso feito por imagens, portanto uma linguagem feita de imagens e a linguagem escrita se aproximem mais. Entendo que isso seja um programa de trabalho importantíssimo. Tenho a impressão de que o que vocês fazem lá, em seu Departamento (de Mídias da Unicamp), é uma contribuição a fazer com que o "gap", esse abismo que existe entre essas duas linguagens, diminua. É algo com o qual só pode ganhar a própria antropologia.

Quando eu falo da escrita, do "escrever", tenho também razões de natureza docente. É que falo também como professor. Aliás, você vai ler no prólogo desse livro (**O Trabalho do Antropólogo**), que me coloco mais na posição de professor do que na de pesquisador. Nele trato o "escrever" como ato cognitivo fundante da antropologia, pois procuro mostrar que o ato de escrever não é apenas um ato simplesmente expositivo. Você não escreve apenas para comunicar. Claro que a questão da comunicação está posta, mas você escreve porque você escrevendo, pensa, reflete! E isso é, então, uma forma de produção de conhecimento em si mesma, para a qual eu chamava a atenção dos alunos, no sentido de que eles nunca esperem "saber tudo" para, só então escrever; e isso porque eles só vão saber – não digo tudo, mas o necessário para produzir sua tese, seu texto – no próprio processo de produção do discurso escrito, isto é, na medida em que não esperem muito para textualizar suas observações etnográficas, suas interpretações. O escrever e o pensar são dois atos extremamente integrados e é por isso que ponho muita ênfase na articulação de ambos nesse texto. Nele eu quis mostrar como o antropólogo podia revelar um pouco dos três atos fundantes do exercício da antropologia, o ato de olhar, o ato de ouvir, o ato de escrever, e tentando fazer com que cada um desses atos pudessem ser tematizados, isto é, questionados pelos estudantes. Que se interrogassem sobre eles. Fossem induzidos a estranhá-los. Que não se olha impunemente, que não se ouve impunemente e muito menos se escreve impunemente. Meu intuito era mostrar um pouco essa relação, essa dinâmica desses três atos fundadores do exercício da antropologia.

ES - Fiz a pergunta porque, de fato, seu artigo dava ênfase ao escrever. Eu tenho o sentimento de que, indo para o campo hoje, o senhor iria, certamente com os meios técnicos que possuímos, mais inquieto e consciente do poder complementar dessas imagens (fotográficas, cinematográficas, videográficas ou digitais), nas suas respectivas tentativas de "representar"... Pois, tanto a escrita quanto a(s) imagem(s) nunca serão outra coisa a não ser "representações de representações", isto é, seqüências de atos interpretativos...

RCO – Concordo, e quem coloca isso muito bem, a saber, a questão da interpretação, não é um antropólogo, é um filósofo, é Paul Ricoeur. Ele mostra que há uma dialética entre o "explicar" e o "compreender". Mostra que o que ocorre é uma interpretação compreensiva, diferente de uma interpretação explicativa. Uma interpretação "explicativa" está preocupada com causas... por exemplo, de A para B, que A causa B, que B causa C, então estabelece

seqüências, e comprova isso gerando, inclusive, proposições analíticas com ambições nomológicas. Já o compreender, contido na expressão "interpretação compreensiva", seria um esforço de se transcender os métodos eventualmente usados. A compreensão atuaria, assim, segundo Ricoeur, numa área não coberta por métodos, especialmente os métodos empírico-analíticos que povoam o espaço das ciências sociais. E Ricoeur vai mostrar que é uma área onde se trabalha no excedente de sentido, que ele denomina com a expressão francesa "*surcroît de sens*". O que seria um excedente de onde? Excedente dos métodos. O método, à sua maneira, sempre "mede". A mensuração, qualquer que seja ela, mede o que o método pode medir. Evidentemente que mesmo que você use um elenco de métodos, sempre há algo que o método não mede, então isso aí é o "*surcroît de sens*".

Esse excedente de sentido você capta pelo exercício da hermenêutica, graças à compreensão, essencialmente não-metódica – para me valer ainda de Ricoeur. Agora, como entra a fotografia? Eu acho que ela entra nesse processo, primeiro num nível de *aide-mémoire*. Quer dizer que você registra e depois você olha a fotografia, e, no olhar a fotografia, você se habilita a uma presentificação do passado. Então, essa presentificação é um ato hermenêutico por excelência, porque você re-interpreta o que a máquina já interpretou – ela também interpreta, ao modo dela focalizar, porque é um artefato.

Já a realidade que ela captou é função das potencialidades do artefato tecnológico, mas com isso você se transporta, e é isso que eu acho importante. Você se transporta ao momento em que você fotografou e a sua memória é avivada. E nesse sentido de avivar a memória, você passa a fazer uma leitura daquele momento captado pela máquina fotográfica ou pelo vídeo. Você vai fazer uma leitura, certamente diferente, do que você faria à época da pesquisa, como no meu caso, por exemplo, quarenta anos depois de ter fotografado algo de meu interesse etnográfico. Porquê? Porque em quarenta anos o antropólogo mudou muito, não só ele mudou, a antropologia também mudou.

Logo isso permite a você, como uma forma de presentificar o passado, fazer uma releitura desse passado. Eu acho que combinando os procedimentos imagéticos com o discursivo, cujas imagens ou representações estão na câmara fotográfica ou registradas no diário de campo, você conta com dois elementos que permitem duas leituras que seriam, nesse caso, complementares – e eu nem diria que uma seja melhor do que a outra. Certamente podem ser complementares, porém isso não chega a ser uma questão teórica, mas simplesmente um problema prático, de prática interpretativa.

ES – Gostaria de abrir um parêntese: será que o senhor eventualmente consentiria pensar em "dois modos distintos do pensamento científico" como diria Lévi-Strauss, "dois níveis estratégicos, onde a natureza deixa-se atacar pelo conhecimento científico: o primeiro, aproximadamente ajustado ao da percepção e da imaginação, e o outro, deslocado; como se as relações necessárias, objetivo de toda ciência... pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: um muito

próximo da intuição sensível, o outro mais afastado" (Lévi-Strauss, Claude. **O Pensamento Selvagem**)

RCO – O "selvagem" seria o imagético?

ES – E o outro, o "lógico", seria representado pela escrita...

RCO – Em termos, porque o pensamento dito selvagem não deixaria de ser lógico para Lévi-Strauss; seria apenas não-domesticado pelos procedimentos lógicos inerentes ao pensamento ocidental, que, para o nosso autor, o pensamento ocidental seria o melhor exemplo de "*la pensée domestiquée*". Isso não quer dizer que a imagem não possa ter um lugar privilegiado no "pensamento selvagem". Pois antes da escritura a memória humana não era caracteristicamente visual? Mas o que eu acho é que o diário de campo tem uma função que transcende à mera observação. O discurso que você produz no diário de campo, é mais do que aquele que você produz numa caderneta de campo, em que você registra curtas observações, dados quantificáveis e alguns diálogos sumários que lhe parecem essenciais.

Como é que você escreve o diário de campo? Aí é que está. Implica numa fenomenologia do diário de campo, não é? Você escreve o diário geralmente à noite, quando você já trabalhou o dia inteiro e anotou na caderneta. No diário você tem o primeiro distanciamento, então você tem o primeiro momento de reflexão. Não é bem a separação que Geertz faz entre o "*be there*" e o "*be here*", vendo neles uma diferença radical. Porque no "*be there*", no "estar lá", você tem também momentos de reflexão, e isso aparece no diário. Eu tenho em partes dos meus diários pequenos pré-artigos. Pré-artigos que eu elaboro, faço esquemas básicos para desenvolvimento futuro. E estou muito junto do evento observado, daquele fato registrado, os *insights* que eu tenho posso colocar no diário.

Então o diário, parte dele, quando você não registra apenas datas e o que você fez no dia, quando você põe o material etnográfico dentro dele, passa a ser muitas vezes um pré-texto. É um pretexto para um artigo, como sugere a homofonia das palavras...

Lembro que eu tenho dois artigos sobre os Tükúna escritos em grande parte no campo. Não sei se você leu, inclusive, para o seu trabalho. Foram republicados naquele meu livro **Enigmas e Soluções: Exercícios de Etnografia e de Crítica**. Pois é, dois artigos, um sobre o "totemismo" e o outro sobre "aliança interclânica". Esses dois artigos foram, praticamente, pensados no campo. Então, no diário você faz elaborações, reflexões, que não consegue fazer com uma imagem.

Mas eu acho que a imagem passa a ter um peso muito grande, sobretudo se você toma por referência esse artigo, digamos, esse artigo conhecidíssimo do Geertz sobre a briga de galos. Eu escrevi um pouco sobre isso num pequeno ensaio, originalmente uma conferência, publicada como apêndice em meu livro **Sobre o Pensamento Antropológico**, com o título "Leitura e cultura de uma perspectiva

antropológica". Evoco a experiência do Geertz e falo sobre minha experiência com os Terêna, ao reler o que estava registrado em meu diário de campo sobre minha participação num ritual de cura realizado por um *koixomuneti* Terêna, um importante xamã da aldeia Cachoeirinha ou *Bookoti* como é chamada em idioma *xané*, significando "barulho d'água".

A experiência foi a seguinte: eu me submeti a uma cerimônia de xamanismo para saber como funcionava. O xamã começou sua função de curador cantando e dançando em torno de mim, deitado no centro da maloca, depois parou, pôs a boca na minha barriga e, por sucção, pois eu havia dito que estava com dor de barriga, ele simulou tirar uma pequena pedra que, vitorioso e digno, mostrou ao admirado público presente!!! Então, relendo o diário, escrito há trinta ou quarenta anos, passo a reinterpretá-lo vendo que aquilo que eu sofri com as artes de prestidigitação do xamã Gonçalo – me lembro até agora do nome do xamã –, teve uma significação que me passara despercebida: o acontecimento fez com que eu conseguisse uma aceitação pela sociedade Terêna que eu jamais imaginara.

Esse dado era muito importante e eu percebi isso lendo Geertz, em que ele mostra que, com a sua participação no caso da briga de galos, dele fugir da polícia e tudo mais, só então começou a ser aceito pela comunidade. Há claramente essa 'aceitação pela comunidade', na etnografia que ele fazia da briga de galos. Comigo deu-se a mesma coisa depois de passar pelas mãos do xamã.

E como se deu isso? Eu comecei a ser convidado a entrar nas casas, até então vedadas a mim. Isso quer dizer que eu ficava na área pública e passei a entrar na área privada. Enquanto me tratavam muito bem fora, eu dava brindes, conversava, entrevistava. Depois já me chamavam para dentro das casas, convidando para tomar o "tereré" (um mate frio) ou chimarrão: "Vem tomá um maté dotô, entra" – convidavam amistosas as velhas Terêna.

Mas só percebi isso com a presentificação do passado, com os olhos novos da antropologia. A imagem neste caso passa a ser extremamente sedutora porque você passa a olhar... Por exemplo, você vê, às vezes, coisas das quais você já tinha esquecido, passa a rever isso, a reviver... O "aide-mèmoire", como texto ou como imagem, é, pois, de grande valia para a construção do discurso etnológico.

JM – Sobre esta relação quero evocar um artigo de Christopher Pinney intitulado "A história paralela da antropologia e da fotografia", traduzido ao português em 1996 por Ricardo Quintana e Patrícia Monte-Mór (**Cadernos de Antropologia e Imagem**, nº 2), no qual é mencionada uma analogia entre o trabalho de campo antropológico e a exposição fotográfica. Pinney diz: "(...)Assim, a exposição do antropólogo aos dados ocorria durante um período de inversão da sua realidade normal, uma situação que é formalmente análoga à produção do negativo fotográfico, quando os raios de luz essenciais que garantem a verdade indexical da imagem incidem sobre a emulsão do negativo (...). A fotografia revela-se, assim, muito menos e muito mais importante do que havíamos pensado. O antropólogo trouxe para sua própria pessoa as funções de uma placa de vidro, ou

de uma tira de filme que, tendo sido preparada para receber e registrar mensagens em forma de negativo durante um momento de exposição no 'campo', possui a capacidade, após um processo apropriado, de apresentá-las em um estado 'positivo' na monografia etnográfica. (...)"

Nas questões anteriores o senhor sugeriu uma complementaridade entre os diários de campo e as fotografias, isto no sentido de que perfazem juntos uma memória sempre passível de novas interpretações e possibilitam o ato hermenêutico da presentificação do passado. São suas palavras: "(...) Você escreve o diário geralmente à noite, quando você já trabalhou o dia inteiro e anotou dados na caderneta. No diário você tem o primeiro distanciamento, então você tem o primeiro momento de reflexão. (...)". Parece-me que a escrita do diário de campo evoca uma sensibilidade muito especial, os acontecimentos cotidianos vivenciados à luz do dia estão ainda bastante presentes para o pesquisador assim como também as dúvidas e inquietações. À noite, talvez numa hora de recolhimento, o antropólogo registra no diário suas impressões, representadas através da escrita.

No sentido de desenvolver a analogia que apontei acima, poderíamos pensar este "primeiro momento de reflexão" como uma espécie de primeira revelação, em que se tem já um "embrião" (lembrando as suas palavras), como uma imagem em negativo, daquilo que será muitas vezes um artigo ou parte da monografia (imagem em positivo)? Assim, se o fundamento mesmo do trabalho de campo antropológico incorpora metaforicamente o modelo do processo fotográfico como sugere Pinney, a fotografia em si deixa de ter importância diante da intensidade evocada pela exposição do próprio antropólogo ao campo (em oposição à película sensível bidimensional, um ser humano complexo, com sentidos múltiplos, numa dimensão real)? O que acha da comparação?

RCO – Em primeiro lugar digo que gostaria de ler esse artigo de Pinney, pois não o conheço. E pensar sobre ele. Mas, desde já, segundo sua apresentação das idéias do autor, sou levado a concordar em tese sobre esse paralelismo. Apenas acrescentaria que o diário escrito horas depois do observado ou do "experenciado", se já é portador de uma leitura secundária (pois não imediata, mas mediatizada pelo distanciamento de horas e, sobretudo, pelo tempo maior de reflexão), o que se poderia dizer então de re-leituras feitas anos depois – ou, como diria Geertz – no conforto dos gabinetes universitários? Esse distanciamento – ou mesmo qualquer distanciamento é o que me parece mais fecundo para a interpretação hermenêutica. Distanciamento de tempo e de lugar – da cena original vivida pelo antropólogo graças à observação participante.

JM – Professor, voltando agora à primeira questão, onde o senhor diz que acaba aparecendo também nos seus livros sobre os Tükúna (**O Índio e o Mundo dos Brancos** - 1964) e Terêna (**Do Índio ao Bugre** – 1960). Até onde podemos observar, não encontramos imagens suas nas obras referidas. Nota-se ainda que, passando ao seu trabalho de doutorado **Urbanização e Tribalismo: a integração dos Terêna numa sociedade de classes** (1968), as imagens fotográficas deixam

de fazer parte de seus livros para reaparecerem numa publicação de 1988, **A Crise do Indigenismo**, em que o senhor aparece numa fotografia sob uma árvore gigantesca.

Creio que podemos constatar aqui dois tipos de problemas. Um, que seria a ausência ou escassez de imagens fotográficas (restritas às funções de ilustração e de evocação da experiência de campo) nas monografias publicadas no período em questão, marcado pela consolidação do paradigma estruturalista. O outro seria a ausência do antropólogo no texto e nas (poucas) imagens fotográficas (nem sempre publicadas) produzidos no mesmo período, remetendo portanto à dimensão autoral nos trabalhos antropológicos. O senhor poderia nos esclarecer um pouco mais sobre estas questões?

RCO – Inicialmente, uma correção: o livro **Do Índio ao Bugre**, que tem por subtítulo **O Processo de Assimilação dos Terêna**, é de 1976, portanto é a segunda edição, feita pela Livraria Francisco Alves, que quis um título mais charmoso, mais vendável, que a primeira edição realizada pelo Museu Nacional, em 1960, intitulada **O Processo de Assimilação dos Terêna** – para a Francisco Alves um título muito acadêmico... Pois bem. Na primeira edição há 14 fotos, todas de minha autoria e cuidadosamente escolhidas por mim para o volume. Destas fotos apenas duas não foram incluídas na segunda edição. E certamente porque não foram encontradas em tempo hábil. Quanto à minha tese doutoral que se transformou alguns anos depois no livro **Urbanização e Tribalismo**, as fotos só não integraram o volume para não encarecê-lo devido ao espírito econômico do Jorge Zahar, meu editor; e pela ausência delas no livro, sua versão castelhana, publicada no México em 1972, também ficou sem ilustração fotográfica. Já com relação às quatro edições de **O Índio e o Mundo dos Brancos**, publicadas respectivamente pelas editoras Difusão Européia do Livro, Livraria Pioneira, Editora da Universidade de Brasília e Editora da Unicamp (por esta última, uma edição comemorativa dos 30 anos de aniversário do livro), a seleção das fotos deveu-se às editoras, salvo no que se refere à primeira edição de 64. Como cada uma das edições foi realizada por uma editora, a escolha dos negativos foi imposta pela maior ou menor disponibilidade dos mesmos.

Mas essas explicações não respondem uma outra parte de sua pergunta: se a entendi bem, você quer encontrar uma razão teórica, estruturalista, para que eu, como autor, tenha desejado me esconder no texto, numa atitude no mínimo ilusória inspirada num cientificismo exacerbado... Talvez seja um exagero meu, porém valho-me do exagero para tocar num ponto importante: o do aprendizado da antropologia. Se os textos teóricos, geralmente divulgados em artigos de revistas especializadas – e mais raramente em livros –, representam uma indiscutível contribuição para a formação do jovem aprendiz tanto quanto exercem desafios variados ao profissional da disciplina, é nas monografias, produto de pesquisas etnográficas cuidadosas, que se forma o bom pesquisador. São as chamadas monografias exemplares com cuja leitura – você sabe muito bem – todos nós aprendemos a antropologia. Ora, se não todas, pelo menos as mais exemplares foram editadas com a preocupação de situar imagetivamente o povo objeto de investigação. Embora eu não tenha nenhuma pretensão de ter produzido

textos modelares, vali-me das fotos sempre onde e quando pude, procurando seguir certamente o padrão ensinado pela melhores monografias, clássicas e modernas.

JM – Eu queria agora pedir ao Sr. para falar um pouco mais especificamente do uso da fotografia no **O Índio e o Mundo dos Brancos**, tanto na pesquisa de campo como no livro.

ES – Por que fez fotografias, por que julgou na época importante introduzir num texto – finalmente muito teórico e reflexivo –, documentos que, por vezes, são relacionados ao mundo dos Tükúna (e ao seu texto) de maneira apenas lateral, oblíqua, tangencial?

RCO – A explicação mais plausível é a mais pedestre possível: como disse, segui um padrão. Havia um hábito de sempre o antropólogo ilustrar o seu trabalho, então a questão era muito mais a de ilustrar. A antropologia que se fazia no exterior e que todos nós fazíamos no Brasil, tinha a foto como, de um lado uma ilustração em termos de livro, isto é, de texto publicável; por outro lado, provavelmente no subconsciente do pesquisador, havia esse outro aspecto que hoje se observa melhor e que seria a legitimação do pesquisador. O tal "estive lá", tão discutido na chamada antropologia pós-moderna. Claro que não se pensava isso na época, mas esse padrão foi criado muito como uma forma de legitimar. "Realmente eu estive lá, eu estive entre os selvagens", isso vem desde Malinowski. Então isso ficou como sendo uma receita.

Agora como você transformar a linguagem das fotos, a linguagem das imagens, numa linguagem etnográfica também? Porque até então era uma linguagem muito mais artística, entra muito como ilustração, às vezes inspiradas – as fotos – por princípios estéticos; entra como arte, portanto nem sempre como documentação. Evidentemente que não quero generalizar, falo muito por mim! Até onde isso pode ser generalizado? Ao que parece, a documentação fotográfica "fala" quando o antropólogo fala por ela, relacionando-a explicitamente com alguma coisa, como no texto-legenda. O que é que se põe no texto-legenda? Diz-se quem é quem, dá a data e dá o autor da fotografia, é o que geralmente acontece. Parece-me que a foto começa a falar por si quando o texto se inspira no que denominamos nessas últimas décadas antropologia visual. Seguramente, uma nova atitude!

ES – Prolongando seu raciocínio, gostaria de lhe submeter uma reflexão, que será, também, uma interrogação. Escrevi um artigo precisamente sobre o uso que Malinowski faz da fotografia, nas suas três monografias dedicadas aos nativos das ilhas Trobriandeses (onde permaneceu de 1914 a 1918). Interessante observar que desde a primeira, **Os Argonautas do Pacífico Ocidental** (1922), depois **A Vida Sexual dos Selvagens** (1929) e, finalmente, **Os Jardins de Coral e suas mágicas** (1935), nestas monografias, Malinowski faz um uso constante e cada vez maior de fotografias. Um uso, aliás, que poderíamos qualificar de impressionante (75 fotografias no **Os Argonautas**, 92 no **A Vida Sexual** e 116 no **Os Jardins**),

tendo em mente o fato de que estamos no começo do século, que Malinowski não é um hábil fotógrafo e mais... que não gosta de fazer fotografias. Resta que o pai do funcionalismo, apesar dos pesares, fez centenas de fotografias que inseriu, com grande cuidado e precisão, no interior de seus textos. Sem entrar nos detalhes dos usos da fotografia à serviço da concretização de sua visão (e projeto) funcionalista da sociedade que estudava, volto à minha reflexão, interrogação ou, talvez, simples hipótese de trabalho. Como explicar o crescente desuso da fotografia no campo da antropologia após Malinowski? Deve haver uma explicação, parcial pelo menos, assim penso, no distanciamento crescente das teorias antropológicas (que sucederam ao projeto funcionalista de Malinowski), com relação à concretude palpável e visível das sociedades estudadas.

Se esta hipótese for exata, entender-se-á por que, passando do funcionalismo de Malinowski (as sociedades "funcionam", são redes de relações e de concatenações presentes entre os elementos e fatos, visíveis e palpáveis, dos grupos sociais) ao conceito de "estrutura" – noção já abstrata nas obras de E.E. Evans Pritchard (que oferece um bloco de diversões fotográficas "exóticas" do tipo: "Moça no Kraal", mostrando-nos uma esbelta criatura Nuer) e que perderá toda visibilidade direta nos trabalhos do pai do estruturalismo, Claude Lévi-Strauss (que, fora as fotografias inseridas no seu **Tristes Trópicos**, somente aceitará abrir o baú de seu riquíssimo tesouro fotográfico, de suas "saudades" de São Paulo e do Brasil, no entardecer de sua vida)... a fotografia devia desertar o campo específico da antropologia social. Para dizer as coisas de maneira mais crua: dentro do projeto teórico estruturalista, as fotografias não serviam para mais nada! Lévi-Strauss é muito claro: "Sou etnógrafo e não fotógrafo. À cada um sua especialidade"!

Mas tenho que ir mais adiante. O que acabei de evocar significa que a constituição de uma antropologia visual, qualquer que seja, nunca deverá minimizar o impacto, os condicionamentos, os imperativos, que todo projeto teórico antropológico crava na própria visualidade do pesquisador.

Será que poderia ser uma hipótese explicativa do desaparecimento progressivo, do começo do século até os anos sessenta, da imagem no campo da antropologia?

RCO – Isso coloca questões interessantes para a gente refletir não é? Vamos ver no caso de Lévi-Strauss. É patente como ele separa o exercício da antropologia estrutural como uma verdadeira ciência, não ciência natural uma vez que ele se fundamenta na lingüística, uma ciência humana, mas há toda uma preocupação em gerar proposições, portanto uma disciplina para ele nomológica. E que, como você disse muito bem, ele trabalha num plano muito mais abstrato. Basta ver **As Estruturas Elementares do Parentesco**, inclusive o tratamento matemático que ele dá através da assistência de André Weil, este matemático que colabora com ele, num esforço de valer-se de uma matemática qualitativa para dar conta de relações de aliança, trocas, etc, isso tudo resulta em um trabalho marcante na

literatura da nossa disciplina, um verdadeiro clássico moderno da teoria antropológica.

Mas ele se preserva realmente ao uso de uma outra linguagem, que ele vai se permitir utilizar na linguagem solta do **Tristes Trópicos**. E tanto isso parece ser verdadeiro que, com **Tristes Trópicos**, ele vai se revelar o talentoso "écrivain" que efetivamente é, sem prejuízo de sua incrível competência de teórico. Porém foi graças a esse livro que ele entra no *Collège de France*. Nele identificamos dois discursos: o discurso cientificista do estruturalismo, que ele faz questão que seja científico, e o seu discurso do seu...

ES – Filosófico...

RCO – É... Meio filosófico... Talvez mais literário, quem sabe ressucitador da velha crônica dos viajantes estrangeiros. Talvez ele não admitisse sem remorsos falar em filosófico, porque tinha como profissão de fé se negar à filosofia. Eu até conversando com ele em 1981, coloquei estes problemas e ele achava que eu era muito mais filósofo do que ele porque eu era muito mais fiel a "la pensée philosophique". Ele brigava com isso, mas evidentemente era uma forma dele se exprimir, porque ele tinha uma boa base em filosofia. Sua formação filosófica talvez não fosse muito diferente daquela que nós, estudantes de filosofia no Brasil de princípios dos anos 50, obtivemos na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, onde, aliás – e você sabe muito bem – o Professor Lévi-Strauss ensinou. Muitos dos formados em filosofia na França e, é verdade, poucos de nós no Brasil, viemos da filosofia... e fomos para as ciências sociais. Não sei dos jovens, mas dos velhos só me ocorre, além de mim, o falecido Professor Egon Schaden.

Mas voltemos ao que interessa. Lévi-Strauss é alguém que aceitou pagar o preço de não se dedicar à atividade filosófica para se tornar um cientista, ou um savant como se auto-classificaria em princípios do século, tal como tentou fazer Lévy-Bruhl. Talvez tenha sido o abandono da filosofia o que lhe custou para se tornar o antropólogo eminente que é, criador de um novo paradigma para a antropologia social, muito aproveitado por disciplinas adjacentes... Aí nós podíamos discutir muito, mostrar outros caminhos, de outros autores, como o próprio Lévy-Bruhl, que nunca deixou de ser filósofo, por mais que ele quisesse ser o cientista que se programou ser; um tema, aliás, sobre o qual eu escrevi naquele meu livro, **Razão e Afetividade. O Pensamento de Lucien Lévy-Bruhl**, que me permito supor seja de seu conhecimento.

ES - Sim, eu tenho, claro...

RCO – Porém, o que eu acho surpreendente é verificar a existência de antropólogos que já nos anos 50, quer dizer, nos anos 40 e mesmo antes, produziram trabalhos interessantíssimos no campo das imagens; eu me lembro de Margaret Mead, e de seu terceiro marido, também companheiro de pesquisa, Gregory Bateson, autores de um pioneiríssimo livro de 1942, **Balinese Character: A Photographic Analysis**; além de Rhoda Metraux, com quem ela escreveria um

manual sobre teoria e prática no estudo de culturas à distância. Penso que Margaret Mead tenha sido pioneira em mostrar a importância da linguagem da imagem e em querer o tal do estudo à distância. E eu me pergunto como é que isso não teve repercussão, não teve uma continuidade não é? Como é que ela não criou uma “escola” na antropologia visual.

Eu tentaria uma interpretação – não sei se seria a melhor, mas pelo menos serviria como hipótese razoável – segundo a qual o contexto em que Margaret Mead usou a imagem foi um contexto eminentemente político, vinculado aos interesses do Departamento de Estado norte-americano e relacionado com a Segunda Guerra Mundial. O esforço em entender, por exemplo, países que você não podia pesquisar diretamente a não ser por imagens. Foi o caso da União Soviética, do Japão imperialista, entre outros, países de impossível acesso pela investigação etnográfica no período.

Então eu tenho a impressão que na própria história da antropologia isso ficou muito marcado como uma certa *applied anthropology* de pouco prestígio no meio universitário norte-americano. Esse desprestígio resultou numa sinalização negativa, um sinal menos, na tradição da antropologia estadunidense, complicando-se na guerra fria e depois dela com as políticas pouco moralmente corretas do departamento de estado. A rigor, essa antropologia aplicada já trazia o ranço do colonialismo inglês, com o qual os antropólogos britânicos conviveram com maior ou menor consciência política... Esses são fatos que deixaram marcas na consciência histórica da disciplina, gerando, pelo menos nas mentes mais abertas do chamado primeiro mundo, um expressivo sentimento de culpa... que tentam expiar de várias maneiras... Não existe a associação – certamente exagerada – da antropologia com o colonialismo? E entre nós, no Brasil, a associação entre indigenismo e colonialismo interno? Mas isso não é assunto para a nossa entrevista, iria sobrecarregá-la.

Mas voltando à possível influência atual de Margaret Mead e seu interessantíssimo **Balinese Character**, sua possível influência estaria sendo sentida ainda hoje, talvez retomada nesses últimos dez anos ou mais? Não sei...

ES – Diria desde os anos 60... o problema é que **Balinese Character** é, muitas vezes, citado mas, até hoje, foi realmente pouco estudado... Felizmente, vamos ter em breve, alguns trabalhos de qualidade sobre esse "monumento" da antropologia visual... penso no trabalho que desenvolve atualmente um orientando meu, André Álvés, no meio dos caranguejeiros da ilha de Vitória, seguindo os padrões metodológicos de **Balinese Character**... outros vão aparecer...

RCO – Isso é ótimo! Vejo aí, nesse vigor de agora da antropologia visual, a participação de colegas que estão em departamentos de antropologia como a nossa colega da Unicamp – que você mesmo há pouco mencionou –, a professora Bela-Bianco. Creio que ela trabalha em antropologia visual pelo menos há seis anos. E você trabalha nisso já há algum tempo não é? Aliás eu tenho

enorme interesse em conhecer o estado da arte da antropologia visual no Brasil, alguém precisa escrever isso.

ES - Mas isso está saindo...

RCO - Pois é, precisa escrever isso: qual o estado da arte na antropologia visual. Quer dizer, você tem pinceladas ali, você tem informações aqui, mas isso é importante fazer.

ES - Lhe passarei isto.

RCO - Então eu espero, eu quero ver.

JM - Examinamos também outras representações imagéticas dos Tükúna que pudemos encontrar dentro da perspectiva da via acadêmica. Refiro-me ao trabalho do Mal. Rondon, de Curt Nimuendajú e de João Pacheco de Oliveira Filho. Poderíamos incluir também um álbum fotográfico intitulado **Amazônia**, publicação italiana de 1994 que traz pequenos textos explicativos e até mesmo uma fotografia de uma jovem "moça nova" de nome Edineusa Araújo publicada na Folha de S.P. em 21 de outubro de 1996. Pode-se notar em todas estas representações imagéticas nuances significativas de acordo com o contexto de produção de cada uma delas. No entanto, ao menos ao nível temático, o que se vê é uma concentração em torno de aspectos da cultura material, particularmente nos trabalhos de Rondon e de Nimuendajú na primeira metade do século, bem como sobre aspectos do ritual da "moça nova".

Em seu artigo de 1996 "...Olhar, Ouvir, Escrever", especificamente na seção dedicada ao 'olhar', o senhor fala sobre a domesticação teórica do mesmo e para isto usa a imagem da refração: "(...) Seja qual for esse objeto, ele não escapa de ser apreendido pelo esquema conceitual da disciplina formadora de nossa maneira de ver a realidade. (...)". Eu creio que poderíamos estender esta imagem da refração às representações imagéticas que enumerei acima acrescentando que o procedimento fotográfico opera um corte no tempo e no espaço, portanto na realidade que está sendo vivenciada.

Sem aprofundar ainda esta questão eu diria que, de um modo geral, podemos configurar nestas imagens uma certa maneira de ver a realidade, caracterizada pela afirmação de uma superioridade tecnológica e moral, numa espécie de processo irreversível e impessoal (em que a experiência do outro é transformada em objeto de curiosidade dentro de uma escala evolutiva concebida mundialmente).

Como o senhor pensaria a possibilidade de transformar essa imagem generalizada que foi construída, isto no sentido de ampliar nossa maneira de ver a realidade, enxergando o outro talvez dentro de categorias mais familiares e contribuindo à redução desta assimetria moral já tão bem estabelecida ao menos no campo do imaginário?

RCO – Entendo que o imaginário é domesticado pelo paradigma teórico que orienta o olhar do observador. Daí porque um paradigma evolucionista, hoje anacrônico, pois vigente há quase um século atrás, foi responsável pela compreensão das culturas nos termos de uma escala evolutiva, de inspiração biológica, a par de um desconhecimento gritante sobre o funcionamento das sociedades ditas primitivas. Mas isso já era... O imaginário estará sempre contaminado não só por ideologias, mas também pela natureza das disciplinas. Se tomarmos, por exemplo, o olhar de um folclorista – e sem nenhum menosprezo pelo folclore, como disciplina –, veremos que ele tenderá a folclorizar – se assim posso me exprimir – a realidade observada (privilegiando o exótico ou seu caráter de sobrevivência, etc). E assim por diante... Quanto à redução da assimetria moral de que você fala, como o de alguém não mais ser induzido a ver o Outro como inferior (se é que entendi sua questão), acredito que essa assimetria tende a se reduzir, sobretudo na mídia, em decorrência da contribuição da própria antropologia em sua luta persistente contra o preconceito étnico e racial, em defesa da diferença, tanto quanto na participação dos antropólogos na defesa das minorias sociais em geral. É quando o discurso científico desliza legitimamente para o discurso político, em seu sentido de democratização das relações humanas, e, sobretudo, segundo meu ponto de vista, para o discurso moral. O que não significa que nas regiões onde existem índios ou, se quiser, nas áreas de fricção interétnica, ocorra a mesma tendência; contar, nessas regiões, com qualquer tendência à simetria isso seria utópico.

JM – Temos no seu livro de 1976 **Identidade, Etnia e Estrutura Social** um quadro representando a matriz dos sistemas interétnicos. No livro de 1988 **Sobre o Pensamento Antropológico** encontramos um quadro semelhante desta vez representando uma matriz disciplinar da antropologia. Parece evidente que a visualização desempenha um papel bastante importante para o entendimento se pensarmos com este tipo de estrutura abstrata. Poderíamos falar também de outros esquemas (genealógicos, etc.) que são a expressão de idéias que se fazem entender melhor através da visualização.

Gostaria de apontar, para esta questão, as seguintes passagens de **O Índio e o Mundo dos Brancos** (1994, p.117). "(...) O caboclo, na área tomada para investigação, é o Tükúna *transfigurado* pelo *contato* com o *branco*. (...) O caboclo é, assim, o Tükúna *vendo-se* a si mesmo com os *olhos do branco* (...) Fracionada sua personalidade em duas, ela bem *retrata* a ambigüidade de sua situação total, que pretendemos *descrever*, tomando *flashes* de suas *configurações* mais significativas. (...)" [Todos os *grifos* são dos entrevistadores]. Aqui o discurso escrito parece mesmo dialogar com procedimentos visuais e até mesmo fotográficos.

O ato de olhar não estaria portanto, talvez de um modo peculiar, bastante intrínseco ao ato de pensar, um pouco no sentido talvez que o senhor considera o ato de escrever? Lembro que o senhor disse anteriormente que “pensamos

escrevendo”, não poderíamos então dizer também que, de uma outra maneira, “pensamos visualizando”?

RCO – Para os que vêem, os que enxergam, eu tenderia a concordar. Nesse sentido, talvez a psicologia da inteligência possa nos ensinar alguma coisa. Ou a própria filosofia, pois para um filósofo como Wittgenstein não era fundamental para a linguagem a sua própria figurabilidade? Mas vamos pensar como etnólogos, imaginando um cego de nascença como pesquisador. É fato que ele não teria condições de observação, literalmente falando. Contudo, pode ler em “*braille*”, ouvir, tocar o Outro, tocar as coisas sensíveis, etc. Pode trabalhar – e bem – em etno-história, por exemplo, socorrendo-se de leitores para ajudá-lo. Quem sabe até ser membro de uma equipe de pesquisa de campo, onde poderia contar com a ajuda de seus colegas. Conheci um sociólogo da USP, o Professor Azis Simão, já falecido que, apesar de cego, fez uma bonita carreira docente e de pesquisador, sendo autor de livros e artigos (sempre contando também com a ajuda de sua mulher que certamente era sua leitora preferida). São coisas a pensar! E por essa razão é que ainda considero o escrever como sendo o ato verdadeiramente fundante na elaboração de um conhecimento que se expressa, em sua forma mais acabada, no discurso escrito.

Quanto ao meu uso, talvez excessivo, de esquemas e diagramas, provavelmente se explique, de um lado, pelo meu próprio idioleto mental; por outro lado, devido à minha longa exposição à influência do pensamento estruturalista através do uso de modelos abstratos. O que posso dizer agora é que sua pergunta me leva a pensar... é uma boa questão.

JM – Acho que é também uma tarefa tentar entender como a maneira de pensar e conceber a fotografia vai se transformando. Será que hoje a fotografia talvez se desligou daquele mesmo objetivismo de que o senhor falou no início da entrevista, pois que a fotografia também estava relacionada a um olhar objetivo, que vem da antropometria, o olhar neutro...?

RCO – Seria a chamada neutralidade. A foto é boa porque é neutra, não é mais do que uma ficção. Conforme o ângulo que você dá na fotografia ela não é mais neutra, quer dizer: a foto tem também o seu ponto de vista, que é o ponto de vista de quem está atrás da foto.

ES - Por isto eu acho que seria interessante pensar também no ato de escrever e nas suas implicações hermenêuticas. Escrever significa representar a realidade por meio do suporte da escrita, o que o antropólogo faz interpretando, sempre, esta realidade... como também o fotógrafo... fotografando, usando de um outro suporte, mas sem que pudesse, portanto, desaparecer, “sumir” enquanto sujeito cognoscente, isto é, interpretante... ele também... O que me provoca, então, nessa aliança que temos que reconstruir entre a escrita e a visualidade, não é apenas a questão das singularidades dos suportes, mas a maneira com que, através deles, estamos engajados, condicionados e convidados num ato conjunto

– distinto e complementar – de interpretação e da compreensão da realidade humana.

RCO – O fotógrafo interpreta pelo ângulo, pela distância. A distância vai mostrar até onde a pessoa está, mesmo você usando lentes, zoom e outras coisas com que você aproxima a imagem. Mas de qualquer maneira há de se conhecer minimamente o “*métier*” do fotógrafo e poder fazer uma leitura do ponto de vista técnico.

ES - Com certeza.

RCO - Isso me parece ser uma tarefa de vocês, antropólogos visuais, que poderiam contribuir para uma melhor compreensão da articulação do discurso textual com o imagético, daí tirando ensinamentos úteis para todos nós.

JM - Esboçamos uma comparação entre o olhar fotográfico contido nas fotografias do livro de Curt Nimuendajú e aquelas que estão em **O Índio e o Mundo dos Brancos**. Buscando empreender uma análise técnica mais aprofundada das imagens, elegemos algumas fotografias representativas da festa da "moça nova" em ambos os livros. Vimos daí a configuração de dois olhares fotográficos diversos. Elaborei então a hipótese de que as diferenças estariam também refletindo um pouco da trajetória e do pensamento cristalizados em ambos os livros.

Resumidamente diria que o olhar de Nimuendajú procura fixar sob um ângulo específico (de uma descrição realista) no sentido de registrar uma totalidade cultural em desaparecimento. Já o olhar das fotografias associadas ao **O Índio e o Mundo dos Brancos** parece estar buscando pontos de vista diversos e variados, aproximando-se e afastando-se, no sentido de procurar construir uma reflexão sobre uma situação dinâmica. Diria que aqui há um processo de investigação do olhar, ele se impõe dentro de uma interação, é elaborado durante o acontecimento. No outro caso tem-se um método de olhar fixo, talvez previamente elaborado e aplicado regularmente, mesmo com a ostensiva participação e colaboração dos fotografados.

Caso a hipótese seja pertinente, de que o ponto de vista do fotógrafo interpretado tecnicamente reflita aspectos do pensamento do autor, não teríamos aqui também um índice de que ao olhar fotograficamente estaríamos exprimindo idéias? Talvez aqui a imagem da refração possa adquirir maior amplitude.

RCO – É uma questão a pensar mais maduramente. E um tema bem ao gosto da antropologia visual, não é? Comentaria apenas que, no caso de meu livro, há dois autores das fotos: eu, com mais fotografias no livro, e Maurício Vinhas de Queiroz, meu companheiro de viagem. Não poderia precisar agora quais as minhas e quais as dele, uma vez que elas se dispersam nas diversas edições do livro. Sobre as minhas posso falar e dizer que efetivamente elas teriam um

objetivo mais sociológico, como o de retratar posições sociais, atividades, comportamentos associativos e por aí vai... Já nas do Maurício, creio que preponderava mais o fator artístico, fotógrafo profissional que era.

JM - Tínhamos como hipótese inicial nesta pesquisa a idéia de que as fotografias tomadas durante a pesquisa de campo entre os Tükúna poderiam complementar ou talvez ilustrar também o pensamento desenvolvido em **O Índio e o mundo dos Brancos**, mostrando alguns aspectos da situação de fricção interétnica levantada na região. Como exemplo poderíamos pensar nas fotografias posadas da família de Antonio Roberto Aires de Almeida, nas fotos de famílias de regionais "neobrasileiros" ou nas imagens da polícia colombiana encontrada nas divisas do Igarapé, em contraposição talvez às imagens dos Tükúna na festa de "moça nova".

Num sentido mais reflexivo poderíamos pensar também que as fotografias tomadas pelo senhor e por Maurício Vinhas de Queirós teriam constituído uma espécie de índice da situação de fricção interétnica que se buscou estudar, isto na medida em que os próprios pesquisadores seriam também elementos, ainda que temporários, desta mesma situação investigada?

RCO - Perfeitamente! Concordo que pelo menos o meu interesse de fotógrafo de ocasião e amador tenha se voltado inteiramente para a documentação daquilo que pudesse insinuar a fricção interétnica. Meu querido amigo Herbert Baldus, um dos pais fundadores da antropologia em São Paulo, já dizia que a fotografia dos grupos aculturados, com seus utensílios modernos, era como a "natureza morta da aculturação"! Com minhas fotos eu procurava registrar um pouco do processo de contato interétnico que resultasse num quadro pelo menos mais "vivo" que o de Baldus... Porém, se você pensa em ligar as fotos ao texto, há de dissociar o discurso textual presente no livro das imagens produzidas pelo Maurício, pois elas foram feitas com sua absoluta autonomia de fotógrafo. Lembro-me que todas as vezes que eu lhe pedia a fotografar algo, uma ou outra cena, ele me dizia que não estava inspirado. Ele era o artista.

ES – Agora estou me perguntando - aliás isso foi a temática de um pós-doutorado, que fiz na França em 1991-92, mas que, confesso, não consegui até hoje fechar... – : será que podemos falar de um "pensamento visual fotográfico"? Penso, agora, que, além de complexa, a questão foi mal encaminhada... Diria hoje: será que existe um pensamento sensorial (de nossos sentidos e de suas inter-relações, patentes em termos da neurobiologia cerebral), presente no ser humano, ao lado de um pensamento lógico (melhor alimentado e nutrido pelas vias da fala e da escrita) ? Levanto uma interrogação que, com certeza, mereceria um outro longo momento de discussão...

Uma coisa é certa: devo essas interrogações a Claude Lévi-Strauss e ao seu **O Pensamento Selvagem** (também, devo muito a Jack Goody e ao seu **A Domesticação do Pensamento Selvagem**). É tão verdadeiro que, em janeiro de 1992, quis submeter a proposta de um "pensamento visual fotográfico" à própria

apreciação de Lévi-Strauss. Com rara cortesia, recebeu-me na pequena sala que ocupa no Collège de France e me disse: "Oh, meu caro colega, eu acho esse problema muito interessante, mas não para antropólogos." Até hoje, me pergunto: "porque não?" e, tanto mais que, na época, Lévi-Strauss me dizia: "aliás, atualmente estou redigindo um novo livro (publicado sob o título **Écouter, Regarder, Lire**)"...

RCO - Nesse livro ele fez antropologia estética... Mas quanto ao cerne de sua questão, eu acrescentaria que se não cabe ao antropólogo "*tout court*" enfrentá-la, cabe ao antropólogo visual, associado a colegas psicólogos e a outros profissionais conjugados. É uma área de fronteira interdisciplinar que a questão nos convida a entrar...

ES - ... Bom, isso no final de sua vida, me dizendo: "atualmente estou diante de um problema de compreensão das cores e, caro colega, vou lhe dizer: pedi a outros colegas para me fornecerem artigos e livros sobre o assunto, li tudo e não entendi nada!" (risos). O título deste livro (**Écouter, Regarder, Lire**) me parece particularmente interessante por parte deste antropólogo, sobretudo na medida em que suscitou, por parte do Senhor, um outro despertar: seu recente artigo "O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever"... Gostaria de voltar, um dia, sobre isto.

Existe, ainda, um outro autor, polêmico tanto como instigante, o Dan Sperber que acaba de publicar um novo livro intitulado **La contagion des idées** (1996)...

RCO – É, eu não tenho tanto entusiasmo pelo Dan Sperber, mas posso mudar de idéia lendo esse seu novo livro... (**O Fotográfico**) Talvez porque eu considere que a antropologia francesa ainda não encontrou teóricos do porte de Lévi-Strauss e Louis Dumont. Mas por falar neles, lembro-me de haver estado com Dumont apenas uma vez quando o conheci em Nova Iorque, durante uma reunião da *American Anthropological Association* e, depois, o reví em Harvard, numa das vezes em que eu estive lá e ele estava ministrando conferências. Ele estava elaborando seu livro **Homo Aequalis** e, lembro-me, por nossa conversa, que já pensava em escrever sobre o pensamento alemão, especialmente sobre Herder e Fichte (lembro-me disso porque eram autores também de meu interesse). Quanto a Lévi-Strauss eu infelizmente convivi muito pouco com ele, em 81, quando fiquei três meses em Paris associado à *Maison des Sciences de l'Homme*. Eu estava trabalhando com os inéditos de Marcel Mauss, nos arquivos do *Groupe d'études durkheimiennes*. Pude então visitá-lo no *Collège de France*, em seu gabinete de trabalho. Nessa ocasião me deu uma notícia que me deixou muito satisfeito: disse-me que em seus seminários de *Mardi*, destinado ao tema Identidade, havia dado para discussão o meu livro **Identidade, Etnia e Estrutura Social**, publicado cinco anos antes e provavelmente exposto por alguém que lia português, porque a edição castelhana só sairia em 1992. Durante o agradável encontro, comentando seus próprios trabalhos, disse a mim que não ia escrever mais, que já estava velho e... em 1981! – depois escreveria ainda vários livros, não é? (risos) Não é gozado?

ES - Sim, eu acho que... ele faz de propósito.

RCO - É, era um charme, mas já devia estar doente. Parece que estava com mal de parkinson. Suas mãos tremiam quando escrevia. Eu não sei como ele está agora, você o viu quando?

ES – Em 1992, começo de 92, até que ele queria carregar minha mala, uma pesada mala que levava, pura gentileza dele... o problema é que não queria matá-lo...

RCO – Pois é, mas já passaram seis anos...

JM – Aproveitando o ensejo, sobre a dimensão autoral, gostaria de colocar uma questão. Clifford Geertz em **Works and Lives: anthropologist as author** fala sobre os perigos de se considerar a vocação antropológica como literária, reproduzo aqui um deles: "(...) O empreendimento também pode ser considerado pura sedução verbal: artifício retórico inventado para fazer circularem bens intelectuais num mercado competitivo (...)". Tomarei sobre isto a seguinte passagem de Adorno em **Minima Moralia**: "(...) A circunstância de que os intelectuais se relacionam quase que só com intelectuais não deveria induzí-los a considerar seus pares como mais infames que o resto da humanidade. Pois eles tomam conhecimento uns dos outros, sem exceção, na mais vergonhosa e indigna das situações, a de postulantes em concorrência, e por isso exibem uns aos outros, quase compulsivamente, as facetas mais abomináveis.(...)" Como, dentro da perspectiva antropológica, o Sr. responderia a este tipo de inquietação?

RCO – Vejo isso como uma maneira bem adorniana e pessimista de diagnosticar as coisas. Entendo que há duas faces da “comunidade de comunicação” (expressão essa apeliana, do filósofo Karl-Otto Apel): uma saudável, quando voltada para o exercício honesto e bem intencionado da argumentação interpares, empenhada em alcançar consenso; a outra face, perversa, quando essa comunidade de comunicação interpares se orienta para aquilo que um autor, como Bourdieu, chama de “clube de elogios recíprocos”. Penso que tais elogios são mais funestos do que a crítica raivosa...

JM – Professor, agora eu tenho algumas perguntas que, acho que depois de tudo isso, ficam até um pouco mais chatas. São questões sobre que máquina foi usada, o que o levou a doar o material para o acervo e se ainda pensa em retornar, em voltar a olhar este material e fazer alguma coisa...?

RCO – Sobre a máquina que eu usei, que eu me lembro, acho que foi uma Rolley-flex, acho que eu trabalhava no alto Solimões com uma Rolley-Flex. Já anteriormente, na etnografia dos índios Terêna, lembro-me de ter usado uma Zeitz, bem pequena, propriedade do Museu do Índio.

Evidentemente que eu doei este material aos arquivos, tanto os relativos aos Tükúna quanto aqueles obtidos junto aos Terêna. Eles estão no Edgard Leuenroth devido às dificuldades que a Mariza Corrêa tinha em conservar em bom estado todo o material por ela colhido no âmbito do projeto de estudo sobre a Antropologia Brasileira. Ela tinha que guardar isso em algum lugar, com as grandes dificuldades que se tinha na Unicamp, decidiu-se que era melhor juntar numa sessão do Arquivo.

Durante muitos anos esse material ficou numa sala do IFCH, que tinha meu nome na porta... No começo ela queria identificar a sala como "Arquivo RCO"; eu fui contra, e falei: "Não, você põe 'Arquivo Histórico da Antropologia Brasileira', porque não tinha só os meus dados, tinha dados do Pierson, do Emílio Willems. Aliás, sobre ambos ela chegou a publicar um interessante volume, em 1987, intitulado **História da Antropologia no Brasil (1930-1960): Testemunhos de Emilio Willens e Donald Pierson**, que seria o primeiro de uma série sobre a história da disciplina entre nós.

E só nos cabe esperar que seu empreendimento continue, já que ela conseguiu reunir vários depoimentos: do David Maybury-Lewis, do Roberto Da Matta, do Luiz de Castro Faria e de alguns outros mais. Sobre o depoimento do Castro vale uma pequena história. Eu colaborei em sua entrevista porque a Mariza achava que o Castro Faria era uma pessoa muito difícil, não era muito dado a entrevistas, muito menos para falar de si. Então ela me pediu: "Roberto, vê se você vai comigo". Eu como estava no Rio, numa das minhas viagens, pois eu ia mensalmente ao Rio de Janeiro, falei: "Mariza eu vou para o Rio agora, se quiser você vai também e nós faremos a entrevista".

Fomos eu, ela e mais uma sua auxiliar, encarregada de gravar e fotografar a entrevista, registrando tudo. Eu fui apenas o mediador. Então quando o Castro falou: "Eu não vou falar sobre...", eu logo interfeiri: "Ah, fala Castro, você tem que falar, você tem o que dizer". Dessa maneira eu o estimulava para a entrevista conduzida inteiramente pela Mariza e que acabou resultando num excelente material para a pesquisa.

ES - O senhor viu lá em Vitória, na 21ª Reunião da ABA (1998), a sua apresentação? Lindíssima! Sim, mas ao saber sobre essa primeira história e tendo visto o depoimento que ele deu, os *slides* que ele apresentou, amigos que conseguiram abrir o acervo dele, tudo isto é para mim uma lição de antropologia.

RCO – Sim, mas todo esse material não é de agora. O Castro vem reunindo fotos e documentos em seu acervo há anos, razão – pelo menos uma das razões – pela qual ele foi entrevistado pela Mariza! Ele é a nossa melhor memória da disciplina. Mas é muito avesso a dar depoimentos.

ES – Mas desde este primeiro contato, então, ele amadureceu a idéia...

RCO – Pode ser. Porque agora o Castro tem um *entourage* de ex-alunos no Museu Nacional e na Faculdade Fluminense, que o amparam e estimulam.

Inclusive fizeram esse livro porque o Castro publicou relativamente pouco. Mas o que publicou foi sempre de boa qualidade refletindo os diferentes momentos de sua antropologia. Castro Faria foi treinado para ser um arqueólogo, inicialmente antropólogo físico e, depois, transformou-se em antropólogo social, quer dizer, ele é o que mais próximo nós temos da idéia “Boasiana” de antropologia no Brasil, não é?

E o Castro é muito auto-crítico... Mas se ele tinha dificuldade em produzir por excesso de autocrítica, por outro lado sempre tinha projetos, sonhos. Se eu escrevesse um dia sobre o sonho na antropologia, eu tomaria o Castro como “personagem conceitual”. Ele é excepcionalmente inteligente e realmente é um sonhador, porque sempre tem dois, três, quatro livros arquitetados, prontos para serem, escritos... Por isso foi muito bom que, nessa reunião da ABA, tenha saído um primeiro volume de sua obra; vão sair outros, estando prevista uma trilogia, de modo que todos os trabalhos que ele escreveu, dispersos em diferentes publicações, vão estar organizados lá, e disponíveis para as novas gerações. Eu acho que foi uma boa iniciativa de seus ex-alunos, hoje seus colegas.

Mas, retomando a pergunta do João Mendonça sobre a doação do meu arquivo para a Unicamp – que acabei não respondendo –, diria que foi uma casualidade. Eu tinha um material muito grande de documentos muito variados relativos à minha trajetória profissional, com passagem por diferentes instituições, como o Museu do Índio, o Museu Nacional, a Universidade de Brasília, além de alguns colegiados de órgãos nacionais e internacionais, conselhos de revistas científicas, etc, etc. Quando eu saí de Brasília em 1985, em janeiro, ou melhor, em dezembro de 84, fui para a Unicamp e deixei na minha sala que eu tinha aqui, um material muito grande de arquivos, documentos, etc... Eu sempre guardava as coisas, não jogava fora, eu mesmo classificava em pastas devidamente identificadas. Inclusive, tinha a minha correspondência desde 1955 ou 56 devidamente arquivada.

Então tinha todas essas coisas e eu não ia estar carregando nas costas, mudando-me para Campinas. Tudo isso ficou numa sala de uma colega, a Professora Alcida Rita Ramos, e eu fiquei preocupado porque ela estava com todos os arquivos, sem poder usar o espaço com seu próprio material.

Falando com a Mariza, ela teve a idéia do programa de história da antropologia ficar com esse material. Eu faria uma doação formal, o que foi feito. E a Unicamp assumiu o encargo de mandar buscá-lo em Brasília. Então vieram de lá 13 caixas desse tamanho, 13 caixas... (indica com um gesto, risos). Então ela viu, não sei se ficou surpresa ou não, e pediu uma sala grande para colocar o meu acervo.

Atualmente já aumentou bastante, pois faz mais de uma década e nesses anos eu estou sempre mandando. Cada ano você tem uma correspondência, uma pasta que começa fininha e fica assim... (gesto). Eu sempre guardo comigo a correspondência por 5 anos, em média, mas agora constato que já preciso mandar várias pastas. Eu já devia ter ficado somente com as de 1998, 97, 96, 95 e 94. Quer dizer, significa que 90, 91, 92, 93 eu já devia ter enviado, porque ainda

estão comigo. Eu preciso mandar para ela. Mas o que eu quero dizer é que eu doei também como uma forma de colaborar com o projeto sobre História da Antropologia no Brasil, e uma maneira de verificar se o que eu tenho pode servir, eventualmente, como testemunho da antropologia vivida por mim durante um longo período.

Eu trabalho em antropologia desde 1954. E desde 1954 é um tempo razoável, sobretudo numa época que havia poucos antropólogos. A primeira Reunião Brasileira de Antropologia foi realizada no Museu Nacional em 1953, quando eu estava concluindo meu curso de Filosofia na USP. Nessa ocasião teria surgido a idéia para a criação da ABA, a Associação Brasileira de Antropologia. Em 55, durante a segunda Reunião Brasileira de Antropologia, a ABA foi formalmente instituída. E nessa época não havia muito mais do que uma dezena de antropólogos profissionais no Brasil. Eu era o "jovem" antropólogo. Enquanto todos eram professores, fulano e beltrano, Roberto Cardoso aparecia como "licenciado Roberto Cardoso", era apenas "lic." (risos). Eu não tinha status para poder ser professor, e é muito interessante isso porque é revelador do mandarinato da época! Mas apesar de tudo isso, acabei fazendo parte da primeira diretoria da ABA.

ES – No livro **Estilos de Antropologia** (1995), na parte final apresentada por Mariza Corrêa, eles lembram disto, existe até uma fotografia... se tiver boa memória...

RCO – Eu sei que o Darcy era secretário e eu o tesoureiro (risos). E lá aparece "Professor", digamos, "Luiz de Castro Faria – Presidente", "Professor Darcy Ribeiro – Secretário Geral", "Tesoureiro – ... Licenciado Roberto Cardoso", nem ao menos escreviam meu nome completo... (risos).

Então você vê, como sou testemunha e participei desde o início da ABA, essa coisa vai se acumulando e eu fui guardando. Então eu doei isso. Quanto às fotos pelas quais vocês têm um interesse especial, devo dizer que eu dei mais com uma preocupação de salvá-las; eu sabia que na forma como eu as guardava em minha casa, no meu apartamento, elas estavam ameaçadas de estragar. Eu as reuni ao acervo como uma maneira de conservá-las. Na época havia uma moça muito competente que trabalhava com fotografias, esqueci o nome dela. Era uma bolsista da CAPES: ela era formada em antropologia e com gosto para o trabalho de arquivo fotográfico. Trabalhou um bom tempo com minha coleção fotográfica.

Eu quis, naturalmente, colocar em boas mãos as fotos que hoje pertencem à Unicamp e está aberta à consulta de pessoas academicamente qualificadas a juízo da direção do Arquivo Edgard Leuenroth. Parece que tem sido usado várias vezes. Há uma tese de doutorado que usou muito o meu material, e eu sei porque fiz parte da banca. Soube que algumas outras pessoas recorreram ao acervo. É pena que ele ainda não esteja devidamente informatizado, o que facilitaria bastante sua consulta. E nem sei quando essa informatização vai acontecer. Mesmo para mim, é difícil consultá-lo hoje em dia dada à sua ampliação. Eu tentei

convencer o Castro Faria a doar o material dele porque, se eu tenho um material que cobre um período razoável, o que dizer do acervo do Castro Faria! Abarca um período bem maior... Mas ele, bem ao seu estilo, diz: "Não, quando eu morrer, eu mando rasgar, eu mando queimar...". E estou tentando, também, para colaborar com a Mariza, fazer com que o David Maybury-Lewis também doe o seu material. Mas há de se reconhecer que meus colegas são meio complicados... Há uma certa resistência, talvez para não se revelar demasiadamente, pois um acervo de documentos tem sempre uma dimensão pessoal.

Bom, pelo menos eu colaborei desde o início com esse projeto. Não fui o único, pois o Donald Pierson teve o maior prazer em doar uma parte de seu material. O Charles Wagley também andou doando para o projeto. Mas só a Mariza poderá informar bem sobre isso. Só não sei atualmente como as coisas estão, não converso há algum tempo com a Mariza, e não sei se ela tem dado prosseguimento ao projeto sobre a História da Antropologia no Brasil, porque vejo que ela está tão vinculada à antropologia de gênero e temo que isso tenha ficado em segundo plano, seria uma pena!

ES – Mas são coisas que, às vezes, são rápidas de serem retomadas, não é?

RCO – Pois é, mas eu acho que ela podia pelo menos ter o '*staff*', com algumas pessoas fazer alianças, inclusive com vocês e com outros, para tentar conseguir que o acervo cresça. Mas não quero me intrometer...

ES - Vou tentar falar disto com ela.

RCO - E isso é um trabalho de muitos, não é de uma pessoa só, é de um grupo. Não é?

ES – Professor Cardoso, já são quase nove horas, eu vou fazer ainda uma pequena pergunta. O senhor me disse que, segunda-feira próxima (25 de maio de 1998), vai precisamente, no Rio de Janeiro, fazer uma palestra sobre os Tükúna no "clube" dos 'Ticunólogos' e que, para tanto, foi um prazer poder mergulhar nos seus diários. Então para iniciar, e pensando num trabalho futuro do senhor com esse distanciamento que tem com relação aos Tükúna, será que, porventura, gostaria de ter estas fotografias (Reproduções feitas por JM de parte do acervo fotográfico de RCO na Unicamp)?

RCO – Ah, sim. Ele (JM) colocou uma questão nessa direção, sobre o que eu poderia fazer com este material dos arquivos... Bem, eu tenho pensado nesses últimos meses. Tinha uma idéia meio vaga mas a partir do momento que o Professor João Pacheco de Oliveira me convidou para fazer a palestra de abertura deste simpósio sobre os Tükúnas, então me veio a idéia. O que eu poderia falar aos jovens que estão trabalhando com os Tükúna num momento em que eu já não trabalho com eles há tanto tempo? Eu tenho trabalhado nestas duas últimas décadas com questões de epistemologia, de etnicidade e de moralidade em termos teóricos, mas não tenho feito etnologia. A última etnologia que eu fiz – se é

que posso classificar meu trabalho como etnologia – foi na Catalunha, escrevendo sobre a identidade catalã e a ideologia da “*Catalanidad*”; porém uma pesquisa mais de biblioteca e de arquivos, e com uma ou outra entrevista.

Achei, então, que seria interessante eu tomar o primeiro diário Tükúna, e daí o título da palestra que vou proferir: “Tükúna/ 1959. Excertos de um diário de campo”. De poder falar sobre alguns dados desse diário, passar um pouco aos alunos o que era a área e como era a pesquisa na região do alto rio Solimões. Eu falo um pouco sobre como ser aprendiz de botânica, sobre como e porque fazer um herbário, pois tive que aprender fazer herbário e plantas utilizadas para a manufatura do curare, esse veneno que os Tükúna faziam tão bem. Sendo que foi graças à etnografia da produção do curare que eu consegui verba para a pesquisa de 59, concedida pela Divisão de Botânica do Museu Nacional e pelo CNPq. Passar para eles um pouco dessas experiências e sobre o que era a região e as próprias condições de pesquisa, me pareceram que poderiam ser de interesse a antropólogos que, muitos deles, ainda nem eram nascidos...

Porque antes de mim quem tinha feito etnografia na região? Pesquisa profissional só mesmo a do Curt Nimuendajú. A etnografia de Nimuendajú é dos anos 40, e ele lá haveria de morrer em 46. Comigo eles teriam a oportunidade de ouvir um depoimento sobre a segunda década dos anos 50, no final. Eu bem poderia estender até os anos 60, melhor diria, o ano 62, ou, ainda, a 1975, minha última ida à área Tükúna, mas ficaria muito pesada e extensa a palestra. Preferi me restringir à minha primeira ida ao campo. Tenho, portanto, vários diários. Assim, tive que reler os dois volumes do diário de 59. E ao fazer a re-leitura, cheguei a pensar em fotos... estava pensando nos dados do diário. Além do mais, como vocês sabem, a documentação fotográfica não está mais comigo, está na Unicamp. Mas, com essa nossa conversa -- e eu sabendo que esse material está lá à disposição para consulta, creio que vale a pena dar uma olhada, quem sabe se não seria interessante editar ao menos uma parte desse diário? E olhar não só o material Tükúna, mas também sobre a documentação Terêna. Vai ser bom rever o material Terêna porque talvez eu me anime a fazer um livro não só sobre os Tükúna, mas fazer sobre ambas etnias, articular as duas em um único volume. E tentar também refletir sobre os Terêna buscando presentificá-los por meio de uma interpretação a partir do meu horizonte atual, como antropólogo e como pessoa. Será como trazê-los dos anos 55, 57, 58 e 62 – anos da pesquisa de campo – até o presente. Um bom desafio! Então quem sabe se, no futuro, sabendo do interesse de vocês por essa documentação fotográfica, não poderíamos fazer algo em colaboração no que diz respeito aos Terêna...

Mas uma das coisas que eu gostaria de refletir, já por minha conta e risco, é sobre a própria questão da fotografia como ilustração trivial do texto ou como “discurso imagético” propriamente dito, enfim qualquer coisa nessa direção, como algo a pensar. Eu entendo que a foto permite uma grande evocação. E a evocação é essa presentificação de que falei, quer dizer, você vê coisas de que já não lembra, é muito interessante que, quando olhando uma fotografia antiga, nós nos transportamos no tempo também, mas com outros olhos. Ao se transportar ao

tempo congelado na foto, já não se é a mesma pessoa, é uma outra – e é essa que é a chave de toda interpretação, não é?

JM – Pensando na antropologia feita no Brasil, me ocorreu agora a questão da crítica pós-moderna em antropologia, desenvolvida nos Estados Unidos e nos países centrais, para citar apenas um nome, o de Stephen Tyler. Nesta perspectiva, numa posição mais extremada, parece que a herança colonial e cientificista desqualifica a continuidade do empreendimento exigindo a ruptura com a tradição da disciplina. Transpareceria aí um tom confessional que teria como penitência a própria retratação e anulação.

Sabemos que o senhor escreveu sobre as chamadas antropologias periféricas, procurando distinguir nuances significativas dentro da designação geral da disciplina. Talvez pensando mais especificamente no caso brasileiro, em quais aspectos os trabalhos desenvolvidos aqui guardariam peculiaridades que tornariam esta crítica pós-moderna talvez um pouco ou um tanto inadequada?

RCO – Essa não é uma pergunta fácil de responder. E uma boa resposta exigiria um ensaio! Mas posso adiantar que não considero as antropologias diferenciadas em “tradicionais” e “pós-moderna” como antípodas irreconciliáveis. Se você levar em conta o que venho escrevendo desde **Sobre o Pensamento Antropológico** de 1988 até **O Trabalho do Antropólogo**, editado mais recentemente, verificará que a preocupação com a objetividade cientificista das primeiras, pode bem se complementar com a preocupação com a intersubjetividade da segunda, com seu humanismo e com seu interesse pelo discurso (daí a importância que ela dá à crítica literária). É quando a obsessão com a explicação nomológica das primeiras, se concilia com a busca da compreensão dessa última. A rigor, se poderia dizer que há uma verdadeira articulação da imaginação científica, estimulada pelas ditas antropologias tradicionais (leia-se: paradigmas “da ordem” ou objetivistas) com a imaginação artística – ou com a “*poiesis*” – realizada via o exercício da compreensão hermenêutica (onde nem sempre os pós-modernos têm consciência disso...). Como tenho escrito, a antropologia moderna, isto é, atual, vive a tensão entre seus múltiplos paradigmas, todos suscetíveis de serem abrigados – pois coexistentes – numa mesma “matriz disciplinar” altamente dinâmica no que diz respeito às relações entre esses mesmos paradigmas no interior da matriz.

JM – Professor, apenas para esclarecimento. O livro de Nimuendajú eu tenho chamado de uma 'etnografia descritiva'. Quanto ao seu livro, existe uma passagem do final do primeiro capítulo onde, "com o receio de usar etiquetas", o senhor o chama de "ensaio de 'etnologia fenomenológica'". O que o senhor diria sobre esta denominação, o senhor manteria isto hoje...?

RCO – Eu não sei se valeria a pena manter o termo ensaio, para distingui-lo das etnografias descritivas que, à época, se inscreviam no gênero monografia. Já o ensaio não tinha a mesma preocupação das monografias, elaboradas para cumprir uma espécie de itinerário, como de resto a grande maioria das

monografias clássicas cumpriam. Você tinha uma história, um ambiente físico, uma organização social, organização econômica, religião, mitologia, e daí em diante. A receita disso estava no clássico **Notes and Queries on Anthropology**, editado pelo comitê da Royal Anthropological Institution em múltiplas edições (a minha já era a sexta edição), um verdadeiro catálogo de tópicos para a descrição etnográfica. O antropólogo estava imbuído em descrever tudo, então classificava quase tudo que o **Notes & Queries** indicava. Raramente havia uma idéia central, e, quando havia, ela praticamente submergia sob os itens do catálogo. É aí que eu via a diferença com o gênero ensaio.

Eu usava "ensaio" porque eu já tinha uma idéia central, a da "fricção interétnica" e a problemática que ela envolvia; era com isso que eu queria trabalhar. E isso distinguia radicalmente o meu trabalho com o de Nimuendaju, nesse sentido bem tradicional, em que pese a insuperável qualidade de sua etnografia. Então, com aquela idéia e com os dados colhidos em sintonia com ela, eu construí o livro. Lendo o livro o leitor pode verificar que o material etnográfico e sociográfico se aglutinava em torno de uma idéia central. Daí o caráter ensaístico que eu pretendi imprimir naquilo que hoje em dia – concordo – se poderia chamar sem maiores equívocos de monografia. E porque?

Hoje em dia as monografias com este teor, isto é, centralizadas em idéias, já se constituíram em padrão de investigação etnográfica moderna, e cujos predecessores pioneiros foram antropólogos como o próprio Malinowski, Evans-Pritchard, Leach, sem esquecer Bateson, com seu magnífico **Naven!** Talvez por esse motivo, é que autores como esses sejam os nossos clássicos. Mas, dentre todos esses antropólogos, devo confessar que aquele a chamar mais fortemente a minha atenção, logo após eu haver escrito **O Índio e o Mundo dos Brancos**, foi a monografia de Victor Turner, de 1957, **Schism and Continuity in an African Society** e que eu só li posteriormente. O que faz o Victor Turner? Ele tem uma idéia central, a da fissão entre os grupos, e, através dessa idéia, procura interpretar a sociedade africana dos Ndembu. Portanto, o que eu chamava de ensaio podia passar facilmente por uma monografia, ainda que bem distinta, em concepção, da de Curt Nimuendaju, **The Tukuna**, de 1952.

Com relação à segunda parte de sua pergunta, do porquê da expressão "etnologia fenomenológica", responderei brevemente para compensar a extensa resposta que dei sobre a primeira parte. Tratava-se de investigar o sistema de representações dos Tükúna, inquirindo o próprio pensamento indígena, identificando suas categorias, porém animado – que eu estava então – com o trabalho de Lukàcs, notadamente seu **Histoire et Conscience de Classe** (1960), lido em sua tradução francesa. Eu queria dar conta da "consciência infeliz" (esse importante conceito da fenomenologia hegeliana), a saber, uma consciência dividida em duas, alienada, como a do caboclo (ou o índio aculturado) que é um índio que se vê com os olhos etnocêntricos do "branco" regional. Nessa época eu imaginava articular a antropologia social com a fenomenologia do jovem Marx através do estudo de ideologias. A identidade étnica para mim era e continua sendo uma ideologia. Mas só posteriormente, já nos anos 70, eu descobri que a

melhor maneira de dar conta das identidades étnicas era por meio do conceito de etnicidade. Nesse sentido, a obra de Barth, entre outros, me ajudou muito e me levou a escrever **Identidade, Etnia e Estrutura Social**, publicado em 1976.

JM – No início da entrevista o senhor falou sobre o controle da veracidade através da relação dialógica em oposição a uma "forma perversa da procura de objetividade" que seria o objetivismo. Trata-se evidentemente da perspectiva hermenêutica, minha pergunta seria sobre as mudanças que esta forma de abordar a questão do conhecimento acarretaria no processo educacional. Isto na medida em que novas tecnologias imagéticas são desenvolvidas contribuindo igualmente para a modificação das relações tradicionais no ensino. Faça a pergunta pensando, é claro, na sua experiência também como professor.

RCO – A objetividade absoluta a todo custo como alvo maior da explicação antropológica é que resultaria na perversão da busca de objetividade que, em si mesma, deve continuar como uma idéia reguladora da investigação científica, portanto perfeitamente válida como um alvo a ser perseguido pela pesquisa esclarecida. Como mencionei há pouco, ela, assim, concebida, se concilia com a própria compreensão hermenêutica.

Quanto à questão da relação dialógica, como base de negociação interpares da veracidade, termo este que eu prefiro como substituto da palavra verdade, por contornar mais facilmente questões metafísicas, não saberia lhes dizer como as tecnologias imagéticas poderão contribuir para isso! Como tais tecnologias poderão favorecer o exercício pleno da argumentação voltada para a construção de consenso? É um desafio para os antropólogos visuais e para os educadores.

JM – Agora, apenas para finalizar, quero pedir ao senhor para nos contar um pouco sobre a sua experiência com Heinz Foerthmann no filme **Kuarup**. Como foi a sua participação nesta história?

RCO – Minha participação foi marginal ao excelente trabalho cinematográfico do Henrique – como o chamávamos ao tempo do Museu do Índio. Apenas disse-lhe que não haveria melhor texto para o documentário do que o próprio mito do Kuarup. O que ele fez foi registrar o ritual, cabendo a mim apenas articular o rito com uma das versões do mito, aquela que melhor traduziria para o espectador a performance dos participantes do Kuarup. Eu não tenho muito mais a acrescentar, senão dizer que foi um prazer ter trabalhado com Heinz Forthmann, um saudoso e grande amigo.

ES – Professor Cardoso, muito obrigado... pela sua generosidade intelectual tanto quanto humana.

Campinas, Abril de 1999



4.3 A complementaridade entre diários de campo e fotografias

Diário da expedição de 1959: texto e imagem

Apresentarei inicialmente algumas passagens escritas por Cardoso de Oliveira sobre a ocasião e os resultados de sua pesquisa na região do Rio Alto Solimões. Na página ao lado mostro um mapa geral do estado do Amazonas com suas fronteiras, a área ovalada corresponde à região abordada. Nas duas páginas seguintes reproduzo parte do mapa elaborado por Curt Nimuendaju com uma identificação detalhada dos lugares (aqueles que são referidos nos diários estão em negrito), as áreas ovaladas correspondem às regiões dos igarapés e das comunidades referidas em *O índio e o mundo dos brancos*.

Tanto os textos dos diários como as fotografias estão precedidos pela data das tomadas (das notas escritas ou das imagens) e serão apresentados obedecendo a seqüência original. As fotografias estão numeradas sucessivamente. Indico no texto dos diários, entre parênteses, os números das fotografias eventualmente relacionadas. Quando há uma identificação direta de uma passagem escrita com uma fotografia, esta mesma passagem é sublinhada. Assim, uma frase ou um período muitas vezes suscita imagens correlatas e, a uma passagem sublinhada, correspondem imagens precisas, representando o que foi escrito.

Ao fim serão oferecidas outras identificações complementares, sejam por parte da pesquisa de que resultou esta dissertação como também por parte do professor Cardoso de Oliveira. Vale lembrar, enfim, que este exercício é *experimental* e seu objetivo é sugerir *outra eventual maneira de reutilizar as fotografias* do acervo. Assim, as identificações, quanto às datas das fotografias e quanto aos seus temas, não são exatas e servirão apenas para situar melhor as imagens vistas. Um etnógrafo especializado nos Tukuna (ou o próprio autor das imagens), por exemplo, certamente enriqueceria em muito o material apresentado, mas isto seria outro trabalho. Basta, aos propósitos desta dissertação, mostrar imagens e texto de forma a tornar possível o questionamento dos papéis recíprocos de ambos na pesquisa e na reflexão.

Talvez seja interessante, num primeiro momento, proceder apenas à leitura dos diários e à visualização das imagens em paralelo, tecendo posteriormente as associações indicadas.

FRAGMENTOS DOS DIÁRIOS ESCRITOS E DO DIÁRIO FOTOGRÁFICO

Introdução

“Decidi-me pelos Ticuna por duas razões básicas. A primeira é que eles se encontravam numa área de fronteira e eu acreditava que isso tornariam ainda mais complexas as relações entre índios e brancos, que estariam marcadas não apenas pela etnicidade, mas também pela nacionalidade. A segunda razão bastante forte era que se tratava de um grupo indígena razoavelmente conhecido, especialmente devido à monografia de Curt Nimuendaju, texto que certamente iria ser da maior utilidade para a realização de uma pesquisa de campo de tempo curto, pois a verba disponível pouco dava para dois meses de campo.”

“Tukuna/ 1959. Excertos de um diário de campo” Op. cit. (1998).

“Examinemos os índios de igarapé. Acham-se eles congregados, em sua maioria, nos igarapés Belém, Tacana e São Jerônimo, que deságuam na margem esquerda do Solimões, entre Benjamim Constant e São Paulo de Olivença. Nesses rios todos os Tukuna estão engajados no trabalho de extração do látex para três grandes proprietários da região. Dois deles (o do Belém e o do São Jerônimo) residem na sede de suas respectivas empresas, na boca dos igarapés; o terceiro, residente na cidade de Manaus, conta com um empregado para administrar seus interesses no Tacana. Os três igarapés têm suas cabeceiras em território colombiano, o que dá para os Tukuna neles residentes uma oportunidade de escaparem do controle das empresas, quando isso se faz necessário, seja para vender melhor os seus produtos, seja para fugirem aos maltratos recebidos dos empregados do Seringal. Toda produção indígena, por sua vez, é canalizada quase compulsoriamente para o *barracão*, e as relações de trabalho engendradas por esse sistema assumem as mais variadas formas, todas, entretanto, marcadas por um conflito potencial. A falta de autonomia dos Tukuna dos seringais dá-lhes um *status* de “nação ocupada” – se nos é lícito usar o paradigma.”

O índio e o mundo dos brancos, Op. cit. (1996), p. 75.

“Não há talvez situação interétnica mais propícia para a plena fomentação de preconceito “racial” do que a encontrada no Alto Solimões; e os casos demonstrativos dessa asserção poderiam ser enumerados *ad nauseam* .”

Ibid. (1996), p. 156.

Rio Alto Solimões

Rios e Igarapés

R42 *akiti'*
R35 *aru-pane*
R37 *baruri'*
R47 Cabeceira do Taxy
R48 Cano do Taxy
R29 *cau'matã'*
R31 *daurë-ki*
R44 *doca'nei'n*
R17 *dyo'lna*
R26 *dyo'naka*
R33 *é/ti*
R46 *é/tin-ki*
R19 *éwarë*
R16 Ig. Agrã
R3 Ig. Berury
R15 Ig. Caldeirão
R32 Ig. Calixto
R7 Ig. Capacete
R10 Ig. Capitán
R11 Ig. Caraná
R45 Ig. da Rita
R12 Ig. Irinéu
R2 Ig. Mariaassu
R8 Ig. Nuáka
R43 Ig. Panapaná
R14 Ig. Piranha
R6 Ig. Preto (1)
R41 Ig. Preto (2)
R4 Ig. São Antonio
R9 Ig. São Jorge
R40 Ig. São Paulo
R13 Ig. Surubim
R28 *Kuai'n-ti*
R38 *Kwaica'na-ti*
R39 *Mãia-ti*
R22 *Mã-ti*
R24 *Mbãi*
R27 *Mé'kira'n*
R34 *Mé'-para*
R36 *na'n/ne'nen'*
R21 *napa-ti*
R23 *pacare'e*
R49 Paraná Apára
R1 Rio Javary
R5 Rio Tacana
R30 *taucini-ki*
R25 *tau-i*

R18 *-tawe'en'*

R20 *tine-ti*

Casas Tukuna

T14 Augusto Mocario
T4 Antº Cazemiro
T8 Calixto
T9 Cap. Antonio
T2 Cap. Feliz
T13 Custodio
T11 Derô
T5 Julião
T1 J. Tauari
T12 Nino
T10 *n'ora'n*
T3 Ponciano
T6 Surára (tapera)
T7 *taivegi'ne*

Cidades e assentamentos

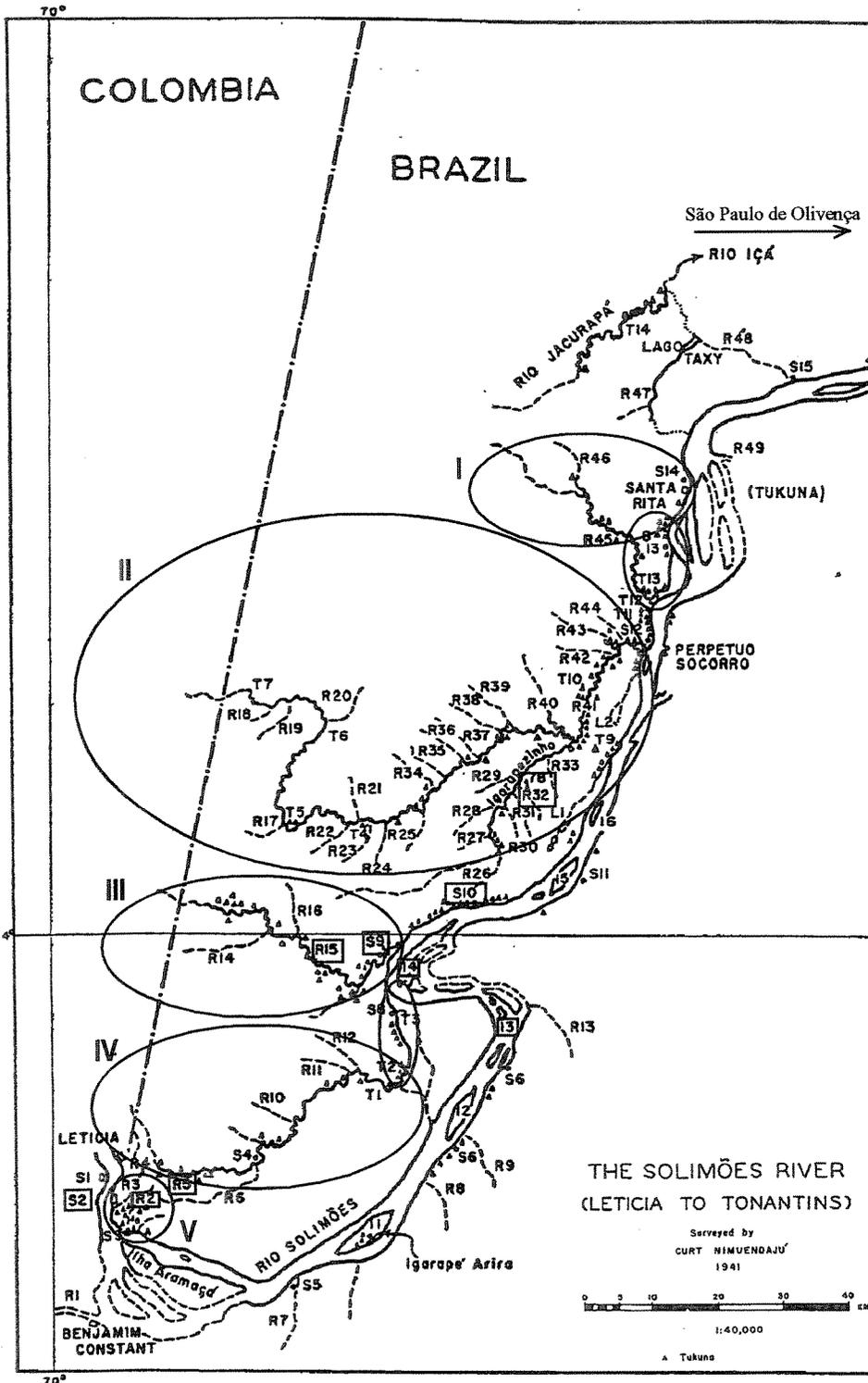
S11 Açacaio
S6 Aljubarata
S9 Belém
S5 Capacete
S3 J. Mendes
S14 Laureano Müller
S8 Marupiára
S13 M. Geissler
S4 Moysés
S10 Palmares
S15 Paraizo
S1 Ramon Castillo
S12 Sta. Cruz
S2 Tabatinga
S7 Tupy

Lagos

L1 Cajary
L2 Curaná

Ilhas

I6 Ilha Cajary
I5 Ilha Capiahy
I4 Ilha Guaribas
I1 Ilha Sururuá
I3 Ilha Tauarú
I2 Ilha Tubarões



- | | | | |
|---|---|-----|---|
| □ | Locais referidos nos diários de Cardoso de Oliveira | I | Região relativa à Santa Rita do Weil |
| ○ | Regiões gerais abordadas no livro
<i>O índio e o mundo dos brancos</i> | II | Região relativa ao igarapé São Jerônimo |
| | | III | Região relativa ao igarapé Belém |
| | | IV | Região relativa ao igarapé Tacana |
| | | V | Região relativa à reserva indígena de Mariaassu |

19-04-1959

Abre-se o diário escrevendo a bordo do barco "caldeirão" de motor penta 10/ 12 Hp, de propriedade do Senhor Antônio Roberto Aires de Almeida, seringalista e senhor dos igarapés Belém e Tacana, este apenas arrendado, e de outras terras. Seus filhos Arteiete Aires de Almeida e José Roberto Aires de Almeida dirigem o barco (7) que gentilmente nos ofereceram para a viagem de pesquisa etnológica nos igarapés de propriedade de seu pai.

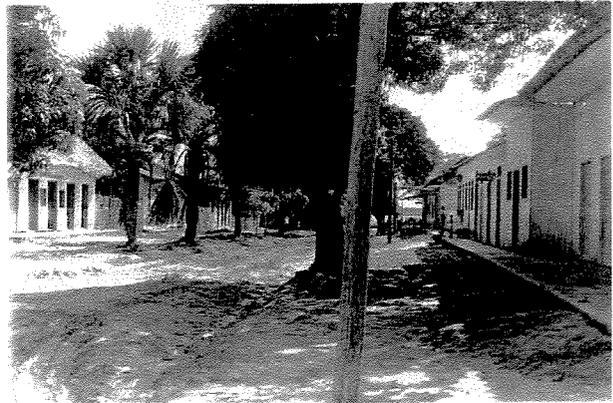
Somos três, Doutor Ivan Lowie, lingüista do Summer Institute of Linguistics, que se ofereceu a nos acompanhar para estudar o idioma Tukuna, o jornalista fotógrafo Maurício Vinhas de Queirós, meu amigo e companheiro no grupo de estudos sobre o pensamento de Marx, grupo, aliás, que vem se reunindo em sua casa quinzenalmente, e eu, que estou passando da etnografia dos Terêna para a dos Tukuna, inspirado em Curt Nimuendajú, morto há cerca de quinze anos nesta região em circunstâncias misteriosas.

Ontem, fizemos a estréia do "Caldeirão" ao conduzir a equipe do Museu Nacional, deixamos o Ivan no Posto Indígena Ticuna (1), cujo encarregado, Senhor Lobo, parecia nos esperar embora tivesse alegado não haver recebido nenhum telegrama do Senhor Teobaldo, chefe da "IR1" em Manaus. Naquela época era a Inspetoria Regional número 1. E pude sentir melhor, em contato com ele, o ranço amargo do SPI, a má vontade, a ineficiência e o medo. Principalmente o medo marcando o caráter de seus funcionários de norte a sul do país.

18-04-1959



1



2

19-04-1959



3



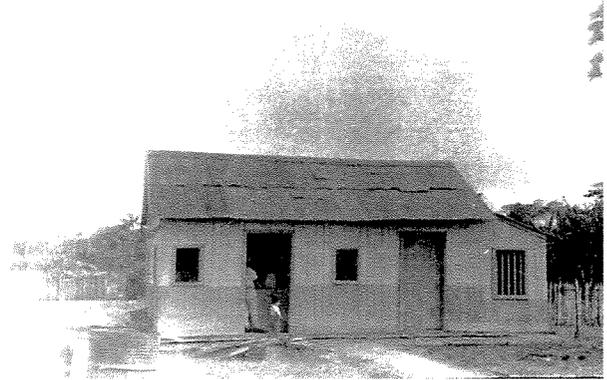
4

Enfim, eu e o Maurício deixamos o Ivan, torcendo para que ele se desse bem no ambiente do posto e com os Tukuna de Mariaassu ou Umariassú, como é chamada povoação indígena.

A área total parece ter três mil metros de frente, às margens do rio, comprada no tempo do Jacobina, quando o antigo posto se encontrava em Tabatinga. Parece que o exército teria pedido a saída do posto. Verificarei isso no Rio de Janeiro com o próprio Jacobina. (...)

Estamos chegando a Palmares (4), sede da propriedade de Dom Antônio Roberto Aires de Almeida. Começam suas terras a partir de um lugar chamado Vera Cruz na margem direita do Solimões e Tuarú, situado na margem esquerda. (...) Passamos pelo Paraná do Guariba e vamos voltear a ilha do mesmo nome para alcançarmos o "barracão". Do lado esquerdo do Solimões passamos pela embocadura do igarapé Tacana, que no mapa do Curt Nimuendaju está registrado como fundo do Tacana. Entre a foz e o Solimões ainda existe uma ilha nova e baixa denominada "tabuleiro das tartarugas". Disseram-nos que no último verão foram colhidas nesta ilha mais de vinte tartarugas.

À nossa frente, entre o Paraná do Guariba e o Solimões, vemos a ilha de Belém onde Dom Antônio tem umas duzentas cabeças de gado. Continuando em frente, ultrapassando a ilha, vemos a propriedade Belém, remanescente da antiga povoação de mesmo nome, localizada bem na foz do igarapé Caldeirão.



25-04-1959



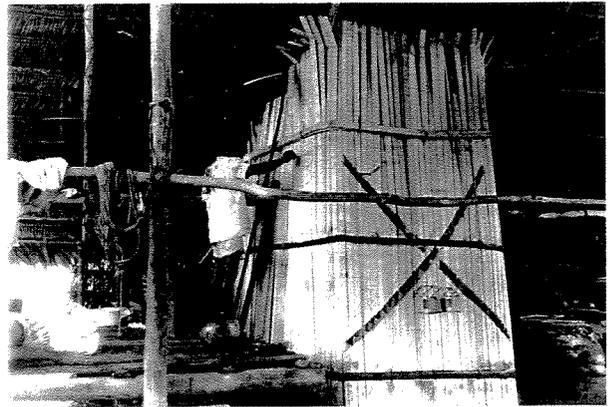
Contam os irmãos Almeida que essa povoação chegou a ter até uma fábrica de botões, feitos naturalmente com os ossos do gado da ilha de Belém. Nessa ilha por onde estávamos passando agora vemos uma habitação, nela vive um vaqueiro, um negro maranhense casado com uma Tukuna. A primeira visão de um matrimônio interétnico.(...)

20-04-1959

Chegamos em Palmares ontem às 17 horas. Pode-se dizer que foi o lugar onde fomos melhor recebidos. Não se cansam de nos acumular de gentilezas. Bem, apesar dos carapanãs, vou tentar descrever sumariamente o lugar.

Em destaque está a casa residencial aparentemente bastante grande. Mas a distribuição do espaço interior é bem diferente do padrão de moradia citadina ou mesmo rural da região sul do país. E, melhor do que palavras, farão as fotos que pedirei ao Maurício Vinhas para tirar.

Com exceção do "barracão", todas as demais construções são feitas sobre palafitas, apesar do terreno ser bastante alto ainda que muito úmido. Ficamos hospedados numa casa afastada quarenta metros, onde armamos nossas redes e mosquiteiros, fugindo dos carapanãs que em ondas nos envolviam, provenientes provavelmente do gado que pastava ao redor.



8



9

26-04-1959



10

O velho Dom Antônio, aos seus sessenta e nove anos, é uma pessoa ainda vigorosa para um homem criado na Amazônia. Manifestou sua desaprovação pela existência do posto indígena Tukuna num lugar, para ele, errado por estar junto da fronteira e da cidade de Benjamim Constant, servindo, em sua opinião manifestada acicamente, para refúgio de assassinos e desajustados. Acusa ainda o encarregado do posto de servir como intermediário dos colombianos junto aos índios, encaminhando-os para trabalhar nos seringais da Colômbia. O que, imagino, seja essa a mais séria razão de sua acusação, uma vez que se trata de mão de obra que sai de suas terras. Por outro lado, ele afirma, havia penetração de colombianos em sua propriedade através do Tacana e do Caldeirão, que chegam até a fronteira.



11



12

A propriedade foi comprada em 1923, e já naquela época nela trabalhavam nordestinos ou "cabeças chatas" como ele diz depreciativamente. Quanto aos índios, afirma trabalharem menos, porém têm outras utilidades como o artesanato, a produção de farinha, a caça, a pesca, além de trabalharem na seringa e na sorva (...).



13

A propósito da situação de fronteira em que os Tukuna estão inseridos, deve-se registrar que não só eles são atraídos para o lado peruano e colombiano, notadamente para este último, como também os neo-brasileiros (este conceito de neo-brasileiro tão usado por Nimuendaju, para ele brasileiros mesmo só podiam ser os índios então, todos que não eram índios para o Curt, eram neo-brasileiros) nordestinos, transfugas do antigo exército da borracha, ao tempo da Segunda Gran-



14

de Guerra, são mão de obra barata para os patrões colombianos, que os chamam de "arigó" ou "cabeça chata" e os discriminam abertamente.

Constituem mão de obra barata para a extração da sorva e é voz corrente que Letícia (2), o lugar mais urbanizado da região de fronteira, foi construída com dinheiro colombiano e braço do brasileiro. Isso era o que se falava. O certo é que a inflação brasileira põe o Peso colombiano e o Soles peruano quase sempre para cima, atraindo índios e não índios para além-fronteira, oscilando a atração conforme a oscilação do cambio.

Essa é uma questão que não deixa de preocupar a Dom Antônio. É assim que, para evitar a migração dos "seus" Tukuna para a Colômbia, tem sugerido às autoridades algumas soluções, como a de transferir o posto indígena Ticuna para a foz do Içá onde, segundo ele, já resolveria muita coisa. Vou procurar me informar melhor sobre o assunto para saber o porque da sugestão.

Aliás, fico um pouco constrangido em ver os inúmeros documentos que ele pôs à minha disposição, tão logo eu demonstrei interesse em saber sobre a história de Palmares, e culpado por minha desconfiança. Mas como não me sentir obrigado, não só pela obrigação do trabalho científico, mas também eticamente, a desvendar a conduta de um seringalista, dono de tanta terra e água e senhor de tantos índios.(...)



15



16



17



18

25-04-1959

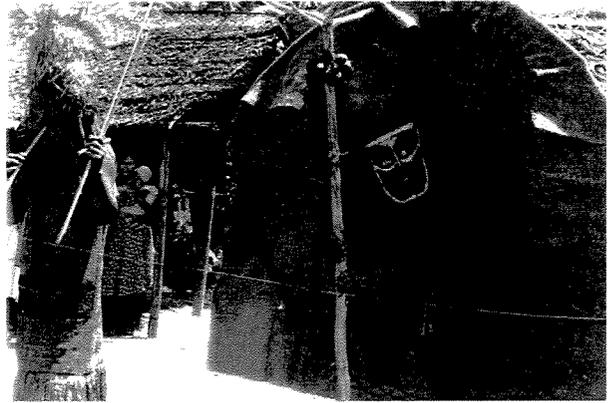
Chegamos na casa do João Grande, aliás na casa do seu genro, segundo nos disseram lá dentro. Estavam intensos os preparativos, os homens pintavam o curral, lugar cerimonial de resguardo da "moça nova" (8 e 9). Uma mulher, a irmã da moça nova, limpava o terreiro. A casa não pertencia ao pai da "moça nova", mas a um parente cujo parentesco ainda não pude verificar. Provavelmente por sua casa ser pequena, teve que pedir emprestado.

Contudo, todos tomavam parte ativa nos preparativos, menos o velho João Grande que, sentado, limpando as unhas com um facão, tudo observava. Fiz o recenseamento de toda a parentela presente, inclusive de um cunhado do velho João Grande que, morador da cercania de Benjamim Constant, veio à festa para ajudar, segundo sua explicação.

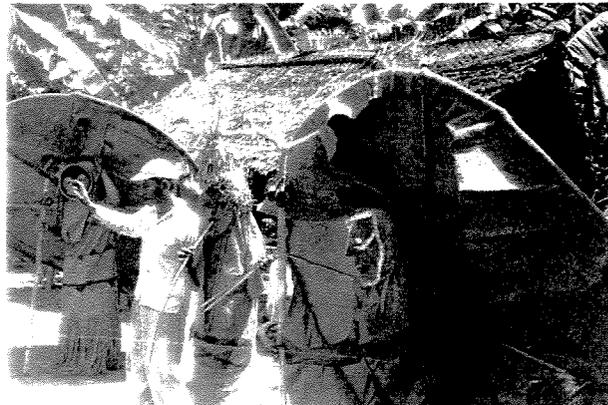
A festa começaria lá pelas treze horas, com danças e recepção dos convidados, mas a dança dos mascarados só começaria amanhã às dez horas, para continuar por todo dia e noite adentro até a hora de tirar a menina do curral e submetê-la às demais exigências do ritual de liminaridade, tais como pintura, depilação, adornos plumísticos e etc (23). Decidimos, pois, retornar amanhã e lá permanecer até o fim da iniciação.

26-04-1959

Estamos subindo o Solimões em direção à festa da "moça nova". São oito horas, espera-



19



20



21

mos lá chegar dentro de duas horas no lanchão caldeirão.

Chegou o irmão do Zé Roberto, chamado "Ford", nomes incríveis esses para quem está em plena Amazônia mas não de todo absurdo considerando que estamos no mundo da borracha e no passado a Ford deve ter feito aqui bons investimentos. Veio de São Paulo, onde esteve estudando em Sorocaba para ser tratorista na fazenda "Ipanema" de sua família.

Com ele subiu na lancha, vindo de Benjamim Constant, um velho remanescente da comissão de linhas estratégicas e telegráficas da época de Rondon, senhor Henrique Teles, um português que havia trabalhado com Rondon e sob as ordens do então coronel Nicolau Horta Barbosa, hoje general reformado e sogro de um irmão de meu sogro, morador de Copacabana, quase meu vizinho e com o qual tenho mantido longos papos, especialmente sobre sua participação na pacificação dos Nambiquara. Ele ficará feliz em saber que eu conheci um contemporâneo seu.

27-04-1959

Hoje é o segundo dia da festa, então eu vou me reportar sobre o que observei na festa. A rigor se poderia dizer o terceiro dia, porque já no Sábado foram depiladas cerimonialmente duas crianças, uma menina de oito anos, irmã da moça nova, e um menino, um garotinho de dois anos filho do dono da casa e neto do João Grande. A menina foi pelada pela técnica do arrancamento de cabelos fio a fio (21 e 22). O menino teve o cabelo apenas cortado, embora chorasse muito (22), ao contrário



22



23

27-04-1959



24

da cunhatã, que derramava lágrimas de dor sem, contudo, gritar.

A experiência foi magnífica. Passamos dois dias praticamente sem sair da festa. Apenas a deixamos para dormir numa casa vizinha. Não vimos, é verdade, a dança do macaco prego que foi lá pela meia-noite, fora disso vimos tudo. A dança dos mascarados visitantes (14 a 16), a entrada dos natiné, mascarados, trazendo preso às costas um grande círculo de liber lindamente pintado, com cerca de metro e meio de diâmetro (17 a 20).

Isso ocorreu ontem quando a moça nova ainda estava no “curral” (8 e 9). Procedeu-se a tosa no menino e o arrancamento dos cabelos da irmã, cerimônia denominada Bëru. Ambos eram tratados cerimonialmente pelas tias paternas. Depois da depilação, todos saíram dançando com flautas de pã, buzinas, chocalhos, tambores, bastões cerimoniais e os iniciados. Enquanto isso ocorria os presentes consumiam uma grande quantidade de paiauarú, esse suco de macaxeira bastante fermentado (36). Isso durou até a noite.

Nesse íterim e antes da “moça nova” ocupar o cenário da cerimônia (31 a 34), foi tirada do curral e devidamente pintada e paramentada (23) pelas tias paternas, portanto membros do mesmo clã e demais velhas, provavelmente do mesmo clã, devo conferir isso oportunamente. Ao fim da paramentação ela foi sendo acariciada com folhas de uma planta pelas mulheres ao seu redor como que submetendo-a a um rito de purificação. Em seguida, com um grito uníssono, atiraram os ramos de folhas para cima da cobertura da maloca. A moça retornou ao



25



26



27

caco-prego.

29-04-1959

Enfim encontramos o Calixto. Tanto falavam de seu temperamento esquisito que eu esperava encontrar grande dificuldade para conversar. É um homem dos seus sessenta anos, de olhos claros, como a confirmar a lenda de sua origem, filho de pai alemão, como, aliás, ele mesmo me declarou. Não consegui o curare, é verdade, pois há três meses Calixto se encontrava na casa do sogro e não tinha trazido nada consigo, nenhum dos apetrechos necessários à manufaturação.

Combinei entretanto para ele fazer e depois enviar o curare para Palmares, e de lá eles enviariam para o posto indígena Tukuna. Para tanto, prometi pagar bem. Porém, para garantir o curare e ampliar o herbário, já iniciado quando estive com Davi Kuruba, outro especialista na confecção do veneno, decidimos alterar os planos.

Em lugar de seguir para o Tacana, íamos eu e o Zé Roberto para a casa do Davi Kuruba, levando-lhe as bacias requeridas para a produção do curare e disposição para, em sua maloca, permanecermos dois ou três dias, estimulando-o, para não dizer forçando-o, a fazer o veneno.

Enquanto isso, o Maurício voltaria para o posto indígena onde ficaria descansando e aguardando minha chegada que deverá ocorrer lá pelo dia três de maio, num domingo. Na comunidade de Mariaassu pretendo ficar mais uns vinte ou trinta dias estudando a organização social Tukuna, além de realizar um censo da população da reserva.



28



29



30

alizer um censo da população da reserva.

Ainda na maloca do sogro do Calixto, compramos uma grande máscara de umairu, usada na festa de furação das orelhas, e alguns bastões cerimoniais. A máscara está destinada ao museu Goeldi, conforme o compromisso com Eduardo Galvão em retribuição das miçangas que ele me deu para servir de brinde no escambo etnográfico. Estou certo de que a coleção Tükúna do museu se enriquecerá bastante com esta máscara de calota craniana descomunal.



31

01-05-1959

Comemorar pela primeira vez um primeiro de maio em pleno trabalho. Pernoitamos na casa do Mariano Puí. A noite muito escura e os acidentes que poderiam ocorrer na subida do igarapé nos levaram a ficar na primeira maloca que oferecesse bom pouso. Como sempre os carapanãs estavam infernais. Tivemos de jantar batendo o tempo todo com uma das mãos no pescoço, no rosto e cabeça e mesmo afugentando-os da mão que nos permitia comer. Pela manhã a mesma coisa, repetindo a história da luta com os mosquitos. A chuva que caiu por toda a noite produziu uma enxurrada bastante forte, dificultando ainda mais a penosa navegação rumo às cabeceiras. (...)



32

Ocorre-me agora enquanto subimos o igarapé um tema de trabalho que poderia apresentar na Quarta Reunião Brasileira de Antropologia a realizar-se em julho próximo em Curitiba. Parto já do tí-



33

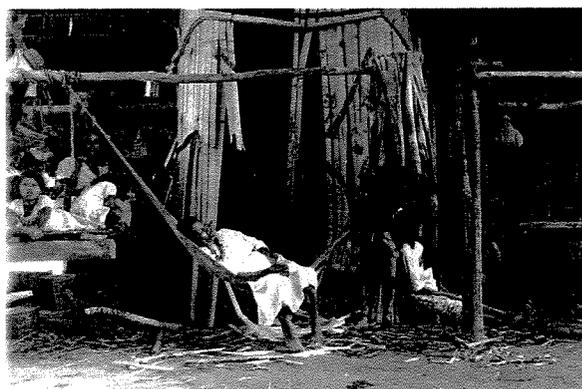
o principal, isto é, a idéia que deve articular os fatos aqui observados: "O papel dos postos indígenas ou reservas indígenas no processo de assimilação: análise comparativa de duas tribos do Brasil".

Seria o estudo da reserva indígena enquanto categoria sociológica, influenciando na assimilação dos grupos integrados como os Terêna e os Tukuna, porém pertencentes a áreas ecológicas distintas. Parece-me um assunto dotado de alguma relevância para um seminário de política indigenista que terá lugar na Reunião. (Uma das primeiras discussões sobre política indigenista em reuniões da ABA, em 1959 em Curitiba).



34

O que tenho visto até aqui entre os Tukuna parece indicar que realmente a situação de índio de reserva, ou aldeados em terra própria e índios dispersos em terras alheias, ou que lhes foram tiradas, mesmo quando não destribalizados, induz os descendentes mestiços, isto é, filhos de uniões interétnicas, a adotarem a identificação indígena para o primeiro caso e a repelí-la quando se trata do segundo caso.



35

Entre os Terêna, pelo menos, isto tende a ocorrer com os indivíduos destribalizados, urbanizados ou residentes em fazendas distribuídas em todas as reservas indígenas. Entre os Tukuna falta observar se fatos deste teor ocorrem em Mariaassu, no posto indígena Tukuna. (...)

Chegamos no porto do Davi Kuruba. Porto é uma forma de dizer porque a terra firme onde se localiza sua casa fica a mais de quinhentos metros do local onde para-



36

29-04-1959



37

mos o batelão.

Como essa gente conhece o rio! Tanto agora como ontem à noite, viajando no escuro, a tripulação sabia perfeitamente onde estávamos e onde deveríamos parar. Se orientam com uma facilidade assombrosa, sobretudo o moleque Edmundo, nosso prático, um menino de doze anos. Ontem guiou o tempo todo, utilizando-se raras vezes de minha lanterna para iluminar o caminho. Para mim, pobre forasteiro, o rio oferece sempre a mesma paisagem. Em lugar de quarteirões que nos orientam nas zonas urbanas, aqui no igarapé funcionam as pontas ou curvas do rio (37 e 38).

Decepção: o Davi Kuruba não estava. (...)



38

??-05-1959



39



40



41

25-05-1998

Relendo o diário devo dizer que muitas outras dificuldades tivemos de vencer. Ficaria muito extenso relatá-las todas, reproduzindo trechos de um diário escrito ao sabor dos acontecimentos. Não apenas as diversas vezes que pressentimos o pior, como algum acidente com o batelão, inclusive a luta para conseguirmos desencalhá-lo ao voltarmos da fronteira com a Colômbia (39 a 42). (...)

Enfim posso dizer que terminamos por conseguir não só um bom herbário, posteriormente no Rio de Janeiro encaminhado burocraticamente ao Doutor Luís Emílio, como também conseguimos o curare igualmente destinado à divisão de botânica do Museu Nacional. A razão primeira da expedição do Alto Solimões havia sido concluída, faltava aquilo que mais me interessava: iniciar a etnografia dos Tukuna. (...)



42



43

ALGUMAS IDENTIFICAÇÕES LEVANTADAS

- 1 – Posto indígena Tukuna do Serviço de Proteção aos Índios. Aí funcionava também a escola para alfabetização. À frente, próximo da entrada, José Roberto levando a câmara fotográfica de Maurício Vinhas de Queiroz, que caminha logo atrás.
- 2 – Vista de Letícia, cidade fronteira que faz divisa com Tabatinga.
- 4 – A frente da casa traz a inscrição “Porto Palmares”. É, provavelmente, a entrada para a propriedade de Dom Antônio Roberto Aires de Almeida (pai de José Roberto da foto 1).
- 6 – Pose familiar, Dom Antônio está à esquerda.
- 7 – Barco cedido por Dom Antônio à expedição do Museu Nacional.
- 8 e 9 – Preparação do local de resguardo cerimonial da “moça nova” em Vera Cruz.
- 10 a 13 – Danças cerimoniais durante a festa da “moça nova” em Vera Cruz.
- 14 a 20 – Mascarados na festa da “moça nova” em Vera Cruz.
- 21 – Menina de oito anos submetida ao ritual de nomeação na festa da “moça nova” em Vera Cruz.
- 22 – Menino de dois anos e a irmã (de costas, a mesma da foto 21) submetidos ao ritual de nomeação na festa da “moça nova” em Vera Cruz.
- 23 – “Moça nova” devidamente paramentada para as cerimônias finais.
- 24 a 26 – Menino de dois anos devidamente paramentado, tendo já passado pela depilação.
- 27 a 29 – Menina de oito anos devidamente paramentada, tendo já passado pela depilação.
- 30 – Cena da festa no último dia, o fotógrafo é, provavelmente, Maurício Vinhas de Queiroz.
- 31 a 34 – Cortejo cerimonial conduzindo a “moça nova” numa das últimas danças cerimoniais antes do encerramento.
- 35 – A tia paterna ou, talvez a mãe da “moça nova”, descansa numa rede próxima do recinto de reclusão (que está aberto, pois a iniciada já saiu definitivamente do resguardo). São momento finais da festa. A menina de oito anos está ali também e os trajes cerimoniais pendurados impedem a sua visualização por inteiro. Outras pessoas também descansam.
- 36 – A bebida paiauarú, armazenada em grandes troncos, sendo distribuída em cabaças.
- 39 e 40 – Polícia colombiana encontrada na subida do igarapé.
- 41 e 42 – Vista do alto mostrando a imensidão da floresta, deve ter sido tomada também na subida do igarapé.
- 43 – Pequeno mico-leão, batizado por Cardoso de Oliveira com o nome de “Leibniz”. Seus trinos lembraram-no (de quando era um estudante de lógica) um código. Nosso parecerista da FAPESP notou a semelhança deste macaquinho com a “Lucinda”, que acompanhava outro antropólogo, Lévi-Strauss, em suas viagens (ela também aparece em suas fotografias).



4.4 conclusões

Olhar, ouvir, escrever

Tratou-se neste capítulo de mostrar as vivências de pesquisa com a fotografia, com a escrita e com a oralidade, tomadas como formas de representação dos trabalhos de campo efetuados. Deve-se reter que estas experiências envolvem toda uma maneira de se posicionar perante situações como também de se afastar delas, num momento posterior, solitário e reflexivo. São, portanto, formas intermediárias que, em certa medida, prefiguram os resultados finais, relativizando a separação entre “estar lá” e “estar aqui”.

O exercício teve como objetivo concomitante a caracterização das posições atuais do professor Cardoso de Oliveira quanto ao trabalho do antropólogo. Tratou-se de contribuir com o questionamento em torno dos atos cognitivos de olhar, de ouvir e de escrever. Farei mais algumas breves considerações neste sentido, antes de passar ao fechamento desta dissertação. Servirão apenas para complementar o que já foi escrito e visualizado até aqui, de forma a alimentar o diálogo aberto.

A experiência com o ato de escrever, que resultou nos “Diálogos” aqui apresentados, envolveu inicialmente os atos de olhar (as fotografias de 1959) e de ouvir (gravação da entrevista em 1998). Passou-se daí à transcrição e à complementação escrita, quando foram acrescentadas dez perguntas à trama inicial, todas respondidas por escrito pelo professor Cardoso de Oliveira. A forma dialógica buscada implicou na participação efetiva do mesmo nesta dissertação, expressando, oralmente e através da escrita, suas opiniões, motivadas pelos questionamentos levantados na pesquisa. Os “Diálogos” contam, igualmente, com a orientação e participação do professor Etienne Samain. Esta maneira de descentralização da autoria no ato de escrever evidencia a experiência interpessoal no processo de elaboração do conhecimento.

No caso dos diários de campo a forma de autoria é essencialmente pessoal. O ato de escrever toma aí um caminho peculiar: o autor registra “de memória” os acontecimentos passados e relata suas impressões sobre eles. Vimos que se trata de um momento mais solitário, normalmente à noite. Este exercício de escrita tem um papel importantíssimo para a organização mental do pesquisador no campo, como também para suas futuras reelaborações sobre o material colhido na pesquisa. Ao fim de um período, ele tem um registro individualizado e segmentado cronologicamente, sempre passível de consulta. Não há dúvida de que o ato de escrever (no sentido da prática interpretativa do antropólogo) comece realmente aí, no campo, com os diários.

Já as cadernetas de campo mereceriam outra reflexão, já que sua escrita se dá de forma diversa. Elas não trazem necessariamente a concentração reflexiva que exigem os diários. São, sobretudo, registros de fatos, ouvidos e

observados, trazendo, na maioria das vezes, maior carga de objetividade. São, também, segmentadas cronologicamente mas não individualizadas, pois seguem uma metodologia apreendida disciplinarmente no âmbito da comunidade acadêmica. As pessoas ouvidas, de um lado, e a orientação metodológica recebida, de outro, condicionam a atuação do pesquisador no processo de confecção das “cadernetas de campo”; elas evidenciam, também, a experiência interpessoal antes e durante a pesquisa. Este material será usado exaustivamente no gabinete, sendo reinterpretado e reescrito, resultando num produto mais bem acabado, direcionado à comunidade acadêmica e editorial, estendendo-se, às vezes, a um público mais amplo.

A tomada de fotografias no campo implica numa representação do ato de olhar. Permite constituir um registro segmentado cronologicamente e envolve a participação das pessoas enfocadas (as fotos de paisagem ou de animais, por sua vez, mereceriam outras considerações) – isto ocorre de maneiras bastante variadas, indo da pose à indiferença frente à câmara. Foi sugerido, nos capítulos precedentes, que a interpretação efetuada nos trabalhos antropológicos tem início mesmo antes de ir ao campo (com os pressupostos teóricos e metodológicos). Buscou-se, também, apontar como esses pressupostos podem influenciar o ato fotográfico desde os temas enfocados às técnicas utilizadas. Neste sentido, podemos pensar, com Cardoso de Oliveira, que:

“(...) a teoria social pré- estrutura o nosso olhar e sofisticada a nossa capacidade de observação.”¹⁵⁴

Ou ainda, como Etienne Samain:

“(...) que a constituição de uma Antropologia Visual, qualquer que seja, não deverá minimizar o impacto, os condicionamentos, os imperativos, que todo projeto teórico antropológico crava na visualidade do próprio pesquisador.”¹⁵⁵

Enfim, tanto a escrita das cadernetas de campo como àquela dos diários e, também, a tomada de fotografias (há, ainda, o registro sonoro) podem ser vistos como sendo meios expressivos, “por excelência”, de constituição do material etnográfico. Juntamente com a memória pessoal, este material permite ao pesquisador “levar a cabo” sua prática interpretativa, elaborando uma apresentação final adequada ao contexto da academia, na qual predomina a expressão através da escrita.

Mas se pensar que há diferentes classificações quanto à memória (visual, auditiva, tátil, de curto e de longo prazo, episódica e semântica¹⁵⁶...), entendida como um processo, deve-se reconhecer que há relações de dependência

¹⁵⁴ Op. cit. (1998), p. 21.

¹⁵⁵ Samain, Etienne. Opus cit. (1995), p. 34.

¹⁵⁶ Damasceno, Benito. “Neuropsicologia da memória” in Brandão, Carlos Rodrigues. (org.) *As faces da memória*, Campinas, Gráfica- ASE- Unicamp, (Coleção Seminários 2), pp. 95-100.

estabelecidas pelos seus diversos componentes tanto com relação à linguagem, oral ou escrita, quanto aos aspectos sensoriais (visão, audição, tato...). Claro que estas relações não podem ser fixas nem exclusivas mas, pelo contrário, são intercambiáveis, interdependentes e, na maioria das vezes, complementares. Assim, por exemplo, quanto à chamada “memória de procedimento”:

“A memória de procedimento é evocada automaticamente, quando as circunstâncias (pistas) requerem determinado comportamento. Se, no início, a memorização (aprendizado) desses procedimentos passo a passo é altamente dependente da linguagem oral, posteriormente, durante sua evocação, essa dependência reduz-se bastante (...)”¹⁵⁷.

Neste sentido faz-se mister, quanto aos propósitos desta dissertação, distinguir as ordens de representação que são dadas pela escrita e pela fotografia. A gênese (captação e revelação) das imagens fotográficas tem aí um papel marcante. A distância que separa, por exemplo, a representação escrita nos diários dos acontecimentos vivenciados é de uma natureza bem diferente daquela que separa a imagem finalmente impressa do momento de sua tomada. Portanto, estes meios devem atuar especificamente nos processos de constituição e de evocação da memória.

É o que indica a associação entre diários de campo e fotografias, sugerida por Cardoso de Oliveira (no item 4.2, p. 165). Devo lembrar que ambos não estiveram programaticamente relacionados durante a pesquisa. Mesmo assim, pôde-se constatar (no item 4.3) que as imagens e o texto acabam, muitas vezes, se correspondendo de maneira complementar (sem que estejam subordinados), notadamente quanto ao tema da festa de “moça nova”, predominante no conjunto das fotografias. Por outro lado, há temas, seja no texto ou nas imagens, que não apresentam correspondência mútua (são suplementares).

Recapitulando: de um lado, o material etnográfico (representações de experiências com cargas interpretativas variáveis), de outro, a memória pessoal do pesquisador (na qual convivem métodos, teorias, estilos retóricos, imagens, episódios...) e, ao fim de um período de trabalho no “gabinete”, tem-se um novo material, geralmente composto na forma textual, representando a experiência disciplinada do trabalho acadêmico (uma interpretação refinada, adequada à comunidade para a qual se dirige o pesquisador).

A questão levantada nos “Diálogos” (item 4.2), que permanece desde *Balinese Character*, exprime a preocupação com a preponderância que o ato de escrever assume no processo de inscrição do material etnográfico no discurso disciplinar. As chamadas críticas pós-modernas, desdobramentos da vertente interpretativista encabeçada por Clifford Geertz nos anos setenta – segundo a qual

¹⁵⁷ Ibid., p. 97.

a “cultura” deve ser interpretada como um conjunto de textos¹⁵⁸ escritos numa língua desconhecida – tem como foco central os problemas decorrentes do processo de textualização¹⁵⁹.

Sendo assim, não seria correto supor que, ainda hoje, há uma tendência a desconsiderar o processo de visualização nas formulações críticas sobre a disciplina antropológica? E ainda: que a experiência etnográfica singular deste século XX não seria, atualmente, melhor compreendida em “re-visões” que levem em conta, também, este ponto de vista (dado pelas imagens constituídas)? Isto equivale a dizer que há uma defasagem entre os meios representativos escritos e os imagéticos no processo de inscrição do material etnográfico no discurso disciplinar.

Claro que há razões de ordens diversas para que isso tenha ocorrido. Uma delas se deve ao caráter sensorial da imagem (quando entendido em oposição ao caráter intelectual da escrita). A ênfase neste aspecto, no caso da fotografia ao menos, tende a encobrir a codificação que perpassa o meio fotográfico desde sua gênese (da imagem e do aparelho fotográficos) até a veiculação de seus produtos (aos quais costuma-se associar o chamado “sensacionalismo”). Esta e outras razões foram, também, levantadas nos “Diálogos” (item 4.2) e não caberá desenvolvê-las agora.

Os “Diálogos” mostram que a preocupação, quanto à defasagem entre os dois meios de representação, é partilhada pelo professor Cardoso de Oliveira, já que ele admite que a fotografia pode e deve ser incorporada ao discurso da disciplina. Conseqüentemente, esta incorporação só pode ser efetuada de modo complementar ao exercício da escrita. Mesmo que se imagine uma apresentação final exclusivamente baseada nas imagens, não há como negar que suas articulações vão envolver necessariamente a passagem pelos atos de ouvir e de escrever. Isto, na medida que estes dois atos estão associados mais facilmente à comunicação e ao conhecimento praticados em antropologia (sobretudo no contexto acadêmico) e, também, na medida que ambos (comunicação e cognição, quando estendidos à imagem) participam da mesma condição básica dada pela linguagem.

¹⁵⁸ O conceito semiótico de “cultura” e a abordagem interpretativa de seu estudo, segundo Geertz, considera devidamente, como parte do “texto”, manifestações expressivas (piscadelas, músicas...) de ordens variadas. Contudo, a interpretação é proposta através da expressão escrita: fixa-se o que se quer dizer sobre o que foi dito (ele evoca Paul Ricoeur para opor o “dito” ao “acontecimento de falar”) por outros sobre tal ou qual questão. “(...) no meu sentido amplo, o que eles ‘disseram’ uns aos outros, há sessenta anos, nos planaltos do Atlas – embora longe da perfeição – está conservado para estudo.” Assim, “a vocação essencial da antropologia interpretativa não é responder às nossas questões mais profundas, mas colocar à nossa disposição as respostas que outros deram (...) e assim incluí-las no registro de consultas sobre o que o homem falou.” Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, Ed. Zahar, trad. Fanny Wrobel, 1978, p. 29 e p. 41. Ora, mediante uma fotografia, deve-se pensar naquilo que a palavra é intrinsecamente incapaz de fixar: o não dito. É, portanto, pensar no significado do que foi visto (fixação das imagens para estudos).

¹⁵⁹ Marcus, George e Cushman, Dick. “Ethnographies as texts” in *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto/ Califórnia, 1982, vol. 11, pp. 25-69.

Ora, se os atos de olhar, de ouvir e de escrever são questionados separadamente, num segundo momento eles se mostram mais integrados do que se supunha. Quer dizer que boa parte daquilo que ainda é possível compreender, acerca das pessoas e de suas sociedades, desaparece numa abordagem exclusivamente escrita (ou, numa imagem dada exclusivamente pela escrita). Trata-se, pois, de redimensionar a importância da visualidade no pensamento e na prática antropológicas. As posições expressas pelo professor Cardoso de Oliveira no seu texto (questionando os atos de olhar, de ouvir e de escrever) abrem caminhos neste sentido. Farei mais algumas breves considerações, sobre sua trajetória intelectual, apenas para notar que ele deixou de fotografar na medida que deixou, também, de fazer etnografias.

Percurso intelectual

Seu percurso parte do enfoque sobre sociedades indígenas e encaminha-se para o questionamento da própria disciplina¹⁶⁰. Seus trabalhos entre os Terena e entre os Tukuna levaram-no a complexas formulações teóricas¹⁶¹. Contribuíram para a formação de uma moderna teoria da identidade no Brasil, influenciando grande parte dos trabalhos posteriores sobre identidade social, seja étnica, camponesa, urbana, sexual ou outras, realizados nos anos setenta e oitenta¹⁶².

Passando, então, da condição de etnólogo (da prática de pesquisa de campo) a um ofício mais propriamente acadêmico (o ensino e a pesquisa voltados à teoria, sem deixar, no entanto, de orientar etnografias) junto aos departamentos de filosofia e de ciências sociais, deve-se constatar que a fotografia desapareceu de seus trabalhos ao passo que a escrita e a oralidade ganharam uma dimensão característica em seu modo de expressar-se.

É significativo, como contraponto histórico, que autores como Malinowski e Nimuendaju tenham desenvolvido a prática fotográfica justamente quando se empenharam no aprimoramento do fazer etnográfico, na primeira metade do século. Forneceram, de certa maneira, bases mais concretas ao futuro desenvolvimento teórico da disciplina.

A trajetória de Lévi-Strauss guarda, a meu ver, maior semelhança com o caso do professor Cardoso de Oliveira pois ele (Lévi-Strauss), também, deixa de fazer etnografia (e fotografia) para dedicar-se à fundamentação teórica da disciplina. Depois de sua passagem pelo interior do Brasil, em 1937, ele acaba elaborando trabalhos intelectualmente sofisticados nos quais não utiliza

¹⁶⁰ Cardoso de Oliveira, Roberto. (org.) *Marcel Mauss: antropologia*, São Paulo, Ed. Ática, 1979. *Sobre o pensamento antropológico*, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1988. ---- (introd. e org.) *A Antropologia de Rivers*, Campinas, Ed. Unicamp, 1991. ---- *Razão e Afetividade. O pensamento de Lévy-Bruhl*, Campinas, Ed. Unicamp, 1994. ---- e Ruben, Guillermo R. (orgs.) *Estilos de antropologia*, Campinas, Ed. Unicamp, 1995.

¹⁶¹ Cardoso de Oliveira, Roberto. *Identidade, etnia e estrutura social*, São Paulo, Ed. Pioneira, 1976.

¹⁶² Ruben, Guillermo Raul. "A teoria da identidade na antropologia: um exercício de etnografia do pensamento moderno" in Corrêa, Mariza e Laraia, Roque. Op. cit. (1992), pp. 79-97, p. 92.

fotografias¹⁶³ e, mesmo quando elas aparecem em *Tristes Trópicos*¹⁶⁴ (onde trata, notadamente, da viagem ao interior do Brasil), já não apresentam qualquer função específica com relação ao texto. A retomada isolada das suas fotografias em *Saudades do Brasil* e em *Saudades de São Paulo*, ambos livros publicados pela *Companhia das letras* respectivamente em 1994 e 1996, é certamente reveladora¹⁶⁵:

“Meus clichês não são uma parte, preservada fisicamente e como por milagre, de experiências nas quais todos os sentidos, os músculos, o cérebro achavam-se envolvidos: são apenas os indícios delas. Indícios de seres, de paisagens e de acontecimentos que sei ainda que vi e conheci; mas, após tanto tempo, nem sempre me lembro onde ou quando. Os documentos fotográficos me provam sua existência, sem testemunhar a seu favor, nem torná-los sensíveis a mim (...) Examinadas de novo, essas fotografias me dão a impressão de um vazio, de uma falta daquilo que a objetiva é intrinsecamente incapaz de captar (...)”¹⁶⁶.

Esperamos que estes comentários de Lévi-Strauss não desencorajem, ou quem sabe até estimulem, o aceno do professor Cardoso de Oliveira em voltar ao seu material fotográfico após tantos anos. Se, como foi dito nos “Diálogos”, a presentificação do passado constitui um ato hermenêutico “por excelência”, as fotografias estarão sempre à espera, convidando a novas memórias e reflexões interpretativas. Permito-me, então, concluir com as palavras de Porto Alegre:

“(...) o que as tendências mais atuais no estudo da imagem parecem propor é uma espécie de ‘hermenêutica visual’, pois na busca das conexões de sentido levam em conta a relativa autonomia das produções simbólicas, deixam de considerá-las como reflexo das condições de existência e vêem a realidade percebida – física, psicológica e social – e a produção simbólica como esferas não estanques e opostas, mas relacionadas em uma atividade específica na qual toda a história de uma cultura esta inscrita.”¹⁶⁷

¹⁶³ Lévi-Strauss, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949. ---- *Race et histoire*, Paris, UNESCO, 1952. ---- *Le pensée sauvage*, Ed. Plon, Paris, 1962. Os quatro volumes das suas *Mitológicas* (1964-1971) e outros mais.

¹⁶⁴ Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques*, Paris, Ed. Plon, 1955.

¹⁶⁵ Sobre as concepções de Lévi-Strauss acerca da fotografia: Novaes, Sylvania Caiuby. “Lévi-Strauss: razão e sensibilidade” in *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 1999, v. 42 n° 1 e 2, pp. 67-76.

¹⁶⁶ Lévi-Strauss, Claude. *Saudades do Brasil*, São Paulo, Ed. Companhia das letras, 1994, p. 9.

¹⁶⁷ Porto Alegre, Maria Sylvania. “Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual” in *Feldman-Bianco, Bela e Leite, Míriam L. M. (orgs.) Op. cit.*, pp. 75-112, p. 110.

5. Conclusão final

O trabalho apresentado traz muito mais inquietações do que propriamente conclusões definitivas. Alguns caminhos foram abertos e poderão servir aos estudos com fotografias em antropologia. Farei, apenas, alguns apontamentos conclusivos.

*Despertar*¹⁶⁸

A fotografia pode despertar as pessoas para o conhecimento antropológico com facilidade. Ao contrário da grafia lingüística, que também o faz, porém não do mesmo modo. Deve-se reconhecer que nos dias de hoje o empreendimento da leitura tem sido considerado um exercício custoso, por mais satisfatório que seja aos que o fazem devidamente. A televisão e a internet têm sido mais atrativas para os que buscam novos conhecimentos. No entanto, não se pode desconsiderar as diferenças singulares entre os tantos meios de comunicação contemporâneos. Martine Joly, neste sentido, enfatizou a importância da contemplação das imagens fixas:

“Esta contemplação descansa da animação permanente da tela de TV e permite uma abordagem mais refletida ou mais sensível de qualquer obra visual.”¹⁶⁹

No caso da fotografia, esta afirmação é plenamente válida. Mesmo assim é comum associá-la ao cinema e à TV, como se fosse o primeiro resultado de uma hierarquia evolutiva dos meios de comunicação modernos. Raramente se pensa o inverso: que a fotografia poderia ser o último resultado de um longo processo, iniciado com a escrita antiga, que culminou na ciência moderna. Vejamos, pois, o que diz Vilém Flusser:

“No século XVI ocorreu algo, que apresentava duas faces: uma delas é a invenção da imprensa, a outra o fato da imprensa ter tornado acessível a escrita, primeiro para a burguesia e depois para toda a sociedade: o alfabeto não era mais um *código* secreto. (...) Mas, ao mesmo tempo a matemática e principalmente a aritmética tornaram-se o *código* da ciência. Assim, no momento em que o alfabeto foi rejeitado, surgiu um novo *código* secreto: o *código* matemático (...) A ciência propôs uma *descrição* e uma manipulação do mundo, que ninguém que não conhecesse matemática compreenderia. Se você tentar traduzir ou *transcodificar*

¹⁶⁸ Devo estas considerações à Samain, Etienne. “Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais” in Feldman-Bianco, Bela e Leite, Míram L. M. Opus cit. (1998). Ele nos apresenta as posições de Ernst Gombrich quanto às funções que assume a imagem visual: “(...) a imagem é sem igual no que diz respeito a sua capacidade de despertar, (...) sua utilização para fins expressivos é problemática, e (...) reduzida a si mesma, a possibilidade de igualar a função enunciativa da linguagem lhe falta radicalmente.” Vimos nesta dissertação que a complementaridade com relação à escrita permite à fotografia adequar-se à linguagem e ao discurso antropológico.

¹⁶⁹ Joly, Martine. *Introdução à análise da imagem*, Campinas, Ed. Papirus, trad. Marina Appenzeller, 1996 (Coleção Ofício de Arte e Forma), p. 16.

as leis da física ou química em idioma ordinário, você cometerá uma falsificação. Assim, um ponto foi alcançado, quando a ciência propôs uma, eu não quero dizer visão, mas um *conhecimento* total sobre o mundo *que não poderia ser imaginado*. Subitamente, foi encontrado um método para aplicar a ciência de modo que resultasse uma *visão*. Isto, se não tivesse sido inventado soaria completamente inacreditável, mas aconteceu. Você pode usar a mecânica, a química e a ótica e construir uma máquina e tal máquina pode produzir *imagens*, assim a fotografia foi o primeiro produto de ciência aplicada que *transcodifica* equações em *imagens*.”¹⁷⁰

Pensar nas singularidades do meio fotográfico deve ser uma maneira de situá-lo devidamente nos dias de hoje, seja com relação às demais formas de tecnologia comunicacional, seja com relação à forma impressa da escrita. Carlo Ginzburg, ao escrever sobre a constituição da filologia (estudo da língua e dos documentos escritos que servem para documentá-la), pode nos ajudar:

“O seu objeto, de fato, constitui-se através de uma drástica seleção – destinada a se reduzir ulteriormente – dos elementos pertinentes. Esse acontecimento interno da disciplina foi escondido por duas cesuras históricas decisivas: a invenção da escrita e a da imprensa. Como se sabe, a crítica textual nasceu depois da primeira (quando decidiu-se transcrever os poemas homéricos) e consolidou-se depois da segunda (quando as primeiras e freqüentemente apressadas edições dos clássicos foram substituídas por edições mais confiáveis). Inicialmente foram considerados não pertinentes ao texto os elementos ligados à *oralidade* e à *gestualidade*; depois, também os elementos ligados ao caráter físico da escrita. O resultado dessa dupla operação foi a progressiva desmaterialização do texto, continuamente depurado de todas as *referências sensíveis*: mesmo que seja necessária uma relação *sensível* para que o texto sobreviva, o texto não se identifica com o seu *suporte*. Tudo isso nos parece óbvio, hoje, mas não o é em termos absolutos. Basta pensar na função decisiva de entonação nas literaturas orais, ou da caligrafia na poesia chinesa, para perceber que a noção de texto que acabamos de invocar está ligada a uma escolha cultural, de alcance incalculável.”¹⁷¹

Foram apenas mais algumas pistas para pensar nas peculiaridades do meio fotográfico como um instrumento de conhecimento, apontando para a função epistêmica que lhe é própria.

Comunicar

Voltando ao uso das fotografias em antropologia, faz-se necessário repensar, ainda, a questão das “estratégias comunicacionais”¹⁷² presentes nos

¹⁷⁰ Flusser, Vilém. *A fotografia filozófica*, vídeo dirigido por Miklós Peternák e András Sólyom, transcrição e tradução de Liliâne Schrank Lehmann, 1992.

¹⁷¹ Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*, São Paulo, Ed. Companhia das letras, trad. Federico Carotti, 1989, p. 157 (grifos meus).

¹⁷² Devo este exercício a Schaeffer, Jean-Marie. *A imagem precária*, Campinas, Ed. Papyrus, trad. Eleonora Bottmann, 1997. Na tese do autor, a imagem, antes de mais nada, é um “signo de *recepção*” (grifo meu).

vários contextos evocados nesta dissertação. Será um último experimento no sentido de revisitar os modos de utilização das imagens ora abordados. Há de se pensar, pois, que a associação da fotografia com a escrita implica num produto final onde a recepção das imagens é condicionada conforme o contexto onde aparecem. Lembrando os diferentes capítulos desta dissertação e o modo como as imagens foram tratadas em cada um deles, elaborei um quadro indicando as estratégias comunicacionais implicadas na recepção de imagens em cinco principais situações delimitadas. Apresento, então, as seguintes palavras de Jean-Marie Schaeffer e logo depois o quadro experimental criado a partir de suas sugestões.

“As regras normativas são de ordem contextual: não são motivadas pela especificidade pragmática da imagem fotográfica, mas por estratégias comunicacionais diversas, que abordam a imagem e que a submetem conforme suas próprias finalidades (...) faço a distinção entre oito estratégias comunicacionais, legitimando-se cada uma pela combinação específica do signo fotográfico considerado conforme os três eixos da “natureza” do signo (ícone/índice), de seu objeto (entidade/ estado de fato) e de seu interpretante (espaço/tempo). Deve-se chegar a um entendimento quanto ao valor de tal quadro: não é exaustivo, isto é, não pretende isolar todas as possibilidades da estratégia comunicacional, mas unicamente as que são induzidas pela combinação dos três critérios mantidos. (...)”¹⁷³

As diferentes estratégias apontadas podem conviver num mesmo contexto de recepção. Indico no quadro com os sinais de “+” o grau de identificação com determinada estratégia, o sinal de “-” indica que a estratégia em questão não é adequada ao contexto relacionado. Os espaços em branco indicam apenas que a estratégia não é relevante no caso. As situações de recepção consideradas podem ser identificadas na dissertação pelo item numerado entre parênteses. Vejamos, na página seguinte, onde chegamos:

¹⁷³ Opus cit. (1997), p. 115.

Situação > Estratégia implicada	<i>The Tukuna</i> (2.2)	<i>O índio e o mundo dos brancos</i> (2.3)	<i>Balinese Character</i> (3.1)	Reconstituição (3.1.1)	Diários escrito e fotográfico (4.3)
Traço	+			-	
Protocolo de experiência		+	+	++	+
Descrição	++	-	+++	+	
Testemunho	+		+	+	+
Recordação				-	-
Rememoração		+	+	+	++
Apresentação	+	+			
Mostração		++	+		+

Como se pôde ver, as possibilidades são múltiplas. Sem entrar nos detalhes quanto ao trabalho de Jean-Marie Schaeffer, basta dizer que a produção e a recepção das imagens fotográficas constituem um problema bastante complexo. Esta dissertação buscou esclarecer alguns de seus aspectos, enfatizando o trabalho com imagens em antropologia. Esperamos que esta disciplina continue se valendo das imagens fotográficas, atentando cada vez mais para seu potencial heurístico.

A fala, a escrita e as visualidades modernas têm tudo para pensar, ou “re-pensar”, uma nova antropologia. Que seja capaz de se dar conta que sem a *comunicação* (com seus diversos e complementares suportes) nem sequer existiria a *cultura humana*.

“(...) Trata-se de construir um sistema geral de referência onde possam encontrar lugar o ponto de vista do indígena, o ponto de vista do civilizado e os erros de um quanto ao outro, de constituir uma experiência mais larga que se torne em princípio acessível a pessoas de um outro país e de um outro tempo. A etnologia não é uma especialidade definida por um objeto particular, as sociedades ‘primitivas’; é uma maneira de pensar, aquela que se impõe quando o objeto é ‘outro’, e exige que nós próprios nos transformemos. (...)”¹⁷⁴

M. Merleau- Ponty, in *Signes*, Opus cit.

¹⁷⁴ Trecho que serviu de epígrafe ao livro *O índio e o mundo dos brancos*.



Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor. *Minima Moralia*, São Paulo, Ed. Ática, trad. Luiz Fernando Bicca, 1992, p.21.
- Balandier, Georges. *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1955.
- Bateson, Gregory e Mead, Margaret. *Balinese Character. A photographic analysis*, The New York Academy of Sciences, 1942.
- Bateson, Gregory. *Naven. A survey of the problems suggested by a composite picture of the culture of New Guinea tribe drawn from three points of view*, Stanford University Press, 1965.
- Beals, Ralph. "Acculturation" in A. L. Kroeber (ed.) *Anthropology today. An encyclopedic inventory*, Illinois, The University Chicago Press, 1953.
- Cardoso de Oliveira, Roberto (introd. e org.). *A Antropologia de Rivers*, Campinas, Ed. Unicamp, 1991.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. *A Crise do Indigenismo*, Campinas, Ed. Unicamp, 1988.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. *Enigmas e Soluções. Exercícios de Etnologia e de Crítica*, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1983.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. e Ruben, Guillermo R. (orgs.) *Estilos de Antropologia*, Campinas, Ed. Unicamp, 1995.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. *Identidade, Etnia e Estrutura Social*, São Paulo, Ed. Pioneira, 1976.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. *Do Índio ao Bugre. O Processo de Assimilação dos Terêna*, Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1976.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. *O índio e o mundo dos brancos: a situação dos Tukuna do alto Solimões*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, coleção Corpo e Alma do Brasil, 1964. (São Paulo, Ed. Pioneira, 1972. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1981. Campinas, Ed. Unicamp, 1996.)
- Cardoso de Oliveira, Roberto. (org.) *Marcel Mauss: antropologia*, São Paulo, Ed. Ática, 1979.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. *O Processo de Assimilação dos Terêna*, Rio de Janeiro Museu Nacional, 1960.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. *Razão e Afetividade: o pensamento de Lévy-Bruhl*, Campinas, Ed. Unicamp, 1994.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. *Sobre o Pensamento Antropológico*, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1988.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. *O Trabalho do Antropólogo*, São Paulo, Ed. Unesp, 1998.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. "O Trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever", in *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol. 39, n. 1, 1996.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. "Tukuna/ 1959. Excertos de um diário de campo", comunicação apresentada na abertura do Encontro de pesquisadores "Os Tukunas hoje: direções e perspectivas da pesquisa etnológica", de 25 a 27 de maio de 1998, no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de

- Janeiro (UFRJ), sob coordenação de João Pacheco de Oliveira Filho. Promoção - Projeto "Universo Ticuna: território, saúde e meio ambiente" (FINEP/PPG-7).
- Cardoso de Oliveira, Roberto. *Urbanização e Tribalismo - A Integração dos Terêna numa Sociedade de Classes*, Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1968.
 - Chauí, Marilena. *Convite à filosofia*, São Paulo, Ed. Ática, 12ª edição, 1999.
 - Civita, Victor (ed.). *Fotografia. Manual completo de arte e técnica*, São Paulo, Ed. Abril cultural, 1981.
 - Corrêa, Mariza. *História da Antropologia no Brasil (1930-1960): Testemunhos de Emilio Willens e Donald Pierson*, São Paulo, Ed. Vértice, 1987.
 - Corrêa, Mariza e Laraia, Roque (org.). *Roberto Cardoso de Oliveira: homenagem*, Campinas, gráfica IFCH-Unicamp, 1992.
 - Damasceno, Benito. "Neuropsicologia da memória" in Brandão, Carlos Rodrigues. (org.) *As faces da memória*, Campinas, Gráfica ASE-Unicamp, (Coleção Seminários 2), pp. 95-100.
 - Dohrenwend, B. P. e Smith, R. J. "Toward a theory of acculturation" in *Southwestern journal of anthropology*, Albuquerque, University of New Mexico, 1962, vol. 18/1.
 - Dumont, Louis. *Homo Aequalis. Gênese et Épanouissement de L'idéologie Économique*, Paris, Ed. Gallimard, 1985.
 - Faria, Luis de Castro. *Antropologia: espetáculo e excelência*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ-Tempo Brasileiro, 1993.
 - Feldman-Bianco, Bela e Leite, Míriam L. M. *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*, Campinas, Ed. Papyrus, 1998.
 - Flusser, Vilém. *A fotografia filozófica*, entrevista em vídeo dirigido por Miklós Peternák e András Sólyom, transcrição e tradução de Lilliane Schrank Lehmann, 1992.
 - France, Claudine. *Cinema et anthropologie*, Paris, Ed. de La Maison de Science de L'homme, 1982. Versão em português: *Cinema e antropologia*, Campinas, Ed. Unicamp, trad. Március Freire, 1998 (Coleção Repertórios).
 - Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, Ed. Zahar, trad. Fanny Wrobel, 1978.
 - Geertz, Clifford. *Works and Lives: Anthropologist as author*, Stanford University Press, 1988. Tradução portuguesa parcial (de Fraya Frehse) "Os dilemas do antropólogo entre 'estar lá' e 'estar aqui'", in *Cadernos de Campo*, São Paulo, USP, Ano 8, 1997/98, pp.202-235.
 - Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*, São Paulo, Ed. Companhia das letras, trad. Federico Carotti, 1989.
 - Gonzáles, Hugo A. Camacho (recopilador). *Nuestras caras de fiesta*, Transcripción en Tikuna por Federico José Huaines-Arara, Colômbia, Ed. Tercer Mundo, 1996.
 - Goody, Jack. *A Domesticação do Pensamento Selvagem*, Lisboa, Ed. Presença, 1988./ *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge University Press, 1977.
 - Grupioni, Luis Donisete Benzi. "O dossiê Curt Nimuendaju" in *Coleções e expedições vigiadas: os etnólogos no conselho de fiscalização das expedições*

- artísticas e científicas no Brasil*, São Paulo, SBD-FFLCH-USP, 1996, cap. V, pp. 155-237. Publicado em São Paulo, Ed. Hucitec-ANPOCS, 1998.
- Herndon, William Lewis e Gibbon, Lardner. *Exploration of the valley of the Amanon...*, Washington, D.C., 1853, Vol. 1.
 - Joly, Martine. *Introdução à análise da imagem*, Campinas, Ed. Papyrus, trad. Marina Appenzeller, 1996 (Coleção Ofício de Arte e Forma).
 - Lévi-Strauss, Claude. *Escutar, Olhar, Ler*, São Paulo, Ed. Cia. das Letras, trad. Beatriz Perrone-Moisés, 1997./ *Écouter, Regarder, Lire*, Paris, Ed. Plon, 1995.
 - Lévi-Strauss, Claude. *As Estruturas Elementares do Parentesco*, Petrópolis, Ed. Vozes, trad. Mariano Ferreira, 1982./ *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.
 - Lévi-Strauss, Claude. *Mythologiques I: Le Cru et le cuit*, Paris, Ed. Plon, 1964.
 - Lévi-Strauss, Claude. *Mythologiques II: Du Miel aux cendres*, Paris, Ed. Plon, 1966.
 - Lévi-Strauss, Claude. *Mythologiques III: L'Origine des manières de table*, Paris, Ed. Plon, 1968.
 - Lévi-Strauss, Claude. *Mythologiques IV: L'Homme nu*, Paris, Ed. Plon, 1971.
 - Lévi-Strauss, Claude. *O Pensamento Selvagem*, São Paulo, Ed. Nacional, trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar, 1976./ *Le pensée sauvage*, Ed. Plon, Paris, 1962.
 - Lévi-Strauss, Claude. *Race et histoire*, Paris, UNESCO, 1952.
 - Lévi-Strauss, Claude. *Saudades do Brasil*, São Paulo, Ed. Companhia das letras, 1994.
 - Lévi-Strauss, Claude. *Saudades de São Paulo*, São Paulo, Instituto Moreira Salles e Ed. Companhia das letras, 1996.
 - Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Trópicos*, São Paulo, Ed. Cia das Letras, trad. Rosa Freire d'Aguiar, 1996./ Original francês de 1955.
 - Lukács, George. *Histoire et Conscience de Classe. Éssais de Dialectique Marxiste*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960.
 - Machado, Murilo d'Almeida. *O êxtase. Entre a imagem e a palavra. Estabelecimento do modelo descritivo perceptual*, Campinas, dissertação de mestrado (IA- Unicamp), 1998.
 - Maingueneau, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, trad. Márcio V. Barbosa e Maria E. A. T. Lima, 1998, p. 59.
 - Malinowski, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific – an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1922. Versão em português: São Paulo, Ed. Abril Cultural, col. Os Pensadores, XLIII, 1976.
 - Malinowski, Bronislaw. *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia. An Ethnographic account of courtship, marriage and family life among the natives of the Trobriand islands New Guinea*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1929./ Versão em português: Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1982.
 - Malinowski, Bronislaw. *Coral Gardens and their Magic: V.1. Soil-tilling and agricultural rites in the Trobriand islands; V.2. The language of magic and gardening*, Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1935.

- Marcus, George e Cushmann, Dick. "Ethnographies as texts" in *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto/ Califórnia, 1982, vol. 11, pp. 25-69.
- Da Matta, Roberto A. e Laraia, Roque de B. *Índios e castanheiros*, Difusão Européia do Livro, 1967.
- Melatti, Júlio C. *Índios e criadores*, Instituto de Ciências Sociais, Monografia 3, 1967.
- Monteiro, John Manuel (org.) *Guia de fontes para a história indígena e do indigenismo em arquivos brasileiros. Acervos das capitais*, São Paulo, Ed. NHII-USP-FAPESP, 1994, p. 378.
- Nailson, Inácio. *1ª cartilha Tukuna*, Manaus, SEDUC, 1985, (série Amazonas – Cultura regional, 2).
- Nimuendaju, Curt. *The Apinayé*, Washington, The Catholic University of America Press, translated by Robert Lowie, 1939.
- Nimuendaju, Curt. *The Eastern Timbira*, Califórnia, University of Califórnia Press Berkeley and Los Angeles, translated by Robert Lowie, 1946.
- Nimuendaju, Curt. *The Tukuna*, Berkeley and Los Angeles, University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, XLV, 1952.
- Nimuendaju, Curt. *The S'erénte*, Califórnia, University of Califórnia Press Berkeley and Los Angeles, translated by Robert Lowie, 1942.
- Novaes, Sylvia Caiuby. "Lévi-Strauss: razão e sensibilidade" in *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 1999, v. 42 n° 1 e 2, pp. 67-76.
- Omar, Arthur. *Antropologia da face gloriosa*, São Paulo, Ed. Cosac e Naify, 1997.
- Pasquarelli Junior, Vital. "Diálogo e pensamento por imagem. Etnografia e iniciação em *Laz ensañanzas de Don Juan*, de Carlos Castañeda" in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Ed. ANPOCS, n° 29, ano 10, outubro de 1995, pp. 103-126.
- Pinney, Christopher. "A história paralela da Antropologia e da Fotografia" in Peixoto, Clarice e Monte-Mór, Patrícia. (eds.) *Cadernos de Antropologia e Imagem 2. Antropologia e fotografia*, Rio de Janeiro, PPCIS/UERJ/NAI, 1996, pp 29-52./ "The Parallel Histories of Anthropology and Photography" in Edwards, Elizabeth. (ed.) *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven and London, Yale University Press in association with The Royal Anthropological Institute, 1992, pp. 74-95.
- Porto Alegre, Maria Sylvia. "Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual" in Feldman-Bianco, Bela e Leite, Míriam L. M. *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*, Campinas, Ed. Papyrus, 1998, pp. 75-112.
- Ricoeur, Paul. *Les Conflits des Interprétations. Éssais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Ricoeur, Paul. *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- Ricoeur, Paul. *Du Texte à l'Action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. *Notes and Queries on Anthropology*, 6ª edição, 1949./ Versão em português: São Paulo, Ed. Cultrix, 1971.

- Ruben, Guillermo Raul. "A teoria da identidade na antropologia: um exercício de etnografia do pensamento moderno" in Corrêa, Mariza e Laraia, Roque (orgs.). *Roberto Cardoso de Oliveira: homenagem*, Campinas, gráfica IFCH-Unicamp, 1992, pp. 79-97.
- Samain, Etienne (org.) *O Fotográfico*, São Paulo, Ed. Hucitec/ CNPq, 1998.
- Samain, Etienne. "Mito e fotografia: as aventuras eróticas de Kamukua" in *Caderno de textos – Antropologia visual*, Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987.
- Samain, Etienne. "No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia" in Peixoto, Clarice e Monte-Mór, Patrícia. (eds.) *Cadernos de Antropologia e Imagem 6. Imagens diversas*, Rio de Janeiro, PPCIS/UERJ/NAI, 1998, pp. 141-158.
- Samain, Etienne. "Oralidade, Escrita, Visualidade. Meios e modos de construção dos indivíduos e das sociedades humanas", in Luiz Carlos Uchôa Junqueira Filho (org.) *Perturbador Mundo Novo. História, psicanálise e sociedade contemporânea. 1492 - 1900 - 1992*, São Paulo, Ed. Escuta, 1994, pp. 289-301.
- Samain, Etienne. "Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais", in Feldman-Bianco, Bela e Leite, Míriam L. Moreira. (orgs.) *Desafios da Imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*, Campinas, Ed. Papirus, 1998, pp. 51-62.
- Samain, Etienne. "'Ver' e 'dizer' na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia" in Eckert, Cornélia e Godolphin, Nuno. (orgs.) *Horizontes Antropológicos. Antropologia Visual*, Porto Alegre, PPGAS/UFRGS, 1995, nº 2, pp. 19-48.
- Samain, Etienne e Mendonça, João Martinho de. "Entre a escrita e a imagem. Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira" in *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2000, volume 43, nº 1, pp. 185-246.
- Santos, Roberto Corrêa dos. "Fotoescritura" in *Modos de saber, modos de adoecer*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999, pp. 137-151.
- Schaeffer, Jean-Marie. *A imagem precária*, Campinas, Ed. Papirus, trad. Eleonora Bottmann, 1997.
- Schultz, Harald. "Tukuna maidens come of age", in *The National Geographic Magazine*, vol. CXVI, n. 5, novembro, 1959.
- Sperber, Dan. *La Contagion des idées*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1996.
- Tessman, Günter. *Die indianer Nordost-Perús*, Hamburg, 1930.
- Turner, Victor. *Schism and Continuity in an African Society. A Study of Ndembu Village Life*, Manchester University Press, 1957.
- Tyler, Stephen. "Post-modern ethnography: From document of the occult to occult document" in Clifford, James e Marcus, George. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- Viveiros de Castro, Eduardo B. "Nimuendaju e os Guarani" in Nimuendaju, Curt. *As Lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*, São Paulo, Ed. Hucitec-USP, 1987, p. XIX.
- Wright, Robin M. (org.) *Transformando os Deuses. Os múltiplos sentidos da conversão entre os povos indígenas no Brasil*, Campinas, Ed. Unicamp, 1999.

Referências imagéticas

- Bateson, Gregory e Mead, Margaret. *Balinese Character. A photographic analysis*, The New York Academy of Sciences, 1942, pp. 55-255 (100 pranchas com 759 fotografias descritas e interpretadas).
- Cardoso de Oliveira, Roberto. Acervo fotográfico – *Arquivo Edgard Leuenroth/ IFCH/ Unicamp*.
- Foerthmann, Heinz. *Kuarup*. Filme etnográfico, INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), texto e nota etnográfica de Roberto Cardoso de Oliveira, 1963.
- Gonzáles, Hugo A. Camacho. Vídeo “*La Fiesta de Pelazón*”, Colômbia, GRABE, 1993.
- Minelli, Carla e Alberto; Bitelli, Luciano. *Amazzonia. “Là dove gli alberi sostengono il cielo”*, Bologna, Ed. Grafis, 1994, pp. 57-68 (fotografias coloridas de Luciano Bitelli, a capa do livro apresenta a imagem do rosto da “moça nova” com a coroa de plumas).
- Nimuendaju, Curt. *The Tukuna*, Berkeley and Los Angeles, University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, XLV, 1952, pp. 169-205 (18 pranchas com 55 fotografias classificadas).
- Oliveira Filho, João Pacheco. Exposição fotográfica apresentada no Encontro de pesquisadores “Os Tukunas hoje: direções e perspectivas da pesquisa etnológica”, de 25 a 27 de maio de 1998, no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob coordenação de João Pacheco de Oliveira Filho. Promoção - Projeto “Universo Ticuna: território, saúde e meio ambiente” (FINEP/PPG-7).
- Rondon, Cândido Mariano da Silva. *Índios do Brasil, norte do rio Amazonas*, Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Proteção aos Índios. Ministério da Agricultura, vol. III, 1953, pp.237-240 (prancha com 6 fotografias comentadas).

Índice imagético

- Cópias de contato com imagens fotográficas tomadas por Roberto Cardoso de Oliveira. Cenas de uma festa de “moça nova” promovida pelos Tukuna de Vera Cruz, Igarapé Belém, Rio Alto Solimões, abril de 1959. *Ilustração da capa*
- Fotografia pessoal, “enciclopédia da criança”. João Martinho de Mendonça e seu pai, ambos sob enfoque da mãe, Maria Cintra Mendonça. Belo Horizonte, junho de 1973. *Ilustração da página de dedicatória, p. v*
- Reprodução da página 199 do livro *The Tukuna* (1952), de Curt Nimuendaju. “Moça nova” em três situações. Rio Alto Solimões, fevereiro a outubro de 1941/ abril a setembro de 1942. *Item 1.3.1, p. 49*
- Reprodução da página 116 do livro *O índio e o mundo dos brancos* (1996), de Roberto Cardoso de Oliveira. “Moça nova” em trabalho ritual. Vera Cruz, Igarapé Belém, Rio Alto Solimões, abril de 1959. *Item 1.3.2, p. 61*
- Imagens do livro *The Tukuna* (1952), de Curt Nimuendaju. Melodias cifradas, instrumentos musicais e recinto onde são guardados os instrumentos durante a festa de “moça nova”. Rio Alto Solimões, fevereiro a outubro de 1941/ abril a setembro de 1942. *Item 2.2, p. 75*
- Imagens do livro *The Tukuna* (1952), de Curt Nimuendaju. Recinto de reclusão da “moça nova”, pintura e adornos cerimoniais usados na festa. Rio Alto Solimões, fevereiro a outubro de 1941/ abril a setembro de 1942. *Item 2.2, p. 77*
- Imagens do livro *The Tukuna* (1952), de Curt Nimuendaju. Mascaras e trajes cerimoniais Tukuna representando demônios e entidades variados. Rio Alto Solimões, fevereiro a outubro de 1941/ abril a setembro de 1942. *Item 2.2, p. 79*
- Imagens do livro *The Tukuna* (1952), de Curt Nimuendaju. “moça nova” em três situações e cortejo final em direção ao rio. Rio Alto Solimões, fevereiro a outubro de 1941/ abril a setembro de 1942. *Item 2.2, p. 81*
- Imagens do livro *O índio e o mundo dos brancos* (1996), de Roberto Cardoso de Oliveira. Vestimentas cerimoniais usadas na festa de “moça nova”. *Item 2.3, p. 87*
- Imagens do livro *O índio e o mundo dos brancos* (1996), de Roberto Cardoso de Oliveira. Cenas da festa de “moça nova” em Vera Cruz, Igarapé Belém, Rio Alto Solimões, abril de 1959. *Item 2.3, p. 89*
- Imagens do livro *O índio e o mundo dos brancos* (1996), de Roberto Cardoso de Oliveira. Cenas da festa de “moça nova” em Vera Cruz, Igarapé Belém, Rio Alto Solimões, abril de 1959. *Item 2.3, p. 91*
- Imagens do livro *Balinese Character* (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead. Casas cerimoniais, Bajoeng Gede, Ilha de Bali, julho e abril de 1937. *Item 3.1, p. 103*
- Imagens do acervo fotográfico de Roberto Cardoso de Oliveira (AEL/ Unicamp). Casas cerimoniais Tukuna, Igarapé Belém, Rio Alto Solimões, abril de 1959. *Item 3.1, p. 105*
- Imagens do livro *Balinese Character* (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead. Rito de iniciação infantil, Batoean, Ilha de Bali, agosto de 1937. *Item 3.1, p. 107*
- Imagens do acervo fotográfico de Roberto Cardoso de Oliveira (AEL/ Unicamp). Rito de iniciação infantil, Vera Cruz, Igarapé Belém, Rio Alto Solimões, abril de 1959. *Item 3.1, p. 109*
- Imagens do livro *Balinese Character* (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead. Posturas das mãos em ritual, Ilha de Bali, maio de 1937. *Item 3.1, p. 111*

Imagens do acervo fotográfico de Roberto Cardoso de Oliveira (AEL/ Unicamp). Caracterização facial na festa de "moça nova", Vera Cruz, Igarapé Belém, Rio Alto Solimões, abril de 1959. *Item 3.1, p. 113*

Imagens do livro *Balinese Character* (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead. Relações entre a mãe e a criança, Sajan e Bajoeng Gede, Ilha de Bali, março de 1939 e abril de 1937. *Item 3.1, p. 115*

Imagens do acervo fotográfico de Roberto Cardoso de Oliveira (AEL/ Unicamp). Relações entre a mãe e a criança, Igarapé Belém, Rio Alto Solimões, abril de 1959. *Item 3.1, p. 117*

Desenhos para reconstituição dos movimentos do fotógrafo num rito de iniciação infantil na Ilha de Bali. *Item 3.1.1, pp. 124-125*

Desenhos para reconstituição dos movimentos do fotógrafo num rito de iniciação infantil no Rio Alto Solimões. *Item 3.1, pp. 126-127*

Gráficos indicadores dos tipos de planos que aparecem nas fotografias de Curt Nimuendaju e de Roberto Cardoso de Oliveira. *Item 3.2.1, p. 138*

Imagem do acervo fotográfico de Roberto Cardoso de Oliveira (AEL/ Unicamp). Mulheres Tukuna, Rio Alto Solimões, abril de 1959. *Item 3.2.2, p. 149*

Mapas indicadores da área habitada pelos Tukuna, próxima à fronteira com a Colômbia. *Item 4.3, p. 191/193*

Imagens do acervo fotográfico de Roberto Cardoso de Oliveira (AEL/ Unicamp). Edição da seqüência fotográfica constituída durante a expedição do Museu Nacional ao Rio Alto Solimões, abril e maio de 1959. *Item 4.3, pp. 194-206*

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE