

Paulo Humberto Porto Borges

**FOTOGRAFIA, HISTÓRIA E INDIGENISMO:
A REPRESENTAÇÃO DO REAL NO SPI**

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação sob orientação da Prof.a Dr.a Ernesta Zamboni.

Campinas

2003

Paulo Humberto Porto Borges

**FOTOGRAFIA, HISTÓRIA E INDIGENISMO:
A REPRESENTAÇÃO DO REAL NO SPI**

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação sob orientação da Prof.a Dr.a Ernesta Zamboni.

Aprovada em março de 2003

Banca:

Prof.a Dr.a Ernesta Zamboni
(orientadora)

Prof. Dr.
(FE – Unicamp)

Campinas
2003

Dedicatória

**Às diversas lideranças políticas e religiosas Guarani
que vêm me acompanhando nestes últimos 13 anos.**

Agradecimentos

**Às lideranças Guarani;
À Liliam, minha companheira;
À Ernesta pela orientação.**

Resumo

Este trabalho procura discutir quais as possibilidades da fotografia enquanto documento histórico. Entendendo a linguagem fotográfica como produto das relações históricas dos homens com o meio e dos homens com os homens, o presente trabalho tem como objetivo discutir a linguagem fotográfica produzida pelo Serviço de Proteção ao Índio e seus vínculos com a política indianista do órgão, investigando a questão teórico-metodológica da fotografia enquanto fonte histórica.

Ao analisar estas questões que perpassam pela história da fotografia no Brasil e a política indianista do Serviço de Proteção ao Índio, a linha mestra deste trabalho será a discussão e conceituação da fotografia enquanto materialidade, documento histórico e suas possibilidades de leitura e interpretação e, conseqüentemente, suas possibilidades na leitura de uma dada realidade histórica. Um documento que possui as marcas de seu tempo e de seus autores - personagens reais e contextualizados em seu período - e, em especial, na qualidade de vetores visuais de determinados acontecimentos históricos, tendo como objeto de análise parte da produção fotográfica do alemão Heinz Foerthmann, um dos principais fotógrafos do SPI na década de 40.

Palavras-chave: Indigenismo; Fotografia; História.

Abstrac

This work search to discuss which the possibilities of the picture while historical document. It is understanding the photographic language as product of the relationships historical of the men with the middle and of the men with the men, the present work has as objective discusses the photographic language produced by the Service of Protection to the Indian and their bonds with the politics indian of the organ, investigating the theoretical-methodological subject of the picture while historical source.

When analyzing these subjects to follow a direction for the history of the picture in Brazil and the politics Indian of the Service of Protection to the Indian, the main line of this work will be the discussion and conception of the picture while materially, historical document and yours reading possibilities and interpretation, and, consequently, their possibilities in the reading of one given historical reality. A document that possesses the marks of his time and of their authors – characters real insides of their period - and, in special, in the quality of visual vectors of certain historical events, as well as analysis object part of the photographic production of the German Heinz Foerthmann, one of the main photographers of the SPI in the 40's.

Key-words: Indigenous; Picture; History.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
<i>A representação do real.....</i>	<i>10</i>
 CAPÍTULO I	
LUZES E SOMBRAS NA NARRATIVA FOTOGRÁFICA BRASILEIRA.....	17
<i>O primeiro período: o olhar estrangeiro.....</i>	<i>17</i>
<i>O segundo período: fotografia e identidade nacional.....</i>	<i>30</i>
<i>A Fotografia e o Império.....</i>	<i>40</i>
<i>D. Pedro II: a fotografia a serviço da nação.....</i>	<i>41</i>
 CAPÍTULO II	
A NARRATIVA FOTOGRÁFICA DO SERVIÇO DE PROTEÇÃO AO ÍNDIO.....	67
<i>Análise das imagens.....</i>	<i>93</i>
<i>As imagens de Araribá nas décadas de 20 e 30.....</i>	<i>115</i>
 CAPÍTULO III	
HISTÓRIA E FOTOGRAFIA.....	135
 CONCLUSÃO	165
 BIBLIOGRAFIA.....	169

INTRODUÇÃO

“Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución.” (Freund, 1989: 07)

O fotoperjornalista Jorge Pedro Sousa, em sua tese de doutorado *Uma História Crítica para o Fotoperjornalismo Ocidental*, aponta para os cinco grandes temas da fotografia do século passado, que persistem no fotoperjornalismo e na linguagem fotográfica do século XX:

- a) paisagens urbanas;
- b) grandes construções;
- c) grandes guerras;
- d) povos distintos;
- e) retratos de estúdio.

Estes elementos somente são inteligíveis a partir de uma leitura histórica centrada na expansão capitalista dos séculos XVIII e XIX. Afinal todos estes temas nada mais

são do que a suprema celebração da tecnologia industrial e da ascensão burguesa ao poder político e econômico nos centros europeus. Analisando estes elementos é possível percebermos o quanto estes discursos fotográficos elaboram uma exaltação à burguesia industrial e às frentes capitalistas e, obviamente, o quanto estes discursos pertencem e homenageiam o seu período histórico, desde a acumulação de capital (ocasionando migrações em massa aos grandes centros urbanos) até a supremacia do progresso humano em relação aos obstáculos naturais. Os quatro primeiros temas registrados pelos fotógrafos do século XIX, paisagens urbanas, grandes construções, guerras e povos exóticos são decorrentes das imensas transformações ocasionadas pela consolidação da burguesia europeia e a formação de uma nova classe social, o proletariado, constituída por camponeses expulsos da zona rural e trasladados para as periferias dos grandes centros urbanos como mão-de-obra barata, sem nenhuma outra alternativa senão vender sua força de trabalho. Nas palavras do historiador Eric Hobsbawm, “o século XIX foi uma gigantesca máquina de desenraizar os homens do campo”, no qual “migração e urbanização andavam juntas” (Hobsbawm, 2000:274). Por outro lado, não são apenas os homens que se movimentam, a expansão econômica decorrente da revolução industrial permitiu que o capital chegasse em terras até então desconhecidas, levando o modo de vida europeu às mais recônditas regiões do planeta.

“Com o rápido aperfeiçoamento de todos os instrumentos de produção, com as comunicações infinitamente facilitadas, a burguesia arrasta todas as nações, mesmo as mais bárbaras, para a civilização. Os baixos preços das suas mercadorias são a artilharia pesada com que derruba todas as muralhas chinesas e com que obriga à capitulação os bárbaros mais obstinados hostis aos estrangeiros. Compele todas as nações, sob a pena de ruína total, a adotarem o modo de produção burguês; compele-as a se apropriarem da chamada civilização - isto é, a tornarem-se burguesas. Numa palavra, a burguesia cria para si um mundo à sua imagem e semelhança.

A burguesia submeteu o campo ao domínio da cidade. Criou cidades enormes, aumentou extraordinariamente a população urbana em relação à dos campos e, desde modo, arrancou uma parte significativa da população da idiotia da vida rural. E do mesmo modo que subordinou o campo à cidade, tornou dependentes os povos bárbaros e semibárbaros dos civilizados, os povos camponeses dos povos burgueses, o Oriente do Ocidente.” (Marx e Engels, 1998: 10).

O mundo burguês trava contato com as mais distintas culturas e reconhece nela o primitivo alvorecer da humanidade. Um reconhecimento que apenas reforça a idéia de uma marcha histórica ininterrupta, tendo na sociedade burguesa seu mais alto grau civilizatório. A disputa por estas regiões selvagens, vistas enquanto mercado fornecedor de matéria-prima, trouxe o germe das guerras imperialistas que abalaram a Europa e, mais tarde, todo o mundo. Ao trazer as imagens de imensos territórios a serem explorados, a fotografia reforça esta lógica da expansão imperialista. Como no livro do fotógrafo inglês John Thompson, *Ilustrações da China e de seu Povo*, que ao registrar “cenas de tortura, de execuções públicas e de consumo de drogas, Thompson oferece a visão de uma terra bárbara e atrasada, que necessitava de uma direção imediata. Os objetivos colonialistas de seu livro são também confirmados pela atenção que presta a caminhos fluviais e povoações, a recursos humanos e minerais inexplorados.” (Fabris, 1998: 33).

A fotografia nascente, filha da revolução industrial, registrou esta larga e irresistível ascensão burguesa nos temas mais caros a ela, à fotografia coube o papel de retratar estas novas e gigantescas forças produtivas que transformaram o mundo, sua paisagem e suas distâncias, anunciadas no verso de Bertold Brecht: “erguem-se casas como montanhas de aço e multidões movem-se nas cidades, como que esperando alguma coisa. Nos continentes risonhos ouve-se: o vasto e aterrorizante mar é, realmente, apenas um minúsculo tanque”.

Entre os temas fotográficos, o retrato de estúdio foi, provavelmente, a profissão mais rentável na área fotográfica no século XIX e, também, a linguagem que mais representou a ascensão do burguês enquanto classe hegemônica. A febre do retrato no século XIX transformou a nascente indústria fotográfica em um grande e rendoso negócio nos países centrais, chegando a empregar direta e indiretamente um número significativo de trabalhadores, sendo, por isso, considerado como um dos novos campos de trabalho abertos pela Revolução Industrial. Marx assim referiu-se a estes novos campos:

“Como indústrias principais desta espécie podem-se considerar, atualmente, usinas de gás, telegrafia, fotografia, navegação a vapor, e sistema ferroviário. O censo de 1861 (para Inglaterra e País de Gales) registra na indústria de gás (usinas de gás, produção de aparelhos mecânicos, agentes das

companhias de gás etc.) 15211 pessoas, na telegrafia, 2399, na fotografia 2366, no serviço de navegação a vapor, 3570 e nas ferrovias, 70599, entre as quais cerca de 28 mil trabalhadores de terra ‘não-qualificados’ ocupados de modo mais ou menos permanente, além do pessoal administrativo e comercial.” (Marx, 1988: 57).

O retrato de estúdio se concentrou no homem burguês, protagonista e comandante desta expansão capitalista com a única função de propiciar um auto-reconhecimento (para si) e um reconhecimento da legitimidade do *status* burguês (para os outros). Anseio visível nas frágeis ruínas de gesso dos estúdios do século passado, que tinham como objetivo evocar memória, história, dando à burguesia ascendente o que ela tanto necessitava: a chancela da tradição. À medida que esta representação passou do rosto burguês para a amplitude do estúdio em toda sua estatura, a individualidade, principal característica da burguesia ascendente, terminou por diluir-se na representação estereotipada de classe: *“mientras que los artistas fotógrafos solían situar el rostro como centro de la imagen, ahora el valor recae sobre la estatura. Los accesorios que aderezan el retrato distraen al espectador de la persona representada borrando o ser individual em detrimento da representação clasista.”* (Freund, 1989: 61). Ou seja, a fotografia de estúdio não representava apenas o burguês enquanto membro de uma classe, mas, a própria classe burguesa.

Todos estes temas fotográficos pertencem ao panteão da burguesia industrial em seu desejo de se registrar através da mágica fotográfica. Esta, na verdade, é justamente a derrota da magia para a técnica, uma técnica, convém lembrar, essencialmente burguesa. A linguagem fotográfica brasileira, como a de qualquer outra nação moderna, também desenvolveu estes temas à exaustão, em especial em relação aos chamados povos exóticos que, de alguma forma, nos descredenciavam enquanto país em ascensão. A narrativa fotográfica americana¹ é legatária de toda herança imagética que vem sendo construída desde os tempos da conquista colonial por meio dos diversos pintores históricos trazidos da Europa. A linguagem fotográfica, que começou a ser exercida no Brasil no início do século XIX,

¹ Neste trabalho, quando falarmos em fotografia americana, estaremos nos referindo à América Latina, não incluindo Estados Unidos e Canadá, que irão desenvolver outro tipo de linguagem fotográfica, menos documental e mais experimental.

trouxe em sua forma a tentativa de documentar os homens e as coisas da terra da maneira mais fidedigna possível, em um movimento de trocar os desenhos e pinturas dos viajantes, como Debret e Rugendas, pelo olho mecânico da máquina fotográfica. Os indígenas, que até então eram desenhados e registrados nas diversas expedições científicas que percorreram a América, passam a ser alvo das lentes fotográficas, inclusive com o mesmo intuito documental. Como se pode ver neste ensaio científico (fotografia 1.1) denominado *Botocudos*, feito na França por E. Thiesson em 1844, provavelmente os primeiros registros fotográficos de indígenas brasileiros.²

Em meados do século XIX, com o movimento romântico, os povos nativos passaram a ser vistos, não mais como símbolos do barbarismo, mas como representantes nobres de uma tradição que nosso nascente Império não possuía. Neste momento, a fotografia, assim como a pintura e a literatura, foi um poderoso instrumento na construção ideológica do governo de D. Pedro II. Após a proclamação da república e o conseqüente fim do império, já no início do século XX, os indígenas começaram a ser registrados em sua forma pacificada, vencida, integrada à mão-de-obra nacional da recente república federativa do Brasil. O indígena brasileiro começou a ser fotograficamente documentado de maneira mais sistemática com a Comissão Rondon, através do registro fotográfico e cinematográfico da construção da linha de telégrafos que desbravou o sertão do Mato Grosso. Mais tarde, com a criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) em 1910, é este órgão que se encarregou de levar esta tarefa adiante conjuntamente com a Comissão, com a diferença que o SPI trabalhou basicamente com fotografias (imagem estática) e a Comissão continuou privilegiando a produção filmica (imagem móvel).

² O aparecimento destas imagens, assim como o interesse por parte da comunidade científica européia, se deve à famosa resistência, tida como ferocidade pelos colonos, dos Botocudos contra o avanço das hordas européias em sua região, hoje o Estado de Minas Gerais. Atualmente este ensaio pertence ao acervo do Museu do Homem em Paris.



Fotografia 0.1: E. Thiesson – *Botocudos*, 1844. Acervo do Museu do Homem, Paris.

Entendendo a linguagem fotográfica como produto das relações históricas dos homens com o meio e dos homens com os homens, o presente trabalho tem como objetivo discutir a linguagem fotográfica produzida pelo Serviço de Proteção ao Índio e seus vínculos

com a política indianista do órgão, investigando a questão teórico-metodológica da fotografia enquanto fonte histórica.

Ao entender a linguagem fotográfica enquanto representação do real, como linguagem produzida e vinculada às relações econômicos-sociais de uma dada época, esta pesquisa aponta para as seguintes questões:

- a) quais as possibilidades da fotografia enquanto documento e desvelamento do real?
- b) como a linguagem fotográfica foi construída pela sociedade brasileira e determinada por suas opções históricas?
- c) em que medida as fotografias produzidas pelo Serviço de Proteção ao Índio permitem o reconhecimento da política indianista do Estado brasileiro, ou seja, a política integracionista desenvolvida pelo SPI?

Ao analisar estas questões que perpassam pela história da fotografia no Brasil e a política indianista do Serviço de Proteção ao Índio, a linha mestra deste trabalho será a discussão e conceituação da fotografia enquanto materialidade, documento histórico e suas possibilidades de leitura e interpretação e, conseqüentemente, suas possibilidades na leitura de uma dada realidade histórica.

O presente trabalho discutirá a fotografia como documento que possui as marcas de seu tempo e de seus autores - personagens reais e contextualizados em seu período - e, em especial, na qualidade de vetores visuais de determinados acontecimentos históricos, tendo como objeto de análise parte da produção fotográfica do alemão Heinz Foerthmann, um dos principais fotógrafos do SPI na década de 40. Uma produção, em forma de linguagem visual, que tem como objetivo registrar e justificar a política indianista do período.

Nesse sentido, o pressuposto que irá fundamentar a concepção ontológica de realidade, método de análise e *práxis*, tem sua origem no materialismo histórico formulado por Marx e Engels. A partir deste horizonte que discutirei a fotografia enquanto produto histórico.

A perspectiva materialista histórica funda-se na concepção de que o mundo das idéias, a consciência humana, é fruto das relações do homem com o mundo real, a partir da satisfação de suas necessidades básicas. A realidade, o mundo exterior, existe independentemente do pensamento humano. Pela reflexão racional, cabe ao homem, apoderar-se do concreto, do real, e representá-lo de maneira abstrata, ou seja, por meio de idéias.

“Esta concepção de história consiste, pois, em expor o processo real de produção, partindo da produção material da vida imediata; e em conceber a forma de intercâmbio conectada a este modo de produção e por ele engendrada (ou seja, a sociedade civil em suas diferentes fases) como o fundamento de toda a história, apresentando-a em sua ação enquanto Estado e explicando a partir dela o conjunto dos diversos produtos teóricos e formas de consciência – religião, filosofia, moral etc.” (Marx e Engels, 1984: 55).

Na obra *Do socialismo utópico ao socialismo científico*, Engels afirma que:

“... a concepção materialista da história parte da tese de que a produção, e com ela a troca dos produtos, é a base de toda a ordem social; de que em todas as sociedades que desfilam pela história, a distribuição dos produtos e, juntamente com ela, a divisão dos homens em classes ou camadas, é determinada pelo que a sociedade produz e pelo modo de trocar os seus produtos.” (Engels, s/d: 54).

Entretanto, é importante afirmar que, para Marx e Engels, as estreitas relações entre a superestrutura e a infraestrutura não acontecem de modo mecânico, pois as superestruturas influenciam e agem de maneira retroativa sobre a base econômica que lhe deu origem. São as premissas econômicas que determinam em última instância a produção humana, porém, “as condições políticas e mesmo a tradição que perambula como um duende no cérebro dos homens também desempenham seu papel, embora não decisivo” (Engels, s/d: 285).

Neste sentido, na concepção materialista histórica o plano abstrato, o plano das idéias, é determinado pelos homens reais em suas relações com o mundo real, “não é a

consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência”. (Marx e Engels, 1984: 37)

Nas palavras de Marx e Engels:

“Esta maneira de considerar as coisas não é desprovida de pressupostos. Parte de pressupostos reais e não os abandona um só instante. Estes pressupostos são os homens, não em qualquer fixação ou isolamentos fantásticos, mas em seu processo de desenvolvimento real, em condições determinadas, empiricamente visíveis.” (Marx e Engels, 1984:38).

É ainda na *Ideologia Alemã* que Marx e Engels definem ideologia como falseamento do real, visão equivocada, invertida do mundo, como no célebre exemplo da câmera escura:

“se em toda a ideologia os homens e suas relações aparecem de cabeça para baixo como numa câmera obscura, é porque este fenômeno deriva do seu processo histórico de vida, da mesma maneira que a inversão dos objetos na retina deriva do seu processo diretamente físico da vida.” (Marx e Engels, 1984: 22).

Para Marx, ideologia está sempre ligada à visão de mundo das classes dominantes em suas diferentes épocas, sempre relacionada a uma atitude de negação do real. Ainda no *Manifesto Comunista*, Marx e Engels afirmam que a burguesia constrói uma lógica própria de auto-legitimação camuflada em leis naturais:

“As vossas próprias idéias são produtos das relações de produção e propriedade burguesas, tal como o vosso direito é apenas a vontade da vossa classe elevada a lei, um vontade cujo conteúdo está determinado pelas condições materiais de existência de vossa classe. Estas representações interesseiras, que vos leva a transformar em leis eternas da natureza e da razão as vossas relações de produção e de propriedade (relações transitórias que surgem historicamente no processo da produção), essa relação vós a partilhais com todas as classes dominantes já desaparecidas.” (Marx e Engels, 1998: 25).

Apesar da linguagem fotográfica em sua origem estar atrelada à representação burguesa de mundo, como retratos de estúdios e grandes construções, a máquina fotográfica não pertence a uma determinada classe, mas, pertence ao homem, e são estes que pertencem a classes sociais. Assim como a maquinaria por si só não trouxe as mazelas econômicas descritas por Engels ao analisar a classe operária inglesa do século XIX, a máquina fotográfica, enquanto instrumento de leitura do mundo, não reproduz necessariamente o ponto de vista burguês:

“As contradições e os antagonismos inseparáveis da utilização capitalista da maquinaria não existem porque decorrem da própria maquinaria, mas de sua utilização capitalista! Já que, portanto, considerada em si, a maquinaria encurta o tempo de trabalho, enquanto utilizada como capital aumenta a jornada de trabalho; em si, facilita o trabalho, utilizada como capital aumenta a sua intensidade; em si, é uma vitória do homem sobre a força da natureza, utilizada como capital submete o homem por meio da força da Natureza; em si, aumenta a riqueza do produtor, utilizada pelo capital o pauperiza, etc.” (Marx, 1988: 54).

A máquina fotográfica (assim como a maquinaria industrial) é tecnologia a serviço de uma ou outra classe social e, nesse sentido, manipulável e construída, estando sempre, necessariamente, vinculada às relações determinadas que lhe dão forma. A máquina fotográfica, assim como sua linguagem, irá reproduzir a ótica de classe dos homens que a manipularem em determinado contexto e tempo.

A representação do real

O Museu do Índio possui, atualmente, apenas um pequeno acervo fotográfico referente ao SPI e à Comissão Rondon, pois existem algumas imagens duplicadas e outras que não são fotografias originais, mas reproduções de outras publicações afins. Em relação à Comissão Rondon, o Museu possui 1.439 chapas de vidro, 292 negativos em acetato e 408

fotografias em álbuns. O SPI, por sua vez, possui 17.563 negativos 35mm, 3.238 negativos 6x6 e 2.612 fotografias em álbuns. Existem também imagens em microfilmes que ainda não estão catalogadas. Em face desse universo imagético, que é o maior do Brasil na temática indígena, o presente trabalho privilegiou as 311 imagens obtidas pelo fotógrafo do SPI, Heinz Foerthmann, no Posto Indígena de Araribá, em 1943, município de Bauru, estado de São Paulo, por ser um dos principais fotógrafos oficiais do Serviço de Proteção ao Índio, durante o período analisado e, em especial, por trazer registros do grupo indígena Guarani. Em relação ao trabalho de H. Foerthmann nesta pesquisa se deve pontuar que não se pretende analisar toda a obra deste fotógrafo, que é bem mais ampla e rica do que este breve ensaio de 1943, mas, de discutir como o SPI, através de seus diversos fotógrafos oficiais, produziu e reproduziu uma narrativa fotográfica com características integracionistas, perfeitamente afinadas com seu objetivo de transformar os elementos indígenas em trabalhadores nacionais adequados à lógica do capital.

Optei por trabalhar apenas com o grupo Guarani por dois motivos: (1) devido às limitações objetivas desta pesquisa que, efetivamente, não comportaria uma análise de toda documentação fotográfica do SPI e seus diversos povos retratados, e, devido ao simbolismo que o povo Guarani carrega desde o romantismo (originário de sua fundamental participação no Brasil colônia como mão-de-obra escrava); (2) minha relação com os grupos Guarani do Sul e Sudeste, com os quais convivo há mais de 9 anos, e que determinou o recorte enquanto período e objeto. O fato de conhecer e trabalhar junto aos grupos Guarani foi de capital importância no trato com as imagens fotográficas deste povo, pois, a margem a diversidade dos três subgrupos Guarani, como *Ñandeva*, *Kaiowá* e *Mbya*,³ os Guarani mantêm algumas características socioculturais irredutíveis, em especial a religiosidade expressa no *reko ete* (“costume verdadeiro”), e a chamada economia de reciprocidade, o *jopo’i* (“mãos abertas”). Os guarani registrados fotograficamente pelo SPI possuem uma historicidade própria e somente podem ser entendidos, a partir deste contexto.

Apesar do retrato fotográfico ser o documento fundamental nesta pesquisa, diversas outras fontes foram utilizadas no sentido de complementar e dar inteligibilidade

³ Os três subgrupos Guarani distinguem-se basicamente por diferenças lingüísticas e de caráter religioso.

histórica às imagens fotográficas, como os vários relatórios das inspetorias do antigo SPI levantados no Museu Nacional do Índio e referentes aos grupos e aldeamentos indígenas do período histórico investigado. Neste sentido, embora seja possível e necessário delimitarmos de maneira rigorosa o recorte da pesquisa, se deve ter claro que este recorte pertence a um contexto mais geral que não pode ser desprezado, pois, a realidade se apresenta como síntese das diversas determinações, “uma rica totalidade de determinações e de relações numerosas” e, conseqüentemente “unidade da diversidade”. (Marx, 1977: 218).

Por entender o trabalho como condição básica e fundamental para a vida humana, em tal grau que podemos afirmar “que o trabalho criou o próprio homem” (Marx, s/d: 269) sendo, portanto indissociável da própria existência do ser humano e de suas relações sociais, utilizarei o conceito de Trabalho no sentido de transformação operada pelo homem no homem e no meio, como categoria explicativa de análise das fotografias de Foerthmann sobre os guarani do Posto de *Nimuendaju*. Ao contrário dos outros animais que tem suas relações reguladas pela natureza de maneira instintiva e impensada, o homem organiza a sua existência através da atividade consciente e refletida, sendo que o trabalho humano jamais é casual, mas é sempre resultado da intencionalidade humana, somada às suas possibilidades reais de existência, afinal, os homens passam a se distinguir dos animais apenas quando começam a produzir seus meios de vida por meio do trabalho e “produzindo seus meios de vida, os homens produzem, indiretamente, sua própria vida material”. (Marx, 1984: 27).

Além de ser, na perspectiva dialético-materialista, o elemento que nos humaniza, nos diferenciando do mundo natural, o trabalho é condição *sine qua non* para a reprodução humana física e cultural. Porém, o trabalho não apenas humaniza, como também desumaniza, pois, a questão do trabalho traz dois conceitos fundamentais: o trabalho enquanto liberdade e o trabalho enquanto necessidade. O trabalho enquanto atividade criadora de desenvolvimento físico, material e mental do homem – ou seja, como manifestação da vida – e o trabalho enquanto sujeição e submissão do homem pelo homem. No caso das imagens do Posto *Nimuendaju*, o trabalho vincula-se à idéia de civilização e redenção, de domesticação da barbárie, de fim do “reino da necessidade”. Porém, para o *reko* Guarani, estas novas relações produtivas trazidas pelo SPI encontram-se em oposição à economia de reciprocidade, ou seja,

acarreta uma lógica perversa, pautada no acúmulo, ocasionando a liquidação do “reino da liberdade”. É exatamente através do trabalho pautado nas relações capitalistas que o SPI – neste período histórico, o órgão que representa a política nacionalista do Estado Novo de Getúlio Vargas - pretende civilizar e educar os indígenas inserindo-os na produção nacional como trabalhadores rurais com o intuito de pertencimento à nação.

As transformações nas relações socio-econômicas das comunidades indígenas assistidas pelo SPI se revelam de maneira mais visível nas mudanças do mundo material, como vestuário e habitação, assim como em sua produção cultural, como a religiosidade e novos hábitos. Em relação à domesticação e integração dos indígenas na sociedade nacional, a instituição escolar, enquanto educação para o trabalho, foi peça fundamental na política integracionista do Estado junto aos indígenas. A busca de uma escola no Brasil republicano passa “pela preocupação de assistência aos desvalidos, do valor disciplinar do trabalho e do atendimento às necessidades da indústria nascente” concebendo as “atividades manuais como um processo pedagógico de superação do beletismo tradicional e como meio psicopedagógico de desenvolvimento através das mãos, do movimento.” (Ciavatta, 2002: 130). O discurso ideológico sobre a demanda da recente indústria brasileira de organizar e disciplinar o trabalho social necessário para a reprodução do capital, somada com o objetivo de amparar os desvalidos por meio da orientação, o sistema de aprendizagem e ofícios, de certa forma resgatava “o princípio da moral cristã que considera o trabalho uma atividade que recupera e dignifica o homem e previne o vício, e a ideologia liberal do trabalho como um valor que gera progresso nacional” (Idem, 2002: 132). O indígena brasileiro, que até a constituição de 1988 ainda era tutelado pelo Estado, encaixa-se perfeitamente na figura do desvalido, daquele que necessita ser dotado de dignidade e erradicado de antigos vícios, como a ausência de valores morais e a sedução pela indolência.

Nas imagens analisadas, a idéia de trabalho aparece associada à redenção dos silvícolas à civilização ocidental, afinal, o que distinguirá os guarani dos demais membros da sociedade nacional e, inclusive, de outros povos indígenas como os Terenas, é a sua aparente não sujeição ao trabalho enquanto lógica da produção capitalista. No caso específico da questão indígena, o trabalho cumpre duas funções complementares, pois, ao transformar o nativo em colono nacional, mantendo-o preso a pequenas glebas de terra, domesticava-o

enquanto trabalhador e, ao mesmo tempo, liberava seus territórios tradicionais para o avanço das frentes de expansão, funcionando como um poderoso limpa-trilhos do capital.

No imaginário positivista do início do século XX, os indígenas, por não possuírem as mesmas relações de produção dos não-índios, não possuem nenhuma relação de produção. Em outras palavras, por não trabalharem como os civilizados, é como se simplesmente não trabalhassem, daí a idéia da preguiça e indolência que ainda hoje estigmatiza os povos indígenas.

Partindo dos dados analisados pela pesquisa, o texto encontra-se dividido em três capítulos:

No primeiro capítulo, Luzes e Sombras na Narrativa Fotográfica Brasileira, o objetivo é discutir a formação da fotografia brasileira enquanto consequência das relações sócio-econômicas que gestaram o Brasil enquanto nação, afirmando que a linguagem fotográfica desenvolvida no continente americano com o advento da fotografia é legítima herdeira da pintura histórica desenvolvida desde os tempos de colônia. O texto irá argumentar que a chamada linguagem documental, que é privilegiada pelos fotógrafos americanos, tem sua origem histórica nos viajantes e, mais tarde, nos primeiros fotógrafos europeus que vieram para a América no intuito de documentar, da maneira mais fiel possível, a exotividade do Novo Mundo. Foi deste cruzamento de distintas linguagens imagéticas, como a pintura e a fotografia em seus respectivos contextos históricos, que nasceu a linguagem fotográfica americana: documental, às vezes ambígua em seu trato com as elites locais, e preocupada em relatar as coisas da terra, como no trabalho do fotógrafo peruano Martín Chambi.

No capítulo 2, **A Fotografia Integracionista do Posto de Nimuendaju**, elaboro um breve histórico do SPI, discutindo seus objetivos e protagonistas, relacionando-o à frente de expansão capitalista do início do século XX e seus espaços de contradição, no qual o SPI é um dos frutos mais patentes, para, em seguida analisar como a linguagem fotográfica desta entidade refletia e representava seus projetos integracionistas em relação aos povos indígenas, em especial, o acervo fotográfico do SPI relativo aos grupos Guarani, com ênfase nas 311 imagens realizadas pelo fotógrafo Heinz Foerthmann durante visita ao Posto Indígena

Nacional de Nimuendaju em 1943, pertencentes às comunidades Guarani, Kaingang e Terena. Nesta análise, a interpretação das imagens é mediada pela categoria *Trabalho* no sentido de transformação do homem e do meio e de integração do indígena à lógica capitalista.

Finalmente, no terceiro e último capítulo, **História e Fotografia**, discorro sobre as diversas possibilidades da imagem fotográfica como documento histórico, a partir do pressuposto materialista histórico, dialogando com os diversos autores que possuem produção científica relativa à fotografia no Brasil, como Boris Kossoy e Arlindo Machado, além de analisar a produção acadêmica brasileira sobre a fotografia na temática indígena. O capítulo procura discutir como as duas interpretações mais recorrentes da imagem fotográfica, como forma de apreensão fiel da realidade e, ao contrário, como mera ilusão do real, necessitam de análises menos dicotômicas, levando em conta tanto a objetividade do olho mecânico, quanto a subjetividade do fotógrafo. O texto tem como finalidade demonstrar que a imagem, como qualquer outro documento, é construída através de visões do real e, como todo e qualquer produto humano, tem suas raízes fincadas no mundo real, sendo suas representações construídas a partir das relações do homem com a realidade, através de seus vínculos econômicos e culturais.

CAPÍTULO I

LUZES E SOMBRAS NA NARRATIVA FOTOGRÁFICA BRASILEIRA

O primeiro período: o olhar estrangeiro

“Eu me propus e me esmerei em ser o ilustrador de novos territórios do mundo, descobertos por Colombo, quis mostrar ao mundo quantos belos tesouros pictóricos oferecem os trópicos, já que não são poucas as instituições que logram percorrer o duro caminho que levam a ele. Senti vocação de ser o pioneiro da arte, em um campo que posteriormente outros desenvolveriam até as últimas conseqüências.” (Rugendas Apud Diener e Costa, 1999: 34).

“No primeiro volume, descreve especialmente os índios. Nos seguintes, pinta cenas da vida cotidiana. Aspectos de rua. Cenas históricas. O Brasil nascente. Há nessas pranchas valor artístico e valor documental. Debret é um observador atento dos modelos. Verdadeiro fotógrafo da vida brasileira (...) são documentos históricos e cosmográficos. Aqui, se desenvolve

progressivamente uma civilização. Diante de cada prancha litografada, uma explicação. Desenhos e notas. E uma vida palpitante, um povo, um destino social. A obra é uma descrição fiel do caráter, dos hábitos, das peculiaridades da gente brasileira.” (Villaça, 1993: 23).

As imagens sempre acompanharam os diversos viajantes em seus relatos sobre o novo mundo desde as primeiras iconografias elaboradas no amanhecer da conquista. As representações primeiras sobre as Novas Índias e seus exóticos habitantes aparecem nas obras de André Thévet (1556), Hans Staden (1557), Jean de Léry (1558), Girolano Benzoni (1594), Ulrich Schmidt (1599) entre outros. Nos anos seguintes foram os holandeses de Maurício de Nassau que deixaram uma farta documentação visual entre 1637 e 1644, nas imagens de Frans Post, Albert van der Reckhout e Zacarias Wagener. E, a partir do século XVIII dezenas de incursões etnográficas retalhariam a América documentando os vários grupos indígenas e as sociedades humanas gestadas na situação colonial. Nestas expedições era obrigatória a presença de desenhistas e pintores históricos com o objetivo de reproduzir e classificar cientificamente tipos humanos, costumes, paisagens e normas de comportamento do mundo conquistado.

“A formação de um campo próprio à iconografia etnográfica na Europa do início do século XIX floresceu quando a pintura, o desenho, a gravura, antes do invento da fotografia, passaram a ser usados com a intenção de fixar no tempo os modos de vida dos povos ditos ‘primitivos’. O emprego sistemático da imagem na pesquisa iniciou-se nas ciências naturais. Por considerar a observação o fundamento metodológico do estabelecimento das leis e teorias, os naturalistas tornaram obrigatório o uso de desenhos e ilustrações nos trabalhos científicos, pois, para eles, a observação devia ser minuciosamente registrada e acompanhada de pranchas de desenho em que o objeto de estudo fosse reproduzido com a maior fidelidade e precisão possíveis em todas as suas minúcias e detalhes, como parte fundamental dos resultados da pesquisa”. (Porto Alegre, 1992:69)

Ainda em relação ao Brasil, pode-se afirmar que, os dois maiores produtores de documentos imagéticos em pinturas, desenhos e xilogravuras foram o francês Jean Baptiste

Debret e o alemão Johann Moritz Rugendas, que transitaram nestas paragens no início do século XIX, um pouco antes da invenção da fotografia enquanto possibilidade de reprodução do real. Os dois maiores documentos plásticos sobre o Brasil Colonial e Imperial pertencem a estes autores: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, ou *Séjour d'un artiste française au Brésil, depuis 1816 jusqu'en en 1831 inclusivement*, de Debret, e *Voyage Pittoresque au Brésil*, de Rugendas.⁴ De certa forma, estas duas obras condensam quase três séculos de expedições etnográficas, desde os holandeses como Frans Post aos franceses como Jean Valery. Simbolicamente, fecham este ciclo, pois, com a fotografia sendo inventada no segundo quartel do século XIX (logo após a publicação da *Voyage Pittoresque au Brésil* de Rugendas), os pintores e desenhistas científicos dariam lugar à mais nova maravilha pós-revolução industrial: a chamada era da reprodutibilidade técnica. Entretanto, esta nova linguagem documental, não se furtaria a herdar todo imaginário percorrido e construído por estes viajantes no território americano.

Pouco afeito a viagens, apesar do epíteto de viajante, J. B. Debret esmerou-se em retratar os diversos aspectos da corte e suas principais figuras humanas e, dentre estas, uma delas com especial vigor: os chamados escravos de ganho, personagens negros que pululavam nas tumultuadas ruas do Rio de Janeiro em meados do século XIX. Este vivo interesse pelo registro da escravidão no Brasil, somado à publicação de suas pinturas na civilizada Europa, causou certo desconforto nas elites brasileiras escravocratas, que, por este motivo, não receberam seu livro com muito entusiasmo: “o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro fez-lhe diversas críticas severas. Os veneráveis historiadores acharam chocante que se pintassem costumes de escravos e cenas da vida popular com tanto realismo.” (Villaça, 1993: 36).

Este realismo, quase que fotográfico, tão criticado pelos escravocratas e tão almejado por Debret, se vê em várias de suas pranchas nas quais ele retrata com riqueza de detalhes o cotidiano dos escravos da corte brasileira. Os diversos afazeres da população negra

⁴ Tanto Debret como Rugendas são os autores mais utilizados no Brasil pelos diversos livros didáticos e paradidáticos no relato da colonização e Império. Estes autores e suas pranchas ainda hoje povoam o imaginário nacional sobre a sociedade brasileira do século XIX.

encontram-se documentados por sua pena atenta e arguta. Algumas, porém, chamam a atenção devido a sua tentativa de registro, de fidelidade, aos horrores da escravidão, como nas pranchas *Feitores castigando negros* e *Aplicação do castigo no açoite*.⁵ Nestas imagens se vê o negro como animal domesticado pego em falta grave. Na primeira prancha, *Feitores castigando negros*, vemos um possível feitor açoitando um negro escravo no vira-mundo (instrumento que anos mais tarde foi largamente utilizado pelo polícia política brasileira). O feitor utiliza um bastão para conseguir o apoio e força suficientes para a concretização do ato. O negro encolhido e atemorizado, já sangra denunciando o tempo decorrido do início até aquele momento registrado. Mais ao fundo, à direita, um outro negro é açoitado, desta vez amarrado a uma árvore. Com a diferença que quem o castiga também é negro. Mais à frente, ainda à direita, apresenta-se como que casualmente o chapéu e a roupa do feitor, retirada para facilitar o açoite, uma prática tão comum como tirar a camisa em um dia duro de trabalho. Na prancha *Aplicação do castigo no açoite* existe uma interessante seqüência temporal (mais uma vez Debret nos avisa do tempo transcorrido em relação ao castigo), à esquerda, vigiados pela soldadesca e amarrados pelo pescoço, estão vários negros à espera do castigo público (ao fundo se vê uma pequena platéia de escravos e homens livres que assistem ao espetáculo indistintamente), ao centro, a ação se realiza com o açoite de um escravo através de uma espécie de relho. O agressor é negro e também escravo, pois encontra-se agrilhado com correntes que vão das pernas até a cintura. O homem açoitado tem suas calças arriadas e sangra abundantemente em diversos ferimentos na altura das nádegas. À direita da imagem, vemos dois escravos deitados de bruços, os tecidos de suas roupas, tingidos de vermelho, apontam para a realização e conclusão do castigo. Ao centro, por sobre o tronco, paira uma camisa azul, como um uniforme, provavelmente parte da roupa do homem que açoita (que assim como o feitor acima, livra-se de suas roupas durante o esforço físico do castigo) que se despiu com o objetivo de manejar mais livremente o relho.

Nestas imagens encontramos todos os elementos e toda a cronologia de um tempo escravocrata vigiado e amparado por feitores e capitães do mato, também negros, no

⁵ Ver anexo.

qual a lógica colonial, calcada na escravidão organizava os demais aspectos da sociedade brasileira do século XIX.

Ainda sobre a freqüente presença da população cativa nas imagens de Debret, comenta Antonio Carlos Villaça:

“Os escravos interrogam o ambiente. As cenas de rua no Rio de Janeiro são deliciosas pela vivacidade, pela espontaneidade. Os tipos sucedem-se na sua plasticidade dengosa, na sua fluidez, no seu dinamismo, ligeireza, na autenticidade (...) o escravo tem aqui uma dignidade especialíssima. Escravos magros, escravos tristes, escravo vestido para o batizado. E um negro fugitivo. Um inacreditável negro com máscara metálica.” (Villaça, 1993: 28).

Em relação a Debret, e também poderíamos incluir o pintor alemão Rugendas, esta riqueza no registro da população escrava não é casual, sequer um capricho de estilo destes autores. É importante destacar que, em meados do século XIX, a escravidão no Brasil chamava a atenção dos europeus, não somente por algum tipo de indignação referente à sociedade escravista, mas, pelo anacronismo que isto representava naquela época.

O pintor histórico franco-brasileiro Hércules Florence, que mais tarde viria a ser reconhecido como o “inventor” da fotografia no Brasil, em seu desembarque ao porto do Rio de Janeiro em 1824, relata em seu diário de campo a impressão causada ao viajante europeu pelo exotismo do Novo Mundo somado às relações escravistas:

“Tudo me anunciava que estávamos no Novo Mundo: as pirogas que deslizavam ao redor da fragata, os negros, as frutas que eles traziam; tudo para mim era novo. Descemos a terra, e a primeira impressão que experimentei foi acompanhada de algo doloroso. Seria porventura um pressentimento? A vista da população [...] de brancos, pretos e mulatos de todas as graduações me entristeceu um pouco. Atravessei o pequeno largo do capim, onde se açoitava um preto amarado ao pelourinho. Essa cena me revoltou, pois eu era bisonho quanto à escravidão. Mais adiante vi a fachada de São Francisco de Paula, onde estava escrito: *Charitas* e não pude deixar de maldizer de um povo que afetava tanto a caridade e que açoitava os negros.” (Florence Apud Kossoy, 1980: 19).

Marx em diversos textos sobre a escravidão americana aponta para a *anomia histórica* que significava o trabalho escravo frente a uma Europa burguesa e assalariada no amanhecer da revolução industrial. Um descompasso de vida curta, pois o capitalismo europeu em pouco tempo aniquilaria estes nichos escravocratas, fósseis de uma era antiga, mas ainda presos a uma lógica expropriatória que, paradoxalmente, possibilitou a acumulação de rendas necessária ao próprio capital industrial.

“O descobrimento das jazidas de ouro e prata da América, a cruzada de extermínio, escravização e sepultamento nas minas da população aborígene, o começo da conquista e o saqueio das Índias Orientais, a conversão do continente africano em zona de caça de escravos negros, são todos fatos que assinalam os albores da era da produção capitalista. Estes processos idílicos representam outros tantos fatores fundamentais no movimento da acumulação originária. Atrás deles, pisando em suas pegadas, vem a guerra comercial das nações européias, cujo cenário foi o planeta inteiro.” (Marx, 1988: 278).

Nas pranchas de Debret e de Rugendas, antes da denúncia em relação à situação do negro no Brasil colonial, o que transparece é um estranho assombramento frente àquele espantoso mundo escravista. Não se percebe em suas imagens nenhum incômodo oriundo da exploração de um semelhante, mas, a obsessão em registrar em seus detalhes, como a engrenagem colonial era posta para funcionar nas sociedades americanas. Estas mesmas pranchas, devido a sua riqueza de minúcias e insistência em retratar a corte fluminense, capital do Império Brasileiro e cidade da burguesia e pequena burguesia ascendente, nos relatam as diversas fissuras do sistema colonial, fissuras que, em seu devido tempo, iriam causar a sua aniquilação. Suas numerosas imagens dos chamados “negros de serviço” ou “negros de ganho”,⁶ já bastante freqüentes na corte fluminense, desvelam uma interessante zona fronteira entre o trabalho escravo e o negro forro. São diversos personagens negros, em sua grande maioria negros de serviço (carpinteiros, vendedores ambulantes, sapateiros,

⁶ Escravos que durante o século XIX eram bastante freqüentes junto às famílias do Rio de Janeiro, responsáveis por um sem número de atividades domésticas e comerciais de seus senhores. Era comum, inclusive, serem alugados temporariamente a outras famílias brancas. Seu *status* colonial continuava sendo o de escravo frente à sociedade da época, mas, possuíam algumas regalias, como o livre transito e autonomia para vender seus produtos (que na verdade

carregadores de água, caçadores, tigres⁷ e outros) em animadas palestras com negros libertos e brancos pobres ou ainda comprando fumo em seus horários de descanso, nos revelando um perceptível declínio do trabalho escravo no Império Brasileiro.⁸

Sergio Milliet nos deixou um interessante paralelo entre Debret e Rugendas, em *Fora de Forma*:

“De Rugendas se poderá dizer que foi um grande artista do desenho, estilizador brilhante e compositor de belo equilíbrio. Sua obra vale pela parte artística muito mais que a de Debret. Mas seu texto é bem inferior, menos fiel, mais livresco, mais eivado de filosofia barata. Já Debret se revela artista menos firme, de traço mais indeciso e composição mais vulgar. Tem, entretanto, a vantagem da observação minuciosa, da curiosidade sempre de atalaia e da fidelidade, que se toca as vezes pela raia da caricatura, não se perde jamais na estilização puramente decorativa. Por outro lado, o seu texto é grandemente elucidativo, fiel, sempre interessante e muito pouco metafísico. Rugendas é um magnífico poeta. Debret, um curioso etnógrafo e um crítico agudo.” (Milliet: 1998, 58).

Assim como na maioria dos viajantes coloniais, os povos indígenas exerceram um intenso fascínio nas obras de Debret e de Rugendas. Entretanto, ao contrário da população negra que chamou a atenção dos artistas por sua profunda inserção e papel frente ao *status* colonial, os povos indígenas foram retratados enquanto grupos culturais e etnicamente distintos. Enquanto o negro aparece como engrenagem economicamente ativa, como os pés e mãos do senhor colonial, ligado de maneira indissolúvel às relações de produção, o indígena permanece enfurnado nas densas matas tropicais, relativamente distante das malhas mercantis que irremediavelmente se fechavam sobre ele, em especial na região de São Paulo, na qual, a

eram produtos de seus senhores), o que era impensável para os escravos das fazendas de cana ou de café.

⁷ Provavelmente um dos piores trabalhos feitos por escravos na corte, que é o de levar, em grandes tintas de madeira, os dejetos humanos aos chamados desaguadouros públicos. Prática corrente na corte carioca até o final do século XIX.

⁸ O Brasil foi um dos últimos países do mundo a abolir o trabalho escravo, somente após anos de pressão inglesa e o reconhecimento por parte da aristocracia agrária brasileira nas vantagens do trabalho assalariado, somado às inúmeras revoltas de quilombolas negros; o estado brasileiro admite o fim da escravidão em 1888. Até a queda da monarquia, em 1889, D. Pedro II era o único monarca americano, uma monarquia decadente cercada por um mar de repúblicas.

mão de obra escrava era quase que exclusivamente indígena, declinando apenas no segundo quartel do século XVII em favor da escravidão negra. É provável que o indígena escravo não tenha sido retratado à larga pelos viajantes (ao contrário do africano) por motivos básicos: primeiro por uma questão espacial, pois a grande parte dos pintores históricos se estabeleceram no Rio de Janeiro e adjacências, junto à corte portuguesa, onde a população e o trabalho do escravo negro eram abundantes, não se aventurando pelo rude interior dos sertões paulistas e, em segundo lugar, por questões de imaginário, pela visão romântica que os europeus possuíam destes mesmos indígenas enquanto povos selvagens e “naturais”.

E é através deste imaginário que Rugendas e Debret, ainda que tivessem pouquíssimos contatos com tais comunidades nativas, procuram retratá-las em suas vestimentas, seus contornos físicos, seus modos distintos e *habitat*, ou seja, a densa floresta tropical. Boa parte destas imagens é oriunda de relatos de informantes e de peças separadas, vistas pelo pintor e reunidas através de uma narração visual. Como tantos outros viajantes, imaginam cenas do cotidiano destes grupos (recolhem informações e as retrabalham) e as representam. São imagens de imenso valor documental por suas minúcias, riqueza de dados e simbologias, ainda que descoladas de um contexto mais historicizado.

Em relação à prancha *Ponte do Cipó*, de Rugendas, os historiadores Pablo Diener e Maria da Costa afirmam:

“Os elementos de composição foram artificialmente projetados sobre uma paisagem também ideal. Para dar vida aos estudos individuais de plantas e corpos que havia realizado no interior da floresta brasileira, Rugendas criou um cenário onde estas figuras passaram a fazer parte de uma composição plausível da vida cotidiana dos indígenas (...) Estas figuras ratificam as observações feitas por Thekla Hartmann, em eco às do príncipe Maximiliano Wied-Neuwied, no estudo já citado: as cenas indígenas de Rugendas são evidentemente composições fantasiosas.” (Diener e Costa, 1999: 92).

Em seus personagens indígenas, os dois autores trabalharam com imaginários bem semelhantes, representando os povos nativos através de uma ótica relacionada à natureza,

como se o indígena fosse indistinto do seu ambiente natural, pois, apesar de conhecerem apenas povos já contatados e devidamente “amansados” pelo processo colonizatório, em várias de suas pinturas vemos indígenas imersos em suas culturas e *habitats* costumeiros, em convívio com a exuberante floresta tropical, em cotidianos quase idílicos, impossíveis frente ao contexto colonial.

“Hartmann realizou o estudo basilar sobre a importância das obras dos artistas viajantes do século XIX para a etnografia brasileira. Ao comparar as gravuras dos indígenas estampadas nas páginas do Viagem Pitoresca com alguns desenhos de punho próprio do Rugendas, encontrou diferenças cruciais entre as figuras retratadas e as que aparecem no livro do artista. Embora Rugendas tenha apenas documentado indígenas que já mantinham algum tipo de contato com o entorno colonizador, portanto fora do seu habitat natural, os traços dos seus desenhos guardam as características e particularidades étnicas das diferentes nações que registrou; as gravuras, no entanto, desprezam a singularidade e representam tipos idealizados sob concepções rousseauianas, então em voga.” (Diener e Costa, 1999: 82).

Este estado natural, às vezes beirava o animalesco, como nas diversas pranchas em que os indígenas são retratados como seres absolutamente bárbaros envolvidos em estranhos rituais. Os indígenas são filhos selvagens de uma terra também, por vezes, violenta. E, nesse sentido, a natureza, da qual emana o indígena, também se mostra indômita e perigosa, como na prancha de Debret intitulada *Soldados índios de Mogi-das-Cruzes*,⁹ na qual o perigo do ataque aos indígenas (ou ataque indígena) são representados pelos arcabuzes, pelas flechas, pelos mortos de ambos os lados e, à direita, por uma víbora irmanada à hostilidade da selva. Uma hostilidade pertencente à terra e aos homens da terra.

Nestas pinturas destaca-se, em especial, a sincera tentativa de cópia da natureza nativa, ora agressiva ora exuberante aos olhos do colonizador, mas, em ambos os casos, antes de tudo, uma terra a ser colonizada, domesticada.

⁹ Utilizada recorrentemente em vários livros didáticos e paradidáticos de ensino de História.

Um pragmatismo levado a sério por estes profissionais e por seus contratantes. Os pintores e desenhistas etnográficos tinham a função de serem os olhos da ciência, retratando os objetos a serem estudados e organizados com toda fidelidade possível, não sendo bem-vinda nenhum tipo de intervenção criadora ou de caráter subjetivo. O fato de “estarem lá”, retratando o cenário tal como ele é, dava à produção imagética destes pintores um caráter de realidade em estado puro. E é justamente esta realidade que estes pintores buscavam apreender com suas tintas.

A crítica alemã valeu-se desse argumento ao criticar Rugendas de maneira tão elogiosa pelo seu quadro *O desembarque de Colombo nas Américas*, terminado em 1854, em Munique, enfatizando que “estes temas tão distantes só podem adquirir em primeira mão”, pois o pintor alemão “que aos 19 anos se viu transplantado a América e aí, sem academia nem modelos de beleza antiga, iniciou-se na arte por inspiração da própria natureza (...) a aura transatlântica que permeia o quadro é a realidade sem artificios, o que lhe dá um valor de duradoura viçosidade, inclusive sem a composição de significado profundo.” (Diener e Costa, 1999: 147).

A importância da fidelidade do real em relação à iconografia elaborada pelos viajantes, ou ainda pelos artistas das diversas expedições etnográficas ao Brasil, era tamanha (um objetivo em si) – que, quando não correspondiam a esta realidade (quando o autor era flagrado em representações consideradas pouco objetivas) os autores eram passíveis de duras críticas e sua utilidade amplamente questionada, como na fala do príncipe Wied-Neuwied a respeito das imagens construídas pelos desenhistas Spix e Martius:

“Em algumas recentes descrições de viagens pelo Brasil, foram apresentadas representações dos puris que são, todas elas, muito más. Entre elas está, muito especialmente, a dança dos puris ao luar, no atlas de viagem de Spix e Martius, cuja representação não tem em comum nem um único traço, e é uma gravura medonha. Todas essas figuras grosseiras têm o mesmo rosto assustador e semelhante ao sapo, que não pode ser encontrado em nem um único índio no Brasil, nem na mais longínqua semelhança. Esse quadro deveria ser imediatamente extirpado desse atlas, que, fora isso, é muito belo.” (Loschner Apud Porto Alegre, 1998: 83).

Antes de interessar a visão que o artista possuía a respeito dos povos retratados (e isto se deu somente tempos depois), interessava a real visão dos povos retratados. A imagem produzida, seja a bico de pena ou na xilogravura, tinha como principal objetivo, em geral único, a transposição da realidade vista e vivenciada nos trópicos. O mesmo Wied-Neuwied, em sua viagem ao Brasil (a mesma da qual trouxe suas impressões sobre os Puris de Spix e Martius) realizou diversas aquarelas reproduzindo o cotidiano de vários grupos indígenas brasileiros ao tom da beleza classicista européia do século XIX. Segundo Sylvia Porto Alegre, nas imagens produzidas por Wied-Neuwied, encontramos um indígena romântico, em idílica harmonia com a natureza, com o mundo intocado antes da conquista:

“a floresta aparece como um cosmo vivo, entre a verticalidade das grandes árvores que apontam para o céu e a horizontalidade da terra onde se enterram as grossas raízes. São imagens que sugerem fertilidade e crescimento, em que o mundo vegetal se estende, em sua naturalidade, aos seres humanos. A estética da nudez descoberta pela Renascença é adotada na perspectiva naturalista, trazendo algo da arte clássica greco-romana da Antigüidade á paisagem tropical.” (Porto Alegre, 1998: 95).

Ainda em relação aos índios Puris, Wied-Neuwied afirma: “Aqui, nestas florestas, onde até agora ficou assegurado ao habitante primitivo, submetido a aflições em qualquer outro lugar, uma permanência tranqüila, aqui, estes homens podem ainda ser encontrados no seu estado original” (Porto Alegre, 1998: 95).

O príncipe Wied-Neuwied estaria sendo mais exato e fiel em seu relato sobre as culturas e o homem indígena ou somente mais simpático? Ou, justamente, sua simpatia permitiria mais exatidão?

A margem a esta questão, o objetivo das expedições científicas era o de relatar e registrar com fidelidade todas as minúcias do real. As pranchas e pinturas das diversas expedições etnográficas que varreram boa parte do continente americano continham uma

pretensão científica semelhante àquela que a fotografia encarnaria anos mais tarde: *the pencil of nature*.¹⁰

O artista Hércules Florence é um exemplo único desta transição da pintura histórica à linguagem fotográfica enquanto fonte de registro nas expedições científicas. Logo após a sua chegada ao Brasil, Florence engaja-se na famosa Expedição Langsdorff¹¹ (1825 – 1829) como segundo desenhista ao lado de Adrian Taunay. Assim como todas as expedições deste período, Florence, enquanto desenhista, teria como missão retratar com a máxima fidelidade possível a paisagem natural e os povos americanos, conforme relata a carta de Langsdorff enviada ao Ministério de Negócios Estrangeiros da Rússia em 1827:

“Os jovens artistas Taunay e Florence desenharam belas paisagens, cachoeiras e diferentes espécies de objetos da ciência natural. Durante a viagem, dediquei especial atenção à história natural-cotidiana do homem. Para dar aos cientistas europeus a possibilidade de comparar com maior exatidão as raças sul-americanas entre si, eu exigi, com insistência dos artistas, reproduzir com precisão os retratos das tribos Caiapó, Guana, Chamacoco, Chiquito, e espero que, com relação a isto, eu fiz mais do que qualquer outro viajante.” (Langsdorf Apud, Monteiro, 1997: 1986).

A participação nesta expedição influenciou vivamente o jovem Hércules Florence na procura de uma técnica que permitisse a representação científica do real, isto somado à dificuldade de imprimir seus desenhos realizados durante as viagens, o fizeram se aproximar das possibilidades da linguagem fotográfica e da câmara escura. Após vários experimentos, em 1833, Florence logra a impressão de imagens em papéis foto-sensíveis

¹⁰ Título do livro escrito por William Henry Fox Talbot, “inventor” do negativo fotográfico. Nesta obra lançada em 1844, Talbot relata o desenvolvimento do seu trabalho e afirma a possibilidade técnica de reproduzir o real com total exatidão. Argumenta ainda, que a imagem fotográfica é um produto puramente científico, depreciando o papel “da mão e a inteligência do fotógrafo em favor da objetividade da máquina”, escrevendo na apresentação do livro: “As pranchas da presente obra foram impressas pela única ação da luz, sem qualquer ajuda do lápis do artista. São as próprias pinturas do sol e não, como alguns imaginaram, gravuras de imitação.” (Talbot Apud: Fabris, 1998: 174).

¹¹ Expedição financiada pelo Czar Alexandre I e sob a chefia do médico alemão George Heinrich von Langsdorff, que, entre escravos, remadores, cientistas e desenhistas reuniu cerca de 36 pessoas, percorrendo 16 mil quilômetros desde o Rio de Janeiro até a província do Grão Pará, passando por diversos estados brasileiros como Minas Gerais, Mato Grosso e São Paulo.

(sensibilizados com nitrato de prata) e “é a esse processo que se originara de suas tentativas de ‘fixar o papel, na câmara escura, por meio da ação da luz solar sobre nitrato de prata, os desenhos nela representados’, que Florence vai dar o nome de fotografia, ‘por que nele a luz desempenha o melhor papel.’” (Florence Apud Monteiro, 1997: 100).

“A imagem de uma pessoa, refletida na câmara escura [pode ser] apreendida e fixada no papel, por simples ação química. Quanta parecença! Não haverá mais o trabalho da mão, não mais haverá fadigas intelectuais!” (Florence Apud, Monteiro, 1997: 88).

Através deste método Hércules Florence teria impresso, em 1833, rótulos de farmácia e um diploma maçônico, o qual foi reconhecido como original e pioneiro apenas em 1976 pelos laboratórios do *Rochester Institute of Technology* através das pesquisas de Boris Kossoy.

Apesar de Hércules Florence ser reconhecido como o “inventor” da fotografia em terras americanas por vários estudiosos como Boris Kossoy, inclusive antes de Daguerre e Talbot na Europa, considerados os “pais” da fotografia moderna, seu trabalho não teve praticamente nenhuma repercussão ou influência junto ao público brasileiro, sendo restrito apenas a amigos e conhecidos da Vila de São Carlos (cidade de Campinas) no interior da Província de São Paulo no século XIX.

Entretanto, não deixa de ser sintomático que um viajante e pintor histórico seja o “pai” da fotografia brasileira.

O segundo período: fotografia e identidade nacional

“Não devemos esquecer que, no passado, a arte da pintura serviu a numerosos fins utilitários. Era usada para registrar a imagem de uma pessoa notável ou de uma residência campestre. O pintor era um homem que poderia derrotar a natureza transitória das coisas e preservar o aspecto de qualquer objeto para a posteridade. Ignoraríamos o aspecto do dodó se um pintor do século XVII não tivesse usado sua habilidade para retratar a espécie pouco antes destas aves estarem extintas. A fotografia no século XIX estava prestes a assumir esta função da arte pictórica.” (Gombrich, 1993: 416).

“Quando foi conhecido meu segredo de pintar exclusivamente pela ação da natureza, haverá os que dirão, talvez, que a pintura ficará reduzida a uma arte mecânica, que os desenhos e quadros feitos nos moldes de tal segredo serão muitos naturais, muito apreciáveis, porém, que não mais se admirará o talento do artista e que ele não mais produzirá a emoção devida no sentimento e na delicadeza.” (Hércules Florence, Apud Kossoy, 1980: 161).

“E adentramos o século XIX, na fase da autonomia americana, processo generalizado, sempre com o mesmo toque mágico, o da República, como se pertencêssemos a outro continente. Constituiríamos a singularidade de uma Monarquia extemporânea, fora de propósito, contrastante. E seríamos vistos, desde então, como uma espécie de inimigos do povo colonial de origem espanhola ou inglesa, os que haviam solucionado os dois problemas, o da autonomia e o da liberdade. Ficamos isolados no continente.” (Sodré: 1989: 49).

A fotografia tal como a entendemos hoje, foi criada no primeiro quartel do século XIX, em plena Idade Contemporânea. Filha das técnicas oriundas da revolução industrial e herdeira do racionalismo científico, a fotografia nasce sob o signo do positivismo. Os primeiros fotógrafos foram, em sua maioria, pintores que se utilizaram da fidelidade do negativo fotográfico para dar vazão a sua arte naturalista. Em seus primeiros anos de invenção, a forma fotográfica causou grande rebulição na Europa, despertando inúmeras discussões sobre suas possibilidades artísticas e de expressão.

“Nos primeiros tempos, a utilização da fotografia prendeu-se, principalmente, com demonstrações técnicas, mas, pouco a pouco, por influência dos primeiros fotógrafos, em muitos casos também pintores, foram surgindo determinados cânones estético-expressivos para o medium. Estavam criadas as primeiras convenções profissionais, muito semelhantes às da pintura. O pictoralismo via, assim, a luz do dia como a primeira grande tendência a desenhar-se em torno da fotografia, constituindo-se como um movimento que visava a integração da fotografia nas artes plásticas, através de procedimentos mais ou menos forçados, inclusive em laboratório. Essa corrente vai influenciar o novo medium durante todo o século XIX.

Os pictoralistas consideravam que se a fotografia queria ser reconhecida como arte tinha de se fazer pintura, pelo que exploravam fotograficamente os efeitos da atmosfera, do clima (névoa, chuva, neve...) e da luz (crepúsculo, contra-luz...).

A fotografia de retrato, pelo seu lado, também vai copiar as poses forçadas e os cenários que a pintura usava. Mesmo ao nível técnico, o retoque e a pintura das fotos vão fazer escola. Tal constitui um indício da ideia então vigente de que a fotografia era como uma extensão da pintura que, eventualmente, substituiria esta última. Porém, não só a pintura não desapareceu como também a fotografia a poderá ter ajudado a libertar-se das amarras do realismo.” (Sousa, 2000: 27).

Na Europa, o acalorado debate prosseguiu seu curso, os novos fotógrafos não se contentavam em registrar apenas a realidade como se lhes apresentava, mas, também se interessavam em reinventá-la, procurando uma visão autoral e menos real.

“E aquela controvérsia, onde se incluíam aspectos tão diversos do problema, campeou durante toda a era vitoriana. Cabia á nova técnica reproduzir ou interpretar? Seriam válidos os novos métodos de manipulação? A fotografia era um veículo de comunicação gráfica ou uma forma de arte? Vezes sem conta, a discussão perdia-se em uma semântica condescendente. Por fim, tornou-se clara a questão principal – a aceitação ou rejeição da fotografia como arte – e desencadeou-se a guerra, contribuindo para a formação de dois grupos de maior destaque: The Linked King, liderado por Robinson e George Davison, e surgido na Inglaterra em 1892, e o Photo-Scession, reunido dez anos mais tarde na América do Norte, sob a orientação de Alfred Stieglitz, no qual se incluíam Alvin Langdon Coburn e Edward Steichen. Essas duas organizações tentavam granjear, para a fotografia pictoralista, o reconhecimento como uma das belas artes.” (Bussele, 1990: 34).

A fotografia e sua objetividade visceral, somada ao positivismo, aprofundou ainda mais a crise das artes europeias do final do século XIX, na qual intensifica-se a dualidade entre a “natureza” e a “imaginação”: a descrição do real no sentido científico e positivo e a representação criativa desta mesma realidade.

“Acaso no se podía, com ayuda de esa nueva técnica realizar de manera inmediata la objetividad de la naturaleza que exigía el artista? No era la fotografía una nueva forma de arte? Los celosos partidarios de esa teoría, que situaban a igual nivel el aparato fotográfico y la paleta, declaraban que, aun admitiendo que fuera el aparato el que efectuara la fotografía, el gusto artístico del operador intervenía con fuerza similar en la originalidad, en la composición y en la iluminación del tema. La opinión adversa pretendía que la fotografía apenas era capaz como máximo de proporcionar una labor mecánica que no tenía ninguna afinidad con el arte.” (Freund, 1989: 68).

Nos estúdios, círculos literários e rodas de intelectuais europeus, a dificuldade não residia na opção radical entre estas duas vertentes, a realidade positivista e a experimentação subjetiva, pois poucos “mesmo entre os mais ‘realistas’ ou ‘naturalistas’ ultrapositivistas, se consideravam câmeras fotográficas humanas imparciais” (Hobsbawm, 2000: 351), mas, justamente, nos matizes destas representações, com mais ou menos realismo, com mais ou menos subjetivismo. Na Europa, a corrente positivista determinou menos que na periferia colonial, ansiosa em transformar suas recentes repúblicas e monarquias em estados modernos e legitimados pelo poder central. Países distintos como o Brasil, a Turquia e a Pérsia, mas iguais no atraso e dependência econômica, possuíam elites intelectuais que viam na ciência positivista uma maneira de possibilitar a necessária modernização de seus respectivos países:

“A versão do Iluminismo que mais lhes agradava se inspirava no positivismo de Augusto Comte, que combinava uma fé cega na ciência e na modernização inevitável com o equivalente secular da religião, o progresso não democrático (“ordem e progresso” para citar o lema positivista) e um planejamento social de cima para baixo. Por motivos óbvios, essa ideologia seduziu as ínfimas elites modernizadoras no poder em países atrasados e tradicionalistas, que eles tentaram arrastar à força para o século XX. Essa ideologia provavelmente nunca foi tão influente como na última parte do século XIX nos países não europeus.” (Hobsbawm, 2000: 394).

A chamada crise das ideologias científicas (como o darwinismo e o positivismo), assim como da arte “realista” (com o advento do impressionismo iniciado por Manet, Claude Monet e, mais à frente, Auguste Renoir) que se instalou no *fin de siècle* europeu (Hobsbawm, 1998: 340) encontrou pouca ressonância nos recentes estados americanos que continuaram apostando na modernização e no progresso oriundos da ciência positiva de August Comte. Este forte movimento positivista que varreu os chamados países periféricos contaminou de maneira irredutível a produção artística local, e, em especial, no Brasil. Nas palavras de Eric Hobsbawm:

“Os países atrasados que procuram entrar na modernidade são geralmente copiadores e sem originalidade nas suas idéias, embora não tanto em na sua prática. Frequentemente eles têm poucos critérios quanto ao que tomam emprestado: intelectuais brasileiros e mexicanos assimilaram de forma não-crítica Auguste Comte; intelectuais espanhóis voltaram-se nesse mesmo período para um obscuro filósofo alemão de segunda categoria do início do século XIX, Karl Krause, a quem transformaram num aríete do iluminismo anti-clerical.” (Hobsbawm, 2000: 235).

Neste sentido, a polêmica européia em relação à linguagem fotográfica enquanto arte distou um oceano das terras americanas, tal discussão passou ao largo da nossa intelectualidade. Uma tempestade visível apenas no horizonte, nada incomodando por aqui. Nas elites locais, o retrato fotográfico foi, desde o início, festejado e utilizado em seu principal atributo: o objetivismo científico garantido pela sua engenhosa indústria e reações químicas.

Desde a sua chegada ao Brasil, a linguagem fotográfica foi reconhecida como objetiva e imparcial em seus registros, como relatam os jornais da corte carioca a respeito do primeiro daguerreótipo em terras brasileiras:

“Finalmente passou o daguerreótipo para cá os mares e a fotografia, que até a só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria [...] Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux um ensaio fotográfico tanto mais interessante, quanto é a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos brasileiros. Foi o abade Comte que fez a experiência: é um dos viajantes que se acha a bordo da corveta francesa L’Orientale, o qual trouxe consigo

o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio dele se obtém a apresentação dos objetos de que se deseja conservar a imagem [...] É preciso ver a coisa com seus próprios olhos para se fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a coisa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista.” (Mauad e Cardoso, 1997: 188).

E nosso olhar fotográfico, dessa forma, foi se moldando e domesticando na rigidez de uma fotografia de raiz positivista e preocupada em documentar com justeza e cientificidade o povo e a paisagem nativa, um registro feito “pela própria mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista”. Esta forte herança inicial se diluiria com o tempo e outros contextos históricos, mas deixaria como subproduto uma profunda vocação pelo real que até os dias de hoje permeia e distingue a fotografia americana.

A fotografia, enquanto linguagem e representação, chega ao continente americano em meados do século XIX, quando as diversas cidades portuárias americanas acolheram vários fotógrafos europeus formados basicamente por “professores e ‘artistas’ que exerciam o ofício, estrangeiros na sua quase totalidade que para este lado do mundo se aventuraram em razão, inclusive, da forte concorrência em seus países de origem e que, após reunirem algum pecúlio, embarcavam de volta” (Kossoy, 1989: 94). Na primeira década do século XX haviam 34 estúdios na cidade de São Paulo, a maioria pertencente a estrangeiros, os quais dominavam o negócio (cerca de 88%). Desse total, 50% eram italianos. Estes primeiros fotógrafos em terras americanas (muitos dos quais terminariam radicando-se no continente) procuravam retratar com a máxima fidelidade possível o que porventura fosse pitoresco ou estranho o suficiente a ponto de valer o interesse de eventuais compradores-turistas europeus que estivessem a passeio.

Em termos comerciais, nunca houve espaço para experimentalismos. Para um comprador de *souvenirs*, a melhor fotografia era aquela mais próxima do “ele realmente havia visto”, na qual identificasse sem problemas o ambiente e o povo da terra visitada e, dessa forma, pudesse exibi-lo de forma crível. O retrato, ou o *souvenir-fotográfico* tinha a função,

nada desprezível, de emprestar cores reais ao relato do eventual viajante, contaminando a familiaridade de sua casa com cheiros e odores de uma terra distante e inóspita. Afinal a “fotografia será a prova incontestável de que o turista fez a viagem, cumpriu o programa e se divertiu” (Sontag, 1981: 09). É necessário não apenas relatar suas eventuais façanhas nas terras virgens, mas, também, legitimá-las com a prova irrefutável de que realmente esteve lá e viu para contar, ainda que este relato seja dirigido apenas a uma roda de amigos em volta de uma mesa dominical. Para o viajante, este tipo de retrato referendava sua história lhe dando a veracidade precisa, para o fotógrafo, era um exitoso mercado que se abria.

“Alguns fotógrafos produziram imagens de escravos dentro e fora de seus ateliês. Christiano Jr. anunciava no *Almanak Laemmert* de 1866: ‘variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa’. Produziu uma coleção de *cartes de visite*, em que os escravos apareciam em atividades cotidianas, encenadas no estúdio do fotógrafo; em outras, posavam em trajés bem cuidados, as mulheres com turbantes e os homens de terno, mas todos sempre descalços. A escravidão era delineada, nesse caso, pela estética.” (Mauad e Cardoso, 1997: 204).

Ao mesmo tempo em que o *souvenir-fotográfico* era procurado por eventuais viajantes europeus, a elite brasileira, e, mais tarde, setores da burguesia e da pequena burguesia, voltava-se para o chamado retrato de estúdio e, posteriormente, o *carte-de-visite*, moda europeia popularizada pelo fotógrafo francês Disderi que rapidamente tornou-se símbolo de poder e *status* social entre os burgueses da Europa. Em geral, o mesmo estúdio produzia estes dois tipos de imagem, uma voltada para o olhar estrangeiro, preocupado em registrar o mundo pitoresco do além-mar, e outra, voltada à camada senhorial nativa, preocupada em criar uma auto-representação romântica e levemente europeizada. Como no retrato da família do Visconde de Mayrink (fotografia 1.1), produzida em um ateliê fotográfico nas férias de 1880, na qual entrevê-se a clara tentativa de identificação com alguns cânones do romantismo europeu. Ao tom da moda europeia daquele período, a família do Visconde é retratada em uma singela paisagem marítima “para montar o *mise-en-scène*; todos os simulacros da paisagem real estão presentes na fotografia, desde a vela do barco, a rede e os remos, até as gaiotas pintadas no fundo com rochedos: tudo preparado para deixar registradas as lembranças das

férias” (Mauad e Cardoso, 1997: 223). Nesta imagem, somente os dois meninos travestidos de marujos ou grumetes integram-se harmoniosamente à paisagem, contrastando com a sisudez do fraque do Visconde (nada propício para a ocasião) e ao fantástico equilíbrio das duas senhoras, de remo e sombrinha. Porém, são considerações que nada dizem a respeito da época, o que importava era o ato fotográfico e o *status* que ele representava e a representação possível através dele.



Fotografia 1.1: Retrato do Visconde de Mayrink.

Estas possibilidades mercantis (o retrato de estúdio junto às classes abastadas e o *souvenir-fotográfico* para os viajantes) foram responsáveis pela vinda e posterior radicalização de vários fotógrafos em países americanos em fins do século XIX. Retratistas como Engenio Courret radicado em Lima, Juan José de Jesús Yas em Antigua/Guatemala, a família Lesman em Caracas, Hugo Brehme na Cidade do México e tantos outros. Assim como os antigos viajantes do período colonial, estes fotógrafos buscaram registrar da maneira mais fiel possível o modo de ser da América através da então moderna câmara escura, para o fotógrafo estrangeiro provavelmente não haveria lugar para a experimentação no relato de um mundo tão rico e com seres tão assombrosos. Mesmo no mundo burguês dos diversos estúdios e ateliês fotográficos, o retrato “artístico” era visto como aquele mais fiel e mais nítido, com

mais *parecença* e semelhança. Ao contrário da Europa, onde a fotografia enquanto arte era traduzida justamente por suas possibilidades de distorção ou de construção de um real específico, no Brasil, a idéia de *fotografia artística* era sinônimo de objetivismo e realidade. Porém, mesmo na França do século XIX, às vezes a idéia de qualidade artística residia exatamente na fidelidade do retoque final que os novos fotógrafos davam aos seus retratos. Nas palavras de Gisele Freund:

“La gente se apiñaba ante las fotografías del escultor Adam Salomón que exponía personalidades de la política, las finanzas y el mundo elegante; ante los pintores Adolphe, de Berne-Bellecourt y Louis de Lucy, de los caricaturistas Nadar, Bertall, Carjat y tantos otros más. Las preferencias recaían sobre los grandes formatos; las fotografías solían alcanzar casi medio metro de altura, y su realización evidenciaba una extraordinaria preocupación por el acabado. Su calidad artística residía en general en su integridad de todo retoque” (Freund, 1989: 56).

Não é por acaso que, rapidamente, o fotógrafo integra-se às chamadas expedições etnográficas no lugar, antes cativo, do pintor histórico. Nos confins do sertão ou das selvas amazônicas, a imagem continua com seu viés naturalista, porém, o nanquim e as pranchas deram lugar a complicados equipamentos fotográficos e pesadas chapas de vidro.

“Os fotógrafos que empreendiam tais expedições eram autênticos ‘fotodocumentalistas-viajantes’, vergados sob o peso de um equipamento de grandes dimensões e obrigados a transportar consigo —literalmente— o laboratório. Visando dar testemunho do que viam, encobertos pela capa do realismo fotográfico, começavam a ambicionar substituir-se ao leitor, sob mandato, na leitura visual do mundo. É já uma retórica da ‘objectividade’ a despontar, mas que correspondia, de facto, a um discurso fotográfico cujo fim residia na obtenção de imagens sem censura nem truncagens.” (Sousa, 2000: 47).

O amazonense Milton Hatoum aponta para este discurso fotográfico quando identifica um olhar viajante no fotógrafo Silvino Santos (? – 1970), considerado por Hatoum como “um virtuoso na temática de documentar cenas e seres amazônicos. No entanto, uma leitura mais atenta de sua obra, revela um fotógrafo em cujo olhar transparece uma ânsia de

plenitude: desejo de narrar, pela imagem, a parte e o todo, como se a lente captasse, com a mesma sutileza, o objeto que se encontra muito perto e muito distante”, que é a essência da fotografia documental, narrativa. Mais à frente, Hatoum acrescenta, “esse olhar viajante, na sua longa aventura amazônica, tenta apreender o esplendor e a decadência de uma região” (Museu Amazônico: 1993).

Em seu livro *Canto a la realidad* sobre a fotografia latino-americana, Erika Billeter também percebe o caráter naturalista do fotógrafo americano, que, com o tempo, torna-se documental. Billeter afirma que a fotografia americana não se caracteriza pelo experimentalismo (tão comum à linguagem fotográfica européia), mas, limita-se a registrar o que vê, denotando uma forte vocação para o registro do real, uma espécie de senso de estética testemunhal. A fotografia americana, antes de narrar uma história, a testemunha. Como se, mais importante que criar formas de expressão, ou mesmo experimentá-las, fosse simplesmente registrar, com o máximo de fidelidade, sua própria história. Ainda segundo Erika Billeter, a fotografia americana possui um *leitmotiv* específico, um ritmo próprio oriundo de um humanismo tipicamente latino.

“La fotografía experimental es un propósito recurrente en la historia da fotografía europea y norteamericana. En los países latinoamericanos su presencia es irrelevante. Ni siquiera aparece a lo largo del siglo XX. Sin lugar a dudas, es un tema de la próxima década: a fotografía de América Latina constituye una iconografía sobre personas y espacios vitales. Está totalmente orientada a la realidad de la existencia y desconectada por completo de cualquier veleidad que tienda a la experimentación artística, pero su grandeza se basa precisamente en esta limitación.” (Billeter, 1993: 30).

Entretanto, apesar da vocação ao real por excelência, devido às limitações técnicas da época, que exigiam largas exposições, o céu que quase sempre aparece sem nuvens que, por se moverem com relativa rapidez frente à lentidão do obturador, não permitem um registro definido – no máximo algumas manchas claras com pouco contorno, “o alto nível de detalhamento que a pintura dá ao céu desaparece na fotografia. Nesta, a superfície celeste torna-se lisa e homogênea, mesmo quando ocupa todo o plano de fundo da imagem, como é comum observarmos nas paisagens da pintura” (Fabris, 1998: 207). O que dá à fotografia um

ar muitas vezes fantasmagórico, de outras dimensões, ao sobressair-se dentre um céu estranhamente borrado e sem nuvens. “*La fotografía adquiere un aire lejano y, en cierto modo, irreal*” (Billeter, 1993: 15). E, por mais que se tente registrar a realidade objetiva, se constrói obras de arte, no sentido de representações.

Esta interessante simbiose entre a representação fotográfica e a tentativa de registrar o real das expedições científicas gerou uma linguagem fotográfica profundamente calcada na realidade e documentalista por excelência. O positivismo que acompanhou por todo o século XIX a máquina fotográfica, somava-se, em terras americanas, à necessidade de tornar a imagem algo verídico e minimamente ordenada, um fragmento que por si só desse cores reais às notícias, costumes, tipos humanos, fauna, flora e acidentes geográficos destas terras do ultramar.

A fotografia, ao seu modo, apresentou-se como substituta natural das pranchas e telas dos pintores e desenhistas históricos, e, paulatinamente, foi tornando-se recurso familiar à etnografia, a ponto de, na mesma Exposição Internacional de Paris de 1867, o fotógrafo A. Frisch ser premiado pelas suas imagens dos indígenas brasileiros e bolivianos, enquanto o fotógrafo George Leuzinger causava admiração por meio de seus retratos paisagísticos sobre o Rio de Janeiro, pois, segundo os críticos franceses, “dos trópicos distantes e exóticos, esperava-se a projeção de um outro gênero de imagem: a fotografia etnográfica”.

A Fotografia e o Império

Após a Independência, em 1822, e a instauração de um Império Monárquico no Brasil, cresceu a necessidade de mostrar-se distinto a Portugal, o que se deu tanto na política como nas artes.

“Todavia, uma conjugação de fatores levou a esboçar-se, logo após a Independência, a referida consciência de autonomia, podendo-se, entre eles, destacar o desejo de dar equivalente espiritual à liberdade política, rompendo, também neste setor, os laços com Portugal. Destaquemos, ainda as tendências historicista, marcadas de relativismo, que, vendo na literatura uma conseqüência direta dos fatores do meio e da época, concluíram que cada país e cada povo possui, necessariamente, a sua própria, com características peculiares. Imaginemos que andava pelo ar, mais ou menos difuso, o raciocínio seguinte: ‘O Brasil tem uma natureza e uma população diferentes das de Portugal, e acaba de mostrar que possui também uma organização política diferente; a literatura é relativa ao meio físico e humano; logo, o Brasil tem uma literatura própria, diferentes da de Portugal.’” (Candido, 1976: 170).

Porém, esta tentativa de construir um movimento verdadeiramente original e autônomo em relação aos cânones europeus, terminou, historicamente, mais ilusório que real. Ainda segundo Candido:

“Estas indicações permitem compreender certas ilusões do nacionalismo romântico, cujo programa era demonstrar a autonomia e originalidade da literatura brasileira, menores na verdade do que alegavam as formulações. Mas naquele momento de independência recente era estrategicamente oportuno minimizar o vínculo com as literaturas matrizes, mesmo sendo preciso usar para isso uma espécie de farisaísmo patriótico, pois os escritores continuavam normalmente imitando e citando modelos europeus, assim como as modas passavam de lá para cá. É preciso distinguir, portanto, as afirmações programáticas e a realidade estética, para perceber que o nacionalismo romântico foi historicamente importante, mas tinha muito de ilusório.” (Candido, 2002: 02).

Nestes parâmetros, ser bom literariamente, significava ser brasileiro, e ser brasileiro significava cantar o que havia de específico no país, a paisagem e os povos nativos. Era necessário buscar no passado do país nossos verdadeiros predecessores, que, necessariamente, deveriam ser heróicos e míticos. E, neste passado, o indígena apareceu como símbolo desse heroísmo tão caro à elite brasileira. Nas palavras de Mário da Silva Brito: “era preciso urgentemente, para os *nouveaux riches* da nacionalidade, descobrir uma tradição, uma tradição galharda, heróica, um mito nacional. Estava tudo no índio”. (Brito Apud Candido, 1976: 171). A corrente indianista foi a saída literária possível na sociedade brasileira do século XIX constituída predominantemente de senhores escravocratas que pretendiam imitar valores e adotar padrões, cantar ou descrever belezas naturais ou virtudes do indígena era, ao mesmo tempo, realizar a consagração do que era nosso, sem ferir as normas da classe dominante, sem contestar a dominação.

A fotografia, que começa a se popularizar no Brasil após a década de sessenta, também se deixa contaminar por essa perspectiva romântica, ainda que positivista em sua forma.

D. Pedro II: a fotografia a serviço da nação

O monarca D. Pedro II encarnou como ninguém esta tentativa de construir e reforçar uma identidade nacional através da linguagem fotográfica. Assim como o movimento literário romântico (também apoiado a larga pelo monarca) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a fotografia deveria ter seu papel na criação da memória nacional. A recente monarquia brasileira necessitava de um passado que a legitimasse frente às inúmeras revoltas e ameaças que a desafiariam nos extremos do Brasil (a Farroupilha no Rio Grande do Sul, os Balaios no Maranhão e a Revolta Praieira no Recife) e o crescente descontentamento dos liberais de São Paulo e Minas Gerais.¹² O império necessitava gerar, para seu uso, uma

¹² Bosi comenta a respeito do efeito vivificador do romantismo em relação à memória mítica das nações:

nobreza nacional, “uma espécie de aristocracia que lhe honrasse as aparências”, ainda que seus títulos denunciasses “de forma transparente, a sua artificialidade: seus elementos traziam títulos que lembravam, na maioria dos casos, as propriedades que detinham, ou até os acidentes geográficos conhecidos em cuja região viviam”. (Sodré, 1989: 15).

Nesse sentido, o mesmo esforço do monarca em manter o Estado Brasileiro íntegro, à margem das diversas rebeliões regionais de caráter separatista, também acontecia no terreno das artes plásticas, a fim de que estas lhe desse o cimento ideológico suficiente para manter a unificação política. Era preciso não só garantir a vida do império, mas criar um passado que o legitimasse. Segundo Alfredo Bosi, devido a este forte mecenato monárquico, as artes nacionais forjaram-se a partir de uma matriz conservadora, construindo e oficializando uma memória à sombra do julgo colonial.

“O grupo afirmou-se graças ao interesse de Pedro II de consolidar a cultura nacional de que ele se desejava o mecenas. Dando todo apoio ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado nos fins da Regência (1838), o jovem monarca ajudou quanto pode as pesquisas sobre o nosso passado, que se coloriram de um nacionalismo oratório, não sem ranços conservadores, como era de se esperar de um grêmio nascido de tal patronato (...) E o que poderia ter sido um alargamento da oratória nativista dos anos da Independência (Fr. Caneca, Natividade Saldanha, Evaristo) compôs com traços passadistas a ponto do nosso primeiro historiador poeta cantar a beleza do nativo no mais castiço vernáculo; enfim, de o nosso primeiro romancista de pulso – que tinha fama de anti-português – inclinar-se reverente à sobranceira do colonizador. A América já livre, e repisando o tema da liberdade, continuava a pensar como uma invenção da Europa.” (Bosi, 1997: 100).¹³

“A nação afigura-se ao patriota do século XIX como uma idéia força que tudo vivifica. Floresce a História, ressurreição do passado e retorno às origens (Michelet, Giobert). Acendra-se o culto à língua nativa e ao folclore (Schlegel, Garret, Manzoni), novas bandeiras para os povos que aspiram à autonomia, como a Grécia, a Itália, a Bélgica, a Polônia, a Hungria, a Irlanda. Para algumas nações nórdicas e eslavas e, naturalmente, para todas as nações da América, que ignoraram o Renascimento, será este o momento da grande afirmação cultural. Mazzini, apóstolo da unidade italiana, viu bem o próprio século: ‘hora do advento das nações.’” (Bosi, 1997: 95).

¹³ O texto se refere ao grupo literário *Niterói* capitaneado pelo poeta romântico Gonçalves Dias, que surgiu no segundo quartel do século XIX.

A fotografia, incentivada à profusão pelo monarca, tinha como objetivo perpetuar a memória de seu reinado, assim como, construir uma determinada visão de estado, um estado que fosse moderno e ao mesmo tempo tipicamente brasileiro, ainda que conservador politicamente, escravocrata e dinástico.¹⁴ Porém, a utilização na fotografia como meio de expressar nacionalidade não é exclusividade da monarquia brasileira.

O imperador do México, Maximiliano I, um estrangeiro em terras americanas, também procurou na imagem fotográfica um mecanismo de mexicanização e nacionalidade em relação ao povo mexicano e o Império de Habsburg. Em uma de suas mais conhecidas imagens, obtida em 1865 pelo fotógrafo francês August Péraire, o imperador mexicano e sua esposa, a imperatriz Carlota, encontram-se *“arrodillados frente a imagen de la Virgen de Guadalupe”*. A intenção é clara, os mandantes europeus tornam-se mexicanos por que defendem com sincera devoção os principais valores do povo mexicano: a religião católica e sua versão *criolla* na imagem da Virgem. E, devido á isso,

“Maximiliano y Carlota son umnos mexicanos más, porque el ser guadalupanos les permite ascender a la indentidad nacional y al mismo tiempo compartir con el pueblo (sus súbditos) las tradiciones y el pasado en comum. La construcción de nacionalidad mexicana para los monarcas europeos resulta evidentemente falsa; sin embargo, es precisamente esa obviedad que el montaje fotográfico pretende combatir” (Arnal, 1997).

A imagem fotográfica, como qualquer outra forma de expressão plástica que possa ter cunho político-pedagógico para as camadas populares, será recorrentemente utilizada

¹⁴ O historiador Caio Prado Júnior, em relação à suposta modernidade de D. Pedro II, afirma que:

“Ele sempre constituiu uma força conservadora, não raro reacionária, que só muito prudentemente acompanhava o surto de renovação que perpassava na vida brasileira. Quando cedia à pressão dos acontecimentos era para firmar-se logo depois de uma imobilidade intransigente. Já vimos isto, embora muito incidentemente, no caso da escravidão. O Império não se mostrará mais progressista com relação as demais reformas econômicas e sociais exigidas pela conjuntura do momento [...] Notemos que por ‘Império’ não entendo aqui unicamente a administração pública e a estrutura política, mas o conjunto das instituições, bem como a posição ideológica dominante no regime imperial.” (Prado Júnior, 1976: 195).

na encenação e legitimação do poder constituído pelos grupos hegemônicos. A grande diferença entre D. Pedro II e outros comandatários da América,¹⁵ será o profundo interesse que este último atribuirá ao registro fotográfico enquanto símbolo de modernidade e caráter científico, tornando-se fotógrafo em uma época em que fotografar era particularmente trabalhoso e dispendioso.

A coleção iconográfica do imperador, já nos últimos anos de seu governo, era de tamanho respeitável, contendo aproximadamente 20 mil imagens fotográficas, dentre estas, seiscentos retratos do monarca em diversas cenas oficiais e outras, de menor número, que descrevem alguma intimidade. Nas palavras de Lilia Schwarcz: “Com efeito, são mais de seiscentos Pedros que nos observam, enquanto os observamos, como se pudéssemos ver não apenas o crescimento cronológico dessa personagem, mas momentos diversos de sua construção como símbolo do Estado” (Schwartz, 1999: 33). Entretanto, ao contrário das diversas pranchas de Debret e de Rugendas nas quais a figura do escravo salta aos olhos, o conjunto das milhares de imagens colecionadas pelo monarca destaca-se pela poderosa ausência do escravo negro. Apesar do exotismo dos trópicos e da população indígena aparecerem com relativa abundância nestes registros fotográficos (alguns coletados pelo próprio monarca) a “escravidão está ausente, como um figurante oculto das cenas” (Schwartz, 1999: 33), reverberando as mesmas críticas que a elite escravocrata lançou sobre o livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil* de Debret por ocasião da publicação na Europa, prova de que a independência e a atual monarquia pouquíssimo havia mexido nas profundas raízes coloniais, mantendo a estrutura econômica legada pela colônia, assente na escravidão e baseada no latifúndio (Prado Júnior, 1976: 198). Porém, urgia apresentar o Império Brasileiro como um estado moderno e de caráter racionalista, ainda que o rei estivesse nu como os escravos no eito do engenho, e foi com este intuito que D. Pedro II possibilitou a vinda e o aparecimento de diversos fotógrafos em seu reinado, tornando-se um grande incentivador desta nova técnica de reprodução, mania e moda nos círculos europeus.

¹⁵ Inclusive de seus antecessores portugueses, D. João VI e D. Pedro I, que também utilizaram a imagem como forma de abasileiramento do império português nas várias pranchas e encenações elaboradas por Régis Debret e outros pintores da corte luso-brasileira.

Sob a proteção conservadora do monarca, a fotografia floresceu no Brasil durante o segundo quartel do século XIX:

“Se até então a grande maioria das imagens do Império eram compostas de litogravuras, pinturas, esculturas e aquarelas, a partir, sobretudo, do início dos anos 60 [...] torna-se cada vez mais nítido o predomínio do material fotográfico. A explicação para o fato está vinculada de maneira bastante direta a D. Pedro II, que não só foi um grande incentivador dessa técnica, como se tornou, ele próprio, um fotógrafo precoce: o primeiro fotógrafo brasileiro, o primeiro soberano-fotógrafo do mundo. O pioneirismo do soberano se evidencia já quando da concessão de seu imperial patrocínio a um fotógrafo em 08 de março de 1851. Nessa época conferiu o título de Fotógrafos da Casa Imperial a Buvelot & Prat, antecipando-se dois anos à rainha Vitória. Na verdade, d. Pedro fará da fotografia o grande instrumento de divulgação de sua imagem: moderna como queria que fosse o seu reino.” (Schwartz, 1999: 45).

Marc Ferrez,¹⁶ nosso principal fotógrafo do século XIX, não por acaso o preferido de D. Pedro II, perfaz com maestria este diálogo entre um Império, política e economicamente arcaico e escravocrata, e a moderna idéia de nação, presentes na magnífica imagem de D. Pedro II em visita à estação de águas, na qual, além do refinado senso de composição de Ferrez, destaca-se a vistoria do monarca às modernas obras de engenharia realizadas no Rio de Janeiro.

Marc Ferrez também emprestou seu inegável talento à construção de imagens condizentes ao ideário romântico, mais especificamente ao chamado movimento indianista (que, como já discutimos, pertence ao mesmo movimento de “modernização” legitimado por D. Pedro II), como nos retratos de 1874 *Índios Munduruku* (fotografia 1.2) e *Índio do Mato Grosso* (fotografia 1.3) presentes na Coleção do Museu de Arte Moderno do Rio de Janeiro, nos quais vemos duas imagens: a primeira representando um indígena do grupo Munduruku

¹⁶ Provavelmente o principal fotógrafo brasileiro do século XIX, filho do escultor francês Zeferino Ferrez que veio para o Brasil em 1816 como integrante da Missão Artística Francesa. Participou de diversas viagens etnográficas, integrando a expedição comandada por Charles Frederick Hart em 1865, na qual foi o primeiro fotógrafo a registrar aspectos dos povos Botocudos na Bahia. Fotografou diversas regiões em vários estados como São Paulo, Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pará, Pernambuco, Ceará e Rio Grande do Sul. Foi o único fotógrafo a ganhar o título de *Photographe da Marinha Imperial* e ser sagrado Cavaleiro da Ordem Rosa por D. Pedro II.

(região norte do Brasil) e uma segunda, retratando uma criança, provavelmente guarani-kaiowá, do Mato Grosso.¹⁷



Fotografia 1.2: Marc Ferrez - *Índio Mundurucu*



Fotografia 1.3: Marc Ferrez - *Índio do Mato Grosso*.

Duas imagens produzidas em estúdio (Marc Ferrez foi o primeiro fotógrafo a levar indígenas para a luz do estúdio) bem distintas em relação ao sujeito fotografado e a representação produzida. Na primeira, vemos um indígena em plano distante, diluído frente a uma tela de fundo que recorta todo o quadro. A imagem possui pouca claridade, o que acentua a pele escura do indígena, distanciando o espectador e causando um certo estranhamento. O modelo é um homem já maduro, com vestimentas típicas, na mão esquerda uma lança em riste, na direita um penacho. No chão encontramos um lençol branco, com o intuito de contrastar com a tela de fundo e dar mais luminosidade ao cenário. Ainda no mesmo quadro, encontramos, nas margens, elementos típicos de um estúdio do século XIX, como abóbadas,

¹⁷ É possível identificar a etnia do indiozinho devido à utilização do adorno labial *tembetá* e pelos colares cruzados no peito feitos de sementes, denominados *m'boi*.

vasos e livros, resquícios de uma época clássica que jamais se concretizou nos trópicos. Mais para a esquerda, quase saindo da imagem, temos ainda alguns artefatos indígenas que não foram locados para este retrato.

Na segunda imagem, vemos uma criança indígena também retratada em estúdio, sua pele é quase branca e sua postura emana uma nobreza irreal, assemelhando-se a aura romântica de *Moema*, de Victor Meireles. Dessa feita o fotógrafo optou por um plano mais próximo, tornando o modelo mais familiar, quer pela menor distância, quer pela maior luminosidade, que permite o reconhecimento entre iguais, é possível identificar no menino belos traços humanos, de uma humanidade redimida. Devido ao plano mais próximo, o fotógrafo eliminou qualquer resíduo que lembre o estúdio, desde o plano mais fechado, à pequena profundidade de campo. O menino guarani está ricamente ornamentado com artefatos e vestimentas de outros grupos, pois, apesar da lente fotográfica ter como objetivo espelhar o real-objetivo, este, é irremediavelmente pintado com as tintas da época. Daí, o modelo estar adornado como se fosse um nobre príncipe das mais antigas estirpes brasileiras. A imagem é todo um emblema elaborado à minúcia, desde a bocarra da onça subjugada pela força cristalina da criança, aos arcos e flechas no chão, símbolos de uma integração consentida. Ao contrário do Munduruku, que mira direto para a câmara, o menino olha para um horizonte distante, como se vislumbrasse o futuro através de um longínquo passado.

Estas duas imagens de Ferrez representam a visão colonial acerca do indígena brasileiro em meados do século XIX, o indígena pacificado e o indígena selvagem (a ser pacificado ou extinto). O primeiro largamente festejado e construído pelo movimento indianista, em especial na literatura e nas artes plásticas, geralmente oriundos de povos assimilados ou extintos, como os Guarani e outros grupos Tupi. É este indígena que figurará na auto-imagem que o Brasil tentará fazer de si mesmo enquanto nação, índios pacificados ou extintos, índios bons ou índios mortos. O segundo, genericamente denominado de Tapuia, Aimorés ou Botocudo, é o indígena bárbaro e hostil a qualquer relação amistosa com a civilização européia, um ser embrutecido que reconhece a força como único argumento, é o principal alvo das chamadas guerras justas que durante o século XIX varreram os sertões do

Brasil. Os viajantes Spix e Martius descrevem dessa forma seu encontro com um grupo de Botocudos antropófagos:

“As suas feições tomavam aspecto feroz com os batoques de algumas polegadas de diâmetro , que eles metem no lábio inferior e nos lóbulos furados das orelhas. Tanto nos havia causado dó e tristeza a fisionomia desconsolada dos coroados, puris e coropós, quanto agora era de pavor a nossa impressão, à vista dêste homens, que, no seu semblante assustador, quase não têm traço de humanidade. Indolência, estupidez e selvajaria animal, estampam-lhes nos rostos quadrangulares, achatados, nos pequenos olhos esquivos; voracidade, preguiça e grosseria, patenteiam-se-lhes nos lábios estufados, no ventre, assim como em todo o dorso atarracado e no andar incerto.” (Spix e Martius, 1963: 57).

Pois, ao contrário dos Tupiniquins, “cuja índole pacífica, leal e dócil é gabada’, a *tapuiada* possui uma “estranha preguiça e selvajaria.” (Spix e Martius, 1963: 189).

Exemplo máximo dessa dicotomia é o romance indianista de José de Alencar *O Guarani* no qual o “dócil e leal” Peri, após vários atos de bravura heróica, salva a européia Ceci dos ataques de hordas de Tapuias. Nas lentes de Marc Ferrez o guerreiro munduruku representa a selvageria vencida ou a ser vencida pela câmara civilizadora, enquanto o menino guarani, por sua vez, nos encanta com sua pureza e possibilidades de nobreza.

Neste mesmo período, do outro lado dos Andes, na metropolitana Lima, que segundo o explorador Humboldt, no século XIX estava “*más lejos del Perú que Londres*”, o intelectual e humorista Manuel Atanasio Fuentes publica o livro *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* no qual, ao falar das ‘personalidades’ andinas e *limeñas* também apresenta a imagem de dois tipos de indígenas, o conquistado e o selvagem.

“Esta seccion se abre com un pequeño grabado – supuestamente sacado de una fotografia – de un Indio por conquistar’. Vestido com túnica de plumas, collar e cuentas y vincha, el indio es presentado a su observador com un perfil de tres cuartos que sugiere cierta renuncia. Su actitud vacilante está reforzada por el oscurecimiento parcial de los ojos. Su salvajismo es evocado por el arco y flecha que empuña y a tres largas lanzas apuntaladas detrás suyo. Al voltear la página, el lector es luego confrontado com un Indio

conquistado'. El grano más fino del grabado revela un rostro curitdo y oscuro, el cabello al descubierto y hombros caídos. Este indio conquistado no tiene armas. En su lugar lleva un sombrero arrugado en la mano derecha. Com la izquierda, dobla hacia afuera su camisa para mostrar su pecho blanco y lampiño.” (Poole, 2000: 197).

A semelhança dos tipos selvagens torna-se evidente nas mesmas armas e no mesmo olhar escurecido, seja na fotografia, seja na gravura, além, é claro da estranha disposição de posar, denotando uma estranha selvageria comedida. A grande diferença acontece no indígena que é contraposto ao selvagem, enquanto Ferrez opta por uma criança civilizada – mas orgulhosa de sua tradição recente – Fuentes nos apresenta um indígena submisso e submetido com seu peito embranquecido e imberbe, vestido com a indumentária do conquistador, representando a integração às classes subalternas da lógica colonial. A dessemelhança acontece devido ao movimento romântico brasileiro, que resgata o indígena Guarani como legítimo representante nacional ainda no século XIX, o que acontecerá no Peru apenas nas primeiras décadas do século XX, com o chamado movimento indianista capitaneado pelos intelectuais José Uriel Garcia e Luís E. Valcárcel. Bem mais radical que o seu homônimo brasileiro, o indianismo peruano irá justamente se contrapor a este projeto de um Peru europeizado representado pelo completo *derrumbre indigena*. Segundo Deborah Poole, o indianismo peruano foi um movimento intelectual “*pan-latinoamericano cuyos objetivos centrales eran defender a las masas indígenas y construir culturas políticas regionalistas y nacionalistas sobre la base de lo que los intelectuales mestizos – en su mayoría urbanos – entendían por formas culturales autóctonas o indígenas.*” (Poole, 2000: 56).

No Brasil, o movimento romântico, antes de radicalizar suas posições em relação à elite nacional, tinha como objetivo exatamente legitimá-la, e em parte, devido a isso, esse dicotômico selvagem versus pacificado permanecerá no século vindouro, e o indígena Guarani, símbolo máximo dessa relação dual terá como função “evoluir” e transformar-se em um trabalhador nacional, em um cidadão republicano, conforme veremos no capítulo III; mas, voltemos a Marc Ferrez e à linguagem fotográfica do século XIX.

Assim como Marc Ferrez participou de várias expedições etnográficas, uma legião de fotógrafos palmilharam a América em busca de registrar com fortes traços de fidelidade os povos desta terra. Isto, por sua vez, terminou por fortalecer o profundo viés documental em nosso fazer fotográfico, uma linguagem realista e preocupada em registrar elementos típicos de nossa gente. Era necessário fotografar a terra e o homem desta terra, seja ele indígena, negro ou branco. Mesmo os diversos fotógrafos de estúdio, “*una vez liberados de las obligaciones profesionales que les imponía la subsistencia, se lanzaban a las calles de sus ciudades, cámara en mano. Elaboraron documentos precisos que, no sólo nos ofrecen una visión global de la arquitectura urbana, sino, también de la vida cotidiana de la ciudad y de sus gentes.*” (Billeter, 1993: 21).

Mesmo não constituindo o principal filão comercial dos estúdios fotográficos do século XIX, as vistas das cidades, assim como as várias tomadas das paisagens, representavam boa parte da produção imagética deste período. Fotógrafos como o alemão Robert Klumb, o francês Victor Frond foram pioneiros no registro de imagens urbanas da sede da Corte brasileira. Klumb efetuou “em mais de 300 vistas – os principais monumentos e logradouros públicos da época, e sendo o primeiro a se aventurar pelo Alto da Boa Vista e a Floresta da Tijuca” (Vasquez: 2002: 15), e Frond, além de seu espetacular trabalho sobre o cotidiano dos escravos na Corte carioca, publicou o livro de fotografias *Brazil pittoresco* sobre as diversas paisagens da cidade do Rio de Janeiro. Nas palavras de Vasquez, esta publicação, a primeira do gênero na América Latina, teve o apoio do Imperador D. Pedro II, pois “apesar de ser concebido por um particular ambicionava a efetivação de ‘um projeto paisagístico de grande fôlego, acalentando o desejo de documentar a terra brasileira até os mais longínquos confins das mais recônditas províncias.’” (Idem, 2002: 15). Alguns anos mais tarde, fotógrafos brasileiros, como Militão Augusto de Azevedo e Marc Ferrez também iriam produzir uma ampla documentação sobre os principais centros urbanos do Império, imagens que coletavam mais por gosto pessoal do que por necessidade e mercado. Ainda assim, o mesmo Militão foi um dos primeiros fotógrafos a comercializar retratos da cidade de São Paulo, inicialmente em imagens avulsas e, posteriormente, organizados no *Álbum Comparativo – 1862-1887*, no qual documentava as transformações urbanas da capital paulista neste período. (Lima, 1998: 67).

Esta obsessão em registrar as diversas cenas urbanas que a cidade oferecia, em sua maioria urbes recentes e ocasionais à mercê da maré civilizatória, permitiu um profundo reconhecimento destas sociedades. Erika Billeter comenta as diversas imagens fotográficas de um anônimo retratista cubano, que certamente deveria possuir um estúdio, pois as imagens estavam em álbuns comerciais, acerca dos flagrantes da população carcerária de uma cadeia pública no interior da ilha no início do século XX, e lança a questão: “Actuó el fotógrafo movido por su preocupación por el destino de los presos o por su interés en ofrecer a los turistas una visión de esas características en la estructura social de la isla? No tenemos respuesta a esta pregunta.” (Billeter, 1993: 21).

Um interessante exemplo desses exploradores humanistas que encontraram na câmara escura seu principal instrumento de trabalho é o do antropólogo norueguês Carl Sphus Lumholtz, que durante o final do século XIX, conjuntamente com cientistas e biólogos, percorreu milhares de quilômetros nos remotos desfiladeiros do México entre os anos de 1890-1898. Este imenso trabalho desdobrou-se no livro etnográfico *México Desconhecido: Explorações em Sierra Madre e Outras Regiões, 1890-1898* e em dois mil negativos, vários deles em placas de vidro, atualmente conservados pelo Museu Americano de História Natural. Apesar de não ter sido o principal objetivo de sua expedição, a fotografia terminou por ser seu grande legado. Uma herança construída quase que continuamente por Carl Lumholtz. O viajante norueguês tinha sensibilidade e perspicácia suficientes para entender a imagem fotográfica enquanto instrumento documental-etnográfico privilegiado. A ponto de, segundo seu diário, esperar cerca de cinco dias por uma única imagem de grupos indígenas:

“Assim, amargurado e obstinado, ele dá seu testemunho. Na remota comunidade tepehuan de San Francisco de Lajas, em Durango, Lumholtz espera cinco dias – *cinco dias* – até que um único índio desconfiado venha pôr-se diante das lentes de sua câmera. ‘As mulheres desapareciam como codornas assustadas quando eu estava prestes a executar a temida operação nos homens, conta ele, sorumbático. Mas a maioria delas voltava para ver como seus esposos suportavam o doloroso suplício.’” (National Geographic, 2000: 57).

Esta obsessão em registrar imageticamente os povos mexicanos do final do século passado, além de imortalizar Lumholtz, trouxe alguns problemas para o explorador, como assegura a carta do governador de Tepehuanes que lhe foi entregue em mãos durante a sua expedição:

“Prezado Sr. Fotógrafo,

Faça-me o favor de não vir ao pueblo para fotografar, o que sei ser a sua intenção. Creio que o melhor que tem a fazer é ir direto para Baborigame, pois, no que me diz respeito a este pueblo, não dou a minha permissão. Assim sendo, queira por obséquio decidir não passar o dia fotografando neste pueblo.

Seu fiel criado, Jose H. Arroyos.” (National Geographic, 2000: 57).

É de se notar que o governador de Tepehuanes refere-se a Lumholtz como *Fotógrafo* e não como antropólogo, ou mesmo pesquisador, tal a importância atribuída ao experimento fotográfico, tanto pelo misticismo dos povos indígenas, como pelos ilustrados governadores de províncias que viam na câmara escura estranhos sinais imperialistas, relacionando-a à política agregacionista dos norte-americanos em relação ao México. Nesse contexto, um estrangeiro, armado com modernos equipamentos fotográficos e científicos de documentação, despertava sinceras desconfianças dos alcaides mexicanos que os associavam, de modo justo, a aparelhos de agrimensura, o que, na lógica local, significava roubo de terras. “Com meus três ou quatro mexicanos e índios e uma dúzia de mulas de carga, creditam-me planos de conquistar o México para os americanos.” (National Geographic, 2000: 56).

Este herança fotográfica-documental encontrada na prática do norueguês Calr Sophus, também pode ser vista nos diversos fotógrafos europeus que percorreram a América ensinando técnicas fotográficas e construindo inúmeras imagens enquanto fonte de registro do real, fotógrafos como Victor Frond, Augusto Stahl e George Leuzinger – e Charles de Forest Fredericks na América.

As imagens fotográficas de Victor Frond dos negros brasileiros possuem uma inegável semelhança com as litogravuras de Rugendas e de Debret - certamente o fotógrafo conhecia estas imagens, mas, a semelhança se deve mais ao olhar e sua forma de buscar entender a engrenagem da sociedade brasileira (seu olhar europeu) do que qualquer referência às obras dos artistas históricos. Tal era o objetivo de retratar enquanto registro de um mundo distinto que, Charles de Forest Fredericks, ainda em meados do século XIX, fotografou um escravo sendo castigado em Cuba através de uma encenação, não se atrevendo a clicar um flagrante da cena. O cotidiano interessava, ainda que forjado por figurantes a pedido do fotógrafo – o que, em si, não tira absolutamente a importância da foto, pois, paradoxalmente, a ausência do flagrante, nos revela a impossibilidade e o descompasso histórico da escravidão americana, já sentido pela mesma classe dominante colonial que, envergonhada, não permite o registro de escravos sendo castigados. (Billeter, 1993: 18). Assim como J. B. Debret, duramente criticado por expor com tamanha crueza um Brasil mestiço e dependente das mãos e dos pés escravos em *Séjour d'un artiste française au Brésil, depuis 1816 jusqu'en en 1831 inclusivement*, a linguagem fotográfica cumpria seu papel em registrar os estertores da escravidão, como mais tarde, através das lentes do Serviço de Proteção ao Índio, registraria a integração do indígena brasileiro às frentes de expansão capitalista.

Inúmeros fotógrafos americanos emprestaram às suas máquinas um profundo caráter testemunhal, como Miguel Chani¹⁸ e seus retratos de grupos indígenas do México, lembranças de uma distante civilização autóctone marcada nos sóbrios rostos mexicanos.

E é justamente a partir da virada do século XX, que se inicia a ruptura da imagem colonizadora para a imagem apropriada pelos colonizados e tornada em instrumento de procura de identidade nacional. É a partir das guerras de independência da América Espanhola e da Proclamação da República no Brasil que os povos americanos passam a se entenderem como nações autônomas e, de certa forma, distintas da Europa. E a fotografia, até então instrumento de catalogação do poder colonial, paulatinamente, vai tornando-se um interessante método de auto-conhecimento. O registro passa a não mais pertencer ao olhar

¹⁸ Segundo Erika Billeter, “sabemos muy poco de él, pero com toda seguridad fue umn retratista al uso, aunque hacía fotografías de curiosidades arqueológicas y rincones típicos de la ciudad com sus pobladores indios para venderla como postales” (Billeter, 1993: 31).

européu, mas, transforma-se e é transformado através do olhar de fotógrafos nativos que, com mais ou menos força, trazem à tona os aspectos de uma possível identidade nacional. Este movimento, somado e causado pelas diversas tentativas das elites americanas em descolonizarem-se, termina por traduzir-se em uma linguagem fotográfica preocupada em registrar com mais simpatia os povos nativos, ou seja, os povos que, devidamente submetidos a estas mesmas classes, constituíam a argamassa dos novos estados.

Nas diversas imagens a respeito destes grupos populares (sejam nativos como o indígena, sejam trasladados como os africanos, mas todos pertencentes às classes subalternas), não mais se entrevê apenas o “negro escravo” ou o “índio Botocudo” como espécies catalogadas em franca exposição taxionômica, mas as imagens adquirem uma inegável aura humanizadora que as distingue das fotografias anteriores e as aproximam do sujeito retratado.

Esta apropriação não foi automática ou isenta de recuos entre os países americanos. A transformação da fotografia em instrumento de afirmação étnica ou nacional variou de acordo com o grau de rompimento destes países com a lógica colonial, sendo mais contundente nas ex-colônias de língua espanhola e menos contundente na América Portuguesa. Albert Memmi¹⁹, em seu livro *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*, afirma que o processo de libertação colonial é muito mais do que vitórias militares, mas é um reconstruir-se a si mesmo, em contraposição ao modelo colonizador, ou seja, europeu. E o fazer fotográfico, até então instrumento de dominação colonial vai se transformando, não em instrumento de libertação, pois isso exigiria mudanças profundas no modelo econômico das ex-colônias, mudanças e rompimentos que, em absoluto, não ocorreram, mas em uma expressão afirmativa dos estados autônomos. A fotografia enquanto linguagem continua sensível e relacionada às classes dominantes, seja no Brasil da nascente república positivista, seja no México de Porfírio Diaz, mas sua postura frente às classes subalternas torna-se menos aristocrática e científica.

¹⁹ Considerado por Marc Ferro como um dos porta-vozes da descolonização do terceiro mundo.

O fotógrafo não mais procura a pose antropológica, naturalista, e, o fotografado, conseqüentemente, sente-se mais à vontade frente à máquina fotográfica, como se ele também fosse responsável pela imagem final. A fotografia, assim como os estados americanos (com exceção do Brasil, onde este movimento ocorre mais lentamente) passam a ter feições *criollas*.

Os rápidos avanços técnicos da coleta fotográfica também permitiram e reforçaram uma nova relação entre o fotógrafo e o sujeito a ser fotografado, que entram no século XX com outros níveis de vínculo. Avanços como máquinas menores, flashes elétricos, lentes mais luminosas e, principalmente, filmes com maior sensibilidade à luz, possibilitaram uma maior descrição e rapidez na obtenção da imagem por parte do fotógrafo. Com suas máquinas pesadas e cheiro enjoativo (oriundo das explosões do *flash* de magnésio), pode-se afirmar que os fotógrafos do século passado dificilmente passariam despercebidos durante o ato fotográfico. E, devido à lentidão da emulsão fotográfica, o que demandava longas exposições, o fotógrafo sempre necessitou da colaboração voluntária dos retratados, que impossibilitava o que chamamos hoje de *flagrante fotográfico*; as imagens eram posadas e necessariamente consentidas. A partir deste avanço tecnológico, a relação de poder transforma-se radicalmente em favor do fotógrafo. Já é possível registrar pessoas em instantes cotidianos, o tempo de exposição diminui de forma considerável e a fotografia passa a ser mais invasiva e menos passiva. A câmera fotográfica inicia sua escalada de poder, emprestando ao fotógrafo uma imagem mais nobre e menos serviçal. A imagem passa a pertencer mais ao fotógrafo e menos às pessoas retratadas. Por outro lado, a linguagem fotográfica torna-se menos formal e aristocrática e, paralelamente ao maior controle do fotógrafo, tem-se uma maior intimidade do retratado com o mundo da câmera.

Como toda mudança cultural, ocasionada e calcada em contextos históricos específicos, esta, apesar da aparência abrupta, ocorre lentamente, mas já é perceptível na década de XX nas várias imagens de Martin Chambí (1891-1973), talvez o primeiro fotógrafo americano com forte ascendência indígena, que, apesar de sobreviver dos retratos das classes abastadas de Cuzco, possuía um imenso trabalho fotográfico junto ao povo *quechua*, sendo considerado ainda hoje, seu principal retratista. Suas imagens, caracterizadas por um belíssimo

controle de luz (que segundo o próprio Chambí tinha como inspiração Rembrandt em seus tons mágicos do *chiaroscuro*) nos indicam, através de sua textura, uma perceptível transformação em relação ao sujeito retratado, que é apresentado com mais intimidade e simpatia. A fotografia 1.4, *Campesinos indígenas en el juzgado*, de 1929, não nos deixa dúvida sobre “de onde” Chambí está falando. Os rostos indígenas não possuem, como no século XIX, uma feição quase que antropológica²⁰ e naturalista, mas travam um fecundo diálogo com o espectador – diálogo construído pelo fotógrafo – a respeito de sua condição histórico-colonial. Os seis camponeses representam, em suas vestes, pés descalços e cabelos rigorosamente alinhados frente ao tribunal civilizador, todo o longo percurso do povo *quechua* em tempos de conquista espanhola. O quadro se completa com os elementos ao redor, atrás o relógio e na frente o tapete puído, símbolos máximos da burguesia industrial: o tempo e a manufatura disciplinada, no centro, os povos colonizados.



Fotografia 1.4: Martin Chambí – *Campesinos indígenas en el juzgado*.

²⁰ Feições que se tornam simpáticas somente quando encaixadas nos parâmetros românticos, ou seja, não simpáticas para si, mas para a legitimação e fortalecimento das classes dominantes.

Os indígenas retratados anteriormente não nos diziam nada além do retrato taxinômico, do seu reconhecimento e apreensão enquanto objeto registrado e devidamente catalogado. Porém, os camponeses de Chambí possuem algo a nos dizer, algo que insiste em permanecer além da fotografia e força-nos a perguntar sobre o destino dos retratados. Mesmo nas fotos das classes dominantes, Chambí mantém estas perguntas, como na fotografia 1.5, *Boda de don Julio Gadea, prefecto de Cuzco*.



Fotografia 1.5: Martin Chambí – Boda de don Julio Gadea, prefecto de Cuzco.

Ao contrário dos fotógrafos do século passado, em sua maioria estrangeiros pouco propensos a polemizar questões políticas locais e mais preocupados em catalogar imagetivamente os diferentes aspectos da América, não possuindo qualquer tipo de afeição ou envolvimento com os sujeitos e objetos a serem registrados, esta geração, por pertencer à lógica do mundo colonial, inaugura um olhar mais próximo aos grupos retratados, ainda que estes sejam originários de classes sociais distintas.

Ao seu modo e através de sua linguagem, Martin Chambí representa parte da ambigüidade da fotografia americana na primeira metade do século XX, uma linguagem que timidamente aproxima-se de elementos populares, mas, sem perder de vista os cânones

européus, isto, devido às próprias condições históricas de uma América indígena ainda moldada por fortes preceitos coloniais e elitistas.



Fotografia 1.5: Martin Chambí – *Auto-retrato*.

Em seu mais famoso auto-retrato, fotografia 1.6, o fotógrafo peruano nos permite uma interessante metáfora acerca de sua personalidade. Nesta fotografia, cuidadosamente elaborada, Chambí sustenta um olhar atento á sua própria imagem em *negativo*, como se perscrutasse um passado distante diluído nesta mesma imagem em *positivo*, positivada em suas roupas aristocráticas e semblante indígena, resultado do encontro de duas civilizações antogônicas, a *quecha* e a espanhola. Uma imagem construída de luzes e sombras coloniais. Contrastes que terminam por contaminar não apenas a obra de Chambí, mas toda a linguagem fotográfica que historicamente vem sendo gestada neste período.

“La obra de Chambi es un teatro donde se encenifica la imperfecta amalgama del mestizaje con todas sus contradicciones y complicaciones. Asimismo se elabora en ésta codificación visual del rostro del indio, de ese segmento cultural esencial en el Perú utilizando medios del otro platillo de balanza cultural, lo cual es el logro más auténtico de Chambi.” (Heredia, 1998)

Esta proximidade da linguagem fotográfica com as sociedades americanas aumentará à medida que as opções históricas destes países permitam a construção de uma identidade nacional mais autônoma em relação às matrizes européias, sejam elas portuguesas ou espanholas.

No Brasil, o realismo e o modernismo, seqüenciados, presentes na virada do século XX, terminariam por acrescentar um caráter mais simpático e culturalista em relação às criaturas retratadas, buscando, agora, encontrar e registrar a cara e a identidade de um povo que vem se fazendo nestes séculos de domínio colonialista e europeu. Porém, devido ao seu percurso histórico capitaneado e, de certa forma, controlado por suas poderosas elites econômicas, ao contrário de países como o México ou mesmo o Peru, que percorreram com mais intensidade lutas de independência e rupturas históricas, a fotografia brasileira vivenciaria de forma mais recatada sua relação com setores mais populares e transformadores.

Não há como negar, por exemplo, a influência da revolução de 1910 nas artes plásticas mexicanas, como a fotografia dos irmãos Casasola e o movimento muralista de caráter libertário de Siqueiros, Rivera e Orozco, assim como o movimento indianista peruano, do qual o próprio Chambi era uma espécie de representante. Revoluções e movimentos sociais que foram abortados ou eficazmente minimizados no território brasileiro, onde a própria Independência foi uma passagem de poder dinástico de pai para filho e a Proclamação da República foi um evento elitista com pouca participação popular.

Nesse sentido, a linguagem fotográfica seguiu seu curso domesticada pela contextualização histórica americana e, apesar de possuir diversos elementos gerais, como vocação testemunhal e caráter positivista, era moldada de acordo com as perspectivas e possibilidades de cada povo, com mais ou menos compromisso social, com mais ou menos simpatia das classes oprimidas. Nas palavras de Boris Kossoy:

“São os componentes econômicos, sociais, políticos, estéticos, tecnológicos e religiosos que direcionaram e influíram decisivamente para que a fotografia, desde seu advento e em suas diferentes manifestações, tivesse uma evolução determinada em cada espaço específico. No caso de áreas periféricas, como no Brasil e toda a América Latina, tal evolução seguiu rumos bastante diversos daqueles conhecidos nos centros industrializados, à mesma época. Por outro lado, a história da fotografia nos diferentes países da América Latina dificilmente poderá ser compreendida se estudada como um processo fechado e independente dos fatores sócio-econômicos, científicos, industriais e culturais que impulsionaram a nova arte de representação nos grandes centros do mesmo período.” (Kossoy, 1989: 92)

A partir do século XX, um novo e promissor mercado se abriria para esta linguagem fotográfica e seria, a partir daí, o grande conformador de suas tendências e escolas: o fotojornalismo. Este é, provavelmente, o principal determinante da formação da linguagem fotográfica americana deste século – pois, as poucas ou quase nulas possibilidades mercadológicas da chamada fotografia experimental no Brasil e em boa parte da América, terminaram por reforçar ainda mais nossa vocação documental, que, com o tempo, também se tornou jornalística.

Este poderoso legado pode ser encontrado nas diversas declarações colhidas por Simonetta Persichetti, em seus livros *Imagens da Fotografia Brasileira*, volumes I e II, nos quais a autora entrevista os principais fotógrafos brasileiros contemporâneos sobre seus trabalhos e linguagem fotográfica. Ao longo das 35 entrevistas, é possível perceber uma linguagem fotográfica voltada para o real, para a documentação e registro de aspectos do povo brasileiro. A grande maioria destes fotógrafos fala a partir de um prisma testemunhal (certamente existem outros que apontam para saídas de caráter experimental, como Mario Cravo Neto, mas são apenas exceções que confirmam a regra) e da fotografia enquanto linguagem documental compromissada com a realidade dos povos da terra.

Estas falas apresentam uma visão homogênea da fotografia enquanto linguagem, enquanto texto e enquanto forma de documentar e ver a realidade. Nestes relatos entrevê-se o olhar viajante e etnográfico sedento de registros que revelem a identidade nacional, a secular preocupação do fotógrafo americano em documentar a urbe colonizadora e

as transformações dos povos tradicionais frente ao processo modernizador, reverberando como um eco de vozes que não emudeceram com o tempo:

“As casinhas me fascinam. Fotografei as casas brasileiras, não as casas óbvias, premiadas arquitetonicamente, mas as casas comuns das pessoas. Viajei Belém do Pará até Pelotas, e em cada cidade que chegava, tinha que bater na porta da pessoa, intuindo que ali existia alguma coisa interessante. Tinha de me identificar e pedir permissão para fotografar. Não sei se tenho uma cara confiável, mas ninguém me bateu a porta na cara. Tenho uma série dessas fotografias e ainda quero fazer um livro sobre fachadas e interiores. São casas de beira de estrada. Nesse trabalho descobri que essa abordagem antropológica me interessa. Acho fascinante. É fabuloso você notar como as pessoas arrumam sua casa, o que penduram na parede, o cheiro de cera no ar.” (Mascaro Apud Persichetti, 1997: 28);

“Documento a Amazônia há dez anos, sempre me preocupando em retratar o homem e suas bruscas mudanças. Sempre digo que a Amazônia contém todas as épocas: do homem das cavernas à antena parabólica. Isto a torna plural e única (...) eu tenho uma grande preocupação com a memória. Para mim o progresso é coisa certa e avança rapidamente na Amazônia. Com a minha fotografia tento guardar um tempo que, com nostalgia, sinto que vai se perdendo ou mudando com a evolução. Nas minhas imagens isso é transparente.” (Lima Apud Persichetti, 1997: 137);

“Quando me voltei para a fotografia, nasceu meu interesse em fotografar a Amazônia. No início, eu também tinha a idéia de fazer um grande registro do local. Separá-lo em temas e contar várias histórias. Com o tempo, dei-me conta de que isso era humanamente impossível. Não se pode querer fotografar tudo, os bichos, a paisagem, os índios. Fotografando, fui percebendo que a minha inspiração continuava sendo a Amazônia e tudo o que ela tem de fascinante; mas deveria ver isso como um suporte para minha evolução como fotógrafo. Deveria concentrar meu trabalho pessoal, e evoluir como artista. É isso que venho fazendo. Comecei a me relacionar com o mundo a partir da fotografia. Comecei a me entender como gente depois que comecei a fotografar.” (Braga Apud Persichetti, 1997: 185);

“A fotografia no mundo é um documento real da vida como ela é. Não tem mentira. Se você montar, ela mostra que foi montada, se você produzir, ela mostra que foi produzida e, se você fotografar o que está acontecendo, ela mostra o que está acontecendo.” (Martinelli Apud Persichetti, 1997: 50);

“O Brasil é um país de pessoas resistentes. Acredito que existe uma raça brasileira, essa mistura de vários continentes e que formou um povo que gosta muito de viver. O fotógrafo no Brasil é autodidata. Na verdade, a gente aprende também com as próprias manifestações culturais, que são de

uma riqueza bastante peculiar (...) as pessoas, de forma geral, devem estar engajadas num processo social. O cidadão que tem posição diante da sociedade é como se inexistisse. Agora, o fotógrafo, quando documenta, não pode se abster de dizer a verdade.” (Oliveira Apud Persichetti, 2000: 25).

É de se notar a preocupação dos autores com a passagem do tempo que a tudo destrói. A fotografia teria a função de eternizar por meio de sua reprodução mecânica um tempo que já se encontra em ruínas, como no caso dos fotógrafos – assim como os antigos viajantes – que tem como objetivo documentar, com a maior fidelidade possível, a Amazônia brasileira. Afinal, segundo Oliveira, “o fotógrafo quando documento, não se pode abster da verdade”, ou seja, ao contrário do cidadão que deve sempre se posicionar ideologicamente perante os problemas da sociedade, o fotojornalista deve manter uma posição olímpicamente neutra, com um único compromisso, a verdade das coisas. Estas falas nos remetem à idéia de fotógrafos-viajantes, os quais, assim como os antigos pintores históricos, percorrem desde os rios amazônicos às casinhas de beira de estrada de Pelotas, no intuito de registrarem, e dessa forma preservarem, aspectos da realidade nacional que consideram em perigo devido ao avanço industrial.

“Como você se define? Como um fotógrafo com um olhar antropológico, como um fotógrafo de documentação social. **E como você definiria a fotografia brasileira hoje?** Ela exprime bem o que é Brasil: uma grande diversidade cultural. A fotografia também é assim uma grande diversidade. O trabalho na minha área, que é o de documentação social, está bem desenvolvido no Brasil. Tem muita gente boa trabalhando, acredito que seja a fotografia mais forte no Brasil. Mas o grande lance é a diversidade.” (Viggiani Apud Persichetti, 2000: 57);

“Como você vê a fotografia brasileira contemporânea? Apesar de não estar acompanhando de perto tudo que vem acontecendo na fotografia vejo que há uma tentativa de transformação da linguagem fotográfica. A temática continua ligada a questões sociais, relacionada a questões políticas. O que tem mudado mais é a ‘paginação’; existe uma vontade de desenvolver novas maneiras estéticas, mais ligadas as artes plásticas. No entanto, na maioria das vezes, a questão da temática social segue dominando. Poucas vezes vemos questões de nível mais interior serem colocadas. A fotografia fica presa à pergunta: ‘onde e quando foi feita’, ainda presa ao contexto de onde foi

tirada. Raramente vemos imagens que levam você a questões existenciais ou poéticas por si só”. (Rio Branco Apud Persichetti, 2000: 148).

Em uma análise destes discursos, é possível identificarmos vários dos aspectos constitutivos da fotografia brasileira. A sedução pela realidade circundante transparece na vontade de documentar o povo brasileiro, seja a região amazônica, sejam as casinhas do nordeste, sempre se preocupando com uma abordagem “antropológica” do tema e do sujeito a ser registrado. A idéia de documentar a passagem do tempo e suas alterações junto à população e seus modos de ser, é patente em quase todos os depoimentos, em especial no trabalho junto a Amazônia de Elza Lima e Luis Braga, além é claro, da pretensão de estarem retratando a *verdade social* através do registro fotográfico, como nas palavras de Pedro Martinelli e Celso Oliveira, quando afirmam que a fotografia documental é a verdade explícita, sem retoques. O que difere é a força com que este real é registrado, com mais ou menos fidelidade, com mais ou menos ideologia ou com mais ou menos representação. Entretanto, o objetivo segue sendo o mesmo: a inalterável vontade de documentar as coisas da terra, não havendo espaço para “questões existenciais ou poéticas por si só”.

Para efeito de um mapeamento geral podemos descrever a fotografia brasileira e seu fazer-fotográfico através das seguintes características:

- a) É originária de um forte pendor documental que é herdada das artes etnográficas dos séculos passados, em especial, dos chamados pintores históricos ou viajantes. Essa influência se solidificou com a presença de fotógrafos (em meados do século XIX) em diversas expedições etnográficas, nas quais a imagem fotográfica tinha como único objetivo registrar o real de maneira naturalista e positivista, com função de explorar visualmente as novas terras a serem exploradas e conquistadas;
- b) A fotografia enquanto linguagem aporta no Brasil com uma forte carga positivista, oriunda da sua reprodutibilidade técnica, não trazendo consigo as intensas polêmicas européias acerca de seu caráter artístico e de

representação do real. Nas Américas, a linguagem fotográfica consolida-se como linguagem do real;

c) A partir do ideário romântico, o registro fotográfico esmera-se na criação e identificação de um passado nobre e aristocrático que legitimasse a nossa nascente monarquia. O registro fotográfico, largamente utilizado por D. Pedro II, teve como objetivos:

1) dar visibilidade ao imperador e ao seu império e, ao acrescentar este toque de modernidade, atenuar o caráter arcaico da economia brasileira, predominantemente escravocrata, latifundiária e monocultora;

2) ordenar e organizar o Império, dando-lhe uma unicidade política, cultural e territorial;

3) dar visibilidade a símbolos que criassem e unificassem uma identidade nacional, como a natureza exuberante e a nobreza dos povos indígenas;

d) A fotografia americana nasce em um ambiente positivista que a utiliza como técnica colonizadora de caráter científico e naturalista e amadurece no limiar do século XX, já apropriada pelos povos colonizados e transformada em instrumento de afirmação e alteridade étnica, cuja principal característica, além da forte identidade com os povos retratados, é o viés documental e narrativo;

e) Uma linguagem fortemente marcada e constrangida por um mercado que a exigia positivista, no século XIX, e jornalística, no século XX, não dando fôlego para experimentalismos, tão freqüentes na Europa e países da América do Norte.

Em uma breve análise, podemos dizer que nestes dois séculos gerou-se uma fotografia documental em sua essência, jornalística em sua forma e politicamente preocupada

em construir uma identidade nacional. Um espírito que se condensa na frase da fotógrafa mexicana Graciela Iturbide: “a realidade me interessa, não os exercícios de linguagem” (Iturbide Apud Billeter, 1993: 58).

É através das lentes desta fotografia documental, tipicamente americana e evada de um positivismo histórico, que discutiremos, no próximo capítulo, como o indígena vem sendo representado, em especial o indígena Guarani, através das 311 imagens coletadas em 1943 pelo fotógrafo do Serviço de Proteção ao Índio Heinz Foerthmann em visita ao Posto Indígena de *Nimuendaju*.

CAPÍTULO II

A NARRATIVA FOTOGRÁFICA DO SERVIÇO DE PROTEÇÃO AO ÍNDIO

“A abolição da escravidão e a conseqüente transformação do regime de trabalho (com imigração estrangeira por corolário); o rompimento dos quadros conservadores da monarquia e a eclosão de um novo espírito de negócios e especulação mercantil; a acentuação e consolidação do domínio da finança internacional na vida econômica do país (e são estes, em suma, os fatores que direta ou indiretamente interferem na vida brasileira desde os últimos anos do século passado e vão provocar a crise de transformação por que passou), estes fatores não são senão passos preliminares e preparatórios que farão do Brasil uma nação ajustada ao equilíbrio mundial moderno, e engrenada, se bem que no lugar próprio de semicolônia para que a preparara a evolução anterior, no círculo internacional do imperialismo financeiro. Da súbita irrupção destes fatores na vida brasileira decorrerão as perturbações sofridas. Mas aos poucos o país se afeiçoará à nova situação. Ajustará a elas suas relações internacionais (econômicas, financeiras e políticas); e recomporá internamente, em função dela, seus quadros econômicos e políticos.” (Prado Júnior, 1976: 224).

Em 1910, após intensos debates nacionais, foi fundado o Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais, órgão subordinado ao Ministério da Agricultura, com a missão de desenvolver trabalhos de acompanhamento e amparo aos povos indígenas brasileiros, em especial no sul do país. A criação do Serviço de Proteção ao Índio significou uma profunda mudança no modo de se pensar e tratar a chamada *problemática*

indígena no Brasil, procurando adequá-la a lógica de cidadania burguesa que vinha fortalecendo-se desde o fim da escravidão e a seqüente proclamação da república em 1889. Neste sentido, o surgimento do SPI coroa um movimento iniciado alguns anos antes pela nascente República, nos trabalhos das *Comissões Construtoras de Linhas Telegráficas no Estado de Matto-Grosso* e que tinha como objetivo unificar o território nacional levando o governo às *zonas de sertão*, através de um “reconhecimento estratégico, geográfico, econômico e estabelecimento de um esforço de desbravamento e vinculação interna do espaço adscrito pelos limites internacionais estabelecidos, de modo a constituí-lo enquanto *território* e torná-lo, também, economicamente explorável.” (Lima, 1992: 162).

É somente a partir desta ótica historizada, o fortalecimento da lógica burguesa, o avanço do grande capital e suas relações de produção, somadas a necessidade de integração nacional, que é possível entender a criação SPI e o papel que lhe é atribuído pelas elites brasileiras, que era o concluir, ainda que de forma civilizada, a desestruturação dos territórios indígenas e a integração de seus povos a economia nacional.

Nas palavras de José Mauro Gagliardi, o objetivo do SPI “era encontrar um ponto de equilíbrio entre interesses antagônicos: de um lado a expansão capitalista movendo-se com toda voracidade e, do outro, as populações indígenas resistindo obstinadamente”. Ainda segundo Gagliardi, o SPI tinha como papel atuar frente a questões de âmbito nacional, como a viabilização da ocupação econômica de extensos territórios no sul e centro-oeste do país, em especial no interior de São Paulo e Estados do Paraná e Santa Catarina, nos quais grupos indígenas vinham tenazmente se opondo à invasão de seus *habitats*, seja por hordas migratórias, seja por cafeicultores paulistas. Para o capitalismo brasileiro as áreas indígenas representavam um sério obstáculo ao seu desenvolvimento. Respeitá-las significaria abrir mão de certas prerrogativas político-econômicas que até então vinha pautando a constituição do estado brasileiro, como a reprodução do grande capital somado ao caráter autoritário das classes dominantes, ainda composta de grandes agricultores e oligarquias rurais. Porém, simplesmente eliminá-los fisicamente através de expedições militares como no período do Império, também significava um passo atrás na recém-construída lógica burguesa que

apregoava a igualdade e a cidadania como direitos universais, e que encontrou no positivismo uma forte caixa de ressonância.

Diante deste quadro, o SPI e sua missão civilizadora surgia como uma interessante proposta à temática indígena, pois, além de integrar os indígenas às relações de produção capitalista, liberaria suas terras para as frentes capitalistas.

“Com a descoberta da fórmula que assegurava o desenvolvimento capitalista, sem, no entanto, destruir as populações autóctones que barravam o seu avanço – diga-se de passagem, uma preocupação progressista para a época, - os responsáveis pela façanha foram aplaudidos, porque haviam encontrado uma estratégia de ação perfeitamente compatível com o regime burguês. Dessa forma, com a atuação do órgão recém-criado, os índios seriam pacificados e engajados no processo produtivo. O país ficaria livre da censura de entidades humanistas internacionais e das pressões da opinião pública nacional, que condenavam a chacina dos índios. O Capital poderia reproduzir-se dentro da ordem e o país continuaria na rota do progresso. Era a saída que setores significativos da classe dominante buscavam para esta questão.” (Gagliardi, 1989: 227).

Ainda que esta função última - alargar as fronteiras do grande capital - não estivesse muito clara para o SPI, seus agentes foram sujeitos fundamentais neste processo histórico, como reconhece mais tarde o sertanista Orlando Villas-Boas ao admitir que parte do seu trabalho nos sertões do Brasil foi, mesmo que involuntariamente, o de atrair os indígenas para a “a boca da serpente civilizatória”.

Em relação Serviço de Proteção ao Índio, seu primeiro e mais marcante presidente, o oficial de exército Cândido Rondon que durante anos esteve à frente das *Comissões Construtoras de Linhas Telegráficas no Estado de Matto-Grosso*, terminará por impingir uma forte orientação positivista a este órgão, o que, se por um lado é progressista à época em relação ao trato com a questão indígena, por outro, reforça um caráter paternalista e colonizador que percebia no indígena um ser inferiorizado culturalmente que deveria evoluir em direção a estágios superiores. Luiz Bueno Horta Barbosa, ativo agente do SPI, definiria

dessa forma a política civilizadora do órgão indianista, que via no trabalho um poderoso instrumento de integração:

“O Serviço não procura nem espera transformar o Índio, os seus hábitos, os seus costumes, a sua mentalidade, por uma série de discursos, ou de lições verbais, de prescrições, proibições e conselhos; conta apenas melhorá-lo, proporcionado-lhe os meios, o exemplo e os incentivos indiretos para isso: melhorar os seus meios de trabalho, pela introdução de ferramentas; as suas roupas, pelo fornecimento de tecidos e dos meios de usar da arte de coser, à mão e à máquina; a preparação de seus alimentos, pela introdução do sal, da gordura, dos utensílios de ferro etc.; as suas habitações; os objetos de uso doméstico; enfim, melhorar tudo quando ele tem e que constitui o fundo mesmo de toda existência social. E de todo esse trabalho, resulta que o índio torna-se um melhor índio e não um mísero ente sem classificação social possível, por ter perdido a civilização a que pertencia sem ter conseguido entrar naquela para onde o queiram levar.” (Barbosa Apud Ribeiro, 1979: 140).

Para Horta Barbosa, assim como para Cândido Rondon, o papel do SPI era basicamente este, o de facilitador nos estágios civilizatórios. O órgão teria como função transformar os índios em cidadãos do século XX no menor prazo de tempo possível, acelerando um processo que, segundo a lógica positivista, a história necessariamente faria.

O SPI, apesar de seus objetivos reducionistas, inaugura uma nova postura na política indigenista, mais respeitosa e sinceramente preocupada com os destinos dos povos contatados. O regulamento baixado pela criação do Serviço de Proteção ao Índio, pelo Decreto n. 9.214, de 15 de dezembro de 1911, organizou as linhas mestras da política indigenista da República recente, “pela primeira vez era estatuído, como princípio de lei, o respeito às tribos indígenas como povos que tinham o direito de ser eles próprios, de professor de crenças, de viver segundo o único modo que sabiam fazê-lo: aquele que aprenderam de seus antepassados e que só lentamente podia mudar.” (Ribeiro, 1979: 138).

A nova legislação indigenista garantia pontos fundamentais como “a proteção ao índio em seu próprio território” além da “plena garantia possessória, de caráter coletivo e

inalienável, das terras que ocupam, como condição básica para sua tranquilidade e seu desenvolvimento.” (Ribeiro, 1979: 140).

Apesar das diversas garantias na letra da lei, o que por si só já pode ser considerado um avanço em relação à política anterior, raras vezes esta legislação foi levada até suas últimas conseqüências quando se confrontava com os interesses do grande capital.

Ao contrário de Gagliardi que vê com clareza as contradições que determinam a função histórica do SPI no contexto capitalista da virada do século XIX, Darcy Ribeiro aponta como principais obstáculos à execução da assistência aos indígenas e real garantia de seus territórios tradicionais os parques provisionamentos destinados ao órgão indigenista, não percebendo nesta prática o estreito vínculo com a lógica capitalista de amansamento, domesticação e integração do elemento indígena para a expansão das frentes agro-industriais. Ou seja, o problema do SPI não eram as verbas oriundas de um contexto meramente conjuntural, mas, de toda uma estrutura complexa e contraditória vinculada à expansão capitalista brasileira.

O advento da República também se fará sensível na construção da linguagem fotográfica em representar o indígena nacional. A romântica idealização do elemento indígena enquanto símbolo de nacionalidade, representação construída durante todo o período monárquico, será substituída pelo indígena a ser integrado, a ser “ganho” para a civilização e sociedade republicana, que via nos povos autóctones não mais a pureza de uma tradição a ser resgatada, mas, o atraso cultural e econômico.²¹ O que não significa que o imaginário idílico criado a respeito do indígena tenha desaparecido ou esmorecido por completo, em especial, junto às camadas mais urbanas. Ele permanece e ainda é atual nesta virada do milênio, em parte, por que o Serviço de Proteção ao Índio retrabalha estas representações de forma radical e bastante eficiente.

²¹ O que não quer dizer, como já vimos acima, que a monarquia relacionou-se de maneira mais respeitosa com os povos indígenas brasileiros do que a república, ao contrário, apesar da idealização do índio nas rodas intelectuais e acadêmicas, o estado monárquico incentivou a larga diversas expedições de extermínio, popularizando a figura do “bugreiro”.

Fernando de Tacca em sua tese de doutorado, *O Feitiço abstrato: do etnográfico ao estratégico a imagética da Comissão Rondon*, discute as representações imagéticas (em sua grande maioria videográficas) elaboradas pela Comissão Rondon durante o início do século XX à respeito do elemento indígena. Tacca, ao decupar minuciosamente três filmes elaborados sob a supervisão de Rondon, aponta para a construção de três imagens recorrentes a respeito do indígena:

- a) o índio como selvagem;
- b) o índio como pacificado;
- c) o índio como integrado/civilizado.

“Nossa proposta de abordagem do primeiro período faz-se em três recortes que acreditamos ser a base ideológica da construção da imagética do índio na Comissão Rondon e no período inicial ao SPI, na qual usaremos as fotografias publicadas nos três volumes citados e os seguintes filmes abaixo:

1ª Recorte: O índio como selvagem

Filme: *Festas e Rituais Bororo* (1917)

2ª Recorte: O índio pacificado

Filme: *Ronuro, Selvas do Xingu* (1924)

3ª Recorte: O índio integrado

Filmes: - *Ao redor do Brasil* (1932) – *Os Carajás*

Inspeções de Fronteiras – Alto Rio Negro (1938).” (Tacca, 1999: 91).

O índio selvagem seria representado por indígenas quase que em “conexão física original com a natureza e com a idéia de um Brasil também original. O índio é mostrado como um elemento puro e ainda sem influências do contato com o branco e se não é um marca luminosa, princípio da indicialidade, é marca dos ‘tempos remotos’ anunciada no fim do filme *Festas e Rituais Bororo*, é o elo original com a terra.” Ainda segundo Tacca, a existência do

índio selvagem era trabalhado pela Comissão Rondon como um elemento fundante da nação brasileira enquanto povo distinto e, também, como um espaço nacional – seja cultural ou físico - a ser integrado e unificado, “não podemos esquecer que Rondon tinha em mente uma idéia de Brasil e sua entrada pelo sertão era estratégica para integrar o Brasil pelas comunicações, assim, o que o leva por anos e anos abrindo picadas pela mata é o compromisso militar de aproximar as longínquas fronteiras das cidades decisórias.” (Tacca, 1999: 95).

A imagem do índio pacificado, discutido no filme *Ronuro, Selvas do Xingu* é elaborada com intenção de apresentar a opinião pública um indígena que não resiste ao avanço das frentes civilizatórias, mas, antes, consente: “sem dúvida, a montagem do roteiro dessa seqüência revela a intencionalidade no qual o olhar foi produzido e a imagem conceito que se quer mostrar: um índio pacificado, dócil e permissível ao avanço da ‘civilização’ com ordem e progresso.” (Tacca, 1999: 163). A civilização nestes filmes aparecia invariavelmente simbolizada pela não-nudez, pelo ato colonizatório de vestir o indígena com as roupas do colonizador, vestir-se é civilizar-se, passar do estado bruto para um estágio mais refinado, como afirma Tacca:

“Entretanto, se observarmos melhor, o ato de vestir a roupa e tornar o índio um dos nossos não é um ato qualquer na imagética rondoniana. O índio transvestido surge como apologia final de uma narrativa fílmica e fotográfica dentro de um complexo aventuroso na selva onde a natureza é apresentada de uma forma inóspita, da qual fazem parte aqueles indivíduos a serem integrados à nação. A Comissão é a cabeça de ponte para que o contato aconteça pacificamente e ela se encarregará de apresentar o nosso mundo para os ‘selvagens’.” (Tacca, 1999: 163).

O indígena integrado na imagética da Comissão Rondon é representado pelo indivíduo inserido nas relações capitalistas de trabalho e assumindo os símbolos máximos constitutivos da nação, como a bandeira republicana e o hino nacional. As imagens analisadas por Tacca são oriundas de filmes feitos pela Inspetoria de Fronteiras sobre os índios Carajá em 1932, na viagem de Inspeção pelo Rio Negro em 1938 e em textos e fotos publicadas no livro *Índios do Brasil*, volume II. Nas palavras de Fernando de Tacca:

“As imagens – fotos e fotogramas publicados – repetem-se significativamente apresentando o índio reconhecendo os valores de nova pátria, como a bandeira nacional, o hino nacional e até mesmo o presidente da República. Em uma passagem do livro, sobre os carajás, Rondon aparece em uma comemoração do dia 15 de novembro falando para os mesmos sobre a importância da data e em seguida um chefe indígena ‘interpreta’ as palavras de Rondon. A seqüência ainda mostra uma jovem índia com a característica marca Carajá no rosto segurando a bandeira nacional que está em primeiro plano com as palavras *Ordem e Progresso* bem visíveis, sendo que ela está em segundo plano. A legenda é uma ode à integração: *Menina carajá como Porta-bandeira. O 15 de Novembro foi festejado para demonstrar aos jovens índios, futuros cidadãos, a importância que esta data representa para a nossa pátria.*” (Tacca, 1999: 248).

Ou seja, Tacca afirma que a Comissão Rondon e o SPI construíram três imaginários a respeito dos povos indígenas, como que em evolução nos estágios da filosofia positivista, do fetichismo ao estado positivo. Inclusive em relação à datação dos filmes analisados, do mais antigo ao mais recente, percebemos um processo evolutivo do selvagem ao integrado – ainda assim, em momentos distintos do texto o autor afirma que estes imaginários atuam conjuntamente, de forma complementar em várias das imagens analisadas.

O doutorado de Fernando de Tacca, por privilegiar intencionalmente uma discussão semiótica e semiológica a respeito da imagética produzida pela Comissão Rondon, utiliza como método de trabalho o que ele denomina de “abordagem molecular”, realizada através de uma minuciosa decupagem – fotograma à fotograma – de narrativas filmicas elaboradas pela Comissão Rondon no período de 1917 a 1932. Entretanto, o texto de Tacca, por ter uma característica fragmentária abre mão da totalidade, ressentindo-se de maior historicidade em relação à construção do imaginário acerca destes mesmos povos. Embora seja necessário organizar um recorte histórico do tema ou uma delimitação do objeto, é preciso ter clareza que esta cisão “é um recurso apenas para fins de delimitação e análise do campo de investigação; no contexto do real nada é isolado; isolar os fatos significa privá-los de sentido e inviabilizar sua explicação, esvaziando-o de seu conteúdo” (Frigotto, 1998:65). Tacca não discute, historicamente, movimentos poderosíssimos na formação de um imaginário nacional a respeito dos povos indígenas como o romantismo, fundamental para se entender o imaginário

do indígena selvagem/pacificado, ou mesmo a trajetória destes povos durante o processo colonizatório e sua interação com as frentes européias.

Nesse sentido, sob a perspectiva de uma análise histórica, se não há problemas em discutir um imaginário a respeito do indígena construído a partir da Comissão Rondon ou da filosofia positivista, existem sérias complicações quando se afirma que o imaginário nacional a respeito do indígena coube basicamente a divulgação das fotografias e filmes construídos pela antiga Comissão Rondon.

“A oficialidade e ampla divulgação das imagens técnicas da coleção (fotografia e filmes) da Comissão Rondon realizadas durante a primeira metade do século e divulgadas também posteriormente são o campo de formação de uma imagem do índio que persiste até os dias de hoje; uma imagem renitente no imaginário social. Quando vemos, como aconteceu recentemente, uma publicidade televisiva de carros e os personagens são índios inicialmente agressivos que aceitam um espelho como presente, estamos diante de uma imagem do índio **selvagem** que persiste na mídia e no imaginário social. Entretanto, o signo do automóvel coloca-os no contexto de uma significação de modernidade, afinal não trata-se de um espelho qualquer mas do retrovisor de um automóvel de um modelo específico. O retrovisor permite uma metáfora do ‘olhar para trás’ e o que eles vêem? Eles mesmos pintados para a guerra e em estado **selvagem**.” (Tacca, 1999: 372).

O imaginário do indígena enquanto selvagem persiste, mas não é, absolutamente, devido aos trabalhos do SPI ou da Comissão Rondon, inclusive, o Serviço de Proteção ao Índio é criado com o intuito de transformar este indígena selvagem e pintado para a guerra em peça produtiva nas relações econômicas. Na verdade são os agentes do SPI, enquanto sujeitos históricos, que retrabalham estes conceitos em suas imagens, ou seja, o imaginário criado tanto pela Comissão Rondon ou pelo SPI é calcado em construções anteriores, com suas origens no Brasil Colônia passando pelo movimento romântico-nacionalista do século XIX. Esta publicidade televisiva em termos de conceito não pertence apenas aos anos noventa do século XX, mas há cinco séculos de guerra étnica entre povos indígenas e as hordas européias, a idéia de selvagem é zelosamente construída pelo europeu a partir do momento que o indígena torna-se empecilho ao projeto colonial e lhe opõe

resistência. Nos diversos documentos relativos as Guerras Justas impetradas contra o gentio durante o Brasil Colônia, é visível as tentativas de se elaborar uma imagem radicalmente negativa do inimigo, descrevendo longamente *a fereza, crueldade e barbaridade* dos povos a serem escravizados, “tudo leva a crer que muitos desses inimigos foram construídos pelos colonizadores cobiçosos de obter braços escravos para suas fazendas e indústrias.” (Cunha, 1998: 125).

Os conceitos de índios pacificados e integrados também não são novos, sendo historicamente identificáveis nas diversas tentativas de redução do indígena e sua alocação em vassallos úteis a monarquia portuguesa, como nas palavras de Manuela Carneiro ao descrever as tumultuadas relações entre os indígenas e os colonos do século XVIII:

“Uma coisa era sedentarizar os índios, ou seja, ‘domesticá-los’ e ‘amansá-los’ para que não mais atacassem os moradores; outra, muito diferente, era conseguir que trabalhassem para os colonos. Os índios recém-sujeitados recusavam-se ao trabalho (24/5/1823): eram ‘mansos’ mas ainda não ‘civilizados’. A deserção das aldeias, como nos séculos anteriores, era constante: em Pernambuco ou no Rio Grande do Norte, por exemplo, os aldeados ‘fugiam para os centros de gentilidade bravia’.” (Cunha, 1998: 148).

Nesta citação entrevê-se o imbricado de conceitos que vão sendo gestados nas relações entre colonos e a ‘gentilidade’ que dividia-se entre *mansos, civilizados e bravios*. Apesar de não ser difícil relacionar os conceitos bravios/selvagem, manso/pacificados e civilizados/integrados, há que se ter claro que estes vínculos são lógicos, mas não matemáticos, entres estes conceitos pairam quase dois séculos de historicidade agregada, quando um colono fala em indígena civilizado no século XVIII, não é exatamente o mesmo conceito que Rondon atribui para o indígena integrado no século XX, mas, a partir do colono é possível chegar até Rondon. E é este percurso que é necessário refazer quando utilizarmos os conceitos de *integrado, pacificado e selvagem* discutidos por Tacca.

A partir desta lógica – que é uma lógica estritamente histórica, forjada nas relações entre a sociedade não-índia e os povos autóctones – o Serviço de Proteção ao Índio, no intuito de cumprir sua missão civilizadora, constituiu dois tipos de postos indígenas,

destinados a diferentes níveis de primitivismo e evolução humana: 1) os *Postos de Atração, Vigilância e Pacificação* e 2) os *Postos de Assistência, Nacionalização e Educação*. Os primeiros com o encargo de lidar com grupos hostis e *selvagens*, “povos imbeles, desarmados e na infância social” de modo à “despertar-lhes o desejo de compartilhar conosco do progresso a que atingimos” (Cunha, 1998:166). Ou seja, com o objetivo de atrair, vigiar e pacificar através de eficazes trocas de brindes e de presentes, oferecendo a necessária proteção contra a violência indiscriminada das frentes de expansão. Uma vez atraídos e pacificados, tentar-se-ia sedentarizá-los com novas estratégias de persuasão, estabelecendo relações paternalistas e clientelistas com o povo até então considerado arredio.

“O início da ação protecionista tem na distribuição farta de presentes um item obrigatório e uma prescrição nominada. Dádivas para o domínio, seu fornecimento seria sustado a medida da aproximação às unidades locais do SPI e do estabelecimento de relações clientelísticas com a administração, revertendo-se aos índios o ônus de sustentar suas novas necessidades.” (Cunha, 1998: 167).

Enquanto este era o procedimento para as nações mais atrasadas no patamar civilizatório, os *Postos de Assistência, Nacionalização e Educação* eram destinados a grupos já sedentarizados e pacificados “capazes de se adaptarem à criação e à lavoura e a outras ocupações normais” (Cunha, 1998: 166), entendendo ocupações normais como toda e qualquer ocupação dentro da lógica de produção capitalista. Á estes grupos pacificados (não mais hostis à civilização) e sedentarizados (não mais nômades e selvagens) eram oferecidos a cidadania brasileira (nacionalização) e civilização em seu mais alto patamar (educação escolar). Segundo as normas do SPI estes postos deveriam possuir estabelecimentos de ensino primário noturno e diurno para adultos e crianças além de ensino agrícola.

A educação formal deveria privilegiar, em termos de conteúdo, relatos sobre a história do Brasil Republicano enfatizando os símbolos máximos de nossa constituição enquanto nação: o Hino Nacional e a Bandeira. Ao órgão oficial também caberia a compra e a manutenção de equipamentos necessários para o desenvolvimento de trabalhos agrícolas, como arados, animais de criação, silos e pátios. Era através destes dois aliados – o trabalho e a

educação formal – que o SPI encampava sua aposta na civilização e unificação dos sertões brasileiros.

Em um relatório datado de 22 de dezembro de 1945 – que para fins de análise reproduziremos na íntegra – é fácil identificarmos o papel civilizador atribuído à escola e ao trabalho disciplinado na passagem do indígena selvagem – pacificado ao indígena integrado.

“MINISTÉRIO DA AGRICULTURA

SERVIÇO DE PROTEÇÃO AO ÍNDIO

POSTO INDÍGENA DE CACIQUE DOBLE, 22 de DEZEMBRO DE 1945.

Ilmo. Senr. Dr. Herbert Serpa

M. D. Chefe da S.E. _____ Rio de Janeiro

Conforme instruções do Senhor Chefe da 7ª Inspetorias Regional do S.P.I, apresento-vos, ligeiramente, as atividades da Escola deste Posto, da seguinte forma:

Alunos índios matriculados masculino.....	38
“ “ “ “ feminino.....	32
“ não “ “ masculino.....	16
“ “ “ “ feminino.....	10
Total de alunos escolares	96

A Escola funcionou durante o ano com uma regular freqüência, sendo que, os alunos do sexo masculino, quando possível, são aproveitados nos trabalhos agrícolas e as meninas nos serviços domésticos.

No próximo ano entrante será acrescido o número de alunos índios que estiverem em condições de serem matriculados.

No dia 19 de Abril do corrente ano, o aluno Luiz Ferreira Doble Lacân, em linguagem portuguesa, falou diante a gloriosa Bandeira Nacional fazendo demonstrações entre a vida do indio e a vida do civilizado e como tal dos diversos misteres da comunidade indígena, que nessa ocasião achavam reunidos quasi na totalidade. Falaram também alguns alunos filhos de

civilizados enaltecendo a Bandeira Nacional, estando presentes estas pessoas, de fora, famílias e autoridades que vierem presenciar a parada do Dia do Índio, as quais muito aplaudiram e elogiaram a maneira porque o índio sabe portar-se e obedecer.

A Escola Indígena dêste Posto, tem a honra de agradecer-vos por intermédio do nosso Ilustre Chefe, a vossa cooperação eficiente, dedicada e inteligente.

Sirvo-me do ensejo para apresentar-vos os meus votos de

SAÚDE E FRATERNIDADE

João Lúcio de Paulo – Agente do Posto”

Este relatório nos permite uma rica análise da filosofia assimilacionista dos *Postos de Assistência, Nacionalização e Educação* organizados com o intuito de atender e integrar o indígena pacificado. É de se notar, desde o início, a preocupação do agente em relacionar a escola com o trabalho, seja agrícola ou serviços domésticos, não permitindo nenhum espaço livre para o indígena aldeado, o tempo ora é ocupado com o trabalho, ora é ocupado pelas salas de aula. Um espaço cujo destino é crescer e ocupar todos membros ativos da comunidade, pois no ano entrante “será acrescido o número de alunos índios que estiverem em condições de serem matriculados”. O alunado não-índio, somados em 26 matrículas, terminam por caracterizar a escola como lugar de assimilação étnica e conversão cultural e física. O relatório segue descrevendo as atividades do Dia do Índio que contou com a participação dos indígenas aldeados e de diversas autoridades convidadas. Neste evento, o kaingang Doble Lacân versou sobre os aspectos da vida do índio e a vida do civilizado. Não temos o discurso, mas, seu contexto nos permite inferir relações entre a vida selvagem e a vida civilizada e seus diversos estágios evolutivos, representações caras ao SPI. E mais uma vez a educação formal se fez sentir com sua força, na fala materna domesticada em língua hegemônica. A Bandeira Nacional somada ao discurso do Kaingang em bom português refletem a passagem da integração simbólica à assimilação real que sabe “portar-se e obedecer” frente a autoridades e famílias de fora.

Nos aldeamentos Guarani, não era diferente, o SPI e seus agentes travavam o mesmo combate civilizatório contra um povo em quase tudo distinto dos Kaingang, desde a hierarquia interna, até as formas e táticas de resistência ao mundo não-índio. Ao contrário do povo Kaingang que entrou em contato com as hordas européias somente no século XIX, e, mais diretamente a partir do início do século XX, com a vinda dos imigrantes italianos e alemães para as regiões sul do país, os Guarani conheceram as primeiras frentes de expansão mercantis ainda no século XVI, onde hoje se localiza a cidade de Assunção, no Paraguai.

A grande nação Guarani, que na época da conquista conglomerava diversos povos,²² teve seu projeto histórico interrompido e subordinado aos desígnios da coroa espanhola. Em 1537 (data da chegada dos conquistadores espanhóis a Assunção), parte desses povos Guarani viram-se frente a frente com os *juruá kuere* e, conseqüentemente, com todo o projeto colonial espanhol, com missionários sedentos de almas e soldados venturosos em busca de glória e riqueza.

Parte destes índios foi incorporada pelas engrenagens da imensa e complexa máquina colonial nas inúmeras *encomiendas*²³ espanholas, sofrendo um terrível e imediato ocaso demográfico. Segundo alguns estudos, desses grupos *ecomendados* não sobrou mais do que 10% da população original, dizimada tanto pela intensidade do trabalho forçado, quanto pelas inúmeras doenças trazidas pelos conquistadores. Posteriormente, este grupo, foi diluído junto às populações invasoras européias. O antropólogo Darcy Ribeiro aponta o mesmo processo na conquista da América Portuguesa:

“Milhares de índios foram incorporados por essa via à sociedade colonial. Incorporados não para se integrarem nela na qualidade de membros, mas

²²“*Apesar, sin embargo, de la unidad lingüística y cultural guaraní, no se debe olvidar que se presentaban divididos en nucleaciones diferentes, circunstancialmente que los españoles conceptuaron como ‘provincias’, identificadas a veces con un cacique principal - Guarambaré, Guayrá, Tayaoba...- y compuestas de comunidades aldeas de estructura y dimensión variables.*” (Meliá, 1993: 18).

²³“Índio encomendado era o índio entregue ao espanhol para fins de conversão e catequese. Originada na Espanha medieval e no *repartimento* das populações mouras entre os conquistadores espanhóis, na colonização americana a *encomienda* se desenvolveu como uma nova relação de proteção e de dependência entre grupos de índios e um patrono, ou colonizador, que tinha a obrigação de doutriná-lo, em troca da utilização de seu trabalho. Na realidade a *encomienda* constitui uma instituição capital no desenvolvimento da colonização de mão-de-obra indígena em proveito do europeu e acobertando a escravidão indígena, pois deixava a salvo a liberdade jurídica do índio, resguardando a suprema soberania da Coroa espanhola sobre novos súditos”. (Almeida, 1985: 27).

para serem desgastados até a morte, servindo como bestas de carga a quem deles se apropriava. Assim foi ao longo dos séculos, uma vez que cada frente de expansão que se abria sobre uma área nova, deparando lá com tribos arredias, fazia delas imediatamente um manancial de trabalhadores cativos e de mulheres capturadas para o trabalho agrícola, para a gestação de crianças e para o cativo doméstico.” (Ribeiro, 1996: 99).

Um segundo grupo, que podemos chamar de índios *misioneros*, encontrou refúgio da sanha colonialista nas reduções dos missionários jesuítas espanhóis e portugueses - *“el hecho es que ha difundido el buen olro de los nuestros entre los habitantes de Guarambaré, y esto mismo saca a los indios de sus esconderijos, adonde se habían refugiado por miedo de los españoles, animándoles a ponerse a salvo bajo nuestro amparo”* (Carta das Índias, 1993:180) - e, durante um certo tempo, apesar dos enormes esforços de catequização por parte dos religiosos, conseguiu, ainda que de forma camuflada, reproduzir-se culturalmente.

Com o fim das reduções e a conseqüente expulsão dos jesuítas das colônias ibéricas, esses Guarani das Missões foram vitimados por freqüentes e violentas expedições de apresamento por parte dos bandeirantes paulistas e pela cobiça dos *encomenderos* espanhóis. Os que, posteriormente, sobreviveram a este genocídio não retornaram às matas; ao contrário, como muitos deles haviam aprendido ofícios diversos e haviam tornado-se artesãos, marceneiros, carpinteiros e músicos, dirigiram-se aos grandes centros urbanos da época, estabelecendo-se nas cercanias de Montevidéu, Buenos Aires e Santa Fé.

Um terceiro grupo guarani permaneceu fora do alcance das garras coloniais, escondendo-se nas densas florestas paraguaias.

“Durante la época colonial, a lo largo del siglo XIX y hasta la actualidad, hubo grupos guaraní que conseguieron sobrevivir libres del sistema colonial. Selvas relativamente alejadas de los centros de población colonial, poco o nada transitadas por los “civilizados”, los mantuvieron lo suficientemente aislados para que pudieron perpetuar su ‘modo de ser’ tradicional. Considerados apenas como sobrevivientes de un mundo ya superado, fueron denominados genéricamente “Kaygua” y “montaraces”. Apenas conocidos, sólo fueron raramente visitados por algún que otro viajante en el siglo XIX y

“pudieron pasar tranquilamente hasta el siglo XX sin especiales interferencias exteriores.”
(Meliá, 1993: 18).

Ainda segundo Bartomeu Meliá, os atuais Guarani Mbya, Ñandeva e Kaiowá descendem deste terceiro grupo. (Borges, 2000: 33).

Porém, se os diversos subgrupos Guarani distinguem-se através de seus núcleos lingüísticos e religiosos, uma tônica que perpassa todos os grupos Guarani, é a busca da chamada terra-sem-males. A busca da *yvy marane’y*²⁴ é uma experiência religiosa cotidiana e presente em todos os subgrupos guarani, diferenciando-se na expectativa e na forma em que se dá esta procura. Para os grupos Guarani, existe um horizonte de terra guarani, que se materializa em um determinado tipo de terra, topografia e clima, revelando um modo constitutivo de ser Guarani. Nas palavras de Bartomeu Meliá, os Guarani buscam sua terra, da qual tem conhecimentos experimentais consideráveis: elegem ambientes aptos, escolhem determinadas paisagens, preferem determinadas formações vegetais onde podem assentar-se e cultivar. Esta terra, por sua parte, também não é um dado fixo e imutável, a terra na ótica Guarani nasce, vive e morre, assim como os próprios Guarani que nela vivem e extraem seu modo de ser. Estes ciclos não são apenas ciclos vitais de vida e morte, mas, ciclos sócio-políticos e religiosos. A terra Guarani é sempre um lugar ameaçado pelo desequilíbrio, entre a abundância e a carência, um mundo instável e velho que a qualquer momento pode romper-se.

O Guarani enquanto colonizador desta terra tem a função de humaniza-la com seu *teko* (costume, norma, sistema, lei, cultura...) e transforma-la em um *tekoha*, um lugar que possibilite a reprodução das relações econômicas, sociais, religiosas e organizacionais essenciais para a vida Guarani. Para os Guarani, terra é o lugar onde se vive, se trabalha e se faz enquanto homem, mas, um determinado tipo de homem, o *avaete*²⁵. Ainda segundo Meliá, a terra humaniza-se plenamente quando existe uma casa e um pátio, ou seja, através do trabalho humano. Todos esses aspectos, desde o econômico ao espiritual, encontram-se

²⁴ Terra-sem-mal, ou, segundo Meliá: “*suelo intacto, que no ha sido edificado*”. (Meliá, 1991: 77).

²⁵ “Homem de verdade”.

indissolúvelmente ligados à questão da terra e a sua potencialidade enquanto *tekoha*, daí, que, nem todo espaço físico, nem toda terra, pode converter-se em um *tekoha* para os Guarani. A migração dos povos Guarani tem como caráter fundamental à procura desta terra, a procura destas condições materiais, constituindo-se no elemento essencial da construção do modo de ser Guarani, o *nande-reko*.

O *teko* Guarani tem sua força fundante na chamada economia de reciprocidade, que é a economia do não-acúmulo, caracterizada por Marx como comunismo primitivo.

A economia de reciprocidade permite a circulação horizontal de mercadorias, e quando o produto é acumulado, ele é acumulado em favor de algum que, por sua vez, distribuirá aos outros.

Nesta economia, ao invés de sobressair-se pelas riquezas adquiridas e acumuladas à pessoa destaca-se socialmente pela prática do não-acúmulo, devido á isso, para o Guarani, é importante doar bem mais do que recebeu. Por exemplo, a poligamia dos Guarani permite que os chefes tribais tenham mais mulheres para a confecção da *chicha*, afinal, ter mais mulheres possibilita dar cervejadas maiores. O líder da comunidade não somente devolve a mandioca que recebeu, como devolve em forma de cerveja.

A economia de reciprocidade praticado pelos Guarani não deve ser entendido como apenas uma troca, mas como um elaborado contrato social. Antes de ser uma vontade arbitrária do grupo ou uma opção autônoma de organização, a reciprocidade guarani é estritamente pautada nas relações sociais construídas pelo grupo e o com meio físico, a partir dos limites e possibilidades de suas forças produtivas.

Afinal, é importante ter claro que, o regime de propriedade, assim como todo entorno social é definido pelo desenvolvimento destas forças produtivas em questão. Caçadas coletivas e roças coletivas, no que diz respeito ao grande agrupamento familiar, que é a peça fundante das sociedades Tupi, demanda um modo de produção coletivo, no qual o produto, seja da caçada ou do roçado pertence ao coletivo familiar, constituído por uma intrincada e elaborada relação de parentesco, que admitia como parente praticamente todos habitantes da comunidade. Este contexto social-econômico possibilitava o *jopo'i* (economia de

reciprocidade, ou, *mãos abertas*), a lógica do não-acúmulo, pois, a produção era construída em regime de mutirão.

A defesa deste modo ser, evidenciado por suas normas de reciprocidade e uma intensa religiosidade sempre motivou os Guarani em seu embate contra as diversas frentes civilizatórias, encontrando nos rezadores, guardiães da tradição do modo antigo do “bom proceder”, sua principal trincheira e núcleo de resistência frente ao julgo da colonização espanhola, como o grande líder religioso Juan Cuara que, já em 1625, andava pelo Paraná exortando sua gente dizendo:

“(...) vivid (...) segun las antiguas costumbres, entre bailes y libaciones, celebrando la memoria de los antepasados, no adoreis las imágenes de los santos: tenedme por vuestra deidad; si no hacéis esto, haré que os veáis en el Paraná convertidos en y ranas.”
(Chamorro, 1998: 65).

Juan Cuara via na prática religiosa dos missionários espanhóis um perigo para as normas Guarani e seu bem-viver, chegando a afirmar que o sal do batismo era um veneno, o óleo da crisma uma mancha, a confissão não passava de uma maneira de saber da vida dos indígenas para melhor enfraquecê-los e a monogamia uma forma de evitar que os Guarani se propagassem e multiplicassem. E, caso, seus patrícios ignorarem seus apelos, Juan Cuara ameaçava transformá-los em rãs e sapos.

Segundo Graciela Chamorro, entre 1545 e 1660, ocorreram aproximadamente 24 grandes levantes indígenas de caráter contestatório religioso, a cifra é significativa se levarmos em conta que ele representa quase a metade dos 50 levantes registradas contra o domínio espanhol entre 1537 e 1735 na antiga província do Paraguai.

Ainda segundo Chamorro, o último grande movimento guarani, no final do século XVII, embora se erguesse contra símbolos e práticas jesuíticas, seu principal alvo foi contra a colonização espanhola. Durante o ano que durou o levante (1660 – 1661), o índio batizado Rodrigo Yaguariguay manteve seu cacicado como “corregedor” de sua gente, incentivando, sempre quando possível, a subversão aos espanhóis. Com sua gente atacou e

sitiou a casa do governador matando todos que conseguiu, “e aos que não puderam matar, forçaram a fugir”.

Talvez este último levante demonstre uma possível mudança nas estratégias de resistência indígena – em vez de combater os jesuítas e suas práticas religiosas, os rezadores e profetas guarani dirigiram sua ira contra as engrenagens coloniais e suas relações mercantis.

“Convém lembrar que essa revolta foi a última resistência coletiva dos Guarani, no final do século XVII. Nela transparece a complexidade da reação indígena, pois, embora os revoltosos emprestassem do cristianismo alguns símbolos para validar sua luta, o levante em si, não era contra o cristianismo ou as reduções, mas contra o sistema colonial, seu poder e seus modos de produção.” (Chamorro, 1988: 75).

O crescente e inevitável contato dos Guarani com a sociedade européia, ocasionou um rearranjo na perspectiva histórica destes povos. O mundo, não sendo mais o mesmo, necessitava de novas respostas tanto na área econômica quanto cultural. A liquidação da formação social Guarani, baseado no mutirão e coletivismo, terminou por ocasionar uma nova forma de relação com o meio, fruto do mercantilismo imposto pela expansão agro-pastoril.

O caráter competitivo, concentrador de renda e promotor da desigualdade social resultante do capitalismo das frentes colonizatórias européias caíram como uma hecatombe no *reko* Guarani. Em questões de séculos, às vezes apenas décadas, a economia de reciprocidade (naturalmente coletivista, pois era preciso ter alguém com quem praticar a reciprocidade) foi sendo substituída por uma economia antagônica, baseada na acumulação e no mérito individual. As novas maneiras de organização decorrentes das novas relações entre os Guarani e o processo social de produção, se refletem e se apresentam de diversas formas na atual constituição destes grupos indígenas, desde a materialidade da fabricação e venda de artesanatos a formas mais representativas e simbólicas, como a língua. Segundo Meliá, os povos Tupi antigos, assim como os Guarani, possuíam algumas palavras ritualizadas que eram utilizadas ocasião da cerimônia da antropofagia junto aos prisioneiros inimigos, como *ojagua*

(agarrar) e *tepy* (vingança). Eu agarro meu inimigo e, matando-o, vingo a morte de meus parentes capturados por ele. É bom lembrar que os rituais antropofágicos Tupi tinham um aspecto quase que litúrgico. Ao contrário do que dizem alguns cronistas, o ritual antropofágico não era um banquete de bestas-feras famintas, mas, um cerimonial extensamente elaborado com o intuito de honrar o inimigo capturado, exaltando seu valor e heroísmo na guerra. Afinal, o objetivo era “devorar” a coragem do prisioneiro, e não simplesmente saciar a fome, como vários livros didáticos apresentam. Meliá afirma que a própria antropofagia faz parte desta economia de reciprocidade, pois, o que ela representa senão uma troca?

No contato com o capitalismo e sua instauração junto aos grupos Guarani, as palavras *ojagua* e *tepy* tiveram seus significados transformados a fim de acompanharem a mudança estrutural nas relações econômicas, ou seja, a mercantilização das coisas. *Tepy* (vingança) tornou-se *preço*, *ajogua* (agarrar) tornou-se *comprar* e a palavra *mu* (trato de amigos), largamente utilizada para caracterizar a reciprocidade, desdobra-se em *ñemu* (vender). Não é difícil entender a profundidade desta transformação: na ótica Guarani, a economia capitalista não passa de uma estrutura vingativa na qual as pessoas vingam-se umas nas outras (cobram pelos seus serviços e são cobradas continuamente, nada é recíproco) e agarram as coisas transformando-as de coisas em propriedade. A lógica capitalista para as diversas lideranças religiosas Guarani é apenas o prenúncio de que a terra está exaurida e que o mundo está se tornando cada vez mais *ñeychyrõgui arauka i anguãema* (“terrível e imperfeito”).

“Quando os pajés, em seus sonhos, vão ter com Ñanderuvuçu, ouvem muitas vezes como a terra lhe implora: ‘devorei cadáveres demais, estou farta e cansada, ponha um fim a isto, meu pai’. E assim também clama a água ao criador, para que a deixe descansar; e assim também as árvores, que fornecem a lenha e o material de construção; e assim todo o resto da natureza. Diariamente se espera que Ñanderuvuçu atenda as súplicas da sua criação.” (Nimuendaju, 1987: 71).

O *reko* Guarani encontra-se baseado no binômio: terra-sem-mal (mundo espiritual) e relações de reciprocidade (mundo material), que se confundem na vivência do

grupo. Para o Guarani um é indissociável do outro, caminham juntos e conjuntamente vão explicando os novos desafios advindos do contato. Nesse sentido, a atual busca da terra-sem-males promovida pelos rezadores Guarani dos estados do sul do país, que nos séculos passados foram responsáveis pela grande extensão territorial dos povos Tupi, permanece, atualmente, sendo é o principal motor da luta pela terra junto ao grande capital agrário.

Toda e qualquer pesquisa junto aos povos Guarani deve, necessariamente, levar em conta estas novas respostas geradas em conluio com a tradição, na qual, inclusive, a palavra, ainda que readequada as novas relações de produção, permanece, na lógica guarani, sendo um dom divino.

O Ensaio Fotográfica do Posto Indígena de *Nimuendaju*

A mesma postura assimilacionista presente nos relatórios do SPI, também é encontrada nas diversas imagens fotográficas e filmicas produzidas pelos vários *Postos de Assistência, Nacionalização e Educação* através de seus agentes ou mesmo fotógrafos especialmente contratados para este fim, conforme veremos a seguir a partir do ensaio fotográfico do fotógrafo alemão Heinz Foerthmann, documentalista do SPI, feito em janeiro de 1943 no aldeamento de *Nimuendaju*.

As 311 imagens fotográficas, coletadas por Foerthmann, nos apresentam um modelo vitorioso de integração econômico e social, exibindo indígenas Guarani – e alguns Terena – como exemplares de um tempo passado, mas já adaptados para tempos futuros. Todos os registros fotográficos produzidos pelas lentes de Heinz Foerthmann encontram-se acompanhados de comentários (ao longo da folha de contato original) do próprio fotógrafo. Os comentários a respeito de cada fotografia, em forma de legendas, nos indicam os objetivos de Foerthmann em seus vários registros. E é somente através destes dois elementos que a narrativa fica completa – o olhar do fotógrafo e sua intenção na constituição deste olhar. Ainda em relação ao trabalho de Foerthmann, é importante ter claro que considerações desta análise

devem ser tomadas apenas a partir as imagens discutidas, e, não em relação a obra de Foerthmann, que é bem mais vasta e complexa que seus registros sobre os Guarani.

Na discussão das imagens de *Nimuendaju*, utilizarei a categoria *trabalho*, no sentido de transformação do homem e do meio, como categoria de análise das fotografias de Heinz Foerthmann sobre os Guarani do Posto Indígena de *Nimuendaju*. É necessário ter claro que o trabalho é muito mais do que produção de riqueza ou reprodução da existência física, mas fundamento para vida humana, afinal, “tal como os indivíduos manifestam sua vida, assim são eles. O que eles são coincide, portanto, com a sua produção, tanto com o que produzem, com o modo como produzem. O que os indivíduos são, portanto, depende das condições materiais de sua produção” (Marx: 1984, 28). A questão do trabalho traz dois conceitos fundamentais, o trabalho enquanto necessidade e o trabalho enquanto liberdade. O trabalho enquanto atividade criadora de desenvolvimento físico, material e mental do homem – ou seja, como manifestação da vida – e o trabalho enquanto sujeição e submissão do homem pelo homem. No caso do ensaio de Foerthmann, o conceito de trabalho, apesar de estar vinculado a idéia de civilização enquanto libertação do estado de selvageria, para a lógica Guarani, assim como para a lógica das relações capitalistas, encontra-se amarrado à categoria de trabalho como reino da necessidade, e é, a partir deste aspecto que iremos focaliza-lo.

Nesse sentido, esta pesquisa utilizará enquanto metodologia de leitura e análise das fontes históricas selecionadas – fotografias de Heinz Foerthmann - categorias vinculadas ao grande eixo *Trabalho*, que, em nossa interpretação, se desdobrarão em duas sub-categorias com seus respectivos referentes, como *Trabalho e Produção*, que irá investigar os aspectos da produção econômica e suas relações de reprodução e distribuição, e *Educação para o Trabalho*, que discutirá os laços da educação escolar e suas conexões com aprendizado para a produção de capital, entendendo educação não apenas no âmbito escolar, mas, de maneira mais ampla, enquanto transmissão de valores e códigos culturais. Ao analisar as imagens por meio destas categorias, se procurará identificar fenômenos como a sedentarização (indispensável para pacificação e civilização destes povos), representada nos registros das casas de alvenaria e criação de animais cativos, e, a domesticação para o trabalho, encontrada nos vários registros sobre educação escolar e símbolos nacionais. A política do SPI via com

extrema importância a introdução do trabalho e da escola junto às comunidades indígenas, pois, representava a concretização da lógica capitalista e o fim da proposta comunal, e, com ela, o nomadismo e a dispersão na produção. Como nas palavras do diretor da Inspeção do SPI no estado de São Paulo, Dr. Horta Barbosa, em entrevista a *Folha da Noite* em 1937 sobre a situação dos índios paulistas:

“– Hoje, os terrenos dos índios produzem já bastante – continuou o dr. Horta Barbosa. Para Mato Grosso, há dias, mandamos 100 sacos de milho produzido pelos índios de Araribá. E para Cuiabá, recentemente, seguiram 419 sacas de café, colhidas no aldeamento de Icatú, habitado pelos Caigangs, os famosos selvagens que eram o terror da Noroeste e que, actualmente, são pacíficos e esforçados agricultores!” (Folha da Noite, 1937: 30/01/37).

A escola também era vista como fundamental no processo civilizatório:

“Ao lado do ensino de uma profissão, que lhes dê o suficiente para poder viver do produto do seu trabalho – prosseguiu o dr. Horta Barbosa – os índios recebem instrução. Em todos os postos há escolas mantidas pela União. No aldeamento de Bananal, por exemplo, - disse-nos s.s., consultando um relatório – 39 meninas freqüentam a secção feminina e 58 meninos vão receber lições na secção masculina. Além destas crianças muitas outras já freqüentam a escola (...) em todos os aldeamentos temos instruções para os indiozinhos.” (Folha da Noite, 1937: 30/01/37).

O SPI, ao preocupar-se com estas frentes de atuação, tanto no âmbito da produção material como na sua organização e construção ideológica, criará suas estratégias de civilização e liberação da mão-de-obra e das terras dos indígenas Guarani, Kaingang e Terena aldeados no P.I.N de Nimuendaju. As imagens de Foerthmann terão como objetivo, mais que documentar, explicitar a força do trabalho civilizador frente à selvageria dos povos conquistados.

Nesse sentido, é importante entender que os diversos discursos originados da linguagem fotográfica podem ser divididos, grosso modo, em dois campos distintos: a

fotografia experimental que possui na arte e na representação seu fim primeiro, não se importando em ser testemunho de uma dada realidade (apesar de sempre sê-lo) e a fotografia objetiva ou analógica, que possui uma intencionalidade de representar o real (apesar de sempre carregar a subjetividade do autor, assim como seu processo de construção seletivo), como por exemplo, o fotojornalismo e a fotografia documental.

A grande diferença entre o fotojornalismo e a chamada fotografia documental reside mais na prática e no produto do que na finalidade. O fotojornalismo vive das *feature photos*, das *spot news* e das foto-ilustrações e distingue-se do fotodocumentalismo basicamente pelo método: “enquanto o fotojornalista raramente sabe exactamente o que vai fotografar, como o poderá fazer e as condições que vai encontrar, o fotodocumentalista trabalha em termos de projecto: quando inicia um trabalho, tem já um conhecimento prévio sobre o assunto e das condições em que pode desenvolver o plano de abordagem do tema que anteriormente traçou. Este *background* possibilita-lhe pensar no equipamento requerido e reflectir sobre os diferentes estilos e pontos de vista de abordagem do assunto. Além disso, enquanto a ‘fotografia de notícias’ é, geralmente, de importância momentânea, reportando-se à ‘actualidade’, o fotodocumentalismo tem, tendencialmente, uma validade quase intemporal.” (Sousa, 2000: 04).

O fotojornalismo tem como objetivo “mostrar o que acontece no momento”, construindo sua linguagem no que Pedro Sousa denomina “discurso do instante”, cujo testemunho tem sua força contextualizada temporalmente no flagrante, no imediato. A fotografia documental, por sua vez, procura sintetizar em registros fotográficos a essência de um período através de temas mais ou menos amplos, abrangendo temporalidades de larga duração. Porém, apesar destas diferenças, o fotojornalismo e a fotografia-documental pertencem ao mesmo campo de objetivos e às vezes, de acordo com o fotógrafo podem mesclar-se, como no caso do brasileiro Sebastião Salgado que traz para o fotojornalismo (entendido de maneira ampla) a linguagem da fotografia documental e vice-versa. Salgado, em uma de suas entrevistas chega a afirmar que fotografar é como registrar nossas experiências vividas e a fotografia documental “reside na captação do conceito essencial” de seu tempo. As imagens do SPI analisadas, em especial os registros fotográficos obtidos por Heinz

Foerthmann em meados de 1943 em Nimuendaju, possuem um objetivo claramente documental, ou seja, são a materialização de uma demanda específica do órgão indigenista com o objetivo de representar o indígena “civilizado”, e, devem ser interpretadas a partir desta intencionalidade documental, o que, de maneira alguma, elimina seu caráter de representação.

A grande maioria das fotos analisadas são imagens posadas, o que não deve ser remetido a tecnologia do período, afinal já era perfeitamente possível a tomada de flagrantes, como nos prova Dr. Salomon, conhecido fotógrafo alemão da década de 30 e Weege, precursor do fotojornalismo norte-americano. Os fotógrafos do SPI optam pelo retrato posado enquanto linguagem fotográfica, por estarem construindo uma documentação baseada fundamentalmente na representação dos indígenas em seu papel de trabalhadores nacionais, silvícolas em franco processo de civilização, desde a sua indumentária, até a realização de atividades do seu dia-á-dia, como lavoura e a construção de benfeitorias. Os Guarani, nestas imagens, aparecem diluídos em meio ao mundo do trabalho, igualando-se com os demais objetos do Posto Nimuendaju, como as máquinas, arados e criação de gado.

Este ensaio fotográfico pode ser dividido em três momentos específicos:

- a) em um primeiro momento o fotógrafo preocupa-se em fotografar a exaustão as moradias do Posto, as garagens do maquinário agrícola, os cavalos, o gado, a criação de carneiros e a infra-estrutura do Posto, como estradas e outras benfeitorias, organizando uma espécie de paisagem do trabalho e da produção. Contatos²⁶ 01,02 e 03;
- b) em um segundo momento, Foerthmann volta-se para os aspectos da culturas material Guarani, desde aspectos da cultura física até a confecção de artesanato tradicional, como na seqüência da mulher tecendo esteira. Contatos 04, 05 e 06;

²⁶ Copião ou contato, prova fotográfica feita nos fotogramas no intuito de visualizar as imagens registradas em sua totalidade, geralmente, mantendo as dimensões dos negativos.

- c) em um terceiro momento, a preocupação é registrar a educação escolar do Posto, são as imagens mais elaboradas em termos simbólicos. É o momento no qual a comunidade indígena é demonstrada como grupo integrado e domesticado, através do binômio trabalho e educação escolar. Contato 07 e 08;
- d) o contato 09 representa uma espécie de síntese dos anteriores, no qual Foerthmann nos apresenta várias imagens de Guarani adaptados ao dia-a-dia do Posto, como trabalhadores rurais, em suas casas e criações. Porém, de maneira paradoxal, chama a atenção o último fotograma, que é única imagem de um rezador Guarani em todo o ensaio, como que renunciando, ainda que sem a intenção, a profecia irredutível deste povo.

Esta breve narrativa fotográfica tem como objetivo convencer o leitor que, naquele pequeno aldeamento paulista, está sendo travado um violento embate entre a índole selvagem dos indígenas e os soldados do *front* civilizatório, no qual armas como escola e, especialmente, o trabalho são fundamentais para o bom desfecho da luta. Inicialmente se exalta as benfeitorias da civilização, e o avanço desta guerra no campo inimigo, posteriormente, os indígenas são registrados como humanidade redimida, em transformação rumo ao homem moderno, um caminho que vem sendo trilhado sem recuos, mesmo que subsistam certos aspectos tradicionais, que, neste caso, são entendidos através da respeitosa ótica do trabalho produtivo, como a confecção de esteiras pelas velhas indígenas do Posto.

Por entender que a fotografia não é um documento autônomo que fala por si só, as imagens fotográficas de Nimuendaju serão lidas e interpretadas sempre a partir de outras informações e fontes históricas, pois, a imagem fotográfica somente poderá revelar “aspectos da vida material, de um determinado tempo passado, que a mais detalhada descrição verbal não daria conta” (Maud, 1995: 25) através do diálogo com outros aspectos da vida material. E, para isso, toda leitura e análise da imagem devem ter em conta a historicidade do registro, desde o suporte material, a composição estética, as técnicas do período que, em alguns momentos, terminam por determinar a própria composição e seleção do tema, e, inclusive, as poses dos sujeitos retratos, que, constituem a representação da cultura de uma determinada

época e ou etnia (no caso dos Guarani). Todos estes elementos, se bem questionados, permitirão o acesso do pesquisador para além da aparência da imagem em si. A fotografia, como qualquer documento, somente testemunhará se interrogada. Porém, estas perguntas não devem ser arbitrárias, devem ser pautadas e conduzidas a partir das possibilidades que a imagem permite. Isto é, ao mesmo tempo em que a fotografia tem a singularidade de permitir que qualquer pessoa/leitor instaure uma relação imediata com ela, pois, ao contrário da escrita, não é necessário ser *iniciado-alfabetizado* para construir e dar sentido a uma imagem, não significa que qualquer relação é possível ou tenha sentido para o desvelamento histórico. A fotografia enquanto documento histórico é oriunda de relações sócio-econômicas determinadas, não comportando qualquer tipo de narrativa que não tenha estes parâmetros como base. O registro fotográfico é a marca cultural de uma dada época, e deve ser interpretado como fruto do labor humano, baseado e construído por meio de relações históricas.

Análise das imagens

Contato número 01

P.I.N Curt Nimuendajú, I.R 5, a aproximadamente 100 Km de Baurú Estado de São Paulo.

Fotografias tiradas por Heinz Foerthmann em Janeiro de 1943.

Fotogramas 2091/93 – Moradia do encarregado – sede do Posto

Fotogramas 2094/99 – Casa onde funciona a escola indígena

Fotogramas 2100/02 - Garagens

Fotogramas 2103/05 - Séde do Posto

Fotogramas 2106/08 – Índios Guarani na máquina de cortar cana (para a alimentação dos cavalos)

Fotogramas 2109/12 – Cavalos, comendo cana

Fotogramas 2113/15 – Cachoeira do Posto

Fotogramas 2116/20 – Criação de carneiros

Fotogramas 2121/22 – Casa de hospedagem

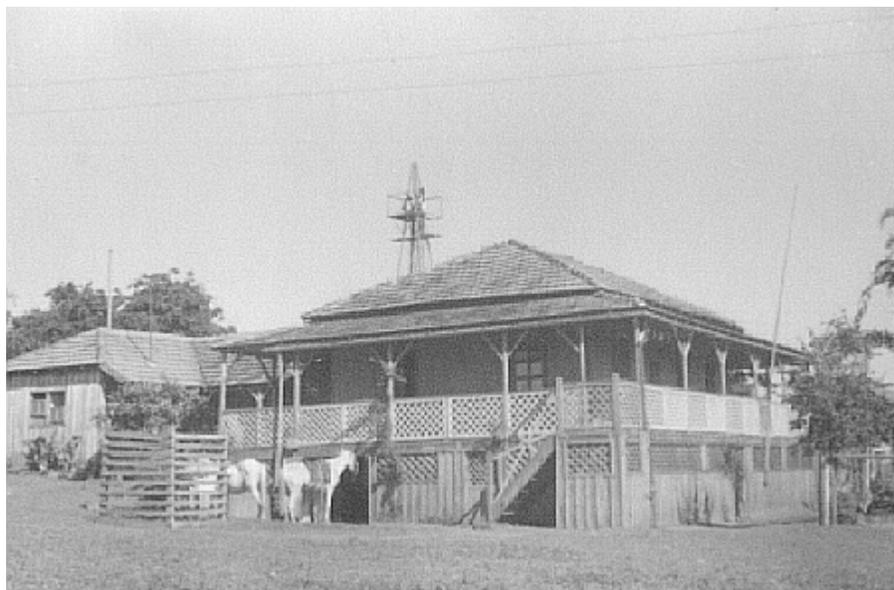
Fotogramas 2123/25 – Outro aspecto da sede do Posto. No fundo, casa de material

Fotogramas 2126 – Vista parcial do Posto, vendo-se da esquerda a direita: Casa de hospedagem, sede do Posto e escola.

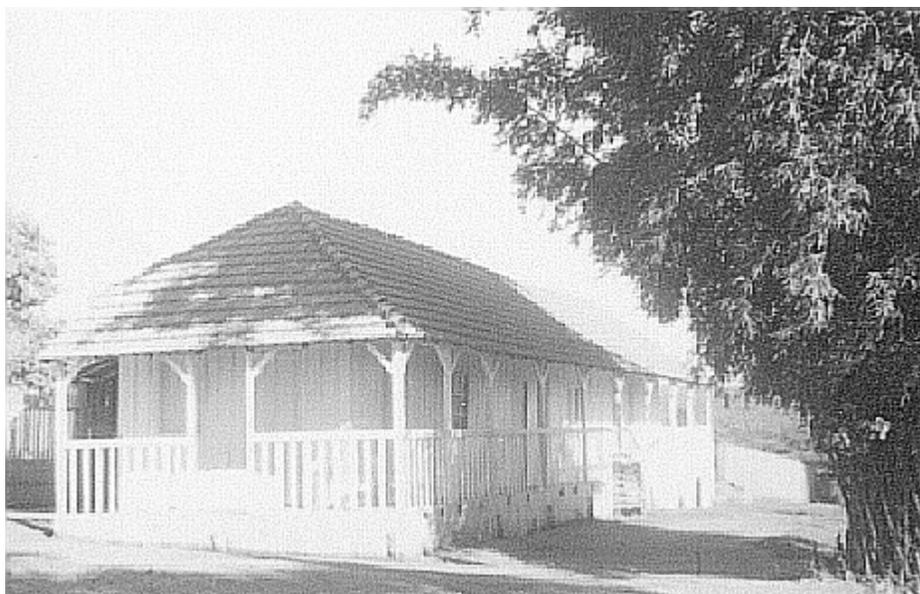
No primeiro contato analisado, das 35 imagens, apenas uma única vez os Guarani são registrados e, ainda assim, somente enquanto encarregados da máquina de cana (ração para a alimentação dos cavalos). Este retrato dos Guarani nos aponta para várias possibilidades de leitura, mas todas elas inseridas em um contexto de integração econômica. É sintomático que as primeiras imagens coletadas por Foerthmann sejam a sede do posto, a moradia do agente do SPI, marco fundamental da civilização que está sendo posta em marcha, indício do poder e intervenção do estado, a escola e as instalações da garagem. O estado que destrói as antigas relações de reciprocidade impondo a lógica do capital, a escola que educa para este novo mundo constituído de novas relações e as garagens, locais onde se encontram os instrumentos de trabalho, como arados, foices e outras. Instrumentos que darão a materialidade necessária a esta transformação do indígena nômade ou migrante em colono e trabalhador rural.

É de se notar que nestas fotografias as instalações do posto, da escola e das garagens estão solitárias, não existe nenhum elemento, nenhum ser humano que possa disputar a atenção com elas. As instalações são os personagens únicos destas imagens, elas representam a presença do Estado civilizador junto às parcelas mais incivilizadas do território nacional.

A primeira imagem coletada dos indígenas Guarani neste ensaio é diretamente relacionada à produção, neste registro podemos ver dois Guarani no trato com a máquina de cortar cana no preparo da ração dos cavalos. Esta imagem é duplamente mediada pelo trabalho, desde o esforço físico dos indígenas – devidamente vestidos com a indumentária de trabalhador rural ou colono – até a ração produzida para a manutenção dos cavalos do posto, também instrumentos indispensáveis para a produção da comunidade.

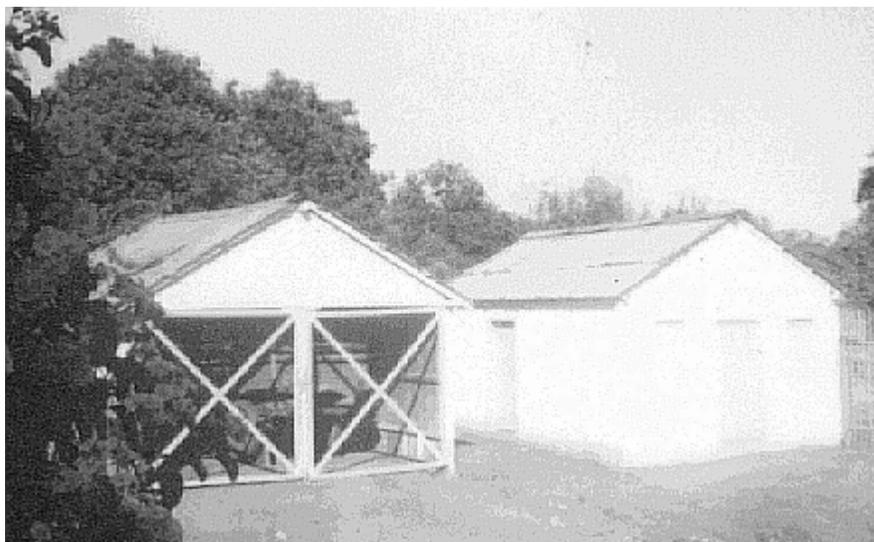


Fotografia 2.1: Moradia do encarregado – sede do Posto.²⁷



Fotografia 2.2: Casa onde funciona a escola indígena.

²⁷ Legendas originais dos contatos de H. Foerthmann.



Fotografia 2.3: Garagens.

As imagens seqüentes do ensaio privilegiam as tomadas da criação de carneiros e mais uma vez as instalações do Posto de *Nimuendaju*, desde a sede a casa de hospedagem. Os indígenas irão aparecer novamente apenas no próximo contato, e, mais uma vez, como trabalhadores rurais.

Contato número 02

Fotogramas 2127/28 – Vista parcial do Posto, vendo-se da esquerda a direita: Casa de hospedagem, sede do Posto e escola.

Fotogramas 2129/30 – Índios Guarani civilizados, consertando a estrada.

Fotogramas 2131/32 – Casa de máquinas

Fotogramas 2133/35 – Cavalos do Posto, entrando no curral

Fotogramas 2136/45 – Diversos aspectos do gado, entrando no curral

Fotogramas 2146/48 – Touro meio-sangue

Fotogramas 2149/59 – Outros aspectos do gado do Posto

Fotogramas 2146/48 – Touro meio-sangue

Fotogramas 2157/59 – Vista do gado reunido. À esquerda o jardim de flores, à direita, a horta

Fotogramas 2160/62 – Meio-sangue.



Fotografia 2.4: Índios Guarani na máquina de cortar cana (para a alimentação dos cavalos).

Na folha de contato seguinte, a número 02, o fotógrafo continua com sua vista panorâmica em relação aos elementos do Posto, e, novamente retrata os Guarani, agora como “civilizados”, e, continua vinculando-os ao trabalho, porém, não mais o trabalho agrícola, mas, a construção e reparação das benfeitorias introduzidas no Posto, como a estrada. O concerto e a construção de vias de acesso aos Postos Indígenas tem particular atenção dos agentes do SPI,

afinal, é justamente pela estrada que se dá o contato com a civilização não-índia e o escoamento da produção agrícola, daí a importância de sua manutenção e seu registro.

O ensaio permanece no mesmo tom anterior, fotografando as casas das máquinas, a criação de cavalos e as cabeças de gado meio-sangue. Assim como no contato número 01, os indígenas Guarani são preteridos em relação aos meios de produção pertencentes ao Posto *Nimuendaju*.



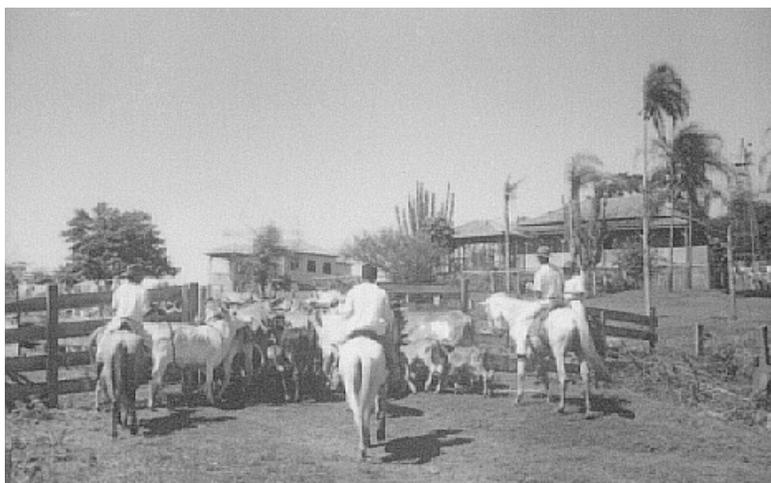
Fotografia 2.5: Índios Guarani civilizados, consertando a estrada.



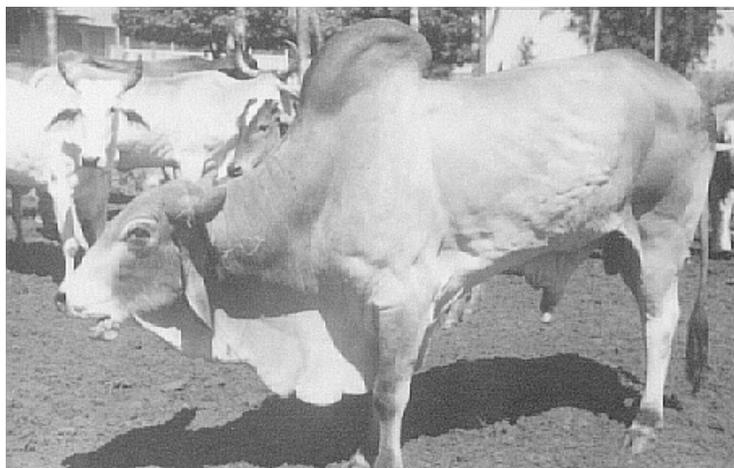
Fotografia 2.6: Índios Guarani civilizados, consertando a estrada.



Fotografia 2.7: Diversos aspectos do gado, entrando no curral.



Fotografia 2.8: Diversos aspectos do gado, entrando no curral.



Fotografia 2.9: Touro meio-sangue.

Contato número 03

Fotogramas 2163 – Meio-sangue

Fotogramas 2164/69 – Bezerros meio-sangue

Fotogramas 2170/74 – Meio-sangue

Fotogramas 2175/85 Cavalos do Posto

Fotogramas 2186/88 – O garanhão

Fotogramas 2189/91 – Cavalos do Posto

Fotogramas 2192 – O pombal

Fotogramas 2193/96 – Cultura de algodão. No funda as casas para criação do bicho da seda.

Fotogramas 2197/98 – Índios Guarani; colhendo algodão.

O contato número 03 traz uma seqüência de imagens que, somadas ao texto, ganham um profundo significado na representação do indígena deste ensaio. Nos fotogramas números 2186/88, intitulados *O garanhão* vê-se uma seqüência de três fotografias idênticas de um indígena segurando um cavalo pela brida. Através da perspectiva podemos afirmar que a lente utilizada foi uma grande angular, e, devido à luz dura e as sombras resultantes, a imagem foi produzida por volta do meio-dia: o indígena à esquerda, olhar vigilante, mantendo o cavalo em pose forçada a sua direita, para a boa tomada da foto.



Fotografia 2.10: O garanhão.

Esta imagem resume a tônica deste bloco, o indígena está tão poderosamente integrado e submetido à lógica pastoril do SPI, que, mesmo sendo retratado por três vezes consecutivas, não passa de um mero serviçal do *Posto de Assistência, Nacionalização e Educação de Curt Nimuendaju*, sendo, sequer citado na legenda por Heinz Foerthmann, a qual, limita-se a denominar a função do cavalo a lógica produtiva do Posto. Na composição construída pelo fotógrafo, o guarani encontra-se completamente dominado pela forte presença do cavalo reprodutor, cuja somatória significa força de trabalho disciplinada, tanto do animal como do indígena. As demais imagens do contato registram fotografias das criações dos Postos, como o pombal, o gado e, novamente, os cavalos. A seqüência final é dedicada às culturas agrícolas e ao bicho da seda, cabendo aos indígenas Guarani, os últimos fotogramas, nos quais aparecem como trabalhadores rurais, na colheita do algodão. Neste contato, em suas duas aparições, os indígenas do Posto encontram-se ou trabalhando ou diretamente submetidos ao trabalho.

Contato número 04

Fotogramas 2199 – Índios Guarani, colhendo algodão

Fotogramas 2200/02 – Casa dum índio Guarani

Fotogramas 2203/04 – Campos de milho e algodão. No centro, crianças Guarani.

Fotogramas 2205/07 – Casa de índio Guarani

Fotogramas 2208/09 – Mulher, moça e criança Guarani

Fotogramas 2210/13 – Velha Guarani

Fotogramas 2226/28 – Casa dum índio Guarani civilisado

Fotogramas 2229/30 – Índia Guarani, fazendo esteira

Fotogramas 2231/33 – Mulheres Guarani, fazendo esteira

Fotogramas 2234 – Índia Guarani, fazendo esteira.

Contato número 05

Fotogramas 2235/36 – Índia Guarani, fazendo esteira

Fotogramas 2237/38 – Grupo de moças e crianças Guarani

Fotogramas 2239/51 – Velha Guarani civilisada, reunida em frente a casa

Fotogramas 2255/56 – Carreto do Posto, carregado de cana

Fotogramas 2257/63 – Tipo Guarani. Homem de 65 anos aproximadamente

Fotogramas 2264/66 – Mulher de 31 anos aproximadamente

Fotogramas 2267/69 – Mulher com criança, 20 – 25 anos aproximadamente

Contato número 06

Fotogramas 2270/75 – Velha de 75 anos

Fotogramas 2276/82 – Menino de 12 anos aproximadamente

Fotogramas 2283/90 – Menina de 10 anos aproximadamente

Fotogramas 2291/96 – Guri de 10 anos aproximadamente

Fotogramas 2302/05 – Menino de aproximadamente 5 anos, brincando com uma garrafa de vidro

Os contatos números 04, 05 e 06 são dedicados ao registro dos indígenas do Posto, que são clicados em atitudes pouco posadas, flagrados em atividades corriqueiras. Neste bloco de imagens, Foerthmann preocupa-se em registrar aspectos físicos e culturais dos indígenas, as pessoas são fotografadas com pouco rigor, quase que informalmente. Porém, não se percebe nenhuma simpatia por parte de Foerthmann, apenas o registro de uma cultura em

intensa transformação. A impressão que se tem, é que este momento da narrativa fotográfica, é a menos elaborada, como se as lentes do fotógrafo estivessem, despreocupadamente, passeando pelo entorno. Afinal, é o único momento que não se encontra presente a asfixiante presença do SPI e sua política integracionista (com suas benfeitorias, vistas e atividades produtivas), em especial nos fotogramas do contato número 06. Porém, também é possível que Foerthmann estivesse, neste momento, preocupado em registrar com mais detalhes a alteridade física dos indígenas de *Nimuendaju*, o seu traço diferencial enquanto povo através de um viés antropológico. Em todo caso, nestas imagens, não se percebe nenhuma tentativa clara do fotógrafo de elaborar um contra-discurso, ou seja, uma narrativa positivada na tradição indígena ou em suas especificidades culturais como algo a ser legitimado.²⁸

O contato número 04, em seu início, dá continuidade aos anteriores, registrando a colheita de algodão feita pelos indígenas e as casas do Posto Nimuendaju, moradias que eram de forte valor simbólico para os funcionários do SPI, pois, ao serem construídas no estilo sertanejo e não na forma tradicional Guarani, davam a prova material do sucesso e o bom andamento dos serviços do órgão, além, de representarem o fim do nomadismo e a necessária sedentarização do grupo. No entanto, logo adiante, os fotogramas passam a registrar elementos indígenas de maneira aleatória, com a única exceção dos fotogramas 2255/56, intitulados *Carreto do Posto, carregado de cana*, nos quais, os indígenas presentes no dito carreto não são citados. Assim como nos fotogramas do *garanhão* os indígenas não menos importantes do que o trabalho que estão realizando.

Nos contatos número 05 e 06, provavelmente devido ao horário de trabalho dos homens, os indígenas retratados são preferencialmente mulheres e crianças em suas respectivas casas, são tipos físicos tímidos diante da câmara, a qual, raramente ousam a encarar. A maior seqüência deste bloco são os fotogramas 2231/36 intitulados “mulher tecendo esteira” nos quais se vê, inicialmente um grupo de mulheres e, ao final, o foco concentra-se em apenas uma senhora sentada em frente a sua casa confeccionando uma esteira tradicional. Estes fotogramas, com exceção do rezador presente no último contato são os

²⁸ É importante lembrar que neste texto e nesta análise não se pretende discutir a obra de H. Foerthmann que é bem vasta que estas poucas fotografias e bem mais complexa que este relato específico.

únicos a registrarem uma atividade cultural oriunda da tradição indígena. Esta longa seqüência justifica-se pela preocupação quase científica do fotógrafo em registrar uma técnica primitiva em vias de desaparecimento, daí sua longa exposição e sua atenção aos detalhes e tomadas de ângulos diferentes, ora enfocando as mãos, ora enfocando o trabalho dos pés.

O final deste bloco encontra-se no contato número 07, quando Foerthmann aponta sua câmera para as dependências escolares.

Contato número 07

Fotogramas 2306/10 – Menino de aproximadamente 5 anos, brincando com uma garrafa de vidro

Fotogramas 2311/16 – Mocinha Terena. 14 anos aproximadamente

Fotogramas 2317/26 – Mocinha Terena, 15 anos aproximadamente

Fotogramas 2323/26 – Grupo de alunos indígenas, durante hasteamento a Bandeira

Fotogramas 2327/28 – Duas professoras do Posto com uma indiasinha Guarani, hasteando a bandeira.

Fotogramas 2329/40 – Recreio das crianças Guarani, depois das aulas

Contato número 08

Fotogramas 2341/42 – Recreio das crianças Guarani, depois das aulas

Fotogramas 2343/45 – Sêde do Posto

Fotogramas 2346/47 – Catavento e depósito

Fotogramas 2348/49 – Casa do jardineiro, na horta do Posto

Fotogramas 2350/53 – Na casa de máquinas. Máquina a vapor e serra.

Fotogramas 2354/58 – No interior da casa de máquinas

Fotogramas 2359/61 – Serra grande para cortar tóras

Fotogramas 2362/65 – Transportando uma tora (Índio Guarani)

Fotogramas 2366/68 – Chegada da tora na casa das máquinas

Fotogramas 2369/70 – A tora dobrada

Fotogramas 2371/73 – O encarregado do Posto, Sr. Prado, com família

Fotogramas 2374 – Guarani montado a cavalo

Contato número 09

Fotogramas 2375 – Guarani montado a cavalo

Fotogramas 2376/78 – Vista parcial das terras cultivadas por índios Guarani

Fotogramas 2379/80 – Paisagem. Campo de algodão na esquerda, milho na direita. Cavaleiro índio Terena, auxiliar do Posto.

Fotogramas 2381/83 – Outra paisagem de Curt Nimuendajú

Fotogramas 2384/86 – Campo de algodão, de índio Guarani

Fotogramas 2387/94 – Vista de Curt Nimuendajú

Fotogramas 2395/97 – Casa de índio Guarani

Fotogramas 2398/99 – Índio Guarani com crianças

Fotogramas 2400 – Família de Guarani

Fotogramas 2401/02 – Guarani com colar de sementes de milho.

A partir do sétimo contato, Foerthmann começa a abordar a escola do Posto e seus alunos indígenas, tanto Guarani quanto Terena. Nos fotogramas, pela primeira vez os Terena aparecem no ensaio, até então dirigido apenas aos índios Guarani, em longa seqüência nos fotogramas 2306/26 – ou seja, em vinte negativos. A primeira imagem da escola é através de uma pose elaborada, com todos alunos perfilados, meninas à frente e os meninos mais atrás, diante do hasteamento da bandeira nacional. As duas fileiras paralelas, vigiadas pelo olhar atento do encarregado do Posto, provavelmente também encarregado do bom andamento do ensaio de Foerthmann. A indiazinha Guarani, ladeada por duas professoras não-índias, cuidadosamente hasteia a bandeira brasileira, e, dos vários personagens apenas a professora à esquerda da jovem Guarani olha fixamente para as lentes do fotógrafo. Os demais se encontram de costas para o leitor ou intensamente envolvidos pela encenação forçada. Nos fotogramas seguintes Foerthmann enquadra frontalmente as professoras e a aluna Guarani, e, ao chegar mais perto dos personagens, a imagem fragmenta-se e perde força.

Porém, Foerthmann retoma a totalidade de sua representação do espaço escolar nos fotogramas 2329/42, nos quais, novamente registra uma cena elaborada e significativa. Os fotogramas intitulados *Recreio das crianças depois das aulas* apresentam as crianças que antes estavam em fila, formando um largo círculo em roda, mãos dadas, meninas e meninos ainda divididos em dois blocos, agora frente á frente. As duas professoras não-índias próximas, mas fora do círculo. É possível perceber que uma delas está sorrindo, orgulhosa da formação de seus alunos indígenas. Em volta, recostados em árvores ao redor encontram-se cinco indígenas que assistem a apresentação a uma distância respeitosa. A partir dos elementos dispostos nesta composição, é possível interpretarmos esta imagem como uma tentativa do fotógrafo em construir com os alunos indígenas o símbolo da bandeira nacional, representação máxima do Estado brasileiro.



Fotografia 2.11: Grupo de alunos indígenas, durante hasteamento a Bandeira.

Vale reforçar que, devido à importância da escola na lógica assimilacionista do SPI, estes fotogramas são os mais elaborados ideologicamente do ensaio, tanto em termos de composição, de linguagem, como em termos de elementos envolvidos, que vão desde as crianças, que simbolizam o futuro daquele povo já desgarrado do seu passado recente, com as professoras e o encarregado do Posto, funcionários do Estado a serviço da integração nacional, todos de mãos dadas em perfeita comunhão, á sombra do panteão brasileiro. Esta interpretação

é reforçada pelo contexto do Estado Novo em que o projeto nacionalista tem nos símbolos da pátria forte instrumento de consolidação e legitimação desta mesma lógica.

As fotos seqüentes apresentam, ao contrário das crianças posadas e estáticas das imagens anteriores, crianças felizes brincando ao redor da escola, em uma das poucas fotografias em movimento do ensaio. Foerthmann trabalha com mais afinco nestas imagens devido ao forte papel que a escolarização representava no pensamento positivista para a redenção e pacificação daqueles indígenas. E, nesta seqüência passa a ser significativa a presença de indígenas Terena pela sua função civilizadora junto a comunidade Guarani de Nimuendaju. Historicamente, as famílias Terena existentes nos aldeamentos de São Paulo foram “importadas” do Mato Grosso pelo SPI, com o objetivo de influenciar o modo de ser Guarani, indisciplinados e preguiçosos, na visão dos agentes indianistas. Ao contrário dos Terena, que além de serem considerados bons agricultores possuíam uma larga folha corrida de serviços prestados ao exército brasileiro na Guerra do Paraguai e como ajudantes e carregadores da Comissão Rondon em diversas passagens.



Fotografia 2.12: Recreio das crianças depois das aulas.



Fotografia 2.13: Recreio das crianças depois das aulas.



Fotografia 2.14: Recreio das crianças depois das aulas.

Após fotografar a escola (que apesar de serem poucas imagens em relação ao todo, são as mais sofisticadas em termos de organização e composição) Foerthmann retorna ao seu tema inicial, as diversas vistas do posto e as diversas imagens do trabalho produtivo, capitalista, executado pelos indígenas Guarani. Inicialmente fotografando a sede do Posto,

para em seguida, registrar suas benfeitorias e possibilidades de produção, com o catavento, o depósito, a casa do jardineiro e pequena horta da reserva.

Nas imagens 2350/53, Foerthmann, registra a serraria do Posto com suas máquinas e serras, provavelmente o orgulho do encarregado. Na serraria, apesar da presença de um indígena ao lado do servidor do SPI responsável pela oficina, nenhum destes é citado pelas legendas, preocupadas e relatar a máquina a vapor e os dentes da serra em sua ação civilizatória. Estas seqüências são didáticas, mostra-se a maquinaria, os trabalhadores em seu interior, os indígenas trazendo imensas toras em carros de boi e finalmente e madeira sendo manufaturada. Assim como em todo ensaio, Foerthmann preocupa-se em discutir os vários aspectos do trabalho realizado e os frutos deste mesmo trabalho, que são o produto manufaturado e o homem indígena disciplinado.



Fotografia 2.15: No interior da casa de máquinas.

Apenas no último contato, o fotógrafo volta-se novamente para o elemento indígena. A primeira imagem é um Guarani a cavalo, e as seguintes demonstram este indígena passeando pelas plantações do Posto, porém, ao contrário da imagem inicial, na qual índio e

montaria estavam em close fechado, desta vez, eles praticamente se confundem com as culturas de milho e algodão.



Fotografia 2.16: Lavoura de milho.

A lente segue registrando paisagens abertas com pés de banana e pasto até chegar na casa de uma família Guarani, a princípio as imagens são tomadas de longe, são três imagens idênticas na qual se vê a casa e seus moradores em uma ampla panorâmica.

Após este primeiro contato, o fotógrafo aproxima-se e fecha em close a mulher guarani e seus dois filhos (uma menina de aproximadamente seis anos e um menino de colo), e, mais uma vez, nenhum deles encara as lentes de Foerthmann, a mulher olha para um ponto infinito a esquerda do fotógrafo, a criança menor esconde o rosto no regaço da mãe e a menina de seis anos olha obstinadamente para o chão. Porém, nas imagens seguintes, provavelmente após uma conversa do Foerthmann com os moradores da casa, assistimos toda a família nuclear reunida em pose tradicional, a mulher, os quatro filhos e um homem guarani com a indumentária de rezador. A menina é a única que continua olhando para o chão, na mesma pose anterior.



Fotografia 2.17: Casa Guarani.



Fotografia 2.18: Índio Guarani com crianças.



Fotografia 2.19: Família Guarani.

Os dois fotogramas finais trazem a imagem do rezador guarani, com seu maracá e *mbo'i*, colar de sementes de milho. As imagens do rezador são apontadas apenas como *Guarani com colar de sementes de milho*, e, curiosamente, não se diz nada sobre sua característica religiosa. Entretanto, tudo indica que Foerthmann não escolheu aquela família por acaso, e sim que foi até lá com a intenção de registrar o rezador. As imagens do indígena simulando uma reza, com certeza a pedido do fotógrafo ou mesmo do encarregado do Posto, não deixam qualquer margem para dúvidas. É possível que Foerthmann, assim como na seqüência da mulher tecendo esteiras, tenha como objetivo registrar os vestígios de um tempo bárbaro que ainda teimam em persistir a guisa de todos esforços civilizadores do SPI. Porém, não deixa de ser paradoxal que o último fotograma seja o de resistência étnica, lembrando as palavras do próprio Curt Nimuendaju: “Mas estes índios, cujo maior defeito talvez seja a inconstância, demonstram uma admirável persistência e perseverança na persecução dos seus – bem posso dizê-lo – ‘elevados desígnios’”, ou seja, a busca profética da terra-sem-males, a *Yvy Marãey*.



Fotografia 2.20: Guarani com colar de sementes de milho.

Esta organização visual aparece praticamente todos os relatórios pesquisados do SPI, em especial nos Postos de Pacificação, como é o caso de Nimuendaju, a ordem se repete à exaustão: sede do Posto, pavilhão nacional e escola, que, em geral, vem acompanhada de situações escolares, como “meninos índios no recreio”, “escolares índios aguardando a bóia”, “grupo da professora, alunos e família do encarregado do P. I José Bonifácio” e outros.

Nesse sentido, a disposição das imagens ao longo das 326 fotografias de Foerthmann, longe de se constituir uma seleção fortuita e arbitrária, revela um método de coleta e organização visual. A freqüente presença de instalações físicas da Sede do Posto, da escola, das oficinas de máquinas e as várias vistas da criação animal, assim como as plantações, tem a função de demonstrar a força do estado civilizador, que se materializa junto aos indígenas através da disciplina do trabalho. Nilo Vellozo, sub-chefe cine-fotográfico do Conselho de Proteção ao Índio, em seu relatório sobre as atividades de documentação visual e sonora no de 1943, apresenta quais os elementos privilegiados no registro iconográfico das várias aldeias e Postos Indígenas percorridos pela as equipe de campo. O relato se estende de

setembro a dezembro daquele ano, percorrendo cerca de 06 aldeamentos de São Paulo a Mato Grosso; além de revelar o duro cotidiano de viajar em péssimas estradas e ao sabor das intempéries com seus “trinta volumes, num total de mil e duzentos quilos compostos de máquinas de filmagem, gravação sonora, máquinas fotográficas, baterias elétricas, e um sem número de objetos necessários a uma expedição” (Vellozo, CNPI: 1943), Vellozo nos demonstra uma metodologia de documentação por parte de sua equipe, que seleciona quais elementos que devem registrar pelas objetivas e gravadores do SPI, e, conseqüentemente, os que devem ser descartados. Segundo Vellozo, na primeira parada da equipe, no Posto de Cachoeirinha, “foram filmados: - Aspectos da escola, magnífico e confortável prédio que é um atestado grandioso de quanto o SPI trabalha pelo conforto e instrução dos nossos silvícolas. Os alunos em aula de costura merenda escolar que é fornecida pelo Serviço de Proteção aos Índios, constituída de suculenta sopa, afim de que a criança não perca nos estudos por deficiência de alimentação, filmados foram também, os melhoramentos que estão sendo feitos no prédio em que reside o encarregado do Posto, o novo poço de água potável, catavento, canavial que se destina a forragem dos animais, preparação esta, que é feita mecanicamente, preparação da sopa, destocamento do terreno, construção de cercas de arame farpado, fabricação de rapadura e suas fases, cortando a transportando cana (...) aspectos das aldeias, a serraria em movimento. O gado que nos foi possível ver (...) finalmente grupo de índios em frente ao posto erguendo o pavilhão brasileiro...”. No Posto Taunay foram documentados a “formatura dos alunos na escola Mista General Rondon, brinquedos escolares, merenda escolar, aspectos do posto, vistas de residências escolares (...) construções sanitárias, depósitos de carros (...) a nova casa destinada a administração e os alicerces de mais uma magnífica escola que os braços vigorosos estão erguendo”. Já no Posto Indígena Fraternidade se registrou a “roça, serraria, construção do hospital, aspectos da aldeia, gado, olaria, fabricação de telhas, criação de galinhas, e de pombal, aspectos do Posto”. No dia 23 de novembro, no Posto Simão Lopes foi gravado, além do vocabulário Bacairi, “o Hino Nacional cantado pelos crianças daquela tribo, e que recebem instrução e exemplos de amor a pátria, na escola Gen. Rondon”. Na colônia São Lourenço, aldeamento Bororo, foi registrada “a casa das máquinas, com serraria, máquina de descaroçar arroz, planadeira, engenho de cana, roça, tipo borôro, pesca aspectos diversos, gado, e o nosso trabalho foi interrompido no dia 09 de novembro, quando recebemos ordem do senhor General Rondon, para seguirmos até o rio Xingu, afim de

realizarmos trabalhos de emergência”. A emergência era a presença de Dulipé, “o índio louro” Bacairi, tido como neto do famoso aventureiro inglês Cel. Percy L. Fawcett, na colônia de Miguel Lopes. Dulipé, assim como outros tantos indígenas encontravam-se no Posto Simão Lopes aguardando a visita do presidente Getúlio Vargas. A equipe retornou a este Posto e ficou por lá cinco dias, e, além de documentar, Dulipe aproveitou para registrar “o moinho, o hospital que constitui uma surpresa agradável, a quem se distância da civilização, e o motivo orgulho para o SPI, escola, aspectos do posto, por fim, hasteamento da Bandeira Brasileira, com a assistência de toda a população indígena”. Em Córrego Grande, ainda no Mato Grosso, junto aos Bororo foram documentados “a roça, aspectos do Posto, e diversos trabalhos realizados pelos índios”.

Vellozo também relata a participação de Heinz Foerthmann – o fotógrafo da equipe – em uma exposição fotográfica em Campo Grande, constituída de “fotos documentários, dos trabalhos do SPI dos seguintes Posto Indígenas: “-Cachoeirinha, Taunay, Guaycurus, Francisco Horta, Nimuendaju e Icatú”, a exposição “foi inaugurada pelo senhor prefeito de Campo Grande, que recebeu um grande número de visitantes”. Esta mostra fotográfica é um bom exemplo do tipo de socialização que estava reservada a produção imagética do SPI, que vai desde a utilização em relatórios internos da entidade, à filmes e exposições públicas com o claro objetivo de difundir a política integradora do órgão oficial.

As imagens de Araribá nas décadas de 20 e 30²⁹

As legendas abaixo são oriundas de fotografias coletadas entre os indígenas Guarani e Kaingang na década de 20 e 30 no Posto Indígena Nacional de Araribá, que, anos mais tarde, foi rebatizado de Nimuendaju (por ocasião da morte do grande indigenista Curt Unkel Nimuendaju), ou seja, são imagens que retratam o mesmo aldeamento visitado pelas lente de Foerthmann em 1943.

As 102 fotografias, todas em 35 mm, demonstram nas legendas o esforço de documentar e construir um viés tipicamente integracionista do indígena guarani e kaingang.

²⁹ Infelizmente, devido ao trabalho de digitalização do acervo do Museu do Índio, parte das fotografias, ainda que temporariamente, não se encontravam a disposição para fins de pesquisa, devido á isso, não foram fotocopiadas como as imagens de Foerthmann.

Estas imagens, ao contrário da seqüência anterior, pertencem a vários fotógrafos, não estão catalogadas em sua ordem cronológica e encontram-se dispersas em diversas pastas e microfimes do acervo do Museu do Índio, mas, a partir de seus textos e comentários, podemos identifica-las como elementos da mesma narrativa retomada por Foerthmann em 1943. Os mesmos elementos fotografados, a exceção da forte simbologia nacional, são privilegiados por Foerthmann nesta coletânea, desde as benfeitorias, máquinas, estradas, casas de alvenaria e construções, é possível compararmos estas legendas não só aos textos das fotografias de Foerthmann, fazem parte de um mesmo todo, de uma mesmo e grande ensaio imagético sobre os povos indígenas, em especial, sobre o povo Guarani. Estas legendas e fotografias de autores anônimos, mas todos pertencentes ao SPI, demonstram o quanto às fotografias de Foerthmann são representativas e oriundas da concepção ideológica do órgão oficial, e, devido á isso, significativas para fins de análise.

SPI. IR. 5. AR. 1 a 102 fotos. (Posto Indígena Nacional de Araribá, município de Avaí, São Paulo)

*Foto 01 - Araribá, Colônia agrícola pastoril. (anexo ao ofício nº 68 de 27/07/1931, dirigido ao Sr. Dr. José Bezerra Cavalcanti. Serra vertical.
filme 188/fotog. 3/pasta 4.*

*Foto 02 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Outras máquinas, benefício de cereais, fabrico de farinha e açúcar.
filme 188/fotog. 4/ pasta 4.*

*Foto 03 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Administração e habitação do encarregado.
filme 188/fotog.6 /pasta 4.*

*Foto 04 - Araribá - fevereiro/1928.
filme 134/fotog.4/pasta 3.*

*Foto 05 - Araribá, colônia agrícola pastoril de índios. Jardim para exercício de meninos indígenas.
filme 188/fotog.7 /pasta 4.*

*Foto 06 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Pombal que muito tem servido aos doentes.
Filme 188/fotog.2 e 8/pasta 4.*

*Foto 07 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Jardim.
filme 188/fotog.10/pasta 4.*

*Foto 08 -Araribá, Colônia agrícola pastoril. Gado manso.
filme 188/fotog.11/pasta 4.*

*Foto 09 - Povoação indígena do Araribá. Infra-estrutura.
filme 199/fotog. 1/pasta 4.*

*Foto 10 - Povoação Indígena do Araribá. Infra-estrutura.
filme 195/fotog.7/pasta 4.*

*Foto 11 - Povoação Indígena do Araribá. Família Kaingang.
filme 195/fotog. 5/pasta 4.*

*Foto 12 - Grupo de pessoas junto a farmácia em Araribá.
filme 194/fotog. 7/pasta 4.*

*Foto 13 - Araribá, colônia agrícola pastoril de índios. Casa da farmácia e escola primária.
filme 194/fotog. 3/ pasta 4.*

*Foto 14 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Casa para empregados e funcionários em visita oficial, o material é todo de madeira local.
filme 194/fotog. 9 e 10/pasta 4.*

*Foto 15 - Cachoeirinha, Colônia agrícola pastoril de índios. Proprietários e funcionários na chácara do Cap. Emidio Avajupιά, Araribá.
filme 262/fotog.9 e 10 /pasta 6.*

*Foto 16 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Chácara do Cap. Emidio Avajupιά (líder).
filme 194/fotog. 8/pasta 4.*

*Foto 17 - Índios Kaingang - Araribá.
filme 108/fotog. 12/pasta 3.*

*Foto 18 - Índios kaingang - Araribá.
filme 109/fotog. 1/pasta 3.*

*Foto 19 - Índios Kaingang - Araribá.
filme 109/fotog. 3/pasta 3.*

*Foto 20 - Araribá, Colônia pastoril de índios. O maquinista e sua família, ensina aos índios o manejo das máquinas.
filme 109/fotog. 4/pasta 3.*

*Foto 21 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Criação de carneiros.
filme 109/fotog. 6/pasta 3.*

*Foto 22 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. O encarregado e quatro índios
guarani.
Filme 105/fotog. 12/pasta 3.*

*Foto 23 - Povoação indígena do Araribá.
filme 060/fotog. 10/pasta 2 (não tem a folha 060 do contato).*

*Foto 24 - Índios cuidando de sua criação de aves. Araribá.
filme 071/fotog. 9/pasta 2.*

*Foto 25 - Agricultura do posto e criação de aves. Araribá.
filme 060/fotog. 3/pasta 2. (não tem a folha 060 do contato)*

*Foto 26 - [Grupo de mulheres e crianças sentadas na varanda de uma habitação]
filme 060/fotog. 7/pasta 2. (não tem a folha 060 do contato).*

*Foto 27 - [Habitação de madeira, com pessoas na varanda e na porta] Araribá.
filme 060/fotog.9/pasta 2. (não tem a folha 060 do contato).*

*Foto 28 - [Um índio e duas mulheres não indígenas, com cabritos].
filme 060/fotog. 6/pasta 2. (não tem folha 060 do contato).*

*Foto 29 - [Maquinário - infra-estrutura].
filme 060/fotog.4/ pasta 2. (não tem folha 060 de contato).*

*Foto 30 - Povoação Indígena Araribá. [maquinário - infra-estrutura].
filme 091/fotog. 1/pasta 2.*

*Foto 31 - Povoação Indígena do Araribá. Puchado que se construiu na casa da escola, onde
se acham o encarregado, o inspetor e sua filha.
Filme 063/fotog. 12/pasta 2.*

*Foto 32 - Araribá. [Corte de madeira].
filme 063/fotog. 12/pasta 2.*

*Foto 33 - [Casa de madeira com varanda].
filme060/fotog. 1/pasta 2. (não tem a folha 060 de contato).*

*Foto 34 - Povoação Indígena de Araribá. 6/2/1922.
Filme 091/fotog. 3/pasta 2.*

*Foto 35 - Povoação Indígena de Araribá. Casa Escola. 6/2/1922.
Filme 091/fotog.9/pasta 2.*

Foto 36 - Povoação Indígena de Araribá. Casa de cearense. 6/2/1922. (antiga casa de Chico cearense - 1922).

filme 092/fotog. 7/pasta 2.

Foto 37 - Povoação Indígena do Araribá. Antiga casa de Chico cearense que foi reformada.

Filme 091/fotog. 6/pasta 2.

Foto 38 - Povoação Indígena do Araribá. 6/2/1922.

filme 091/fotog.4/pasta 2.

Foto 39 - Povoação Indígena do Araribá. Farmácia.

filme 085/fotog. 9/pasta 2.

Foto 40 - Povoação Indígena do Araribá. Casa Justiano. 6/2/1922.

Filme 085/fotog. 10/ pasta 2.

Foto 41 - [Vista de um descampado e ao fundo uma casa]

filme 062/fotog.1/pasta 2.

Foto 42 - [Campo e várias casas espalhadas, um das casas redonda]

filme 085/fotog. 12/pasta 2.

Foto 43 - [Vista de campo e uma casa no centro da foto].

filme 062/fotog. 3/pasta 2.

Foto 44 - [Do lado direito da foto no primeiro plano uma casa grande, como um galpão. A esquerda, uma pequena casa, e a direita outras casas].

filme 097/fotog.4/pasta 2.

Foto 45 - Povoação Indígena do Araribá. Casa da máquinas. 6/2/1922.

filme 097/fotog. 6/pasta 2.

Foto 46 - Povoação Indígena do Araribá. Casa de máquinas. 6/2/1922.

Filme 062/fotog. 4/ pasta 2.

Foto 47 - Araribá [Um cachorro no primeiro plano da foto].

filme 062/fotog. 6/pasta 2.

Foto 48 - Povoação Indígena do Araribá. Plantação de milho. 6/2/1922.

Filme 062/fotog. 7/pasta 2.

Foto 49 - Povoação Indígena do Araribá. Plantação de milho.

filme 097/fotog.7/pasta 2.

Foto 50 - Povoação Indígena do Araribá. Campos de alfafa.

filme 062/fotog. 9/pasta 2.

*Foto 51 - Povoação Indígena do Araribá. Barracão para guardar os carros e carroças, ao fundo o pombal. 6/2/1922.
filme 062/fotog. 10/pasta 2.*

*Foto 52 - Araribá. [Um cavalo e um homem ao seu lado].
Filme 090/fotog. 1/pasta 2.*

*Foto 53 - Transporte de toras de pinho.
Filme 062/fotog. 12/pasta 2.*

*Foto 54 - Povoação Indígena do Araribá [Gado do posto].
filme 063/ fotog.1/pasta 2.*

*Foto 55 - Povoação Indígena do Araribá. [Gado do posto].
filme 063/fotog. 3/pasta 2.*

*Foto 56 - Gado do posto de Araribá. Amostra do gado manso.
filme 063/fotog. 4/ pasta 2.*

*Foto 57 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Índio Terena - Chassis comercial ford e um grupo de índios.
filme 102/fotog. 4/pasta 3.*

*Foto 58 - Araribá, Colônia agrícola pastoril, rapazes e meninos no futebol.
Filme 090/fotog. 3/pasta 2.*

*Foto 59 - Araribá, Colônia agrícola pastoril. Rapazes e meninos no futebol. Terena e Kaingang.
filme 102/fotog. 7/pasta 3.*

*Foto 60 - Araribá. Colônia agrícola pastoril de índios. Rapazes e meninos no futebol. Terena e Kaingang.
filme 102/fotog. 7/pasta 3.*

*Foto 61 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Um casal kaingang legalmente constituído.
filme 102/fotog. 12/pasta 3.*

*Foto 62 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Cisterna em construção.
filme 102/fotog. 9/pasta 3..*

*Foto 63 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Um velha kaingang e dois netinhos.
Filme 102/fotog. 6/pasta 3.*

*Foto 64 - Capitão Poôdyu, guarani do Araribá.
filme 078/fotog. 1/pasta 2.*

*Foto 65 - Garagens em Araribá.
filme090/fotog.4/pasta 2.*

*Foto 66 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Barracão para apicultura em construção.
filme 090/fotog.6/pasta 2*

*Foto 67 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. . Barracão para apicultura já construído.
filme 090/fotog. 7/pasta 2.*

*Foto 68 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Chácara do Capitão Emídio Avajupιά (líder).
filme 063/fotog. 6/p asta 2.*

*Foto 69 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Casa de índios, madeira do Araribá.
filme 063/fotog.7/ pasta 2.*

*Foto 70 - Araribá., Colônia agrícola pastoril . Um índio Kaingang, um filho de guarani e pai alemão e o encarregado da farmácia.
filme 090/fotog.9/pasta 2.*

*Foto 71 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Vista apanhando o barracão das m'quinas.
filme 090/fotog. 10/pasta 2.*

*Foto 72 -Araribá, Colônia agrícola pastoril de indos. Banheiro de água fria, em Araribá.
filme 090/fotog. 12/pasta 2.*

*Foto 73 - Araribá, Colônia agrícola pastoril dos índios. Encarregado da farmácia e sua esposa.
Filme 102/fotog.3/pasta 3.*

*Foto 74 - Araribá, Colônia agrícola pastoril. Gado vacum e equino
filme 102/fotog. 1/pasta 3.*

*Foto 75 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de indos. Chácara de índios Guarani.
filme 063/fotog.9/pasta 2.*

*Foto 76 - Araribá, Colônia agrícola pastoril de índios. Viveiro do posto.
filme 103/fotog.1/pasta 3.*

*Foto 77 - Paisagem de Araribá - São Paulo.
filme 220/fotog. 7/pasta 5.*

*Foto 78 - Milharal do Araribá - São Paulo.
filme 220/fotog.9/pasta 5.*

*Foto 79 - Plantação de algodão - Araribá.
filme 220/fotog. 7/pasta 5.*

*Foto 80 - Posto Indígena de Araribá. Derrubada da mata, roça e casa dos índios Guarani -
São Paulo.
filme 235/fotog.7/pasta 5.*

*Foto 81 - Povoação Indígena do Araribá. Entrada nos terrenos da mesma. São Paulo.
filme 227/fotog. 1/pasta 5.*

*Foto 82 - Povoação Indígena Araribá. Vista da mata, trecho da estrada para o rio Feio. São
Paulo.
filme 227/fotog. 5/pasta 5.*

*Foto 83 - Povoação Indígena do Araribá. Vista das matas. São Paulo.
filme 229/fotog. Fotog. 11/pasta 5.*

*Foto 84 - Povoação Indígena de Araribá. Vista das matas. São Paulo.
filme 229/fotog.12/pasta 5.*

*Foto 85 - Povoação Indígena do Araribá. Caminho da roça. São Paulo.
filme 228/fotog. 12/pasta 5.*

*Foto 86 - Povoação Indígena do Araribá. Vista das matas (derrubada). São Paulo.
filme 227/fotog. 2/pasta 5.*

*Foto 87 - Povoação Indígena de Araribá. Derrubada e roça. São Paulo.
filme 228/fotog. 3/pasta 5.*

*Foto 88 - Povoação Indígena do Araribá. Derrubada e roça. São Paulo.
filme 228/fotog. 5/pastas 5.*

*Foto 89 - Araribá - São Paulo.
filme 228/fotog.1/pasta 5.*

*Foto 90 - Povoação Indígena do Araribá. Em frente da administração do posto. São Paulo.
filme 228/fotog. 2/pasta 5.*

*Foto 91 - Araribá/1918. Da esquerda para direita: 1º Francisco Lacerda, farmacêutico. 3º Ao
alto - Luis Bueno Horta Barbosa, e índios Guarani.*

filme 209/fotog. 10/pasta 5.

Na caracterização deste material fotográfico que serve de análise da política integracionista do Serviço de Proteção aos Índios, é possível interpretar estes dois grandes ensaios a partir de perspectiva do *trabalho*, nas suas sub-categorias *trabalho e produção* e da *educação para o trabalho*.

Nestas imagens encontramos registros pertinentes a produção como lavoura, maquinarias, abertura de estradas e outras benfeitorias (moinhos e cataventos), criação de animais; assim como também está presente o fruto destas novas relações como vestuário, cultura material, sedentarização (casas de alvenaria), e, em especial, a instituição que, junto aos indígenas, produzirá o discurso construtor e legitimador-ideológico do estado brasileiro: a escola. Para fins de análise, as diversas legendas isoladas acerca dos indígenas, que não possuam nenhum indício ou referência acerca do objeto fotografado, como “índios Kaingang”, denominaremos apenas como “índigenas”. As imagens com legendas do tipo “Proprietários e funcionários na chácara do Cap. Emidio Avajupιά, Araribá” serão interpretados como símbolos nacionais, por entender que estes sujeitos representam a autoridade do Estado, enquanto agentes do SPI. Algumas fotografias nos trazem uma interessante duplicidade, como “O maquinista e sua família, ensina aos índios o manejo das máquinas”, no fotograma 20 do filme 109, que permeiam a educação para o trabalho e a maquinaria. Nestes fotogramas iremos privilegiar a intencionalidade da legenda, que, neste caso, aponta para a importância do ensino no bom manejo da máquina, em detrimento do registro da maquinaria em si.

Nas imagens analisadas, ao todo 91 registros, os indígenas estão presentes em apenas 19 fotogramas, ou seja, 20% do total, deixando claro que a intenção dos fotógrafos do Serviço de Proteção ao Índio não era documentar o indígena, mas, a presença do Estado brasileiro levando a modernização e a civilização nas zonas mais longínquas, por meio dos seus símbolos e de suas benfeitorias, o personagem indígena é apenas um elemento deste cenário, menos importante que a maquinaria e as estradas.

	Total de Fotos
Trabalho e Produção	48
Educação para o trabalho	28
Indígenas	15

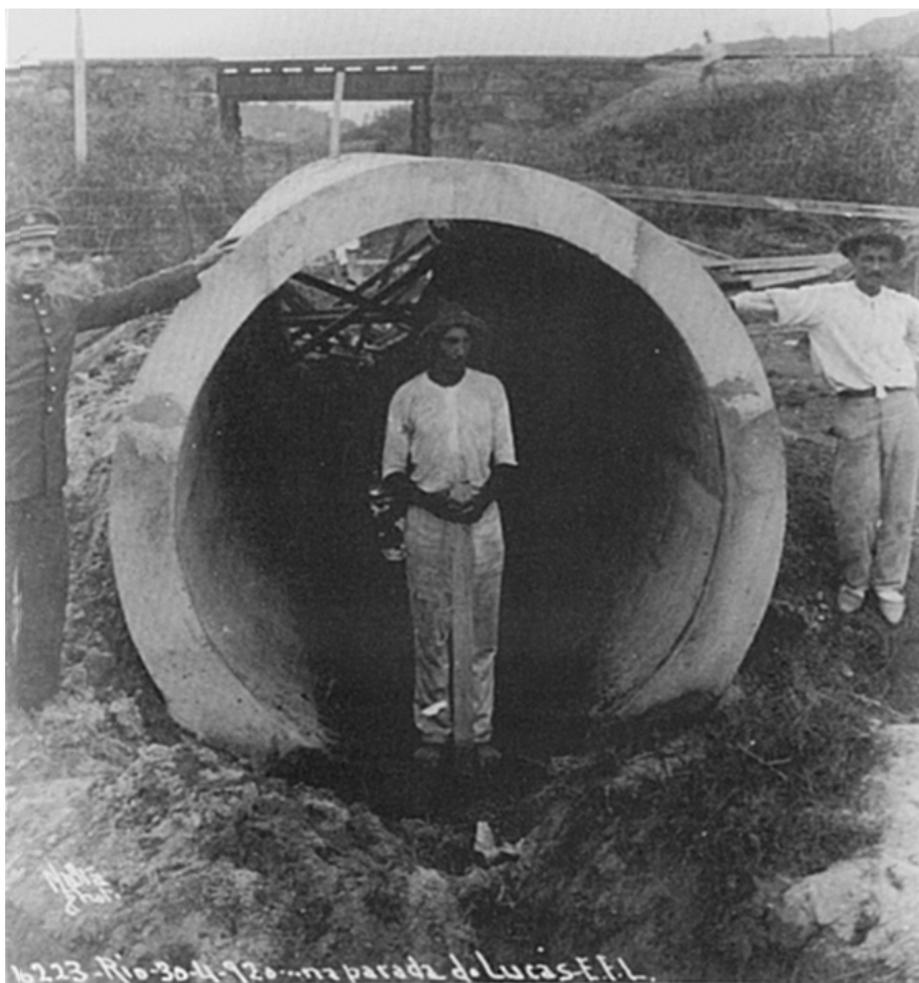
Lavoura	14%
Maquinaria	10%
Criação animal	12%
Infra-estrutura	16%
Moradias	14%
Vestuário/Aspectos Culturais	7%
Símbolos Nacionais	6%
Escola/Ensino	5%
Paisagem	16%

Assim como nas fotografias de Foerthmann, a presença dos agentes do SPI nestas imagens são sempre destacadas pelas legendas e, em praticamente todos os registros analisados encontram-se identificados pela indumentária e, por, ao contrário dos indígenas, estarem a vontade frente as objetivas. Este posar dos agentes deve-se, provavelmente, ao franco entendimento do papel que lhes cabia representar e do objetivo de tal produção fotográfica. Para os funcionários do Posto, a máquina fotográfica significava a vitória da razão sobre a natureza, assim como o SPI significava levar o avanço da civilização moderna para o atrasado mundo dos últimos silvícolas. Isto é, o mesmo símbolo da razão e engenharia humana, a máquina fotográfica, permite a documentação da chegada desta mesma razão à infância do homem. Para o indígena, em geral constrangido e submisso, raramente encarando o fotógrafo, aquela caixa preta deveria significar uma espécie de magia desconhecida com o incrível poder de capturar as imagens dos homens para fins duvidosos. Não possuímos relatos

das reações dos indígenas do Posto de Araribá frente às imagens fotográficas, porém, se relacionarmos a fotografia aos códigos da escrita, é possível levantamos algumas pistas. Um documento jesuítico datado de 1614, durante a fundação das reduções no Paraguai, afirma que os Guaraní viam com alguma suspeita as diversas letras dispostas nos livros e Bíblias dos missionários e *“Sembraron por todo el Paraná - escribe o jesuíta - que éramos espías y sacerdotes falsos y que en los libros traímos la muerte”* (Apud Meliá, 1996: 18). E, segundo Meliá, *“las propias imágenes pintadas eran también miradas con sospecha como si en ellas hubiera una indebida fijación de la realidad ya muerte”* (Idem, op. cit.). Os Yanomami, assim como outros povos de forte tradição oral, não admitem rememorar as lembranças de um ente perdido, seja através das palavras, seja através da pronúncia de seu nome, ou mesmo sua perpetuação imagética através de fotografias. Esse tipo de recordação torna-se uma agressão violentíssima e perigosa, tanto para os vivos como para a alma do morto. Os Yanomami ainda não construíram uma palavra específica para “fotografia”, mas, a palavra escrita recebeu o sugestivo nome de *“kanasi”* : *“los Yanomami significan la letra con la palabra kanasi, que quiere decir ‘vestigio, cadáver, restos, señal e indicio’. De hecho la escritura podrá ser todo esto: el cadáver de una palabra muerta; los restos y desperdicios de vocablos vacíos, pero también el vestigio de la memoria, el indicio de vida futura, una señal de lucha”* (Idem, op. cit.). Os Guaraní a nomearam de forma distinta, batizando a palavra escrita como *kuatia* - ainda segundo Meliá: *“los Guaraníes llamaron kutia a la letra, voz con que significaba también el dibujo e pintura con que se adorna un hombre: ava ikutia para, que adornando el papel se vuelve escritura. Llamaron los Guaraníes-Chiriguano al papel tüpa pier - piel divina o ‘hechicera’”* (Idem, op. cit.), onde além de atribuírem uma espécie de aura mágica à palavra escrita, a identificam com o desenho e a pintura corporal, na qual, a imagem mais que a escrita, possui um contorno feiticeiro.

Os antropólogos Dominique Gallois e Vicente Carelli, em sua experiência com os índios Waiãpi (localizados no estado do Amapá) também comentam acerca da magia representada pela imagem. Segundo os Waiãpi a imagem “traz a pessoa”, assim como seu espírito. Entretanto, não é qualquer imagem que possui tal poder. Ainda segundo os Waiãpi, existe uma diferenciação entre a fotografia, o vídeo e o desenho. Tanto a fotografia como o vídeo, pela sua fidelidade imagética, contêm parte da pessoa representada. O desenho, talvez

pela sua carga maior de subjetividade (acarretando menor fidelidade em relação à forma do objeto representado) e certa dessacralização, isto é, a ausência da magia tecnológica que envolve tanto a produção da fotografia como o vídeo, não se encontra tão vinculado à pessoa representada. Os Waiãpi permitem a exibição de suas imagens e fotografias a outros povos, mas não a manipulação de seus suportes materiais, ou seja, o papel fotográfico e a fita-cassete.



Fotografia 2.21: Augusto Malta – Parada de Lucas/RJ.

Os Waiãpi crêem que somente através do suporte material se pode alcançar e tocar o espírito da pessoa representada, tornando-a vulnerável a feitiçarias e magias (Borges, 2000: 78). Talvez por isso, as cabeças baixas e a silenciosa recusa em encarar as lentes dos

fotógrafos do SPI por boa parte dos Guarani registrados. Entretanto, esta reação não deve ser creditada apenas ao misticismo Guarani. Ciavatta, ao analisar as fotografias de Augusto Malta sobre os trabalhadores do Rio de Janeiro do início do século, também percebe o constrangimento dos operários em contraste com o “ar participativo” de seus superiores frente à máquina fotográfica. Segundo a pesquisadora, em geral os operários se identificam pela “herança da escravatura: camisas e calças largas, claras ou brancas, amarradas na cintura, pés descalços, atitude séria, reservada ou submissa” (Ciavatta, 2002: 82).

É possível que esta atitude comum, tanto nos indígenas do SPI quanto nos operários urbanos cariocas tenha seu ponto comum no sentimento de inferioridade que o colonizado, seja indígena, seja um trabalhador livre pertencente a uma sociedade autoritária e profundamente hierarquizada, sintam diante de uma máquina e um processo de registro tão vinculado à classe dominante e a sua lógica de mundo. Não podemos esquecer que parte dos operários retratados por Malta até pouco tempo eram escravos do Império, assim como, os indígenas de Nimuendaju eram caçados por bugreiros para serem vendidos, também como escravos, a proprietários de terras no sudeste do Brasil. Estas duas imagens obtidas em momentos distintos do vale de Urussanga, sul de Santa Catarina, demonstram na composição de seus elementos a ótica do colonizador europeu – neste caso, italiano – em relação aos indígenas Carijós,³⁰ que, no final do século XIX representavam um sério obstáculo à ocupação do sul do país. A primeira imagem, denominada “o retorno da caçada aos bugres” registrada no último quartel do século passado, nos apresenta os irmãos Baldessar e seus vizinhos ao final de uma correria.³¹ Nas palavras de um historiador local:

“Na encosta do morro em Rio Deserto, armaram os Baldessar, o estaleiro e para o mesmo rolaram uma tora de canela. Um deles subiu em cima do rolo e outro postou-se pelo lado de baixo e assim começaram a desdobra-lo em tábuas. A certa altura, o que serrava de cima recebeu uma flechada no peito, que lhe causou a morte instantânea. Esta fato originou a conhecida caçada de bugres, feita pelos irmãos Baldessar e seus vizinhos. Destruíram vários

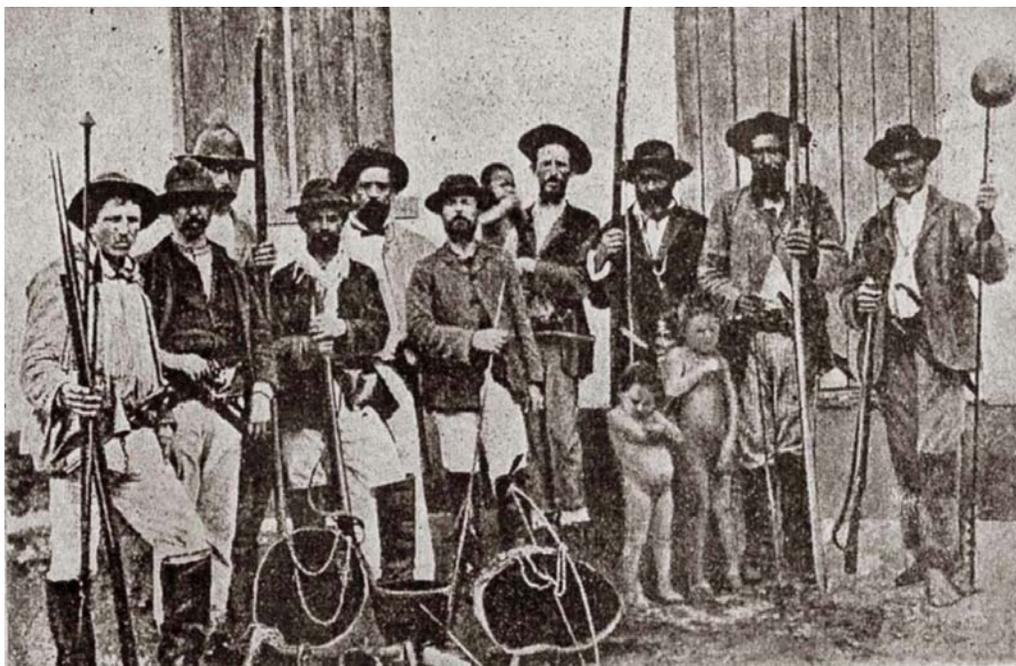
³⁰ Denominação genérica do século XIX para designar grupos Tupi, em especial, grupos Guarani.

³¹ Expedição punitiva organizada por colonos – geralmente com apoio oficial – com o intuito de vingar-se de ataques de grupos indígenas.

aldeamentos, mataram muitos bugres e trouxeram um casazinho deles, para a sua colônia.” (Centenário de Laguna, 1956: 148).

A segunda imagem, mais recente, obtida no ano de 1956, nos mostra estes mesmos colonos pertencentes à mesma região de Urussanga ao final de uma caçada, nas mãos, ao invés do casazinho bugre, vários passarinhos abatidos. A composição e a mensagem continuam as mesmas, mudam apenas os troféus de guerra.

No geral, não se percebe grande diferença entre as imagens coletadas por Foerthmann e os registros esparsos sobre o Posto de Araribá das décadas de 20 e 30, nota-se apenas, e isto por meio do relatório de Nilo Vellozo, uma preocupação maior em documentar os chamados símbolos nacionais, como por exemplo, o pavilhão nacional e os indígenas cantando o hino, necessidade que virá com o estado getulista e o nacionalismo brasileiro que atravessará toda década de 30 até o final da 2ª Guerra Mundial.



Fotografia 2.22: Retorno da caçada aos bugres.



Fotografia 2.23: Retorno da caçada - Colonos de Urussanga.

É essencial lembrar que Foerthmann elabora seu ensaio em pleno Estado Novo, durante a ditadura de Getúlio Vargas que tinha no nacionalismo pilar fundamental. Zeila Demartini, que utiliza a imagem fotográfica para discutir a experiência do “ruralismo pedagógico nas décadas de 30 e 40” (Demartini, 1995: 121), afirma que a escola na zona rural tinha a clara intenção de nacionalizar os imigrantes, que, com suas identidades culturais, representavam um grave perigo para o Estado republicano.

“O colono imigrante foi a solução econômica encontrada para a agricultura paulista, mas constituía, ao mesmo tempo, um ‘perigo nacional’ do ponto de vista político. E, neste caso, a escola era vista por muitos como uma forma de acabar com este perigo (...) foi a partir de 30 que as idéias ruralistas ganharam grande impulso, sendo também concretizadas algumas medidas nestas direção.” (Demartini, 1995: 125).

Apesar de o indígena, segundo o Serviço de Proteção ao Índio, ser “o mais brasileiro entre os brasileiros”, era preciso torná-lo um brasileiro a serviço da nação, um

cidadão cumpridor de seus deveres, a exemplo do Terena Leão Vicente, integrante da Força Expedicionária Brasileira, herói de guerra que lutou na Itália, e que, ao voltar para Araribá, foi devidamente homenageado pelos agentes do SPI no Dia do Índio de 1946, devido a sua prova de bravura no *front* europeu, “lutando nos campos da Itália, em defesa da humanidade e em defesa de nossa pátria” (Relatório SPI, 1943: 03). Neste mesmo relato, encontram-se várias imagens sobre o Posto, e, mesmo que, neste dia tenha sido recesso escolar, devido à festividade a data - que contou com o *mongorai*³² Guarani e o Bate-Cabaça³³ Terena, além de churrasco e rodeio – os meninos e meninas em idade escolar vieram uniformizados para ouvir a arenga do auxiliar de ensino defronte à bandeira nacional que “tremula, só, unicamente e dominadora, símbolo sagrado do Brasil de hoje e de amanhã, bela e forte representando a unidade moral e material do nosso povo” e, para cantarem “juntos as palavras do nosso hino nacional” (Idem, op. cit.).

Fernando de Tacca em seu doutorado sobre a imagética da Comissão Rondon já apontava para esta *constante imagética* dos relatos fotográficos do SPI, no qual “o uso da fotografia internamente indica uma constante no trabalho de acompanhamento da administração do SPI”, como no relatório do Posto Indígena Duque de Caxias datado entre 1943 e 1944 que possui 141 imagens fotográficas que registram uma “constante na imagética da Comissão Rondon, atividades escolares, exercícios físicos, aprendizado de novas técnicas como: costura, as plantações e construções, enfim, um índio integrado no modo de viver e de produzir. Algumas imagens são engraçadas, como a foto de uma mula recém-adquirida. De certa forma, a fotografia aparece também como documento e comprovação das atividades e dos atos da administração.” (Tacca, 1999: 356).

Nesse sentido, a produção fotográfica do SPI, independente do período abordado tem como objetivo a legitimação de uma determinada política indigenista, as diversas imagens sejam privilegiando o Estado brasileiro, seja privilegiando o trabalho enquanto agente civilizador explicitavam e, ao mesmo tempo, reforçavam a idéia da

³² Canto religioso Guarani.

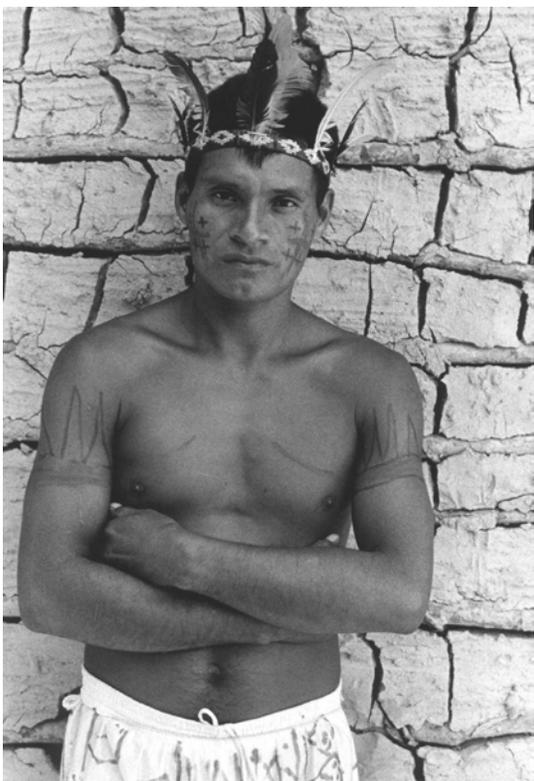
³³ Reza Terena.

necessidade de integrar o indígena brasileiro para torná-lo um colono nacional. A fotografia produzida pelo Serviço de Proteção ao Índio por meio de seus diversos fotógrafos profissionais, como Heinz Foerthmann, tem com objetivo construir uma determinada memória e história. A produção fotográfica enquanto registro de uma época jamais é inocente – em especial quando produzida de forma ordenada e sistematizada por entidades e organizações – pois, sempre tem como objetivo a perpetuação de uma determinada visão histórica, que, também, sempre será uma determinada visão de classe, não podemos esquecer que o passado não é uma tabula rasa, mas, ao contrário, arena de embate e disputa política (Chesneaux, 1995: 183).

As imagens de Foerthmann nos revelam um pequeno fragmento da imensa memória visual do SPI, um acervo que, apesar de pesquisas recentes como a de Tacca junto à fotografia e a filmica da Comissão Rondon, necessita ainda ser investigado e estudado. Somente dessa forma poderemos revelar aspectos da política integracionista do Estado brasileiro e compreender suas profundas marcas na alma indígena. O acervo fotográfico do Serviço de Proteção ao Índio representa parte do imaginário legitimado que a sociedade civil possui sobre o indígena, não que o setor de áudio-visual do órgão tenha construído este imaginário, mas, ao contrário, ele é herdeiro e legitimador, colaborando com sua perpetuação até os dias de hoje, no conceito de índio aculturado, que é legatário dos conceitos, já discutidos por Tacca, de índio integrado e pacificado. Nesta concepção, o fato do indígena utilizar roupas ocidentais demonstra a sua civilidade e integração, ainda que sejam bilíngües e tenham fortes tradições culturais, como os Guarani. Imaginário que perpassa os próprios povos indígenas, que por pertencerem à totalidade nacional não se encontram imunes. Um exemplo das conseqüências desta apropriação pelos indígenas – o que denota a força desta representação na sociedade brasileira – aconteceu na Assembléia Constituinte de 1988. Naquela ocasião cerca de 200 lideranças indígenas de todo o país se encontravam localizadas na capital do Distrito Federal acompanhando a elaboração do Capítulo dos Índios. Essas mesmas lideranças, assessoradas pelo CIMI (Conselho Indigenista Missionário), tinham o costume de ao fim do dia, reunirem-se em um auditório para uma avaliação das atividades. Apesar das lideranças esforçarem-se na criação de uma imagem de solidariedade e respeito mútuo, utilizando frases do tipo “todos os índios são parentes” para a veiculação na grande

imprensa; um observador mais atento perceberia que antigas rivalidades ancestrais afloravam a todo instante entre aquelas etnias. E foi justamente em uma destas reuniões diárias ao final do dia que aconteceu um destes confrontos. Em final de tarde, na ida para este auditório, os Kayapó utilizaram o ônibus fretado pelos índios Xucuru de Pernambuco e, por estarem pintados de jenipapo e urucum, acabaram por manchar todo o estofamento. O motorista reclamou para os Xucuru e estes, por sua vez, reclamaram aos Kayapó, que revidaram declarando que “essa é a roupa de índio e não essas de branco que vocês usam - índio de verdade se veste assim”. Mais tarde, durante a reunião das lideranças no auditório, lideranças Kayapó pediram a palavra e após toda uma argumentação sobre a importância de se manter a tradição e os costumes antigos, apontou para as roupas dos índios Xucuru, Guarani, Pataxó e outros povos de muito contato que estavam presentes e afirmou: “Aqui não tem mais índio!” e, dirigindo-se aos Kayapó e Xavantes, que estavam com suas pinturas e ornamentos - “Aqui tem índio!”. Esta declaração foi seguida de intensos gritos de satisfação por parte dos Xavante e Kayapó. Quanto aos outros índios, recolheram-se em um silêncio sepulcral. Após esta fala, seguiu-se uma outra bem semelhante, também de uma liderança Kayapó, e, assim, sucessivamente por volta de 20 minutos, sendo todos os discursos acompanhados por rumorosas manifestações de apoio por parte dos “índios de verdade”. Até que, em um determinado momento, Hamilton Lopes, liderança Guarani Kaiowá, levantou-se e fez um inflamado discurso no sentido louvar a resistência dos povos Guarani e Xucuru, por ainda preservarem seus costumes, como língua e religião, apesar dos vários séculos de contato com a sociedade não-índia. E finalizou, acrescentando que, tanto os Xavante como os Kayapó, são povos de contato mais recente, e que gostaria de vê-los “daqui há 500 anos”.

À parte a consciência étnica e cultural das lideranças Guarani, os mesmos Guarani, quando percebem a necessidade de afirmarem-se enquanto indígenas frente a sociedade não-índia, como por exemplo, em uma audiência junto a alguma autoridade instituída para reivindicar a demarcação de seus territórios, não abrem mão de irem vestidos “de índio”, como eles mesmo afirmam, ou seja, com cocares e penas.



Fotografia 2.24: Foto Paulo Porto.



Fotografia 2.25: Foto Marc Ferrez.

Como na imagem acima, do professor indígena Guarani Pedro Aquiles da comunidade de Itaoca/SP, que, apesar de mal falar português, obrigou-se a “vestir-se de índio” por ocasião de uma visita de estudantes de escolas municipais a aldeia devido ao Dia do Índio. Na imagem é possível perceber a tinta preta de canetas *pilot* imitando tiaras e braceletes de penas em seus braços, assim como rabiscando seu calção de *nylon* branco como se fossem palhas de uma tanga. Tudo isso somado ao pequeno cocar improvisado de penas de galinha nos dá uma idéia da representação da comunidade guarani de Itaoca frente aos visitantes não-índios. Na imagem ao lado, á direita, temos a fotografia de Marc Ferrez já discutida anteriormente, representando o indígena perpetuado pelo imaginário romântico, na figura de uma criança Guarani. Nestas duas imagens, paradoxalmente, a criança Kaiowá, apesar de sua aparente altivez, é sinônimo de pacificação e derrota, enquanto o guarani Pedro Aquiles, com sua vestimenta improvisada, representa o que há de mais legítimo na tradição deste povo: a resistência e permanência cultural mesmo nas condições mais adversas. O que demonstra que

a interpretação e a análise fotográfica enquanto documento histórico não é óbvia, não se faz apenas pelos elementos contidos no registro fotográfico e pela subjetividade de quem lê, mas, sim, a partir de sua contextualização e materialidade histórica, conforme discutiremos no capítulo a seguir.

CAPÍTULO III

HISTÓRIA E FOTOGRAFIA

“Será necessária uma inteligência excepcional para compreender que, ao mudarem as condições de vida dos homens, as suas relações sociais, a sua existência social, mudam também as suas representações, as suas concepções, os seus conceitos – numa palavra, a sua consciência?” (Marx e Engels, 1998: 28).

Na produção acadêmica brasileira, a fotografia e a imagem fílmica surgem enquanto objeto de pesquisa somente a partir da década de sessenta com o doutorado de Paulo Costa Júnior, intitulado *Tutela penal da intimidade e o direito de estar só* defendida em 1967. Até o final da década de setenta foram mais quatro teses entre mestrados e doutorados, com destaque para a abordagem histórica da fotografia no Brasil de Boris Kossoy, *Elementos para o estudo da fotografia no Brasil no século XIX*, concluído em 1979. Nos anos oitenta foram produzidos cerca de doze trabalhos acadêmicos, entre eles o festejado mestrado de Arlindo Machado, *A ilusão especular*, que em pouco tempo tornou-se clássico ao ser publicada pela FUNARTE em 1988. No trabalho o autor se contrapõe de maneira feroz à idéia da imagem fotográfica enquanto reflexo da realidade, ao afirmar que toda linguagem fotográfica é construção e, conseqüentemente, possui uma matriz ideológica de classe. Nas palavras de

Machado “se é verdade que os critérios de ‘imitação’ do mundo visível pelos signos figurativos são decorrência da história do grupo social que os pratica e se é verdade que cada grupo representa o que vê e vê o que representa a partir de certos pressupostos gnosiológicos que conformam o seu modo particular de se impor na sociedade, então o exame detalhado do código da fotografia e de seus sucedâneos deverá revelar – esperamos – a estratégia operativa da burguesia ascendente que o inventou.” (Machado, 1987: 20).

A década de noventa foi bem mais prolixa, produzindo cerca de uma centena de trabalhos referentes à linguagem fotográfica e filmica.

Historicamente este *boom* da pesquisa na área imagética vem na esteira do movimento de questionamento de paradigmas em que o pensamento pós-moderno relativiza a tradição materialista.

Devido a isso, praticamente toda esta produção está eivada de um discurso pautado na mágica do real fotográfico (Fontes, 1989: 151), nas diversas realidades contidas pela fotografia (Kossoy, 1989: 37), na sua característica eminentemente sensorial e sensitiva (Guran, 1992: 10), na perspectiva da imagem ser uma “espécie de ponte entre a realidade retratada e outras realidades, e outros assuntos, seja no passado, seja no presente” (Paiva, 2002:19), na idéia de que as “fotografias não são decodificadas como uma linguagem, elas são interpretadas criativamente” (Bittencourt, 1994: 236), na concepção de que “a foto torna-se o referente de si mesma” (Koury,1998), de que as imagens fotográficas são antes de tudo “objetos culturais autônomos” (Camargo, 1999: 33) que pertencem ao “particular absoluto, a contingência soberana, impenetrável e quase animal” (Barthes,1980: 17), e, conseqüentemente no aspecto polissêmico da linguagem fotográfica, o que permitiria diversas e infinitas interpretações. Como nas palavras de Maria Dantas “entre o leitor, a fotografia e o autor há um campo de intencionalidade impossível de ser registrado, mas que impregna o acontecimento (...) Assim, o que emerge é resultado da impossibilidade de redução, sendo sempre o espaço reservado a criação que alimentam e reciclam leituras do mundo”, devido a isso, para se interpretar uma fotografia é necessário utilizar, enquanto método, “a imaginação e os sentimentos como campos que tecem o itinerário argumentativo do conhecimento”, pois “a memória contida nos dados materiais só é passível de ser acionada quando permite que uma

rede de sentidos – olhar, desejos, emoção – possam vir à tona borrando a exatidão disponível na fotografia” (Dantas, 1999). Ainda segundo Maria Dantas “tal proposição coloca para a pesquisa a necessidade de abdicar da assepsia dos conceitos da objetividade fragmentária, da metonização da ciência que separou, cindiu razão/desrazão, real/imaginário” (Dantas, 1999).

A idéia da fotografia, enquanto documento fugidio, preso a um instante único que jamais se repetirá, presta-se a contento a uma idéia fragmentária da realidade, que somente poderia ser apreensível a partir de modos menores desta mesma realidade (Piette, 1992: 31), pois a totalidade seria incognoscível.

O discurso pós-moderno na área imagética, fotográfica e fílmica acompanha a lógica da chamada *Nova História* em seu “alargamento das fontes tradicionais por meio de novos olhares, olhando o que todo mundo olhou e ninguém viu”. Não por acaso, eleger-se-á a fotografia e sua aparente polissemia como um objeto privilegiado de estudo, a ponto de confundir mesmo quem, paradoxalmente, afirma trabalhar com os conceitos marxistas de totalidade e contradição.

Arlindo Machado, cujo texto, apesar de possuir considerável rigor científico, traz alguns equívocos bastante sérios em relação às categorias marxistas, como à idéia de “ideologia”, que no parágrafo que se segue, a interpretação pessoal do autor se sobrepõe ao próprio Marx:

“O primeiro problema diz respeito ‘a interpretação da célebre comparação de Marx e Engels que serve de epígrafe a este trabalho, ou mais precisamente, ao esclarecimento da natureza desta ‘inversão’ de que se fala no citado trecho da *Ideologia Alemã*: ‘Se em toda ideologia os homens e suas relações aparecem invertidos como em uma câmara escura, esse fenômeno responde a um processo histórico de vida (...)’. Nessa ‘inversão’, os herdeiros da tradição marxista leram ‘distorção’ e daí, por conta própria, ‘falsificação’, ‘ocultamento’ das condições reais de existência.” (Machado, 1987: 06).

A esta leitura “equivocada” feita pelos teóricos marxistas, Machado contrapõe a sua interpretação:

“O que Marx e Engels querem dizer com a metáfora da ‘inversão’ é que sistemas de representação agrupados sob o nome de ‘ideologias’ não são simples ‘espelhos’ para refletir de forma imediata: ao representar, ao construir sistemas para operacionalizar o mundo, ao articular as relações em que se acha mergulhado, o homem necessariamente ‘inverte’, isto é, interpreta e altera o objeto representado, por que a ação do sujeito é sempre produtiva e não pode ser reduzida à atitude de espectador passivo” (Machado, 1987: 07).

É preciso admitir o erro desta interpretação de Machado, que confunde a idéia de sujeito em Marx e deturpa o conceito de ideologia. Não é possível concordar com esta afirmativa do autor, em que ele infere que “inversão” é “transformação”, em vez de distorção, falsificação e ocultamento. Segundo o Dicionário Marxista, de Tom Bottomore, o conceito de ideologia em Marx e Engels “procura mostrar a existência de um elo necessário entre formas ‘invertidas’ de consciência e a existência material dos homens. É essa relação que o conceito de ideologia expressa, referindo-se a uma distorção do pensamento que nasce das contradições sociais e as oculta. Em consequência disso, desde o início, a noção de ideologia apresenta uma clara conotação negativa e crítica.” (Bottomore, 1988: 183).

E é justamente esta conotação negativa que o conceito de ideologia em Marx carrega que Machado termina por negar, ao entender a idéia de “inversão” como “interpretação”. O autor também não define de maneira clara o que ele entende como a “materialidade da linguagem fotográfica”, assim como sua possibilidade de ser utilizada enquanto evidência de uma dada realidade, deixando dúvidas a uma possível apreensão do real. Por tudo isso, em sua conclusão final, o autor é obrigado a admitir que estas questões (fundamentais para o corpo do texto) ficaram pendentes e, devido a isso, é forçado a retomar a discussão e afirmar a materialidade do referente:

“Chegados a este ponto, vemos ser necessário retomar a questão que até agora esteve pendente: todos os processos de refração de que tratamos até aqui nos autorizam supor que o referente está em definitivo condenado a ser uma miragem da representação fotográfica? De forma alguma. O referente comparece na fotografia nas mesmas condições que em qualquer outro sistema de representação: como um objeto do qual se deve aproximar por um *détour*, perfurando a sua ordem fantasmática mais imediata,

desconstruindo-o sem tréguas, através do conhecimento crítico dos processos de refração que o distorcem, que o ocultam, que o anulam. É preciso, em todo o caso, não nos entregarmos com inocência afetada ao culto de sua aparência mais superficial, como se ela exaurisse por si só, qual imagem e semelhança divina, a sua complexidade e as suas contradições. Perceber o referente é – tem de ser – uma empresa possível, pois o reflexo deve necessariamente ocorrer de alguma maneira que é preciso detectar; do contrário, a imagem fotográfica seria pura alucinação.” (Machado, 1987: 149).

Ainda assim, por trazer uma extensa pesquisa e ser pioneiro no combate à chamada “objetividade fotográfica” a-crítica, o mestrado de Arlindo Machado teve uma forte repercussão sobre as pessoas que trabalhavam e estudavam a fotografia, alargando o interesse do meio acadêmico com a linguagem fotográfica, interesse que avançaria com o fim da década de oitenta, acompanhando o surgimento da chamada sociedade imagética e a consolidação da linguagem visual frente à linguagem textual, até então hegemônica.

A grande maioria destes trabalhos são estudos sobre a hermenêutica fotográfica e fílmica enquanto possibilidade de representação e técnica artística. Destes trabalhos (defendidos ou publicados até o ano de 1999) apenas três abordam especificamente a temática indígena: os mestrados dos jornalistas Fausto Pires Campos (Campos, 1987) e Rosa Berardo (Berardo, 1990), respectivamente denominados *Por uma terra sem mal* (1987) e *Xingu: olhar fotográfico* (1990) e o doutorado de Fernando de Tacca (Tacca, 1999) *O feitiço abstrato: do etnográfico ao estratégico, a imagética da Comissão Rondon* (1999). Porém, se o tema é comum, eles diferem no trato e na abordagem teórico-metodológica que fazem de seus objetos.

Nesse sentido, comentarei os mestrados de Berardo e Campos, que são espantosamente semelhantes em suas propostas de trabalho, para, mais à frente, discutir o trabalho de Fernando de Tacca.

Os mestrados de Berardo e Campos têm como aspecto principal o objetivo de serem relatos de experiência junto aos grupos indígenas envolvidos, uma espécie de *diário de bordo*, um “relato jornalístico dos acontecimentos e impressões” (Berardo, 1990:03). Esta

postura descompromissada com o rigor científico não permite (apesar do real comprometimento político com os grupos estudados, tanto de Berardo como de Campos) avanços no campo teórico, como seria de se esperar de teses de mestrado. Enquanto Campos constrói um relato fotográfico da retomada de terras das aldeias guarani de São Paulo, Berardo discute a imagem fotográfica na construção e desconstrução de um indígena idealizado, o indígena do Xingu. Os dois autores confundem comprometimento político (necessário e positivo), com ausência de reflexão teórica e pressupostos claros. Como nas palavras de Rosa Berardo: “O relato de minha vivência como fotógrafa no Parque Nacional do Xingu não pretende ser exata nem teórica. É um relato de emoções, onde tento colocar a forma como percebia os índios diante da objetiva e como era percebida por eles quando fotógrafa” (Berardo, 1990: 49). Campos também se mostra avesso à teoria, que caracteriza como “árida e intragável”, optando em construir um relato técnico-fotográfico sobre o processo de demarcação de terras das aldeias guarani do litoral paulista, o que, à margem a qualidade das fotografias coletadas, para um texto acadêmico resulta pouco. Conforme nos relata Campos na introdução de seu trabalho: “No exame de qualificação recebi a sugestão de procurar fazer um relato, como um ‘diário de bordo’. A proposta me agradou muito, pois era uma ótima alternativa ao modelo do próprio texto do relatório do Exame de Qualificação, que ficara denso, carregado, um tanto distante do trabalho fotográfico. Creio que se fosse fundamentar e desenvolver os campos em sobreposição, de conhecimentos tão vastos e díspares, como o Direito, a Antropologia, a Comunicação e o problema fundiário, estaria desviando do sentido do trabalho. Tinha o receio de ser levado a demasiadas considerações teóricas, mesmo sobre a fotografia, e a não deixar prevalecer o discurso fotográfico” (Campos, 1987: 12), mais a frente o autor reconhece sobre a seu trabalho que “simplesmente tomei ‘anotações’ fotográficas” (Campos, 1987: 140). Nos dois autores, a voluntária ausência de rigor científico é justificada pela presença de um compromisso político-afetivo com os grupos em questão, como se a presença de um legitimasse a ausência do outro, como se a produção teórica estivesse alijada e não comportasse as necessárias relações humanas. Uma postura evidentemente equivocada, pois o compromisso político efetiva-se somente através da reflexão e da prática, sob o risco de, ao prescindir de teoria, cair em um voluntarismo inócuo que não contribui para a construção de um projeto político conseqüente, não permitindo a tão necessária compreensão além da realidade aparente. Os autores não consideram que, apesar de “densa” e “árida”,

somente através de uma profunda reflexão teórica, somada à clareza das categorias utilizadas, é possível pensar qualquer tipo de intervenção política conseqüente, ou qualquer tipo de práxis.

Em outra ponta, como exemplo de trabalho científico, ainda que com visíveis limites do ponto de vista histórico e de totalidade, encontra-se o doutorado de Fernando de Tacca sobre a narrativa visual, em especial a narrativa filmica da Comissão Rondon acerca dos indígenas brasileiros. O doutorado de Fernando de Tacca resente-se de sua opção fragmentária de história, não denotando os vínculos entre o imaginário rondoniano a respeito do indígena, e todo o percurso histórico-colonial que moldou este mesmo imaginário. A imagem fotográfica para Tacca é entendida através de contornos idealistas e absolutamente arbitrários, como no exemplo de Raul Beceyro sobre a clássica fotografia de Robert Capa denominada “Libertação de Chartres”, 1944, na qual Tacca defende a polissemia da imagem de uma maneira tão profunda que impede qualquer leitura do real.



Fotografia 3.1: Robert Capa – *Libertação de Chartres* – 1944.

“Beceyro faz uma análise dessa foto e propõe uma metodologia de aproximação da imagem que usaremos para examinar as fotografias de

nosso objeto e que será aplicada na leitura das imagens no capítulo específico sobre a Comissão Rondon. Ele começa a sua análise descrevendo a foto em um tempo indeterminado e ocorrido no plano do ‘possivelmente’: ele deduz que a foto foi tirada no mesmo dia que as tropas aliadas ocuparam a cidade de Chartres na França e a libertaram dos nazistas. A mulher de cabeça raspada com a criança nos braços indica que ela colaborou com os nazistas e o filho é a prova da colaboração; o personagem preocupado é o pai; os habitantes festejam. Para o autor há três olhares possíveis de leitura:

1ª leitura – feita pelos espectadores do fato real, próprios atores da cena fotografada. Os personagens estão contentes e vestem-se como se fossem para uma festa. Qual seria a razão da alegria? A libertação? Não é muito claro. O motivo da alegria é a detenção da mulher. Ela simboliza para eles a ocupação do exército nazista e é um símbolo frágil e vulnerável ao alcance de todos, um heroísmo ao alcance de todos. Três personagens não participam dessa alegria insana ou embriaguez coletiva: a mulher com o filho, o pai e o fotógrafo.

2ª leitura – realizada pelo fotógrafo. Para Capa, não há nenhum exército alemão nem ato de heroísmo aqui, só tragédia. O fotógrafo não partilha o ponto da câmera com nenhum habitante, todos estão a sua frente configurando um enfrentamento, ou seja, são pontos de vista antagônicos. O ponto de câmera e o momento foram uma escolha deliberada do fotógrafo. O gesto da mulher olhando para seu filho seria perdido um instante antes ou depois.

3ª leitura – feitas pelos espectadores da foto. Beceyro lembra que a leitura de qualquer foto é uma leitura ‘cultural’. Franceses lêem esta foto diferentemente de outros povos, pelas próprias circunstâncias históricas.

O interessante e cativante na análise de Beceyro é a sua proposta de inversão da noção de resistência: ela não está onde se poderia supor, pois na foto quem resiste é a colaboradora. Ela simboliza a resistência, é ela que maternalmente tenta sobreviver. A construção signica da fotografia passa, portanto, pelas escolhas valorativas do sujeito enunciativo da imagem, o fotógrafo. Ao levantar estas quatro leituras possíveis, Beceyro coloca-nos diante do problema da polissemia cultural na leitura das imagens técnicas. Elas não tem uma leitura consensual para todas as culturas, assim como as imagens não técnicas, desmistificando desse modo o mito de pureza representativa dessas imagens.” (Tacca, 1999: 22).

As leituras propostas por Beceyro e confirmadas por Tacca enquanto metodologia que ele – Tacca – usará junto às imagens da Comissão Rondon nos revelam vários problemas que vão desde o conceito de real até a idéia de história. Inicialmente, em relação à fotografia de Robert Capa, não é possível afirmar que as pessoas representadas na imagem não estão comemorando a libertação de Chartres, mas, “a detenção da mulher” que

representa a libertação de Chartres. Esta leitura, ao destacar a tragédia pessoal de uma anônima família colaboracionista em detrimento do significado histórico do avanço dos aliados, nos coloca a opção pela fragmentação histórica e pela particularização do fato. Beceyro despreza de tal forma a idéia de totalidade que, chega a afirmar que os fotografados, ao comemorem a derrota nazista, participam de uma espécie de “alegria insana”, inteligível para a razão humana. Uma ilogicidade que somente se justifica na a-historicidade da análise do autor.

A segunda leitura pretende afirmar arbitrariamente que o fotógrafo Robert Capa, entusiasta do exército aliado (posicionou-se de maneira abertamente favorável à causa republicana durante a Guerra Civil Espanhola e abraçou com o mesmo entusiasmo o antifascismo representado pelos aliados) não vê nenhum exército alemão a ser enfrentado, nenhum ato de heroísmo a ser registrado, apenas e unicamente a “tragédia”, posicionando-se de maneira antagônica aos personagens da foto. A partir de que dados o autor conclui que Capa encontra-se em posição antagônica aos retratados? Afinal, não há nenhum indício real que sustente esta hipótese, ainda mais se tratando de um repórter fotográfico engajado e politicamente a esquerda, como Capa.

A terceira leitura demonstra que cada cultura lê de maneiras distintas as imagens fotográficas, sempre a partir de seu percurso e acúmulo histórico. Pois bem, isto é fato, o que não quer dizer que toda leitura é possível e sustentável historicamente. Ainda que soldados alemães leiam esta imagem como sinal de ingratidão pelos anos de cooperação conjunta, não é possível sustentar esta versão a luz do que representou a República de Vichy para o povo francês. Assim como também não é possível concordar com idéia de que a foto representa uma “inversão da noção de resistência”, pois “na foto quem resiste é a colaboradora”. São interpretações eivadas por um tal subjetivismo (pessoal, a-histórico e arbitrário), por um tal descolamento do real, que impossibilita qualquer análise pautada no rigor científico. Para Beceyro a realidade é tão complexa e multifacetada que se torna inapreensível em sua totalidade.

Engels, em seu texto *Ludwig Feurbach e o fim da filosofia clássica alemã*, em determinado momento discute as possibilidades de apreensão do real através das

representações que os homens constróem em torno desta mesma realidade. Em certa altura nos pergunta Engels: “Nosso pensamento é, de fato, capaz de conhecer o mundo real? Podemos, com nossas representações e conceitos sobre o mundo real, formar uma imagem exata da realidade? Na linguagem filosófica essa questão é conhecida como o problema da identidade entre o pensamento e o ser e é respondida afirmativamente pela grande maioria dos filósofos” (Engels, s/d: 180). E, caso não tenhamos claro que o suporte da representação imagético-fotográfica constitui-se na base real, que é a realidade na qual ela é construída, corremos o risco de cair nas armadilhas da intemporalidade e do a-historicismo a guisa de justificar uma interpretação da imagem em si enquanto representação, uma espécie de “poética visual”, o que, no limite, inviabilizaria qualquer trabalho de cunho científico. A imagem fotográfica – como qualquer documento – está aberta a diversas interpretações e leituras, dependendo das informações do expectador, assim como suas opções teórico-metodológicas, porém, esta interpretação não pode “prescindir de sua gênese, as ações e acontecimentos que marcaram indelevelmente (mas não claramente a primeira vista) sua produção e seu percurso no tempo.” (Ciavatta, 2002: 125).

Chauí, ao discutir a crítica à razão e à objetividade no discurso pós-moderno, aponta quatro aspectos básicos que fortalecem e dão origem a esta poética da narrativa no fazer fotográfico:

“ – negação de que haja uma esfera da objetividade. Esta é considerada um mito da razão, e, em seu lugar surge a figura da subjetividade narcísica desejanste;

- negação de que a razão possa propor uma continuidade temporal e captar o sentido da história. O tempo é visto como descontínuo, a história é local e descontínua, desprovida de sentido e necessidade, tecida pela contingência;

- negação de que a razão possa captar núcleos de universalidade no real. A realidade é constituída por diferenças e alteridades, e a universalidade é um mito totalitário da razão;

- negação de que o poder se realize á distância do social, através de instituições que lhe são próprias e fundadas tanto na lógica da dominação quanto na busca da liberdade. Em seu lugar existem micropoderes invisíveis e capilares que disciplinam o social.” (Chauí, 1993: 32).

José Claudinei Lombardi, demonstra que, ao negar a possibilidade de apreensão da realidade objetiva, o pós-modernismo afirma que a “única saída é voltar-se para uma postura subjetivista e, no limite, defender a ‘dessubstancialização do sujeito’. O subjetivismo pós-moderno não está significando, necessariamente, o privilegiamento do sujeito no processo de construção de conhecimento, em oposição ao objeto ou a realidade. Embora esse sentido clássico permaneça subjacente, para essa postura o que importa é a sua ‘sensibilidade’ para captar o acaso, o contraditório, o aleatório, o imponderável, o incompreensível (Sevcenko, N., 1990, p.54)...objetivando, simplesmente, o humor, o prazer, a contemplação, sem nenhuma outra finalidade senão da ‘satisfação’ (Idem, ibidem); é a pressuposição do indivíduo, como ‘receptor de imagens aleatórias’, perceber o mundo como espetáculo fragmentário, sem totalidade e irracional (Santos, J.F.,1990, p.60) e ‘rir enquanto é tempo’ (Idem, p. 71); é a representação, a metáfora e a simulação construída e esquematizada eletronicamente (Peixoto, N.B. e M.C. Olalquiaga, 1990, p. 75-76).” (Lombardi, 1993: 148).

Entretanto, como ler uma fotografia enquanto documento histórico? Em sua obra intitulada *A câmara clara*, Roland Barthes responde a essa pergunta ao procurar de maneira intensa, entre as diversas fotografias que possuía de sua mãe, uma que emanasse “a verdade do rosto que eu amara”. E, após, finalmente, encontrá-la, Barthes furta-se de mostrá-la ao leitor, afirmando que:

“(...) não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela só existe para mim. Para vós, não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”. Ela não pode constituir em nada o objeto visível de uma ciência; não pode criar uma objetividade, no sentido positivo do termo. Quando muito, interessaria ao vosso *studium*: época, vestuário, fotogenia; mas nela não há para vós qualquer ferida.” (Barthes: 1980, 105).

Em sua busca, Rolland Barthes percebe duas manifestações que derivam do registro fotográfico: o *studium* e o *punctum*. O primeiro representa a moldura histórica da foto, “um campo que reconheço facilmente em função do meu saber e minha cultura”. Como na clássica foto do norte-americano Nick Ut, na qual reconhecemos a guerra do Vietnã através

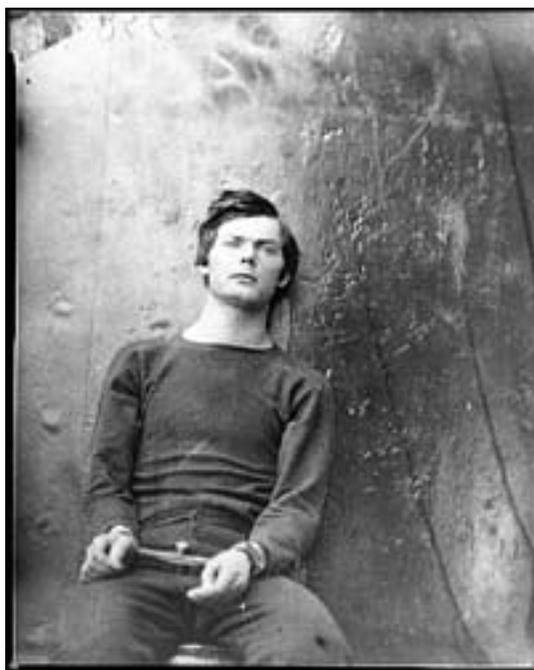
dos soldados americanos e do semblante transido das crianças asiáticas com suas roupas ardendo em *napalm*.

O segundo, o *punctum*, representa a dor pessoal e intransferível que somente eu, detentor de uma vivência única, sinto enquanto espectador ao ler aquela foto - o *punctum* da fotografia é “este acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)”. Entretanto, ainda que a idéia de *punctum* esteja centrada na sensibilidade pessoal e intransferível, esta mesma sensibilidade é detonada por uma determinada historicidade. Como no próprio exemplo de Barthes ao ler a imagem de Lewis Payne na véspera de seu enforcamento em 1865: “O foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: *ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja a aposta é a morte.” (Barthes: 1980, 142).

Isto é, caso o autor não reconhecesse na imagem do jovem um condenado a morte, certamente não sentiria de maneira tão pungente a dor da perda. O *punctum*, por mais pessoal, intransferível e, aparentemente, arbitrário que seja, é condicionado a história e ao conhecimento cultural-histórico de quem lê, enfim, assim como o *studium*, também está condicionado as relações sócio-históricas de quem lê. Como já afirmou Bertold Brecht, uma imagem dos trabalhos da Krupp, por si só, praticamente nada releva sobre aquela organização (Sontag, 1981: 23), ou seja, a imagem fotográfica somente torna-se fonte quando decodificada a partir de seu contexto histórico.

Em um artigo denominado *As imagens canônicas e o ensino de História*, o historiador Elias Thomé Saliba resvala neste tipo de discurso pós-moderno e subjetivista ao afirmar que as imagens (inclusive a fotografia), quando não trazem nenhuma palavra escrita, comentário ou legenda podem apenas impressionar, seduzir ou comover, não se prestando para o trabalho histórico, “deixei para o final talvez a observação que vim omitindo até aqui, mas que talvez seja a mais importante: como já disse tão bem Pierre Sorlin, nossa relação com as imagens, canônicas ou não canônicas, é sempre uma relação emocional. Há em primeiro lugar, a emoção que sentimos ou não ao ver uma imagem; em segundo lugar, a emoção daquele que faz a imagem; e, por último mas não menos importante, a reação emocional daquele que é objeto da imagem”. Mais a frente, ao discorrer sobre sua preferência a filmes clássicos para se

trabalhar em sala de aula, argumenta que “agora, eu, pessoalmente, começo pelos filmes ‘clássicos’, em primeiro; pois eles ainda mostram-se capazes de me emocionar (...) quando falei que alguns filmes ‘clássicos’ ainda são capazes de me provocarem emoções, não falei gratuitamente. Repito, não há critérios objetivos para a escolha, porque nossa relação com imagens em movimento é uma relação emocional” (Saliba, 1992:97). Apesar de concordarmos da dificuldade em se trabalhar uma imagem sem nenhum referente ou suporte escrito, não é possível entendermos a imagem fotográfica como uma mera percepção sensorial alijando-a de sua própria historicidade, inclusive, e é bom que se destaque, a própria emoção não deixa de ser um produto de nossa vivência e práxis, “e mesmo as formações nebulosas no cérebro dos homens são sublimações necessárias do seu processo de vida material, empiricamente constatável e ligado a pressupostos materiais”, e estes são os critérios (Marx, 1984: 37).



Fotografia 3.2: Alexander Gardner – *Lewis Payne*, na prisão, 1865.

A imagem fotográfica ou videográfica me emociona na medida que diz algo a minha história e, nesse sentido, minha decodificação é sempre historicizada, determinada por

uma dada realidade material, não é uma relação arbitrária, mas mediada por critérios objetivos. Quem faz a foto ou a imagem, a constrói a partir de um dado contexto cultural, a partir de sua ótica e leitura de mundo; quem lê a imagem, a lê através de seus códigos culturais específicos, também construídos a partir de seu percurso histórico e aquele que é fotografado, se deixa fotografar a partir de uma dada representação, que também é historicizada. A subjetividade, qualquer que seja, produz-se dentro de processos históricos e não pode ser, portanto, entendida como algo de fora, naturalmente emanada de sujeitos supra-históricos, pois, “a subjetividade que se materializa nas decisões históricas é ela própria um produto histórico-social” (Frigotto, 1999: 30). Pensar o homem, assim como seu produto, fora destas relações materiais e históricas é inscrever-se em uma concepção idealista de mundo, pois não existe concepção, conhecimento ou desejo que se defina em outra esfera que não a produção material da existência, determinada e delimitada pelas relações sociais (Frigotto, 1999: 68).

Boris Kossoy, assim como Saliba, também percorre o tortuoso caminho da subjetividade para explicar a linguagem fotográfica enquanto documento histórico. Segundo Kossoy, apesar da imagem fotográfica ser “um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções”, fornecendo ao bom inquiridor “um amplo painel de informações visuais para a nossa melhor compreensão do passado em seus múltiplos aspectos” (Kossoy, 1989:16); ela possui distintas realidades, permitindo a construção de “um novo real”. Nas palavras de Kossoy, toda a fotografia contém em si duas realidades, a *primeira* e a *segunda realidade*: a primeira é o momento curtíssimo do ato fotográfico, o instante em que é gerada - “seria o momento em que o referente reflete a luz que nele incide sobre a chapa sensível e a imagem é gravada; é o *índice* fotográfico, provocado por conexão física, como assinalou Pierce” (Kossoy, 1989:37); a segunda realidade é “a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual esta imagem se encontre gravada”, ou seja, o produto final do ato fotográfico que é a fotografia. Ainda segundo Kossoy, apenas a *segunda realidade* compõe a materialidade do documento fotográfico, pois, o ato fotográfico – a chamada *primeira realidade* - é irrecuperável: “a segunda realidade é, a partir do conceito acima, a realidade fotográfica do documento, referência sempre presente de um passado inacessível” (Kossoy, 1989: 37).

“É justamente a realidade da representação (veículo da memória) que será apreciada, guardada ou destruída fisicamente, interpretada enfim. A primeira realidade, a do fato passado em sua ocorrência espacial e temporal, vê-se assim ‘substituída’, tornada signo expressivo, ‘signo da presença imaginária de uma ausência definitiva’.” (Kossoy, 1989: 43).

Kossoy afirma que a *segunda realidade*, ou seja, a fotografia em si, produz uma nova realidade, uma representação ideologizada que compõe um novo real: “é óbvio que estamos diante de uma nova realidade, a da imagem fotográfica, que há muito chamei de *segunda realidade*.” (Kossoy, 1989: 37).

Boris Kossoy nos apresenta um falso problema, pois, se a *segunda realidade* é uma representação particular a ponto de criar um novo real (a fotografia em si), e a *primeira realidade* (a coisa representada) é sumamente inacessível – o que nos resta enquanto documento? Ainda segundo Kossoy, nos resta um documento em aberto, passível de múltiplas interpretações:

“Seria esta, enfim, a realidade da fotografia: uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua realidade exterior) e de segredos implícitos (sua história particular, sua história interior), documental porém imaginária.” (Kossoy, 1989: 47).

Em outras palavras, resta-nos um documento com infinitas interpretações, realimentado pelo imaginário “num processo sucessivo e interminável de construção e criação de novas realidades”, o que, para o desvendamento histórico é pouco ou quase nada. Afinal, em que momento a fotografia enquanto representação – que ela é – nos permite reconstruir o real, ou melhor, nos permite fazer história? Tanto na narrativa de Saliba quanto no texto de Kossoy, encontramos uma idéia de fotografia consideravelmente ambígua a ponto de transformar-se em um “documento imaginário”, ou seja lá o que isso quer dizer, dotando o passado de uma inacessibilidade definitiva (“ausência definitiva”).

Assim como é necessário combater e negar a representação fotográfica positivista - entendida como “espelho da realidade” – negar a exaltação do seu contrário faz

parte do mesmo movimento. O documento fotográfico não deve ser entendido como uma representação absolutamente subjetiva que se desdobra em infinitas possibilidades de interpretações do real, inviabilizando qualquer reconstrução histórica objetiva, descolando-a de qualquer base material, dando-lhe uma estranha aparência de autonomia. Como se lê na entrevista do fotógrafo Walter Firmo, na qual, ao ser perguntado sobre a função da fotografia, ele afirma que a foto pode ser “a verdade verdadeira” ou apenas uma “elucubração pessoal”, de acordo com a intencionalidade do fotógrafo:

“Qual você acredita ser a função da fotografia? São várias. Se ela estiver engajada no fotojornalismo, é a de passar a verdade verdadeira, ou seja, aquilo que positivamente está acontecendo. Ainda no jornalismo – a verdade virtual – o outro lado da verdade possível, o da elucubração ou estética pessoal onde o autor fotográfico perpassa sonhos e histórias.”
(Firmo Apud Persichetti, 1997: 105).

Nesse sentido, a linguagem fotográfica tem sido recorrentemente interpretada de duas maneiras radicalmente distintas e igualmente equivocadas: a) como forma de conhecimento lúcido da realidade (sem qualquer intermediação do fotógrafo enquanto autor ideológico); b) como mera ilusão do real a partir de métodos e abordagens intuitivas e não racionais de caráter idealista. Enquanto aquela afirma sua característica única de ser “reflexo do real” e testemunha imparcial da história, este lhe dá uma primazia de representação quase que autônoma e arbitrária. Neste caso, o fato de serem diametralmente opostas, não significa que uma destas respostas esteja correta. Estas duas percepções, seja de caráter idealista, baseada no chamado pós-modernismo, seja pautada na visão primeira e mais rasa sobre a imagem fotográfica, possuem sua ontologia fincada em uma concepção metafísica de mundo. A imagem fotográfica, como qualquer outro documento é construída através de visões do real, tendo no percurso histórico do fotógrafo, na tecnologia de sua materialidade e na participação do sujeito retratado (quando o registro tem como objetivo outras pessoas) filtros culturais ativos. Em outras palavras, a fotografia, como todo e qualquer produto humano, tem suas raízes fincadas no mundo real e suas representações são construídas a partir das relações do homem com a realidade, através de seus vínculos econômicos e culturais. Afinal, a produção

de idéias, “da consciência, está de início, diretamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens, aparecem aqui como emanção direta de seu comportamento material.” (Marx e Engels, 1984: 37).

É fundamental lembrar que a linguagem fotográfica não se encontra atrelada apenas ao que se quer e ao que se pode registrar, mas, também, ao que é possível registrar tecnicamente, afinal, mesmo as linguagens artísticas são determinadas pelas suas possibilidades técnicas de produção. Os escravos do Brasil colônia registrados por Frond são distintos dos escravos de Ferrez, entre outros motivos, por questão de reprodutibilidade técnica, “isto por que, enquanto as imagens de Frond eram forçosamente posadas e estáticas (em virtude de ele operar então com o lento e complicado processo de colódio úmido)³⁴, as de Ferrez (beneficiado pela agilidade proporcionada pelas placas secas industrializadas) são cheias de vida e dinamismo. Se nos planos gerais de Frond assistimos escravos se preparando para ir a roça ou durante a pausa do almoço, nas fotografias de Ferrez os vemos em plena labuta, espalhando café nos terreiros, carregando os pesados cestos de vime às costas ou colhendo o café – da mesma forma que surpreendemos um garimpeiro em pleno ato de batear num riacho, inteiramente alheio à presença do fotógrafo” (Vasquez, 2002: 22).

O produto fotográfico é a síntese entre as possibilidades técnicas da máquina fotográfica – que é determinada pela tecnologia de uma dada época - e as opções ideológicas do fotógrafo – que são determinadas pelo contexto histórico. Nesse sentido o fazer fotográfico possui uma irredutível representação que é o “estar no mundo” do fotógrafo, do agente produtor da imagem, o registro fotográfico seleciona um dado momento e o congela no tempo alijando-o de seu *continuum* histórico.

A fotografia, como qualquer reprodução do real, é apenas uma faceta da realidade que envolve o fotógrafo, no caso, o autor da foto. O fotógrafo, de acordo com sua visão de mundo, seleciona os componentes que participarão do quadro a ser registrado. De

³⁴ Este sistema de revelação consistia no revestimento da chapa de vidro com uma solução de nitrato de celulose - na qual havia um iodeto solúvel – e sua sensibilização com nitrato de prata. A chapa era umedecida na solução momentos antes da imagem ser registrada, sendo revelada imediatamente após a exposição com sal ferroso.

acordo com a posição escolhida pelo fotógrafo, poderá incluir ou não as paredes de uma construção ou privilegiar uma paisagem desértica que, caso inclinasse sua câmara para esquerda, ela desaparecia da composição, dando um novo significado ao registro visual. Todo leitor, ao observar uma imagem fotográfica deve estar consciente de que a interpretação do real, apesar da “verdade iconográfica” que traz a fotografia, será forçosamente influenciada por outra ou várias interpretações anteriores, ou seja, a leitura do fotógrafo, o autor da imagem. Por mais isenta ou imparcial que o registro pareça, ele é produto das opções do fotógrafo, desde a tomada do registro, a seleção do objeto retratado e a todo o processo fotográfico até a obtenção da imagem final.

A própria tecnologia é parte integrante deste *selecionar*, que jamais é inocente, sequer aleatório e dependerá da historicidade do fotógrafo e das limitações e possibilidades do equipamento mecânico utilizado na obtenção da imagem. O produto fotográfico – a fotografia – será determinado, além da construção subjetiva e seletiva do fotógrafo, por diversos elementos mecânicos relacionados a tecnologia da máquina utilizada. Uma objetiva 50mm produzirá uma imagem distinta de uma lente grande-angular – 28mm -, que, necessariamente irá distorcer as linhas retas e ampliar a distância focal, alargando a perspectiva, já uma lente *zoom*, ou tele-objetiva, irá sobrepor os planos espaciais, achatando-os. A velocidade do obturador também atuará diretamente na composição fotográfica. Uma imagem tomada de maneira rápida congelará o objeto fotografado, ainda que este esteja em movimento, já uma baixa velocidade criará uma sensação de animação, borrando a imagem, como na célebre fotografia de Robert Capa durante o desembarque do Dia D. Nesta fotografia, devido à baixa luminosidade somada ao movimento natural do combate, os soldados aliados aparecem pouco nítidos, nos dando uma sensação de violência e luta. Neste caso, seria ingênuo e arbitrário afirmar que Capa utilizou o recurso da baixa velocidade, provavelmente 60 avos de segundo, com a intenção deliberada de construir uma imagem simbólica do desembarque em Omaha Beach. Robert Capa fotografou esta cena na exata medida das possibilidades de luz que a tecnologia de sua Contax 35mm comportava, com certeza, teria preferido registrar a invasão aliada a partir de uma luminosidade e condições mais adequadas.



Fotografia 3.3: Robert Capa – *Soldado em Omaha Beach* – 1945.

Ao contrário do cineasta Steven Spielberg que, tendo acesso a todas condições possíveis de controle tecnológico e luminosidade, inspirou-se justamente nas imagens borradas e desfocadas de Capa para as filmagens de *O resgate do soldado Ryan*, para dar um tom de realismo as cenas do desembarque na Normandia, ou seja, filmou com baixa velocidade e pouca iluminação com a clara intenção de criar proximidade do espectador com a batalha.

Nos dois exemplos, a imagem tremida e a foto borrada nos dão uma sensação de vida e realidade, ainda que não tenha sido esta a intenção de Capa. Nas palavras do fotógrafo:

“A costa da Normandia ainda estava a milhas de distância quando o primeiro e inconfundível tiro alcançou nossos ouvidos atentos. Já havia luz suficiente para começar as fotos, e eu tirei minha primeira câmera Contax do oleado à prova d’água (...) Fiz uma pausa sobre a areia pra tirar minha primeira foto real da invasão. O condutor, que estava com uma compreensível pressa de dar o fora dali, tomou minha pose de fotógrafo por uma explicável hesitação em sair, e me deu um bem mirado chute no traseiro (...) O som e seu rifle lhe deu coragem o bastante para prosseguir e ele deixou o obstáculo para mim. Sobrou me um pé de largura, e me senti

seguro o suficiente para tirar fotos dos outros caras que se escondiam como eu (...) Terminei minhas fotos, e o mar estava gelado nas minhas calças (...) Eu não me atrevia a tirar os olhos do visor da Contax e freneticamente tirei foto atrás de foto. Meio minuto, depois meu filme acabou. Busquei um novo rolo na bolsa, e minhas mãos molhadas, trêmulas, o estragaram antes que eu pudesse inseri-lo na câmera.” (Capa, 1998: 67).³⁵

Em outro extremo, ainda na 2ª Guerra Mundial, encontramos a célebre imagem “*Old Glory goes up on Mt. Suribachi*” de Joe Rosenthal, na fotografia já consagrada, ganhadora do prêmio Pulitzer de 1945, que representa a tomada do monte Suribachi pelo exército dos Estados Unidos, na ilha vulcânica de Iwo Jima, finalizando uma das mais sangrentas batalhas do Pacífico, na qual morreram 6821 soldados norte-americanos. A fotografia foi obtida após uma breve encenação dos *mariners* para o fotógrafo, como é possível ver nas imagens a seguir:

Posteriormente, o próprio J. Rosenthal admitiria que, a seu pedido e gritos “vamos, vamos! Este é um momento histórico!”, os *mariners* repetiriam a cena várias vezes, até a fotografia ser construída a contento, ou seja, como um símbolo do esforço bélico norte-americano na luta contra o Império Japonês.³⁶

Ainda na década de 40, o “fotógrafo-aprendiz” Mário de Andrade, em sua viagem ao Norte do país, tentou fotografar as diversas borboletas amarelas que se encontravam juntas aos trilhos da ferrovia Madeira-Mamoré. Porém, devido a baixa velocidade da máquina e a utilização de um filme preto e branco, o que se vê na fotografia não são as borboletas do poeta, mas apenas alguns poucos borrões esbranquiçados. Se o poeta não nos avisasse através de uma legenda jamais perceberíamos as borboletas. Como, chateado, reconhece o próprio Mário: “Na verdade eu estou sentado nestes trilhos de Porto Velho por

³⁵ Ironicamente das 106 fotografias tomadas por Capa por ocasião do desembarque da Normandia, apenas restaram seis, devido a descuido do laboratorista.

³⁶ A primeira tomada é feita com uma bandeira de pequenas dimensões de 140x70 centímetros, porém Rosenthal descobriu que o um segundo destacamento trazia uma bandeira maior, de 240x140, o fotógrafo esperou a substituição das bandeiras para melhor composição e registrou a imagem. É provavelmente, devido a sua carga simbólica, é uma das imagens mais reproduzidas nos Estados Unidos, tornando-se estampa de selos de três centavos, sendo esculpida em gelo e em hambúrguer em momentos distintos da história norte-americana, sendo, inclusive, reencenada em um filme de 1949 denominado “*Sands of Iwo Jima*”.

causa das borboletas que estão me arrodando, amarelinhas e a objetiva se esqueceu de registrar. Era para fotar as borboletas.” (Andrade, 1983: 313).



Fotografia 3.4: 1ª Sequência.



Fotografia 3.5: 2ª Sequência



Fotografia 3.6: Última tomada



Fotografia 3.7: Fotografia selecionada



Fotografia 3.8: J. Rosenthal tomando a foto.

A margem à liberdade poética de Mário, a sua *kodaquinha* não esqueceu de “fotar” as borboletas de Rondônia, mas, sua tecnologia não permitia tomadas muito rápidas sem uma considerável distorção do objeto fotografado.

Entretanto, é importante destacar que por mais subjetiva que pareça, por mais que a realidade esteja distorcida, casualmente - como no registro de Mário - ou devido às circunstâncias de seu registro, como no caso de Capa, ou ainda encenada como a imagem de

Joe Rosenthal, a fotografia sempre diz a seu referente, a sua materialidade intrínseca, em última análise, “a fotografia é sempre imagem de alguma coisa” (Leite, 200:25), e, nesse sentido, como qualquer produção cultural, é carregada de historicidade.

Segundo o fotógrafo Ênio Leite:

“Portanto, os discursos ou sistemas simbólicos elaborados pelos homens para representar o mundo, são sempre ideológicos, pois, longe de constituírem entidades autônomas transparentes, são, em última instância, determinados pelas próprias contradições inerentes à vida social.”³⁷
(Photo&Camera, 1997: 14).

A grande diferença entre o registro fotográfico e as outras fontes de documentação não-visuais -como o texto e a oralidade - reside na aparente veracidade que a imagem fotográfica carrega por trazer alguns elementos de existência real, ainda que estes, no conjunto, também façam parte da representação desta mesma realidade.

Nesse sentido, é necessário percebermos que a imagem fotográfica é um documento diferenciado, pois, ainda que não traga a realidade em sua totalidade, enquanto reflexo, traz, através de sua tecnologia e processo mecânico de registro, elementos que realmente pertencem à materialidade objetiva. Devido a isso, a esta característica típica do processo fotográfico, não são poucos os diversos historiadores que quando necessitam de um dado documental que realmente comprove seu argumento recorrem às fotografias de época com intuito de afirmarem que aquilo “realmente” foi desta forma, recorrendo a imagem fotográfica enquanto prova irrefutável do passado. Apesar da imagem fotográfica não se prestar por si só enquanto prova de uma determinada verdade histórica, é necessário ter claro que o registro fotográfico, mais do que outros documentos, permite uma representação que contém elementos da realidade objetiva fotografada.³⁸

³⁷ É importante salientar que Ênio Leite utiliza-se do termo “ideologia” enquanto visão de mundo, e não enquanto leitura falsa de mundo, como Marx.

³⁸ O próprio historiador Eric Hobsbawm no livro A Era do Capital, aos fala das reais condições dos bairros operários de Londres do século XIX, contrapõe uma pintura - como a visão idílica falseada - dos operários londrinos a uma

Os alemães retratados por August Sanders durante a República de Weimar de fato existiram, os combatentes retratados por Robert Capa nas brigadas internacionais de fato lutaram e morreram na ascensão de Franco. Ainda que, eventualmente, legendas e informações estejam incorretas ou mesmo falseadas, estas pessoas *de fato existiram* em uma determinada época. A imagem fotográfica não é, absolutamente, o “reflexo da realidade”, sequer a chave-mestra para desvendar o que “realmente aconteceu”. Ela é, quando evocada corretamente, apenas mais um aspecto “daquilo que ocorreu”, mais uma evidência que, quando questionada, colabora no desvendamento do “acontecido”.



Fotografia 3.9: August Sander – *Camponeses* – Alemanha.

Uma das imagens mais populares e significativas da Guerra Civil Espanhola é a clássica fotografia do húngaro Robert Capa conhecida como *Morte do soldado republicano*, publicada em outubro de 1936 na revista francesa *Vue*, que retrata um anônimo combatente revolucionário republicano no instante em que desaba ao ser atingido pela fuzilaria franquista. A cabeça pende para trás; os braços abertos como um pássaro atingido em pleno vôo. Naquela

fração de segundo (aproximadamente $1/60$ s)³⁹ está representado parte do drama espanhol, e dos que, de longe, sofreriam com ele a derrota e a humilhação dos quarenta anos da ditadura franquista anunciada naquele instante único. (Abramo, Folha de São Paulo: 1984)



Fotografia 3.10: Robert Capa – *A morte do soldado republicano*.

Mais tarde, devido à ausência dos negativos e a difícil posição do fotógrafo, que, para registrar aquela imagem teria que, necessariamente, encontrar-se em pleno fogo cruzado, levantou-se a hipótese de Robert Capa ter montado a fotografia. Isto é, longe de ser o “reflexo fiel da realidade”, esta fotografia havia sido deliberadamente encenada pelo autor. Entretanto, após a publicação e consagração da foto, isto não mais importava, a imagem era tão forte e carregada de significados que em pouco tempo cristalizou-se e adquiriu a força da realidade. E, ainda hoje, passados sessenta anos, continua, ao lado de *Guernica* de Picasso, como uma das imagens mais significativas da Guerra Civil Espanhola (ao contrário de Capa

³⁹ Um bom exemplo da “fração” de segundo representada pela fotografia é a fala de Sebastião Salgado sobre sua exposição no MASP: “... veja só, naquela exposição que fiz no MASP, três anos atrás, havia 250 fotografias com $1/250$ de segundo. Na exposição inteira você só tem um segundo de fotografia. E isso é fabuloso, que naquele $1/250$ você tem um produto final. É uma forma tão poderosa de comunicação que alguns críticos tem a tendência de considerar uma obra criativa somente quando você ficou três meses para realizar. Ao passo que a fotografia é uma outra criatividade tão fantástica, tão sutil que naquela fração de segundo você consegue passar uma expressão, se comunicou. Em nenhuma outra linguagem eu poderia me expressar melhor.” (Salgado, 1996: 56).

que esteve no *front* da guerra civil, Picasso não presenciou o bombardeio à cidade catalã, mas representou-a de forma simbólica seguindo relatos de outros informantes).

Os guarani fotografados pelos funcionários do SPI *de fato existiram*, ainda que parem sobre eles todo o integracionismo do estado brasileiro. A imagem fotográfica possui uma tecnologia inédita aos outros sistemas de representação,⁴⁰ pois, mesmo que o fotógrafo organize os elementos da composição e refaça a realidade a partir de sua ótica e visão de mundo, o processo óptico-mecânico registrará com exatidão os diversos aspectos do real enfatizados pela lente fotográfica, devidamente chamada de *objetiva*. E, estes elementos, aqui mobilizados pelo olhar humano - e por isso histórico - permanecerão indubitavelmente verídicos, ainda que sua mensagem esteja diluída na representação fotográfica.

O registro fotográfico traz em seu bojo as marcas do real através dos grãos de prata que flutuam na representação do fotógrafo, uma representação sempre originária de bases reais. Mesmo as fotografias de caráter experimental, como as imagens surrealistas de Philippe Halsman são decodificáveis, datadas e localizadas historicamente.

“Convém esclarecer que não estamos aqui, no plano da linguagem fotográfica generalizada, investindo na criação de dicotomias excludentes. Pelo contrário, sob diversos aspectos ‘fotografia analógica’ e ‘fotografia subjetiva’ ou ‘testemunho’ e ‘expressão’ não se encontram absolutamente separadas, se inter cruzam e se mesclam. Uma dependente da outra, pois, com certeza subjetividade está presente na mais fiel das fotografias documentárias ou por mais criativa que seja uma imagem fotográfica, de uma maneira ou de outra, algum referente refletiu luz e foi disposto diante da câmara.” (Oliveira Junior, 1995: 38).

Todas as imagens fotográficas possuem, em maior ou menor intensidade, amarras históricas, e, conseqüentemente, são passíveis de interpretações e leituras também históricas, por mais subjetividade que possam carregar. Toda e qualquer imagem fotográfica

⁴⁰ Entendendo representação enquanto conjunto de idéias ou imagens que os homens constroem a partir e com o objetivo de exemplificar suas diversas relações com o mundo material, sua produção e sua organização social e política.

possui uma historicidade essencial, que aflora com mais ou menos força de acordo com a pergunta formulada. E, considerando, que todo “acontecimento” é potencialmente histórico, dependendo, novamente, das perguntas a serem feitas pelo pesquisador, afirmo que toda fotografia, assim como os acontecimentos que estas registram – ao contrário de apontarem para um passado inacessível - são potencialmente históricas e levam os sinais e os rastros de seu tempo. Apesar de sua técnica, toda fotografia carrega uma intensa humanidade, e apesar dos procedimentos técnicos e mecânicos, toda imagem fotográfica é passível de interpretação e leitura. A produção de registros fotográficos “em determinado lugar e em uma época determinada caracteriza o documento examinado (a fotografia) e lhe dá um caráter histórico e as características que a ligam ao lugar que ocupa no interior do desenvolvimento geral” (Leite, 1992:120). Nas palavras do fotógrafo João Urban sobre seu trabalho com bóias-frias:

“Antigamente, acreditava que buscava a foto-verdade, uma imagem que fosse a reprodução da realidade. Hoje vejo que não é bem assim. Meu trabalho sobre os bóias-frias é minha idealização do bóia-fria. Percebo que o conteúdo da realidade fica constringido pela minha visão particular desse personagem. É assim com cada fotógrafo, meu bóia-fria é diferente do que está no trabalho de Nair Bendicto, é diferente daquele do Sebastião Salgado. Mas são todos bóias-frias. Então, a fotografia documental não existe sozinha, nem é isenta do comentário pessoal de cada fotógrafo. É uma gota de realidade. O registro de algo que aconteceu num determinado momento. É um registro histórico importante. A linguagem fotográfica tem um certo tipo de gramática. Estudar a nossa época por meio de um trabalho fotográfico é algo fundamental.” (Urban Apud Persichetti, 1997: 39).

A imagem fotográfica enquanto documento, ainda que este seja incompleto e seletivo, pertence a uma dada realidade e aponta para uma determinada verdade histórica, afinal, como diz Urban, independente das versões pessoais “são todos bóias-frias” e disso não há escapatória. A construção do saber histórico a partir da linguagem fotográfica é perfeitamente possível, desde que se respeite e interprete a subjetividade inerente a fotografia. Afinal, a fotografia é produzida através de diversas técnicas dependendo do período e do conseqüente avanço tecnológico, como tipo de filme, velocidade e características da máquina fotográfica, o que, conseqüentemente acarreta em imagens, cores e composições distintas,

além de, até a metade do século XX, ser produzida preferencialmente pelas classes dominantes, detentoras da tecnologia necessária para a sua produção, sendo, neste sentido, uma construção documental a partir da visão destas classes.

Através de uma única imagem é possível acessarmos um inventário de informações acerca de um determinado momento histórico, mas, estas informações somente serão codificadas através de uma metodologia correta e se vinculadas à sociedade de classes. A imagem somente servirá enquanto fonte se respondermos as seguintes perguntas: quem a produziu, a partir de qual classe social, de qual grupo cultural, para quem foi produzida e com quais intenções? A partir destas respostas o retrato fotográfico poderá ser decodificado historicamente.

Durante muito tempo se teve como verdade que a última fotografia tirada do presidente Salvador Allende antes do golpe militar chileno foi obtida por um fotógrafo anônimo, que, na época não teve seu nome veiculado pela imprensa por – segundo informações da própria imprensa – medidas de proteção, haja visto que se encontrava preso nos porões da ditadura chilena. A imagem que, após ser publicada no jornal *The New York Times*, em novembro de 1973, ganhou o prêmio da *World Press*, para o diário nova-iorquino é de uma composição impactante e, extremamente informativa, chegando a ser didática. A foto, que se tornou conhecida como *Allende com capacete e fuzil Kalashnikov junto aos GAPS* (Grupos de Amigos Pessoais) possui uma força raramente igualável no fotojornalismo mundial, sendo, inclusive, inspiradora da seqüência da morte de Allende no filme-documentário *Chove sob Santiago*. O presidente chileno, fuzil na mão e capacete de combate olha para o alto, como que perscrutando os aviões que horas mais tarde bombardeariam *La Moneda* ladeado de amigos e assessores prontos para o derradeiro momento, como em suas últimas palavras, “*Yo no voy renunciar! Colocado en un tránsito histórico pagaré con mi vida la lealtad del pueblo (...) estas son mis últimas palabras, teniendo la certeza de que el sacrificio no será en vano*” (Lavretski, 1978: 273). A fotografia anônima rodou por toda imprensa mundial representando a angústia daqueles que, como o povo chileno, acreditaram e apostaram em Allende.



Fotografia 3.11: The New York Times.

Hoje se sabe que esta fotografia, tão utilizada pela mídia televisiva e impressa como “última imagem de Allende”, na realidade foi obtida alguns meses antes, em junho de 1973, durante a primeira tentativa de golpe, movimento que fracassou e ficou conhecido como *tancazo*. Assessores próximos de Allende confirmaram esta hipótese ao reconhecerem que, um dos homens que aparecem na imagem não se encontrava no Palácio de *La Moneda* no dia do golpe, mas, sim, na quinta presidencial de *Los Arrayanes*.

A última fotografia do presidente Allende antes de ser assassinado foi obtida por um argentino chamado Horacio Villalobos, que atualmente é chefe de fotografia do *Diario Popular* de Buenos Aires. A imagem de Horacio é bem menos heróica. Nesta foto mal se vê o presidente Allende que encontra-se em uma das sacadas do Palácio acenando para alguns populares logo abaixo. A imagem é apressada e obtida com uma lente grande angular, o que distancia ainda mais o presidente, mas garante a presença dos populares. Nas palavras do próprio Horácio:

“En ese momento, las tanquetas se retiran y los carabineros dejan la plaza. Fue cuando por una de las ventanas del primer piso Allende se asoma para constatar que lo estaban abandonando a su suerte. Yo tenía dos cámaras, una con un zoom y la otra un

granangular. Me pongo a correr y grito 'Allende, Allende'. Al lado mío corría Arielo Netto, un camarógrafo amigo, uruguayo, que era más respetuoso y gritaba 'Señor presidente, señor presidente'. Esa cuadra de La Moneda había estado realmente desierta y entonces sucede algo mágico: justo aparecen caminando unos chicos que nos habían escuchado, Allende vuelve entonces a abrir el balcón y hace un saludo fugaz. Yo tomo dos fotografía con el granangular, para que se vean los chicos. Uno mira a Allende y le dice: Deles duro compañero presidente".



Fotografía 3.12: Horacio Villalobos.

Estas duas fotos nos demonstram que a imagem fotográfica, por mais didática ou mesmo óbvia que possa ser, necessita de uma interpretação adequada ao seu contexto histórico e, ainda mais, ser cotejada com outras fontes documentais. A imagem fotográfica por si só não permite - e se permite, apenas de forma limitada – o refazer histórico. A imagem fotográfica permite o desvelamento histórico de maneira plena apenas quando cotejada com outras fontes e documentos, sejam estes lembranças, textos, iconografias ou mesmo outros fotogramas. O diálogo com outras fontes de informação é “imprescindível para que se possa reconstruir a história subjacente ao encanto da imagem: a identificação da fotografia e do

fotógrafo, a data e local, o objetivo e a apropriação ou a guarda da foto, as anotações arquivísticas, as legendas, a historiografia sobre a época, o recurso à história oral, se houver contemporâneos para ‘ler’ na fotografia o que não é visível, as obras literárias reveladoras do simbolismo e das emoções da época. E cabe a humildade para reconhecer o mistério e a incompletude de todos esses caminhos.” (Ciavatta, 2002: 126). A imagem fotográfica – como qualquer documento – está aberta a diversas interpretações e leituras, dependendo das informações do leitor, assim como de suas opções teórico-metodológicas, porém esta interpretação não pode abrir mão das condições históricas que a gestaram e produziram este documento, assim como, de suas características próprias, como a reprodução mecânica do objeto representado. Na decodificação da imagem fotográfica é necessário ler tanto os elementos visíveis trazidos pela fidelidade objetiva da máquina como perceber as ausências na composição, neste caso, ausência também é informação.

CONCLUSÃO

Ao entender a fotografia como um produto histórico vinculado às relações sócio-econômicas dos homens, apontamos para a sua materialidade e possibilidade de decodificação. Ao optarmos pelo pressuposto materialista que organiza e dá sentido a esta pesquisa, também optamos por uma determinada visão de mundo e, a partir desta lógica, em vários momentos fizemos a crítica tanto com a visão positivista da fotografia – que entende a imagem fotográfica como reflexo mecânico do real – quanto com a idéia de imagem polissêmica, ou seja, que permite várias e infinitas leituras, como se a imagem não possuísse nada além da subjetividade de quem a lê e de quem a produziu. Em nossa crítica, tanto ao senso-comum positivista relacionado à fidelidade imagética, quanto à leitura pautada no irracionalismo presente na pós-modernidade, discutimos o documento fotográfico a partir de sua produção histórica e de suas reais possibilidades de representação do real. Nesse sentido, afirmamos que a imagem fotográfica possui tanto características objetivas, pois ela sempre é construída a partir de um referente, como também, traz consigo as marcas da subjetividade de quem a elaborou a partir de suas opções e visão de mundo. Porém, o que determina sua constituição final, é a materialidade das relações dos homens com o mundo. Afinal, o referente registrado de fato existiu, não sendo fantasia ou imaginação de quem lê ou de quem o produziu, somado ao fato de que toda representação, por mais subjetiva que possa ser, também é produto de relações históricas, não permitindo interpretações arbitrárias. Todo e qualquer

tipo de experimentalismo fotográfico, por mais pessoal e individual que seja, tem suas amarras em sua época e período histórico, desde as possibilidades técnicas ao imaginário de seu tempo.

A partir destes pressupostos investigou-se alguns conceitos fundamentais na leitura e compreensão da fotografia enquanto documento e fonte de informação histórica, discutindo quais suas possibilidades e limitações no desvelamento da história. À medida que iniciamos um diálogo com os principais autores brasileiros sobre a temática fotográfica, como Boris Kossoy, Arlindo Machado e Fernando de Tacca, fomos discutindo de maneira mais aprofundada suas concepções teóricas acerca da imagem fotográfica. Em nossa reflexão, apontamos que tanto a fotografia, como qualquer produção humana, por ser histórica, é passível de uma interpretação objetiva.

Esta pesquisa afirma que o documento fotográfico, como qualquer documento, é passível de interpretações tão diversas quanto os pressupostos de quem a lê, porém, defende que, somente por meio de métodos científicos e rigorosos, a fotografia nos permite chegar a uma dada verdade histórica, sabendo que esta verdade, por ser histórica, será sempre provisória. A imagem fotográfica – como qualquer documento – está aberta a diversas interpretações e leituras, dependendo das informações do leitor, assim como de suas opções teórico-metodológicas, porém esta interpretação não pode abrir mão das condições históricas que a gestaram e a produziram, assim como de suas características próprias, como a reprodução mecânica do objeto representado. É preciso ter claro que discutir a formação histórica da linguagem fotográfica brasileira, passa por compreender que as relações econômicas e sociais que formaram a nossa sociedade, também formaram nosso fazer-fotográfico. Assim como os diversos viajantes que percorreram o território nacional desde os tempos coloniais, os fotógrafos brasileiros continuam se interessando pelo registro das tradições e costumes do país. Fotógrafos como Pedro Martinelli, que recentemente lançou o livro de fotografia documental sobre a Amazônia denominado *Povo das Águas*, Nair Benedicto que, por meio do registro de manifestações culturais, como o Bloco da Lama⁴¹, preocupa-se em documentar um Brasil em vias de desaparecimento (ou transformação), Elza Lima, fotógrafa formada em história, que há décadas vem fotografando o homem amazônico,

⁴¹ Bloco carnavalesco de Paraty.

João Urban que durante anos documentou a imigração polonesa e o trabalho dos bóias-frias no estado do Paraná, Iolanda Huzak com seu extenso e comprometido projeto de documentação fotográfica sobre o trabalho infantil no Brasil, Marcio Santilli e tantos outros. A fotografia brasileira tem uma linguagem pautada no conceito documental e fotojornalístico que nos distingue enquanto latino-americanos do experimentalismo europeu.

O desenvolvimento da sociedade brasileira, assim como de suas contradições sociais e econômicas, é formativo de nossa visão fotográfica – entendendo a fotografia como produto histórico de uma dada época. Nesse sentido, a linguagem fotográfica do SPI atendia a uma determinada demanda histórica do órgão, pautada tanto no integracionismo cultural quanto econômico. Uma lógica que entendia o trabalho com um poderoso instrumento de domesticação e assimilação e tinha na escola seu principal agente legitimador. Nas diversas imagens analisadas, explicita-se um ordenamento muito claro em relação ao que se perpetua e ao que se descarta. As imagens do Posto Indígena de *Nimuendaju*, assim como o relato das viagens da equipe de áudio-visual do SPI, nos permite afirmar que as fotografias de Foerthmann seguiram uma pauta bem definida: vistas do Posto, da Sede, das benfeitorias, criação, plantação e escola, ou seja, Estado, trabalho e produção e educação para o trabalho. Os indígenas apareciam apenas em momentos de integração com as relações produtivas ou de maneira fragmentada em esboços antropológicos. No ensaio de Foerthmann, poucas vezes os indígenas apareceram com seus aspectos culturais e tradicionais, afinal, importava, justamente, esconder estes aspectos – que existiam – e promover uma aparência civilizada.

Além da simples inscrição visual, a fotografia tem a função de, ao tornar visível uma dada realidade, também construir e afirmar aspectos históricos, devido a isso, é necessário lermos uma fotografia, assim como outros documentos, a partir do que foi lembrado ou registrado em contrapartida do que não foi lembrado ou registrado, apesar de efetivamente ter existido. Afinal, é importante ter claro que a produção fotográfica do Serviço de Proteção ao Índio tem uma finalidade objetiva: garantir a perpetuação de uma determinada memória sobre suas atividades indigenistas, além, de maneira mais imediata, reforçar sua legitimidade frente à sociedade nacional. A produção fotográfica do SPI procura garantir a idéia de que o Estado brasileiro estava cumprindo com sua missão civilizadora junto aos

silvícolas e, desta forma, garantindo o desenvolvimento nacional, seja desintrusando suas terras ao sedentarizá-los nos limites de pequenas reservas delimitadas pelo SPI, seja fazendo avançar as frentes de expansão capitalista ao transformá-los em trabalhadores rurais.

A necessária crítica ao pensamento pós-moderno relativo à fotografia, devido à sua irracionalidade e subjetivismo que, no limite, é negadora do fazer científico, não deixa de entender a necessidade de valorizar e investigar novas fontes. Porém, esta discussão – tão importante para a pesquisa historiográfica – “não precisa necessariamente estar vinculada às perspectivas irracionistas e subjetivistas da história. Embora a pluralidade acadêmica – sem dúvida saudável e necessária – possibilite essas abordagens, não creio que os pesquisadores que trabalhem com outros referenciais discordem da necessidade de uma renovação (que não é sinônimo de concessão revisionista ou eclética) na pesquisa da área. Não basta, porém, essa concordância no abstrato; é preciso que tomemos a sério essas questões, inclusive para que deixem de se constituir no espaço da produção descomprometida com tudo (inclusive com a própria produção de conhecimento), do prazer, do gozo...” (Lombardi, 1993: 439). Em outras palavras, é necessário abraçar e dar voz às novas fontes, sem, contudo, perder o horizonte da totalidade histórica, vinculando toda gama de fatos e acontecimentos às diversas relações econômicas e sociais. Afinal, fotografia, como todo e qualquer produto humano, tem suas raízes fincadas no mundo real e suas representações são construídas a partir das relações do homem com a realidade, por meio de seus vínculos econômicos culturais e, devido a isso, a imagem fotográfica tem seus limites pautados no significado provisório da história mas não, por isso, inverídico ou irreal. A fotografia, como toda representação humana, não se dá a conhecer de maneira imediata. Assim como a realidade, necessita ser interpretada com metodologia e rigor científico, sob o risco de construirmos leituras sedutoras e criativas, mas sem qualquer nexos com o mundo real e a *práxis* dos homens.

Bibliografia

- ABRAMO, Cláudio. A linguagem dos fatos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 de nov. 1984.
- ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.
- ARNAL, Ariel. *Construyendo símbolos - fotografía política en México: 1865-1911*. Mexico: 1997. Disponível em <http://www-lib.usc.edu/~retter/peph1.html> - Acesso em 27 de março de 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e tecnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BERARDO, Rosa. *Xingu; o olhar fotográfico*. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- BILLETTER, Érika. *Canto a la realidad*. Madrid: Casa de América, 1993.
- BORGES, Paulo Humberto Porto. *Ymã: ano mil e quinhentos – relatos e memórias da conquista*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*, 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre fotografia*. São Paulo: Pioneira, 1990.
- CADOGAN, Leo. *AYVU ROPYTA - textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá*, 2ª ed. Asunción: Ceaduc - Cepag, 1992.

- CAMARGO, Isaac Antonio. *Reflexões sobre o pensamento fotográfico*. Londrina: UEL, 1999.
- CAMPOS, Fausto Pires de. *Por uma terra sem mal*. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- CAMPOS, Sandra Maria Christiani de la Torre Lacerda. *O olhar antropológico: o índio brasileiro sob a visão de Harald Schultz*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*, 5ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- _____. Sentimento de Identidade. *Folha de São Paulo*, Caderno Especial, 13 de abril de 2002.
- CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CENTENÁRIO DA LAGUNA, Edição Comemorativa, 1956.
- CHAMORRO, Graciela. *A espiritualidade Guarani: uma teologia ameríndia da palavra*. São Leopoldo: Sinodal, 1998.
- _____. *Kurusu Nengatu*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos, 1995.
- CHAUÍ, M. A. A universidade diante da vocação científica e da vocação política. *Revista da Educação Brasileira*, Rio de Janeiro, 15 (31) 2ª semestre de 1993.
- CHESNEAUX, Jean. *Devemos fazer tabula rasa do passado?* São Paulo: Atica, 1995.
- CI - CARTAS DE INDIAS. “*Cartas de Indias*”. Madrid. Ed. facs. 3t. 1974 In: MELIÁ, Bartomeu. *El guaraní conquistado y reducido*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos, 1993.
- CIAVATTA, Maria. Mediações no mundo do trabalho. In: LOMBARDI, José, SAVIANI, Demerval e SANFELICE, José Luís. (orgs.) *Capitalismo, Trabalho e Educação*. Campinas: Editores Associados, 2002.
- _____. *O mundo do trabalho em imagens*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- CUNHA, Manuela Carneiro (org). *História dos Índios do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DANTAS, Eugênia Maria. *Educação-fotografia: impressões e sentidos*. Caicó: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1999. Disponível em <http://www.anped.org.br/0209t.htm> - Acesso em 10 de março de 1998.

- DE ALMEIDA, Rubem Ferreira Thomaz. *Relatório sobre a situação dos Guarani-Mbya do Rio Grande do Sul: questão de terras*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional do Índio, 1985 (datilografado).
- DEMARTINI, Zeila de Brito Fabri. Revisitando a História da Educação através do uso de imagens. In: *Anais do Seminário Pedagogia e Imagem – Imagem na Pedagogia*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1995.
- DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. *América de Rugendas*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- DOSSE, François. *A história em migalhas*. Campinas: Unicamp, 1994.
- ENGELS, F. *Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia clássica alemã*. Editora Alfa-Omega: Obras Escolhidas Vol. III, s/d.
- _____. *Do socialismo utópico ao socialismo científico*. São Paulo: Global, s/d.
- FABRIS, Anateresa (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens e LAGO, Pedro Correa. *O século XIX na fotografia brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.
- FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Miriam Moreira (org). *Desafios da Imagem*. Campinas: Papyrus, 1998.
- FREUND, Gisele. *Fotografía y Sociedad*. Madri: Casa de América, 1989.
- FRIGOTTO, Gaudêncio. *Educação e crise do trabalho*, 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GAGLIARDI, José Mauro. *O indígena e a República*. São Paulo: HUCITEC, 1989.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1993.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HEREDIA, Jorge. *Breve revision historica de los avatares de la obra del fotografo peruano martin chambi (1891-1973) y reseña de dos monografias recientes*. Lima, 1998. Disponível em <http://www.geocities.com.br/Paris/Lights/8039/rev1.htm> - Acesso em 21 de maio de 1999.
- HOBBSAWM, Eric. *A era das revoluções*, 11ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- _____. *A era do capital*, 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. *Sobre história*, 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Fotografia: realidade ou ilusão. Revista Política & Trabalho, João Pessoa, 1998. Disponível em <http://www.geocities.com/CollegePark/Library/8429/13-koury.html> - Acesso em 02 de março de 1998.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Atica, 1989.

_____. *Hercules Florence*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo (org). CERU, 1992, número 03.

LAVRETSKI, José. *Salvador Allende*. Moscou: Editorial Progreso, 1978.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família*, 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

LIMA, Antonio Carlos de Souza. O governo dos índios sob gestão do SPI, In: CUNHA, Manuela Carneiro (org). *História dos Índios do Brasil*, 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*, 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

LIMA, Solange Feraz. O circuito social da Fotografia: Estudo de Caso – II, In: FABRIS, Anateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

LOMBARDI, José Claudinei. *Marxismo e História da Educação*. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

LOWY, Michael. *Ideologias e a Ciências Sociais*, 11ª ed. São Paulo: Cortez, 1996.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1983.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. *O Capital. Volume II*, 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MARX, Karl & ENGELS, F. *Manifesto Comunista*, São Paulo: Cortez, 1998.

_____. *A ideologia Alemã*. Editora Moraes: São Paulo, 1984

_____. *Obras Escolhidas – Tomo 3*. São Paulo: Alfa-Omega, s/d.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado, In: ALENCASTRO, Luiz Felipe. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- _____. Através da imagem: Possibilidades teóricas-metodológicas para a análise de fotografias como fonte histórica. In: *Anais do Seminário Pedagogia e Imagem – Imagem na Pedagogia*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1995.
- MAUAD, Ana Maria e CARDOSO, Ciro Flamarion. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- MELIA, Bartomeu. *El guarani conquistado y reducido*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos, 1993.
- _____. “Oralidad y escritura em sociedades indígenas”. In: *Seminário Internacional: el aprendizaje de lenguas em poblaciones indígenas: el caso de los idiomas indígenas*. Iquique, Chile, 4 a 8 de novembro de 1996.
- _____. *El Guarani: experiência religiosa*. Assunção: Cepag, 1991.
- MILLIET, Sergio. *Fora de forma*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MOREL, Marcos. *Imagens aprisionadas e resistência indígena: os daquerreótipos de 1844*. Campinas, 1998. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/10/7.html> - Acesso em 31 de março de 2001.
- MONTEIRO, John. *Negros da Terra*, 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MONTEIRO, Rosana Honório. *Brasil, 1833: a descoberta da fotografia revisitada..* Dissertação de Mestrado, Instituto de Geociências, Universidade estadual de Campinas, Campinas, 1997.
- NIMUENDAJU, Curt Unkel. *As lendas da criação e destruição do mundo*. São Paulo: HUCITEC – EDUSP, 1987.
- Revista PHOTO&CAMERA, número 11, 1997.
- OLIVEIRA JUNIOR, Antonio R. Considerações sobre o dispositivo fotográfico. In: *Seminário Pedagogia da Imagem, Imagem na Pedagogia*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense/Faculdade de Educação, 1995.
- PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. vol. I. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- _____. *Imagens da fotografia brasileira*. vol. II. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- PLEKHANOV, Guiorgui V. *O papel do indivíduo na história*. São Paulo: Expressão Popular, 2000.

- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN_BIANCO, Bela e LEITE, Miriam Moreira (orgs.). *Desafios da imagem*. Campinas: Papirus, 1998.
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Imagem e representação do índio no século XIX. In: GRUPIONI, L.D.B. (org.) *Índios no Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- POOLE, Deborah. *Vision, raza y modernidad*. Lima: Sur Casa de Estudio del Socialismo, 2000.
- PRADO JUNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*, 26^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- REVISTA NATIONAL GEOGRAPHIC, número 02, junho de 2000.
- RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização*. Petrópolis: Vozes, 3^a ed., 1979.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A república*. Porto Alegre: Ed. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1989.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*, 2^a ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*, 2^a ed. São Paulo: Melhoramentos, 1963.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos, 2000.
- TACCA, Fernando Cury. *O feitiço abstrato: do etnográfico ao estratégico, a imagética da Comissão Rondon*. Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- VILLAÇA, Antonio Carlos. Debret, um itinerário de amor. In: *O Brasil de Debret*. Rio de Janeiro: Vila Rica, 1993.

Fontes Primárias

FOLHA DA NOITE. São Paulo: 30/01/37, 1937.

BRASIL. Fundação Nacional do Índio. *Relatório do Posto Indígena de Apucarana*. Paraná, 1972.

BRASIL. Serviço de Proteção ao Índio. *Relatório do Posto Indígena de Barão de Antonina*. Paraná, 1964.

BRASIL. Serviço de Proteção ao Índio. *Relatório do Posto Indígena de Nonoai*. Paraná, 1964

BRASIL. Serviço de Proteção ao Índio. *Relatório do Posto Indígena Cacique Doble*. Paraná, 1945

Relatório das Atividades da Equipe Áudio-Visual, Conselho Nacional de Proteção ao Índio, 1943.

Filmes consultados pertencentes ao acervo do Museu do Índio/RJ:

Filme 9 / Planilha 125 - Documentos avulsos datados de 1952 a 1960;

Filme 12 / Planilha 169 a 178 - Documentos avulsos datados de 1946 a 1959;

Filme 54 / Planilha 622 - Documentos avulsos datados de 1949 a 1952;

Filme 56 / Planilha 646 a 647 - Documentos avulsos datados de 1937 a 1944;

Filme 57 / Planilha 648 a 656 - Documentos avulsos datados de 1944 a 1959;

Filme 58 / Planilha 658 a 669 - Documentos avulsos datados de 1940 a 1961;

Filme 64 / Planilha 702 a 704 - Documentos avulsos datados de 1923 a 1949;

Filme 79 / Planilha 864 - Relatório de 1945;

/ Planilha 865 - Documentos avulsos datados de 1942 a 1944;

Filme 292 / Fotograma 16 a 18 - Ofício de 1946;

- / Fotograma 20 a 22 - Ofício de 1952;
- Filme 292 / Fotograma 425 a 693 - Documentos avulsos datados de 1915 a 1965;
- Filme 305 / Fotograma 24 a 172 - Documentos avulsos datados de 1919 a 1946;
- / Fotograma 683 a 685 - Ofício de 1961;
- / Fotograma 686 a 688 - Telegrama de 1962;
- / Fotograma 705 a 709 - Inventário Patrimonial de 1947;
- Filme 322 / Fotograma 396 - Ofício de 1947;
- / Fotograma 518 a 550 - Documentos avulsos datados de 1961 a 1964;
- / Fotograma 571 a 607 - Relatório de 1964;
- / Fotograma 624 a 665 - Documentos avulsos datados de 1957 a 1965;
- / Fotograma 773 a 785 - Relatório de 1964;
- Filme 339 / Fotograma 1535 a 1542 - Relatório de 1962;
- Filme 341 / Fotograma 947 a 986 - Relatório de 1955;
- Filme 379 / Fotograma 822 a 1013 - Documentos Sobre a IR-5;
- / Fotograma 1014 a 1046 - Relatório de 1955;
- Filme 380 / Fotograma 611 a 672 - Relatório de 1910;
- / Fotograma 1479 a 1485 - Ofício de 1912;
- / Fotograma 1486 a 1501 - Ofício de 1928;
- / Fotograma 1502 a 1503 - Ofício de 1928;
- / Fotograma 1514 a 1519 - Relatório de 1955;
- Filme 382 / Fotograma 293 a 294 - Recorte de Jornal de 1931;
- / Fotograma 484 a 485 - Recorte de Jornal de 1939;
- / Fotograma 506 a 515 - Carta de 1912;
- / Fotograma 745 - Recorte de Jornal de 1945;
- Filme 386 / Fotograma 101 - Mapa de 1912.

Índice das fotografias

- 1.1 Botocudos. Fotografias de E. Thiesson, 1844. Acervo do Museu do Homem, Paris.
- 1.2 Libertação de Chartres. Fotografia de Robert Capa, 1944.
- 1.3 Lewis Payne na prisão. Fotografia de Alexander Gardner, 1865.
- 1.4 Omaha Beach. Fotografia de Robert Capa, 1945.
- 1.5 Sequência de Iwo Jima. Fotografias de Joe Rosenthal, 1944.
- 1.6 Camponeses. Fotografia de August Sanders, 1920.
- 1.7 A morte do soldado republicano. Fotografia de Robert Capa, 1936.
- 2.1 Visconde de Mayrink. Fotografia de Estúdio, final do século XIX.
- 2.2 Índio do Mato Grosso. Fotografia de Marc Ferrez, 1874.
- 2.3 Índios Munduruku. Fotografia de Marc Ferrez, 1874.
- 2.4 Campesinos indígenas em el juzgado. Fotografia de Martín Chambi, 1929.
- 2.5 Boda de don Julio Gadea, prefecto de Cuzco. Fotografia de Martín Chambi, 1930.
- 2.5 Auto-retrato. Fotografia de Martín Chambi, 1923.
- 3.1 Ensaio fotográfico do Posto de Nimunedaju. Fotografias de Heinz Foerthmann, 1943.
- 4.1 Allende com capacete e fuzil Kalashnikov junto aos GAPS. Fotógrafo desconhecido, 1973.
- 4.2 Allende. Fotografia de Horacio Villalobos, 1973.

4.3 Pedro Aquiles. Fotografia de Paulo Porto, 1998.

4.4 Indio do Mato Grosso. Fotografia de Marc Ferrez, 1874.

