

Os Tapirapé, Tenetehara e gurupaenses através das lentes da máquina de Charles Wagley: uma análise de conteúdo

The Tapirapé, Tenetehara, and Gurupaenses through the camera lens of Charles Wagley: a content analysis

Richard Pace

Middle Tennessee State University, Murfreesboro, USA

Resumo: Durante a sua longa carreira, Charles Wagley tirou centenas de fotografias de pesquisa, mas até agora muito poucas foram publicadas. Em 2011, a Universidade da Flórida postou *on-line* centenas de suas imagens dos Tapirapé, Tenetehara e Gurupá. Em 2012, Isabel Wagley Kottak – filha de Charles Wagley – forneceu-me dezenas de fotos tiradas por ele. Neste trabalho, analiso essas imagens, comentando sobre a particularidade de sua produção no contexto histórico e teórico da época, assim como as convenções fotográficas que Wagley usou em suas representações do outro. Essas convenções incluem um olhar humanístico, classificatório, exótico e masculino.

Palavras-chave: Fotografia. Representação. Povos indígenas. Etnologia. Amazônia.

Abstract: During his long career Charles Wagley took hundreds of research photographs, but to date very few of these images have been published. In 2011 the University of Florida posted *on-line* hundreds of his images of the Tapirapé, Tenetehara, and Gurupá. In 2012 Isabel Wagley Kottak – daughter of Charles Wagley – provided me with dozens more images that he took. In this paper I analyze these images commenting on the particulars of their production within the historical and theoretical context of the era, as well as the photographic conventions that Wagley used in the representations of the other. The conventions include a humanistic gaze, a classificatory gaze, an exotic gaze, and a male gaze.

Keywords: Photography. Representation. Indigenous Peoples. Ethnology. Amazonia.

PACE, Richard. Os Tapirapé, Tenetehara e gurupaenses através das lentes da máquina de Charles Wagley: uma análise de conteúdo. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 9, n. 3, p. 675-694, set.-dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222014000300009>.

Autor para correspondência: Richard Pace. Department of Sociology and Anthropology, P.O. Box 10, Middle Tennessee State University, Murfreesboro, TN, 37132, USA (Richard.Pace@mtsu.edu).

Recebido em 16/01/2013

Aprovado em 30/11/2013

Próximo ao fim de sua carreira, Charles Wagley começou a distribuir cópias de suas fotografias de campo para seus estudantes e colegas. Como seu último estudante e pesquisador novato em Gurupá, recebi uma série de transparências coloridas feitas em 1948. Durante minha pesquisa de doutorado, na primeira metade da década de 1980, usei com sucesso essas transparências para estimular discussões entre os gurupaenses, tanto sobre o passado quanto o presente – uma técnica conhecida como “chave de ouro para a entrevista” porque atrai os entrevistados para a pesquisa ao passo que dá margem à abertura de informações explícitas (Collier e Collier, 1986, p. 25, 105). Contudo, não prestei muita atenção à coleção, ou às outras fotografias tiradas por Wagley durante sua longa carreira, e também nunca conversei com ele a respeito das imagens.

Cerca de duas décadas depois, após o falecimento de Wagley, comecei a dar aulas de antropologia visual, o que me despertou o interesse de examinar sistematicamente todo o seu trabalho fotográfico. Na época, já existiam bons exemplos de análises de fotografias históricas de outras culturas (Edwards, 1992), representações culturais de ‘outros’ na mídia popular (Lutz e Collins, 1993) e até análises focadas especificamente na Amazônia (Nugent, 2007; Kahwage e Ruggeri, 2007). Outro estímulo importante foi a postagem *on-line* de mais de 500 fotografias de Wagley pela Coleção Latino Americana da Universidade da Flórida (University of Florida, 2011). Com as imagens, a teoria e a metodologia das análises fotográficas na minha frente, fiquei disponível para conduzir uma análise de conteúdo detalhada da coleção, cujos resultados são aqui apresentados.

A COLEÇÃO DE WAGLEY

Quando comecei a revisar a coleção de Gurupá, achei lacunas no acervo da Universidade da Flórida. Curioso sobre o quanto da coleção inteira estava faltando, viajei para a casa de Isabel (Betty) e Conrad Kottak (filha e genro de Wagley), onde vasculhamos caixas de plástico e velhas caixas de sapato cheias de fotos envelhecidas. Encontramos dezenas de fotos que não estavam na coleção da Flórida, incluindo fotografias adicionais de Gurupá, dos Tapirapé, dos Tenetehara e seleções menores de outros grupos (ver, por exemplo, Figuras 2, 18, 19 e 25). Percebemos também que grande parte das fotos das pesquisas realizadas na Bahia havia sido enviada ao Brasil e não estava disponível para análise.

Sem dúvida, existem mais fotografias tiradas por Wagley, ainda não coletadas ou escaneadas para preservação, incluindo muitas produzidas em parceria com seu amigo de longa data e colega Eduardo Galvão¹ (Figuras 5, 12, 13 e 20). O que está disponível para análise é uma grande coleção que inclui imagens dos Tapirapé tiradas em 1939-1940, 1957 e 1965 (total de 511); dos Tenetehara, tiradas em 1940-1941 e 1945 (total de 184); e de Gurupá, tiradas em 1942, 1945 e 1948 (total de 177). Esses são os três grupos aqui analisados. Para as fotografias tiradas nas décadas de 1930 e 1940, Wagley usou uma Rolleiflex TLR (Figura 4). Para as fotos posteriores, ele usou uma Olympus. As fotografias das décadas de 1930 e 1940 dos Tapirapé e Tenetehara são todas em preto e branco. As imagens de Gurupá são uma combinação de fotos em preto e branco e transparências coloridas. As viagens seguintes aos Tapirapé, nos anos de 1950 e 1960, também resultaram na combinação de fotografias coloridas, em preto e branco e transparências coloridas.

¹ Em “Encontro de Antropologia: homenagem a Eduardo Galvão” (Magalhães *et al.*, 2011, p. 164-66), existem cinco fotografias dos Tenetehara, as quais foram atribuídas a Galvão, que também aparecem na coleção de Wagley. Uma vez que Wagley e Galvão trabalharam colaborativamente, e talvez tenham compartilhado câmeras, nunca se saberá ao certo quem é o real autor destas imagens. Muitas das fotografias de Galvão da época em que ele estava trabalhando entre os Tenetehara, porém, o mostram usando uma filmadora 8 mm, o que sugere uma divisão de trabalho, na qual Wagley fotografava e Galvão filmava (por exemplo, nas fotografias do xamã em transe, há uma imagem que capturou Galvão correndo no fundo com a filmadora 8 mm). Ainda assim, para esta análise, se a fotografia foi incluída na coleção que Wagley reuniu, iremos tratá-la como se tivesse sido tirada por Wagley.

A qualidade das fotografias de Wagley é consistente do início ao fim. Existem mais fotos esbranquiçadas e fora de foco nas primeiras séries dos Tapirapé, mas, nas pesquisas entre os Tenetehara e em Gurupá, estes problemas são raros. Da coleção total, 94,93% das fotografias contém pessoas, enquanto somente 2,29% apresenta paisagens naturais e 2,78%, objetos materiais. Em muitas fotos (39,77%) as pessoas estão posando (Figuras 11, 15, 16, 21 e 23) ou celebrando rituais (31,18%, Figuras 3, 5, 16, 17, 23 e 24). O estilo fotográfico foi principalmente classificatório, o que era típico para os antropólogos daquele período, sem fotos experimentais ou artísticas (uma exceção é a Figura 9). Ainda assim, Wagley produziu imagens de qualidade que ainda agradam esteticamente até hoje.

REPRESENTAÇÕES REVELADAS

Terence Wright (1992, p. 19) comenta que o ato de usar uma câmera força o fotógrafo (e, ultimamente, a pessoa que olha a fotografia) a aceitar uma teoria de representação, querendo ou não. Essa teoria de representação, de acordo com Sarah Pink (2007, p. 39), é “influenciada por uma variedade de fatores, incluindo crenças teóricas, agendas disciplinares, experiências pessoais, identidades de gênero e culturas visuais diferentes”. Em outras palavras, representações fotográficas são construídas culturalmente e não são “imagens puras” capturando a realidade (Crawford, 1992). Como construções, representações fotográficas podem ser analisadas para a compreensão do que elas significam (ou como elas criam significados). A fotografia cria sentidos em uma variedade de maneiras, de convenções culturais (normas tecnológicas ou ideológicas) que influenciam sobre o que filmar, e como filmar. Essas convenções fotográficas incluem o enquadramento (o que incluir na foto e o que excluir), a distância focal (o quão perto ou longe), o ponto de vista (qual o nível da foto, se de cima, à altura dos olhos ou de baixo), a luz e cor, o registro do olhar ou da visada (linhas de visão), a sequência de imagens etc. (Lutz e Collins, 1993, p. 88; Benjamin,

1985; Geary, 1988; Berger, 1972, 1980). Análises cuidadosas destas convenções permitem detectar padrões sutis usados para criar representações que seriam perdidas em outros tipos de estudo (Lutz e Collins, 1993, p. 89).

Ao analisar as convenções fotográficas usadas por Wagley, quatro temas ou ‘olhares’ (*gazes*) proeminentes se destacam nas representações de sujeitos. Pode-se classificá-los como olhar humanístico, classificatório, exótico e masculino. Os três primeiros estão enraizados na abordagem teórica e agenda disciplinar de Wagley, conhecida como particularismo histórico do início do século XX (Harris, 1968, p. 250). Desenvolvida por Franz Boas e transmitida a Wagley na Universidade de Columbia através de Ruth Benedict, Ruth Bunzel e Ralph Linton, essa abordagem focava a descrição etnográfica de histórias específicas das culturas individuais (uma reação às classificações etnocêntricas do evolucionismo clássico). A abordagem indutivista, muito cuidadosa a respeito de comparações entre culturas, era fortemente relativista, focada na visãoêmica (visão popular ou ‘por dentro’ da cultura) e insistente sobre longos períodos de pesquisa de campo envolvendo participação-observação e o cuidadoso estabelecimento de empatia (*rapprochement*). Existia também uma preocupação com o resgate da ‘etnografia de salvamento’ (*salvage ethnography*) ou com a preservação do registro (tanto escrito quanto fotografado) de rituais, crenças e modos de vida de culturas ameaçadas de extinção antes que fossem ultrapassadas pelo processo de aculturação. Ainda mais, Banta e Hinsley (1986, p. 106) sustentam que existiu um grande esforço entre os particularistas históricos para registrar o ritual que presumiam exemplificar como “história destilada e sabedoria cultural, o mais conservador e, assim, o remanescente mais significativo da cultura”.

Wagley também foi influenciado pelo trabalho de seu colega Julian Steward e seu interesse no conceito de ‘áreas culturais’. Wagley ajudou a desenvolver e expandir o conceito e classificou algumas regiões culturais (e subculturais) da América Latina e do Caribe. No artigo escrito juntamente com Marvin Harris (Wagley e

Harris, 1955), “A typology of Latin American Subcultures” (“Uma tipologia das subculturas latino-americanas”), quatro dos sete tipos listados vieram de seus estudos aqui considerados. Os Tapirapé eram o modelo de ‘índios tribais’, os Tenetehara eram um modelo regional para os ‘índios modernos’ (Wagley também usou sua pesquisa da Guatemala para caracterizar este tipo) e Gurupá serviu como modelo tanto para ‘camponeses’ quanto para ‘moradores de cidades pequenas’ (Harris, 1990, p. 1). Paralelamente ao projeto de Julian Steward de estudar comunidades em Porto Rico, Wagley também dirigiu um grupo de estudantes graduados no estudo dos tipos de subculturas da Bahia (os tipos de fazendas de ‘engenho’ e ‘usinas’). Seguindo a sugestão de Alfred Métraux, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), o projeto também abordou relações raciais (Stein, 1992, p. 405). O olhar classificatório de Wagley se estendeu fortemente para a definição do conceito de ‘raça social’, a pesquisa que ele começou em Gurupá (Wagley, 1952).

Embora Wagley fosse contemporâneo de Margaret Mead na Universidade de Columbia e fosse familiar com sua insistência em registrar imagens nas pesquisas de campo (Bateson e Mead, 1942), não está claro o quanto isso o influenciou. Exceto pelo livro “Lágrimas de boas-vindas” (Wagley, 1988), ele publicou relativamente poucas de suas imagens². Wagley organizou suas fotografias em álbuns para serem observados, mas não as usou sistematicamente em sala de aula, pelo menos no fim de sua carreira. Em sua coleção, há um grande número de imagens que incluem crianças (24,25% do total, Figuras 6, 11, 15 e 16), as quais podem ter tido alguma conexão com o interesse de Mead em documentar a criação das crianças – e o seu impacto na personalidade adulta – na sua missão para definir a

relação entre cultura e personalidade. Infelizmente, eu nunca pensei em fazer-lhe essa pergunta.

CONVENÇÕES FOTOGRÁFICAS E REPRESENTAÇÕES NA COLEÇÃO DE WAGLEY: O OLHAR HUMANÍSTICO

A abordagem do particularismo histórico requer, como citado acima, um longo período de pesquisa etnográfica de campo, o estabelecimento de empatia, a observação-participação e a obtenção da visãoêmica. Esses fatores propiciam um entendimento humanístico das pessoas. Na pesquisa de Wagley, essa abordagem humanística é claramente evidente nos escritos etnográficos e também na coleção fotográfica. Um olhar humanístico é observável em várias imagens por meio da distância focal, da vista focal, de retratos, olhares para a câmera e sorrisos.

Distância focal. A fotografia pode ser tirada de um ponto de observação (distância não intrusiva) ou de um ponto de vista participativo (de perto e íntimo). Fotos distantes e fotos panorâmicas podem transmitir uma sensação de admiração, mas também demonstram a falta de relações sociais com os sujeitos (Macintyre e MacKenzie, 1992). Fotos de perto podem indicar aceitação e empatia, o que leva a um entendimento mais profundo da cultura e riqueza fotográfica³. Na coleção de Wagley, fotos distantes de pessoas (por exemplo, a 15 metros ou mais) somam apenas 11,18% de todas as imagens com pessoas (Figuras 10 e 23), enquanto fotos de perto (a menos de cinco metros dos sujeitos) compõem 39,77% (Figuras 6, 11, 16 e 17). Fotos com distância média (seis a 14 metros) compõem os 49,05% restantes (Figuras 3, 5, 8, 14, 15, 21, 22 e 24).

Vista focal. Uma fotografia pode ser tirada por cima dos sujeitos (acima do nível de seus olhos), ao nível dos olhos ou de um nível abaixo. Nas tradições fotográficas do Ocidente, uma coleção de imagens tiradas de cima pode

² “Lágrimas de boas-vindas” (Wagley, 1988) é o livro com maior número de fotografias (54 imagens), seguido por “An introduction to Brazil” (Wagley, 1963 [1971]), com 12, e somente uma edição de “Uma comunidade amazônica” (Wagley, 1957 [1988]), com cinco. Seus trabalhos restantes não contêm fotografias.

³ Wagley não possuía uma lente com zoom, então a habilidade de capturar a intimidade social à distância não era possível.

denotar a inferioridade de *status* dos retratados, ao nível dos olhos pode denotar uma igualdade e de baixo pode denotar uma distinção ou superioridade (Berger, 1972, 1980). Há também outras razões para se mudar o ponto de foco, incluindo a disposição dos sujeitos (por exemplo, fotografando do chão a construção do telhado de uma oca, conforme a Figura 9) e a expressão artística, mas o uso persistente de determinado ângulo, sobretudo em uma coleção, indica parcialidade. Entre as fotografias de Wagley, 68,40% são ao nível dos olhos do sujeito (Figuras 3, 5, 8, 14, 15, 17, 21 e 24), 26,18% de cima (Figuras 6 e 11) e 5,42% de baixo. A câmera que ele usou – uma Rolleiflex TLR para os Tapirapé e os Tenetehara – tinha o visor montado na parte de cima do equipamento, necessitando que uma pessoa olhasse para baixo para tirar as fotos (Figura 4). Isso significa que as fotografias foram tiradas tipicamente ao nível do peito de Wagley. Considerando sua altura (aproximadamente 1,85 m), tirar fotos ao nível dos olhos dos mais baixos grupos indígenas requeria um consciente esforço para se abaixar (Figura 1). Isso é mais evidente entre as fotografias de crianças, para as quais ele teve que se ajoelhar para atingir o nível dos olhos em 55,72% das fotos (Figura 16).

Retratos. O processo de tirar retratos pode ter o efeito de humanizar o outro. Por mostrar claramente faces discerníveis, a pessoa que vê as imagens pode 'ler' emoções e projetar noções de caráter e personalidade (o que é importante para o entendimento de si no Ocidente, conforme Lutz e Collins, 1993, p. 96-98). Identificar os indivíduos no retrato humaniza ainda mais a imagem. Nomear a pessoa ajuda a transpor uma simples taxonomia de tipos étnicos – que torna a imagem exótica e distante – a qual também é uma característica dos retratos (Geary, 1988, p. 50). Na coleção de Wagley, 30,63% de todas as imagens são retratos de corpo inteiro ou da cintura pra cima (Figuras 11, 15, 16, 17 e 21). A maioria dos retratos adultos foi nomeada. Porém, quando Wagley começou sua pesquisa sobre o conceito de 'raça social', ele tirou retratos mais taxonômicos e, quando foram publicados em "An

introduction to Brazil" (Wagley, 1963 [1971]), pareceram exóticos e distantes.

Olhares. Lutz e Collins (1993, p. 197-199) escreveram que o olhar do sujeito fotografado é a mensagem mais importante que uma imagem pode dar sobre relações interculturais. Como e o quê a pessoa olha podem significar intimidade, comunicação, hostilidade, indiferença, curiosidade, subjugação ou ambiguidade. As citadas autoras dividem os olhares dos sujeitos em quatro categorias: olhando para alguma coisa ou alguém no enquadramento, olhando para a câmera, olhando para algo distante além do enquadramento (incluindo olhar para o chão em vez da câmera) e sem um olhar, quando os rostos das pessoas estão indistinguíveis por causa da distância, da luz ou da falta de foco.

Olhar para alguém ou para algo no enquadramento dirige a atenção da pessoa que vê a foto para aquilo que parece interessar o sujeito fotografado. Se uma coleção fotográfica constantemente mostra povos não ocidentais olhando para bens manufaturados nos países industrializados ou para indivíduos ocidentais no enquadramento (como achado por Lutz e Collins, 1993, p. 30, 202, em muitas das fotografias da National Geographic), então é provável que as fotografias signifiquem noções ocidentais de progresso, a superioridade da sociedade industrial ocidental e a importância dos ocidentais sobre os outros. Se, por outro lado, os olhares estão direcionados aos objetos da manufatura local ou para os outros do mesmo grupo, então uma representação relativista cultural (compreendendo um grupo em seus próprios termos) é mais provável de ser observada.

Na coleção de Wagley, há apenas uma fotografia que mostra claramente um olhar de desejo aos bens manufaturados (cobertores trazidos por Wagley como presentes para os Tapirapé). Há algumas fotos distantes de uma visita feita por uma caravana viajante de brasileiros, os quais deram presentes aos Tapirapé, mas a troca real não foi capturada por Wagley. Dada a preocupação teórica dele com os impactos negativos da aculturação e da desintegração da cultura, estas foram provavelmente imagens desagradáveis

para se registrar e podem ter sido evitadas. Quando os habitantes locais e os ocidentais estavam juntos no enquadramento da foto (11,69% de todas as imagens com conteúdo humano), geralmente alguém aparece olhando para a câmera e as fotos foram tiradas em pose (40,22%), para alguma atividade fora do enquadramento (17,39%), olhando um para o outro (11,96%, dos quais 62,50% envolveram pelo menos um indivíduo sorrindo), para um objeto (1,09%) ou com olhares indistinguíveis (29,34%). Entre as fotografias com olhares direcionados para pessoas ou coisas (15,88% de todas as imagens com conteúdo humano), 11,94% envolvem habitantes locais olhando para seus colegas (muitas dessas fotos foram tiradas no contexto da performance do ritual) e 4,57% para coisas sendo manufaturadas (fiando, fazendo peças de cerâmica, cozinhando).

Olhar diretamente para a câmera, a segunda categoria de olhares, permite a interação com o fotógrafo. Se não for desafiador ou hostil (nenhum caso na coleção de Wagley), o olhar direto pode significar permissão para ser olhado/fotografado (Metz, 1985, p. 800-801). Adicionando sorrisos (ver abaixo), o olhar pode significar empatia e intimidade. Na coleção de Wagley, em 45,45% das imagens com conteúdo humano e olhares visíveis pelo menos algumas das pessoas estão olhando para a câmera (Figuras 8, 9, 11, 15, 17, 21 e 24).

Olhar para a distância ou para longe da câmera, o terceiro tipo de olhar, pode significar uma grande variedade de coisas – o retrato de sonhadores, distraídos, pessoas pensando no futuro ou determinação (Lutz e Collins, 1993, p. 202). Isso pode também indicar desconforto (evitando um olhar direto), mas ainda permitindo que se tire uma foto. Na coleção de Wagley, 37,24% dos olhares são distantes ou evitam a câmera. Destes, somente poucos se enquadram na categoria de sonhadores ou distraídos. Outras fotografias consistem em pessoas olhando simplesmente para a distância ou para algo ou alguém desconhecido por causa do enquadramento da fotografia (Figura 14). Há outras, porém, onde o sujeito aparece claramente evitando um olhar direto para a câmera e demonstrando certo desconforto (5,72% de todos os olhares distantes, ou 1,78% de todas as imagens

com conteúdo humano; Figura 16, observar o jovem à esquerda na Figura 21 e Figura 7, mesmo que a foto não tenha sido tirada por Wagley). Na maioria destes retratos, o olhar do sujeito está direcionado para baixo, mas a face está na direção da câmera. No caso de Gurupá, este 'olhar humilde' é indicativo de uma hierarquia social tradicional, na qual um 'inferior' socialmente nunca olha nos olhos de seu 'superior' como uma demonstração de respeito (isto é, Wagley claramente representou uma classe superior por ser branco, relativamente rico, um estrangeiro bem educado). O mesmo 'olhar humilde' foi também visto nos Tenetehara e posteriormente nas fotografias dos Tapirapé, e pode refletir a imitação de padrões de classes sociais. A presença não frequente do olhar distante/evitado entre os Tapirapé em 1939-1940, porém, foi provavelmente causada pela falta de familiarização do grupo com a fotografia e constituiu somente uma das muitas maneiras de utilizar os olhares.

Sorrisos. Pessoas sorrindo em fotografias são importantes chaves para representar felicidade e contentamento, e para criar categorias de 'desconhecidos amigáveis', confortáveis no mundo tal como ele é, corroborando o *status quo* global (Lutz e Collins, 1993, p. 96). Sorrir também pode indicar empatia com a pessoa estudada. A sobrecarga ou saturação de pessoas sorrindo como representação de um grupo, porém, pode ser parte de uma convenção fotográfica para obscurecer a desigualdade e, frequentemente, as relações abusivas de poder entre fotógrafo/pessoa que vê a foto e o sujeito fotografado (Fabian, 1983). Por outro lado, a completa falta de pessoas sorrindo pode representar um ambiente hostil ou a ausência de empatia, especialmente quando acompanhada de olhares hostis. No trabalho de Wagley, 10,70% das fotografias de habitantes locais contém alguém sorrindo. Nenhuma das fotografias contém olhares hostis.

Muitos retratos que Wagley tirou, porém, têm pessoas que não estão sorrindo. Esta é outra característica cultural da época, em que tirar um retrato era um evento sério, onde era inapropriado sorrir. Uma revisão histórica das fotografias da época revela retratos 'estoicos', sem expressão como

norma. Isso explica a ausência de retratos com sorrisos entre os gurupaenses (Figura 21) e, possivelmente, para os mais aculturados Tenetehara e para os Tapirapé das décadas de 1950 e 1960. No caso das primeiras imagens dos Tapirapé, como exemplo dos olhares distantes/evitados discutidos anteriormente, a falta de familiaridade com a fotografia provavelmente resultou em uma distribuição igual de sorrisos e não sorrisos nos retratos (Figura 7).

Como comprovado por estas cinco convenções fotográficas, Wagley realizou um nível alto de empatia com cada grupo e interagiu em boa proximidade com as pessoas que o permitiram tirar fotos de perto e amigáveis. Ele criou fotografias com a visão voltada para a relatividade cultural, denotando igualdade entre as partes, esforçando-se por registrar atividades ao nível dos olhos e evitando imagens mostrando desejos por bens ocidentais ou olhares denunciando a 'superioridade' ocidental. Sua coleção também mostra que ele foi aceito em sua jornada fotográfica com um considerável número de sorrisos e uma completa ausência de olhares hostis. Assim como em seu trabalho, sua fotografia significou uma obra sem preconceitos e um entendimento humanístico das pessoas que ele estudou.

CONVENÇÕES FOTOGRÁFICAS: O OLHAR CLASSIFICATÓRIO

Na literatura sobre a fotografia do colonialismo, há muitas críticas sobre o uso de imagens pelas nações europeias para criar taxonomias que dividiam a humanidade em categorias etnocêntricas de 'selvageria', 'barbárie' ou 'civilização' (Edwards, 1992). O mundo foi fotografado de acordo com o tipo físico humano, a tecnologia, a cultura material, a roupa e decoração corporal, a arquitetura, o armamento, os rituais e as recreações (Macintyre e MacKenzie, 1992). Contudo, mesmo após os antropólogos terem liderado o ataque ao etnocentrismo e às taxonomias racistas do início do século XX, o uso de fotografias para a classificação continuou e continua até hoje como instrumento essencial para encontrar e descrever padrões no conteúdo cultural.

Entre os particularistas históricos, os etnógrafos criaram classificações detalhadas da cultura material (frequentemente usada em estudos de difusão) que pôde ser fotografada. Havia também categorias de economia, parentesco, política, religião e folclore a serem registradas, frequentemente em 'etnografias de resgate'. Como discutido antes, os rituais como um arquivo rico da cultura foram entendidos como elementos chave para o registro. E, na década de 1950, houve um novo interesse em desenvolver taxonomias para a classificação de áreas culturais do mundo.

Quando Wagley pegou sua câmera para registrar a cultura, o olhar classificatório foi uma parte essencial da sua abordagem teórica e agenda de pesquisa, e teve uma influência crucial na sua representação dos sujeitos, das culturas e do meio ambiente. De todas as imagens, 10,37% foram paisagens naturais, vegetação e áreas de roçado; e 10,86% foram fotografias de atividades econômicas (cozinhar, preparo de caça, pesca, debulhar o milho, transportar bens da/para a roça, fiar, produção de peças de cerâmica, construção de casas, venda de máscaras, trabalho de seringa e abastecimento de barcos, Figuras 8, 9, 10 e 22). Este olhar classificatório não era exaustivo. Por exemplo, existem poucas imagens do cultivo agrícola e de técnicas de produção, e nenhuma sequência fotográfica mostrando o processamento de comidas do início ao fim. Também não existem muitos exemplos de cultura material (somente em "Os índios Tenetehara", de 1949, a cultura material foi documentada, mas na forma de desenhos, não em fotografias; Wagley e Galvão, 1949). Em contraste, o que é proeminente na sua coleção são as fotografias de rituais e os retratos. A preparação e a execução de rituais somam 27,99% de todas as fotografias. Estas incluem a cerimônia do Trovão dos Tapirapé, com o xamã intoxicado pelo fumo e desafiando o Trovão (Figura 3), a cerimônia de idade para os jovens Tapirapé (Figura 5), a cerimônia de idade para os jovens Tenetehara (Figura 16), o xamã Tenetehara fumando tabaco para entrar em transe (Figura 17), a celebração do Boi-Bumbá em Gurupá (Figura 23) e a procissão de São Benedito em Gurupá (Figura 24). Estas cerimônias foram cuidadosamente registradas em sequências fotográficas do início ao fim.

Em Gurupá, fotografar o ritual precisou de um esforço extra. O festival de São Benedito ocorre em dezembro, mas a pesquisa de campo aconteceu entre junho e setembro. Em razão de o ritual ser um elemento tão importante na agenda dos particularistas históricos, como Wagley, ele pediu para os gurupaenses encenarem a procissão fora da época. Indicadores chave deste acontecimento foram a pequena quantidade de pessoas fotografadas na procissão (ao invés de 700 a 1.000 pessoas que normalmente acompanhavam a procissão, as fotografias de Wagley capturaram somente 100; ao invés de dúzias de barcos para a procissão fluvial da meia lua, havia somente um veleiro rebocado pelo barco a motor de Wagley) e a ausência da imagem do santo na procissão (o padre da época, Dom Clemente, era muito rígido para permitir que a imagem do santo deixasse a igreja, exceto durante a procissão real). No caso da cerimônia do Boi-Bumbá, o povo de Gurupá já havia abandonado a celebração em 1948. De novo, atraído pela necessidade de registrar e classificar o ritual, Wagley pagou pela realização da cerimônia. O que ele fotografou foi o último Boi-Bumbá realizado em Gurupá. Nós só podemos especular, mas a ausência dessas fotografias nos seus trabalhos publicados, mesmo que sejam de boa qualidade (somente uma figura do Boi-Bumbá aparece em “An introduction to Brazil”, de 1963, e a mesma foto em “Uma comunidade amazônica”, de 1957), deve ser resultado das produções ‘artificiais’ a pedido de Wagley.

Wagley também tirou muitos retratos de indivíduos para mostrar trajes, ornamentações e pintura corporal, assim como variações fenotípicas essenciais para sua pesquisa sobre o conceito de ‘raça social’ (este último aparece em uma série de imagens em “An introduction to Brazil”). Entre os Tapirapé, 29,00% das imagens mostram pinturas corporais de frente ou de costas. As fotos são bastante similares a outras representações publicadas na mesma época, tanto fotografias quanto desenhos. Para a coleção inteira, 8,30% dos retratos estavam de perfil, prática comum da época

para mostrar a variação fenotípica. Entre os gurupaenses, Wagley explicitamente queria pesquisar a ‘raça social’ com uma coleção de fotografias tiradas na cidade. Estas fotografias foram utilizadas para procurar respostas aos registros de classificação de ‘raça’ e ‘classe’ (Wagley, 1957 [1988]). Algumas das fotografias, todas retratos, foram classificadas a mão por Wagley, no verso: “um casal caboclo típico”, “um branco brasileiro”, “uma mulher morena escura” e daí por diante.

CONVENÇÕES FOTOGRÁFICAS: O OLHAR EXÓTICO

Na literatura científica e popular, os não ocidentais, particularmente os povos indígenas, são frequentemente representados como ‘outros exóticos’. As características exóticas nas fotografias são exemplificadas por Lutz e Collins (1993, p. 89-90) por diferenças culturais como

colorido radiante, trajes ‘diferentes’, realização de rituais estranhos à primeira vista ou comportamentos inexplicáveis (...) [para] atrair atenção, pelo menos implicitamente, para coisas que definem ‘nós’ no nosso estado de humanidade normal e sem marcação, isto é, como pessoas que se vestem e agem de maneira normal (traduzido pelo autor).

Alguns críticos da antropologia apontam que a essência fundamental da disciplina está enraizada na descrição e análise do ‘outro exótico’. Como foi observado por Fabian (1983) em uma referência específica à antropologia, o ‘outro exótico’ pode não ser tanto o resultado, mas o pré-requisito do questionamento antropológico.

A coleção de Wagley não escapa da necessidade de registrar o ‘outro exótico’. De todas as fotografias, 11,94% mostraram trajes exóticos para rituais e, como discutido acima, 27,99% mostraram as populações fazendo rituais⁴. Porém, o trabalho de Wagley se destacou na descrição do exótico em comparação com outras representações de mídias populares por que ele foi cuidadoso ao definir a

⁴ Mesmo no caso de Gurupá, um local menos ‘exótico’ do que as comunidades dos Tapirapé ou dos Tenetehara, a classificação da população como ‘caboclos’, um termo racial carregado de preconceito, usado com desaprovação na região, é uma maneira de dar significado ao exótico e de aumentar o valor da pesquisa etnográfica (Pace, 2006).

significância cultural dos trajes, dos ornamentos, da pintura corporal e do ritual nos textos associados às imagens. Em uma descrição mais problemática do exótico, ele tirou duas fotos de uma mãe dando banho em seu filho recém-nascido. Uma das fotos foi publicada (Wagley, 1988) com a legenda: “Uma criança recém-nascida sendo banhada no riacho em 1940. Era a quarta criança de Mikatu e não foi deixada viver”. No texto, Wagley explicou as regras de infanticídio dos Tapirapé para contextualizar a prática e dar ênfase à racionalidade demográfica deste ato. Ao mesmo tempo, ele registrou a má adaptação de tal padrão para um grupo ameaçado com a rápida depopulação. Sua decisão de informar as Irmãzinhas de Jesus (Wagley, 1988), um grupo missionário católico próximo, para impedir outro infanticídio assim que pudessem intervir, indicou sua navegação criativa pelas noções estritas da relatividade cultural, uma resposta inovadora que transcendeu as limitações do treinamento étnico que ele recebeu do particularismo histórico.

A importância de enfatizar o exótico no trabalho de Wagley é ainda evidente. Ele ficou precisamente dentro do projeto antropológico do século XX, no qual usou o conceito do ‘outro exótico’ para definir nosso lugar, o lugar do outro, e o lugar antropológico no mundo.

CONVENÇÕES FOTOGRÁFICAS E REPRESENTAÇÕES: O OLHAR MASCULINO

O olhar masculino significa a importância e valorização do homem e de suas atividades acima do valor e das atividades femininas. Neste caso, os homens tipicamente são ativos e as mulheres, passivas e simplesmente ‘aparecem’ (Berger, 1972, p. 46-47). Esta visão está enraizada no preconceito ocidental do gênero (Ortner, 1974). Ainda que a antropologia caminhe para a relatividade cultural e lute contra imposições dos preconceitos culturais sobre um grupo estudado, o preconceito e o olhar androcêntrico foram muito comuns na disciplina até a década de 1980.

A coleção fotográfica de Wagley reflete esta parcialidade. Entre suas imagens de sujeitos humanos, 56,80% mostram exclusivamente atividades masculinas ou

focadas na atividade masculina, 30,37% mostram mulheres e homens, e somente 12,83% contém exclusivamente mulheres. Homens somam 60,78% das atividades rituais (mulheres somente 1,29%) e 67,78% das atividades econômicas (mulheres somente 21,11%). Somente nas poucas fotos de cuidados com o cabelo, as mulheres superam os homens (15 no total, dos quais 33,33% são mulheres, 46,67% ambos e 20,00% homens), mas aparecem passivamente. Uma característica proeminente do olhar androcêntrico é a representação do ‘homem caçador’, que aparece em 13,33% das fotografias de atividade econômica (Figura 8). Arcos e flechas e bordunas são carregadas por homens exclusivamente em 97,85% das imagens contendo armas/ferramentas de caça.

De todas as imagens produzidas na coleção, caracterizadas pelo olhar masculino, as mais problemáticas são quatro fotografias tiradas de um estupro em grupo entre os Tapirapé (Wagley, 1988). As fotografias não mostram rostos, apenas posições corporais. Três delas estão fora de foco, provavelmente tiradas de forma apressada e possivelmente com nervosismo. Wagley descreveu em detalhes o contexto cultural do estupro, mas nunca o mencionou nas fotografias. Ele sempre separou estas fotos de suas outras imagens, portanto elas nunca foram publicadas ou apareceram *on-line*. Somente o Instituto Kinsey de Estudos da Sexualidade, da Universidade de Indiana, recebeu cópias dessas imagens.

As imagens de estupro revelam um enigma na antropologia visual – entre registrar holisticamente tudo o que acontece de maneira a representar uma cultura em sua complexidade ou registrar eticamente comportamentos questionáveis, como a violência. Wagley nunca esteve confortável com estas imagens e não as divulgou. Nesse momento, podemos apenas especular se as fotografias se encaixam no ponto de vista do olhar masculino, no qual tudo o que fosse atividade masculina precisava ser registrado. Como um jovem antropólogo treinado para registrar indutivamente tudo, Wagley estava simplesmente tentando ser um bom particularista histórico.



Figura 1. Charles Wagley e os Tapirapé em 1939. Fotografia desconhecida. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.



Figura 2. No rio Araguaia, viajando para os Tapirapé em 1939. Charles Wagley à direita e Valentim Gomes à esquerda. Fotografia de Antenor Leitão de Carvalho. Coleção pessoal de Isabel e Conrad Kottak.



Figura 3. Cerimônia do Trovão dos Tapirapé em 1939. Xamã intoxicado pelo fumo, desafiando o Trovão. Fotografia de Charles Wagley. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.



Figura 5. Cerimônia de idade para os jovens Tapirapé em 1939, com Eduardo Galvão realizando sua primeira pesquisa de campo. Fotografia de Charles Wagley. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.



Figura 4. Charles Wagley fotografando o xamã 'derrubado' pela divindade Trovão (o indivíduo está em transe) e levado pela aldeia, 1939. Fotografia de Antenor Leitão de Carvalho. Coleção pessoal de Isabel e Conrad Kottak.



Figura 6. Pintura corporal dos Tapirapé em 1957. Fotografia de Charles Wagley. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.



Figura 7. Charles Wagley pintado pelo Tapirapé em 1939. Fotografia desconhecido, possivelmente Antenor Leitão de Carvalho. Coleção pessoal de Isabel e Conrad Kottak.

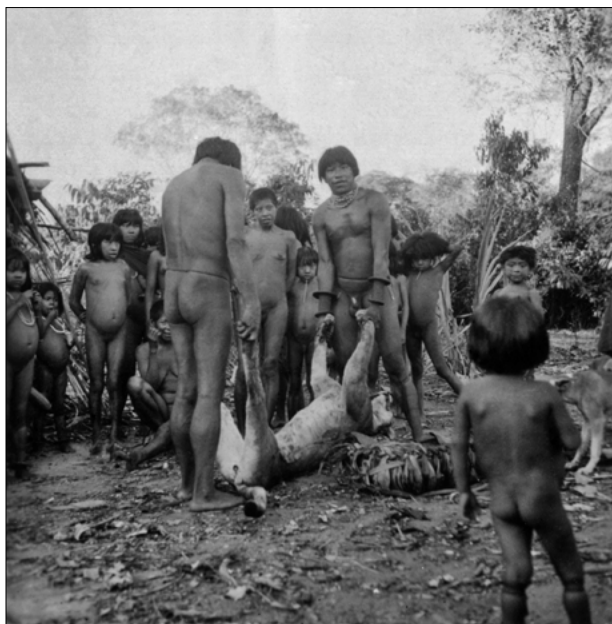


Figura 8. A caça de onça pelos Tapirapé em 1939. Fotografia de Charles Wagley. Coleção pessoal de Isabel e Conrad Kottak.



Figura 9. Construção da casa dos Tapirapé em 1939. Fotografia de Charles Wagley. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.



Figura 10. Construção da casa dos Tapirapé em 1939. Fotografia de Charles Wagley. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.



Figura 11. Jovem Tapirapé com avião de brinquedo em 1965. Fotografia de Charles Wagley. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.

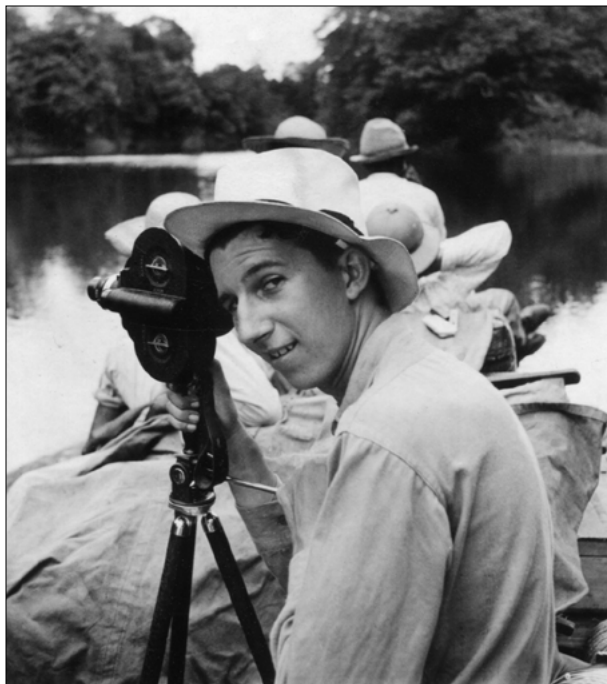


Figura 12. Viagem aos Tenetehara com Eduardo Galvão em 1941. Fotografia de Charles Wagley. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.



Figura 13. Charles Wagley sendo pintado pela Tenetehara em 1941. Fotografia desconhecido, possivelmente Eduardo Galvão. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.



Figura 17. Fumando charuto de tabaco antes de entrar em transe, Tenetehara, 1941. Fotografia de Charles Wagley. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.

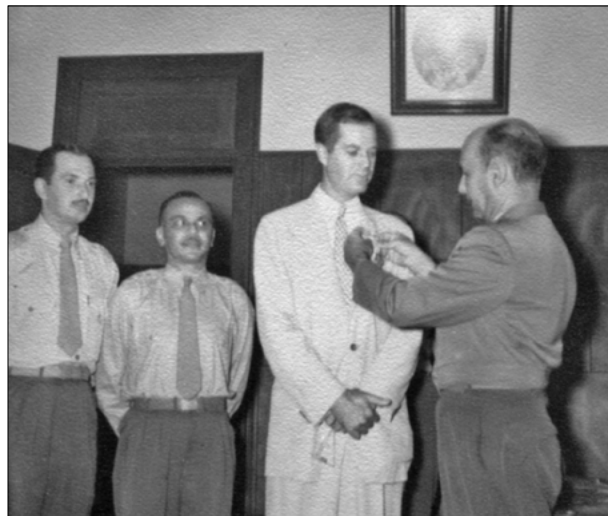


Figura 18. Charles Wagley recebendo a Medalha de Guerra em 1946. Fotógrafo desconhecido. Coleção pessoal de Isabel e Conrad Kottak.

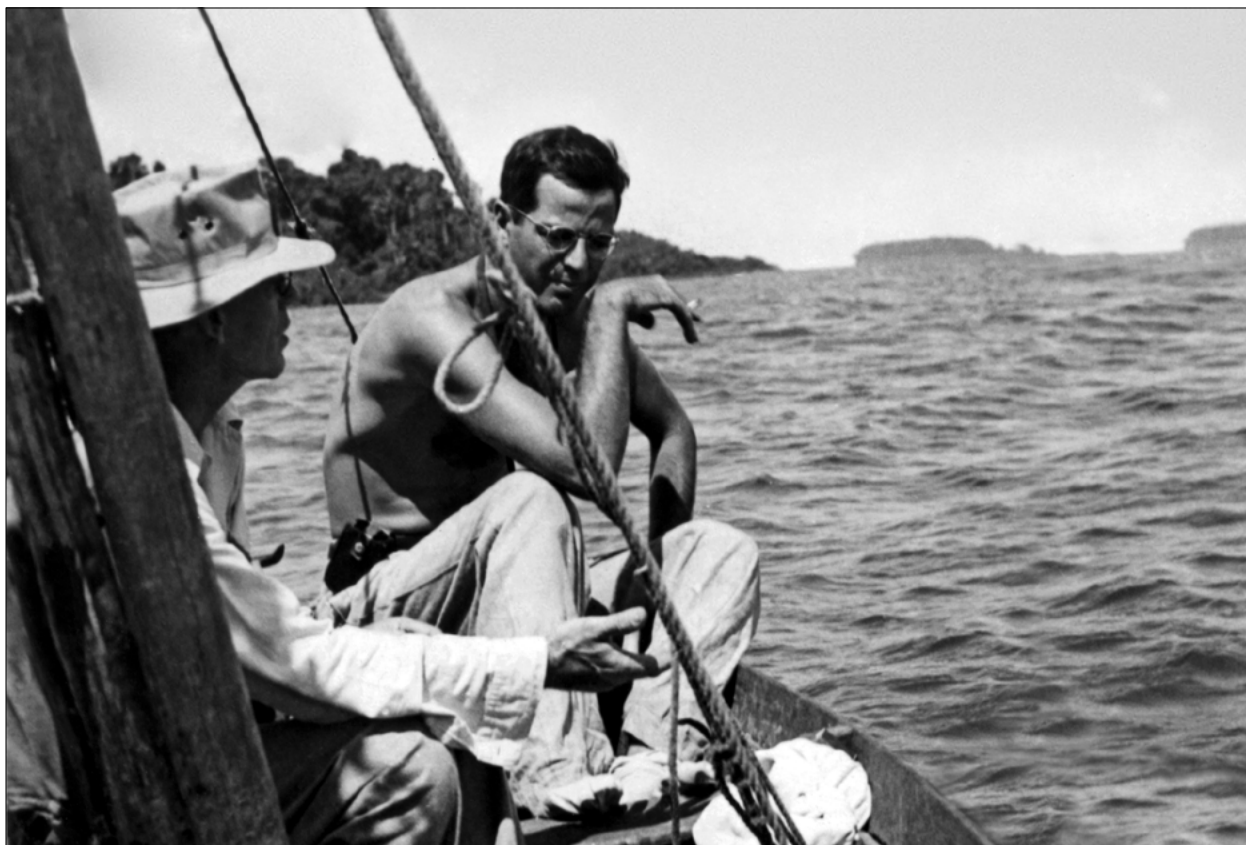


Figura 19. Dalcídio Jurandir e Charles Wagley na frente de Gurupá em 1942. Fotógrafo desconhecido. Coleção pessoal de Isabel e Conrad Kottak.



Figura 20. Cecília e Charles Wagley em Gurupá, 1948. Fotografia desconhecido, possivelmente Eduardo Galvão. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.



Figura 21. Seringueiros em Gurupá, 1948. Fotografia de Charles Wagley. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.

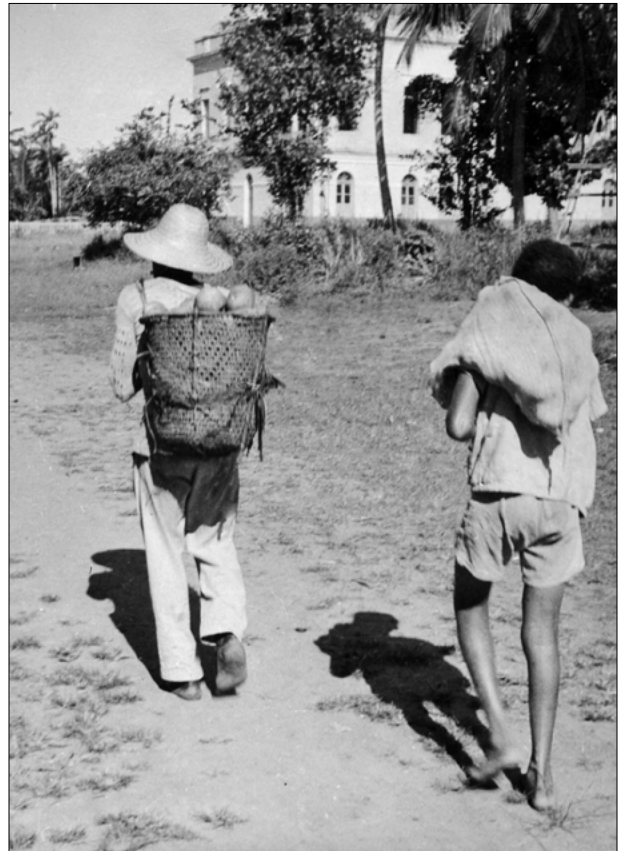


Figura 22. Moradores de Gurupá retornando da roça com cupuaçu, 1948. Fotografia de Charles Wagley. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.



Figura 23. Boi-Bumbá em Gurupá, 1948, com Eduardo Galvão no canto direito. Fotografia de Charles Wagley. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.



Figura 24. Folia de São Benedito em Gurupá, 1948. Fotografia de Charles Wagley. University of Florida Smathers Library Digital Collections: Charles Wagley Papers.

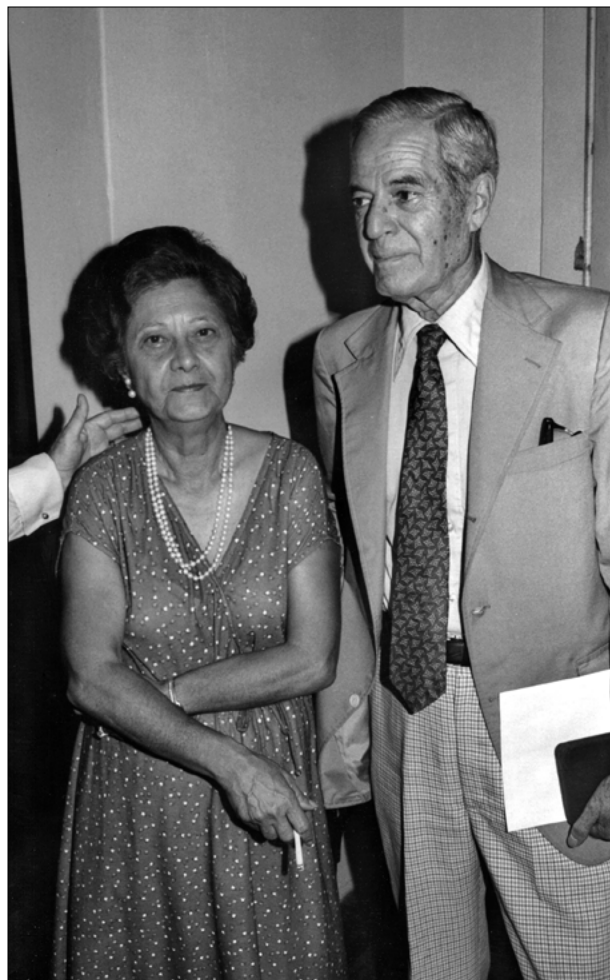


Figura 25. Cecília e Charles Wagley em Belém, 1981. Fotografia desconhecida. Coleção pessoal de Isabel e Conrad Kottak.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando coleções de fotografias são analisadas quantitativamente para ver como dialogam umas com as outras e o que significam coletivamente, é possível apreender padrões sutis do comportamento e pontos de vista não discerníveis por análises mais qualitativas. Pode-se, assim, evitar também a definição de padrões que simplesmente confirmam aquilo que, desde o início, se pensava que as fotografias dissessem ou fizessem – algo frequentemente feito de maneira inconsciente (Lutz e Collins, 1993, p. 89). A coleção de Wagley nos fala muito a respeito de como ele abordou o seu material de pesquisa e escolheu representar os outros.

A partir da análise das imagens dos Tapirapé, Tenetehara e de Gurupá encontramos quatro olhares principais. O humanístico foi desenvolvido por meio de um extenso trabalho de campo, da observação-participação e da construção de empatia, junto com a predileção teórica pelo particularismo histórico, e o conduziu a tirar fotos de perto, intimamente, que significam a relatividade cultural. A coleção contém dezenas de fotos ricas para o entendimento de outras culturas. O olhar classificatório organizou sistematicamente os componentes da cultura, com ênfase nos retratos tirados para capturar a humanidade do sujeito, assim como nos adornos corporais. A construção da 'raça social', particularmente com as imagens de Gurupá, foi outro componente-chave. O olhar classificatório também focou intensamente os rituais, o mais importante depósito de conhecimento cultural, de acordo com o particularismo histórico. O olhar exótico seguiu os ditados do projeto antropológico da era. Wagley não reduziu as diferenças culturais em categorias etnocêntricas, ele não permitiu que as imagens significassem esquisitices ou bizarrices. Seu olhar exótico foi colocado dentro do contexto cultural, tal como uma inteligível parte do universo popular do grupo. Finalmente, seu olhar masculino se encaixou nos limites do olhar androcêntrico da disciplina na época. Ele tirou fotos e escreveu sobre as mulheres, mas com menos detalhes do que o fez para os homens, deixando a documentação de gênero destas três culturas para as gerações seguintes.

No final, porém, a coleção mostra como um dos pioneiros na antropologia brasileira usou suas habilidades como fotógrafo, junto com seu treinamento teórico e sua agenda acadêmica, para representar tão bem quanto pôde os três grupos que, até os dias de hoje, mantêm um espaço etnológico especial dentro do entendimento antropológico da Amazônia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a tradução do presente texto a André Vitor Silva Lima.

REFERÊNCIAS

BANTA, Melissa; HINSLEY, Curtis. **From site to sight: Anthropology, photography, and the power of the imagery.** Cambridge: Peabody Museum Press, 1986.

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. **Balinese character, a photographic analysis.** New York: The New York Academy of Sciences, 1942.

BENJAMIN, Walter. The work of art in the age of mechanical reproduction. In: MAST, Gerald; COHEN, Marshall (Eds.). **Film theory and criticism.** New York: Oxford University Press, 1985. p. 675-694.

BERGER, John. **About looking.** New York: Pantheon Books, 1980.

BERGER, John. **Ways of seeing.** London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.

COLLIER, John Jr.; COLLIER, Malcolm. **Visual anthropology: photography as a research method.** Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.

CRAWFORD, Terence. Photography: theories of realism and convention. In: EDWARDS, Elizabeth (Ed.). **Anthropology and photography, 1860-1920.** New Haven: Yale University Press, 1992. p. 18-31.

EDWARDS, Elizabeth (Ed.). **Anthropology and photography, 1860-1920.** New Haven: Yale University Press, 1992.

FABIAN, J. **Time and the Other: how anthropology makes its object.** New York: Columbia University Press, 1983.

GEARY, Christraud. **Images from Bamum: German colonial photography at the court of King Njoya, Cameroon, West Africa, 1902-1915.** Washington: Smithsonian Institution Press, 1988.

HARRIS, Marvin. Charles Wagley's contribution to anthropology. **Florida Journal of Anthropology**, Special Number, n. 6, p. 1-14, 1990.

- HARRIS, Marvin. **The rise of anthropological theory**: a history of theories of culture. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1968.
- KAHWAGE, Claudia; RUGGERI, Sandro (Eds.). **Imagem e pesquisa na Amazônia**: ferramentas de compreensão da realidade. Belém: NAEA/UFPA, 2007.
- LUTZ, Catherine; COLLINS, Jane. **Reading National Geographic**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- MACINTYRE, Martha; MACKENZIE, Maureen. Focal length as an analogue of cultural distance. In: EDWARDS, Elizabeth (Ed.). **Anthropology and photograph, 1860-1920**. New Haven: Yale University Press, 1992. p. 158-164.
- MAGALHÃES, Sônia Barbosa; SILVEIRA, Isolda Maciel; SANTOS, Antônio Maria de Souza (Orgs.). **Encontro de Antropologia**: homenagem a Eduardo Galvão. Manaus: Editoria da Universidade Federal do Amazonas, 2011.
- METZ, Christian. The imaginary signifier. Em: MAST, Gerald; COHEN, Marshall (eds.). **Film theory and criticism**. New York: Oxford University Press, 1985. p. 782-802.
- NUGENT, Stephen. **Scoping the Amazon**: image, icon, ethnography. Walnut Creek: New Left Press, 2007.
- ORTNER, Sherry. Is female to male as nature is to culture? In: ROSALDO, Michelle; LAMPHIRE, Louise (Eds.). **Woman, culture, and society**. Stanford: Stanford University Press, 1974. p. 67-88.
- PACE, Richard. O abuso científico do termo caboclo? Dúvidas de representação e autoridade. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 1, n. 3, p. 79-92, 2006.
- PINK, Sarah. **Doing visual ethnography**: images media and representation in research. 2. ed. Los Angeles: Sage Publications, 2007.
- STEIN, Stanley. Charles Wagley 1913-1991. **The Hispanic American Historical Review**, v. 72, n. 3, p. 403-408, 1992.
- UNIVERSITY OF FLORIDA. **A guide to the Charles Wagley papers**. [s. l.]: University of Florida/George A. Smathers Libraries, 2011. Disponível em: <<http://www.uflib.ufl.edu/spec/archome/MS2.htm>>. Acesso em: dec. 2014.
- WAGLEY, Charles. **Lágrimas de boas-vindas**: os índios Tapirapé do Brasil Central. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1988.
- WAGLEY, Charles. **An introduction to Brazil**. New York: Columbia University Press, 1963 [1971].
- WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica**: estudo do homem nos trópicos. São Paulo: Brasiliense, 1957 [1988].
- WAGLEY, Charles. **Race and class in rural Brazil**. New York: UNESCO, 1952.
- WAGLEY, Charles; HARRIS, Marvin. A typology of Latin American subcultures. **American Anthropologist, New Series**, v. 57, n. 3, p. 428-451, 1955.
- WAGLEY, Charles; GALVÃO, Eduardo. **Os índios Tenetehara**. New York: Columbia University Press, 1949.
- WRIGHT, Terence. Photography: theories of realism and convention. In: EDWARDS, Elizabeth (ed.). **Anthropology and photograph, 1860-1920**. New Haven: Yale University Press, 1992. p. 18-31.