

O fotógrafo Curt Nimuendaju: Apontamentos de antropologia visual no Brasil

João Martinho de Mendonça¹

Resumo

Este ensaio aponta para a importância do trabalho fotográfico do alemão, naturalizado brasileiro, Curt Unkel Nimuendaju. Imagens de suas publicações e trabalhos de campo fornecem pistas para o conhecimento desta atividade específica no conjunto das várias contribuições do autor para a Etnologia. Descobre-se que Curt Nimuendaju foi um fotógrafo bastante envolvido com os sujeitos que estudava, seu uso das fotografias e as próprias imagens não podem ser esquecidas e demandam esforços de pesquisa no sentido de recuperar esta dimensão de seu trabalho no Brasil.

Palavras-chave: Curt Nimuendaju; Antropologia Visual; Fotografia.

¹ Fotógrafo, Doutor em Multimeios pela Unicamp e Professor de Antropologia na Universidade Federal de Campina Grande (PB), onde mantém um Grupo de Estudos em Antropologia Visual. Realizou pesquisas sobre o uso da fotografia em trabalhos antropológicos de Curt Nimuendaju, Roberto Cardoso de Oliveira e Margaret Mead. E-mail: bragamy@yahoo.com.br

Abstract:

This essay points to the importance of German-brazilian ethnologist Curt Unkel Nimuendaju's photographic work. His publications and fieldworks are the ways to outline some possible researches for the knowledge of this specific activity in many contributions of the author to the ethnology. So we find out that Curt Unkel Nimuendaju was a photographer mostly involved with the people to whom he studied; neither the way he used the photographs nor the photographs themselves can't be forgotten and demand efforts to recollect this dimension of his work in Brazil.

Keywords: Curt Nimuendaju; Visual Anthropology; Photography.

“[...] Por enquanto não me preocupo com a publicação do material científico. Eu queria antes de tudo por a salvo o material humano”
(Curt Nimuendaju)

Este ensaio aborda o trabalho fotográfico de Curt Unkel Nimuendaju (1883-1945) e levanta pistas para o conhecimento desse aspecto da obra do etnólogo alemão, naturalizado brasileiro. O objetivo principal é indicar a importância que o próprio autor atribuía às imagens fotográficas, além de esclarecer aspectos do uso que fez das imagens nas suas publicações disponíveis, bem como apontar para instituições e acervos onde pesquisa mais ampla poderia ser desenvolvida. Partiu-se das fotografias dos Ticuna no acervo do Professor Roberto Cardoso de Oliveira para, num segundo momento, esclarecer a maneira como foram concebidas e publicadas. Já que o livro de Nimuendaju é referência obrigatória para o livro de Cardoso de Oliveira, tornou-se oportuna a análise do uso da fotografia em ambos os casos (Mendonça 2000;2002). Ao longo desta pesquisa, outras imagens dos Ticuna também foram registradas para trabalhos futuros.

O interesse expresso aqui pelas fotografias de Curt surgiu durante o projeto *A imagem dos Ticuna no contexto de trabalhos antropológicos*², ocasião em que foi examinado o uso das imagens na monografia do autor sobre os Ticuna da região do Rio Alto Solimões no Estado do Amazonas. *The Tukuna*³ sintetiza os resultados do primeiro trabalho etnológico realizado a partir de pesquisas etnográficas junto às comunidades Ticuna, nos anos de 1929, 1941 e 1942 (Nimuendaju 1952:9).

A importância de Nimuendaju para o desenvolvimento da etnologia do Brasil é incontestável na medida em que não apenas realizou expedições em dezenas de comunidades em todo o território brasileiro, mas também por ter publicado trabalhos inaugurais sobre muitos destes grupos, com base em pesquisas etnográficas de primeira mão. Neste sentido, deve-se destacar, além da já referida monografia sobre os Ticuna, as publicações de Nimuendaju sobre os Guarani do Estado de São Paulo e sobre os grupos Jê do Brasil Central (Nimuendaju 1914, 1939, 1942, 1946)⁴.

A vida e a obra de Nimuendaju têm sido abordadas em diversos textos, relativamente curtos, publicados no Brasil e em outros países, mesmo desde antes de seu falecimento na região dos Ticuna, em 1945⁵. O presente ensaio se apoia principalmente na síntese oferecida por Eduardo Viveiros de Castro (Viveiros de Castro 1987:xvii-xxxviii) por ocasião da tardia publicação, no Brasil, da primeira monografia do autor (original de 1914) dedicada aos Guarani da região de Bauru no Estado de

² Desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Multimeios (Instituto de Artes) da Unicamp sob orientação do Professor Etienne Samain.

³ A grafia *Tukuna* foi usada na publicação em língua inglesa. Como forma de tradução, usarei *Ticuna* para me referir a esta etnia ao longo do texto (fiz também a tradução das passagens transcritas mais adiante desta monografia sobre os Ticuna). Note-se que hoje o grupo usa a auto-denominação *Maggiita*.

⁴ A história destas publicações é marcada por percursos sinuosos, uma vez que foram em sua maioria escritas em alemão e publicadas em inglês. Ver adiante o quadro 'Fotografias nas monografias de Curt Nimuendaju'.

⁵ Não tenho conhecimento, até o presente momento, de trabalhos biográficos mais extensos dedicados exclusivamente a Curt Nimuendaju. Ver na bibliografia final referências aos diversos textos sobre a vida e a obra do autor, do que cumpre destacar aqui (Schaden 1967-68), (Baldus 1946) e (Pereira 1946).

São Paulo (Nimuendaju 1987), bem como nas seções dedicadas a Nimuendaju por Luís Benzi Grupioni, em sua Dissertação de Mestrado sobre os *Etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil* (Grupioni 1996:155-237).

Foram, contudo, dois trabalhos mais recentes que despertaram a formulação destes apontamentos de antropologia visual fotográfica em torno das fotografias de Nimuendaju. O primeiro foi publicado em 2004 e aborda a temática ritual e cosmológica relacionada a um grupo de onze imagens fotográficas encontradas em São Paulo, no arquivo de Egon Schaden em 2003 (Paes 2004). O segundo é uma Dissertação de Mestrado dedicada à *Coleção Fotoetnográfica Indígena de Carlos Estevão de Oliveira* no Museu do Estado de Pernambuco, onde foram identificadas diversas imagens tomadas por Nimuendaju na primeira metade do século (Melanias 2006; Athias 2007).

A hipótese básica explorada aqui é de que a câmera fotográfica era inseparável da maneira como Nimuendaju concebia seus trabalhos de campo. Complementarmente, pode-se dizer que isto fazia justamente com que as imagens fossem igualmente inseparáveis dos textos elaborados para suas publicações. Do que se justifica a necessidade de levantamentos e estudos abrangentes e detalhados das fotografias do autor, paralelamente aos esclarecimentos de seu legado escrito. Tarefas ambas indispensáveis para fazer avançar o conhecimento e o alcance de sua contribuição para a Etnologia.

O fotográfico para além do visível

Perceber a relevância do trabalho fotográfico de Nimuendaju nos termos de uma “antropologia visual fotográfica” (Samain 1998:149) implica ultrapassar os limites em que a fotografia geralmente é concebida. Seja como técnica de registro iconográfico dentro da metodologia do trabalho de campo antropológico, como simples recordação ou como forma de ilustração artística no livro finalmente publicado. Além disto, a escrita e a imagem fotográfica aparecem, então, como “[...] dois meios representacionais e dois estilos de observação, de compreensão e de interpretação do mundo [...]” (Samain 1998:144).

Quer dizer que a potencialidade das fotografias não diz respeito apenas àquilo que é visível em suas superfícies, mas pode abranger aquilo que não é diretamente visível; o que pode ser alcançado no âmbito de um discurso antropológico em que os meios de expressão verbal e visual se entrelaçam mútua e compreensivamente. Assim, uma “descrição interpretativa” (Samain 1998:148) pode ser concebida nesta dupla perspectiva e voltada não apenas ao registro de comportamentos e artefatos (visíveis), mas também às atitudes e representações mentais de um grupo, suas crenças e concepções, religiosas ou de outras ordens, acerca de sua própria realidade.

Concomitantemente, as fotografias inserem-se numa “história cultural⁶” (Kossoy 2001:138). Por outro lado, se “uma foto é sempre uma imagem mental” é justamente isso que torna possível conceber o dispositivo fotográfico como “arte da memória⁷” projetada ao nível do sujeito da psicanálise freudiana (Dubois 1994:314). Nesta direção, vai a afirmação de Kossoy de que “[...] fotografia é memória e com ela se confunde”. Pode-se, assim, pensar em termos de uma “memória visual”, passível de articular-se em diferentes esferas da “vida individual e social” (Kossoy 2001:156). Memória pessoal, ou coletiva cujo funcionamento seria análogo ao do dispositivo fotográfico (composto por um lugar ou mente – aparelho ou caixa preta⁸ – e suas imagens – superfícies – em constante formação e deslocamento).

Há, pois, uma limitação importante a ser notada quanto à utilização da fotografia, seja no campo da Antropologia como em outras áreas das humanidades:

⁶ “A fotografia está definitivamente inserida na história cultural, pois ela se faz presente como meio de comunicação e expressão em todas as atividades humanas. É sob esta perspectiva mais abrangente que deve ser estudada” (Kossoy 2001:138).

⁷ “[...] *Escrita interior em imagens*. A memória será visual ou não. Mas o exercício visual será feito *em pensamento*. Tudo está aí. E é por aí, sem dúvida, que a arte da memória alcança a fotografia (*imagem mental*) [...]” (Dubois 1994: 316, grifos do autor).

⁸ Dubois, no trecho referido há pouco, sugere o funcionamento fotográfico do aparelho psíquico, o inconsciente como imagem ‘negativa’ ou latente a partir do qual surgem imagens da superfície: como manifestação ‘positiva’ dos processos mentais. Outras explorações da noção de ‘caixa preta’ encontram-se no livro de Vilém Flusser (Flusser 1985).

[...] Apesar de ser a fotografia a própria ‘memória cristalizada’, sua objetividade reside apenas nas aparências. Ocorre que estas imagens pouco ou nada informam ou emocionam àqueles que nada sabem do contexto histórico particular em que tais documentos se originaram. [...] Jamais se poderão decodificar tais informações – que permitem enfoques multidisciplinares – se não houver um mergulho naquele momento histórico, fragmentariamente Congelado no conteúdo da imagem e globalmente circunscrito ao ato da tomada [...] (Kossoy 2001:152-155).

Fotografias antigas, concebidas por Kossoy como “documentos visuais” e “artefatos culturais”, exigem, portanto, um trabalho de interpretação que vai além dos elementos visíveis nas superfícies. Trabalhar com fotografias no sentido de valorizar suas diferentes dimensões, prenes de múltiplas significações a serem (re)descobertas, consiste também em ultrapassar os limites em que cada um foi visualmente alfabetizado, quando fotografias e ‘imagens técnicas’ em geral tomaram partes diferenciadas no aprendizado da realidade, variável de geração em geração conforme as tecnologias imagéticas de cada época.

Este último fator leva a outra consideração preliminar importante. Ao buscar desvendar as diferentes “realidades e ficções” presentes nas “tramas fotográficas”, Kossoy aponta elementos centrais a serem levados em conta: o assunto, o fotógrafo, a tecnologia utilizada (desde a captação até a revelação e as impressões ou cópias obtidas) e os receptores (Kossoy 2002:49). Quando se trata, no entanto, de fotografias tomadas em contextos etnográficos como aqueles vivenciados por Nimuendaju, o esquema se complica, pois estes elementos se desdobram em perspectivas interculturais. Se, por exemplo, o aparelho fotográfico (e a fotografia) tiver sido um objeto inédito para o grupo abordado naquele momento, como equacionar suas reações à atividade fotográfica ou mesmo suas condições (iniciais ou atuais) de recepção ou mesmo de produção destas imagens? Como tratar do fato de que fotografias tomadas entre estes grupos tenham sido originalmente destinadas a outros receptores distantes, em cujas sociedades o assunto registrado nas imagens e a tecnologia utilizada eram concebidos de modo bastante diferenciado? São questões frequentemente desafiadoras em pesquisas de antropologia visual.

Enfim, essa “redescoberta”, no presente caso, de uma “antropologia visual fotográfica” (Samain 1998:149), no Brasil, não se fará plena sem a consideração de obras seminais sobre a fotografia, como, por exemplo, as de Roland Barthes (1984), Vilém Flusser (1985), Jean-Marie Schaeffer (1996) e de Philippe Dubois, referido há pouco. Dentro da inspiração oferecida pelo conjunto de problemáticas abordadas nestas (e em outras) obras é que um estudo mais amplo do uso da fotografia por Nimuendaju (e mesmo por outros etnólogos brasileiros) poderá ser levado adiante. Seja na reconstituição das trajetórias desde a etnografia à publicação final, seja em termos das potencialidades expressivas da fotografia no campo do discurso e do pensamento antropológico. Ter-se-á, desta maneira, propiciado outros pensamentos, certamente surpreendentes tanto quanto necessários, em torno da Antropologia e dos índios no Brasil.

Embora o texto precedente tenha manifestado alguma pretensão, as linhas que seguem não poderão fazer mais do que sugerir um caminho possível, entre tantos outros, no sentido de esclarecer as atividades fotográficas de Nimuendaju. São apontamentos isolados, portanto, a serem verificados e melhor esclarecidos no futuro ou mesmo cotejados com pesquisas que porventura já tenham sido realizadas ou que estejam em andamento.

O fotógrafo Curt Nimuendaju

Numa carta datada de 1939⁹ e referida com frequência por autores que publicaram sobre Nimuendaju, encontram-se as seguintes palavras, dirigidas por ele ao etnólogo Herbert Baldus:

Quer que lhe mande uma história de minha vida? É simples, nasci em Jena, no ano de 1883, não tive instrução universitária de espécie alguma, vim ao Brasil em 1903, tinha como residência permanente até 1913 São Paulo, e depois Belém do Pará, e em todo o resto foi, até hoje, uma série ininterrupta de explorações, das quais

⁹ Carta escrita em alemão, datada de 25 de maio de 1939 (Paes 2004:287).

enunciei na lista anexa aquelas que me lembro. Fotografia minha não tenho (Paes 2004:268-287).

Esta última frase é certamente do maior interesse para o presente ensaio e é digno de nota, também, que Nimuendaju tenha trabalhado como aprendiz numa empresa alemã antes de vir ao Brasil, a Zeiss¹⁰, fabricante de lentes¹¹. Mas, por que haveria de dizer a Baldus que não possuía fotografia de si próprio? A essa altura certamente já havia produzido centenas de fotografias nas diferentes expedições e pesquisas empreendidas desde 1905. Com Baldus, que dedicou seus *Ensaíos de Etnologia* “ao grande conhecedor dos índios no Brasil” (Baldus 1979:v), houve uma série de correspondências, as quais poderão ser examinadas caso se deseje esclarecer melhor o sentido da última frase transcrita atrás¹².

A imagem que deixa transparecer de si próprio no trecho da referida carta, contudo, pode ser relacionada ao momento histórico específico ligado a esse período da trajetória de Nimuendaju. Segundo Grupioni (1996:195): “[...] A identidade de Nimuendaju ainda está calcada, neste momento, na figura do colecionador particular que oferece coleções etnográficas a institutos nacionais e estrangeiros”. Ocorre que a participação do Brasil na Segunda Guerra levou as autoridades a questionarem a atuação de Nimuendaju em vista de sua ascendência alemã,

¹⁰ “[...] Aos dezesseis anos, tornou-se aprendiz de mecânico ótico na empresa *Zeiss*, onde começou a trabalhar após cursar o secundário [...]” (Pereira 1946; Schaden 1973 *apud* Grupioni 1996:166).

¹¹ A *Carl Zeiss*, fábrica de lentes cujas atividades iniciaram-se em 1890, tem uma de suas sedes em Jena, cidade natal de Curt Unkel. Até hoje produz lentes para câmeras de cinema e fotografia. Trata-se de um detalhe que demonstra o conhecimento que Nimuendaju possuía sobre a técnica fotográfica desde muito cedo. É provável que tenha se utilizado de diferentes câmeras ao longo dos quarenta anos (1905-1945) em que empreendeu expedições no Brasil. Qual seria, no entanto, o paradeiro desses aparelhos?

¹² Como eram ambos alemães, naturalizados brasileiros, sua correspondência entre os fins dos anos 30 e início dos 40 deve trazer, além de eventuais referências às fotografias, outras importantes formulações acerca de suas experiências no Brasil. Alguns trechos destas cartas encontram-se reproduzidos por Luis Grupioni, a partir do arquivo do Museu Nacional (CN/MN) (Grupioni 1996:219-220).

embora fosse naturalizado brasileiro desde 1922. Assim, a alegação de não possuir fotografia sua no trecho da carta referida (escrita para outro alemão naturalizado brasileiro) será tomada aqui como metáfora para uma identidade ambígua, de fixação difícil ou complicada, inaceitável em contexto marcado por nacionalismo xenófobo.

Suas críticas aos “civilizados”, a quem chamava de “neobrasileiros” (Viveiros de Castro 1987:xx), pois para ele os brasileiros verdadeiros só podiam ser os índios, são notadas por Flexa Ribeiro¹³, então relator dos processos de Nimuendaju no Conselho de Fiscalização (Grupioni 1996:197). Durante esse período de Guerra, Nimuendaju chegou a ser detido como espião, tal como ele próprio relatou em carta para Heloisa Alberto Torres, então diretora do Museu Nacional, em 1944, sobre nova viagem aos Ticuna do Alto Solimões:

[...] Assim que eu reaparecer na região, recomeçará imediatamente a campanha de calúnias: a câmara fotográfica se transformará em metralhadora, a máquina de escrever em estação de rádio [...]. Finalmente o clamor chegará aos ouvidos das autoridades civis e militares de Manaus que despacharão ordens para prender o perigoso espião. Tudo isto já me tem acontecido.¹⁴ (Grupioni 1996:230).

Como no trecho inicialmente considerado (da carta a Baldus em 1939), neste último (dirigido à Heloísa Alberto Torres), Nimuendaju fornece outro indício acerca do lugar ocupado pela fotografia em suas pesquisas. Desta vez, fica evidente o uso da fotografia e da máquina de escrever como características dos trabalhos que desenvolveu durante a

¹³ Trecho do parecer de Flexa Ribeiro sobre Nimuendaju em sessão do dia 12 de julho de 1940: “[...] Quanto aos civilizados, propriamente, o Sr. Kurt faz crítica acerba. E no tocante a certas autoridades brasileiras chega a parecer um libelo a acusação que lhes irroga, tanto às administrativas como às políticas. Tudo isso fará parte das pesquisas sociológicas que o Conselho lhe pediu a quando lhe renovou a licença, em setembro de 1939? [...]” (Grupioni 1996:197).

¹⁴ Até o caso ser finalmente esclarecido, e Nimuendaju posto em liberdade, por pouco o material de pesquisa reunido não ficou perdido. Nimuendaju relatou o episódio numa carta a Herbert Baldus, datada de 22 de novembro de 1942 (Grupioni 1996:218-219).

primeira metade do século no Brasil. Se, até então (final dos anos 30 e início dos 40), Nimuendaju atuou, sobretudo, como colecionador e correspondente junto às mais diversas personalidades e instituições estrangeiras¹⁵, encontra-se justamente aí certa dificuldade no sentido de reunir ou mesmo de estimar o conjunto da sua produção fotográfica.

O paradeiro das fotografias de Curt Nimuendaju

Como ele provia seu sustento através do envio de coleções para museus e instituições estrangeiras, durante a Segunda Guerra Mundial acabou por ficar privado deste tipo de apoio e foi obrigado a vincular-se mais efetivamente aos museus e instituições do Brasil (o que lhe impunha novos tipos de compromissos, nem sempre desejados). Para o foco do presente ensaio, basta notar que séries de fotografias tomaram parte nas coleções enviadas ao exterior e que sua aproximação maior com instituições brasileiras no início dos anos 40 (sobretudo o Museu Nacional¹⁶ e o Museu Emílio Goeldi¹⁷) contribuiu para que boa parte de suas fotografias tenha ficado no Brasil.

¹⁵ O trabalho de Grupioni (Grupioni 1996:155-237) mostra que a atuação do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil foi decisiva no processo de vinculação de Nimuendaju às instituições nacionais. Grupioni chama atenção, também, para os diversos aspectos do trabalho de Nimuendaju (indigenistas, linguísticos, etnográficos), embora não desenvolva notadamente a dimensão fotográfica, a qual aparece ainda assim, de modo esparso, em várias fotografias reproduzidas e legendadas (bem como em trechos escritos, tais como os destacados aqui).

¹⁶ Que detém o espólio de Nimuendaju em arquivo que leva seu nome (CN/MN), com diversos materiais, dentre os quais: “[...] Conserva rica coleção de fotos restaurada em meados da década de 80, abrangendo imagens de dezenas de grupos indígenas” (Monteiro 1994:378).

¹⁷ O Dr. Carlos Estevão de Oliveira foi nomeado diretor do Museu Goeldi em 1930 e manteve correspondência duradoura com Nimuendaju (Grupioni 1996:187). O arquivo pessoal de Carlos Estevão encontra-se depositado no Museu do Estado de Pernambuco e inclui também fotografias de Nimuendaju (Melanias 2006; Athias 2007). Correspondências desse período foram publicadas em Hartmann (2000).

Com relação à formação de coleções, por exemplo, há um telegrama, de 1937, no qual o autor ofereceu ao Museu Nacional:

[...] 242 artefatos dos Xerente, 19 peças dos Apinayé e 17 peças remanescentes de sua viagem aos Xucuru, coletadas em viagem de 1934, mais um conjunto de 25 fotografias [...] (Grupioni 1996:181).

Mas, se é possível situar a produção fotográfica de Nimuendaju junto às coleções que organizava para vender, pode-se constatar, efetivamente, que muitas imagens foram remetidas ao exterior durante o período em que manteve contato mais intenso com instituições e pesquisadores estrangeiros, ou seja, antes da Segunda Guerra.

Sobre isso, há o exemplo das onze fotografias publicadas na Revista de Antropologia da USP (Paes 2004) por iniciativa de José Guilherme Magnani, motivado por um ‘velho envelope’ (com material fotográfico) encontrado nos arquivos de Egon Schaden¹⁸ e remetido pela Universidade de Bonn na Alemanha. Quantas outras imagens tomadas por Nimuendaju não estarão dispersas entre coleções europeias e norte-americanas, uma vez remetidas por Nimuendaju àqueles com quem se correspondia profissionalmente? Um levantamento mais completo da produção fotográfica de Nimuendaju deverá passar, portanto, pelos mais variados tipos de busca no Brasil e em outros países. A disponibilização destas imagens pode servir tanto à história e aos estudos antropológicos quanto à memória e identidade daqueles de quem foram tomadas há mais de cinquenta anos.

No Brasil, outra instituição importante para a trajetória de Nimuendaju foi o Museu Paulista para o qual realizou um trabalho exploratório no oeste de São Paulo e no sul do Mato Grosso. O Dr. Hermann von Inhering, naturalista e na época diretor do Museu, forneceu-lhe, na ocasião, “[...] instruções para fazer observações etnográficas e tirar fotografias [...]” (Von Inhering 1911 *apud* Grupioni 1996: 167). O trecho transcrito foi obtido por Grupioni da *Revista do Museu Paulista*, em artigo dedicado às atividades do Museu entre 1906 e 1909.

¹⁸ Fundador da *Revista de Antropologia*, que em 2003 completou 50 anos (Paes 2004:269-270).

Esta foi a referência mais antiga que encontrei até o momento sobre a atividade fotográfica de Nimuendaju.

Seu encontro com os Guarani data de 1905, quando foi contratado como ajudante de cozinheiro pela Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo para uma exploração do Rio Aguapehy (Grupioni 1996:166). Até 1913, ele manteve contatos frequentes com os Guarani de São Paulo, quando não habitou efetivamente entre eles, do que resultaria sua primeira monografia, a ser abordada mais adiante. A versão em língua portuguesa (Nimuendaju 1987) dessa sua obra, originalmente publicada em alemão, em 1914, apresenta dez fotografias, as quais remetem a esse período vivido no Estado de São Paulo. Será preciso, pois, confirmar se o Museu Paulista guarda fotografias deste período e mesmo procurar saber mais detalhes sobre estas e eventuais outras fotografias tomadas por ele entre os Guarani¹⁹.

Um detalhe importante a ser verificado nas fotografias de Nimuendaju, encontradas em diferentes momentos e locais, diz respeito ao cuidado com as legendas. Tanto nas onze fotografias que estavam no arquivo de Egon Schaden (Paes 2004) quanto naquelas colecionadas por Carlos Estevão de Oliveira e depositadas no Museu do Estado de Pernambuco (Melanias 2006) acham-se legendas escritas pelo próprio autor (datilografadas, ou manuscritas). Este costume de Nimuendaju certamente contribui à identificação correta de suas fotografias, espalhadas nos mais diversos locais. Faz notar, também, que sua produção fotográfica era concebida por ele de forma cuidadosamente planejada. Neste sentido é provável que cada fotografia legendada se destinasse ou a tomar parte nas coleções que organizava, ou em suas publicações, como se verá adiante.

A busca das imagens fotográficas de Nimuendaju no Brasil e no exterior, para o dimensionamento de seu trabalho como fotógrafo, não poderá prescindir dos levantamentos realizados por Luís Benzi Grupioni,

¹⁹ Acredito que as imagens do livro sobre os Guarani tenham sido tomadas entre 1911 e 1913 (Nimuendaju 1987:3-4), quando Nimuendaju já trabalhava para o recém-criado Serviço de Proteção aos Índios (SPI), a convite do próprio Marechal Rondon em 1910. Aí ele permaneceria como servidor até 1915, ano de sua demissão (Grupioni 1996:169) e após o qual sua colaboração com instituições estrangeiras se manteria relativamente constante até os anos 40 (note-se que nos anos 20 ele volta a trabalhar com o SPI por poucos anos).

no seu “Dossiê Curt Nimuendaju” (Grupioni 1996:155-237). Encontram-se aí informações sobre autores²⁰ e instituições que poderão ser contatados e revisitados, no sentido de esclarecer a atuação de Nimuendaju como fotógrafo. O percurso de tal pesquisa abrangeria, além de São Paulo, Rio de Janeiro, Belém e Recife, outras cidades dentro ou fora do Brasil como, por exemplo, Hamburgo, Gotemburgo, Leipzig e Washington. Neste caso, só o trabalho por equipes poderia contribuir mais efetivamente, haja vista a localização múltipla e a quantidade de material a ser examinado.

Outra maneira de abordar a dimensão fotográfica de Nimuendaju consiste em atentar para o uso que foi feito das fotografias nas suas publicações.

As fotografias nas principais monografias

Serão consideradas aqui apenas as principais monografias do autor²¹, sobretudo a primeira, sobre os Guarani de São Paulo (Nimuendaju 1914), e a última, sobre os Ticuna do Alto Solimões (Nimuendaju 1952). Entre esta e aquela há diferenças tanto quanto semelhanças na maneira como as fotografias aparecem, o que permite apontar para algumas características a serem verificadas nestas e em outras publicações do autor. O lugar ocupado por estas imagens nas diferentes monografias já permite supor algumas linhas gerais da concepção do autor sobre a fotografia em seu trabalho etnológico. O quadro a seguir fornece uma ideia geral das principais obras levadas em conta para os próximos apontamentos:

²⁰ Inclusive referências às correspondências que Nimuendaju mantinha de forma organizada e que evidenciam suas relações com Robert Lowie, Alfred Métraux, Erland Nordenskiöld e outros.

²¹ Fotografias publicadas por Nimuendaju em seus artigos deverão tomar parte em pesquisas futuras.

Fotografias nas monografias de Curt Nimuendaju

Título	Ano	Dados sobre tradução na edição considerada	Total de fotografias/ número de páginas/ formato aproximado da publicação	Disposição geral destas imagens no livro
<i>As lendas de criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani</i>	1914	1987: Versão para a língua portuguesa por Charlotte Emmerich e Viveiros de Castro, a partir do original alemão e de consultas a duas outras traduções	10 fotos/ 156 págs. Formato pequeno	Em único bloco, logo após o último capítulo e antes das “lendas”, apresentadas em versão bilingue
<i>The Apinayé</i>	1939	1939: Versão para a língua inglesa por Robert Lowie, a partir do original alemão inédito, remetido por Nimuendaju	23 fotos/ 186 págs. Formato pequeno	Inseridas em diferentes páginas, intercaladas ao longo do texto
<i>The Serente</i>	1942	1942: Versão para a língua inglesa por Robert Lowie, a partir do original alemão inédito, remetido por Nimuendaju	7 fotos/ 106 págs. Formato médio	Inseridas em diferentes páginas, intercaladas ao longo do texto
<i>The Eastern Timbira</i>	1946	1946: Versão para a língua inglesa por Robert Lowie, a partir do original alemão inédito, remetido por Nimuendaju	108 fotos/ 261 págs. Formato grande	Em único bloco (subdividido em “pranchas”), localizado no final do livro
<i>The Tukuna</i>	1952	1952: Versão para a língua inglesa por William Hohental, a partir do original português inédito, remetido por Nimuendaju	55 fotos/ 209 págs. Formato médio	Em único bloco (subdividido em “pranchas”), localizado no final do livro

O livro sobre os Guarani, publicado no Brasil, pode ser encontrado com relativa facilidade; das demais monografias publicadas por Robert Lowie, há um exemplar disponível na Biblioteca da Unicamp (Ticuna) e da USP (Apinajé, Xerente e Timbira). Reporto-me, no entanto, aos levantamentos bibliográficos e pesquisas que realizei entre 1998 e 1999, durante o Mestrado (Mendonça 2000). Como não guardei cópias dos exemplares que consultei na USP, os dados apresentados aqui (sobre Apinajé, Xerente e Timbira) foram baseados em algumas poucas anotações que tomei na época.

Imagens da reserva Guarani do Araribá no início do século XX

Nas dez fotografias publicadas (todas tomadas externas) sobre os Guarani, os assuntos focalizados se dividem da seguinte forma. Duas fotografias são grandes planos gerais: da ‘cabana’ usada por Nimuendaju e da ‘casa de dança’ na reserva do Araribá (‘figuras’²² 5 e 10 respectivamente). Quatro trazem grupos inteiros²³ reunidos para pose sob grandes planos gerais que permitem visualizar, ao fundo, o ambiente natural (8), pequenas cabanas e ‘ranchos’ (6 e 7), ou a casa de dança (9). Outras quatro fotografias (‘figuras’ 11 a 14) são poses em família, também sob grandes planos gerais que permitem ver ao fundo: partes da grande casa de dança (12 e 13), de uma pequena cabana (11) ou do ambiente natural (arbustos e árvores) próximo de uma cerca (14).

Assim, as designadas ‘figuras’ de número 5 a 14 mostram imagens fotográficas das populações habitantes da reserva do Araribá (na região

²² As referências seguintes dizem respeito ao número das ‘figuras’ que designam as imagens fotográficas nas legendas apresentadas logo abaixo das imagens na edição de 1987 (Nimuendaju 1987). Usei grifo e também o usarei para falar das pranchas em *The Tukuna*, porque estas duas noções complementares merecem problematizações no âmbito da antropologia visual fotográfica.

²³ Trata-se de sub-grupos Guarani: *Apaçocína* e *Oguauína*. Ambos reunidos na reserva do Araribá com a participação ativa de Nimuendaju em sua condução, do que vários episódios são narrados ao longo de sua monografia.

de Bauru-SP) fotografadas provavelmente entre 1911 e 1913²⁴, enquanto as figuras 1 a 4 trazem, a primeira, um mapa da região reproduzido com indicações de Nimuendaju das migrações dos Guarani desde o Paraguai até o litoral paulista (inserido logo na introdução), e as outras três são desenhos de Nimuendaju que esquematizam os trajetos de três diferentes danças (*Joaça*, *Nimanga* e *Nimbajerê*), através de pontilhados situados numa espécie de planta baixa da ‘casa de dança’ (inseridos próximos ao texto em que as mesmas são descritas nos capítulos III e IV).

Imagens dos Ticuna no início dos anos quarenta

Ao considerar, agora, o uso da fotografia na monografia sobre os Ticuna²⁵ (publicada quase quarenta anos depois), algumas diferenças chamam a atenção. Não só o número de fotografias é quatro vezes maior, como os assuntos focalizados são mais variados. Aparecem retratos em planos próximos tanto quanto imagens posadas de famílias e de grupos inteiros, além disso, há diversas fotografias de artefatos (colares, máscaras, esculturas, potes de cerâmica, cestos etc.), localizadas, em geral, ao lado de imagens das atividades relacionadas a estes objetos, feitas em grupo, ou individualmente. Por exemplo²⁶: grupo de cestos em plano próximo junto a um plano geral da atividade de trançar a palha (‘prancha’ 5), ou plano médio da atividade de confecção de bracelete

²⁴ Nesta edição, não há informação sobre as datas de tomada como também não há um sumário destas ‘figuras’ apresentadas, as páginas em que aparecem não contam, estão intercaladas entre as páginas 132 e 133, nesta última inicia-se a apresentação das lendas de criação e destruição do mundo que constituem a última seção do livro.

²⁵ Em trabalhos anteriores, apresentei algumas análises em torno das fotografias dos Ticuna por Nimuendaju (Mendonça 2000;2002), as quais não serão reproduzidas integralmente aqui, embora sirvam de base para as considerações mais gerais desenvolvidas a seguir.

²⁶ As ‘pranchas’ (*plates*) referidas a seguir dizem respeito à publicação original de 1952, elas ocupam as páginas 169 a 205, após o que é apresentado um breve índice onomástico, última seção do livro. O sumário inicial menciona as ‘pranchas’ com remissão à página 169.

cerimonial junto a um grande plano geral do cortejo festivo no qual o bracelete é utilizado pela jovem púbere ('prancha' 11). Há também duas fotografias do ambiente natural da região (na 'prancha' 1), são cenas em grande plano geral de um igarapé (igapó).

Outra diferença consiste justamente nesta forma de organização das 55 imagens fotográficas em 18 'pranchas' temáticas. Cada uma traz um título geral seguido da identificação de cada motivo apresentado, em uma ou mais fotografias. Essa identificação é relacionada por letras alfabéticas, localizadas logo abaixo de cada fotografia. Os elementos específicos apontados pelas letras representam, ao todo, 99 itens. Este modelo de apresentação de imagens pode ser visualizado junto às análises que publiquei anteriormente (Mendonça 2002:80). Esta elaboração mais específica de cada motivo focalizado resulta num conjunto mais abrangente e representativo das características culturais dos Ticuna. Os artefatos culturais retratados (que aparecem em cerca de metade das imagens) junto às demais fotografias demonstram, além disso, o olhar do colecionador, ponto também exposto no trabalho referido há pouco.

As diferenças das imagens sobre os Ticuna, em relação ao uso de fotografias no livro sobre os Guarani, podem estar relacionadas a vários fatores. Não apenas o autor encontra-se, no início dos anos 40, em momento avançado de sua trajetória, como colecionador ou etnógrafo, com trabalho já consolidado e desenvolvido em diversas ocasiões anteriores. Mas, também é provável que a tecnologia fotográfica empregada lhe permitisse maior desenvoltura na busca das imagens que concebia durante o trabalho de campo²⁷. Outro fator a ser levado em conta é o fato de que *The Tukuna* é uma publicação póstuma, portanto, finalmente editada, por Robert Lowie na Universidade da Califórnia. O mesmo se dá com a publicação sobre os Timbira, de 1946, com 108 fotografias em modelo de apresentação semelhante²⁸.

²⁷ Cabe verificar, através das diversas fontes possíveis, não apenas as diferentes câmeras utilizadas por Nimuendaju ao longo de seus 40 anos de etnografia no Brasil, mas também o modo como revelava e ampliava estas imagens, se sozinho no campo de pesquisa (com químicas adquiridas para este fim) ou em estúdios fotográficos nas cidades, ou em instituições por onde passou etc.

²⁸ Melatti propôs que a parceria com Lowie entre os anos 30 e 40 não chegou a reorientar decisivamente o trabalho de Nimuendaju, o qual já se encontrava consolidado (Melatti 1983). Acredito que o mesmo raciocínio possa ser estendido,

Mas se a versão em língua portuguesa da monografia sobre os Guarani foi publicada postumamente, torna-se necessário examinar, por outro lado, o modo como as fotografias aparecem na publicação original de 1914²⁹. Buscar, assim, aproximação com a maneira pela qual o próprio Nimuendaju concebeu as fotografias para esta publicação, sem deixar de notar os possíveis condicionamentos editoriais em ambos os casos. Faz-se oportuno agora, contudo, atentar para semelhanças encontradas entre o uso das fotografias nas obras dedicadas aos Ticuna e aos Guarani, como forma de esclarecer melhor a importância atribuída às imagens no trabalho do autor.

Características do trabalho fotográfico de Curt Nimuendaju

Inicialmente há que se notar o uso de poses, de cenas arranjadas e de planos gerais em conexão com o estilo próprio de Nimuendaju. Os motivos que são, na maior parte das vezes, focalizados de frente, em planos gerais, encontram-se fixados no centro do quadro. Nota-se que mesmo as fotografias de atividades (tecelagem, cerâmica etc.) que aparecem em *The Tukuna*, vistas na distância de grandes planos gerais, expressam pouco movimento. Estas características das fotografias podem ser identificadas como a concretização da visão estática de Nimuendaju sobre os indígenas, cuja cultura “originária” devia ser fixada antes de seu desaparecimento. Esta interpretação, para além dos possíveis condicionamentos técnicos das câmeras utilizadas, foi exposta em trabalhos anteriores já referidos (Mendonça 2000; 2002).

em linhas gerais, ao uso das fotografias, embora as edições preparadas por Lowie possam ter modificado um ou outro aspecto da concepção original de Nimuendaju sobre o lugar das suas imagens junto ao texto.

²⁹ Não pude verificar a disposição original das imagens no texto em alemão sobre os Guarani, mas é possível que as fotografias apareçam, neste caso, espalhadas ao longo do texto, tal como as figuras iniciais (na edição de 1987), em conformidade, portanto, com os temas e personagens abordados nos diversos capítulos. Isto, uma vez que há várias relações diretas entre uns e outras, embora nem sempre explícitas através de remissões textuais ou outras indicações.

Tal visão aparece, por exemplo, nas palavras finais do texto sobre os Guarani, em referência ao abandono previsto de sua antiga religião pelas novas gerações: “[...] Muitos já não mais se curvam diante do sol com aquela saudade melancólica do paraíso de onde ele se levanta [...]” (Nimuendaju 1987:132). Ou numa carta posterior, de 1936, sobre hostilidades de fazendeiros sofridas pelos Canela, dirigida a Fernando de Azevedo:

[...] Por ora tenho que empregar todos os meus esforços em recolher o material que ainda falta, pois esta tribo tão interessante e simpática pode da noite para o dia desaparecer do rol das tribos existentes, como já aconteceu com os Apinayé e outros, diante dos meus olhos (Grupioni 1996:194).

As poses e a preparação ou arranjo das cenas revelam, por outro lado, a cumplicidade de Nimuendaju com os sujeitos fotografados. Isso pode ser verificado também nas legendas das imagens em conexão com o texto das próprias monografias. Constatam-se, assim, características do trabalho desenvolvido no campo por Nimuendaju, notadamente sua identificação e envolvimento com as culturas estudadas. Dois exemplos bastarão para demonstrar a importância das fotografias tomadas por Nimuendaju neste sentido, retirados respectivamente das monografias dos Guarani e dos Ticuna, os quais também servirão para demonstrar o cuidado do autor na elaboração das legendas para cada imagem apresentada.

A ‘figura’ 11 do livro sobre os Guarani, que mostra cinco pessoas em pé próximas a uma cabana, numa pose familiar, traz a seguinte legenda: “*Jogyroquý*, o pajé-cacique dos Apapocúva, sua mulher *Nimoá*, seus filhos *Guyrapéju* e o reencarnado *Avajogyroá* e sua nora *Mangavyjú*”. As roupas civilizadas com as quais estão vestidos não deixam quaisquer evidências de sua condição Guarani, numa primeira vista. Contudo, é ao longo da leitura que estes personagens, identificados na legenda pelo próprio nome Guarani, surgem vividamente nas narrativas de Nimuendaju. *Jogyroquý* e *Nimoá* são nada menos que os pais adotivos do autor³⁰,

³⁰ O nome *Nimuendaju* foi recebido dos Guarani em 1906, quando Curt foi então “adotado” pelo grupo, mais tarde, em 1922, o mesmo nome foi agregado em sua naturalização como brasileiro (Viveiros de Castro 1987: xvii).

ambos prepararam cuidadosamente o ‘filho’ para caçar um *anguéry* em 1912 (Nimuendaju 1987:43-44). A expressão designa uma entidade composta da parte animal de uma alma desencarnada, a qual assombrou os moradores do Araribá em 1912. O assassino (*Poyjú*) do sujeito (*Avareteý*, cuja alma animal causou “medo e pânico” a todos) aparece também fotografado, em pose familiar, com os nomes referidos na legenda da foto: “Fig. 14. *Poyjú*, o assassino de *Avareteý* com sua família” (Nimuendaju 1987:38).

A narrativa do episódio desta caçada é de tal forma emocionante e repleta de movimentos, que contrasta enormemente com a fotografia fixa posada da família de *Jogyroquý*. A legenda identifica também “o reencarnado Avajogyroá”, personagem de outra narrativa de Nimuendaju, que trata da revelação desta reencarnação (Nimuendaju 1987:47).

Se as legendas destas poses familiares falassem, por exemplo, à respeito de ‘Famílias Guarani no Araribá’, jamais seria possível relacionar diretamente as imagens às narrativas mencionadas. Sem o cuidado do autor com a identificação destes nomes junto às suas fotografias, pode ser que as mesmas fossem publicadas sem que o leitor jamais pudesse visualizar fotograficamente os personagens da narrativa textual. Embora o texto, neste caso, não faça remissões diretas às fotografias, a leitura atenta das narrativas e das legendas das fotografias deixa clara a relação. Nimuendaju sabia exatamente de quem e por que tomar as fotografias, uma vez que as mesmas evocam a memória das suas principais experiências vivenciadas no campo de pesquisa.

Isto não quer dizer, por outro lado, que o autor não se utilizasse de legendas mais genéricas. Elas aparecem tanto no livro dos Guarani como no dedicado aos Ticuna (às vezes pontuadas por identificações de personagens específicos). Deste último, por exemplo, note-se a legenda da fotografia c da ‘prancha’ 15 (Nimuendaju 1952:198 *apud* Mendonça 2002:79-80): “Garota entre seus parentes. Nino *ëvëni’n’ki* está atrás da garota”. Neste caso, trata-se da terceira fotografia da ‘prancha’ 15, esta última intitulada: “Garota na cerimônia de puberdade”.

Não há identificações mais específicas em nenhuma das legendas que acompanham as três imagens, ao contrário, fornecem uma ideia geral da situação vivenciada pela jovem durante e depois da cerimônia, com ênfase nos cabelos que “crescerão novamente”. O nome de Nino *ëvëni’n’ki* aparece, então, de forma isolada, já que a cena mostra pelo

menos oito pessoas no cortejo da “moça nova” além dele, todas sem quaisquer identificações específicas (inclusive a própria jovem iniciada). O texto, por outro lado, remete diretamente³¹ apenas à fotografia **a**, que mostra a jovem com um lenço na cabeça, parte de um movimento de circularidade (entre descrições, narrativas e fotografias) criado por várias remissões ao longo do texto (Mendonça 2000:46; 2002:81-82).

Ao longo da leitura, pode-se constatar, no entanto, que a referência ao Nino nas legendas da ‘prancha’ 15 baseia-se em motivações similares àquelas que levaram o autor a identificar personagens Guarani referidos há pouco. Trata-se de um informante bastante próximo a Nimuendaju, a quem se refere da seguinte forma, no capítulo “IX – Magia e Religião”:

[...] Nada se provou tão instrutivo acerca das crenças mágicas Tukuna do que a eliminação de um famoso feiticeiro, durante minha estadia de 1942, por pessoas com quem eu estava intimamente associado e que concordaram em recontar-me todos os detalhes sem a menor hesitação [...] (Nimuendaju 1952:106-109).

A narrativa, intitulada “História de um feiticeiro”, revela como Nino, Christovão e Hippolyto executaram o feiticeiro *U’iru*. Ou ainda, no mesmo capítulo, na seção “O transe do xamã”: “[...] Nino contou-me como o velho xamã Romão agia quando ministrava as curas, este informante tinha-as presenciado muitas vezes [...]” (Nimuendaju 1952:104).

Mesmo quando a legenda é totalmente genérica, como por exemplo, na ‘prancha’ 4, composta por uma única fotografia posada de uma família diante de um cesto com roupas e outros utensílios, intitulada “Família visitante”, a imagem posada ganha movimento quando relacionada à narrativa (por remissão) textual:

[...] Ele carrega seu mosquiteiro, algumas peças de *tururi* e roupas num grande cesto, o qual é posto dentro da canoa junto com um bocado de farinha, uma panela para cozinhar, cabaças e utensílios de pesca. Cobre tudo com uma esteira de folhas de bananeira. (Pr.

³¹ Esta remissão direta aparece entre parênteses em meio à frase que se refere à “[...] garota com pano envolvendo a cabeça (Pr. 15, a), [...]”, localizada na seção “Puberdade” do capítulo “VIII – Ciclos de vida” (Nimuendaju 1952:91).

4.) Finalmente a família também entra no barco – o cachorro, o papagaio e o pequeno mico incluídos – e a viagem segue adiante atravessando igarapés, entroncamentos e lagos (Nimuendaju 1952:53).

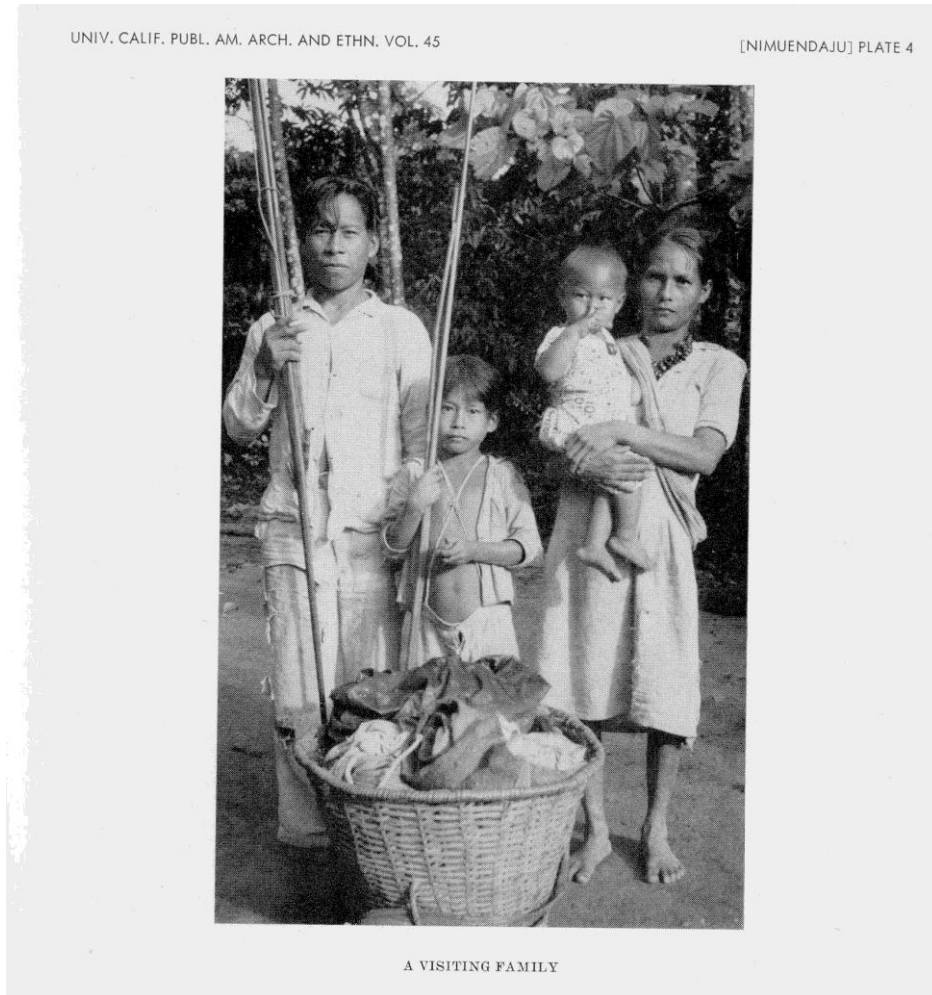
Neste caso, pode-se imaginar, então, a família fotografada de saída, justamente quando vai ocupar a canoa que os levará ao encontro de seus parentes ou aliados, depois de um ou mais dias de viagem.

Pode-se dizer, portanto, que o olhar fotográfico estático do colecionador – relacionado à lógica dos museus e ao desaparecimento das culturas – ganha vida através do texto, nas narrativas de suas experiências, direta ou indiretamente relacionadas às imagens tomadas³². A dinâmica textual imagética em *The Tukuna* envolve também o uso de mapas e de desenhos junto às descrições, além de remissões às narrativas míticas nos dois últimos capítulos³³. Assim, se por um lado as suas fotografias publicadas podem constituir exemplos genéricos (Mendonça 2002:87) de traços e comportamentos culturais fixos, por outro lado, é importante notar que estas imagens são, para ele, antes de tudo, familiares, embora apresentadas dentro de modelos científicos que evocam a organização museológica e a generalização científica.

A qualidade das experiências compartilhadas por Nimuendaju com os sujeitos pesquisados surge, evidentemente, como parte do seu estilo de trabalho de campo. A preparação das fotografias que Nimuendaju concebe ocorre, pois, com cumplicidade e colaboração de seus informantes mais próximos. Tudo indica que cada fotografia foi cuidadosamente planejada junto aos sujeitos fotografados, o que exigia um tempo maior de convivência.

³² Será importante explorar, em outra ocasião, as diferenças entre o uso das fotografias por Nimuendaju em relação ao sentido das imagens na obra de Malinowski (Samain 1995), inclusive suas implicações teóricas, o que, no caso de Nimuendaju, ficou apenas sugerido no presente texto.

³³ Em linhas gerais, percebe-se a mesma relação entre textos (inclusive as narrativas míticas no final) e imagens na obra sobre os Guarani (notadamente os desenhos na edição de 1987) (Nimuendaju 1987).



Prancha 4 em *The Tukuna*

“[...] Ele carrega seu mosquiteiro, algumas peças de tururi e roupas num grande cesto [...]. Finalmente a família também entra no barco – o cachorro, o papagaio e o pequeno mico incluídos – e a viagem segue adiante atravessando igarapés, entroncamentos e lagos”.

A passagem seguinte escrita por Nimuendaju ao Dr. Carlos Estevão aponta neste sentido. Trata-se de responder ao convite do Mal. Rondon, em julho de 1943, para trabalhar com a equipe cinematográfica de Harald Schultz no Mato-Grosso:

[...] Chegando com semelhante acompanhamento num núcleo de índios nada absolutamente poderei fazer no campo das minhas investigações. Só poderia trabalhar ou antes ou depois da estada da turma de Schultz que por sua vez tão pouco poderia esperar até eu ter me convertido à religião dos Bororo, por exemplo (Grupioni 1996:224).

Esta recusa de um convite para filmar com uma equipe durante um período mais curto de tempo indica sua preferência pelo trabalho individual e mais demorado, quando o envolvimento pessoal com os sujeitos pesquisados permite-lhe, então, realizar as imagens que lhe interessam, provavelmente com um tripé³⁴, de maneira a poder preparar e dirigir melhor a cena a ser registrada.

As imagens no processo de elaboração das monografias

Desta maneira, as fotografias se tornam indispensáveis à própria elaboração dos textos para publicação. É provável que as legendas sejam criadas para cada fotografia antes mesmo de que o texto tome forma (e mesmo antes que as próprias imagens tomem forma), como ficou sugerido na primeira parte deste ensaio. Assim, fotografias com legendas, de um modo bastante especial em relação aos outros materiais coletados no campo, servem de fontes para o processo de elaboração das monografias. Como parece indicar esta passagem de uma carta de 1944 dirigida

³⁴ O uso de tripé (ou aparato com a mesma função) pode ser constatado pela presença predominante de ângulos frontais médios nas fotografias. Uma legenda escrita pelo autor deixa explícito esse ponto: “Brue, chefe dos Xerente [...] A câmara foi colocada por mim e disparada por um menino índio. Aldeia da Providência, 30.5.1937. Curt Nimuendaju” (Grupioni 1996:181-182; Athias 2007).

à Heloisa Alberto Torres³⁵, sobre a tradução do trabalho sobre os Canela (publicado em *The Eastern Timbira*), feita junto ao Museu Nacional:

Acabei a primeira tradução a lápis do manuscrito dos Canela: 573 páginas em papel almaço [...]. A tradução do manuscrito Canela redundou quase numa reforma do trabalho. As modificações e corrigendas do manuscrito antigo se tornaram tão numerosas que chego a lamentar que Lowie talvez o publique no estado em que lhe remeti. No dia 1 de março completei o trabalho, inclusive os mapas, esquemas, etc., até o ponto em que se tornou indispensável a presença das fotos. Julgando que elas brevemente estariam em meu poder, preenchi o tempo juntando na literatura novos dados para o Mapa Etnográfico, por não querer começar a tradução de outro manuscrito (*The Serente*), a fim de não perturbar a imagem da tribo Canela que, a custo, consegui reanimar na minha memória ao ponto necessário para poder corrigir com acerto o manuscrito primitivo: eu estava, a bem dizer, revivendo espiritualmente todo o meu passado entre esta tribo (Grupioni 1996:226).

Fica evidente, neste caso, a importância das fotografias no momento de rememorar os dados e as experiências de campo a serem elaboradas para publicação. Por isso e pelas razões apontadas anteriormente, o estudo sobre as fotografias de Nimuendaju não pode ser concebido de forma isolada de sua produção textual, ao menos em termos de antropologia visual fotográfica.

Nota-se agora a referência à publicação sobre os Timbira³⁶. As considerações anteriores, acerca dos livros sobre Ticuna e Guarani, apontaram para semelhanças significativas, no tocante ao uso e à importância das fotografias. Um estudo mais abrangente deverá verificar

³⁵ Então diretora do Museu Nacional (RJ), com quem Nimuendaju se empenhava num programa de traduções (para a língua portuguesa) das monografias. Não fosse seu falecimento inesperado em 1945, esse trabalho talvez estivesse completo e disponível hoje.

³⁶ Júlio Cezar Melatti aponta para o trecho em que Nimuendaju diz ter sido adotado entre os Ramkokamekra pelo filho do “[...] Delfino Kokaipó, eu trago seu nome indígena.” (Nimuendaju 1946:33 *apud* Melatti 1983), fato que demonstra a mesma característica de envolvimento pessoal da abordagem de campo de Nimuendaju, notada, mais atrás, nos trabalhos entre os Ticuna e os Guarani.

em detalhe o modo como fotografias foram publicadas nos livros sobre os Apinajés, Xerentes e Timbiras, bem como em outros artigos de Nimuendaju. Além da passagem referida no parágrafo anterior, o trecho seguinte, retirado da Dissertação de Luis Grupioni, menciona um pesquisador que abordou as relações do autor nos anos 30 com os museus de Leipzig e de Hamburgo, o qual:

[...] Informou que Nimuendaju escreveu a monografia *Die Timbira*, composta por 208 páginas, 223 fotos e 58 páginas de anexos, contendo vocabulários, mapa e desenhos dos Ramkokamekra e que se tratava, então, do melhor que já se havia escrito sobre os grupos Jê. Segundo este autor, a difícil situação econômica vivida pela Alemanha naquele momento impediu não só o financiamento de outras expedições por parte daquelas instituições, como a própria publicação do manuscrito em alemão. Este veio a público, de forma ampliada, nas monografias *The Apinayé* (1939) e *The Eastern Timbira* (1946), ambas publicadas nos Estados Unidos (Grupioni 1996:174-175).

Ao retomar o quadro apresentado mais atrás sobre as “fotografias nas monografias de Curt Nimuendaju”, constata-se que a soma das fotografias nas duas monografias citadas no parágrafo anterior, dos Apinajés e Timbiras, é de $23 + 108 = 131$, o que não coincide com as 223 fotos referidas acima sobre o original em alemão. De que maneira, afinal, estas reproduções fotográficas foram feitas? As 223 fotos que chegaram ao conhecimento dos alemães teriam relação com aquelas que foram remetidas aos Estados Unidos e publicadas nas duas monografias mencionadas, em 1939 e depois, em 1946? Não pude verificar até o momento se as onze fotografias dos Ramkokamekra publicadas em 2004 na *Revista de Antropologia*, vindas da Alemanha para Egon Schaden (Paes 2004), chegaram a ser reproduzidas no livro sobre os Timbira. Todos estes dados, de qualquer maneira, sugerem interrogações acerca da natureza³⁷, do percurso e do paradeiro das fotografias enviadas por Nimuendaju (aos Estados Unidos e à Alemanha) para publicação.

³⁷ Seriam reproduções e/ou originais em negativos? As imagens reveladas seriam de que tipo (chapas de vidro, películas de celulose, etc.)? Estas e outras questões, que

Outra questão a ser esclarecida diz respeito à monografia sobre os Xerente, com apenas 7 fotografias publicadas. Que importância e que lugar tem estas poucas imagens no conjunto da obra publicada sobre os Xerente (com volume de texto também menor, se comparado aos demais livros)? O que poderia justificar o uso reduzido de fotografias neste caso? Embora o trabalho de Melatti apresente diversas informações e reflexões esclarecedoras (Melatti 1983) sobre as três monografias agora em pauta, traz poucas considerações sobre as imagens³⁸ e somente uma nova pesquisa em torno das mesmas poderá ampliar o conhecimento sobre o uso da fotografia nos trabalhos de Nimuendaju.

Imagens de Nimuendaju no futuro

Poder acompanhar o desenvolvimento da trajetória de Nimuendaju (bem como de outros etnólogos), através da constituição de seu olhar fotográfico ao longo de suas experiências etnográficas, será certamente uma experiência enriquecedora, seja para estudos ou histórias, como também para o ensino da Antropologia no Brasil. Há que se pensar, ainda, nas pesquisas que estas imagens podem gerar, nos termos das memórias (e sociedades) dos descendentes dos sujeitos fotografados. Tratar-se-ia, desta vez, das histórias dos índios no Brasil. Se concebidas em termos de antropologia visual fotográfica, estas histórias passarão, fundamentalmente, pelo interesse e participação efetiva destes grupos nas identificações e composições que o material fotográfico suscita. Enfim, é a estes grupos que as imagens deverão retornar, na medida em que eles assim o desejarem³⁹.

A este respeito, a passagem seguinte escrita sobre Curt Nimuendaju é certamente promissora, não tivessem já se passado 25 anos: “Os

certamente não eram em nada estranhas ao ex-aprendiz alemão da fábrica de lente *Zeiss* em Jena, estão por serem esclarecidas.

³⁸ Notou, por exemplo, a inexistência de fotografias na versão publicada pelo Museu Goeldi da monografia dos Apinajés em 1983.

³⁹ Ver, neste sentido, o relato sobre as fotografias dos Kalina da Guiana Francesa (Collomb 1998).

membros daquelas sociedades que ele mais assiduamente visitou lembram dele com carinho e, sem dúvida, podem dar muitas informações sobre a figura de Nimuendajú no campo” (Melatti 1983). Mesmo que aqueles que estiveram com o autor no passado não estejam mais presentes para reavivar suas memórias diante de antigas fotografias, caberá ainda assim às novas gerações conceber melhor o significado e o lugar destas imagens em suas atuais comunidades, quando talvez escolas indígenas poderão visualizar, fazer ver e refletir sobre o encontro de seus antepassados com etnógrafos de outros tempos e lugares. Em conversa informal com uma linguista que fez pesquisas numa comunidade Guarani, do Estado de São Paulo, obtive referências negativas de Nimuendaju (segundo contou-me, a memória do grupo reputava o autor de modo controverso, provavelmente devido à sua atuação por demais incisiva na época em que estava ligado ao SPI). Já o texto de Melatti aponta para outras limitações do trabalho de Nimuendaju, inclusive o fato de ele ligar-se muito exclusivamente a um ou outro informante, o que pode ter levado a certas confusões na percepção das instituições tribais (Melatti 1983). São ponderações que permitem evitar excessos na consideração da atuação do autor em defesa dos índios.

Não enfatizei aqui questões estéticas, ideológicas, políticas, teóricas ou mesmo éticas relacionadas ao uso de fotografias por Nimuendaju. Procurei desenvolver a hipótese de que textos e fotografias do autor encontram-se fortemente vinculados entre si e, neste sentido, às suas experiências etnográficas. Deste modo, pode-se notar como o olhar etnológico desenvolvido ao longo de sua trajetória encontra-se atravessado pelas experiências subjetivas vivenciadas em sua condição de alemão naturalizado (neo?) brasileiro. A intenção foi de estimular o interesse de outros pesquisadores ou pesquisadoras em conservar, reunir e disponibilizar o legado fotográfico do autor para, com ele, elaborar conhecimentos atualizados nas múltiplas frentes que as próprias imagens poderão fazer enxergar.

Bibliografia

- ATHIAS, Renato. 2007. *Imagens e palavras*. (<http://renatoathias.blogspot.com>; Acesso em: 26/08/08)
- BALDUS, Herbert. 1946. Curt Nimuendaju. *Sociologia*, VIII (1): 45-52.
- _____. 1979. *Ensaio de etnologia brasileira*. São Paulo: Editora Nacional.
- BARTHES, Roland. 1984. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CASTRO FARIA, Luiz de. 1981. Curt Nimuendaju. In NIMUENDAJU, Curt. *Mapa etnohistórico de Curt Nimuendajú*. Rio de Janeiro: IBGE/FNPM.
- COLLOMB, Gérard. 1998. Imagens do outro, imagem de si. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 6(1):65-80.
- DUBOIS, Philippe. 1994. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- FLUSSER, Vilém. 1985. *A filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GRUPIONI, Luis Donisete Benzi. 1996. *Coleções e expedições vigiadas: os etnólogos no conselho de fiscalização das expedições artísticas e científicas no Brasil*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- _____. 1998. *Coleções e expedições vigiadas: os etnólogos no conselho de fiscalização das expedições artísticas e científicas no Brasil*. São Paulo: HUCITEC/ANPOCS.
- HARTMANN, Thekla. 2000. *Cartas do sertão: de Curt Nimuendaju para Carlos Estevão de Oliveira*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/ Assírio Alvin.
- KOSSOY, Boris. 2001. *Fotografia e história*. 2ª. ed. São Paulo: Ateliê Editorial.
- _____. 2002. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3ª. ed. São Paulo: Ateliê Editorial.
- MELANIAS, Karla Moura. 2006. *Espelho de memória: a fotografia na coleção etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do museu do estado de Pernambuco*. Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- MELATTI, Júlio César. 1983. *Curt Nimuendaju e os Jês*. (<http://www.geocities.com/RainForest/Jungle/6885/artigos/a-nimuen.htm>; Acesso em 12/08/08).

- MENDONÇA, João Martinho de. 2000. *Os movimentos da imagem da etnografia à reflexão antropológica: experimentos a partir do acervo fotográfico do professor Roberto Cardoso de Oliveira*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- _____. 2002. Fotografias de Curt Nimuendaju e de Cardoso de Oliveira entre os Tikuna. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 14(1):73-94.
- MONTEIRO, John Manuel (org.). 1994. *Guia de fontes para a história indígena e do indigenismo em arquivos brasileiros: acervos das capitais*. São Paulo: NHII- USP/ FAPESP.
- NIMUENDAJU, Curt. 1914. Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion der Apapocúva-Guarani. *Zeitschrift für Ethnologie*, 46: 284-403.
- _____. 1939. *The Apinayé*. (Anthropological Series, 8) Washington: The Catholic University of America Press.
- _____. 1942. *The Šerente*. (Publications of The Frederick Webb Hodge Anniversary Publication Fund, 4) Los Angeles: The Southwest Museum.
- _____. 1946. *The Eastern Timbira*. (University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, 41) Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- _____. 1952. *The Tukuna*. (University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, 45) Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- _____. 1978. *Los Mitos de Creación y de Destrucción del Mundo como Fundamentos de la Religión de los Apapokuva-Guarani*. (Serie Antropológica I) Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.
- _____. 1982. *Os Apinayé*. (Edição comemorativa ao centenário de nascimento de Curt Nimuendaju). Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.
- _____. 1987. *As lendas de criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP.
- PAES, Francisco Simões. 2004. Rastros do espírito: fragmentos para a leitura de algumas fotografias dos Ramkokamekrá por Curt Nimuendaju. *Revista de Antropologia*, 47(1):267-307.
- PEREIRA, Nunes. 1946. *Curt Nimuendaju: síntese de uma vida e de uma obra*. Belém: sem indicação de editora.

O fotógrafo Curt Nimuendaju

- RIVET, Paul. 1930. Voyages de M. Curt Nimuendajú. *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, N.S., XXII:341.
- _____. 1931. Travaux récents de M. Curt Nimuendajú. *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, N.S., XXIII:469-470.
- SAMAIN, Etienne. 1995. 'ver' e 'dizer' na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia *Revista Horizontes Antropológicos*, 2:19-48.
- _____.1998. No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 6(1):141-158.
- SCHADEN, Egon. 1967-68. Notas sobre a vida e a obra de Curt Nimuendaju. *Revista de Antropologia*, 15/16:77-89.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1996. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1987. Nimuendaju e os Guarani. In: NIMUENDAJU, Curt: *As lendas de criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*, pp. xvii-xxxviii. São Paulo: HUCITEC/EDUSP.

Recebido em novembro de 2008
Aprovado para publicação em fevereiro de 2009

Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 13, vol. 20(1+2), 2009