

As Fotografias de Lévi-Strauss: entre Vidas e Campos Etnográficos

Carolina de Castro Barbosa

Tese de Doutoramento em Antropologia

Março, 2024

Carolina de Castro Barbosa

Tese de Doutoramento em Antropologia

Março de 2024

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Antropologia, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Catarina Alves Costa.

Declaração

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Assinado por: **Catarina Sousa Brandão Alves Costa**

Num. de Identificação: 07751199

Data: 2024.03.18 18:37:38 +0000



Lisboa, 18 de março de 2024

Declaração

Declaro que esta tese é resultado de minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e nas referências bibliográficas.

Lisboa, 08 de março de 2024.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Carolina de Castro Barbosa', written in a cursive style.

Carolina de Castro Barbosa

*À minha família: Osvaldo, Therezinha,
Fernanda, Francisco, Cristina, Thalison,
Henrique e Otto.*

AGRADECIMENTOS

Ao Divino que orienta meus passos;

Aos meus queridos pais, Therezinha e Osvaldo Barbosa, que dedicaram suas vidas à felicidade dos filhos;

Aos irmãos que caminham ao meu lado com afeto e cumplicidade, Fernanda e Francisco;

À minha orientadora, Catarina Alves Costa, pela confiança, inspiração e parceria essenciais;

Ao Instituto Federal do Espírito Santo (IFES), campus Nova Venécia, por possibilitar minha dedicação exclusiva ao doutoramento;

Ao estimado amigo Guilherme Passamani, cuja generosidade e amor tornaram a jornada desta pesquisa uma verdadeira aventura e por ter colaborado intensamente em todas as etapas desta tese;

Aos amigos-irmãos André Pirola e Weriquison Corbani, parceiros de alma que me acompanharam durante o desenvolvimento da tese;

Aos amigos Constança Arouca, Daniel A. De Oliveira, Jaqueline Donadia, Lucy Ana Miguere, Luana Marochio, Mariana César, Mariana Bruger Silva, Márcio Freitas, Mateus Dias, Patrícia Salgado, Paulina de Moraes, Paulo Henrique Menezes, pelo companheirismo, acolhimento e amor;

À Anais Dupuy (Musée du Quai Branly), Andreia Cavararo (UFMS), Antonio Hilário Urquiza (UFMS), Francisca Pinharanda (mestranda em Antropologia), Mathhieu Lévi-Strauss (filho de Lévi-Strauss), Miguel Vale de Almeida (ISCTE/CRIA), pela cooperação comprometida durante a pesquisa de doutoramento;

Aos Kadiwéu, que tão gentilmente me acolheram em seu território, permitindo-me desfrutar de sua companhia e conduzir minha pesquisa: Adeilson Silva, Adevaldo Pires, Alfredo Pires, Alice Vicente, Ana Cleide, Ana Lúcia Rocha, Anastácia Maciel e família, Antônio Vicente e família, Antônia Rocha e família, Brandina Vergílio, Benilda Vergílio, Bento Vergílio, Camila Ferraz, Cândido Santiago e família, Creuza Vergílio, Edinéia Rodrigues, Etelvino de Almeida, Ester Goes, Gilberto Pires, Guilherme da Silva Pinto, Jadirson da Silva Pinto, Joana Baleia de Almeida, Inácia Bernaldino, Irene Rufino, Julia Barros, Júlia Langes, José Marcelino Barros Jovino Soares, Josemeire Matchua Pires e família, Laércio Barbosa Victor, Leonarda de Souza Goes, Luana de Aquino, Maria

Aparecida Pires, Maria Joana Bernaldino Pires, Mariquinha Barbosa, Martina de Almeida, Nestor Rufino, Osmar Francisco, Pedrosa de Barros Moraes e família, Ramona Soares, Rosa Rocha Matchua, Sandra Silva, Samira Barros, Santa Rodrigues, Siriaco Ferraz, Tales Rocha, Teodórcia Vergílio, Valciso Souza Silva, Valmir Almeida e Vanda Pires.

Sinceramente, muito obrigada.

AS FOTOGRAFIAS DE LÉVI-STRAUSS: ENTRE VIDAS E CAMPOS ETNOGRÁFICOS

TESE DE DOUTORAMENTO

CAROLINA DE CASTRO BARBOSA

RESUMO

No início do século passado, Claude Lévi-Strauss (1908-2009) produziu uma extensa coleção de fotografias durante suas expedições etnográficas no Brasil, registrando a vida dos indígenas. Este estudo de doutoramento propôs uma análise dessas imagens, partindo do pressuposto de que as fotografias são objetos sociais dotados de biografia e agência. Nesse sentido, esta pesquisa conduziu-me a reavaliar o papel das fotografias etnográficas de Lévi-Strauss em sua produção acadêmica, explorando suas relações em diferentes períodos e contextos, demonstrando assim sua relevância na história da Antropologia e validando uma abordagem singular por parte do antropólogo no uso de suas imagens. Assim, a pesquisa buscou reconstruir a relação do antropólogo com suas fotografias, revisitando trajetos específicos dessas imagens e conduzindo um processo de foto-elicitación e repatriação visual ao apresentar as fotografias dos Kadiwéu aos seus descendentes. Os resultados da pesquisa evidenciaram que a relação de Lévi-Strauss com a fotografia foi mais significativa e presente do que sugerem os estudos acadêmicos. Além disso, identificou-se uma abordagem específica e padronizada no uso dessas imagens em suas publicações. Notavelmente, os Kadiwéus construíram contra-narrativas das imagens, opondo-se à versão estabelecida pela Antropologia. Nesse contexto, a tese propôs uma reavaliação das fotografias de Lévi-Strauss, buscando resolver a negligência histórica da Antropologia em relação a essas imagens. Ademais, a pesquisa experimentou abordagens alinhadas com as discussões contemporâneas da Antropologia Visual e da Cultura Visual, contribuindo para uma compreensão mais aprofundada das implicações sociais e culturais das fotografias etnográficas.

PALAVRAS-CHAVE: fotografias, arquivos fotográficos, Claude Lévi-Strauss, Kadiwéu, Antropologia Visual

ABSTRACT

In the early twentieth century, Claude Lévi-Strauss (1908-2009) produced an extensive collection of photographs during his ethnographic expeditions in Brazil, capturing the lives of indigenous peoples. This doctoral study proposed an analysis of these images, based on the premise that photographs are social objects endowed with biography and agency. In this sense, this research led me to reassess the role of Lévi-Strauss's ethnographic photographs in his academic production, exploring their relationships in different periods and contexts, thus demonstrating their relevance in the history of Anthropology and validating a unique approach by the anthropologist in the use of his images. Thus, the research sought to reconstruct the anthropologist's relationship with his photographs, revisiting specific trajectories of these images and conducting a process of photo-elicitation and visual repatriation by presenting the photographs of the Kadiwéu to their descendants. The results of the research evidenced that Lévi-Strauss's relationship with photography was more significant and present than suggested by academic studies. Furthermore, a specific and standardized approach in the use of these images in his publications was identified. Remarkably, the Kadiwéu constructed counter-narratives of the images, opposing the version established by Anthropology. In this context, the thesis proposed a reassessment of Lévi-Strauss's photographs, seeking to address the historical neglect of Anthropology regarding these images. Additionally, the research experimented with approaches aligned with contemporary discussions of Visual Anthropology and Visual Culture, contributing to a deeper understanding of the social and cultural implications of ethnographic photographs.

KEYWORDS: photographs, photographic archives, Claude Lévi-Strauss, Kadiwéu, Visual Anthropology.

ÍNDICE

Introdução	14
O Percurso, o Objeto e a Estrutura da Tese	14
Alguns Apontamentos Teórico-Metodológicos	24
Capítulo I: Lévi-Strauss e a Fotografia: Imagens Invertidas	33
I. 1. A Fotografia Como Arte	43
I. 2. A Fotografia Como Recurso Etnográfico.....	57
I. 3. A Fotografia Como Memória	73
I. 4. A Fotografia Como Paixão	93
Capítulo II: As Fotografias de Lévi-Strauss: As Viagens das Imagens	96
II. 1. As Fotografias Como Objetos	103
II. 2. As Micro-Histórias das Imagens dos Indígenas.	112
II. 2.1 As Fotografias dos Indígenas “Esquecidos” e do “Turismo Universitário” ...	114
II. 2.1.1 As Fotografias dos Kaingang	115
II. 2.1.2 As Fotografias dos Guarani.....	121
II. 2.1.3 As Fotografias dos Carajá	123
II. 2.2 As Fotografias dos Indígenas “Lembrados” e as Expedições	126
II. 2.2.1 As Fotografias dos Kadiwéu e dos Bororo da Primeira Expedição	127
II. 2.2.2 As Fotografias dos Nambikwara, dos Mundé e dos Tupi-Kawahib da Segunda Expedição	154
II. 3 As Outras Histórias das Fotografias.....	176
Capítulo III: Os Kadiwéu e as Fotografias de Lévi-Strauss: O Retorno das Imagens	179
III. 1. Os Kadiwéu: Uma Breve Caracterização Etnográfica	191
III. 2. Os Reencontros.....	197
III.2.1 Os Kadiwéu e as Imagens	197

III.2.2 O Retorno das Imagens	204
III.2.3 O Cruzamento de Histórias e as Novas Narrativas	206
III.2.3.1 As Fotografias das Mulheres	207
III.2.3.2 As Fotografias dos Homens	229
III.2.3.3 As Fotografias da Sequência Demonstrativa do Jogo de Linhas	232
III.2.3.4 As Fotografias de Cenas Diversas	238
III.2.3.5 As Fotografias das Habitações.....	243
III.2.3.6 As Fotografias de Objetos.....	244
III.2.3.7 As Outras Fotografias	247
III. 3 Os Kadiwéu Entre as Imagens	247
Considerações Finais	253
Referências Bibliográficas	257

LISTA DE ABREVIATURAS

AE - *Anthropologie Structurale*

AMAK - Associação de Mulheres Artesãs Kadiwéu

BNF - *Bibliothèque National de France*

EHES - *École des Hautes Études en Sciences Sociales*

EPHE - *École Pratique des Hautes Études*

FUNAI - Fundação dos Povos Indígenas

IC - *Indian Cosmetics*

ITEM - *Institut des Textes et Manuscrits Modernes*

ISA - Instituto SocioAmbiental

LAS - *Laboratoire d'anthropologie sociale*

LSE - *London School of Economics*

MAST - Museu de Astronomia e Ciências Afins

MQB - *Musée du Quai Branly*

SSP - Saudades de São Paulo

SB - Saudades do Brasil

SPI - Serviço de Proteção ao Índio

TT – Tristes Trópicos

USP - Universidade de São Paulo

UFMS – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Introdução

O Percurso, o Objeto e a Estrutura da Tese

As fotografias de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) me levaram a estar em locais e a conhecer pessoas inimagináveis quando comecei a estudá-las em minha graduação de Ciências Sociais no início dos anos 2000. Estive em Portugal, França, Inglaterra¹ e no território Kadiwéu. Portugal tornou-se meu lar durante os três anos, fazendo-me conectar afetivamente com antigos laços familiares, especialmente com os da minha bisavó, cujo nome herdei. Em terras parisienses, conheci os arquivos fotográficos de Lévi-Strauss e seus documentos profissionais e pessoais abrigados nas instituições francesas e até o filho de Lévi-Strauss. Na região centro-oeste do Brasil, os Kadiwéu em seu território belíssimo, me proporcionaram um contato com a natureza inédito para mim, assim como pude conhecer pessoas cuja complexidade de comportamentos me fascinou.

Desembarquei em Lisboa em fevereiro de 2020, num inverno sofrível para mim acostumada com altas temperaturas. Um mês após minha chegada, irrompeu a pandemia de Covid-19, reconfigurando a realidade para grande parte do globo e introduzindo temores, incertezas e perdas significativas, além de estabelecer um novo paradigma de existência. As aulas presenciais do doutoramento foram prontamente substituídas por modalidades remotas, resultando na redução dos contatos físicos com outros indivíduos a ocasionais idas a supermercados e farmácias. Nesse contexto, para mim, veio também a solidão, imersa em um país completamente desconhecido. Foram momentos desafiadores, todos eles. Fazer o doutorado no exterior, enfrentar a pandemia, viajar para outros países para realizar pesquisas, muitas vezes sem dominar as línguas nativas desses lugares. Assim, após esses períodos que exigiram doses consideráveis de coragem, persistência e ousadia, nasceu uma tese de doutoramento.

Embora minha pesquisa de doutoramento tenha sido inaugurada em 2020, meus estudos sobre as fotografias de Lévi-Strauss tiveram início ao concluir o curso de graduação, quando percebi a escassez de informações relativas a esse tema. Minha curiosidade levou-me a realizar um trabalho de conclusão de curso em 2004 - inspirada

¹ No projeto inicial desta tese, os estudos das fotografias de Malinowski também estavam incluídos. Contudo, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, escolhi direcionar a investigação para as fotografias de Lévi-Strauss devido às escolhas metodológicas realizadas. De todo modo, foi possível realizar este campo nos arquivos de Malinowski na *London School of Economics* (LSE). Pretendo, em outra oportunidade de pesquisa, utilizar o material coletado.

em um artigo da antropóloga Sylvia C. Novaes de 1999 - no qual busquei compreender o motivo do aparente desinteresse de Lévi-Strauss por suas próprias fotografias. Posteriormente, em 2011, tive acesso às fotografias etnográficas de Lévi-Strauss por meio do arquivo digital do *Musée du Quai Branly* (MQB), dando origem a uma dissertação cujo propósito era identificar regularidades nas fotografias da primeira expedição etnográfica do antropólogo, intitulada "*Fotológicas*": *uma análise das fotografias de Lévi-Strauss dos povos indígenas Caingangue, Cadiueu e Bororo*. Assim, meu interesse pelas fotografias etnográficas de Lévi-Strauss não se encerrou com a dissertação; pelo contrário, permaneceu vivo ao longo dos anos em que estive afastada da academia.

Lévi-Strauss produziu mais de 3000 fotografias durante o período em que esteve no Brasil, em 1935, ao chegar para ser professor na recém-inaugurada Universidade de São Paulo (USP). As fotografias referem-se a pequenas viagens em São Paulo e arredores, bem como resultam de duas expedições etnográficas empreendidas ao lado de outros colegas, europeus e brasileiros. As expedições ocorreram em alguns períodos durante os anos de 1935 a 1939, abrangendo toda a sua estadia brasileira. Detalhamentos sobre a vida de Lévi-Strauss no Brasil e a respeito das expedições foram realizados ao longo dos capítulos. As imagens centrais utilizadas nesta pesquisa são provenientes dos estudos etnográficos de Lévi-Strauss, nas quais ele fotografou grupos como os Kaingang, Guarani, Terena, Kadiwéu, Bororo, Carajá, Nambikwara, Mundé e Tupi-Kawahib, totalizando aproximadamente 216 imagens. Além disso, fotos pessoais realizadas durante a estadia no Brasil e em outros contextos e os quatro filmes etnográficos² feitos durante a expedição aos indígenas também foram empregues numa perspectiva dialógica com as fotografias etnográficas.

Partindo do preceito fundamental de que a fotografia é inerentemente um objeto relacional e biográfico, conforme será abordado detalhadamente mais à frente, surgiu uma indagação premente no confronto com as fotografias etnográficas de Lévi-Strauss: qual abordagem é apropriada para investigar essas imagens à luz de uma perspectiva antropológica e da Cultura Visual?³ E, ampliando ainda mais o questionamento, indaguei-me sobre a viabilidade de infundir movimento a essas fotografias mais uma vez em um

² Os filmes em questão são: dois intitulados "Aldeia Nalike", com uma duração total de 16 minutos e 38 segundos, e outros dois intitulados "A Vida em uma Aldeia Bororo" e "Cerimônias Fúnebres entre os Bororo", os quais somam 15 minutos e 12 segundos de duração, quando assistidos em conjunto.

³ O antropólogo brasileiro, Edgar T. da Cunha, usou a seguinte pergunta num estudo de 2016, "Como abordar essas imagens?" (p. 248) que serviu de inspiração nas leituras preparatórias para a pesquisa.

novo contexto (Cunha, 2016). Assim, esta tese, propõe-se explorar as contribuições e descobertas que podem emergir da análise das fotografias de Lévi-Strauss, à luz das discussões teóricas contemporâneas no campo da Antropologia Visual e ainda da análise dos usos da imagem na etnografia, ou seja, no campo da Cultura Visual.

O escopo da tese não se concentra na análise detalhada do conteúdo das fotografias, embora, em determinados momentos, essa abordagem surja de maneira pontual, quando necessário. O objetivo primordial desta tese é lançar luz sobre as fotografias etnográficas de Lévi-Strauss ao longo de sua carreira acadêmica, buscando reposicionar o papel das imagens em sua trajetória profissional e na ciência antropológica. Dessa forma, o enfoque da pesquisa está direcionado para as relações que as fotografias de Lévi-Strauss estabeleceram no passado e que ainda evocam, tanto ao serem apreciadas em seu contexto original quanto quando são postas em novos fluxos. Isso implica na consideração de dois principais enfoques: o primeiro reside na análise das fotografias etnográficas da perspectiva do antropólogo, enquanto o segundo se concentra na devolutiva dessas imagens aos indígenas fotografados no passado, notadamente os Kadiwéu neste contexto de tese. Para tanto, foi necessário reconstruir a própria relação de Lévi-Strauss com a fotografia ao longo de sua extensa vida, analisar os usos que ele lhes destinou e explorar a história das próprias fotografias, concebidas de maneira autônoma. Portanto, esta tese trata a respeito da relação de Lévi-Strauss com a fotografia, da etnografia com a fotografia e dos indígenas com a fotografia. Essa abordagem visa corrigir uma certa negligência previamente existente na disciplina antropológica em relação as fotografias de Lévi-Strauss, proporcionando uma análise abrangente e destacando a relevância das imagens no corpus de trabalho do antropólogo.

Assim, a reflexão inicial desencadeada pelo confronto com as fotografias me levou a um intrincado entrelaçamento com indivíduos, instituições, objetos e, de maneira concisa, diversos outros campos etnográficos e descobertas que compuseram esta pesquisa. Ou seja, as fotografias constituíram o meu *campo* de pesquisa inicial, revelando-se, por sua natureza relacional e comunicativa, um ponto de partida para incursões em outros campos de pesquisa. Essa fase inicial da pesquisa assemelhou-se à descrição de James Spradley (1980), que compara o etnógrafo a um explorador de uma área selvagem. Assim como esse explorador, meu enfoque foi estudar cada detalhe, descobrir a dinâmica e as características do local, redirecionar minhas buscas, revisitar aspectos já conhecidos e, em um processo cíclico mais do que linear, desvendar esse terreno sem estar restrito a objetivos específicos, permanecendo aberto ao que se

apresentava. Além das fotografias como um campo de pesquisa inicial, os arquivos e um campo mais clássico da Antropologia, com os indígenas, foram desenvolvidos nesta tese.

Cabe salientar que nem todos esses campos (fotografias e arquivos) foram sistematicamente explorados nos meios acadêmicos antropológicos. No entanto, conforme ressaltado pelo antropólogo Clifford Geertz, o etnógrafo desempenha um papel provocador “procurado, com sucesso nada desprezível, manter o mundo em desequilíbrio, puxando tapetes, virando mesas e soltando rojões. Tranquilizar é tarefa dos outros; a nossa é inquietar” (2001, citado por Uriarte, 2012). Dessa forma, mapeei e explorei a produção bibliográfica de Lévi-Strauss com enfoque nas abordagens que ele realizou sobre fotografia, buscando compreender sua relação com esta e seus usos pessoais e profissionais. Notavelmente foram fundamentais os livros *Chers tous Deux* (2015), uma coletânea de trocas de cartas entre o antropólogo e seus pais durante os períodos em que estiveram afastados geograficamente, já que nessas Lévi-Strauss tratou a respeito da fotografia; *Tristes Trópicos* (1957), que narra sua experiência etnográfica entre os indígenas e no qual constam algumas fotografias; e *Saudades do Brasil* (1994), um livro de suas fotografias produzidas durante o período brasileiro. Além disso, conduzi uma investigação nos arquivos de Lévi-Strauss, alojados no *Musée du Quai Branly* (MQB) e na *Bibliothèque National de France* (BNF), assim como acessei informações do *Laboratoire d'anthropologie sociale* (LAS) no *Collège de France*. Esse processo resultou na obtenção de um conjunto de dados etnográficos de significativo volume e riqueza. Posteriormente, realizei um encontro e entrevista com Matthieu Lévi-Strauss, filho do Lévi-Strauss, com o propósito de aprofundar a compreensão da relação do antropólogo com a fotografia, particularmente em sua esfera pessoal. A intenção era obter informações que contribuíssem para preencher lacunas identificadas ao longo da pesquisa de campo sobre esse tema. Em uma última etapa, procedi com a repatriação das fotografias e filmes produzidos por Lévi-Strauss aos Kadiwéu, explorando, através também da técnica de foto-elicitación, as reações e percepções dos indígenas diante dessas imagens.

Alguns autores foram essenciais para o desenvolvimento da tese, em especial, considerando o caráter biográfico que permeou a pesquisa, principalmente nos dois primeiros capítulos. Destacam-se as biografias da historiadora francesa Emmanuelle Loyer (2018) e do especialista em Brasil, Patrick Wilcken (2011) que serviram como referências indispensáveis para a reconstrução detalhada dos eventos na vida de Lévi-Strauss. A escolha dessas fontes se justifica pelo fato de que, no caso de Loyer (2018), seus estudos se basearam nos arquivos do *Fonds Lévi-Strauss* da BNF, o mesmo conjunto

documental que foi objeto da minha pesquisa. Já no caso de Wilcken, sua obra traz alguns dados relativos a fotografia de Lévi-Strauss, raramente explorada por estudiosos do antropólogo. Além disso, o estudo realizado pela pesquisadora brasileira, Dorothea Passetti (2008), que se debruçou sobre a interseção entre a arte e a vida de Lévi-Strauss, figura como um elemento de relevância para a elaboração desta tese. Além de esclarecer a trajetória do antropólogo em relação à arte ao longo de sua vida, o estudo de Passetti proporcionou informações de difícil acesso, enriquecendo a compreensão das nuances que permeiam a relação intrínseca entre Lévi-Strauss e a arte.

Durante o levantamento bibliográfico, que se concentrou em publicações brasileiras e europeias, constatou-se uma lacuna em relação a pesquisas aprofundadas que tivessem as fotografias de Lévi-Strauss como tema central. Embora tenham sido identificados alguns artigos relevantes, bem como estudos que abordavam tangencialmente a temática fotográfica de Lévi-Strauss, observou-se a escassez de uma investigação específica e abrangente sobre o papel central da fotografia na obra do antropólogo. Apesar de sua significativa contribuição para a disciplina, fotografias de Lévi-Strauss permanecem, em grande medida, à margem das explorações sistemáticas na comunidade acadêmica, sendo menos difundidas em comparação com suas obras escritas.

No contexto brasileiro, deparei-me com um artigo de significativa relevância que se dedica especificamente às fotografias de Lévi-Strauss. Trata-se do trabalho da antropóloga brasileira Sylvia C. Novaes (1994), intitulado *Lévi-Strauss: Razão e Sensibilidade*, previamente mencionado nesta seção. No referido artigo, a autora realiza uma análise comparativa, explorando a relação de Lévi-Strauss com a concepção de fotografia e o relato de viagem. Adicionalmente, no artigo *Lévi-Strauss' photographs: an anthropology of the sensible body* (2008), o pesquisador brasileiro Marcelo Fiorini argumenta que as fotografias de Lévi-Strauss devem ser concebidas não apenas como documentos etnográficos, mas também devido ao seu poder de comunicar a expressão do corpo.

No contexto europeu, destaco a pesquisa da acadêmica brasileira Luciana Martins, atualmente atuante no Reino Unido, cujo trabalho intitula-se *"Tropical Papageno": Claude Lévi-Strauss e Roberto Ipureu no Mato Grosso, Brazil* (2013), em que explora a narrativa fotográfica relacionada a um dos principais informantes de Lévi-Strauss entre os Bororos. Adicionalmente, Vincent Debaene, pesquisador suíço, contribuiu com o artigo intitulado *Cadrage cannibale. Les photographies de Tristes Tropiques Cannibalistic Framing. Photographs in Tristes Tropiques* (2018), no qual investiga um

possível paradoxo. Este pode ser resumido pelo fato de Lévi-Strauss ter publicado imagens que contradizem seu discurso sobre a mistificação do "outro".

Como evidenciado, até o momento não foi conduzida uma pesquisa abrangente que se propusesse a estudar a totalidade das fotografias etnográficas de Lévi-Strauss, como foi empreendido nesta tese. A produção visual do antropólogo, muitas vezes relegada a um papel secundário constitui um território inexplorado que demanda atenção mais aprofundada. Estas imagens, em sua maioria arquivadas, resguardam informações de inestimável valor sobre os grupos estudados por Lévi-Strauss, bem como sobre sua própria prática antropológica. Portanto, a investigação das imagens produzidas por Lévi-Strauss emerge como uma linha de pesquisa de notável relevância, especialmente considerando a magnitude desse antropólogo para o campo da Antropologia.

No desenvolvimento desta tese, empreendemos discussões teórico-metodológicas distintas em cada capítulo, as quais serão indicadas na apresentação de cada capítulo a seguir e, por esse motivo, não as exploramos detalhadamente nesta Introdução. A estruturação dos capítulos foi concebida de maneira a assegurar tanto a autonomia individual de cada um quanto a complementaridade necessária quando considerados de forma conjunta. Embora certas informações possam ser recapituladas em alguns momentos, sua inclusão se mostrou imperativa para consolidar a independência conceitual de cada capítulo. Dessa maneira, a tese está estruturada em três capítulos, os quais apresento a seguir.

O primeiro capítulo intitulado *Lévi-Strauss e a Fotografia: Imagens Invertidas* tem como objetivo primordial compreender a relação de Lévi-Strauss com a fotografia, diante de uma percepção prevalecente na comunidade científica de uma certa aversão do antropólogo ao uso de fotografias em pesquisas antropológicas, bem como um aparente desprezo por sua própria produção fotográfica, mesmo tendo recorrido a ela e publicado um livro específico sobre o tema. Para alcançar uma compreensão mais profunda dessa possível ambiguidade, procedemos à reconstrução da história da relação de Lévi-Strauss com a fotografia, desde os seus primeiros anos na vida adulta até o seu falecimento, numa perspectiva não linear, mas de pacotes de acontecimentos (Lévi-Strauss, 1983, citado por Leme, 2007-2008, p.16). Assim sendo, nossa hipótese central sugere que a trajetória de Lévi-Strauss com a imagem fotográfica reflete a própria dinâmica da relação entre a Antropologia e o meio imagético. A reconstrução dessa história, juntamente com os diferentes usos que Lévi-Strauss fez da fotografia, revela uma complexidade de nuances e reviravoltas que resistem a uma categorização estática. Não obstante, conseguimos

identificar algumas tendências e agrupar fragmentos dessa relação e seus usos em três camadas distintas: a fotografia como arte; a fotografia como recurso etnográfico e a fotografia como memória.

Para a elaboração deste capítulo, retomei a discussão sobre a história entrelaçada da Antropologia e da Fotografia, destacando debates conduzidos por John Collier Jr. (1967), um dos pioneiros na consideração da imagem fotográfica na Antropologia para além de um papel coadjuvante na prática etnográfica. Explorei também o trabalho de Margaret Mead e Gregory Bateson (1942), cuja publicação de um livro demonstrou uma utilização da fotografia que transcendia a mera complementação de um texto textual, contribuindo assim para a formação do campo da Antropologia Visual. Além disso, baseei-me na periodização proposta por Elizabeth Edwards (2016), que delineia três fases na evolução da fotografia na pesquisa antropológica, evidenciando as mudanças nas concepções sobre a imagem e seus usos ao longo da história, culminando em uma perspectiva que compreende a fotografia para além do seu aspecto visual. As concepções de *studium* e *punctum* de Roland Barthes (1984) e a abordagem da "ética da visão" de Susan Sontag (1983) foram incorporadas às discussões, proporcionando uma base teórica para compreender a fotografia dentro de um dos períodos abordados por Edwards (2016). Essa contextualização histórico-teórica foi desenvolvida para conectar os três momentos de Lévi-Strauss com a fotografia – sendo a fotografia considerada como arte, recurso etnográfico e memória. Esses momentos dialogam com as perspectivas teóricas mencionadas, embora possam não estar alinhados temporalmente, sendo detalhados em cada seção subsequente. Em todas as seções, incorporei declarações fundamentais provenientes da entrevista com Matthieu, as quais se mostraram essenciais para a interpretação de determinadas passagens, além de proporcionarem uma compreensão mais profunda da perspectiva do próprio filho sobre a trajetória fotográfica de seu pai. Adicionalmente, as biografias previamente citadas e o livro de Passeti (2008) foram elementos fundamentais para a elaboração deste capítulo.

Na seção *Fotografia como Arte*, que aborda a relação de Lévi-Strauss com a fotografia desde o início de sua vida adulta até sua vinda para o Brasil, exploro a visão do antropólogo sobre a imagem fotográfica em um contexto marcado pelo surgimento de câmeras portáteis. Essas câmeras facilitavam o transporte e, conseqüentemente, a produção de fotografias, enquanto uma disputa fervia entre aqueles que consideravam a fotografia um complemento à arte ou uma arte por direito próprio. Conto com as contribuições de Pablo Picasso, André Banzin e Charles Baudelaire para a compreensão

dessa controvérsia e demonstro como Lévi-Strauss se posicionava, levando em consideração o contexto artístico da época, a relação com seu pai, pintor-fotógrafo, e suas próprias experimentações com a fotografia. O livro *Chers tous Deux* (2015), anteriormente mencionado nesta Introdução, se revelou uma fonte esclarecedora nesse contexto.

Na seção dedicada à *Fotografia como Recurso Etnográfico*, abordo o período em que Lévi-Strauss esteve no Brasil, realizou suas expedições etnográficas e capturou imagens dos indígenas, inserido num contexto antropológico marcado pela intensa atividade de pesquisa de campo. Destaco como, no Brasil, o antropólogo prosseguiu suas experimentações fotográficas e incorporou a fotografia como um recurso etnográfico em suas expedições, alinhado com a dinâmica da Antropologia na época. Os livros de Lévi-Strauss, como TT (1957), SB (1994), *Saudade de São Paulo* (SSP) (1996), além de um artigo relacionado aos Bororo (1936), foram cruciais para a compreensão desse período. Nesta seção, também abordo uma problematização acerca da participação de Dina Dreyfus⁴ na produção das imagens fotográficas, considerando o contexto contemporâneo de revisitação e reconhecimento da contribuição das mulheres na Antropologia.

Na seção intitulada *A Fotografia como Memória*, que abrange o período pós-Brasil de Lévi-Strauss até seu falecimento, exploro as transformações profundas na relação do antropólogo com a fotografia. Destaco a emergência de um discurso ambíguo e contraditório em torno das imagens fotográficas produzidas por ele. Estabeleço diálogo com artigos específicos que abordaram a produção fotográfica de Lévi-Strauss, notadamente os trabalhos de Debaene (2018) e Novaes (1999), previamente mencionados nesta introdução. Além disso, incorporo análises da produção científica do antropólogo durante essa fase, buscando compreender mais profundamente essa complexa interação com a fotografia.

No capítulo 2, intitulado *As Fotografias de Lévi-Strauss: as Viagens das Imagens*, empreendi a reconstrução das trajetórias das fotografias etnográficas de Lévi-Strauss, seguindo diversos caminhos desde sua origem no contexto etnográfico até sua exposição em ambientes institucionais. Este capítulo envolveu uma exploração minuciosa da

⁴ Durante sua trajetória acadêmica, Dina adotou o sobrenome Dreyfus, mas ao se casar com Lévi-Strauss, passou a utilizar o sobrenome deste último. Optamos por referenciar a pesquisadora pelo seu primeiro nome nesta tese, reconhecendo que essa abordagem ressalta a maneira pela qual ela é mais amplamente reconhecida. No entanto, estamos cientes da importância de considerar a trajetória acadêmica única de Dina, que, embora tenha compartilhado parte de sua jornada com Lévi-Strauss, detém sua própria autonomia e relevância histórica.

pesquisa realizada nos arquivos de Lévi-Strauss na BNF e na MQB, estabelecendo um diálogo com as publicações e artigos do antropólogo que continham imagens fotográficas ao longo de sua vida. O objetivo central foi identificar e reconstruir as histórias das fotografias, concebendo-as como objetos dotados de uma história social e relacional. Para fundamentar essa abordagem, baseei-me nas perspectivas de Arjun Appadurai (2008) e Igor Kopytoff (1986), que tratam os objetos como possuidores de biografias. Esse embasamento teórico permitiu um diálogo frutífero com os trabalhos de autores como Marcus Banks e Richard Vokes (2010), Patrícia Hayes e Iona Gilbert (2020), Elizabeth Edwards e Christopher Morton (2009), Olívia Cunha (2004, 2005) e Teresa Flores, Silvio Correa e Soraya Vasconcelos (2021), os quais abordam arquivos fotográficos sob uma perspectiva semelhante. Para abordar essas questões, ancorei-me em fundamentos teóricos e metodológicos que concebem esses objetos - as fotografias - como detentores de uma história social e relacional.

Assim, ao longo deste capítulo, tracei micro-histórias das fotografias a partir de dois conjuntos de imagens. O primeiro conjunto está relacionado às fotografias dos indígenas, produzidas durante a estadia de Lévi-Strauss no Brasil, intituladas de *As Fotografias dos Indígenas “Esquecidos” e do “Turismo Universitário”*. Estas foram consideradas recreativas pelo antropólogo, uma vez que não foram capturadas durante as expedições e tiveram circulação limitada no meio acadêmico. Dessa maneira, tratou-se acerca das fotografias dos Kaingang, Guaraní e Carajá. O segundo conjunto, intitulado *As Fotografias dos Indígenas “Lembrados” e as Expedições*, focaliza as imagens produzidas durante as expedições, que desfrutaram de maior visibilidade. Esta seção foi organizada em conexão analítica com os cadernos de campo de Lévi-Strauss. Aqui, as fotografias foram agrupadas por expedição e subsequentemente subdivididas por grupo indígena. Dessa maneira, em relação à primeira expedição, busquei reconstruir a história das fotografias dos Kadiwéu e Bororo e no que diz respeito à segunda expedição, abordei as imagens dos Nambikwara, Mundé e Tupi-Kawahib. Dessa forma, o capítulo aprofunda a análise da relação de Lévi-Strauss com suas fotografias, revelando um modo peculiar e interessante como o antropólogo abordava essas imagens em suas publicações, estabelecendo assim um padrão em sua prática.

O terceiro capítulo, intitulado *Os Kadiwéu e as Fotografias de Lévi-Strauss: O Retorno das Imagens*, aborda o repatriamento visual e a foto-elicitación de determinadas fotografias que foram devolvidas aos Kadiwéu. Este capítulo explora como essas imagens foram recebidas por esses indígenas, analisando as evocações que despertaram e como

foram recontadas pelos próprios Kadiwéu. Apresento, assim, novas narrativas relacionadas a essas imagens, distintas daquelas produzidas por Lévi-Strauss, que as tornou conhecidas internacionalmente por meio das fotografias de suas pinturas faciais.

No desenvolvimento deste capítulo, busquei fundamentação nas discussões contemporâneas sobre repatriamento visual e foto-elicitación, explorando obras de autores como Liam Buckley (2014), Haidy Geismar (2003), Joshua Bell (2003), Valentina Vapnarrsky e Camille Noûs (2020), Christian Vium (2018), Christian Wright (2009), Andrew Connelly (2015), Renato Athias (2018). Estes estudiosos abordam temáticas relacionadas ao retorno das imagens aos grupos fotografados, proporcionando uma visão mais abrangente e crítica sobre a prática de repatriação visual. Vale ressaltar que a sistematização e análise das experiências de repatriação visual ainda são áreas em desenvolvimento na antropologia, e, no contexto brasileiro, embora haja uma tradição de retorno de materiais etnográficos aos grupos estudados, essa prática ainda não foi devidamente sistematizada de maneira analítica. Para uma caracterização etnográfica dos Kadiwéu, recorri às pesquisas de antropólogos que se dedicaram ao estudo desse grupo indígena. Destaco as contribuições de Raquel Duran (2021, 2017), Messias Basques Jr. (2020), Vânia Graziatto (2008), Lisiane Lecznieski (2005), Mônica Pechincha (2000, 1994), Giovani Silva (2014, 2011) e Jaime Siqueira (1993). Esses trabalhos forneceram uma base sólida para a compreensão da cultura e das dinâmicas sociais dos Kadiwéu, enriquecendo assim a caracterização etnográfica desse grupo no âmbito desta pesquisa. Além disso, as pesquisas desenvolvidas por Darcy Ribeiro (1979, 1951, 1948) e Guido Boggiani (1945), assim como as fotografias contidas nas publicações, desempenharam um papel de fundamental importância na elaboração dos contrastes entre as narrativas imagéticas do passado e do presente.

Então, neste capítulo, pude demonstrar a maneira como os Kadiwéu se relacionam com as fotografias do passado, reativando-as em sua dinâmica cultural e elaborando novas narrativas a respeito delas, muitas vezes, opondo-se a narrativas consagradas na Antropologia.

A trajetória desta pesquisa, expressa nos três capítulos, culmina na redefinição do papel das imagens fotográficas etnográficas de Lévi-Strauss ao longo de sua vida, examinando suas relações passadas e atuais. No diálogo entre a Antropologia e a Fotografia, analisa-se o uso e a história dessas imagens, corrigindo, assim, uma certa negligência da ciência antropológica em relação à importância das fotografias na produção acadêmica do antropólogo. Diante desse percurso, minha tese se configura

como uma etnografia das imagens fotográficas de Lévi-Strauss. Mais do que ser compreendida como um mero método ou técnica, entendo que esta pesquisa se enquadra efetivamente numa abordagem etnográfica. Isso se evidencia ao adotar uma perspectiva alinhada com o fazer etnográfico, conforme expresso nas palavras de Geertz, para quem "fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de 'construir uma leitura de') um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos..." (1989, p. 20, citado por Uriarte, 2012, p. 6)".

Minha tese reflete as evoluções pelas quais a Antropologia, especialmente a Antropologia Visual, tem passado. Explorei campos e metodologias que podem ser considerados não convencionais, fui onde as fotografias me levaram - dos arquivos fotográficos em si, às instituições de pesquisa, ao território indígena, à família de Lévi-Strauss, numa caminhada entre Brasil, Portugal e França. Conforme afirmado por Costa (2016) ao se referir a Antropologia Visual, faço aqui uma antropologia que, para além de trabalhar a visualidade, trata também sobre sua invisibilidade, que é desmascarada a partir de determinadas metodologias. No caso desta pesquisa, acredito que o apagamento da potência das imagens de Lévi-Strauss, na combinação de sua trajetória pessoal e profissional, é desfeito, e uma novas vidas são dadas às fotografias do passado.

Alguns Apontamentos Teórico-Metodológicos

Esta tese foi estruturada em 3 capítulos para serem lidos individualmente e em diálogo entre si. Em cada capítulo, foi realizada uma discussão teórico-metodológica que pode se repetir para garantir a autonomia de cada seção. No entanto, a seguir, apresento alguns apontamentos teórico-metodológicos que formam a base desta tese e, conseqüentemente, dos três capítulos. Estes incluem uma contextualização da história da fotografia na Antropologia e as características da fotografia na perspectiva da ciência antropológica e da área da Cultura Visual.

A Antropologia é uma disciplina intrinsecamente marcada pela visualidade (Edwards e Morton, 2009), e há uma história entre ambas que nem sempre recebeu o devido reconhecimento. Tanto a Antropologia quanto a imagem, seja na forma fotográfica ou fílmica, compartilham uma história significativa, com momentos essenciais de ambas coincidindo ou se entrelaçando. Desde seus surgimentos respectivos, as duas foram frequentemente utilizadas de forma complementar, como evidenciado pelo fato de que

antropólogos rotineiramente levavam consigo câmeras fotográficas ou de filmagem para o campo.

Como afirmou Marc-Henri Piault (1995), a convergência entre cinema e Antropologia emerge a partir da revelação do "outro", sendo esse fenômeno catalisado pelo compartilhamento de objetivos inerentes a ambos os campos num contexto de expansão colonial, desenvolvimento industrial e ampliação econômica dos novos mercados coloniais. Nesse cenário, tanto a disciplina antropológica quanto a prática fílmica direcionam-se regiões distantes, nas quais se deparam não apenas com a disparidade física, mas também com diferenças mentais e comportamentais em relação ao mundo não indígena⁵. Este encontro propicia a representação de uma alegada superioridade do universo colonial em contraposição aos novos mundos.

Relativamente a Malinowski, suas experiências foram fundamentais para a consolidação do método etnográfico como uma prática essencial na Antropologia. O antropólogo conduziu pesquisas etnográficas no início do século XX na região da Oceânia, concentrou seus estudos em Mailu, ao longo de 1915, e nas Ilhas Trobriand, entre 1915-1916 e 1917-1918. Durante suas incursões de campo, Malinowski não apenas desenvolveu uma compreensão das culturas locais, mas também documentou sua pesquisa visualmente por meio de numerosas fotografias e as publicou em suas principais obras. Além disso, posteriormente, reconheceu o potencial das imagens como ferramentas poderosas para a pesquisa antropológica. No entanto, expressou desapontamento pelo fato de não ter empregado as fotografias de maneira mais substancial em seus estudos, evidenciando uma apreciação retrospectiva do valor que as imagens poderiam ter agregado à sua pesquisa (Samain, 1995).

⁵ Essa interconexão torna-se evidente ao examinar algumas datas-chave. Em 1837, ocorreu a construção do primeiro daguerreótipo, o precursor da câmera fotográfica, coincidindo com a fundação da Sociedade de Proteção aos Aborígenes. No mesmo ano, foi anunciada a "ilustração fotogênica" de Fox Talbot, e em 1843, foi estabelecida a Sociedade Etnológica de Londres (Pinney, 1996). Mais tarde, em 1895, ocorreu a primeira exibição comercial de cinema, seguida, em 1898, pela expedição de Alfred Cort Haddon e William Halse Rivers às Ilhas do Estreito de Torres, na qual uma câmera de filmar foi utilizada (Pinney, 1996). Essa evolução notável na relação entre imagem e Antropologia é ainda mais evidente ao analisar outros eventos ao longo da história da disciplina. Na década de 1920, o livro *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* de Bronislaw Malinowski, publicado em 1922, foi acompanhado por uma profusão de fotografias. No mesmo ano, foi produzido o clássico filme etnográfico *Nanook of the North* de Robert Flaherty. Na década de 1940, Margaret Mead e Gregory Bateson publicaram o livro *Balinese Character: A Photographic Analysis* de fotografias etnográficas, enquanto na década de 1950, Pierre Verger contribuiu significativamente para a produção fotográfica no Brasil. Esses exemplos são apenas algumas das muitas contribuições, que incluem estudos de C. G. Seligman, Franz Boas, Walter Balidw Spencer (Samain, 1994; Edwards, 1996).

Embora a interação entre fotografia e Antropologia fosse evidente, conforme podemos observar no caso de Malinowski, a reflexão teórica sobre essa relação ganhou proeminência nas décadas de 1970 e 1980, como indicado por Elizabeth Edwards e Christopher Morton (2009). Inicialmente, as análises da fotografia orbitavam em torno de abordagens influenciadas por Michel Foucault, que exploravam temas como vigilância e objetificação, além de teorias semióticas linguísticas, ambas aplicadas à análise de imagens, como, por exemplo, as fotografias coloniais nas narrativas à respeito de raças e culturas (Edwards e Morton, 2009). Essas perspectivas reconfiguraram a percepção do encontro capturado em uma fotografia como uma entidade homogeneizada, impondo à imagem uma "verdade" construída pelos produtores, muitas vezes moldada por políticas que favoreciam essa visão (Edwards e Morton, 2009). Como desdobramento desse enfoque, tanto a fotografia quanto os arquivos eram interpretados como produtos de relações de poder dicotômicas, onde os sujeitos "outros" fotografados eram silenciados, sendo-lhes negada a agência (Edwards e Morton, 2009). No entanto, essas abordagens contribuíram para análises críticas das imagens, revelando que o objeto antropológico possui uma natureza construída e ideológica (Edwards e Morton, 2009), bem como para a sedimentação do campo da Antropologia Visual.

Dessa maneira, segundo Pault (2000) a Antropologia Visual inaugurou novas perspectivas de análise para a disciplina antropológica. Uma dessas abordagens consistiu na problematização da dinâmica entre o observador e o observado, delineando uma reflexão crítica sobre o processo de pesquisa. Enquanto, no final da década de 50, a atenção se voltava para a escolha do objeto a ser fotografado, a década de 70 testemunhou uma mudança de enfoque, impulsionada pelo avanço tecnológico das câmaras, que facilitou o transporte desses equipamentos para o campo. Nesse contexto, emergiu um questionamento mais profundo sobre a relação entre o sujeito estudado e o antropólogo, levantando dúvidas acerca da definição de cada papel. Esse período foi marcado pelas primeiras incursões do "outro" na prática de fotografar ou filmar sua própria cultura, deslocando o foco da atenção do "outro" para a dinâmica da situação. Consequentemente, o objeto de estudo transformou-se na própria relação entre o pesquisado e o pesquisador.

Na década de 1980, a Antropologia passou por um processo de autoexame, permeado por indagações políticas e éticas relacionadas à pesquisa de campo, no qual a própria história da disciplina emergiu como um dos principais objetos de investigação. “Essa questão imprimiu um viés singular aos projetos que visavam rastrear trajetórias profissionais, fluxos de ideias, políticas de financiamento e histórias envolvendo a tensa

relação entre a disciplina e a constituição de saberes coloniais e imperiais” (Cunha, 2004, p. 294). Nesse sentido, o campo de pesquisa antropológico contemporâneo transcende os terrenos clássicos, moldados por sua trajetória e estabelecidos por Malinowski no início do século XX. As concepções sobre o campo de pesquisa evoluíram de um território objetivo, caracterizado por delimitações de espaço e tempo, para configurações multisituadas e articuladas em sua mobilidade e fixidez (Ribeiro, 2005). Além disso, observa-se o reconhecimento de diversas vozes e interpretações, com abordagens dialógicas mais criativas e participativas (Anderson, 1999, conforme citado por Ribeiro, 2005). A investigação da "diferença" e do "outro", próprias da Antropologia, agora pode ser conduzida etnograficamente em nosso próprio mundo, abrangendo também outros domínios como arquivos e imagens. Nesse contexto é que esta tese se encaixa.

Essa nova perspectiva antropológica fundamenta-se em algumas mudanças epistemológicas. O paradigma estruturalista, a explicitação da estrutura como justificativa para a ação humana e os limites dessa ação foram deslocados do foco antropológico para destacar o comportamento dos atores sociais, suas práticas, agencialidades e papel como produtores da cultura, deixando de serem vistos como meros reprodutores. Além disso, não se busca mais teorias explicativas abrangentes para todos os aspectos da realidade social; ao invés disso, são desenvolvidas teorias intermediárias com uma crescente diversificação e subespecialidades. As teorias contemporâneas são mais críticas e reflexivas em relação à realidade social, capacitando os antropólogos para intervenções na esfera pública e atendimento às demandas políticas dos grupos estudados. Como exemplo dessas novas abordagens, destacam-se as pesquisas dos antropólogos Faye Ginsburg (1996) e Daniel Miller (2008), cujas abordagens colaborativas com os grupos pesquisados ajudam a promover suas próprias agendas políticas. No primeiro caso, na área indígena e, no segundo caso, na área do consumo e cultura material.

Destaca-se, nesse novo contexto da ciência antropológica, a noção de agencialidade atribuída aos objetos, uma abordagem teórica de relevância significativa para esta pesquisa, pois tanto pessoas como objetos, ou seja, humanos e não-humanos estão sendo considerados para o estudo das fotografias etnográficas de Lévi-Strauss, nesta tese. Inspiramos-nos em Alfred Gell (1998) que discute a respeito da capacidade intrínseca dos objetos atuarem como agentes ativos, exercendo influência sobre as interações sociais quando inseridos em redes específicas de relações sociais, para além de suas capacidades simbólicas. Portanto, os objetos para Gell podem ser considerados dotados de alguma subjetividade, mesmo que não expressem intencionalidade (Segata,

2012) e isso ocorre devido à influência que exercem sobre as redes que são construídas ao seu redor. Os elementos não humanos não possuiriam intenções ou planos próprios, uma vez que a atribuição de agencialidade a esses objetos é realizada pelos seres humanos. Porém, o impacto dos elementos não humanos representa uma extensão da agência dos atores humanos. Portanto, a agencialidade é conferida aos objetos, mas toda atribuição requer um sujeito, neste caso, os seres humanos (Segata, 2012). Nesse sentido, Latour (2005) explica que o social é formado por atores sociais, ou seja, os humanos, mas também os não-humanos, os quais ele denomina de *actantes*, entidades humanas e não-humanas dotadas de agencialidade que formam o social, que não é edificado de forma exclusiva pelos humanos e nem de maneira assimétrica entre esses.

Até o momento, destacam-se duas questões de relevância nesta pesquisa: em primeiro lugar, a análise da evolução histórica da interação entre Antropologia e Fotografia, delineando as transformações nessa relação que culminaram em uma perspectiva contemporânea voltada para a revisitação e construção de um novo entrelaçamento entre ambas. Em outras palavras, buscou-se abordar a negligência historicamente presente na ciência antropológica em relação às fotografias produzidas em contextos etnográficos passados, justificando assim o fato das fotografias de Lévi-Strauss não terem uma pesquisa aprofundada.

Além da abordagem antropológica mencionada, merece destaque a investigação, nesta tese, da visualidade em diálogo com o campo da Cultura Visual, uma área em expansão desde o início do século XXI. Por meio de uma abordagem transdisciplinar, essa área compreende que a cultura visual de um grupo é configurada pelas normas e convenções visuais que orientam a comunicação, assim como por uma complexa rede de interações sociais, culturais e simbólicas associadas à produção e circulação dos objetos visuais (Campos, 2012). Assim sendo, a cultura visual de um grupo transcende sua mera produção visual (Campos, 2012), o que nos instigou a refletir sobre as fotografias de Lévi-Strauss para além delas mesmas.

A perspectiva da Cultura Visual contribui significativamente para uma reconsideração das dinâmicas visuais (Shirato e Webb, 2004). Conforme Shirato e Webb (2004), concepção do "olhar" não é inata ou universal, sendo moldada pela nossa cultura, história, contexto observacional, conhecimento prévio sobre o mundo, bem como por nossos próprios gostos, interesses e hábitos, todos influenciando nossa propensão à percepção visual, entre outros fatores. Esse aspecto se relaciona com a segunda questão

da qual queremos aprofundar: as características intrínsecas da imagem fotográfica no contexto da agencialidade.

Em concordância com Shirato e Webb (2004), David MacDougall (2009) postula que nossa visão é predefinida, sendo moldada pelos contornos de nossos interesses culturais e pessoais. Quando observamos algo, nossa percepção é influenciada por essa orientação, estabelecendo assim uma interconexão entre percepção e significado, com cada um afetando o outro. Portanto, há uma relação simbiótica entre percepção e significado, onde a alteração em um desses elementos repercute no outro. MacDougall sugere que nossa visão é limitada, e as imagens servem como reflexos de nossos corpos, sendo inerentemente reflexivas, pois remetem ao fotógrafo no momento da criação, marcando um encontro específico (MacDougall, 2009, p. 63).

Nessa perspectiva, apesar das escolhas direcionadas na produção da imagem, MacDougall (2009) destaca que a imagem também é moldada por aquilo que escapa ao controle do produtor, algo que o corpo não controla. Ele explica que as imagens são sempre "sobre" algo, diferentemente da realidade: "Enquadrar pessoas, objetos e eventos com uma câmera é sempre 'sobre' algo. É uma forma de apontar, descrever, julgar. Domesticar e organizar a visão. Ela amplia e diminui"⁶ (p. 3).

Ainda a respeito do ato de olhar, o referido antropólogo, nos lembra que esse é mais intencional do que simplesmente ver e mais revelador do que pensar. Essa experiência sensorial é profundamente moldada pela nossa bagagem cultural, em que nossos recursos miméticos desempenham um papel mais determinante do que os analíticos, preparando-nos para uma forma única de conhecimento. Durante esse processo de observação, refletir sobre o que se vê implica idealizar sobre a percepção, uma jornada que nos conduz de volta a nós mesmos. Portanto, esse olhar pode não ser completamente consciente, e é crucial permitir que ele permaneça livre para perceber. "Olhar cuidadosamente requer força, serenidade e afeto. O afeto não pode ser abstrato; deve ser um afeto dos sentidos"⁷ (MacDougall, 2009, p.7).

A imagem transcende o inexprimível, proporcionando uma compreensão das experiências alheias por meio de um conhecimento sensorial. Ela representa uma forma de observar, consciente e, ao mesmo tempo, não consciente, oferecendo uma percepção

⁶ No original: "Framing people, objects, and events with a camera is always "about" something. It is a way of pointing out, of describing, of judging. It domesticates and organizes vision. It both enlarges and diminishes.

⁷ No original: "To look carefully requires strength, calmness, and affection. The affection cannot be in the abstract; it must be an affection of the senses."

de conexões que existem em uma realidade de natureza distinta daquela encontrada em um texto escrito (MacDougall, 2009). Tais aspectos exigem uma abordagem específica de estudo, que seriam os novos novos princípios para uma Antropologia Visual (MacDougall, 2006). Ele argumenta que a Antropologia Visual não é meramente uma apresentação visual dos mesmos dados etnográficos que poderiam ser abordados pela escrita; ao contrário, ela oferece novos conhecimentos, especialmente no domínio sensorial. Destaca ainda a importância de a Antropologia estar atenta a confluência que é gerada entre as experiências físicas e psicológicas num encontro gerado em uma investigação etnográfica.

Nesse sentido, ressalta a importância de não compreender a imagem apenas como uma versão alternativa do texto escrito relativa a uma experiência humana, pois esses são domínios completamente distintos: o da escrita/fala e o da visualidade (MacDougall, 2006). "O que a antropologia visual nos permite fazer é ver como as palavras se encaixam nesses eventos, juntamente com posturas, gestos, tons de voz, expressões faciais e silêncios que os acompanham"⁸ (MacDougall, 2006, p. 269). MacDougall enfatiza a natureza performativa da Antropologia Visual, pois ela retoma objetos, os apresenta e reconstitui experiências na realidade social.

Além disso, o antropólogo pondera sobre o caráter de artefato das imagens produzidas, enfatizando sua corporalidade. A imagem é vista como resultado do movimento de um corpo, e a câmera fotográfica é considerada uma extensão do corpo do produtor da imagem. A imagem não apenas captura a corporalidade do que foi fotografado, mas também incorpora a do fotógrafo, sendo, assim, um produto visceralmente reflexivo, registrando o momento do encontro em um determinado instante.

Em consonância com a abordagem de MacDougall, Edwards (2006) argumenta que fotografias transcendem sua condição de simples imagens, assumindo a natureza de objetos sociais dotados de uma potência intrínseca de comunicação. A autora propõe uma reflexão que vai além da concepção abstrata ou do caráter meramente instrumental de uma imagem, considerando as fotografias como objetos táteis, dinâmicos e relacionais. Além de seu poder representativo, elas evocam e intermediam relações. Dessa forma, segundo a antropóloga, as fotografias não se limitam apenas à história visual, mas também estão interligadas à história oral e a todas as relações que permeiam essas práticas.

⁸ No original: "What visual anthropology allows us to do is to see how words fit into these events, along with the postures, gestures, tones of voice, facial expressions, and silences that accompany them."

Nessa abordagem, as características táteis das fotografias desempenham um papel significativo na facilitação do compartilhamento e transmissão de memórias (Edward, 2006). No que diz respeito ao conceito de memória, adotamos a perspectiva de Bruno Fabian (2010), para quem a memória é compreendida como "práticas que medeiam entre tradição e modernidade" (p.25). Destacamos que, para Fabian, tradição e modernidade não estão em conflito, assim como o passado e o presente. Dessa maneira, ele utiliza as noções de "contemporaneidade" (Fabian, 2010) e "recordação do presente" (Fabian, 2010) como fundamentos do conceito de memória, considerando-a uma prática que media a coexistência entre passado e presente.

Nesse contexto, as fotografias não apenas refletem as relações sociais, mas também catalisam o surgimento de novas interações. Sua materialidade, atravessando o tempo e o espaço, detém o poder de instigar novas dinâmicas, atribuindo novos significados e agencialidade. Sem desconsiderar a característica mimética inerente à fotografia, que transcende os limites temporais e espaciais de sua circulação, esse elemento constantemente envolve novas relações (Edwards, 2006).

Ainda nessa perspectiva, para Novaes (2005), a imagem possui a capacidade de em sua estrutura narrativa acomodar uma multiplicidade de significados que incorporam certos vestígios do real, mas não são uma manifestação expandida da realidade, e sim uma elaboração interpretativa moldada pelo contexto imaginativo da sociedade produzindo até mesmo outras realidades. Além disso, a imagem tem esse poder singular de capturar e comunicar aspectos de fenômenos que escapam à linguagem, mesmo quando desprovida de significado intrínseco. Ela narra de maneira vívida o objeto fotografado e, simultaneamente, revela traços culturais e estilos de vida do próprio fotógrafo. No âmbito antropológico, a missão é desvendar a natureza desse olhar que registra, procurando, por meio dessas imagens, desvelar nuances do elemento retratado e um vislumbre daquele que as capturou (Novaes, 2005).

Nesse sentido, Gilian Rose (2002), na abordagem da Cultura Visual, propõe três subcampos possíveis para a análise de uma imagem: o campo de produção da imagem; o campo da imagem em si mesma e o campo da recepção da imagem (audiência). Para cada um desses campos, existem inúmeras particularidades no processo, e a autora destaca três delas como relevantes - aspectos que permeiam todos esses espaços - para uma análise crítica das imagens, que ela categorizou como modalidades: tecnológica, referindo-se ao aparelho que possibilita a produção ou projeção da imagem; composicional, abrangendo escolhas formais como conteúdo, cores e organização espacial; e social, relacionada às

dinâmicas de relações sociais nas quais a imagem está inserida, influenciando a forma como é vista e consumida.

A referida autora pondera sobre a necessidade imperativa de os pesquisadores, independentemente da metodologia adotada, conduzirem uma análise contextual das imagens em questão. É crucial adquirir um entendimento profundo do ambiente em que as fotografias foram produzidas, assim como da literatura existente sobre essas imagens e seu gênero, como previamente elucidado nesta seção. Com base nesse discernimento, o pesquisador estará habilitado a fazer escolhas metodológicas, priorizando determinadas abordagens, seja focalizando o contexto social, a própria imagem, ou os espectadores envolvidos. Essa proposta metodológica foi uma inspiração na elaboração desta tese.

Diante das considerações apresentadas, podemos afirmar que, no âmbito desta pesquisa, concebemos a fotografia como um artefato relacional, possuindo agência ao interagir com diversos agentes, sejam eles humanos ou não-humanos. Ademais, compreendemos a fotografia como um elemento biográfico, haja vista ser um produto resultante de encontros que se entrelaçam na formação de uma complexa teia de significados e memórias. Além disso, atribuímos à fotografia um caráter reflexivo, uma vez que sua essência não se restringe apenas à representação do objeto capturado, mas também proporciona insights sobre o fotógrafo no exato momento do referido encontro.

Capítulo 1

Lévi-Strauss e a Fotografia: Imagens Invertidas

Figura 1

Lévi-Strauss em campo juntamente com Onoedro.



Nota. Fonte: Bibliothèque National de France

Nessa imagem, Lévi-Strauss e o feiticeiro Onoendro são vistos juntos em uma aldeia durante a primeira expedição do renomado antropólogo (Figura 1)⁹. Ao me deparar com essa fotografia na *Bibliothèque National de France* (BNF) senti-me tomada por um sentimento de surpresa e pensei: “Lévi-Strauss, rindo? Com um indígena?” Em meu imaginário sobre Lévi-Strauss, sua personalidade é associada a seriedade, a objetividade, a formalidade, essa semeada e construída pelo próprio antropólogo ao longo da sua história de vida. Várias são as narrativas que colaboram com essa impressão, entre essas do antropólogo e que se tornou grande amigo de Lévi-Strauss, Alfred Métraux, que relata em seu diário quando o conheceu nos anos 30: “frio, formal, no estilo acadêmico francês” (1978, p. 41 citado por Wilcken, 2011, p. 11).

Esta fotografia serviu como uma ruptura do quadro mental que eu havia elaborado a respeito do pai do estruturalismo na Antropologia, foi meu próprio *punctum*¹⁰. Fiquei me perguntando quem é esse homem por trás da figura de antropólogo. Depurando esse questionamento no confronto com os arquivos pessoais e profissionais de Lévi-Strauss, me direcionava a tentar compreender sobre um Lévi-Strauss fotógrafo e sua relação com a fotografia. Era muito nítido nos arquivos fotográficos uma conexão forte com a imagem fotográfica, na qual em quase todas as fotos da juventude em que ele é retratado e em que tive acesso, estava com uma câmera fotográfica pendurada no pescoço. Ao mesmo tempo, em sua trajetória profissional, fez comentários que colocava a fotografia num lugar de menor importância, tanto no que se refere a ela como um recurso metodológico do trabalho de campo, quanto ela como uma prática regular em sua vida. Quantas posturas ambíguas com a fotografia, em que suas falas muitas vezes se contradiziam com suas práticas, uma espécie de inversão, da mesma forma que uma imagem se comporta quando refletida dentro de uma máquina fotográfica em contraponto com a imagem original.

Com o intuito de me aprofundar nesses questionamentos, em 03 março de 2023 na *rue Vavin* em Paris me encontrei com um homem alto de cabelo grisalho, vestido de forma despojada com uma mochila quadriculada. Olhei atentamente para seu rosto buscando encontrar traços físicos que me fizessem lembrar seu pai. Não encontrei...

⁹ Essa fotografia faz parte do acervo de Rene Silz que foi leilado pela família de seu secretário no ano de 2017. A reportagem na qual trata sobre essa informação não informou o destino das imagens, bem como, de outros documentos que compõe essa coleção, tais como, desenhos e anotações de Silz. Eu encontrei a foto referida na BNF e outras da primeira expedição no arquivo digital do MQB. A reportagem mencionada pode ser acessada no link: <https://magazine.interencheres.com/art-mobilier/plongee-dans-la-jungle-amazonienne-avec-levi-strauss/>.

¹⁰ A respeito disso desse conceito, mais à frente do texto, apresento sua explicação.

Todavia, no avançar da conversa deparei-me com outras características que atestavam que eu estava de frente a um Lévi-Strauss: uma curiosidade profunda a respeito das notícias que eu trazia dos indígenas que seu pai havia visitado anos antes. Contei sobre a repatriação visual que realizei com as fotos da expedição de Lévi-Strauss aos Kadiwéu, mostrei as fotografias e vídeos que eu produzi dessa experiência e entreguei o vaso de cerâmica que foi produzido pelas mulheres indígenas Kadiwéu e que ao receber exclamou: “Eu consigo reconhecer essa pintura!” (comunicação pessoal, 03 de março, 2022) (Figura 2). Nossa conversa se deu num café, acompanhada de Francisca Pinharanda, uma jovem aluna portuguesa de um curso de mestrado em Antropologia na França, que gentilmente fez a tradução. Foram dois momentos: um primeiro em que eu o entrevistava e cujo tema eram as fotografias de seu pai e, um segundo, em que eu respondi a todas as perguntas sobre minha visita aos Kadiwéu. Quando eu estava me preparando para fazer minha primeira pergunta, fui interrompida por Matthieu Lévi-Strauss¹¹ que quis saber o motivo do meu interesse pela produção imagética de Lévi-Strauss e que não conseguia compreender como isso iria gerar uma tese tendo em vista o meu acesso fracionado a esse universo.

Em suas palavras:

Eu tenho uma pergunta. Bom, não entendo bem como alguém pode fazer uma tese sobre as fotos do meu pai uma vez que... se vê muito, muito pouco... mesmo...

O que eu acho estranho é que, de fato, ele tirou várias, há, aproximadamente 3.000, mas as pessoas... há muito pouco.... Então, acho difícil como alguém pode fazer um trabalho acadêmico tendo uma visão muito fracionada do que ele fez. Não é fácil.... [É] mais uma curiosidade, eu orientava teses também, quando trabalhava. Sou médico e fazia pesquisas, orientava teses, então eu sei como é, mas é esquisito porque você só tem uma parte do assunto em mãos, na verdade. Você vê as fotos de "Tristes Trópicos", de "Saudades do Brasil",

¹¹ É o filho mais jovem de Lévi-Strauss com Monique Roman, tem 66 anos e sua formação acadêmica é na área de medicina, atuando com pesquisa sobre DNA. A opção pelo uso do primeiro nome ao se referir a ele neste estudo foi feita para evitar qualquer confusão com o nome do pai. Em todo este capítulo, sempre que faço referência a Matthieu, estou me referindo à entrevista que ele gentilmente concedeu a mim em 3 de março de 2022.

mas é uma escolha muito particular, não corresponde exatamente a todas as fotos. (comunicação pessoal, 03 de março, 2022)

Figura 2

Matthieu Lévi-Strauss com o vaso Kadiwéu.



Matthieu, sem saber, estava me questionando a respeito de uma discussão na ciência antropológica atravessada ao longo do tempo que persiste até o momento: qual o lugar da imagem na Antropologia? Esse questionamento do filho de Lévi-Strauss foi despertado pelo fato de eu ter escolhido como tema de pesquisa as fotografias de seu pai, em detrimento dos assuntos mais tradicionais associados à obra do antropólogo, tais como a teoria estruturalista, os mitos, o parentesco e outros temas que foram exaustivamente explorados por Lévi-Strauss em seus escritos.

Enquanto eu respondia a Matthieu e destacava a tendência na Antropologia de revisitar as imagens resultantes de pesquisas etnográficas, e também mencionava a considerável quantidade de fotografias feitas por Lévi-Strauss em suas interações com os indígenas no Brasil, que, surpreendentemente, ainda não haviam sido adequadamente estudadas, uma série de questionamentos começaram a surgir em minha mente. Qual o lugar que a família destinava a produção imagética do antropólogo? Seria uma extensão da maneira como o antropólogo concebia sua relação com a fotografia? Antes de buscar respostas a essas perguntas, era fundamental entender qual foi a trajetória de Lévi-Strauss

em relação à fotografia. É nesse contexto que este capítulo foi elaborado. Pensar sobre Lévi-Strauss tendo como central sua produção imagética é também resolver a negligência que a Antropologia teve com a imagem ao longo de sua história, tendo em vista, como irei demonstrar, que a trajetória de Lévi-Strauss com a fotografia é uma expressão da própria relação dessa ciência com o imagético, perpetuada até o presente. Os poucos estudos e um lugar de marginalidade que se é atribuído as imagens de Lévi-Strauss demonstram que a Antropologia não as tratou a partir de discussões desenvolvidas na área da Antropologia Visual, em que pesem investigações sérias e inovadoras relativas a visualidade. Revisitar os clássicos antropológicos e reconstruir a história da Antropologia Visual é imprescindível para sustentá-la e refletir acerca das bases epistemológicas da própria ciência antropológica.

Dessa forma, este capítulo contribui para a construção de parte da história do uso da fotografia por um dos antropólogos mais renomados na Antropologia, cujo enfoque na imagem ainda carece de investigações aprofundadas. Inspirada pela abordagem de Lévi-Strauss ao analisar mitos por meio de "pacotes de acontecimentos" (Lévi-Strauss, 1983, citado por Leme, 2007-2008, p.16) em vez de uma "sequência contínua" (Lévi-Strauss, 1983, citado por Leme, 2007-2008, p.16), elaborei algumas das conexões que delinearam a jornada de Lévi-Strauss com a fotografia. Isso foi feito a partir de uma perspectiva que incorpora elementos biográficos, sem necessariamente buscar uma narrativa coesa, considerando a intermitência inerente a uma vida vivida ao longo de um século, repleta de experiências que se refletem nessa reconstrução fragmentada. Assim, o meu objetivo no presente capítulo é analisar a evolução da percepção e da relação de Lévi-Strauss com a fotografia ao longo da sua vida, reconhecendo a complexidade de um processo permeado por diversas nuances que não podem ser facilmente categorizadas de forma estática. Nesse sentido, realizo uma análise retrospectiva da evolução da relação entre a Antropologia e a Fotografia, destacando, como mencionado anteriormente, que a conexão entre Lévi-Strauss e a fotografia é profundamente enraizada nessa trajetória histórica.

Começemos com a publicação pioneira de John Collier Jr. em 1967, intitulada *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, que representou uma das primeiras tentativas sistemáticas de abordar o uso de imagens na pesquisa antropológica. Notavelmente, Collier Jr., cuja carreira começou como fotógrafo antes de se aventurar na Antropologia, identificou um problema recorrente: embora as máquinas fotográficas e de filmagem fossem amplamente utilizadas nas etnografias, a disciplina não explorava

plenamente o potencial dessas tecnologias como ferramentas de pesquisa de campo. Sustentou a ideia de que a fotografia oferece uma comunicação intercultural e transcultural mais eficaz do que o texto escrito, e que a vida moderna é intrinsecamente ligada à linguagem fotográfica. Ele destacou “as fotografias são registros preciosos da realidade material” (p.7) e considerou “a arte fotográfica é um processo de abstração legítimo na observação” (p.7). Collier Jr. enfatizou ainda o potencial informativo das fotografias e criticou a tendência de restringir seu uso na Antropologia a campos específicos, como a Antropologia física ou arqueológica. Diante da lacuna no entendimento da imagem na pesquisa antropológica, ele elaborou um manual com o propósito de demonstrar como a fotografia pode ser utilizada na prática etnográfica, seja para fins de pesquisa ou análise, a fim de enriquecer o conhecimento antropológico com informações adicionais, além de servir como um registro visual que complementa outras formas de investigação científica.

No contexto de uma crescente valorização da fotografia como uma ferramenta legítima e expressiva na pesquisa antropológica, Margaret Mead e Émilie de Brigard organizaram um congresso em 1973. Nesse evento, questionaram o domínio exclusivo da palavra escrita na Antropologia, sustentando que tanto a "Antropologia verbal" quanto a "Antropologia visual" tinham o potencial de observar, compreender e interpretar os fenômenos culturais de maneiras distintas e complementares (Samain, 1994, p. 33). Esse debate, juntamente com trabalhos significativos que exploraram a fotografia não apenas como um complemento textual, como no caso do estudo de Mead e Bateson sobre o povo de Bali em *Balinese Character: A Photographic Analysis* (1942), foi fundamental para o surgimento de uma nova área do conhecimento antropológico: a Antropologia Visual.

Vários estudos sobre o uso de imagens na Antropologia têm ressaltado que o aspecto visual sempre esteve inerente aos estudos etnográficos. Mais do que constituir uma área distinta de pesquisa antropológica, a dimensão visual entrelaça-se com a própria história da disciplina e traz consigo o potencial de reavivar e transformar a Antropologia. Dentro desse contexto, o antropólogo francês Piault (2000) argumenta que a Antropologia Visual oferece à disciplina a oportunidade de reconsiderar o seu objeto de estudo. Em vez de se limitar à mera descrição de fatos e objetos, como frequentemente ocorre na Antropologia clássica, a Antropologia Visual destaca a importância de tornar a relação com o "Outro" sujeita à reflexão. Isso implica não apenas a consideração da possibilidade de estabelecer uma troca, mas também o reconhecimento da necessidade inerente de fazê-

lo, independentemente da probabilidade de alcançar uma compreensão mútua (Piault, 2000).

Edwards (2016), uma autora que tem trabalhado nas fronteiras da fotografia com a antropologia e a sua história, fornece uma análise que segmenta a evolução da fotografia no contexto da pesquisa antropológica em três períodos distintos, com ênfase nas publicações acadêmicas em inglês, mas com relevância que transcende fronteiras geográficas. A autora sintetiza essas fases fundamentais como "evidência, poder e agência" (p. 153). Edwards ressalta que essas fases não podem ser compreendidas isoladamente, uma vez que estão intrinsecamente conectadas à ampla história da Antropologia. Devido à fluidez das fronteiras disciplinares e à interação de influências, ideologias, abordagens teóricas e metodológicas entre a Antropologia e a Fotografia, desenvolveu-se uma rede complexa. Essa rede influencia as práticas contemporâneas na disciplina antropológica e lega um patrimônio visual indissociável (Edwards, 2016).

Na primeira fase dessa relação entre Fotografia e Antropologia, abrangendo o período de 1890 a 1970, a fotografia era vista como um método objetivo, caracterizado por sua natureza mecânica. Esta abordagem supostamente permitia um realismo antropológico autoritário, onde a qualidade da observação e a demonstração da imersão cultural do antropólogo na sociedade estudada eram meios para estabelecer a evidência. Nesse contexto, a fotografia não tinha apenas o papel de registrar, mas também de preservar a autoridade da evidência e criar uma ilusão de veracidade (Edwards, 2016). Durante essa época, era comum os pesquisadores procurarem se distanciar do ato fotográfico, produzindo imagens em que o sujeito fotografado não olhasse diretamente para a câmera. Além disso, frequentemente, as legendas das imagens continham observações afirmando que a foto não era posada e que capturava um momento espontâneo. Em alguns casos, as fotografias eram recriadas para atender aos objetivos visuais desejados, com o propósito de restabelecer o contexto original, frequentemente devido às limitações técnicas do registro no momento em que a situação foi originalmente vivenciada.

Nesse cenário, renomados pesquisadores, incluindo Mead, Bateson, Malinowski, Edward E. Evans-Pritchard e Franz Boas, produziram imagens etnográficas. No entanto, as fotografias eram geralmente subestimadas e não eram reconhecidas como uma ferramenta capaz de oferecer uma compreensão antropológica substancial além do mero registro visual. Esse quadro resultou na marginalização das imagens no âmbito do debate

científico, especialmente com o surgimento de equipamentos de filmagem, que eram considerados mais adequados para a realização de estudos etnográficos naquela época.

Na segunda fase, abrangendo o período de meados da década de 1970 até o final dos anos 1990, a fotografia assumiu um papel metafórico na representação do conhecimento antropológico e das dinâmicas de poder. Nessa fase, influenciada pela virada pós-estruturalista na Antropologia, o campo da etnografia e as imagens geradas a partir dele passaram por uma série de críticas à luz das teorias pós-coloniais, estudos literários e abordagens culturais. Essas críticas eram moldadas por pensadores como Foucault e estavam enraizadas em debates pós-estruturalistas e marxistas.

Conforme afirmado por Edwards (2016), os arquivos e as fotografias evoluíram para se tornar meios de reflexão, possibilitando a análise das relações de poder que predominavam entre o observador e o observado. Além disso, essas imagens se tornaram instrumentos de contestação. Isso indica que a fotografia passou a ser vista como algo mais do que um mero meio de registro visual, carregando significados que transcendem a simples representação. Nesse contexto acadêmico, destacam-se duas discussões clássicas sobre a fotografia, elaboradas por pensadores como Roland Barthes e Susan Sontag.

Barthes (1984) abordou a singularidade da fotografia, destacando sua capacidade única de capturar um momento irrepetível e manter uma conexão intrínseca com seu referente original. Ele enfatizou que a fotografia está eternamente vinculada ao contexto no qual foi criada, tornando-se impossível separá-la desse elo. Para compreender a imagem fotográfica, Barthes desenvolveu dois conceitos inter-relacionados: *studium* e *punctum*. O *studium* refere-se à dimensão óbvia da imagem, aquilo que é imediatamente perceptível e se comunica diretamente ao espectador. Isso envolve o reconhecimento dos elementos visuais presentes na imagem, bem como das mensagens denotativas e conotativas que ela transmite. Identificar o *studium* é, nas palavras de Barthes, reconhecer as intenções do fotógrafo e envolver-se intelectualmente com elas, podendo concordar ou discordar, mas sempre compreendendo seu significado.

Por outro lado, o *punctum* é aquilo que desencadeia uma resposta emocional no espectador. Trata-se de algo que provoca uma reação visceral, frequentemente relacionada a elementos invisíveis e indescritíveis na imagem. O *punctum* é um detalhe ou objeto parcial que não pode ser completamente descrito em palavras. Ele gera uma sensação de "isso foi", revelando uma quebra no tempo e provocando uma resposta física. Barthes

ressalta que a visão do fotógrafo não se limita a "ver" a imagem, mas a estar presente no momento capturado. Em última análise, ele argumenta que "toda fotografia é um certificado de presença" (p.129). Assim, o *punctum* transcende o significado intencional e simbólico da imagem, adentrando a esfera da experiência sensorial e emocional, escapando à linguagem e à razão (Samain, 2005). Esse conceito acrescenta uma camada adicional de profundidade à compreensão das imagens fotográficas, destacando a riqueza de respostas que podem evocar nos espectadores.

Susan Sontag, em seu livro *Sobre Fotografia* da década de 70, oferece uma análise abrangente dos impactos da fotografia em nossa forma de observar e interagir com o que vemos, inaugurando uma nova forma de interação com o mundo visual. Ela argumenta que as fotografias "alteram e expandem nossas concepções sobre o que merece atenção e sobre o que temos o direito de contemplar. Elas estabelecem uma gramática e, mais fundamentalmente, uma ética da visão" (1983, p. 3). Nesse contexto, se considerarmos a fotografia como uma linguagem e um código ético da observação, podemos proceder à sua análise. Sontag também postula que a fotografia é uma extensão de nossa consciência, conferindo-nos a capacidade de nos apropriar do que é retratado e da experiência que ela representa. Ela sustenta que "fotografar envolve estabelecer uma conexão particular com o mundo, análoga ao conhecimento - e, portanto, ao poder" (p. 2). Mesmo que a fotografia, dentre todas as formas artísticas miméticas, aparente capturar uma representação mais fidedigna da realidade, Sontag argumenta que a escolha do que fotografar é inerentemente influenciada pelas decisões do fotógrafo. Sontag também enfatiza a dualidade da fotografia, que simultaneamente é uma pseudopresença e uma prova de ausência. Ela nos transporta para realidades distantes por meio da emoção e da magia, permitindo que observemos pessoas, objetos e paisagens que não estão próximos fisicamente, efetuando uma espécie de viagem temporal. No entanto, paradoxalmente, a fotografia também revela a falta dessas pessoas ou objetos. Sontag argumenta que cada fotografia, ao recortar e congelar um fragmento do tempo, testemunha a inexorável dissolução temporal. Essa concepção de fotografia pode ser observada na obra fotográfica de Lévi-Strauss, que foi desenvolvida em um contexto no qual as imagens eram produzidas com a intenção de ressoar em diferentes espaços. Além disso, como demonstrarei posteriormente, durante o período da publicação de SB (1994), Lévi-Strauss expressa uma compreensão semelhante à de Sontag sobre a temporalidade da fotografia e as lacunas que ela revela.

Tanto Barthes quanto Sontag conduziram análises abrangentes sobre a natureza da fotografia durante um período de transformações na abordagem acadêmica das ciências sociais, marcado pela transição do estruturalismo para o pós-estruturalismo. Esses estudiosos se dedicaram a desvendar os elementos essenciais da fotografia, desempenhando um papel significativo na consolidação dessa disciplina como um campo de estudo acadêmico. Suas investigações a respeito da essência da fotografia os estabeleceram como figuras proeminentes e altamente influentes no desenvolvimento dos estudos fotográficos (Dubois, 2017).

Após essa fase de discussões mais aprofundadas sobre a fotografia, a partir da metade dos anos 1990, emerge um novo enfoque que coloca a imagem no cerne das práticas etnográficas e a reconhece como um componente essencial com relevância antropológica. Isso marca a terceira fase da relação entre Antropologia e Fotografia, conforme categorizado por Edwards (2016). Essa abordagem possibilita uma compreensão mais abrangente das relações transculturais, da agência dos povos indígenas e da própria natureza fundamental da representação fotográfica. Além disso, fomenta diálogos interdisciplinares e da cultura visual e representa um marco importante na integração da fotografia como uma ferramenta valiosa na pesquisa antropológica e na reflexão crítica sobre as práticas fotográficas em contextos etnográficos.

Essas discussões abrangentes exploram uma variedade de tópicos, como soberania fotográfica, colaboração entre pesquisadores e participantes da pesquisa, autoria das imagens, ética no uso de imagens, repatriamento visual e recomprometimento visual, entre outros, conforme é discutido por Buckley (2014), Geismar (2003), Bell (2003), Vapnarsky e Noûs (2020), Vium (2018), Wright (2009), Connelly (2015) e Athias (2018). Essas pesquisas redefinem as potencialidades da visualidade na pesquisa antropológica, destacando a importância da experiência, das relações interpessoais e do uso ético das imagens etnográficas. Essas perspectivas avançam além de uma análise puramente semiótica e reconhecem que o significado das imagens fotográficas não pode ser plenamente compreendido apenas pelo seu aspecto visual. Elas enfatizam a necessidade de considerar o contexto, as relações e as narrativas que cercam as imagens para uma compreensão mais completa e ética.

Depois de estabelecer esse panorama do papel da fotografia na Antropologia, acredito que Matthieu, quando questionou meus motivos para estudar as fotografias de seu pai em minha pesquisa de doutorado, pode não ter tido conhecimento dessa história

e da crescente importância da visualidade como um campo de pesquisa na Antropologia e de como Lévi-Strauss se encaixa nesse percurso. Atualmente, alguns estudiosos estão se dedicando a traçar a trajetória do audiovisual na ciência antropológica, demonstrando como as imagens têm se tornado uma ferramenta valiosa para a compreensão da cultura e das relações humanas.

Nesse sentido, como já referi antes, proponho uma abordagem que analise a relação de Lévi-Strauss com a imagem fotográfica e suas concepções a partir de três diferentes usos que ele fez ao longo de sua vida, desdobrando-se em múltiplas camadas: *a fotografia como arte; a fotografia como recurso etnográfico e a fotografia como memória*. Todas essas estão intrinsecamente ligadas à história da Antropologia com a fotografia e da própria fotografia. O primeiro período abrange sua infância até a idade adulta, antes de sua chegada ao Brasil; o segundo compreende sua permanência no Brasil durante as expedições etnográficas; e o terceiro engloba o período pós-Brasil, incluindo sua transição para o estruturalismo e culminando no final de sua vida. Em cada um desses períodos, Lévi-Strauss desenvolve pensamentos sobre a fotografia, que frequentemente se contradizem. Coletivamente, essas variações revelam uma relação multifacetada e repleta de nuances com a fotografia.

I. 1 A Fotografia Como Arte

Gostaria de começar por contextualizar o ambiente artístico e intelectual, assim como a pertença a uma determinada elite intelectual de Lévi-Strauss. De facto, a fotografia estabeleceu um vínculo profundamente afetivo entre Lévi-Strauss e seu pai, Raymond Strauss (1881-1953) (Figura 3), sendo por meio dessa paixão que ele herdou tanto o apreço quanto o talento estético. Raymond Strauss, que era originalmente um retratista, enfrentou dificuldades significativas com o advento da fotografia em massa durante a década de 1920, uma vez que essa substituiu a demanda por retratos pintados por encomenda. No entanto, ao longo do tempo, a fotografia foi gradualmente incorporada à prática artística do pai de Lévi-Strauss, a ponto de ele estabelecer um laboratório de revelação fotográfica (Loyer, 2018). Matthieu, em nossa entrevista, definiu o avô como um pintor-fotógrafo e destacou que Lévi-Strauss foi educado por esse sujeito que utilizou muito da fotografia em uma dada altura da vida como forma de sustentar a família no novo mercado das artes:

...meu pai, como dizer, o pai dele era pintor e tirava muitas fotos, assim, ele foi criado por um pintor que também era fotógrafo porque, no fim da sua vida, o pai dele tirava mais foto porque não havia mais mercado para a pintura, ou havia muito pouco e, no início, ele tirava muita foto porque isso o interessava. Então, ele [Claude] foi educado nesse meio, ele era uma pessoa muito tecnófila...”(comunicação pessoal, 03 de março, 2022).

Como poder ser depreendido, Raymond fazia parte de uma “geração de transição” (Benjamim, 1987, p. 97), num contexto, de acelerada mudança com a transformação dos pintores em fotógrafos.

Figura 3

Raymond Lévi-Strauss e seu filho, Claude, em 1915.



Nota. Fonte: Loyer, 2018, p.416. “Raymond Lévi-Straus e seu filho, Claude, vestido de marinheiro, 1915

Com o advento da fotografia, um intenso debate surgiu entre pensadores e intelectuais, questionando se essa nova tecnologia deveria ser considerada uma forma de arte por direito próprio, se estava a serviço das artes tradicionais, como a pintura, ou se de alguma forma desafiava as convenções estabelecidas. Essas discussões visavam compreender o papel e o impacto da fotografia no mundo da arte e na cultura em geral.

De acordo com Philippe Dubois (1998), os discursos da época frequentemente enfatizavam que a fotografia era a "imitação mais perfeita da realidade" (p. 27), o que gerava controvérsias. Alguns a viam como uma ameaça à arte tradicional, argumentando

que não necessitava da intervenção direta e da criatividade do artista. Essas reflexões oscilavam entre a admiração e a crítica, estabelecendo um contraste entre a arte, representada pela pintura, e a fotografia, vista sob a perspectiva da indústria. Nesse contexto, "surge todo um fundo mitológico formado simultaneamente de medo e atração..." (p. 28), conforme observado por Dubois. Esse cenário pode provocar tanto uma profunda fascinação como um desconforto em alguns artistas, uma vez que, à primeira vista, parecia que não precisavam mais participar diretamente da criação do produto final.

Pablo Picasso, que era o pintor favorito de Lévi-Strauss (Passetti, 2008), já no início do século XX, questionava o papel da pintura diante da fotografia, indagando: "Por que o artista continuaria a tratar de assuntos que podem ser capturados com tanta precisão pela lente de uma câmera?" (1939, citado por Dubois, 1998, p. 31). Da mesma forma, André Bazin acreditava que a fotografia "libertou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança" (1945, p. 14, citado por Dubois, 1998, p. 31), conferindo ao artista uma maior liberdade criativa, uma vez que não era mais necessário buscar reproduzir fielmente o mundo real. Por outro lado, no século XIX, Baudelaire defendia que a fotografia deveria voltar ao seu "verdadeiro dever, que é servir às ciências e às artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia..." (1973, citado por Dubois, 1998, p. 29). Ou seja, ele via a fotografia como um mero coadjuvante, cujo papel se limitava a auxiliar as ciências e as artes, atuando como uma testemunha modesta do que já havia ocorrido (Dubois, 1998).

Esse último discurso, o de Baudelaire, lembra algumas declarações feitas por Lévi-Strauss ao longo de sua vida em relação às suas fotografias, as quais exploraremos mais detalhadamente posteriormente neste capítulo. É importante notar que o antropólogo tinha familiaridade com as obras de Baudelaire, pois lecionava sobre elas antes de sua estadia em Paris, como ele mesmo relatou em uma carta: "Minhas explicações sobre Baudelaire, completamente improvisadas e, sobretudo, fantasiosas, são particularmente impressionantes. Essas são minhas horas de recreação, para mim" (2015).

Até este ponto, percebemos que Lévi-Strauss estava inserido em um contexto em que a fotografia popularizada era uma novidade, estabelecendo uma relação complexa com a arte da pintura, seja como um complemento ou como seu oposto. Além de estar imerso no mundo da pintura, influenciado pelo fato de seu pai e outros familiares serem pintores, o jovem Lévi-Strauss também estava exposto a outras formas de expressão artística, como música e literatura. Ele demonstrava um interesse precoce por colecionar

objetos exóticos, frequentar antiquários e realizar expedições pelos arredores de sua residência. Isso moldou sua personalidade, desenvolvendo um gosto pelas artes e pela natureza. Durante sua adolescência, enquanto estudante de Filosofia e Direito, Lévi-Strauss escreveu um artigo intitulado *Picasso et le cubisme* (1929-1930), no qual criticava o cubismo, embora não estendesse suas críticas a Picasso (Passetti, 2008). Nessa época, ser acusado de promover a continuidade de uma arte considerada superficial, frívola e associada à pequena burguesia era algo terrível (Passetti, 2008).

Nesse rico contexto artístico, Lévi-Strauss também fotografava e travava discussões com seu pai sobre a técnica recém-descoberta (Loyer, 2018) que se estendeu por boa parte de sua vida na relação paterna. Parte dessas estão registradas em forma de cartas que Lévi-Strauss trocou com seus pais publicadas no livro *Chers tous Deux* (2015), entre o período das graduações e a vida em Nova York. Dentre esses acontecimentos, presta serviço militar no interior da França; muda-se para Mont de Marsan, ao sul do território francês, para ser professor; aceita um emprego no Brasil e parte pouco tempo depois para o exílio em Nova York devido a guerra, após um breve retorno à Paris. As cartas são frequentes nessas mudanças de Lévi-Strauss e foram organizadas por Monique Lévi-Strauss, sua última esposa, com quem viveu por sessenta anos e publicadas no livro mencionado, em que ela afirma que as cartas formam “...uma espécie de diário”¹² (p.12) e que “...um diário nada mais é do que um autorretrato”¹³ (p.12). Interessante essa analogia entre diário e fotografia, na qual acredito ela compreenda que ambos são reflexos da pessoa por trás deles, revelando detalhes sobre sua identidade e vivências, “escritos” em primeira pessoa.

Nas cartas, encontramos passagens em que Lévi-Strauss expressa sua opinião sobre a técnica fotográfica e realiza reflexões teóricas acerca da fotografia. Além disso, há relatos de trocas de fotografias entre ele e seus pais. Quando Lévi-Strauss se muda de residência, ele envia fotos da nova região e de sua casa, acompanhadas de legendas explicativas sobre o espaço da casa e da paisagem vizinha. Em uma das cartas datada de 14 de julho de 1941, quando estava morando em Nova York, ele fotografa o interior de sua moradia e orienta aos pais como juntar as imagens para criar um mosaico que permitiria a visualização completa do espaço. Essa prática reflete a influência do modernismo fotográfico, um tema que explorarei com mais detalhes adiante.

¹² No original: “une sorte de journal”.

¹³ No original: “...un journal n’est rien d’autre qu’un autoportrait.”

Algumas vistas da minha chegada a Nova Iorque, na bruma do calor, uma vista da New School como a vejo de trás através das janelas da minha cozinha (em baixo à esquerda) e (em baixo à direita) dois aspectos do meu estúdio. A vista da cama com os mapas das duas Américas é tirada da janela mais à esquerda na foto da direita. Esta é tirada do canto mais à direita da foto à esquerda. A lareira em ambas as fotografias servem de ligação. Como pode ver, é sumptuoso. Na foto da direita, vê-se o teto de vidro no topo; na lareira, um vaso de hera e o meu rádio. Ao lado, a mesa onde trabalho e, ao fundo, os meus armários metálicos de arquivo. A parede à esquerda com o espelho precede imediatamente a porta da cozinha, que veria se a fotografia continuasse para a esquerda. Inversamente, quando se olha para a fotografia da esquerda, a porta da casa de banho está atrás da poltrona em primeiro plano à direita; vê-se a extremidade da minha mesa de trabalho à esquerda e a lareira atrás dela; como se pode ver, há três troncos para o inverno, abandonados pelos anteriores inquilinos. Por cima da lareira, há agora um grande desenho a branco e preto em estilo tradicional, mãos e olhos¹⁴, as três estantes, mal preenchidas, fazem parte da carpintaria. A porta da direita está fechada; dá para um pequeno e esquálido terraço que conduz a outro apartamento. A porta de entrada não é visível; encontra-se à direita da porta anterior, num pequeno recanto que funciona como antecâmara. A vista da Escola Nova dá uma boa impressão da vegetação em que estou imerso; esta é, evidentemente, a parte de trás; a fachada está do lado sul da Rua 12, e eu estou do lado norte da Rua 11, por isso encontramos-nos no interior do quarteirão. Lá se vão as fotografias!¹⁵ (Lévi-Strauss, 2015, p. 391).

¹⁴ Há a seguinte nota do editor sobre esse trecho: “Ao estilo dos desenhos cheios de mãos e olhos que fiz durante a expedição, em circunstâncias mais tarde relatadas.” (*Tristes tropiques*, op.cit., p.417) [CLS].” (Lévi-Strauss, 2015, p. 563). No original: “*Dans le style des dessins remplis de mains et d’yeux que je fis en expédition, des des circonstances plus tard relatées*”.

¹⁵ No original: “Quelques vues de mon arrivée à New York, dans la brume de chaleur, une vue de la New School telle que je l’aperçois, de dos, par les fenêtres de ma cuisine (en bas à gauche) et (en bas à droite) deux aspects de mon studio. La vue du lit avec les cartes des deux Amériques est prise de la fenêtre la plus à gauche sur la photo de droite. Cette dernière est prise du coin le plus à droite de la photo de gauche. La cheminée, présente sur le deux photos, permet de faire liaison. Comme vous le voyez, c’est somptueux. Sur la photo de droite on devine, en haut, la b«verrière; sur la cheminée il y a un pot de lierre et ma radio. À côté la table où je travaille; et au fond mes classeurs métalliques. Le pan de mur que l’on devine à gauche avec une glace précède immédiatement la porte de la cuisine que l’on verrait si la photo se continuait sur la gauche. Inversement, quand on regarde la photo de gauche, la porte de la salle de bains est derrière le fauteuil du premier plan à droite; on aperçoit le bout de ma table de travail à gauche et la cheminée derrière; comme vous voyez, il y a trois bûches pour l’hiver, abandonnées par les précédents locataires. Au-dessus

Nessa passagem, é possível perceber como as fotografias são detalhadas para os pais compreenderem o interior da nova casa, além da orientação do filho em sua visualização, em que a justaposição das imagens é incentivada, resultando numa montagem. Quando no Brasil, Lévi-Strauss fez o mesmo ao fotografar a aldeia Bororo, formando uma composição na qual se chega a uma foto panorâmica ao juntar as fotos lado a lado, que surpreende pela exatidão do recorte de cada imagem. Essa foi publicada num artigo de 1936 (Figura 4), intitulado de *Contribuição para o Estudo da Organização Social dos Bororos* (1936b) e republicado em *Saudades do Brasil* (SB)¹⁶ (1994).

Figura 4

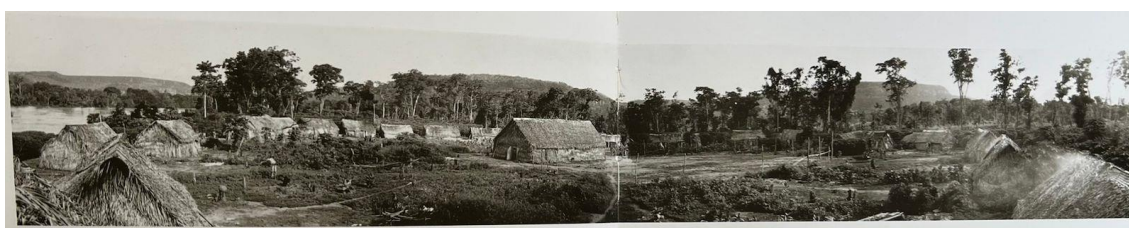
Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Lévi-Strauss, 1936b, p. 60. “Vista geral da aldeia (sic) Kejara. A vista foi tirado do angulo (sic) oeste do teto da cabana nº8 (0). A primeira casa que se vê à direita é a de nº 10; a primeira à esquerda, é o nº 4. As casas 5, 6, 7, 8 e 9 estão, portanto, atrás (sic) do fotografo (sic). A ultima (sic) casa vista à esquerda da Casa dos Homens é a de nº 23. A ultima (sic) da direita é a de nº20.” (legenda original)

Figura 5

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Lévi-Strauss, 1994, p. 91. “Empoleirado no telhado de uma cabana, como as araras que os índios criam por causa de suas plumas, eu tinha uma visão de conjunto da estrutura imutável das aldeias Bororo: casa de homens no centro, cabanas familiares propriedade das

de la cheminée, il y a maintenant un grand dessin em blanc et noir dans le style traditionnel mains et yeux, les trois bibliothèques, pauvrement remplies, pou partie des boiseries. La porte qu'on aperçoit à droite est condamnée; elle donne sur une petite terrasse sordide qui communique avec un autre appartement. La porte d'entrée n'est pas visible; elle est à la droite de la précédent, dans un petite renforcement faisant antichambre. La vue de La New School donne bien l'impression de la verdure où je baigne; c'est, bien, entendu, la partie arrière; la façade est sur le côté sud de la 12 Rue, et moi je suis sur le côté nord de la 11, nous nous rejoignons ainsi à l'intérieur du bloc. Voilà pour les photos!”

¹⁶ Utilizaremos a sigla SB para referir-se ao livro *Saudades do Brasil*.

mulheres formando um contorno circular. Uma fronteira invisível, transversal à casa dos homens, divide a aldeia em duas metades. Um homem nascido numa metade casa-se obrigatoriamente com uma mulher da outra, e vice-versa.” (legenda original)

Um breve adendo a respeito das diferenças entre as edições e legendas das fotografias acima (Figuras 4 e 5). No âmbito do primeiro tema, é perceptível que as fotografias integrantes da composição de 1934 exibem claramente as bordas individuais, uma característica que perdura. Contrastantemente, nas imagens de 1994, beneficiando-se de tecnologia avançada de edição, os contornos tornam-se praticamente imperceptíveis.

No contexto do segundo tema, variações substanciais emergem nas legendas. A legenda mais antiga reflete uma abordagem formal de Lévi-Strauss, demonstrando uma preocupação em fornecer ao leitor informações detalhadas acerca da disposição das residências na aldeia. Esse modo, se assemelha ao detalhamento que fez das fotografias de Nova York aos seus pais. Por outro lado, a legenda mais recente adota um tom poético e reflexivo, distanciando-se dos aspectos formais e enfatizando uma interpretação mais simbólica e cultural da estrutura aldeã.

Retomando a análise das correspondências e de seus conteúdos referentes à fotografia, durante o ano de 1931, quando Lévi-Strauss desempenhava suas obrigações militares em Estrasburgo, ele mencionou em seus relatos o sonho de possuir uma câmera fotográfica *Leica*. A *Leica*, cujo primeiro modelo portátil foi lançado em 1924, representou uma revolução na época devido à facilidade de transporte do aparelho e à capacidade de ampliação sem perda de qualidade. Em Estrasburgo, Lévi-Strauss mencionou a existência de exposições no "Leica Club" com "verdadeiras maravilhas em 18-24" (Lévi-Strauss, 2015, p. 51). Seu sonho de adquirir uma Leica foi concretizado em 1935, quando ele comprou a câmera (Figura 6) e a estreou durante sua viagem de navio ao Brasil quando em uma parada em Marselha.

Figura 6

Máquina Leica de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Loyer, 2018, p. 998. “A Leica de Lévi-Strauss, objeto fetiche de suas expedições brasileiras”. (legenda original)

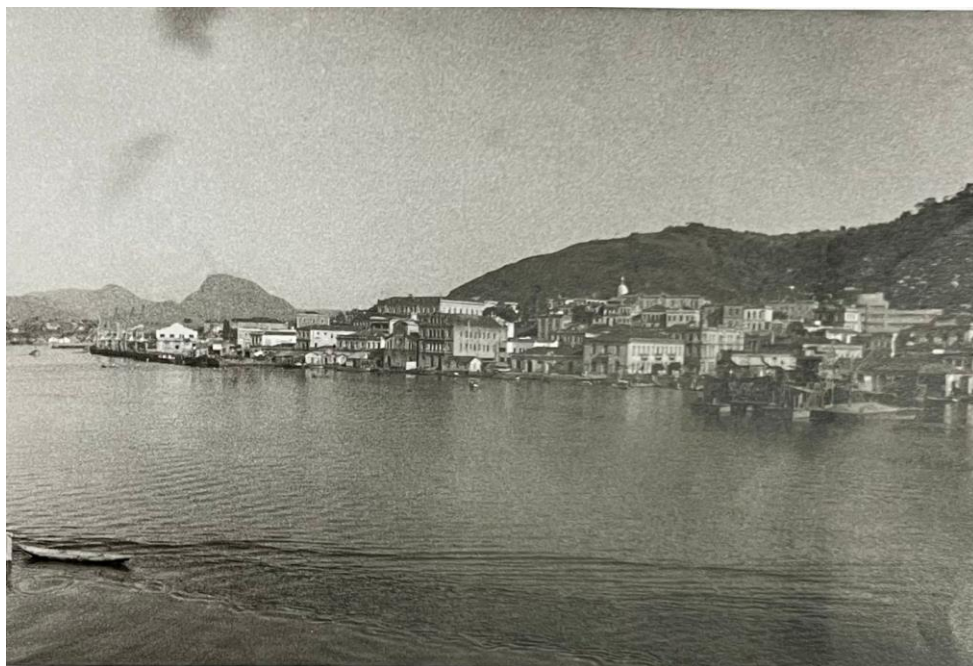
Quanto as fotos produzidas durante esse percurso França-Brasil, encontrei nos arquivos pessoais de Lévi-Strauss abrigados na BNF¹⁷, uma folha com anotações relativas a uma sequência numerada de fotografias com as respectivas cidades de disparo: Barcelona, Tarragona, Alicante e costa do mar de Málaga, formam o primeiro conjunto de fotografias; Málaga e Sevilha, o segundo; Cadiz e Dakar, o terceiro; Equador e a costa brasileira, Rio de Janeiro e Santos o quarto; e por último, o quinto grupo de imagens, Santos e São Paulo. Pela listagem há um total de 16 fotografias entre Barcelona e Dakar e mais outras 16 entre Equador e São Paulo, o que nos permite considerar que Lévi-Strauss deve ter usado dois rolos de filmes fotográficos em sua tão sonhada *Leica*. Essas fotos das viagens podem ser visualizadas nos arquivos da BNF e uma dessas que faz parte do trajeto marítimo da viagem entre a Europa e a América, foi publicada em SB, que mostra a enseada de Vitória, minha cidade natal¹⁸ (Figura 7).

¹⁷ A respeito do detalhamento de minha pesquisa de campo nos arquivos pessoais de Lévi-Strauss que estão na *Bibliothèque Nationale de France* (BNF) ver o capítulo 2.

¹⁸ Lembro-me da minha surpresa em conhecer pela primeira vez essa foto feita por Lévi-Strauss de minha cidade natal, quando eu ainda estava na graduação. Foi uma sensação de proximidade em saber que o antropólogo que eu estudava, também admirou um cenário tão familiar para mim. O mundo me pareceu menor.

Figura 7

Fotografia de Lévi-Strauss da enseada de Vitória, capital do Espírito Santo, ao norte do Rio de Janeiro.



Nota. Fonte: Lévi-Strauss, 1994, p. 221

No entanto, antes de possuir uma *Leica*, ainda vivendo em Estraburgo, Lévi-Strauss utilizava-se de uma *Zeiss*, lente Tessar, 4,5 (Lévi-Strauss, 2015, p. 5), na qual reclamava que perdia algumas provas, devido à qualidade da máquina fotográfica. Em um dos trechos relatou ao pai que suas ambições fotográficas eram demasiadamente altas para serem postas em prática (Lévi-Strauss, 2015, p. 54) e o quanto a vida militar, era “...prodigiosamente fotogênica, especialmente durante as marchas...”¹⁹ (Lévi-Strauss, 2015, tradução nossa), todavia não queria “...desperdiçar filme sem ter meios para controlar o que fazemos e corrigir os nossos erros.”²⁰ (Lévi-Strauss, 2015, tradução nossa). Ainda sobre a câmera fotográfica que possuía, em outra correspondência, de janeiro de 1932, diz que a considerava boa, porém lamentava o fato dela não conseguir focar numa distância a menos de 4 metros e a falta de vidro fosco na lente (Lévi-Strauss, 2015, p.109) e complementava, ao final da carta, a respeito de uma leitura que fez de uma revista de fotografia na qual tratava sobre fotos do céu com lente opaca e que não seria possível com o aparelho que tinha.

¹⁹ No original: “...photogénie prodigieuse, surtout pendant les marches”

²⁰ No original: “...gâcher de la pellicule à tour de bras sans avoir le moyen de contrôler ce que l’on fait et de corriger ses erreurs.

Igualmente sobre as questões técnicas da fotografia, Lévi-Strauss escreve ao pai afirmando que para uma foto há dois aspectos principais: “1º) ter uma focagem muito precisa, ao milímetro, porque senão acabamos por ter documentários sem interesse artístico. 2º) iluminação artificial, claro. São necessárias lâmpadas Nitraphot, que se vendem muito em Estrasburgo.”²¹ (Lévi-Strauss, 2015, p. 87, tradução nossa). E, continua a discorrer a cerca do assunto foco, após aparentemente seu pai ter rebatido a afirmação de Lévi-Strauss quanto à focagem:

A propósito, pai, receio que na tua carta de hoje, no quartel, tenhas interpretado mal o que eu dizia sobre focar. O que seria detestável, precisamente, seria o foco. É isso que dá ênfase e deixa as outras partes do objeto com um tratamento mais amplo, tal como numa pintura. Uma focagem uniforme só daria um mau documentário. Outra coisa: já vi fotografias tiradas com lâmpadas Nitraphot. São boas, mas a iluminação é demasiado uniforme. Para conseguir o que pretende, precisaria de ter aquilo a que penso que se chama "spots" no estúdio, e que pode ter visto na Braunberger: pequenos holofotes que focam um único plano, ou uma única parte do objeto, sendo o resto iluminado apenas indiretamente pela radiação da parte atingida pela luz. A propósito, deve ser possível fazer isto com o Nitraphot, usando lentes ou coberturas²². (Lévi-Strauss, 2015, p. 87, tradução nossa)

Em uma correspondência subsequente com seus pais, o autor examina uma imagem, concordando com a perspectiva paterna de que se trata de um documento visual e não de uma obra artística. Tal conclusão fundamenta-se na consideração da iluminação,

²¹ No original: “1º) dávoir une mise au point très précise, à une millimètre près, car sans cela on obtiendrait des documentaires sans intérêt artistique. 2º) éclairages artificiels naturellement. Il faudrait des lampes Nitraphot, qu'on vend beaucoup à Strasbourg.”

²² No original: “À ce propos, Papa, je crains que dans ta lettre reçue aujourd'hui à la caserne tu n'aies interprété ce que je disais de la mise au point de la façon inverse de celle qu'il fallait. Ce qui serait détestable, précisément, ce serait que la mise au point. C'est cela qui donne les accents, et qui laisse d'autres parties de l'objet comme plus largement traitées, de même que dans un tableau. Une mise au point uniforme ne donnerait qu'un mauvais documentaire. Autre chose: j'ai vu des photos faites avec des lampes Nitraphot. C'est bien, mais trop égal d'éclairage. Pour réaliser ce que tu veux, il faudrait avoir ce que l'on appelle je crois au studio des "spots" et ce que tu as peut-être vu chez Braunberger: petits projecteurs qui accrochent un seul plan, ou une seule partie du sujet, le reste n'étant éclairé qu'indirectement par le rayonnement de la partie frappée par la lumière. On doit pouvoir réaliser cela avec les Nitraphot, d'ailleurs, en employant des lentilles ou des caches.”

cujo efeito resulta em uma focalização excessiva, com elementos destacados de maneira inadequada. (Lévi-Strauss, 2015, p. 130).

Até este ponto, é possível tecer algumas considerações sobre a relação entre Lévi-Strauss e a fotografia. Inicialmente, destaca-se o fato de que o tema da fotografia emerge como um ponto de discussão significativo entre o antropólogo e seu pai, evidenciando o papel desse meio como um elo afetivo na dinâmica familiar. Percebe-se Lévi-Strauss imerso em um universo no qual a fotografia desempenha um papel proeminente. Além disso, as correspondências revelam que, naquela época, as declarações de Lévi-Strauss acerca da fotografia indicam uma concepção específica: ele a enxergava como uma forma de arte, contanto que apresentasse determinadas características técnicas. Essas incluíam não apenas a capacidade de transcender a mera documentação, mas também a atuação ativa do fotógrafo na construção da imagem, englobando a manipulação da iluminação. Essa perspectiva inicial está alinhada com o contexto fotográfico francês da época, uma temática que será explorada de maneira mais aprofundada posteriormente. No entanto, à medida que avançamos, torna-se evidente uma transformação na concepção de Lévi-Strauss em relação à fotografia, culminando na sua não mais consideração como uma forma de arte.

Vamos analisar outro trecho de uma carta de fevereiro de 1932, quase no fim de seu serviço militar, em que Lévi-Strauss comenta um conjunto de fotografias de uma flor tiradas por seu pai, chamada mimosa, reforçando sua perspectiva sobre a fotografia.

As fotografias da mimosa fazem-me lembrar dolorosamente alguns postais artístico-didáticos²³ do pré-guerra. A preocupação era melhor! Para capturar algo da mimosa, não era uma simples ramificação que deveria ser fotografada, mesmo com uma lupa, mas uma fração de um glóbulo, corajosamente iluminado, e alguns filamentos transformados numa vegetação pré-histórica, semelhante a uma árvore (a das duas fotos com menos ramos é de longe a melhor)²⁴. (Lévi-Strauss, 2015, p. 134, tradução nossa)

²³ Data de 1889, o primeiro cartão-postal francês em que a imagem da Torre Eiffel é desenhada. (Fabris, 2008)

²⁴ No original: “Les photos du mimosa me rappellent péniblement certaines cartes postales artistico-didactiques de l'avant-guerre. Le souci était mieux! Pour tirer quelque chose du mimosa, ce n'était pas une branche qu'il fallait photographier, même à la loupe, mais une fraction de globule, hardiment éclairée, et faire de quelque étamines une végétation arborescente et préhistorique. (Celle des deux photos où il y a le moins de branche est de très loin la mieux.)”

Nesse excerto, Lévi-Strauss analisa a técnica fotográfica de seu pai ao registrar uma planta específica - a mimosa - expressando descontentamento em relação às representações pós-guerra, notadamente cartões-postais que, ao que parece, não encontraram apreço por parte do antropólogo. Ele propõe uma mudança na abordagem visual de seu pai; ao invés de focar em um ramo, a sugestão é direcionar a lente para um glóbulo, aplicando uma iluminação específica. Essa recomendação implica a necessidade de uma postura mais ousada e criativa para elevar o aspecto estético da fotografia.

Esse tema é retomado em uma correspondência posterior na qual o autor revisita o caso da fotografia da mimosa. Ele questiona a escolha do enquadramento da imagem e argumenta que, se seu pai tivesse a intenção de criar uma fotografia mais documental que preservasse a representação visual precisa da planta, então as decisões tomadas na composição fotográfica deveriam ter sido diferentes. “Se queres fazer documentários, então pergunto-te, pai, porque é que retratas mimosas como camélias²⁵? Teria preferido o tamanho natural a este equívoco” (Lévi-Strauss, 2015, p. 136, tradução nossa).

Essas discussões ocorrem em um contexto de guerra, que se seguiu à *Belle Époque*. Este período abrange as últimas décadas do século XIX e o início do século XX, caracterizado por avanços tecnológicos, como o desenvolvimento de automóveis, telefones e máquinas fotográficas, além da eletrificação de cidades. A *Belle Époque* também foi marcada por um crescimento econômico significativo e um florescimento da atividade artística e cultural. Na fotografia, o impacto desse tempo fez nascer o movimento artístico, denominado pictorialismo, cujo objetivo era a de elevá-la ao status de arte, afastando-se da ideia de que a fotografia era apenas uma ferramenta técnica para registrar a realidade de forma objetiva, recorrendo a técnicas de impressão e manipulação para texturizar as imagens, de desfocagem e foco suave, por vezes usando de técnicas manuais, como retoques com pincel e raspagem de negativos e privilegiando temáticas românticas como paisagem naturais, retratos e cenas do cotidiano²⁶. Para tal, criavam fotografias que se assemelhassem mais a pinturas e gravuras do que a fotografias tradicionais. “Todas as proposições pictorialistas convergem em direção a um só objetivo: fazer da fotografia uma arte de interpretação, separá-la de uma história propriamente

²⁵ Mimosas e camélias são visualmente bem diferentes, enquanto a primeira possui flores pequenas e agrupadas em inflorescências esféricas, a segunda, são grandes e solitárias.

²⁶ São justamente esses temas, inclusive, que encontrei nas fotografias pessoais de Lévi-Strauss nos arquivos da BNF.

mimética e fazê-la reencontrar uma história da modernidade, apoiando-se largamente sobre o naturalismo.” (Poivert, 2008).

Assim sendo, no caso da discussão a respeito das fotografias das mimosas realizadas por Lévi-Strauss, percebemos que ele parece valorizar uma abordagem mais objetiva, o que pode ser uma resposta ao pictorialismo, além de evidenciar o interesse na experimentação, questionando os métodos tradicionais de captura. Nesse sentido, suas ideias aproximam-se do modernismo fotográfico, no qual buscava-se uma representação mais concreta da realidade, sem manipulações excessivas, transformando a fotografia numa arte mais autônoma, sem copiar outras formas artísticas, considerando suas próprias particularidades.

Na conclusão dessa correspondência, Lévi-Strauss expressa de maneira mais explícita sua visão acerca do papel desempenhado pela fotografia, fortalecendo assim os argumentos que eu previamente apresentei.

Parece-me que a missão da fotografia é apresentar aspectos das coisas que o olho não é normalmente capaz de captar; é esse o segredo da fotografia de Man Ray - e o que poderia ser mais ‘documental’? Estive a pensar sobre isto e vou dar-vos toda uma teoria filosófica sobre a fotografia.”²⁷ (Lévi-Strauss, 2015, p. 136, tradução nossa).

A partir desse trecho percebe-se uma definição do que Lévi-Strauss concebe qual seja o papel da fotografia, isto é, desvelar o que o olho humano com suas limitações não percebe, os detalhes imperceptíveis ao olhar. Nesse sentido, argumenta que a fotografia de Man Ray - fotógrafo americano, um dos pioneiros da fotografia moderna e experimental, num cenário do movimento surrealista – possui como mistério esse aspecto documental, pois justamente revela ao mundo o que não é perceptível aos olhos. O documental, dessa maneira, para Lévi-Strauss é justamente o talento da fotografia em ultrapassar as barreiras humanas.

Em resumo pode-se afirmar perante esses diálogos entre Lévi-Strauss e seu pai, por meio das correspondências, que o jovem militar estava familiarizado com o debate

²⁷ No original: “Il me semble à moi que la photo a pour mission de présenter des aspects des choses que l'oeil n'est normalement pas apte à saisir; c'est là tout le secret de la photo de Man Ray - et quoi de plus "documentaire"? J'ai réfléchi là-dessus et te ferai sur la photo tout une théorie philosophique.”

fotográfico da época, no quais destacam-se o pictorialismo e o modernismo fotográfico, num embate sobre o papel da fotografia como arte e meio de expressão. Parece-me que Lévi-Strauss pensa a fotografia como uma arte desde que satisfaça certos aspectos técnicos e criativos em que permitam a fotografia transcender a realidade. Ademais, ele faz suas próprias experimentações, avalia as fotos do pai, lê revistas, visita clubes fotográficos, se dedica a essas atividades com entusiasmo. Tratava-se de uma paixão e um encantamento profundamente enraizados na técnica fotográfica, conforme salientado por Matthieu durante nossa entrevista, e que permeavam a dinâmica de relacionamento entre Lévi-Strauss e seu pai.

As trocas de correspondências com seus progenitores prosseguiram, acompanhadas por relatos detalhados de suas incursões no campo da fotografia experimental. Após um período de residência em Estrasburgo, Lévi-Strauss efetuou uma breve permanência em Paris antes de realizar sua mudança subsequente para Mont-de-Marsan, ocasião na qual já estava casado com Dina. Neste último local, ele assumiu a responsabilidade de um cargo docente, sua primeira experiência na área. Em uma dessas cartas, datada do final de 1932, Lévi-Strauss expressou sua insatisfação com a instabilidade da máquina fotográfica que estava utilizando quando o disparador era acionado, solicitou ao pai que revelasse os quadros fotográficos e indicou que só após esse procedimento ele continuaria a usar a mencionada câmera. Em uma correspondência subsequente, do início de 1933, o então professor emite críticas às fotografias de temática animal produzidas por seu pai em que sugere uma modificação na iluminação com o objetivo de intensificar o relevo presente nas imagens. Em sequência de outra carta, que julgo ser a respeito das mesmas imagens relativas aos animais, detalha mais acerca de como considera uma boa fotografia de um inseto, num entendimento que deveria ser capturado seu movimento, mesmo que isso resulte numa desfocagem.

As fotos estão bem-sucedidas? Na minha opinião, não devemos apresentar o inseto de maneira utilitária, como no estilo de museu, mas dar a impressão de uma imagem surpreendente do inseto vivo e em ação - mesmo que isso signifique abreviar, resultando em focos imperfeitos. Também é bom descentrar o assunto de

forma que a foto não pareça encenada, mas o inseto seja capturado ao acaso pela lente. Espero que eu tenha provas.”²⁸ (Lévi-Strauss, 2015, p. 300, tradução nossa).

Observa-se que Lévi-Strauss valoriza o raciocínio sobre a imagem que deseja produzir, pensando-a de forma prévia ao clique. Isso implica que o fotógrafo deve ser capaz de sincronizar habilmente a captura da imagem com o comportamento do inseto, de modo a criar a ilusão de que o momento foi capturado no instante exato em que o inseto estava em plena atividade. Além disso, mais uma vez, expõe como atribui a fotografia um papel para além de uma documentação visual numa compreensão de suas nuances com objetivo de criar imagens que sejam esteticamente cativantes e evocativas.

Percebemos até aqui que a relação com o pai, atravessada pela paixão pela fotografia em um contexto de surgimento da câmera portátil e de inovações tecnológicas, com debates profundos acerca da natureza da imagem fotográfica, tais como os revelados pelo picturalismo e pelo modernismo fotográfico, resulta em um Lévi-Strauss atento ao fazer fotográfico. Além das discussões teóricas, ele também é um experimentador que se esforçava para fazer da fotografia uma arte. Dessa forma, podemos pensar nessa fase da vida de Lévi-Strauss e sua relação com a fotografia em três termos: paixão, experimentação e arte. Esses elementos combinados preparam o terreno para a continuação do uso da fotografia em um novo contexto, o da etnografia, em que ele estava empenhado em realizar para efetuar uma transição de carreira, da filosofia para a fotografia. Entra em cena a fotografia como um uso etnográfico.

I. 2 A Fotografia Como Recurso Etnográfico

Após sua estada em *Mont-de-Marsan*, Lévi-Strauss transferiu-se para Laon, onde continuou sua carreira acadêmica como docente. Mais tarde, em 1935, sua jornada o conduziria ao Brasil, acompanhado de sua então esposa, Dina (Figura 8), marcando o início de sua carreira como professor universitário e antropólogo. Durante esse período, seus pais juntaram-se a ele em São Paulo, proporcionando uma oportunidade única para pai e filho explorarem conjuntamente da fotografia. Esta fase permitiu discussões presenciais, substituindo, assim, as trocas de correspondência, portanto, nossa

²⁸ No original: “Les photos sont-elles réussies? À mon avis il ne faut pas présenter l'insecte d'une façon utilitaire, genre musée, mais donner l'impression d'un cliché surprenant l'insecte vivant et en action - même au prix de raccourcis qui donnent des mises au point imparfaites. Également bon de décentrer le sujet de façon que la photo n'ait pas l'air préparé, mais l'insecte attrapé au hasard par l'objectif. J'espère que j'aurai des épreuves.”

compreensão dessa época sobre a relação de Lévi-Strauss com a fotografia baseia-se em outras fontes publicadas, tais como os artigos da época de autoria do antropólogo e os livros TT (1957) e SB (1994), e em informações obtidas por meio da entrevista com Matthieu. As correspondências entre pai e filho foram retomadas somente quando Lévi-Strauss se viu obrigado a mudar-se para os Estados Unidos em virtude da 2ª Guerra Mundial.

Figura 8

Lévi-Strauss e sua esposa Dina no Brasil.



Nota. Fonte: Loyer, 2018, p. 425. “Toque musical e conjugal. Claude e Dina Lévi-Strauss em São Paulo. No Brasil, ela abraça a etnologia e seu marido ao mesmo tempo, separando-se dos dois em 1939.” (legenda original)

A respeito da transição de carreira que estava se propondo a fazer, da Filosofia para a Antropologia, Lévi-Strauss explicou que desejava conciliar seu gosto por aventuras – que existia desde sua infância - com sua formação profissional e encontrou essa possibilidade na Antropologia após a leitura de obras de etnologia anglo-saxônica, destacando o *Tratado de Sociologia Primitiva* de Robert Lowie e no exemplo de Jacques Soustelle que foi o primeiro filósofo na França a realizar uma transição de um cargo concursado de Filosofia para Etnologia. Embora as universidades francesas ainda não tivessem uma cátedra de Etnologia, o *Instituto de Etnologia* foi fundado e o antigo *Museu de Etnografia do Trocadéro* foi transformado no *Museu do Homem*, indicando um movimento em direção ao estabelecimento dessa disciplina (Lévi-Strauss e Eribon, 1990).

Diante desse cenário, é pertinente questionar: Como se delineava a interação entre a Antropologia e a fotografia durante o processo de construção do campo antropológico francês? E, se a fotografia para Lévi-Strauss, no período anterior ao Brasil era uma arte em que ele experimentava juntamente com seu pai, essa manteve o estatuto e desempenhou o mesmo papel na pesquisa etnográfica de Lévi-Strauss durante seu período brasileiro?

Vamos começar pela primeira questão. Na disciplina da antropologia, o século XIX testemunhou as grandiosas expedições que geraram um entusiasmo sem precedentes pela pesquisa científica, sobretudo no que se refere à incorporação da fotografia. Pesquisadores notáveis, como Haddon (1899), Portman (1896) e Thern (1893), desempenharam papéis significativos nesse cenário (Edwards, 1996). Conforme observado por Howard Becker, desde o início, os fotógrafos empenharam-se na documentação do mundo social, demonstrando interesse tanto por culturas distantes e povos exóticos quanto por aspectos mais familiares (citado por Edwards, 1996). Nesse período, destacaram-se as expedições científicas que tinham como finalidade a coleta de uma ampla gama de "curiosidades" culturais e naturais, destinadas a abastecer os recém-criados museus. Tais expedições adotaram uma abordagem inspirada nas ciências naturais, coletando não apenas artefatos naturais, mas também elementos culturais. A fotografia emergiu como uma ferramenta adicional para enriquecer essa vasta coleção (Monte-Mór e Domingues, 2001).

Piault (1995) sustenta que essa busca pela descoberta do "outro" é o que estabelece uma conexão entre o cinema, e é possível estender essa afirmação a todas as formas de representação visual na antropologia.

O cinema, como a etnologia, vai ao campo nos horizontes mais longínquos, lá onde são perceptíveis as maiores distâncias físicas, mentais e comportamentais em relação ao que nos parece o lugar central de referência e que poderíamos, sem muito errar, qualificar de 'mundo branco'. Esta grande viagem se dá numa época em que a Europa e a América buscavam assegurar os mercados necessários à sua industrialização e às exigências de seu expansionismo econômico manifestos, em especial, nas diversas invasões coloniais. (p.23-24)

Nesse sentido, podemos identificar dois elementos cruciais para analisar a relação entre fotografia e Antropologia: a busca pela compreensão do "outro" e a dinâmica da colonização. Tanto uma quanto a outra, que surgiram em períodos próximos, compartilharam o objetivo de catalogar as descobertas sobre o "outro." Essa abordagem visava à classificação e, conseqüentemente, à dominação da diferença, especialmente no contexto da colonização. Nesse contexto, Poignant (citado por Pinney, 1996) argumenta que tanto a Antropologia quanto a fotografia tinham o objetivo conjunto de "desplantonizar" o mundo (p. 34). Essa expressão implica que, por meio da fotografia, a Antropologia foi capaz de desvendar e documentar um mundo até então desconhecido, frequentemente povoado por figuras imaginárias, fruto da falta de conhecimento direto ou de relatos de viajantes. A fotografia servia à Antropologia como meio de apresentar a verdade, confiando na certeza de que a imagem representava fielmente a realidade. Além disso, ambos os meios de obtenção de conhecimento compartilhavam o atributo do distanciamento temporal em relação ao objeto de estudo, uma vez que os resultados só podiam ser experimentados posteriormente, quando os produtores retornavam ao seu mundo de origem. Essa dimensão temporal compartilhada entre a Antropologia e a fotografia caracterizou profundamente esse período de exploração e documentação do "outro" (Poignant citado por Pinney, 1996).

Após responder a primeira questão, aqui começamos a abordar a segunda questão previamente levantada: durante o período brasileiro, a fotografia ainda era considerada uma forma de arte por Lévi-Strauss?

Considerando o contexto e a relação da Antropologia e da fotografia discutidos anteriormente, no início do século XX, Lévi-Strauss se viu inserido em um campo antropológico ainda em formação, influenciado por um histórico de busca pelo exótico em um contexto colonizador. Esse cenário já utilizava a fotografia como uma ferramenta metodológica e moldou profundamente a maneira como Lévi-Strauss incorporaria a fotografia em sua nova área de atuação profissional. No entanto, as experimentações fotográficas que ele iniciou em terras europeias não se extinguiram, e as principais evidências desse fenômeno podem ser encontradas no livro SSP (1996) e nas fotografias preservadas nos arquivos da BNF.

Na série de fotografias examinadas nos arquivos, foi possível observar diversas imagens de animais, membros da família - com destaque para Dina -, composições de natureza morta e paisagens. No livro SSP (1996), destacam-se duas fotografias que

retratam o pai de Lévi-Strauss fotografando nas ruas de São Paulo. Em uma das imagens, ele segura a máquina fotográfica, enquanto na outra, ele é registrado fotografando (Figuras 9 e 10). De acordo com Matthieu, pai e filho tinham o hábito de fotografar um ao outro, “... ele [Lévi-Strauss] tirava fotos do seu pai com uma câmera fotográfica, enfim, eles tiravam fotos um do outro, os dois, isso os interessava muito, enfim, a foto em si.” (comunicação pessoal, 03 de março, 2022). Ainda segundo Wilcken (2011), “os dois saíam juntos para tirar fotos e ver quem conseguia as imagens mais marcantes” (p. 59), os dois eram *flâneurs*²⁹ da cidade de São Paulo³⁰, o que demonstra a continuação das experimentações fotográficas.

Figura 9

Raymond Lévi-Strauss segurando sua máquina fotográfica pelas ruas de São Paulo.



Nota. Fonte: Lévi-Strauss, 1996, p. 80.

²⁹ É a ação de passear sem destino pelas ruas de uma cidade, geralmente de maneira despreocupada e contemplativa, absorvendo o ambiente e observando as pessoas e a vida cotidiana, que foi bastante praticada por alguns fotógrafos.

³⁰ O interesse por São Paulo ultrapassou a questão imagética e influenciado pela Escola de Chicago estudou juntamente com seus alunos o fenômeno urbano.

Figura 10

Raymond Lévi-Strauss fotografando em frente à residência de Lévi-Strauss em São Paulo.



Nota. Fonte: Lévi-Strauss, 1996, p. 51

Sobre esse período Lévi-Strauss contou em SB (1994):

Naquela época, a Leica, surgida uns dez anos antes, conhecia sua voga. Meu pai e eu nos abastecíamos numa loja do largo São Francisco, logo abaixo da avenida Brigadeiro Luís Antônio. Um emigrado da Europa Central comercializava ali aparelhos de segunda mão e outras curiosidades fotográficas (tendo ainda uma objetiva Hugo Meyer 1,5, F 7,5 cm, praticamente inutilizável por causa do seu peso, mas com a qual se faziam belíssimos retratos). Pai e filho rivalizavam em quem conseguiria os melhores “*piqués*”. Era esse, acredito, nosso principal critério de um negativo bem sucedido, pois não cessávamos de nos maravilhar que um formato tão pequeno pudesse, na ampliação, restituir detalhes tão precisos.

Neste trecho, é evidente que a competição entre Lévi-Strauss e seu pai para produzir fotografias nítidas e ricas em detalhes foi um elemento central para determinar a qualidade de uma imagem. Essa ênfase na nitidez e na clareza remete às discussões prévias entre pai e filho, durante o período que antecedeu o período brasileiro, em que tratou a respeito do que ele considerava uma fotografia artística. Ademais, ainda se nota

a paixão pela tecnologia fotográfica partilhada por ambos, tão salientada por Matthieu em nossa entrevista: “...ele era uma pessoa apaixonada pela técnica fotográfica, o que era algo incrível demais naquela época...” (comunicação pessoal, 03 de março, 2022). Já o espírito etnográfico foi gradualmente desenvolvido por meio da "etnografia de domingo" (Lévi-Strauss, 1957b, p. 109) realizada em São Paulo e seus arredores. As fotografias produzidas durante esses momentos passaram a ter um propósito primordialmente experimental do ponto de vista antropológico, indo além de considerações puramente técnicas. Essa transição marcou a mudança do foco das fotografias, que deixaram de ser apenas artísticas para se tornarem também etnográficas, mantendo um olhar estético, mas agora com um viés documental mais evidente³¹.

Lévi-Strauss conduziu duas importantes expedições com o objetivo de realizar pesquisas etnográficas junto a diversos grupos indígenas no interior do Brasil, a primeira delas, intitulada *Missão Dina e Claude Lévi-Strauss*, ocorreu entre novembro de 1935 e março de 1936, e teve como objetivo estudar os Kadiwéu e os Bororo (Passetti, 2008; Portela, 2020). A segunda expedição, conhecida por vários nomes, incluindo *Expedição à Serra do Norte*, *Missão Lévi-Strauss-Vellard* e *Missão Lévi-Strauss*, aconteceu entre maio e novembro de 1938 (Passetti, 2008). Durante essa segunda expedição, Lévi-Strauss concentrou suas pesquisas nos Nambikwara, Mundé e Tupi-Kawahib (Passetti, 2008).

O delineamento das etnografias nessa época segue as premissas formuladas por Marcel Mauss em suas aulas, concentrando-se nas preocupações relativas aos fenômenos de difusão cultural, práticas de empréstimo e desenvolvimento da civilização material. Nesse contexto, a abordagem requer um exame minucioso do objeto de estudo, uma vez que, como Mauss enfatizava, “o objeto é, em muitos casos, a prova maior de um fato social” (citado por Passetti, 2008, p. 62). Essa metodologia se posiciona como um intermediário entre dois métodos predominantes na pesquisa de campo: a etnografia extensiva, que busca abranger uma ampla gama de sujeitos, bem como uma extensa área geográfica e temporal, e a etnografia intensiva, que visa aprofundar a observação e compreensão de um grupo específico de forma abrangente e detalhada (Mauss citado por Passetti, 2008, p. 62). Além disso, o plano de estudo das expedições englobava três grandes temas, a saber: a morfologia social, abrangendo demografia, geografia humana e

³¹ Em *Tristes Trópicos* (1955) podemos verificar a alusão a uma temática de interesse das fotografias nas cidades quando ele escreve sobre um dia em que estava interessado em tirar fotografias da arquitetura pelas ruas da Bahia em sua viagem de retorno em definitivo à França.

tecnomorfologia; a fisiologia, que incluía técnicas, estética, economia, direito, religião e ciências; e, por fim, os fenômenos gerais, como língua, fenômenos nacionais, fenômenos internacionais e etnologia coletiva (Mauss citado por Passetti, 2008, p. 62). Nesse contexto, ao desembarcar no Brasil, Lévi-Strauss traz consigo influências do modelo de etnologia cultivado no *Museu Etnográfico do Trocadéro*, sob a direção de Mauss e Rivet. Adicionalmente, suas abordagens são enriquecidas pela leitura de autores como Lowie, que representava uma referência significativa na época, especialmente para os etnólogos ingleses e norte-americanos em suas pesquisas de campo.

Notavelmente, há uma escassez de declarações e registros de Lévi-Strauss relacionados à fotografia durante esse período. Essa lacuna de informações sobre sua prática fotográfica pode ser interpretada como um elemento revelador de sua relação e abordagem em relação à fotografia. Mas se não temos como acessar informações relativas ao fazer fotográfico de Lévi-Strauss, podemos encontrar nas publicações de sua autoria alguns vestígios de como ele a concebia considerando esse contexto de início de sua prática etnográfica e do uso da fotografia para tal finalidade.

Num artigo sobre os Bororo publicado em 1936, o antropólogo francês apresenta algumas fotografias e as descreve tal como fazia nas cartas aos pais. Em um outro, de 1937 - a respeito da civilização chaco-santiaguense num debate fomentado pelo difusionismo - que é uma contestação a uma pesquisa de dois arqueólogos argentinos, Lévi-Strauss anexa quatro fotografias como forma de provar suas argumentações e afirma que essas “dizem mais que longas dissertações” (1936b, p.22) e recorre a Heraclito para validar essa assertiva, citando a frase: “os olhos são testemunhas mais fiéis do que os ouvidos” (Lévi-Strauss, 1936b, p.22). Isso implica que Lévi-Strauss atribuiu à imagem uma qualidade de autenticidade e uma evidência superior em comparação com narrativas orais ou escritas. Essa declaração é interessante do ponto de vista de ser uma das únicas nesse período brasileiro a respeito dessa temática e, dessa forma, nos demonstrar como Lévi-Strauss estava alinhado com os usos e as concepções dados à época pela Antropologia à imagem. Essa visão da imagem como uma fonte de evidência quase incontestável - que corresponde à segunda fase da história da Antropologia com a fotografia conforme discutido por Edwards (2016) e mencionado anteriormente - reflete sua confiança na capacidade das fotografias em capturar e comunicar aspectos da cultura e sociedade dos grupos.

Finaliza o artigo de 1937 com uma analogia entre as artes pré-históricas e a arte de Picasso, comparando-as do ponto de vista estético, já que ambas possuem um notável êxito artístico ao juntarem elementos diversos criando de forma harmoniosa novas “entidades” integrais. Ainda escreve que o surrealismo simplesmente descobriu essa maneira de expressão do “pensamento primitivo” (Lévi-Strauss, 1937, p. 35), reconhecendo-a como um meio autêntico de manifestação do pensamento humano. Desse modo, esta passagem relaciona-se com a forma como Lévi-Strauss compreendia a fotografia artística, conforme vimos nas correspondências com os pais, com certas características que as faça exceder o mero registro. Ou seja, assim como o surrealismo, por meio da expressão artística, era capaz de ultrapassar a realidade construindo outra que corresponderia a uma forma de expressão do pensamento humano, a fotografia, enquanto finalidade artística para Lévi-Strauss, também teria a mesma dinâmica. Diferentemente da fotografia etnográfica, que registrava a realidade como evidência, conforme visto no parágrafo anterior, há aqui uma diferenciação das concepções de fotografia dependendo de seu propósito: para um uso artístico, a fotografia cria outra realidade; para um uso etnográfico, ela documenta.

Diante do exposto, podemos ter em vista que Lévi-Strauss se utilizou da fotografia nesse período de duas maneiras: como experimentação artística juntamente com sua família e como recurso etnográfico, considerando a imagem como um registro que expressava uma realidade. O que nos permite considerar que a fotografia foi muito presente na vida pessoal e profissional de Lévi-Strauss, que pode ser corroborada pelos retratos que se tem dele da época, sempre com a câmara pendurada no pescoço, quase que uma continuação de seu corpo. É importante destacar que tanto as fotografias de cunho pessoal quanto as de caráter etnográfico refletem um apurado sentido estético, embora se diferenciem em relação aos seus propósitos³². Portanto, é possível afirmar que, enquanto na Europa Lévi-Strauss era um entusiasta e praticante da fotografia, no Brasil ele teve a oportunidade de desenvolver um olhar etnográfico por meio da linguagem visual das imagens.

Fiorini (2008)³³ considera que Lévi-Strauss realizou a partir das suas fotografias etnográficas uma das primeiras tentativas no contexto da ciência antropológica em

³² Sobre o uso etnográfico das fotografias ver capítulo 2 dessa tese.

³³ Fiorini em pesquisa de campo com os Nambikwara conheceu Tito, um dos meninos fotografados por Lévi-Strauss, e o retratou, na época, já idoso.

demonstrar por meio do imagético “como o corpo faz sentido”³⁴ (p. 55) e, em especial, a cerca das fotografias dos Nambikwara, seu olhar estava direcionado em encontrar um estilo próprio desse grupo por meio do registro das posturas e gestos corporais, demonstrando que esses revelam a continuidade social. Dessa época brasileira, existe uma fotografia intrigante que encontrei na BNF: um autorretrato de Lévi-Strauss tirado dentro de um quarto de hotel (Figura 11). Ao examinar a imagem, observa-se o antropólogo capturando uma fotografia ao direcionar a câmara para um espelho. Durante a entrevista, Matthieu mencionou que Lévi-Strauss costumava tirar muitos autorretratos, destacando que a fotografia em que ele aparece em SB no campo foi tirada por ele mesmo, enquanto outra, em que ele compartilha um banho com alguns indígenas, foi feita por Dina. Essas informações suscitam duas discussões pertinentes, uma relacionada às fotografias em contexto etnográfico e outra referente à autoria.

Figura 11

Autorretrato de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Bibliothèque National de France

Em relação à primeira discussão, Lévi-Strauss foi alvo de acusações de apagamento dos demais membros das expedições (Rivron, 2003; Martins, 2022),

³⁴ No original: “...how the body makes sense”

deixando-os desconhecidos tanto em seus escritos quanto em suas imagens. Realizei uma breve análise no capítulo 2 a respeito desse tema em que discuto que o foco do antropólogo durante os momentos de experiência vivida em campo estava centrado nos "outros", resultando na falta de interesse pelo registro visual de seus colegas.

Quanto à segunda discussão, esta abre diversas considerações sobre a participação das antropólogas nas pesquisas de seus maridos antropólogos e a invisibilidade desse trabalho realizado pelas mulheres. No contexto brasileiro, existem pesquisas que procuram revisitar e resgatar as contribuições das mulheres na história da antropologia brasileira. Muitas vezes, seus trabalhos foram subdimensionados, como evidenciam as pesquisas de Mariza Côrrea (1995, 2003). No que diz respeito a Dina, estudos específicos foram conduzidos no Brasil: tanto a produção acadêmica de Luísa Valentini (2010) quanto a de Luciana Portela (2020), que se debruçaram sobre a trajetória acadêmica e pessoal de Dina, evidenciam que a história não foi justa com ela. Portela (2020) demonstra que Dina desempenhou um papel fundamental ao introduzir uma sistematização teórica e prática sobre a conservação de museus no Brasil, ao mesmo tempo em que promoveu práticas etnográficas inspiradas nos ensinamentos de Mauss. Essa atuação foi influenciada por suas experiências no Brasil, incluindo o trabalho de campo e as interações com Mário de Andrade. De forma complementar, Valentini (2010) destaca as contribuições de Dina na fundação e consolidação da *Sociedade de Etnografia e Folclore*, ressaltando seu papel nos cursos de etnografia e sua parceria com Mário de Andrade.

Os estudos dedicados à figura de Dina no contexto brasileiro levantam a hipótese de que parte do trabalho atribuído a Lévi-Strauss pode ser, na realidade, também da autoria da pesquisadora, abrangendo inclusive as fotografias das expedições. Historicamente circulou na academia a informação de que Dina teria sido responsável pelos filmes enquanto Lévi-Strauss pelas fotografias. Entretanto, os créditos nos filmes são atribuídos a ambos, enquanto nas imagens fotográficas, as instituições que as abrigam concedem a autoria apenas ao antropólogo. Esta sugestão de que as fotografias não teriam sido produzidas somente por Lévi-Strauss é frequentemente debatida em congressos acadêmicos que participei, nos quais se questionou se as contribuições das antropólogas receberam o devido reconhecimento, especialmente em um contexto onde circularam pesquisas atribuídas a homens. Dessa maneira, sugere-se que as fotografias provenientes das expedições etnográficas, tanto as creditadas a Lévi-Strauss quanto a Dina, não seriam exclusivamente de autoria do antropólogo, mas também da própria pesquisadora. Loyer

(2018), embora reconheça o papel de Dina como facilitadora das expedições, insinua que a historiografia brasileira possa, talvez, estar propensa a exagerar sua influência. No contexto francês, Lévi-Strauss é reverenciado como um totem, e, nessa perspectiva, levantar a discussão acerca de uma suposta autoria a ser compartilhada com Dina da produção imagética que parte dela já foi publicada e que não foi creditada anteriormente, pode não ser bem recebido.

Abordei esse tema com o Matthieu com certo cuidado, pois pareceu-me um assunto delicado, mas ao mesmo tempo, eu queria saber a respeito de seu posicionamento. Uma dose de ousadia faz parte da jornada de uma pesquisa. Então conversei com Matthieu sobre as pesquisas brasileiras que estão reexaminando as trajetórias das antropólogas, incluindo a de Dina, e mencionei a suspeita de que as fotografias também poderiam ser de autoria dela. Para ele é pouco provável que isso seja uma verdade e destacou dois pontos para argumentar. Um ponto relevante é a potencial identificação da câmera utilizada na fotografia, dada a natureza artesanal das máquinas da época e suas marcas distintivas nas imagens. Nas palavras de Matthieu: “Em todo caso, eu consigo, olhando os sinais técnicos, identificar as máquinas fotográficas... Era um pouco artesanal [as máquinas fotográficas], há pequenas diferenças técnicas que permitem identificá-las, que não se podia fazer com máquinas mais modernas.” (comunicação pessoal, 03 de março, 2022). Dessa maneira, ele pontua que considerando que Lévi-Strauss frequentemente carregava suas próprias câmeras, seria possível cruzar essas informações para uma análise mais precisa. O outro ponto refere-se ao fato de Lévi-Strauss ser visto sempre com uma câmera consigo enquanto não há registros de Dina portando uma máquina fotográfica. Segundo ele, “...Então, não sei se Dina tinha uma máquina fotográfica ou não, mas... talvez, não acredito, eu sei que as [fotografias] que eu tenho são somente dele, isso sem sombra de dúvida!...” (comunicação pessoal, 03 de março, 2022).

De fato, durante minhas análises fotográficas, não identifiquei nenhuma imagem de Dina segurando ou fotografando com uma câmera, ao contrário de Lévi-Strauss, cujo registro constante o mostra com esse equipamento. Adicionalmente, observei diversos registros pessoais e durante expedições que apresentam Dina, enquanto Lévi-Strauss aparece com menor frequência nas fotografias, o que pode indicar uma maior atividade fotográfica do antropólogo em detrimento da de Dina. É importante ressaltar que o contexto descrito não descarta a possibilidade de uma contribuição de Dina na produção das imagens. Ela pode ter utilizado as câmeras de Lévi-Strauss em alguns momentos e

realizado registros fotográficos específicos. Além disso, é relevante observar que nos cadernos de campo de Dina existem registros que abordam as demandas fotográficas em campo. Adicionalmente, nos cursos ministrados durante seu período no Brasil, a utilização de fotografia e filmagens é destacada como parte da metodologia etnográfica. Um detalhamento sobre essas informações pode ser encontrado no capítulo dois desta tese.

Outro aspecto relevante a ser mencionado é o caso de Silz, que participou da primeira expedição etnográfica e teve suas fotografias reconhecidas com autoria pelas instituições que as preservam³⁵. Em contrapartida, Dina não foi associada a nenhuma fotografia, suscitando reflexões sobre a possibilidade de que o contexto da época, que favorecia os pesquisadores masculinos, tenha influenciado nesse episódio. Considero, portanto, que reconsiderar o papel de Dina na produção visual das expedições etnográficas é de grande relevância para a história da Antropologia. No entanto, reconheço que essa questão é complexa e, neste momento, não me proponho a resolvê-la, uma vez que minha abordagem seguiu outro caminho. Contudo, deixo esta reflexão, dada sua importância, com a preocupação de evitar a reprodução de uma narrativa moldada pela história sem os devidos cuidados inerentes a uma pesquisa científica ética.

Retomemos à discussão acerca da relação de Lévi-Strauss com a fotografia ressaltando um ponto apontado por Matthieu em nossa entrevista, que transcrevemos abaixo. Durante sua fuga da Europa no contexto da 2ª Guerra Mundial, quando se mudou de Paris para Nova York, o antropólogo tomou o cuidado de levar consigo todas as fotografias que havia produzido no Brasil.

... ele [Lévi-Strauss] considerava que as fotos eram muito preciosas, enfim, porque, de início, o que é muito curioso, é a história dessas fotos, já que ele as tirou, as trouxe para a França e depois a Guerra aconteceu. Ele foi embora por causa da perseguição aos judeus, ele foi embora para se salvar nos Estados Unidos, então, ele foi embora com suas fotos, quer dizer, é preciso mesmo imaginar que ele considerava que era muito para se ocupar ainda que ele fosse embora sozinho com, não sei, duas malas, nelas cabem dois ou três organizadores,

³⁵ Agradeço ao antropólogo Dr. Edgar Teodoro da Cunha pela inspiradora reflexão, compartilhada durante nosso encontro em um café em Lisboa, em uma tarde fria de inverno.

ele pensou que era suficientemente importante para levá-las enquanto ele se salvava do seu país...(comunicação pessoal, 03 de março, 2022)

Em TT (1957b), Lévi-Strauss narra acerca das dificuldades que enfrentou nos controles de fronteira para levar todo o seu material, que chama de “pequena fortuna” (p.28) que incluía o material produzido durante as expedições: “fichas linguísticas e tecnológicas, diário de viagem, notas escritas nos locais, mapas, planos e negativos fotográficos – milhares de fôlhas (sic), de fichas e de chapas.” (Lévi-Strauss, 1957b). Mesmo em meio a um cenário de luta pela sobrevivência, ele optou por não deixar essas imagens para trás. Além disso, já quase no final da vida, não queria que outra pessoa tratasse suas fotos, a não ser ele mesmo. Ainda em minha conversa com Matthieu, levantei a questão de se ele, em algum momento, teve a oportunidade de ter acesso a essas fotografias ou se seu pai as compartilhou. Ele, me respondeu, muito enfaticamente “Nunca!” (comunicação pessoal, 03 de março, 2022). Foi somente quando da preparação do livro SB (1994) que o filho pôde conhecer as fotografias, que ficaram guardadas.

O que podemos constatar a partir dessas informações trazidas pelo filho de Lévi-Strauss, é que o antropólogo tinha as fotografias do Brasil como relíquias, o que parece contradizer algumas narrativas dadas por ele já em um período posterior na qual essas imagens foram tratadas com certo desdém. Esta aparente contradição será discutida na próxima seção para entender melhor a evolução da perspectiva do antropólogo em relação às suas próprias imagens ao longo do tempo e em diferentes contextos.

Após sua estada no Brasil, Lévi-Strauss retornou à França em 1939 com a intenção de construir uma carreira acadêmica e utilizar o material coletado durante suas expedições para preparar sua tese (Lévi-Strauss e Eribon, 1990). Ao chegar em Paris, dedicou-se à organização da coleção etnográfica no *Museu do Homem*- entre essas suas fotos - no entanto, sua estadia em Paris foi interrompida pelo início da 2ª Guerra Mundial. Sobre isso, em uma entrevista anos depois, Lévi-Strauss narrou que não esteve atento a guerra, pois

estava voltando de uma expedição... Estava extraordinariamente ocupado, de um lado, com a classificação das coleções no Museu do Homem e, de outro, com minha reinstalação em Paris. Além disso foi durante esse mês que eu e minha

esposa nos separamos. Enfim...eu estava longe. (1989 citado por Loyer, 2018, p. 286)

Nesse cenário bélico, devido à sua ascendência judaica, ele foi obrigado a buscar refúgio nos Estados Unidos, mais especificamente em Nova York. Durante seu tempo por lá, Lévi-Strauss teve a oportunidade de conviver com diversos grupos intelectuais, incluindo os surrealistas, bem como outros antropólogos notáveis, como Alfred Métraux, com quem desenvolveu uma amizade próxima, além de Ralph Linton e Ruth Benedict. Além disso, ele estabeleceu contatos com linguistas proeminentes, como Roman Jakobson, com quem também desenvolveu uma profunda amizade (Loyer, 2018). Durante esse período, em 1941, Lévi-Strauss retomou a troca de cartas com seus pais e nessas é possível observar que ele continuou a se dedicar à fotografia, com o envio de fotos à família. Isso incluía não apenas as fotografias que ele próprio produzia, mas também aquelas tiradas por outros que ele apreciava, bem como fotos de si mesmo. Além disso, ele compartilhou sua frustração com os altos custos de ampliação de fotos em Nova York, o que se tornou um motivo de preocupação em sua correspondência.

Ainda durante sua estadia nos Estados Unidos, Lévi-Strauss fez um uso tímido de fotografias em algumas de suas publicações. Em uma delas, ele utilizou suas próprias fotografias para discutir brevemente o erotismo das pinturas faciais femininas dos Kadiwéu em 1942. Em outra publicação de 1943, ele incluiu imagens de objetos do *Museu Americano de História Natural*. Embora essas fotografias não tenham sido o foco principal de seu trabalho, elas demonstram um interesse em incorporá-las em suas publicações, oferecendo aos leitores uma perspectiva visual adicional sobre os temas que estava explorando. É verdade que os antropólogos assim como Lévi-Strauss, nessa época, frequentemente empregavam a fotografia em suas pesquisas, mas nem sempre teorizavam sobre sua utilização. A fotografia é comumente empregada para ilustrar o texto antropológico ao apresentar os resultados da investigação. Em contraste a isso, data de 1942, a publicação do livro de Mead e Batenson, *Balinese character*, no qual os pesquisadores não apenas empregam suas próprias imagens como parte integrante da coleta de dados, mas também reconhecem a importância das fotografias como um meio de comunicação essencial na exposição dos resultados de suas investigações (Attané e Langewiesche, 2005). Um marco para a ciência antropológica.

Esse acontecimento aparentemente não impactou a forma como Lévi-Strauss empregava suas fotografias nas publicações ou sua relação com ela, pois até então, temos uma continuidade da forma de ser relacionar e conceber a fotografia tanto como parte do cotidiano quanto como recurso etnográfico, ainda numa perspectiva dicotômica: de um lado, a arte, que pode ser associada as fotografias experimentais que fazia juntamente com seu pai; e de outro lado, o documento, cujas imagens do campo etnográfico são representantes.

A respeito disso é interessante o debate que o antropólogo realizou com André Breton, um dos expoentes do surrealismo e responsável por inserir Lévi-Strauss no cenário surrealista em Nova York, quando da viagem de ambos para América do Norte fugindo da guerra e que se prolongou por meio de cartas ao longo dos anos posteriores (Passetti, 2008). Numa dessas correspondências³⁶, a primeira de todas destinada a Breton ainda no navio da referida viagem, faz uma discussão acerca do objeto de arte (Passetti, 2008). Nesse debate, o antropólogo traz uma afirmação de Breton presente no *Manifesto do surrealismo* que “a obra de arte se define – e se define unicamente – por seu caráter de liberdade total” (1993, p. 110 citado por Passetti, 2008, p. 128). A partir disso, Lévi-Strauss questiona a diferença entre documento e arte, uma vez que durante o ato de criar, a liberdade total é garantida em contraponto a uma racionalidade (Passetti, 2008). Ou seja, “se toda arte é documento, o inverso também pode ser afirmado”? (Passetti, 2008, p. 128). Para o antropólogo, existe uma diferença entre essas e ela se manifesta “na tomada de consciência irracional” (1993, p. 110 citado por Passetti, 2008, p. 129) que seria o movimento do autor servir como um intermediário entre a base original e o produto final, tal como um condutor de influências não conscientes (1993, p. 110 citado por Passetti, 2008, p. 129). Nesse processo, o objeto resultante, seja uma obra de arte ou um produto, impõe-se ao autor, adquirindo forma por meio desse fluxo criativo (1993, p. 110 citado por Passetti, 2008, p. 129) o que não ocorreria com o documento. E, nesse sentido, podemos aqui perceber que essa concepção de Lévi-Strauss sobre arte x documento condiz com a postura dele em relação a fotografia como arte e fotografia como recurso etnográfico.

Diante do exposto, podemos afirmar que a relação de Lévi-Strauss com a fotografia, permeada pela paixão, experimentação e arte no período anterior ao Brasil,

³⁶ Tanto essa correspondência quanto a resposta de Breton foram publicadas no livro *Olhar, Escutar e Ler*, de 1993.

agora se junta à razão, etnografia e documentação, moldando a trajetória do antropólogo com a imagem. Há um pensamento dicotômico que separa os tipos de fotografias – artísticas e documentais – as quais irão se misturar e se manifestar no seguimento de sua carreira acadêmica pós-Brasil num movimento pendular, que ora desliza para um lado e ora para outro, caracterizando uma visão dualista, mas não oposta.

I. 3 A Fotografia Como Memória

Após um período de exílio, Lévi-Strauss regressou à França, em 1947, onde direcionou seu foco para uma carreira acadêmica dedicada à produção de artigos que abordavam questões relacionadas aos povos indígenas investigados durante sua estadia no Brasil. É relevante observar que essa fase de sua carreira foi caracterizada pela influência marcante do estruturalismo de Roman Jakobson, que orientou suas investigações e análises antropológicas. Nesse contexto, observa-se uma preponderância da metodologia estruturalista dos estudos linguísticos, que foi aplicada à análise antropológica. É dessa época, a publicação do livro *Estruturas Elementares do Parentesco* (1949) que exerceu um profundo impacto acadêmico e foi considerado por François Dosse, autor do livro *História do Estruturalismo* (1991) como uma revolução epistemológica (Passetti, 2008) devido as ideias inovadoras acerca da relação entre natureza e cultura e da forma de exame dos dados etnológicos baseada no método estruturalista. Portanto, havia pouco espaço para a imagem na abordagem científica, nesse contexto.

No próprio cenário antropológico da década de 50, apesar das pesquisas etnográficas durante o começo do século XX com o uso da fotografia como um instrumento metodológico de representação visual de dados do campo, ainda não havia se estabelecido uma sistematização teórica sobre o imagético. Lévi-Strauss de mesmo modo utilizou fotografias em alguns artigos acerca dos Nambikwara, Mundé, Tupi-Kawahib bem como dos Yaulapiti que não era de sua autoria, mas não criou uma relação entre o texto escrito e as imagens, a primeira vista reproduzindo uma maneira de se relacionar e usar a fotografia em consoância com a época e também com o seu próprio modo ao período anterior a guerra. Porém, no capítulo dois, irei mostrar como Lévi-Strauss criou uma narrativa própria e autonôma para suas imagens publicadas.

No que diz respeito ao uso pessoal da fotografia parece-nos que há um seguimento. De acordo com a entrevista concedida por Matthieu, Lévi-Strauss continuou a manter essa prática em sua vida. Ele tinha uma afinidade especial por capturar

momentos familiares e mantinha sua máquina fotográfica sempre à mão. Além disso, ele compartilhou seu interesse pela fotografia com seu filho quando este ainda era criança, presenteando-o com uma câmera e fornecendo uma detalhada orientação sobre como utilizá-la (Figura 12): “... quando eu era pequeno, ele me deu uma máquina fotográfica e ele me explicou muito bem como ela funcionava...” (comunicação pessoal, 03 de março, 2022)

Figura 12

Matthieu fotografando seu pai, Lévi-Strauss.



*Nota.*Fonte: Loyer, 2018, p. 825. “Em seu escritório, na rua des Marronniers, sendo fotografado por Matthieu, em meados dos anos 1960. Ambos têm o gosto pela fotografia em comum – anos mais tarde, é Matthieu quem fará a revelação das fotos selecionadas para o livro *Saudades do Brasil* (1994)” (legenda original)

Retornando ao âmbito profissional, em TT (1957b), alguns anos após concluir sua pesquisa etnográfica no Brasil, encontramos uma passagem que aborda a reflexão de Lévi-Strauss sobre a ilusão presente nas narrativas de viagem. Nessa traz um paralelo com as fotografias de viagem, revelando, assim, mais alguns rastros de sua perspectiva em relação à fotografia, que me parece teve uma pequena alteração tendo em vista o que identificamos a respeito disso no período brasileiro. Podemos afirmar, uma postura mais crítica em relação a essa.

Outro paralelo me parece mais significativo. Pois os nossos modernos temperos são, queira-se ou não, falsificados. Não, certamente, porque sua natureza seja puramente psicológica; mas porque, por mais honesto que seja o narrador, êle [sic] não pode, êle [sic] não pode mais, trazê-los sob uma forma autêntica. Para que consigamos em recebê-los, é preciso, por uma manipulação que entre os mais sinceros é apenas inconsciente, escolher e peneirar as recordações e substituir o vivido pelo convencional. Abro essas narrativas de exploradores: de certa tribo, que me descrevem como selvagem e conservando até à época atual os costumes de não se sabe que humanidade primitiva caricaturada em alguns breves capítulos, passei semanas da minha vida de estudante a anotar as obras que, há quase cinquenta anos, e por vêzes [sic], mesmo, recentemente, homens de ciência lhe consagraram ao estudo, antes que o contacto com os brancos e as epidemias subsequentes a reduzissem a um punhado de miseráveis desenraizados. Êste [sic] outro grupo, cuja existência, diz-se, foi descoberta e o estudo realizado em 48 horas por um viajante adolescente, foi entrevistado (e não é de se desprezar) durante um deslocamento fora do seu território, num acampamento provisório, ingenuamente tomado por uma aldeia permanente. E disfarçaram-se minuciosamente os métodos de acesso, que teriam revelado o posto missionário há 20 anos em relações com os indígenas, a pequena linha de navegação a vapor que penetra profundamente na região, mas cuja existência o olho [sic] experimentado infere imediatamente pelos minúsculos pormenores fotográficos, pois a focalização nem sempre conseguiu evitar os tambores de lata enferrujados em que essa humanidade virgem faz a sua comida. (1957b)

Neste excerto, é visível que, na perspectiva de Lévi-Strauss, tanto o narrador de viagem quanto a fotografia carecem da capacidade de reproduzir de forma realista o objeto a que se referem. Recorre-se à manipulação das memórias, valendo-se de estereótipos culturais, a fim de criar uma narrativa ou uma fotografia alinhada aos clichês da época, ocultando detalhes do cenário que podem ser discernidos por observadores mais atentos. Dessa forma, Lévi-Strauss expõe a manipulação fotográfica, a qual tem o propósito de esconder detalhes que poderiam contradizer a representação de uma "humanidade virgem" que é vista pela primeira vez (Debaene, 2018). O antropólogo

francês nomeia o uso manipulador do enquadramento como "canibalismo nostálgico," alegando que essas pequenas adaptações visuais, que aparentemente parecem inofensivas, fazem parte de uma dinâmica de violência impiedosa do Ocidente em relação às sociedades ameríndias (Debaene, 2018). Parece que, ao contrário das insinuações presentes no artigo de 1937 mencionado anteriormente, a fotografia não se mantém mais como uma representação estritamente fiel da realidade. Ela pode ser objeto de manipulação e pode refletir os interesses e perspectivas do fotógrafo, ainda que mantenha seu valor documental. Além disso, a fotografia não é mais exclusivamente considerada uma forma artística por si só. Podemos perceber uma significativa transformação na maneira como Lévi-Strauss encara a fotografia, uma mudança que influenciará sua abordagem posterior sobre o assunto em suas obras subsequentes.

É interessante observar que a existência de TT (1955) está intrinsecamente ligada à importância das fotografias. Jean Maularie, ao examinar *A vida social e familiar dos Nambiquaras*, foi impactado pela qualidade das imagens e, ao mesmo tempo, considerou a descrição etnográfica tediosa. Por conseguinte, ele convidou Lévi-Strauss a escrever o livro de viagem que posteriormente se tornaria parte da coleção *Terre Humaine* (Wilcken, 2011). O próprio livro TT (1955) incorporou múltiplas fotografias das expedições realizadas no Brasil. De acordo com Matthieu, a seleção dessas imagens foi predominantemente orientada pelo critério estético em virtude da natureza da obra, a qual tinha uma proposta mais voltada para a literatura do que para a abordagem estritamente científica. Segundo ele, é relevante notar que, apesar de as fotografias terem sido originalmente produzidas com uma perspectiva etnográfica, a decisão de incluí-las no livro foi influenciada pelo desejo de realçar sua beleza estética.

... o que se deve ver é que essas fotos, ele as tirou, certamente, com um objetivo etnográfico, quer dizer de documentação, porque ele tinha uma missão científica que ele registrou em fotos mas os dois livros, na verdade, em que a gente vê nas fotos, que são "Tristes Trópicos" e "Saudades..." foram os livros que não eram científicos do ponto de vista etnográfico, então, ele escolheu as mais bonitas... e eu acho que "Tristes Trópicos" não é um livro científico e então ele escolheu as fotos mais bonitas para fazer o livro vender, enfim... (comunicação pessoal, 03 de março, 2022)

... Eu acho que só havia estética, havia um pouco as fotos mais interessantes, que correspondiam bem ao texto, enfim, havia vários critérios, mas mesmo assim ele escolheu as mais bonitas, ele era... ele tinha uma grande sensibilidade artística, então ele escolheu as fotos que... Em "Tristes Trópicos" era um livro... ele queria que o livro fosse vendido, ele pegou as fotos que eram as mais interessantes, mas não no sentido estritamente etnográfico, mas interessante no sentido... uma mistura entre artístico, o que mostra, enfim... É isso, não eram as fotos etnográficas, eram exatamente os detalhes em que elas são tiradas, enfim, ele queria que as fotos tivessem algo a mais... (comunicação pessoal, 03 de março, 2022)

No entanto, Vincent Debaene (2018), que é editor das obras de Lévi-Strauss na *Biblioteca da Pleiade* e coautor de uma biografia intelectual de Lévi-Strauss, adota uma classificação diversa para as imagens publicadas no referido livro, em comparação com a visão de Matthieu. Debaene (2028) argumenta que essas imagens podem ser consideradas etnológicas, mas essa classificação é mais resultado do contexto em que foram divulgadas do que da intenção original de sua criação durante as expedições ao interior do Brasil na década de 1930. Portanto, enquanto para Matthieu, as fotografias presentes em TT (1955) foram originalmente criadas com um propósito etnológico, para Dabaene elas só podem ser vistas dessa forma devido ao ambiente em que foram produzidas, pois não está claro se foram tiradas com o objetivo principal de um uso antropológico.

Dabaene (2018) ao examinar o conteúdo das fotos, percebe que Lévi-Strauss recorreu ao desenho para documentar a posição da mão de um arqueiro Nambikwara, em vez de usar a fotografia para esse fim. Isso sugere, segundo Dabaene, que Lévi-Strauss adotou uma abordagem mais tradicional e "clássica" em relação à fotografia. Ele hesitou em confiar completamente na fotografia como meio de documentação etnológica, talvez porque, na época, a fotografia fosse vista com suspeita por alguns antropólogos. Isso ecoa as hesitações semelhantes de Boas em relação à fotografia, que era considerada uma tecnologia automática e imediatista que inicialmente era vista como inferior ao desenho, pois supostamente não conseguia distinguir o essencial do acessório e não envolvia um processo de raciocínio (Debaene, 2018.). Ou seja, para Dabaene (2018), Lévi-Strauss preferiu usar o desenho para documentar detalhes específicos, enquanto as fotografias

desempenhavam um papel diferente em seu trabalho, talvez mais voltado para a captura de atmosfera e contexto do que detalhes precisos.

Temos aqui dois aspectos importantes. O primeiro dele se refere ao fato de Debaene (2018) defender que Lévi-Strauss não confiou na fotografia como um método de abordagem etnográfica, pois não teria sido formado como antropólogo pelas orientações de Mauss e do *Museu de Etnologia de Trocadéro*, diferentemente de grande parte dos especialistas formados na época. Dessa forma, não estaria em contato com as diretrizes das etnografias desse período e com a perspectiva de Rivet e de Mauss acerca do “arquivo da humanidade”. Conforme já discutido nesse capítulo, na seção anterior, apesar da formação de Lévi-Strauss ser diferente da grande parte de seus contemporâneos, ele teve contato com as discussões de Mauss relativas a pesquisa de campo, principalmente pela influência de sua esposa na época, Dina, e seguiu um protocolo das expedições etnográficas daquele contexto.

De fato, a afirmação de que as fotografias de Lévi-Strauss não tinham um propósito etnográfico pode ser questionada, considerando diversos fatores que apoiam a ideia de que as imagens eram utilizadas com finalidades etnográficas. Primeiramente, o contexto em que as fotografias foram produzidas, durante as expedições etnográficas, sugere que elas estavam intrinsecamente ligadas ao trabalho de campo e ao estudo das culturas indígenas. Além disso, o volume considerável de fotos produzidas durante essas expedições e sua posterior utilização em artigos e publicações acadêmicas reforçam a ideia de que elas desempenharam um papel significativo na documentação e análise etnográfica. Embora Lévi-Strauss possa ter dado declarações que parecem contradizer a importância etnográfica das fotografias em um contexto posterior, é fundamental considerar que tais declarações foram feitas muitos anos após a produção das imagens e em um ambiente acadêmico diferente. Portanto, é plausível argumentar que, no momento da produção das fotografias e das expedições, elas desempenharam de fato um papel etnográfico essencial. Em resumo, há evidências sólidas que sustentam o uso das fotografias de Lévi-Strauss com finalidades etnográficas, apesar de declarações posteriores que possam sugerir o contrário. O contexto e os propósitos das expedições respaldam essa perspectiva.

Um segundo aspecto levantando por Debaene, do qual também iremos refutar, que contrapõe a fotografia ao desenho, sugerindo que os estudos detalhados da cultura indígena ocorriam principalmente através do desenho, enquanto a fotografia

desempenhava um papel secundário. Há aqui uma questão inicial a ser considerada que é uma herança da relação de seu pai com a fotografia, em que Raymond usava a imagem fotográfica para criar suas pinturas. Desse modo, acredito que há também uma explicação pessoal na forma como Lévi-Strauss se relacionava com a fotografia e com o desenho.

Além disso, é importante destacar que, durante minha pesquisa nos arquivos da BNF, encontrei desenhos criados por Lévi-Strauss, bem como as fotografias que serviram de inspiração para esses desenhos. Esses desenhos, parece-me, funcionavam como complementos e não como elementos antagônicos. Assim como o pai de Lévi-Strauss que usava tanto fotografia quanto desenho em seu processo criativo de maneira que o primeiro colaborava com o segundo, o etnólogo parecia adotar uma abordagem semelhante, reconhecendo o valor de ambos. Logo, a ideia de que Lévi-Strauss privilegiava o desenho sobre a fotografia como meio de estudo detalhado da cultura indígena não é sustentada pelas evidências encontradas nos arquivos. Em vez disso, os dois parecem ter coexistido e se complementado em seu trabalho etnográfico, ao menos no contexto em que essas fotografias foram produzidas e utilizadas.

Com base na análise apresentada, levantamos a hipótese de que a seleção das fotografias que integram o livro TT (1955) foi influenciada tanto por considerações de natureza etnográfica quanto estética. Essa hipótese representa uma discordância em relação às perspectivas de Matthieu e Debaene sobre o tema. O Capítulo 2 deste trabalho de pesquisa aprofunda essa questão, fornecendo uma análise mais detalhada e embasada para sustentar essa proposição.

Após esse período de TT (1955) e do pós-guerra, segundo Passetti (2008), a história acadêmica de Lévi-Strauss irá se distanciar gradativamente dos museus, do qual teve cargo administrativo no *Musée de l'Homme*, e da proposta colecionista, que foi uma influência em seu período brasileiro, para se aproximar de uma vida estritamente acadêmica, com mudanças de temáticas em seus estudos. Foi nomeado para a cadeira *Religiões comparadas de povos não civilizados*, na *École Pratique des Hautes Études* (EPHE) e relata que precisou alterar drasticamente suas áreas de pesquisa "de um dia para o outro" (Lévi-Strauss e Eribon, 1990, p. 95). Nesse novo período, Lévi-Strauss publica obras significativas, como *Totemismo Hoje* (1962) e *O Pensamento Selvagem* (1962), que marcam o início de uma segunda fase em sua carreira, centrada nas representações religiosas e culminando nas influentes obras *As Mitológicas*. Seu foco principal passa a ser o estudo do pensamento simbólico (Passetti, 2008).

Seria interessante pensar em como Lévi-Strauss aplicaria a utilização de fotografias em conformidade com essa nova perspectiva³⁷. Em *Antropologia Estrutural* (1958), uma obra que precede a segunda fase de sua carreira, Lévi-Strauss inclui duas fotografias das mulheres Kadiwéu com seus rostos pintados, acompanhadas de alguns desenhos. No entanto, as imagens são utilizadas principalmente como suporte ilustrativo para seus argumentos, enquanto os desenhos complementam a análise das pinturas faciais. Em *Totemismo Hoje* (1962) e *O Pensamento Selvagem* (1962b), obras que fazem parte da fase de estudo do pensamento simbólico, não apresentam fotografias. Em contrapartida, *O Cru e o Cozido* (1964) contém duas fotografias dos Bororo, uma retratando a aldeia e outra de um homem com um estojo peniano. O livro *O Homem Nu* (1971) incorpora fotografias que não foram tiradas pelo próprio Lévi-Strauss. As imagens fotográficas só são retomadas em sua obra *SB* (1994) (Debaene, 2018).

Mas será mesmo que Lévi-Strauss nesse período posterior aos anos 50 teve uma relação distanciada da fotografia como sugerido se considerarmos somente as obras publicadas? Como era de fato a relação dele com a fotografia para além de seus usos em obras científicas? A fotografia continuaria a ser uma arte, conforme demonstrando para o começo da sua vida adulta, ou um documento, como registro etnográfico, de acordo com o período brasileiro e o subsequente a ele? Qual o status da fotografia na época em que Lévi-Strauss já era um renomado antropólogo estruturalista e estava no auge de sua carreira?

Nesse período, enquanto na esfera pessoal, a fotografia manteve sua relevância na relação entre pai e filho, bem como no registro dos momentos familiares, como relatado por Matthieu, na esfera profissional, ela teve um novo capítulo em uma outra pesquisa de campo conduzida no Paquistão. Com o propósito de realizar um levantamento da situação das Ciências Sociais nessa região, a pedido de Métraux, ele passou os meses de agosto a outubro de 1950 viajando pelo país (Loyer, 2018). Reservou alguns dias entre agosto e setembro para realizar uma pesquisa de campo entre os povos Kuki e Mogh, que vivem em Chittagong, Bangladesh, na fronteira com a atual Myanmar (antiga Birmânia). Durante essa pesquisa, descobre os primeiros templos budistas na região e procede um estudo comparativo entre os dois povos centrados em alguns aspectos, numa perspectiva estruturalista (Loyer, 2018). Ele também tirou fotografias, embora em quantidade

³⁷ O capítulo 2 desta tese explorou a presença de fotografias nas obras de Lévi-Strauss e suas histórias associadas.

aparentemente menor em comparação com a quantidade de fotos produzidas durante suas expedições no Brasil. Há registros de 12 imagens que estão preservadas no MQB. Apresento algumas dessas imagens (Figuras 13 e 14).

Figura 13

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “*Le chef du village Hladuang.*” (legenda original)

Figura 14

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “*Temple bouddhique du village du chef Hladuang.*” (legenda original)

De acordo com Matthieu, ao fotografar durante essa viagem ao Paquistão, Lévi-Strauss já não demonstrava o mesmo entusiasmo na prática fotográfica que havia apresentado no Brasil.

... Na verdade, por exemplo, ele viajou depois, ele só fez duas missões em vida, no Brasil, com várias missões etnográficas e, depois, após os anos [19]50, no Paquistão, para a Unesco. Não foi tão importante como o Brasil, mas dá para ver que as fotos que ele trouxe eram bem menos... Ele se interessava, dá para ver bem, que ele se interessava [por fotografia] bem menos que no tempo do Brasil.

De fato, essas imagens não foram incluídas no livro TT (1955) em que também trata a respeito da viagem ao mundo asiático, mas não a tem como tema central. Porém o ponto relevante é o fato de Lévi-Strauss, diante de uma nova experiência etnográfica, ter feito questão de fotografar, agora num contexto em que não estava mais seguindo um protocolo de pesquisa antropológica dos anos 30, mas em outro cenário, e mesmo assim fotografou. Diante disso, uma hipótese plausível é que, se Lévi-Strauss tivesse continuado a realizar pesquisas de campo em outras regiões ou contextos, ele teria continuado a utilizar a fotografia como uma ferramenta essencial em suas investigações, dada sua afinidade duradoura com esse meio.

Além disso, em algumas declarações da época, podemos encontrar alguns indícios da forma como Lévi-Strauss concebia a fotografia. O antropólogo compara sua experiência etnográfica a do fotógrafo “condenado a usar uma lente telefotográfica” (Lévi-Strauss, 1989, citado por Wilcken, 2011, p. 216). Nesse sentido, ele descreve o antropólogo como alguém que está limitado a observar os nativos com grande detalhe, mas à distância. Essa metáfora sugere que o antropólogo observa e estuda os povos nativos com grande precisão, mas de uma perspectiva distante, como se estivesse usando uma lente de longo alcance. Além disso, a sugestão de que o fotógrafo é capaz de acessar aspectos dos grupos capturados em imagens suscita a questão de se a fotografia desempenha um papel significativo na tradução desses para o Lévi-Strauss. Em outra declaração de Lévi-Strauss, ele utiliza uma metáfora interessante ao mencionar uma “lente olho de peixe”. Essa metáfora lança luz sobre sua abordagem ao escrever o livro TT (1955) e oferece pistas valiosas para responder aos questionamentos que fiz anteriormente.

Olhando em retrospecto, devo admitir que em *Tristes Trópicos* há uma determinada verdade científica que talvez seja maior do que em nossos trabalhos objetivos, porque o que eu fiz foi reintegrar o observador ao objeto de sua observação. É um livro escrito com uma lente que se chama olho de peixe, se não me engano. [...] ela mostra não só o que está na frente, mas também o que está atrás da câmera. Portanto, não é uma visão objetiva de minhas experiências etnológicas, é um olhar para mim mesmo vivendo essas experiências.

Essa lente, chamada de "olho de peixe", não apenas captura o que está diretamente em sua frente, mas também o que está ao redor da câmera. Ele argumenta que seu livro não oferece uma visão objetiva de suas experiências etnológicas, como se fosse um observador distante e imparcial. Em vez disso, ele descreve seu trabalho como um olhar para si mesmo enquanto vivia essas experiências. Lévi-Strauss sugere que sua obra incorpora sua própria subjetividade e perspectiva como pesquisador, em vez de se ater apenas aos fatos objetivos. Isso adiciona uma dimensão pessoal e reflexiva ao seu trabalho, possibilitando uma compreensão mais profunda de suas experiências etnográficas. Nesse contexto, ousaríamos confirmar que Lévi-Strauss concebia a ideia de que a fotografia não se limita a apresentar apenas o sujeito fotografado, mas também espelha a perspectiva do próprio fotógrafo? De acordo com as declarações e metáforas utilizadas por Lévi-Strauss, podemos confirmar que ele acreditava que a fotografia é mais do que o retrato do objeto fotografado, revelando algo sobre a própria identidade e experiência do fotógrafo, conforme já analisamos anteriormente neste capítulo ao tratarmos acerca da analogia entre fotografia e narração de viagem. No entanto, é importante notar que essa inferência é baseada nas analogias e declarações de Lévi-Strauss e não em uma afirmação explícita. Portanto, podemos considerar essa interpretação com cautela, mas ela oferece uma perspectiva interessante sobre a visão de Lévi-Strauss em relação à fotografia e à observação etnográfica, nesse momento de sua vida.

E o que as fotografias etnográficas de Lévi-Strauss presentes em TT (1955) revelariam sobre ele? A reflexão de Debaene (2018) levanta questões intrigantes sobre a abordagem de Lévi-Strauss em relação às suas próprias fotografias etnográficas. Ele questiona se Lévi-Strauss caiu em contradição ao criticar outros pesquisadores por tornar

as imagens de grupos culturais distintos em algo exótico. Isso é evidenciado na famosa frase de abertura de seu livro - "Odeio as viagens e os exploradores" (1957b, p. 9) - e, ao mesmo tempo, publicou um livro de viagens e imagens que poderiam ser consideradas semelhantes ao que ele censurava. Conforme Debaene (2018), Lévi-Strauss critica as imagens que representam os índios como "puros" e "virgens", essencializando-os no tempo e no espaço, pois considera que essas imagens impõem uma visão ocidental violenta sobre as sociedades ameríndias. No entanto, a publicação do livro *Um Outro Olhar* (2001) de Luiz de Castro Faria, que participou da mesma expedição à Serra do Norte, revela, ao comparar as imagens de ambos os antropólogos, que as fotografias de Lévi-Strauss ocultavam algo que ele condenava em TT (1955): os indígenas não eram tão isolados como ele retratou, e havia, de fato, uma troca cultural com os não indígenas. Debaene (2018) sugere que, ao publicar SB (1994), Lévi-Strauss já antecipava esse aspecto. Portanto, surge a questão de se Lévi-Strauss, de certa forma, caiu na armadilha daquilo que ele mesmo criticava.

Dabaene (2018) levanta a tese de como TT (1955) nos faz ignorar as circunstâncias em que foi escrito e como as fotografias de Lévi-Strauss misteriosamente nos fazem esquecer que foram tiradas. Sua resposta a essa questão é que o livro é uma obra de arte e, devido às suas características de totalidade, não precisamos de outra realidade, ficando satisfeitos com sua estética justamente porque evoca uma sensação de plenitude entre todas as relações presentes. Dabaene (2018) afirma: "É assim que o livro faz com que esqueçamos o processo do qual ele é o resultado"³⁸ (p.19, tradução nossa). De acordo com Dabaene (2018), as fotografias de Lévi-Strauss em TT (1955) devem ser contextualizadas dentro do momento editorial dos anos 50, quando foram publicadas por um antropólogo específico, em um contexto pessoal e histórico. O referido pesquisador também destaca outros aspectos importantes ao analisar as fotos de Lévi-Strauss do mesmo período: o antropólogo não aparece nas imagens; elas não são retocadas para realçar contrastes; têm enquadramentos mais próximos e, em grande parte, não são posadas, além de apresentarem excelente qualidade técnica. A inovação das fotos de Lévi-Strauss, segundo Dabaene (2018), reside em um paradoxo: o antropólogo cria uma atmosfera de distanciamento com alguns tipos de fotos, como as de nudez e ornamentos, enquanto proporciona uma proximidade com os sorrisos e brincadeiras presentes nas imagens.

³⁸ No original: "[...] 'est ainsi que le livre fait oublier le processus dont il est le résultat.'"

Com relação à ideia de Lévi-Strauss ter caído em sua própria armadilha, Dabaene (2018) argumenta que Lévi-Strauss não ilustra com suas fotografias o relato de uma expedição realizada no ano anterior; em vez disso, ele insere fotografias tiradas entre quinze e vinte anos antes em uma autobiografia intelectual. Isso difere significativamente da prática dos exploradores, cujos relatos amplamente publicados geralmente surgem imediatamente após seu retorno à França. Nesse ponto, concordamos com a perspectiva de Dabaene (2018).

Quando o livro TT (1955) foi reeditado nos anos 70, Lévi-Strauss não ficou contente com a alteração da capa que substituiu uma fotografia de um indígena Nambikwara por um desenho abstrato de uma indígena Kadiwéu com seu rosto pintado (Wilcken, 2011), aproximando-se da capa original que também não era uma fotografia e sim um desenho. Embora os motivos desse descontentamento não sejam conhecidos, sugere-se que Lévi-Strauss valorizava a presença de uma fotografia na capa. Aquelas fotografias das expedições etnográficas ao Brasil pareciam importar, mesmo depois de terem se passado tantos anos.

Ao mesmo tempo que notamos esse apreço as fotografias etnográficas que foram tratadas por Lévi-Strauss como uma relíquia, conforme já relatamos aqui a partir de nossa conversa com Matthieu, Lévi-Strauss fez algumas declarações com um tom de desdém com relação a sua prática fotográfica que revela uma certa ambiguidade quanto a essa questão. Isso indica uma relação complexa e em constante evolução entre o antropólogo e suas próprias fotografias.

Em 1983, uma análise concisa do pensamento de Lévi-Strauss sobre a fotografia foi apresentada no livro intitulado *O Olhar Distanciado*, proporcionando uma base para uma reavaliação desse tema, da qual transcrevemos o trecho, mais à frente. Neste contexto, o antropólogo estabelece uma comparação entre o ato de fotografar e o ato de pintar, destacando suas distinções fundamentais. Por um lado, a pintura é considerada uma forma de expressão artística que permite ao pintor uma ampla gama de escolhas e liberdade criativa, resultando na manifestação de diversos estilos artísticos. Por outro lado, a fotografia é vista como uma forma de reprodução visual limitada por mecanismos externos ao fotógrafo, o que restringe, em grande parte, sua capacidade de criação original. Enquanto a pintura se distingue pela diversidade de estilos, a fotografia, segundo essa perspectiva, tende a ser caracterizada principalmente por sua natureza reprodutiva.

Era tudo isto inevitável? Fica-se confundido ao ler, ainda agora, que, com a invenção da fotografia, a pintura naturalista recebeu o seu golpe de morte. Como o compreendeu profundamente Da Vinci, a arte tem como primeiro papel fazer a triagem e ordenar as informações profusas emitidas pelo mundo exterior e que a todo o momento investem os órgãos dos sentidos. Ao omitir umas, amplificando ou até quando outras, modulando aquelas que retém, o pintor introduz nesta multidão de informações uma coerência, em que se reconhece o estilo. Poderá dizer-se que o fotógrafo faz o mesmo? Isso seria não ver que as coerções físicas e mecânicas do aparelho, as químicas da superfície sensível, as possibilidades de que dispõe o operador na escolha do tema, o ângulo da tomada de vistas e da iluminação, não lhe deixam senão uma liberdade muito restrita, em comparação com aquela, praticamente sem limites de que gozam o olho, a mão, o espírito servido por estes prodigiosos instrumentos. (p. 348).

Em retrospectiva, observamos que esse pensamento da fotografia enquanto um espelho da realidade se confronta com a ideia discutida em TT (1955) a respeito da comparação entre narrativas de viagem e fotografia, na qual ambas sofrem seleções e escolhas de seus autores, ou até mesmo com a ideia presente na analogia que ele fez sobre sua experiência etnográfica, em que poderia ser associada a uma “lente olho de peixe”, que traduziria também a visão do observador. Esse modo de pensar expresso no livro *O Olhar Distanciado* (1983) está mais em sintonia com aquele defendido no artigo de 1937, na qual a fotografia é resultado de uma reprodução fiel da realidade.

Novaes (1999) questiona a eficácia da comparação entre o cubismo e o expressionismo proposta por Lévi-Strauss no livro *O Olhar Distanciado* (1983) – da qual discutiremos à frente - apontando para sua semelhança com críticas anteriormente levantadas por pintores e críticos do século passado em relação à fotografia. Além disso, a autora insinua que Lévi-Strauss parece negligenciar a existência de estilos distintos entre fotógrafos, bem como a aplicação de processos que envolvem seleção, recorte e a atribuição de significado, independentemente das técnicas de manipulação e organização, recentemente introduzidas pela informática. A antropóloga observa ainda que Lévi-Strauss demonstra uma apreciação reduzida pelas fotografias, uma vez que ele as percebe como incapazes de desempenhar o papel de uma obra de arte. Para Lévi-Strauss, a verdadeira obra de arte é concebida como uma representação simbólica da relação entre

o objeto e seu signo, sendo o próprio signo a manifestação da arte em sua plenitude. A antropóloga conduz uma análise do pensamento de Lévi-Strauss, buscando compreender sua atitude de desconsideração em relação à fotografia como forma de arte, ao contextualizar essa postura no âmbito do cubismo e do expressionismo. Novaes argumenta que Lévi-Strauss adotou uma visão específica em relação ao impressionismo e ao cubismo, destacando que os impressionistas acreditavam na pintura como uma forma de apreender a "fisionomia das coisas" de maneira subjetiva, em contraste com uma abordagem objetiva que buscava capturar a natureza das coisas. No entanto, o impressionismo, segundo Lévi-Strauss, ficou aquém desse objetivo, o que levou ao impasse. Para resolver esse impasse, o cubismo adotou uma abordagem diferente, indo além da natureza e adotando uma perspectiva atemporal que estendia o tempo em vez de fixá-lo em um momento. O cubismo renunciou à perspectiva tradicional e situou o espectador em uma dimensão temporal que permitia uma apreensão mais completa do objeto. O que Lévi-Strauss valorizou nessa abordagem artística foi a humildade do artista diante da vastidão do mundo, que, por sua vez, implicou na impossibilidade de apreender o mundo apenas a partir de sua concretude momentânea ou realidade figurativa.

Assim sendo, para Novaes, Lévi-Strauss compreende que a fotografia é capaz de capturar a ordem tangível das coisas. A antropóloga ainda argumenta, que, no entanto, que Lévi-Strauss acredita que a verdadeira missão das artes vai muito além disso. Para o antropólogo, as artes devem estabelecer um diálogo paciente e profundo entre o modelo, a matéria-prima, as leis ou propriedades físicas ou químicas e o próprio artista. Somente através desse diálogo constante e sensível entre todas essas partes é possível criar uma obra que seja verdadeiramente o resultado de um pacto que as engloba, condensando esses elementos de forma sensível. Assim, a pintura tem a capacidade de abstrair o real e representá-lo com base no que o pintor considera essencial. Por outro lado, a fotografia capta o real e suas marcas sem intervenção humana. Nesse sentido, a fotografia, nesse contexto, não atingiria plenamente o status de arte, uma perspectiva que contrasta com as discussões iniciais de Lévi-Strauss com seu pai à respeito da fotografia como arte e se aproxima de sua concepção de fotografia na etnografia.

Em uma fase posterior de sua vida, Monique Lévi-Strauss, esposa de Lévi-Strauss, solicitou que ele organizasse as fotografias do período brasileiro, embora tenha demonstrado certa relutância nesse empreendimento (Loyer, 2018). Simultaneamente, de acordo com Matthieu, Lévi-Strauss manifestava a preocupação de que terceiros

manipulassem suas fotografias, levando assim sua esposa e seu filho a colaborarem nesse processo. Monique foi responsável pela revelação das imagens em um laboratório de fotografia que seu filho havia construído durante sua convivência com os pais (Loyer, 2018). Foi a primeira vez que Matthieu teve contato com as imagens. Lévi-Strauss demonstrava resistência à tarefa de legendar as imagens, uma atividade que sua esposa acreditava que somente ele tinha a capacidade de realizar, chegando a usá-la como chantagem ao ameaçá-lo com a ausência de jantar (Loyer, 2018).

... em [19]94, ele tinha 86 anos e então ele dizia que as fotos não o interessavam mais, mas ele jamais aceitaria dar suas fotos para que um pesquisador trabalhasse nelas. Ele queria... ele considerava que as fotos eram muito preciosas... (comunicação pessoal, 03 de março, 2022)

... no final, ele considerava que era muito importante porque é verdade que ele não se interessava mais tanto e então o processo é que, na verdade, minha mãe, que é muito organizada, ele [Lévi-Strauss] disse para ela que ele estava começando a ficar velho, que ele ia morrer e que não se sabia o que havia nas fotos. Então, minha mãe as revelou. De fato, ela não é exatamente fotógrafa, ela fez umas revelações, ela é mais... porque não havia escâner naquela época então a gente era obrigado a revelá-las se a gente quisesse as ver... (comunicação pessoal, 03 de março, 2022)

Conforme o projeto avançava, observou-se a presença de fotografias belas e interessantes, que levou a família à decisão de avançar num projeto específico para utilizar esse material. A ideia de publicar essas imagens se concretizou no livro SB (1994), sendo a seleção das imagens conduzida por Matthieu, que compartilhava suas escolhas com seu pai. Contudo, Lévi-Strauss, segundo Matthieu, demonstrava um interesse relativamente limitado no processo. Assim, o filho desempenhou um papel fundamental e foi reconhecido como co-editor da obra.

Bom, então, havia uma parte, que era a primeira parte, era uma espécie de trabalho que minha mãe disse para eu fazer... de anotar as fotos e, depois, a gente disse que havia fotos bonitas ali, a gente olhava e era eu quem revelava a foto, então... fui eu quem as revelou. Bom, eu espero que elas estejam em "Saudades..."

e foi assim que a gente teve a ideia de fazer um livro, mas havia dois objetivos: o primeiro objetivo foi o de documentar e anotar todas as fotos e, bom, a gente viu todas elas e a gente disse que provavelmente a gente podia fazer um livro bonito...

(Entrevistadora: E a seleção das fotos?)

...fui eu, então, eu mostrava para ele, mas isso não o interessava então a gente fez, ele concordava, mas era mais eu. (comunicação pessoal, 03 de março, 2022)

Pela primeira vez, Lévi-Strauss aborda suas próprias imagens de maneira mais direta em uma obra publicada, num cenário em que o estruturalismo havia perdido sua proeminência e havia sido alvo de críticas substanciais no contexto da virada pós-estruturalista. Além disso, dentro do campo dos estudos visuais, a fotografia estava sendo analisada à luz das perspectivas teóricas marxistas e foucaultianas, com foco na maneira como a imagem representava a interseção entre a prática antropológica e as dinâmicas de poder. Nesse cenário, o objeto da fotografia deixou de ser exclusivamente o "outro" em sua alteridade cultural, passando a ser entendido como um meio para explorar e analisar as relações entre o observador e o "outro", destacando a dimensão interativa e relacional da fotografia.

Nesse contexto, Barthes estava profundamente envolvido em discussões sobre a fotografia. No entanto, é importante notar que Lévi-Strauss, em uma entrevista a Eribon (1990), expressou uma distância intelectual em relação a Barthes. Não encontrei referências específicas nas obras de Lévi-Strauss que abordassem a conjuntura intelectual da época específica à respeito da imagem fotográfica. Pelo contrário, parece que essas reflexões ficaram à margem dos interesses acadêmicos do antropólogo. As declarações de Lévi-Strauss sobre a fotografia no livro SB (1994) sugerem que ele não estava diretamente envolvido nas questões contemporâneas da época, e seu pensamento parecia estar mais alinhado com discussões consideradas envelhecidas. No início do epílogo do livro em questão, Lévi-Strauss fornece uma elucidativa definição do que aquelas fotografias do período brasileiro representam para ele:

Meus clichês não são uma parte, preservada fisicamente e como por milagre, de experiências nas quais todos os sentidos, os músculos, o cérebro

achavam-se envolvidos: são apenas indícios dela. Indícios de seres, de paisagens e de acontecimentos que sei ainda vivi e conheci; mas, após tanto tempo, nem sempre me lembro onde ou quando. Os documentos fotográficos me provam sua existência, sem testemunhar a seu favor nem torná-los sensíveis a mim. (1994, p. 9)

Com base neste trecho, pode-se inferir que Lévi-Strauss concebe a fotografia como um conjunto de indícios que remetem a experiências passadas. Ele descreve suas fotografias como entidades que não conseguem reter de forma física a totalidade das experiências nas quais estiveram envolvidos, abrangendo todos os sentidos, músculos e faculdades mentais. Em vez disso, as fotografias servem como testemunho da existência de seres, paisagens e eventos que ele sabe ter vivenciado, embora, ao longo do tempo, tenha perdido, em certos casos, a clareza sobre quando e onde essas experiências ocorreram. As fotografias desempenham um papel como documentos verificadores, confirmando a realidade das experiências, porém não têm a capacidade de ressuscitar totalmente as sensações originais ou conferir a elas significado emocional profundo para o autor. Em resumo, Lévi-Strauss percebe a fotografia como uma forma de registro objetivo, embora não seja capaz de capturar plenamente a complexidade e a profundidade das experiências vividas. Vejamos ainda a continuação do pensamento sobre a fotografia na qual expõe mais limitações dessa:

Examinando de novo, essas fotografias me dão a impressão de um vazio, de uma falta daquilo que a objetiva é intrinsecamente incapaz de captar. Percebo o paradoxo que há, de minha parte, em publicá-las em maior número, mais bem reproduzidas e muitas vezes enquadradas de um modo que não o permitiria o formato de *Tristes Trópicos*; como se, ao contrário do que acontece comigo, elas pudessem oferecer substância a um público, não apenas porque ele não esteve lá e deve contentar-se com esse mudo comércio de imagens, mas sobretudo porque tudo isso, revisto no local, se mostraria irreconhecível e até mesmo, sob muitos aspectos, simplesmente não existe mais. (SB, 1994)

Neste trecho, Lévi-Strauss descreve a sensação de vazio e falta que essas fotografias evocam, destacando a intrínseca incapacidade da fotografia em reproduzir

plenamente a riqueza de experiências vividas. Ele reconhece um paradoxo pessoal ao publicar um grande volume de fotografias, aprimorando a qualidade de reprodução e experimentando com diferentes enquadramentos, possíveis fora das restrições do formato de seu livro TT (1955). Isso é interpretado como uma tentativa de oferecer ao público a oportunidade de experimentar visualmente as experiências, dada a impossibilidade do público de ter estado fisicamente presente. No entanto, ressalta que, ao revisitar os locais e contextos originais, ele percebeu que muitos deles passaram por transformações significativas e, em alguns casos, já não existem. Dessa forma, Lévi-Strauss enfatiza as limitações da fotografia em capturar não apenas a complexidade de experiências passadas, mas também as mudanças e a efemeridade das realidades registradas.

Em outro ponto, o autor alerta os leitores para a possível "ilusão" (1994, p.10) na qual podem incorrer, a de acreditar que as fotografias "...ofereçam a imagem de uma humanidade primitiva." (1994, p.10). Isso indica que a fotografia tem o potencial de induzir em engano. No entanto, logo em seguida, o autor sugere que as fotografias aéreas da Amazônia comprovam que essa região não é tão natural e desprovida de intervenções humanas antigas como geralmente se imagina ou que as fotografias aéreas da Bolívia e na Colômbia mostram sistemas agrícolas de mesmo modo antigos. Tem-se aqui um paradoxo em sua concepção de fotografia não percebido por Lévi-Strauss?

Mais adiante no epílogo, Lévi-Strauss expressa um sentimento de tristeza e vazio evocado por suas fotografias, levando em consideração as profundas transformações que as sociedades ameríndias estão enfrentando devido à invasão de seus territórios, uma consequência direta do crescimento populacional e do avanço das tecnologias de comunicação (1994). Em outra parte, diz sentir "no âmago" (p.19) o resultado das mudanças em São Paulo quando revisita suas imagens fotográficas da cidade.

Perante essas declarações, será que, a princípio, Lévi-Strauss subestimou o potencial evocativo e comunicativo de suas próprias imagens, mas ao confrontar-se com elas, revelou precisamente essa capacidade, evocando uma série de sentimentos profundos e poderosos, como uma espécie de *punctum*? Lévi-Strauss foi traído por seus próprios sentidos? Os documentos fotográficos não o sensibilizaram, apesar de ele ter afirmado exatamente o oposto no início do epílogo? Parece-me que a resposta a todas essas questões é afirmativa.

Outra reflexão que contradiz sua prática fotográfica foi manifestada durante uma entrevista ao *Le Monde* em 2005, na qual Lévi-Strauss afirmou que "Nunca atribuí muita

importância à fotografia... Eu costumava fotografar porque era necessário, mas sempre tive a sensação que era um desperdício de tempo, um desperdício de atenção" (22 de fevereiro de 2005, conforme citado por Wilcken, 2011, p. 344). Isso entra em confronto com a produção de 3000 fotografias durante suas expedições no Brasil, o que lança dúvidas sobre sua alegação de que as fotografias não eram significativas em sua prática.

Retornando ao epílogo de SB (1994), Lévi-Strauss declara que não se considera um fotógrafo, nem amador, a não ser no período do Brasil, depois "o gosto passou" (p.22). E finaliza o que pretende que esse livro de fotografia seja considerado: "...um testemunho, não desprovido talvez de interesse para o historiador, sobre o Brasil e seus habitantes de há mais de meio século, aos quais, ao mesmo tempo que à minha juventude distante, envio uma saudação afetuosa e nostálgica." (p.24). Neste trecho, Lévi-Strauss concebe suas fotografias como um "testemunho" que, embora possa não carecer de interesse para os historiadores, proporciona uma visão retrospectiva do Brasil e de seus habitantes há mais de meio século. Ele expressa uma saudação afetuosa e nostálgica àqueles tempos pretéritos e à sua própria juventude distante. Este reconhecimento denota a percepção de Lévi-Strauss em relação ao valor das imagens como documentos históricos, capazes de registrar uma época específica e evocar sentimentos de afeto e saudade.

Através dessa dualidade em sua relação com a fotografia, Lévi-Strauss atribui a essas imagens um poder evocativo que transcende sua visão inicial sobre elas. Suas fotografias, apesar de suas hesitações iniciais, se tornam mais do que simples registros visuais; elas se transformam em portadoras de memórias, testemunhos de um passado distante que ecoam a saudade e a afetividade. Uma mediação entre passado e presente. Lévi-Strauss, sem saber, concede às suas fotografias o papel de guardiãs da memória e da nostalgia, enriquecendo assim seu legado antropológico com uma dimensão emotiva que vai além da mera documentação. Além de uma abordagem dicotômica das fotografias, como aquelas de sua juventude em que ele ora considerava a fotografia como uma forma de arte em um contexto de experimentações, ora a via como documentos em um contexto antropológico, nessa fase posterior de sua vida, Lévi-Strauss mescla essas perspectivas. E assim, as características das fotografias também parecem fundidas ou mescladas. Essa dualidade e a evocação de memórias por meio das fotografias ilustram o quão complexa e multifacetada foi a relação de Lévi-Strauss com a imagem fotográfica.

I. 4 A Fotografia Como Paixão

Paixão. A fotografia floresceu como um romance empolgante na vida de Lévi-Strauss. Uma daquelas paixões que, com o passar do tempo e o amadurecimento, não desvanece, mas se transforma em uma parceria serena e íntima. Assim como em toda paixão duradoura, a relação de Lévi-Strauss com a fotografia experimentou altos e baixos. É uma tarefa complexa caracterizar essa relação de maneira uniforme e linear ao longo dos anos. No entanto, é possível identificar certas similaridades ao agrupar períodos específicos que se correlacionam com os eventos de sua biografia, embora devamos estar atentos às ambiguidades próprias de um Lévi-Strauss. Na dimensão pessoal, a fotografia desempenhou o papel de um elo entre três gerações - Raymond, Lévi-Strauss e Matthieu – consolidando laços afetivos que resistiram à passagem do tempo. Um extenso registro visual abrangeu cenas do cotidiano familiar, retratos de parentes, capturas de animais – tanto domésticos quanto selvagens –, registros de viagens turísticas e composições de diversas paisagens.

No outro contexto, evidenciei que a trajetória de Lévi-Strauss no universo fotográfico abrangeu principalmente três concepções fundamentais: a fotografia como arte, como recurso etnográfico e como expressão de memória. Inicialmente, mesmo antes de se tornar antropólogo e de residir no Brasil, ele concebia a fotografia como uma forma de arte, desde que incorporasse elementos técnicos e criativos capazes de transcender a realidade capturada. Posteriormente, durante sua estadia no Brasil, a fotografia adquiriu um papel crucial como recurso documental e etnográfico em suas pesquisas, sendo considerada por ele não apenas como uma representação objetiva da realidade, mas também como um reflexo das perspectivas e influências do próprio fotógrafo em determinados momentos.

Após sua experiência no Brasil e consolidado como antropólogo renomado e figura proeminente do estruturalismo, Lévi-Strauss manifestou um desencanto em relação à fotografia, colocando em dúvida sua capacidade de constituir uma manifestação artística. Nesse contexto, ele revisitou a concepção de que a imagem fotográfica é, essencialmente, uma reprodução da realidade. Sua relação com a fotografia revelou-se mais complexa do que a representação sugerida por suas expressões verbais. Os registros fotográficos e as obras tardias de Lévi-Strauss revelam a existência de uma relação intrínseca entre o renomado antropólogo e a fotografia, destacando-se na evocação de narrativas emocionais e memórias profundas. No confronto com seus próprios arquivos

fotográficos, é plausível argumentar que Lévi-Strauss possivelmente subestimou o poder comunicativo e evocativo dessas imagens.

A fotografia, sob a perspectiva de Lévi-Strauss no final de sua vida, emergiu como uma guardiã da memória e da nostalgia, desempenhando um papel crucial na preservação e comunicação de experiências passadas. Nesse contexto, as imagens não apenas serviram como meios de registro visual, mas também como veículos para a expressão e evocação de emoções, inserindo-se assim em uma conjuntura mais ampla de significado antropológico na obra de Lévi-Strauss. Nesse sentido, Lévi-Strauss, seguiu a trajetória da fotografia na antropologia: quando ela foi fundamental para as expedições etnográficas, quando a elas se jogavam desconfianças e julgamentos como representantes de relações colonizadoras e quando a ela resgatou-se as relações vivenciadas na pesquisa de campo com a revisitação de imagens do passado.

Podemos afirmar que a abordagem de Lévi-Strauss em relação à fotografia ressoa como um microcosmo da interdisciplinaridade entre a ciência antropológica e a imagem. Sua experiência ilustra como a fotografia transcende a mera documentação visual, incorporando-se como um componente essencial na narrativa antropológica. A constatação da riqueza proporcionada por essa interação revela a capacidade da fotografia em enriquecer a jornada intelectual de Lévi-Strauss, ao proporcionar uma dimensão adicional de compreensão e expressão em sua prática antropológica. Assim, essa simbiose entre Antropologia e fotografia, exemplificada pela experiência de Lévi-Strauss, ressalta a importância contínua e mutuamente benéfica dessa relação complexa e dinâmica no contexto acadêmico.

Desse modo, busquei atender a um objetivo subjacente a este capítulo: reconhecer devidamente a contribuição de Lévi-Strauss à história da fotografia na Antropologia, restaurando, ao mesmo tempo, a importância da fotografia na trajetória do antropólogo. Se Lévi-Strauss deve aos ameríndios a lição de que uma boa Antropologia se enriquece ao abraçar a diferença (Souza e Fausto, 2004), Lévi-Strauss deve à fotografia a lição de que a boa Antropologia também pode ser feita de imagens.

O que ainda nos pode revelar futuras investigações relacionadas a essa temática e na análise das fotografias ainda sob a guarda da família? Conforme informações de Matthieu, encontra-se em andamento a organização das fotografias de seu pai em seu laboratório de fotografia. A perspectiva de inexploradas descobertas a partir dessas imagens, das quais apenas uma fração tem sido acessível, desperta reflexões sobre o

potencial para a revelação de insights adicionais relacionados aos povos indígenas, à experiência etnográfica de Lévi-Strauss e à natureza de sua relação com a imagem. Em uma tentativa de obter maior compreensão sobre o propósito dessas fotografias e as expectativas associadas a elas, indaguei a Matthieu sobre os possíveis projetos em desenvolvimento. Ele compartilhou que a decisão ainda está sob consideração, e uma das possibilidades é a potencial oferta dessas imagens a uma instituição museológica.

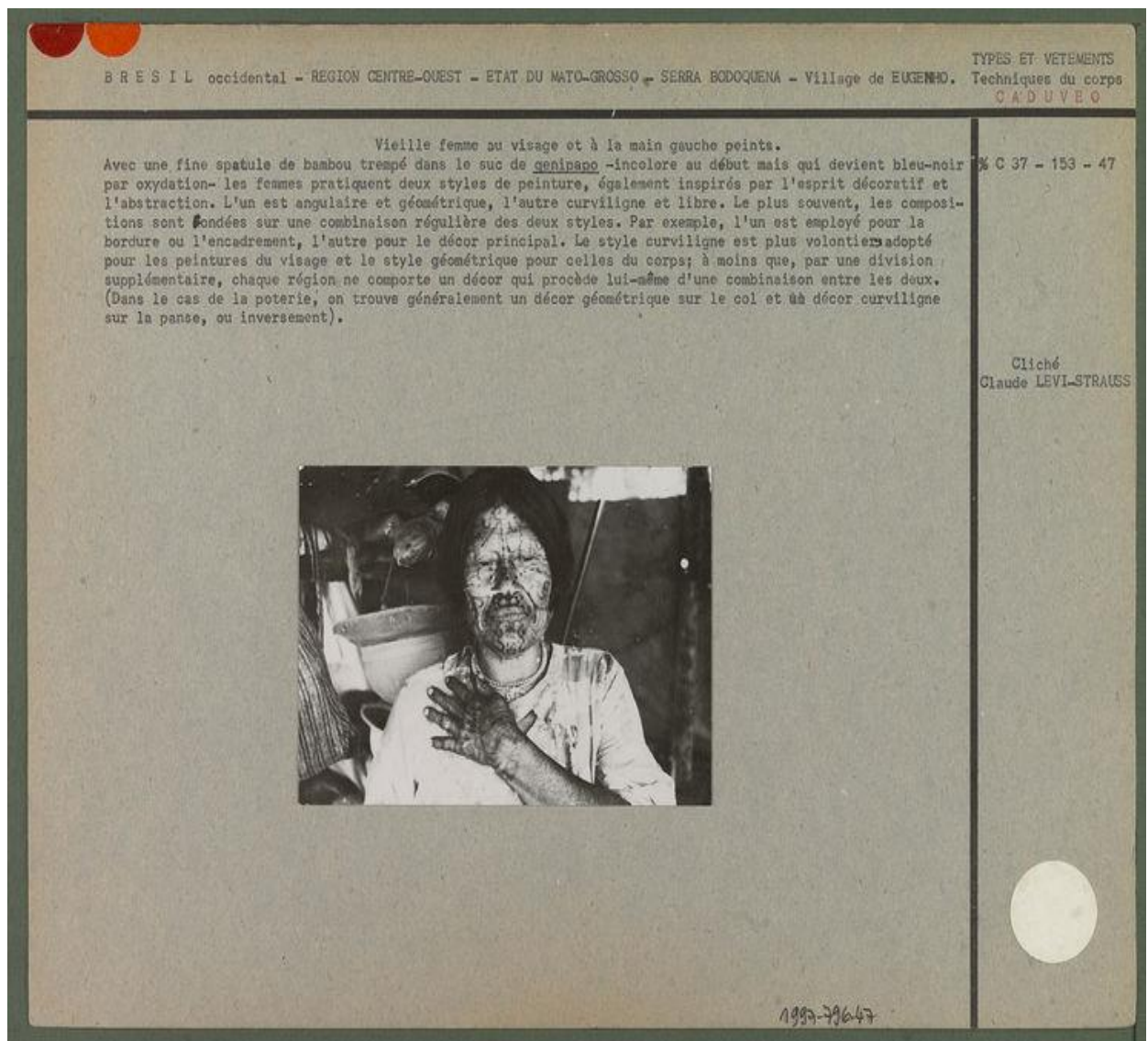
Ao fim, diante desse percurso da relação de Lévi-Strauss com a fotografia, assemelhando-se à inversão da realidade presente em uma fotografia, Lévi-Strauss mantém sua identidade de fotógrafo, mesmo quando inadvertidamente sucumbe à ilusão contrária.

Capítulo 2

As Fotografias de Lévi-Strauss: As Viagens das Imagens

Figura 15

Ficha catalográfica de um arquivo fotográfico.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB)

A imagem representada na Figura 15 pertence a um arquivo fotográfico atualmente abrigada no MQB. No entanto, essa fotografia percorreu um caminho específico, carregando consigo uma história que se desdobrou ao longo do tempo e do espaço, assim como as demais fotografias capturadas por Lévi-Strauss durante suas expedições etnográficas no Brasil. Da produção no campo, passando pelos usos dados por Lévi-Strauss e por outros atores nessa jornada, as instituições que as acolhem atualmente, uma viagem cheia de caminhos diversos, alguns em que é possível sua reconstrução, enquanto outros seguem seu fluxo sem condições de serem mapeados. Para reconstituir parte dessas viagens, eu mesma realizei algumas viagens, indo até Paris com a finalidade de acessar os arquivos fotográficos de Lévi-Strauss bem como os documentos que se relacionam com esses. Dessa maneira, o propósito deste capítulo reside em mapear diversas trajetórias percorridas pelas fotografias desde sua origem no campo etnográfico até sua integração nos ambientes institucionais. Busca-se, assim, explorar os detalhes que ainda não foram revelados acerca dessas imagens e suas narrativas, e compreender como isso influencia nosso entendimento sobre a produção imagética de Lévi-Strauss.

Para tal, na França, durante os anos de 2022 e 2023 realizei pesquisa presencial nos acervos gerais e específicos da BNF, sobretudo analisando o *Fonds Claude Lévi-Strauss*. Esse retorno, em 2023, foi importante, pois realizou-se já com algum nível de maturação pós a primeira etapa do campo, na qual eu organizei e analisei preliminarmente os dados. Dessa forma, retornei aos arquivos de Lévi-Strauss com um caminho percorrido, facilitando a nova imersão. Na BNF estão 261 caixas com material pessoal e profissional de Lévi-Strauss que foram transferidos, por meio de compra e de doação, à biblioteca e que estão abrigadas no *Departamento de Manuscritos*. Em 2005, quando Lévi-Strauss estava com 96 anos, a BNF propõe a ele que seus arquivos ficassem sob a guarda da biblioteca, iniciando-se um processo de inventariação com vistas a valorar todo o material a ser comprado para cumprimento de obrigações fiscais francesas, procedimento esse que foi realizado juntamente com Lévi-Strauss. Segundo Loyer (2018), Lévi-Strauss fez anotações nos arquivos com a finalidade de criar um material a ser consultado para futuros usos, como, por exemplo, a inclusão sobre a informação da perda de um dos cadernos de campo da expedição. Nota-se então que esses arquivos passaram por um processo de curadoria do próprio autor, criando mais um capítulo na história desse acervo. Assim, o primeiro conjunto de materiais chega à BNF em 2007, e logo em seguida, no mesmo ano, junta-se ainda mais outros dois conjuntos doados por

Lévi-Strauss (Riverti, 2020).

Para acesso a esse acervo necessita da autorização da viúva de Lévi-Strauss, Sr^a Monique Lévi-Strauss, assim como para reprodução de qualquer um dos documentos. Após algumas trocas de e-mails com o *Departamento de Manuscritos* fui informada que poderia ter acesso ao Fundo e que deveria escolher as caixas a serem consultadas a partir do inventário virtual³⁹ disponível no site da BNF, conforme se pode observar na Figura 16.

Figura 16

Página inicial do arquivo virtual do Fundo Claude Lévi-Strauss na BNF.

Département des Manuscrits > Français > Nouvelles acquisitions françaises > NAF 28101-28150

NAF 28150. Fonds Claude Lévi-Strauss

Cote : NAF 28150
Fonds Claude Lévi-Strauss
XX^e siècle
papier

Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits

Fonds produit par : [Claude Lévi-Strauss](#)
Manuscrits en français.

Conditions d'accès
La communication de ce document fait l'objet d'une procédure spécifique. Veuillez adresser votre demande à manuscrits@bnf.fr.

Informations sur les modalités d'entrée
Achat, 2007, A. 07-04 ; don, 2007, D. 07-46 et datation, 2007, D. 08-40.

Bibliographie
[Emmanuelle Loyer](#), *Lévi-Strauss*, Flammarion, 2015.

Informations sur le traitement
Notice rédigée par Catherine Faivre d'Arcier

Sous-unités de description

- [NAF 28150 \(1\) - NAF 28150 \(119\) \(cote\)](#) • Oeuvres
- [NAF 28150 \(120\) - NAF 28150 \(134\) \(cote\)](#) • Carnets
- [NAF 28150 \(135\) - NAF 28150 \(164\) \(cote\)](#) • Fichiers
- [NAF 28150 \(165\) - NAF 28150 \(177\) \(cote\)](#) • Documents de travail
- [NAF 28150 \(178\) - NAF 28150 \(206\) \(cote\)](#) • Correspondance
- [NAF 28150 \(207\) - NAF 28150 \(238\) \(cote\)](#) • Documents le concernant
- [NAF 28150 \(239\) - NAF 28150 \(254\) \(cote\)](#) • Iconographie
- [NAF 28150 \(256\) - NAF 28150 \(261\) \(cote\)](#) • Objets
- [Documents audiovisuels](#)

Nota. Fonte: Bibliothèque National de France

Explorei o catálogo virtual e utilizei alguns critérios para seleção das caixas a serem investigadas, em que o primeiro desses foi quanto à época: centrei-me no período em que Lévi-Strauss esteve no Brasil ou que escreveu sobre ele. Os outros pré-requisitos foram as caixas que contivessem as fotografias dessa temporada brasileira bem como as anotações de campo correspondentes ou de preparações para os futuros livros que aludiam

³⁹ Endereço virtual: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc134071/ca356>

à experiência etnográfica. O *Fonds Claude Lévi-Strauss* está classificados em nove temáticas: *Oeuvres*, *Carnets*, *Fichiers*, *Documents de travail*, *Correspondance*, *Documents le concernant*, *Iconographie*, *Objets*, *Documents audiovisuels*. Analisando as descrições de cada uma, interessou-me as caixas *Iconographie*, *Carnets* e *Oeuvres*. A sigla *NAF* acompanha todos as caixas do Fundo e significa *Nouvelles acquisitions françaises*.

Grande parte das caixas escolhidas por mim para consulta estavam digitalizada e, apenas duas, intituladas *Brésil 1935-1936: cartonnier bordeaux* que faziam parte do conjunto *Iconographie* eu pude acessar fisicamente, trazendo assim experiências e sensações diferentes. Apesar de não sentir o cheiro do creosoto que Lévi-Strauss relata em SB (1994) que usava para proteger seus materiais durante as expedições do mofo e das térmitas, a experiência de tocar, sentir a textura, o cheiro (que já é outro diferente do original), o peso dos volumes, permitiu-me uma vivência sensorial com os arquivos de Lévi-Strauss. Toda a carga emocional produzida por meu percurso de estudos desde a graduação, quando me apaixonei pelo antropólogo Lévi-Strauss, naquele momento, me senti o mais próxima possível dele. Não posso dizer que os documentos digitalizados me trouxeram esses sentimentos com tanta intensidade, todavia foi também um momento singular para mim.

Do conjunto de arquivos físicos, deparei-me com várias fotografias que retratavam a vida íntima de Lévi-Strauss e de suas viagens ao interior do Brasil. Ao abrir uma das caixas, as primeiras fotos que saltavam era uma sequência de imagens de um macaco⁴⁰ sendo cuidado, alimentado por uma mulher com mamadeira e em outra com uma colher, o macaco ao lado de um gato, o macaco com o pai de Lévi-Strauss, o macaco deitado, o macaco comendo sozinho. Eram 35 fotos do macaco. Há mais animais fotografados: jacaré, felino (não consegui identificar de qual espécie), pombos, peixes, cavalos, porco, cobra. Há imagens de paisagens urbanas, rurais, de familiares, de estranhos, de uma câmera *Leica*, de Dina - em casa e nas viagens -, dos pais de Lévi-Strauss. E existe ainda fotos de Lévi-Strauss: acendendo um cachimbo, tocando sanfona ao lado de Dina, olhando para quem está o fotografando, manuseando a câmera fotográfica, com um medidor de luz. Chama a atenção que em grande parte das fotos em que Lévi-Strauss aparece, ele está com a câmera fotográfica pendurada no pescoço. Essas

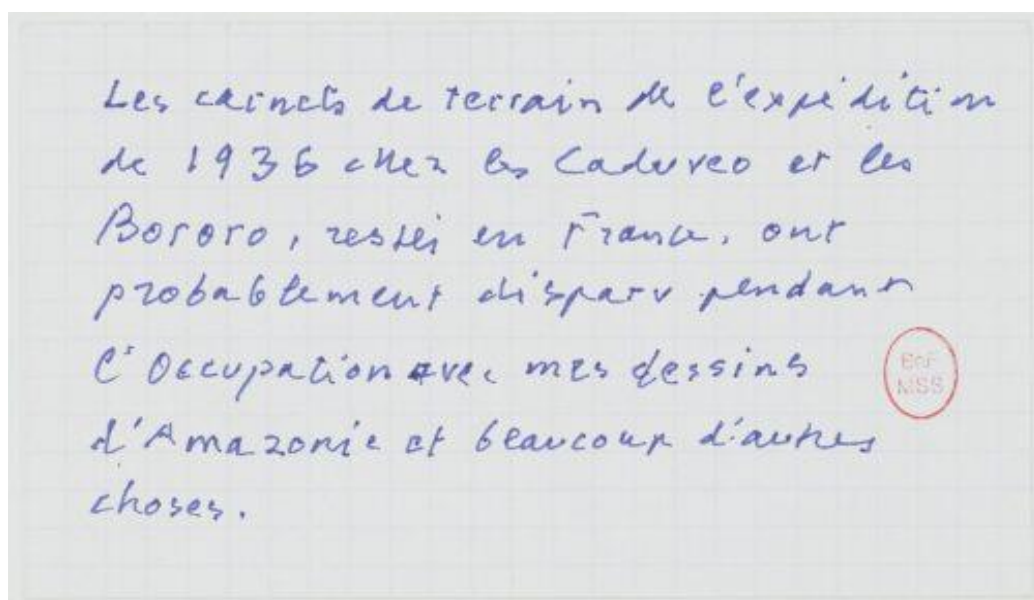
⁴⁰ Segundo Loyer (2018), Lévi-Strauss conviveu em seu escritório, em Paris, com macacos trazido do Brasil.

imagens estão coladas num papel A4, sendo que em algumas há poucas palavras soltas escritas à lápis, e não é possível destacar as fotografias da folha para olhar em seu verso.

Com relação ao material digitalizado, esse faz parte de um programa de pesquisa denominado ANR "*Les carnets Nambikwara de Lévi-Strauss*", uma parceria entre a BNF, a *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) e o *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM), cujo objetivo é “decifrar, digitalizar e editar criticamente os cadernos de campo de Claude Lévi-Strauss de sua segunda expedição ao Brasil com o Nambikwara (1938)” (O Caderno Nambikwara, s/d). Não somente os cadernos de campo, outros documentos que envolvem essa expedição estão digitalizados e disponíveis para acesso somente nas salas de pesquisa da BNF a partir da biblioteca digital, que se chama *Gallica*, com mais de 13.000 arquivos digitalizados do *Fonds Lévi-Strauss*. Para essa finalidade, houve um processo de curadoria, que reorganizou muitos desses documentos e os reclassificou (Paone, 2021). Os cadernos de campo da primeira expedição foram perdidos, conforme uma nota escrita por Lévi-Strauss que vi durante essa pesquisa (Figura 17).

Figura 17

Nota escrita por Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: BNF, Fonds Claude Lévi-Strauss, NAF 28150 (123b). Feuille non numéroté, citado por ANR "*Les carnets Nambikwara de Lévi-Strauss*". <https://nambikwara.hypotheses.org/>.

Outro campo de pesquisa foi no MQB em que fui fisicamente e recebi orientação para pesquisa no arquivo virtual. O museu foi criado em 2006 numa perspectiva

antropológica sobre povos não europeus, com o apoio do próprio Lévi-Strauss, a fim de celebrar e preservar a diversidade cultural. Acessei o acervo digital *Fonds Lévi-Strauss* do MQB de forma remota, pois diferentemente da BNF é permitido sua visualização fora da instituição. Grande parte desse acervo refere-se aos grupos indígenas contactados nas expedições e já era conhecido por mim, pois trabalhei com parte dele em minha dissertação de mestrado, durante os anos de 2009-2011, do qual utilizo também o banco de imagens que eu criei a partir da coleta que fiz durante a pesquisa de mestrado.

Nessa época, a maneira de disponibilização das imagens era mais acessível e intuitiva, pois apresentava de forma fácil as fotos de Lévi-Strauss por grupo indígena, distribuídas em pastas. Atualmente é necessário pesquisar combinando a palavra “Lévi-Strauss” com algum grupo indígena, como por exemplo, “Bororo”, e a partir daí são apresentadas as fotografias desse grupo. Porém, por vezes, dependendo da grafia que a fotografia foi catalogada no site, precisa ir testando suas variações para tentar encontrar as imagens, sendo que o resultado disso é que atualmente não consigo encontrar todas as fotografias que identifiquei em anos anteriores e nem saber o número total de fotografias disponíveis nesse acervo digital bem como o número total de fotografias por grupo indígena. Também não sei se o museu fez uma nova curadoria, atualizando o acervo on line. Desse modo, fiz um levantamento (Tabela 01) contabilizando a diferença entre as fotos que mapeei durante minha pesquisa de mestrado e as que consegui identificar agora, no qual pode ser observado que a quantidade de fotos de um período ao outro, se altera para mais ou para menos.

Tabela 01

Levantamento de fotos no MQB por período.

Grupo Indígena	2009-2011	2021-2023
Kainguangue	29	27
Guarani	15	19
Terena	2	2
Kadiwéu	77	48
Bororo	83	78
Carajá	Não tenho informações, pois não fazia parte do meu objeto de pesquisa do mestrado	0
Nambikwara	<i>Idem</i>	19
Mundé	<i>Idem</i>	0
Tupi-Kawahib	<i>Idem</i>	0
Pareci	<i>Idem</i>	0
Kabixiana	<i>Idem</i>	0

As fotografias disponibilizadas na biblioteca virtual do museu são originárias do *Musée de l'Homme*, que por sua vez herdou os objetos do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*. Consta que a doação foi de Lévi-Strauss e todas essas fotos são acompanhadas das fichas catalográficas com as legendas usadas por esse último museu, que de mesmo modo são utilizadas nessa pesquisa na perspectiva de que essas “também representam possibilidades de expansão de conhecimento e de contestação” (Edwards, 2021, p. 21). Dessa maneira, em todas as fotos da MQB empregadas nesse capítulo, as legendas são originárias do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* e quando isso não ocorre indicamos a origem da legenda. Além das imagens fotográficas produzidas durante as expedições etnográficas de Lévi-Strauss, é possível também encontrar as imagens feitas em estúdio dos artefactos coletados assim como informações sobre sua dimensão, peso, material, técnica, nome e a cultura a qual pertence, porém essas não fazem parte do nosso corpus de pesquisa.

Estive ainda no *Collège de France*, em que Lévi-Strauss foi catedrático, com objetivo de investigar os arquivos do *Laboratoire d'anthropologie sociale* (LAS) que foi fundado em 1960 pelo antropólogo francês juntamente com Isaac Shiva, primeiro laboratório de ciências sociais da instituição e que ainda produzia a revista *L'Homme*. Fui recebida pela equipe de bibliotecárias em que expliquei minha pesquisa que me apresentaram os arquivos do LAS informando que esses se concentravam em documentos administrativos e que encontraria o que buscava no MQB.

No Brasil, os arquivos de instituições brasileiras também foram mapeados e consultados sobre a existência de algum material imagético ou de outro formato a respeito do período de Lévi-Strauss no país. No *Museu do Índio*, há 4 filmes etnográficos em preto e branco no qual em suas fichas catalográficas constam terem sido realizados por Lévi-Strauss e Dina sendo dois com mesmo nome, *Aldeia Nalike* (juntos somam 16 min. 38 segundos) e, outros dois, *A vida da uma aldeia Bororo* e *Cerimônias funerárias entre os Bororo* (juntos totalizam 15 min. 12 segundos). Já no *Museu de Astronomia e Ciências Afins* (MAST), há documentos oficiais das expedições de Lévi-Strauss e recortes de jornais, todos disponibilizados em sua biblioteca digital, chamada *Zenith*, que também foram consultados para essa pesquisa.

Assim, confrontar-me fisicamente, presencialmente junto à materialidade destes arquivos, acervos e acessos das instituições francesas, evocou em mim sensações muito especiais: a excitação (e um pouco de receio) por estar tão próxima de objetos que foram

produzidos pelo próprio Lévi-Strauss, seus diversos diários de campo, seus desenhos de viagens, suas cartas familiares e profissionais, e, claro, a diversidade imagética de um acervo cujas fotos, muitas delas, venho pesquisando desde a graduação e mestrado - tudo ali, em minha frente, como “reliquias”, mas, também como recordação do árduo trabalho de exploração e investigação que estava sendo feito.

II. 1 As Fotografias Como Objetos

Em minha trajetória de pesquisa, tive acesso a um conjunto de aproximadamente 216 fotografias, as quais foram produzidas durante as viagens e expedições de Lévi-Strauss ao interior do Brasil no início da década de 1930. Os grupos indígenas fotografados nessas jornadas foram os Kaingang, Guarani, Terena, Kadiwéu, Bororo, Carajá, Nambikwara, Mundé e Tupi-Kawahib. Sabemos também da interação do pesquisador francês com mais duas etnias, Pareci e Kabixiana, apesar de não termos encontrado imagens destes últimos em nossas fontes de pesquisas. Na Tabela 02, tem-se apresentados os grupos indígena contactados com os seus respectivos ano e local.

Tabela 02

Grupos indígenas, local e ano de contato.

Grupo Indígena	Ano provável de contato	Local
Kaingang	1935	Paraná
Guarani	1935	Paraná
Terena	1935	Mato Grosso
Kadiwéu	1935	Mato Grosso
Bororo	1936	Mato Grosso
Carajá	1937	Góias
Nambikwara	1938	Mato Grosso
Mundé	1939	Rondônia
Tupi-Kawahib	1939	Rondônia
Pareci	1939	Rondônia
Kabixiana	1939	Rondônia

Dessa maneira, investigando esse conjunto de fotografias, diversos e complexos questionamentos se assomaram durante a pesquisa: Quais os percursos desses objetos desde a sua produção no campo etnográfico à sua exposição nos campos institucionais? Quais foram as viagens das imagens de Lévi-Strauss? Como essas descobertas influenciam o entendimento sobre a fotografia na obra de Lévi-Strauss?

Para responder às questões, partimos das discussões teóricas e metodológicas que concebem tais objetos - as fotografias -, como possuindo uma história social e relacional.

Assim, ao longo deste capítulo construímos duas abordagens: uma primeira, particularizada, tecendo “micro-histórias” das fotografias “individualmente”; uma segunda, grupalizada, reconstruindo suas histórias em conjunto, no sentido em que elas próprias se associam desta forma. Interessante notar que as análises vistas desse modo, em suas associações e dissociações, em seus próprios fluxos e refluxos, me levaram a compreender uma forma peculiar do trabalho de Lévi-Strauss, ou seja, tratar a fotografia, retratando-a narrativamente, autonomamente, apresentando-a sob novos prismas e olhares, ainda que os temas sejam os mesmos e recorrentes.

Nesse sentido, inspirei-me em abordagens teórico-metodológicas que permitam conceber as fotografias como objetos dotados de uma vida social própria, ou seja, portadoras de biografias. Uma dessas é a de Appadurai (2008) cuja teoria propõe que ao invés de condicionarmos as explicações sobre os objetos a partir das relações humanas, tomemos como ponto de partida metodológico, as próprias coisas – “pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias” (p. 17). A partir disso é possível restituir o significado dos objetos em seus cenários sociais, ao mesmo tempo em que se devolve a temporalidade ao seu sentido cultural. Há aqui então uma correspondência entre a história social do objeto - seu percurso ao longo do tempo e do espaço - com seu significado cultural, um podendo afetar o outro, apesar de ser mais comum este último sofrer influência do primeiro.

A história social das coisas e suas biografias culturais não são assuntos de todo separados, pois é a história social das coisas, no decurso de longos períodos e em níveis sociais externos, que constrói coercivamente a forma, os significados e a estrutura de trajetórias de curto prazo, mais específicas e particulares. Também há caso, ainda que tipicamente mais difíceis de documentar ou prever, em que muitas alterações pequenas na biografia cultural das coisas podem com o tempo, levar a alterações em suas histórias sociais. (Appadurai, 2008, p. 54)

Kopytoff (2008), nessa mesma perspectiva de Appadurai, aponta que ao estudar as biografias das coisas possamos ter uma mesma postura metodológica quando se pesquisa pelas biografias das pessoas (p.92) e que, dessa forma, pode-se ter acesso a outros ângulos não identificáveis se o estudo se desse por outra ótica. E exemplifica esse tipo de análise com a abordagem antropológica que se faz de um objeto estrangeiro acolhido num contexto de contato cultural, no qual busca-se compreender a forma que

esse objeto foi ressignificado culturalmente e seu uso transmutado, ocorrências essas mais relevantes do que a adoção do objeto em si (p.93).

A biografia de um carro na África revelaria uma grande riqueza de dados culturais: a maneira como ele é comprado, como e de quem foi conseguido o dinheiro da compra, o relacionamento entre o vendedor e o comprador, os usos rotineiros do carro, a identidade de seus passageiros mais frequentes e das pessoas a quem ele é emprestado, a frequência dos empréstimos, as oficinas mecânicas escolhidos para levá-los e o relacionamento do dono com os mecânicos, a passagem de um carro de uma mão a outra, ao longo dos anos, e, no fim quando o carro está em frangalhos, o destino final dos seus remanescentes. Todos esses detalhes comporiam uma biografia inteira diferente da de um carro pertencente a um membro da classe média dos Estados Unidos, ou a um indígena Navajo, ou a um camponês da França. (1986, p. 93)

Nesse exemplo, há muitos caminhos a serem traçados para história desse objeto, todavia, é a partir de um viés cultural que Kopytoff propõe que esse seja tratado, interessando-se a respeito de como as coisas são classificadas e reclassificadas dentro de uma configuração culturalmente construídas de significados (p.94).

Dessa forma, estamos aqui a considerar que a fotografia, sejam essas em formato analógico ou digital, como objetos, não apenas devido a materialidade, mas por conta de algumas características que lhes são próprias. Edwards (2006) afirma que fotografias são objetos sociais com uma potência de comunicação, características essas intrínsecas a si mesmas e propõe pensar a fotografia para além da abstração ou do caráter instrumental de uma imagem. São artefatos táteis, ativos e relacionais que além do seu poder de representação, evocam e mediam relações, nesse sentido, para a antropóloga as fotografias não estão circunscritas somente a história visual, como também a história oral e a todas as relações que perpassam essas práticas. “São objetos de destaque social e tátil, objetos de envolvimento sensorial que existem no tempo e no espaço e, portanto, na experiência social e cultural. Como tal, operam não só a nível visual, mas tornam-se absorvidos por outras formas de contar a história. (2006, p. 27)⁴¹ (tradução nossa).

⁴¹ No original: “They are socially salient objects and tactile, sensorially engaged objects that exist in time and space and thus in social and cultural experience. As such, they operate not only at a visual level but become absorbed into other ways of telling history.”

Possuem “materialidade ativa” (2021, p.4). Sendo assim, as fotografias além de serem os resultados de relações sociais, são também potencializadoras de novas relações; sua materialidade, que perpassa pelo tempo e pelo espaço, tem esse poder de provocar novas interações, novos significados, uma agencialidade, no sentido proposto por Alfred Gell (1945-1997). Sem desconsiderar a característica mimética da fotografia, que independe dos espaços e tempo no qual ela está circulando, esse aspecto engaja novas relações continuamente (Edwards, 2006, p.31).

Esse movimento das fotografias é que nos interessa nas imagens fotográficas de Lévi-Strauss, circulação essa que sedimenta inúmeras relações e atribui significados variados e variáveis a esses objetos e que “[...] nos permite ver imagens como artefatos essencialmente transitórios e fluidos, ao mesmo tempo ‘em casa’ em qualquer contexto, enquanto ao mesmo tempo em trânsito [...]”⁴² (Banks e Vokes, 2010, p. 339, tradução nossa). Como, por exemplo, quando as imagens transitam entre arquivos privados e públicos ou quando são apresentados em dispositivos materiais distintos (Banks e Vokes, 2010, p.340).

À vista disso, Hayes e Gilbert (2020) propõe pensarmos a “‘outras vidas’ das imagens”⁴³, que são “[...] plurais, distintas, discretas, e acontecem em ‘tempo líquido [...]’”⁴⁴ (p.13, tradução nossa). O conceito de “tempo líquido” é em empréstado de Hirsch e Spitzer (citado por Hayes e Gilbert, 2020, p.15), no qual consideram que às imagens são concedidos novos significados imprevistos, considerando os vários e inéditos cenários pelos quais essas movimentam-se, num dinamismo que não permite um sentido imutável. Assim, sugerem que aos pesquisadores da imagem, tratá-las a partir dos seguintes questionamentos:

Porque são produzidas certas imagens, o que de fato acontece à medida que são produzidas, e qual a relevância que estas questões podem ter no seu posterior movimento ou paralisação? Também nos perguntamos o que é que as imagens podem ter tido em relação ao seu movimento ou paralisação subsequente sobre as questões anteriores e delicadas de porquê e como eram as imagens feitas,

⁴² No original: “[...]allows us to see images as essentially labile and fluid artefacts, at once ‘at home’ in any context, while at the same time in transit [...]”.

⁴³ No original: “‘other lives’ of the image”.

⁴⁴ No original: “(...) plural, distinct, discrete, and happening in ‘liquid time’(...).”

desvendando pressupostos anteriores e expondo novas instabilidades na imagem.

⁴⁵ (p.15-16, tradução nossa)

Um caminho comum a algumas fotografias produzidas por etnógrafos são essas tornarem-se arquivos, públicos ou privados, ou seja, as fotografias que foram produzidas no campo, independente da intenção original do fotógrafo, muitas vezes, são organizadas como um acervo. Tendo em vista que as imagens fotográficas feitas durante as expedições de Lévi-Strauss ao interior do Brasil também se tornaram arquivos, compartilhamos da definição de “arquivo fotográfico” de Banks e Vokes, “[...] como um conceito que se refere a qualquer conjunto ou coleção de fotografias históricas, reunidas com alguma intenção proposital, mesmo que apenas para armazenamento”⁴⁶ (2010, p. 338, tradução nossa).

Segundo Edwards e Morton (2009), o estudo dos arquivos fotográficos para além de expressarem os diferentes significados que a fotografia pode assumir de acordo com o cenário social, apontam também para novos olhares que podem fazer repensar a prática arquivística, como trazer à tona atores silenciados nesse processo, numa abertura ao movimento dinâmico que constituem os arquivos. “Nesta concepção o arquivo é constituído por, e constitutivo de, um fluido processo histórico, que é materialmente realizado por coisas (o objeto fotográfico) que são ativos num espaço social definido.”⁴⁷ (p.10). Nesse processo histórico fluido, inclui-se não somente a vida social dos arquivos fotográficos bem como as instituições que os acolhem e os procedimentos de arquivamentos que não são isentos de intencionalidades e escolhas. Tem-se então, tratamentos diferenciados de organização e classificação que criam narrativas, que se podem se sobrepor às outras já existentes (Edwards e Morton, 2009, p.10). Além ainda, de ser ter em conta, a reapropriação que muitos grupos indígenas estão realizando desses arquivos, formulando-os em outros termos⁴⁸. Dessa forma, os estudos contemporâneos

⁴⁵ No original: “Why are certain images produced, what in fact happens as they are produced, and what bearing might these questions have on their subsequent movement or stasis? We also asked what bearing their subsequent movement or stasis might have on the prior and tricky questions of why and how the images were made, unseating earlier assumptions and exposing new instabilities in the image.”

⁴⁶ No original: “[...] as a concept which refers to any set or collection of historical photographs, brought together with some purposeful intent, if only for storage”.

⁴⁷ No original: “[...] In this conception the archive is both constituted by, and constitutive of, a fluid historical process, one that is materially performed by things (the photographic object) that are active in a defined social space.”

⁴⁸ Tratou-se sobre esse último aspecto no capítulo 3.

dos arquivos buscam não encontrar uma história única, mas contestá-la e enxergar outras historicidades, outras relações, outras perspectivas (Cunha, 2004).

Diferentes análises e perspectivas em torno do uso e natureza dos acervos arquivísticos convergem em uma mesma preocupação: é preciso conceber os conhecimentos que compõem os arquivos como um sistema de enunciados, verdades parciais, interpretações histórica e culturalmente constituídas — sujeitas à leitura e novas interpretações (Foucault 1986:149 citado por Cunha, 2004, p. 292)

Cunha (2004) discute como a pesquisa de arquivo é muitas vezes encarada na Antropologia como uma antítese da pesquisa de campo, pois o estudo a partir de arquivos é tida como “uma atividade periférica, complementar e distinta da pesquisa de campo” (p. 293) e sua transformação em um campo não é muito creditada pelos antropólogos que ainda concebem os arquivos como um repositório de informações sobre o outro, mas desconsideram que esses são frutos de relações vividas no campo e são permeados por experiências humanas que muito podem contribuir para a compreensão de algum processo histórico ou para reconhecer o próprio fazer antropológico. Sendo assim, um arquivo é polissêmico, multivocal, dotado de agência, construído e mantido a partir de vários atores e para além da sua materialidade, há um conjunto de práticas que o moldaram. Portanto, compartilhamos também da concepção de *medium*, nesse estudo, tal qual sugerido por Flores e Correia e Vasconcelos (2021) que contempla as características de um arquivo fotográfico, em nosso entendimento:

o medium não é apenas a informação visual que contém, mas inclui o suporte e todos os elementos que construíram a biografia própria da imagem enquanto objeto material, resultado de uma produção situada no espaço e no tempo, e que traz consigo também informação sobre as suas funções. (p.8)

Desse modo, meu objetivo em pesquisar nos arquivos de Lévi-Strauss foi a de realizar uma exploração que sedimentasse o percurso das fotografias assim como a relação de Lévi-Strauss com essas. O que eu poderia encontrar nesses documentos que permitissem compreender melhor as micro-histórias dessas fotografias e os fios tecidos

pelas relações a partir dessas? Nesse sentido, essa abordagem não se deixa levar apenas pelo lado racional de uma pesquisa com arquivos, mas o subjetivo também, na perspectiva que Miller (1997) defende nos estudos da cultura material: “como as coisas importam?”⁴⁹(p.10). Assim, o autor aponta que cada materialidade traz consigo formas específicas e que é a partir desse viés que os objetos devem ser estudados. Nessa ótica da particularidade da materialidade, a fotografia, em especial, Edwards (2021) nos lembra a respeito dos aspectos objetivo e afetivo que podem ser implicados de acordo com a forma que essa imagem se materializa e, por consequência, a maneira como o pesquisador é afetado na relação com esse objeto.

Sente-se aqui o potencial de pensar nas fotografias de uma forma Gelliana, na medida em que estas induzem respostas e estimulam afetos que de outro modo não teriam existido se a fotografia, o seu cartão, a sua caixa, não tivessem existido daquela maneira. Ou seja, as formas materiais de impressão, montadas em cartões, circunscritas por etiquetas, organizadas em caixas e em pastas, consultadas nos espaços de investigação dos arquivos ou nas salas de visionamento de provas, tornaram o tempo histórico não só um espaço objetivo, mas um espaço afetivo no qual os objetos desempenham o tal “papel prático e mediador dos processos sociais” — um espaço que eu agora denomino fertilidade de recursos” (“resourcefulness”). Aquilo que aqui vemos é, simultaneamente, o registo subjetivo e objetivo da história que coincidem na superfície da prova montada em cartão e arrumada numa caixa ou numa pasta.

As caixas não são os únicos elementos táteis, a experiência física do arquivo é, também, frequentemente, definida como referindo-se a caixas pesadas, à sensação de esgravatar, às mãos secas do pó resultante da deterioração da polpa de madeira e da talagarça, até mesmo ao seu odor. (2021, p. 22)

Dessa maneira, o processo de construção dessa parte da pesquisa, que culminou nesse capítulo, foi desenvolvido com base nessas premissas teóricas sobre a fotografia e o arquivo fotográfico – bem como seus desdobramentos em outras discussões que estão ao longo do texto - levando em conta ainda que as imagens produzidas por Lévi-Strauss

⁴⁹ No original: “Why things matter?”

dialogam entre si e com outros formatos de produção de conhecimentos. Faz-se necessário esclarecer também que o foco, nesse capítulo, não é uma análise do conteúdo das imagens fotográficas em profundidade, todavia sabemos que não há como desvinculá-lo, e por esse motivo, o conteúdo das imagens também é tratado quando colabora para compreensão de sua produção e de seus usos posteriores.

Como forma de verificar o percurso das fotografias, além da pesquisa de campo nas instituições francesas e brasileiras, conforme já mencionado, investiguei as publicações de autoria de Lévi-Strauss, mapeando os artigos e livros publicados ⁵⁰, que foram de fundamental importância para conceber as trajetórias das imagens. Com uma obra extensa, com várias edições e publicada em vários idiomas, há um universo de pesquisa considerável e, dessa forma, para contemplar meu propósito utilizei de alguns critérios, que demandaram três fases.

A primeira delas, foi reconhecer as publicações que contivessem as fotos produzidas por Lévi-Strauss durante as pesquisas etnográficas no Brasil, em seguida, separei meu corpo de estudo em duas tipologia, artigos e livros, e para cada um, usei critérios de pesquisa distintos. Importante mencionar que nem todos os artigos foram possíveis de serem consultados, devido sua raridade e localização física, impossibilitando seu exame. Para os artigos, que são numericamente superiores aos livros, combinei dois parâmetros, o temporal e o temático, e então focalizei-me naqueles produzidos durante a estadia no Brasil e os anos imediatamente posteriores quando ainda havia considerável referência a sua experiência etnográfica entre os indígenas. Ou seja, artigos publicados entre os anos de 1935, quando da sua chegada as terras brasileiras, até os anos de 1950, em que em seu conteúdo remetem à sua vivência entre os indígenas, resultando na identificação de 30 artigos, dos quais selecionei a partir dos critérios mencionados, os que seguem apresentados na Tabela 03.

⁵⁰ Realizei o levantamento da produção bibliográfica a partir do inventário feito pelo *Laboratoire d'anthropologie sociale* disponível on line (<http://las.ehess.fr/index.php?1336>) bem como o realizado por Donatiello e Mazzarino (2019) cruzando-os com as informações contidas na publicação *Ouvres* (2008) publicada pela Bibliothèque de la Pléiade. Outras publicações foram consultadas: as biografias escritas por Wilcken (2011) e Loyer (2018) assim como nos livros de Grupioni (1998), Passetti (2008).

Tabela 03

Artigos, ano e local de publicação e fotos.

Artigo	Ano de publicação	Local/País de publicação	Informações sobre as fotografias
<i>Contribuição para o estudo da organização social bororo</i>	1936	Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, Brasil.	16 fotografias dos Bororo
<i>Contribution à l'étude de l'organisation sociale des Indiens Bororo</i>	1936	Journal de la Société des américanistes, Paris, França	15 fotografias dos Bororo
<i>Indian cosmetics</i>	1942	Revista VVV, Nova York, EUA	1 foto Kadiwéu
<i>Tribes of the right bank of the Guaporé river</i>	1948	Handbook of South American Indians. Washington, EUA	4 fotos dos Mundé
<i>The Nambicwara</i>	1948	Handbook of South American Indians. Washington, EUA	4 fotos dos Nambikwara

Para os livros, considerei todas as obras após o campo brasileiro, desde que a temática indígena ou a experiência etnográfica estivessem presentes, de forma privilegiada ou tangencial. Desse modo, apresento na Tabela 04, as obras que foram consultadas considerando os critérios selecionados.

Tabela 04

Livros, ano e local de publicação e fotos.

Livro	Ano de publicação	Local/País de publicação	Informações sobre as fotografias
<i>La vie familiale et sociale des indiens Nambikwara</i> (monografia)	1948	<i>Journal de la Société des américanistes</i> , Paris, França	22 fotos dos Nambikwara
<i>Tristes tropiques</i>	1955 1957a 1957b	Paris, França	3 fotos dos Kadiwéu, 8 dos Bororo, 28 Nambikwara, 14 fotos agrupadas como Tupi-Kawahib, mas que também consta dos Mundé.
<i>Anthropologie structurale</i>	1958	Paris, França	2 fotos dos Kadiwéu
<i>Mythologiques, I. Le Cru et le cuit</i>	1964	Paris, França	2 fotos dos Bororo
<i>Saudades do Brasil</i>	1994	São Paulo, Brasil	2 fotos dos Carajá, 10 dos Kadiwéu, 15 dos Bororo, 51 dos Nambikwara, 15 dos Mundé e 11 dos Tupi-Kawahib

Assim, foram selecionados um conjunto de cinco artigos e cinco livros de acordo com os critérios estabelecidos para análise. Importante destacar ainda que os livros TT (1955) e SB (1994) possibilitaram remontar fragmentos da experiência de campo de Lévi-Strauss e de sua produção imagética tornando-se referências fundamentais para a elaboração desse capítulo.

II. 2 As Micro-Histórias das Imagens dos Indígenas

As imagens produzidas por Lévi-Strauss durante as pesquisas de campo no Brasil possuem diferentes dinâmicas históricas e sociais: de seu nascimento entre as viagens exploratórias às publicações em livros e artigos ou aos processos de arquivamento. Dessa forma, dos bastidores de criação dessas imagens e aos usos posteriores são várias as micro-histórias que pretendemos remontar nesse capítulo a partir de seus rastros que são marcados pela intermitência.

Para tal objetivo, separamos as biografias dessas fotografias em dois conjuntos: o primeiro referente às imagens geradas a partir de pequenas viagens realizadas por Lévi-Strauss, no qual se tem as fotografias que circularam menos entre suas produções e atividades acadêmicas; e o segundo, relativo as imagens feitas durante as expedições etnográficas e que tiveram maior visibilidade. Apresento as fotos produzidas nessas viagens a partir dos grupos indígenas contactados juntamente com o contexto etnográfico bem como considerando os escritos de Lévi-Strauss que se relacionam com sua produção fotográfica desse período.

Começamos pela contextualização da produção das fotografias. Lévi-Strauss e outros pesquisadores franceses chegaram ao Brasil em 1935 para comporem o quadro docente da recém-inaugurada Universidade de São Paulo (USP), num segundo grupo da Missão Francesa, que era coordenado por Georges Dumas (Passetti, 2008) para ensinar sociologia. Num contexto brasileiro de admiração pelas ideias durkheimianas, um confronto se impõe com relação as expectativas do Lévi-Strauss versus a da USP: de um lado, um jovem com a intenção de ser formar etnólogo, já que não havia frequentado os cursos da EPHE ministrado por Marcel Mauss - um caminho tradicionalmente realizado por etnógrafos aspirantes - e desejava um reconhecimento a partir do desenvolvimento de trabalho de campo (Peixoto, 1998); e de outro, seus contratantes aguardando aulas inspiradas numa sociologia positivista. Lévi-Strauss relata sobre essa situação peculiar que marcou sua estadia no Brasil e rendeu alguns problemas burocráticos e ideológicos em seu emprego: “Chamaram-me para perpetuar a influência francesa, por um lado, e a

tradição Comte-Durkheim, por outro. E eu chegava conquistado, naquele momento, por uma etnologia de inspiração anglo-saxônica. Isto me criou sérias dificuldades.” (1998, p. 31). Acrescenta-se a esse cenário dissonante, o fato de Lévi-Strauss ter proximidade com o *Museu do Homem* e com o então diretor, Paul Rivet, tido como de esquerda (Lévi-Strauss, 1996) pela elite paulista que estruturava a nova universidade.

É notável em suas primeiras publicações o caminho demarcado por Lévi-Strauss. Ainda no final de 1935, publica um artigo no jornal *O Estado de São Paulo*, cujo título é *Em Prol de um Instituto de Antropologia Física e Cultural*, no qual podemos perceber as perspectivas antropológicas que o estava guiando em suas pesquisas etnográficas e, conseqüentemente, em sua produção fotográfica. O referido Instituto teria como centro, a USP, e era inspirado em modelos de instituições e museus norte-americanos e europeus (Passetti, 2008). Nesse artigo, compara a Antropologia com outras ciências, destacando as peculiaridades dessa em contraponto com as outras e a define da seguinte maneira:

...o que distingue a antropologia, e faz dela uma ciencia (sic) original, é o fato de estudar não os aspectos da vida humana, que implicam sempre e legitimamente – em certo grau de abstração, mas o “homem concreto” tal qual existiu e existe na superfície da terra, com todas as manifestações locais e particulares de sua atividade mental e pratica (sic). (1935, p.250)

Como argumento para a criação do Instituto, discute sobre a necessidade de aprofundar os estudos relativos a origem dos indígenas, ressaltando a teoria da origem mongólica, e justifica que isso colocaria os indígenas num patamar de curiosidade científica antes deixada de lado e sugere, para tal abordagem, que “a resposta decisiva só pode ser dada por uma análise metódica dos tipos físicos.” (1935, p. 252). Propõe então a criação de um *Fichário Antropológico Americano* que seria preenchido com dados etnográficos, advindos tanto da Antropologia Cultural quanto da Física, já coletados por meio de estudos de pesquisadores, viajantes ou outro tipo de relação que perpassasse por um acúmulo de informações sobre algum grupo indígena e também por informações a serem geradas por novas pesquisas (Lévi-Strauss, 1935).

No âmbito das relações profissionais, para além dos vínculos gerados pelos colegas franceses e da USP, Lévi-Strauss e Dina se aproximam de Mário de Andrade, que durante o período de 1935 a 1938, preside o *Departamento de Cultura e de Recreação do*

Estado de São Paulo, que irá patrocinar a primeira expedição do casal aos Kadiwéu e Bororo e o qual irá convidar a Dina para ministrar um curso de etnografia (Valentini, 2010). É também dessa época, a realização de pesquisas folclóricas no interior de São Paulo, interesse de Dina e Mário, com o uso de filmagens⁵¹. Assim como a amizade com Mário, Lévi-Strauss relata a mesma relação com Oswald de Andrade, ambos expoentes do Movimento Modernista no Brasil, em que era acompanhado de perto pelo antropólogo, mesmo sem se envolver plenamente (Passetti, 2008). Mário também dirigia a *Revista do Arquivo Municipal*, que foi palco das primeiras publicações de Lévi-Strauss.

Esses laços com Mário de Andrade fazem nascer ainda a *Sociedade de Etnografia e Folclore* em 1937 que tinha como objetivo a pesquisa científica; o estabelecimento do *Departamento de Cultura* como uma referência de pesquisa nos moldes internacionais e relações com as instituições francesas recém-criadas, como o *Musée de l'Homme* e o *Musée des Arts et des Traditions Populaires* (Valentini, 2010). É a *Sociedade* quem irá apoiar a segunda expedição do casal Lévi-Strauss à Serra do Norte (Valentini, 2010).

É nesse cenário institucional, acadêmico e pessoal que Lévi-Strauss irá produzir as fotografias de alguns grupos indígenas em suas viagens. Soma-se a isso um contexto no qual as expedições científicas tinham como propósito, coletar objetos da cultura material para formar coleções para as instituições de pesquisa e museus, na tentativa de preservação de culturas que estavam “morrendo” (Grupioni, 1998). Esse panorama justifica a produção de algumas temáticas recorrentes nas fotografias, como tipos físicos, objetos, habitações, etc.

Outros aspectos aprofundando esse contexto de produção das imagens de Lévi-Strauss serão discutidos ao longo do capítulo.

II. 2.1 As Fotografias dos Indígenas “Esquecidos” e do “Turismo Universitário”

Conforme já mencionado, em fevereiro de 1935 Lévi-Strauss chegou ao Brasil juntamente com sua esposa Dina e com os colegas franceses, Fernando Braudel, Pierre Monbeig, Jean Maugüe - respectivamente, um historiador, um geógrafo e um filósofo - e em alguns momentos também com suas esposas⁵² (com exceção de Maugüe que era solteiro) (Loyer, 2018, p.191). Realizaram várias incursões em e nas imediações de São

⁵¹ Há um único filme conhecido *Festa do Divino Espírito Santo* com a duração de 6 minutos e autoria de Dina e Lévi-Strauss (Passetti, 2008).

⁵² Única identificação que encontrei das esposas, nas fontes pesquisadas, foi a de Juliette, esposa de Monbeig (Lévi-Strauss, 2009, p. 18).

Paulo e Lévi-Strauss denominou esse momento de “turismo universitário” (Loyer, 2018, p.196). Parte das imagens desses momentos encontrei nos arquivos da BNF e no MQB e não são de conhecimento público, pois não foram publicadas ficando no âmbito privado da vida do antropólogo.

Na BNF há uma foto emblemática desse contexto em que um grupo de 8 pessoas, 3 portavam câmera fotográfica pendurada no pescoço. Em SB (1994), Lévi-Strauss relata que durante o período em que esteve no Brasil, utilizou-se de duas *Leicas* e uma reflex *Voigtlander*, com duas lentes objetivas e também uma câmera oval de 8 mm que não se recorda a marca (p.23). Em uma carta enviada aos pais em 03 de fevereiro de 1935, durante o início da viagem de navio para o Brasil, enquanto ainda estava em Marselha (Espanha) para o embarque, Lévi-Strauss diz ter inaugurado a sua *Leica* (2015). Há ainda na BNF imagens das dificuldades encontradas para atravessar o terreno, das paisagens, dos animais e de pessoas desconhecidas. Não há legendas na maioria das fotos e nem identificação de datas, sendo apenas possível contextualizá-la realizando o cruzamento de informações das publicações de Lévi-Strauss e das biografias consultadas.

A partir do contato com três etnias indígenas - Kaingang, Guarani e Carajá - apresento algumas constatações biográficas dessas imagens.

II. 2.1.1 As Fotografias dos Kaingang. De acordo com Loyer (2018), no ano de 1935, Lévi-Strauss fez duas viagens para o Estado do Paraná, uma primeira acompanhada dos amigos franceses e outra posteriormente com uma funcionária do SPI (Loyer, 2018), entretanto, em TT (1957b), o antropólogo relatou justamente o contrário. Segundo Lévi-Strauss, foi na viagem juntamente com o SPI que se encontrou pela primeira vez com um grupo indígena, os Kaingang⁵³, onde se dá o seu “batismo” (p.167) etnográfico e frustrante.

Lévi-Strauss se deparou com os Kaingang num contexto de desmantelamento de seu território por conflitos com outros grupos indígenas e pela tentativa do governo brasileiro de fixação e integração à cultura nacional e, posterior, abandono (1957b; Tomassino,1995). Os indígenas são em número de 450 aproximadamente, vivendo em 5 ou 6 aldeias e chama sua atenção os objetos não indígenas misturados aos artefactos

⁵³ Estou empregado, nesse capítulo, a grafia usada por Lévi-Strauss no livro *Tristes Tropiques* (1955) para me referir a todos os grupos indígenas. A autodenominação, segundo o programa “Povos Indígenas no Brasil” que apresenta e organiza informações sobre os indígenas com a colaboração de pesquisadores, indígenas, e outros profissionais, é também Kaingang. Esse programa está vinculado ao Instituto SocioAmbiental (ISA) e disponível no site: https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal.

indígenas que são ambos utilizados pelos Kaingang, esses últimos os quais Lévi-Strauss tentou obter com muita dificuldade (1957b).

O antropólogo francês fez uma pequena descrição em TT (1957b) do que se vislumbrava a sua frente sobre os Kaingang: as habitações abandonadas que foram construídas pelo governo e as fabricadas pelos próprios indígenas; as vestimentas de algodão complementadas com um grande chapéu de palha, esse igualmente usadas pelos visitantes e única fonte de renda dos nativos: o tipo físico mongólico; os objetos deitados sobre o chão das residências; a vida nômade; a caça e a pesca como principais atividades de sustento; a alimentação baseada na batata doce, no milho, na mandioca e na banana (1957b). A viagem durou 15 dias ao longo do território indígena e teve como base a aldeia São Jerônimo (Lévi-Strauss, 1957b). Porém por meio das informações presentes nos arquivos fotográficos, conclui-se que Lévi-Strauss também passou por uma aldeia chamada José Bonifácio que ele não cita em TT (1957b)⁵⁴ e que deve ser referente a viagem com os colegas franceses. Destaca-se que esse encontro foi decepcionante para o antropólogo que ansiava por encontrar por indígenas mais “intactos” culturalmente.

Para minha grande decepção, os índios do Tibagi não era, pois, nem completamente “verdadeiros índios”, nem, sobretudo, “selvagens”. Mas, despojando de sua poesia a imagem ingênua que o etnógrafo estreante forma de suas experiências futuras, eles me davam uma lição de prudência e de objetividade. Encontre-os menos intactos do que esperava, ia descobri-los mais secretos do que a sua experiência exterior poderia sugerir. [...] (1957b, p. 160-161)

Sua decepção tem uma explicação. Em sua preparação para vir ao Brasil, Lévi-Strauss buscou na *Société des Américanistes*, obras referentes aos povos indígenas brasileiros (como Hans Staden e Andre Théve) e antropólogos norte-americanos (Franz Boas, Alfred Kroeber, Robert Lowie) (Wilcken, 2011), mas foi Jean de Léry, por meio do livro *Viagem à Terra do Brasil* (1578), que tocou seu espírito quixotesco, isto é, “o desejo obssedante de encontrar o passado por trás do presente” (Lévi-Strauss e Eribon, 1990, p.

⁵⁴ Sobre essa aldeia, encontrei a informação de que era um núcleo composto por 187 pessoas no ano de 1923 (Tomassino, 2001).

124). Estava então sob um anseio de encontrar os índios de Léry, e por isso, a frustração, como manifestada em TT (1957b) ao citar sobre esse momento.

Considerando essa experiência de Lévi-Strauss no confronto com os primeiros indígenas, teria sido nesse cenário que ele os fotografou? Vejamos, então, as fotos. Encontrei 27 fotografias arquivadas no MQB sob a alcunha “Kaingang”, das quais reproduzo algumas (Figuras 18 a 20). São imagens que mostram os tipos físicos, as habitações, o contato entre os indígenas e os europeus, os objetos.

Figura 18

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Type de femme”. (legenda original)

Figura 19

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Maison à la colonie José Bonifácio”. (legenda original)

Figura 20



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “*Paniers,alebasses, tamis, arcs à balles*”. (legenda original)

Todas essas imagens estão referenciadas no site do MQB como pertencentes à primeira expedição de Lévi-Strauss e não como concernentes à viagem de primeiro contato de Lévi-Strauss com os indígenas. Além disso, num inventário datilografado relativo aos objetos coletados na expedição, consta escrito à mão, no final da lista, a seguinte frase: “1 vaso (indígenas Kaingang do rio Tibago)⁵⁵” (NAF 29150), fato esse que poderia corroborar a informação de que as fotos foram produzidas durante a primeira expedição. No entanto, essas informações se contrapõem a todos os outros dados fornecidos por Lévi-Strauss em seus escritos. Além do que, na ficha catalográfica oriunda do *Musée d’Ethographie du Trocadéro*, não se confirma que as fotos foram produzidas durante a expedição. Nesse sentido, parece-me que há um equívoco na classificação das imagens pelo MQB.

Acrescento um outro dado que pode ajudar a pensar sobre período de produção das imagens: as legendas presentes em algumas fotografias que indicaria o contato entre os Kaingang e os europeus, a saber, “Homem e mulher kaingang na companhia de europeus”⁵⁶. Sabemos de dois momentos em que Lévi-Strauss se deparou com esses indígenas, conforme já citado, dessa maneira, as fotos que possuem essas legendas provavelmente sejam da viagem com os colegas franceses realizada em 1937, já que era essa que contava com integrantes europeus.

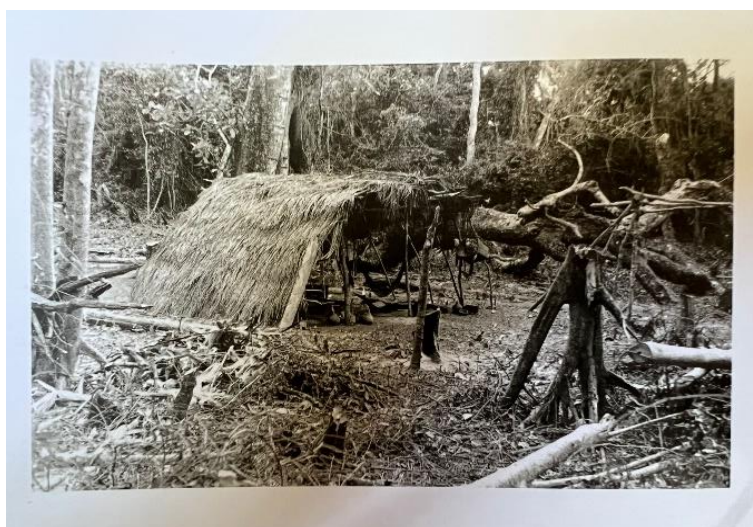
⁵⁵ No original: “1 vase (indiens Kaingang du rio Tibago)”.

⁵⁶ No original: “*Homme et femme kaingang en compagnie d’européens*”.

Outro possível engano, seja relativo a uma fotografia publicada em SB (1994) (Figura 21) associada a uma habitação Kaingang, enquanto nos arquivos fotográficos foi classificada como uma habitação temporária Guarani (Figura 22). Comparativamente com as outras fotos dos Kaingang e dos Guarani, parece-me que a imagem é desse último grupo indígena e, desse modo, a categorização de SB (1994) estaria errada.

Figura 21

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Saudades do Brasil, 1994, p. 54. “Aprofundando-se no interior do estado, a floresta virgem ocupava ainda imensos espaços que percorremos a cavalo durante vários dias até chegar a uma reserva dos índios Kaingang.”. (legenda original)

Figura 22

Fotografia de Lévi-Strauss.

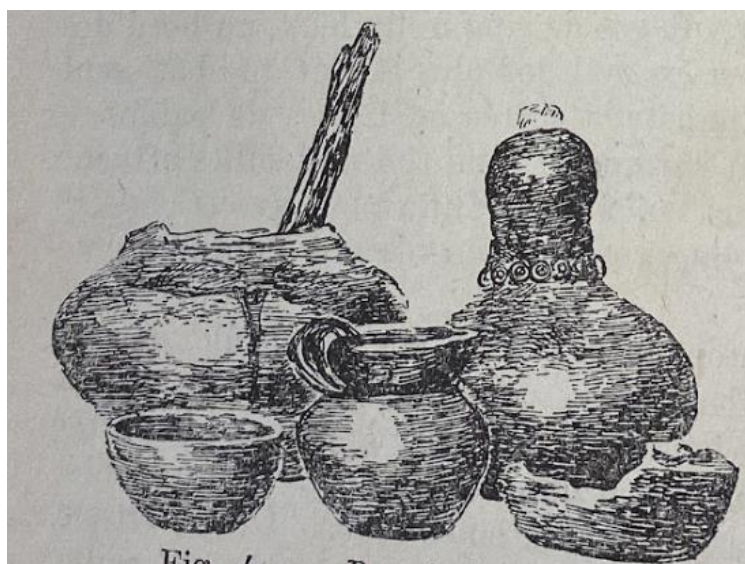


Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Abri temporaire guarani”. (legenda original)

Além disso, em TT (1955) há um desenho (Figura 23) com a legenda “Cerâmica Kaingang”⁵⁷ (p. 160), único momento do livro que uma imagem é associada a esse grupo indígena. Nos arquivos consultados, deparei-me com a fotografia que serviu de inspiração para o desenho, a imagem matriz que foi fielmente copiada, com idêntica legenda. Na mesma caixa do acervo, igualmente, havia o referido desenho reproduzido em TT (1955), assim como outras fotografias e desenhos copiados dessas. Nessa caixa havia outras fotografias e documentos que foram empregados para ilustrar TT (1955), e provavelmente SB (1994). De acordo com a BNF mantiveram-se a organização e os escritos originais.

Figura 23

Fotografia de um desenho de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Poterie Kaingang”. (legenda original)

Em face do exposto, posso considerar que as fotografias a respeito dos Kaingang, ao que tudo indica, podem ter sido produzidas em duas ocasiões diferentes, sendo que não houve contato com esse grupo indígena na primeira expedição e por consequência produção de imagens. Dessa maneira, conforme já mencionado, é provável que o MQB tenha se equivocado ao juntar as fotografias dos Kaingang às fotos da primeira expedição. Outro ponto relevante na história dessas imagens é que elas não circularam pelos livros e artigos, ficando provavelmente relegadas aos confinamentos das caixas de arquivos, fossem essas inicialmente pessoais de Lévi-Strauss e, posteriormente, depositadas nos museus. Há aqui ainda um aspecto que chama atenção nessa biografia: a partir de suas trajetórias é interessante notar como esse primeiro contato com os indígenas não foi

⁵⁷ No original: “Poterie Kaingang”

exibido imageticamente em suas publicações, não se tornando um momento fotográfico com importância para ele, ou muito pelo contrário, sua visualidade era tão reveladora de um encontro que não ocorreu - com a dos indígenas de seu imaginário - que a escolha pode ter sido de silenciá-la, ou melhor, não expô-la visualmente. A respeito disso, trarei mais explicações adiante.

II. 2.1.2 As Fotografias dos Guarani. Foi durante uma das viagens com Dina e com os colegas franceses que Lévi-Strauss teve contato com os Guarani, ainda em 1935, encontro esse que não encontrei menção nas publicações do antropólogo e deduz-se sua existência devido aos arquivos fotográficos. São 19 fotografias disponíveis no acervo virtual do MQB, que reproduzo algumas abaixo com suas respectivas legendas (Figuras 24, 25 e 26). As imagens retratam sobre habitações, tipos físicos, objetos e maneira de usar o arco e flecha.

Figura 24

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “*Habitations temporaries guarani*”. (legenda original)

Figura 25

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Indien Guaraní”. (legenda original)

Figura 26

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Maniement de l'arc”

O MQB as refere como sendo da primeira expedição, mas não conseguimos evidências que essas fotos tenham sido produzidas nesse período. A julgar por algumas imagens nas quais aparecem os colegas franceses, acredito que essas fotos tenham sido tiradas nas viagens de “turismo universitário” e não em algumas das expedições,

conforme o MQB, da mesma forma que as fotografias dos Kaingang. Mais uma vez aqui nos deparamos com um provável equívoco das informações dos arquivos.

II. 2.1.3 As Fotografias dos Carajá. Na Figura 27 encontramos Lévi-Strauss, Jean Maugüe e René Courtin, em frente a um fusca, que era desse último. Lévi-Strauss, como pode ser observado na imagem, porta “a tiracolo uma bela câmera fotográfica e usa um chapéu estranho, de pano, entre o boné de Sherlock Holmes e barrete frígio” (Maugüe, 1982, p. 118 citado por Loyer, 2018, p. 195). Essa foto é de 1937 quando os três saíram de São Paulo para Goiás, segundo Lévi-Strauss para “ir até onde o automóvel aguentasse” (1957b, p. 119), que resistiu por 1.500 km os levando até uma aldeia indígena Carajá, às margens do rio Araguaia, pois a partir dali a viagem era possível somente por barco (1994, p. 58).

Figura 27

Lévi-Strauss e seus colegas franceses



Nota. Fonte: Loyer, 2018, p. 193. “Claude Lévi-Strauss (à esquerda), Jean Maugue (no centro) e René Courtin (à direita) posando diante do Ford que os levará aos confins do estado de Goiás, 1,5 mil quilômetros ao norte de São Paulo (verão de 1936).”.

Sobre as imagens produzidas por Lévi-Strauss, há 9 fotografias publicadas em SB (1994), sendo grande parte dessas sobre os lugares encontrados e duas de indígenas, ambas confeccionando uma boneca de argila, seguidas de legendas explicativas a respeito da arte de fabricação das bonecas. Nos arquivos da BNF, achei além dessas que foram publicadas, outras imagens inéditas, todas coladas numa folha A4 de papel cartão – que impedem visualizar o verso das fotografias - que mostram as mesmas personagens

retratadas e outros indígenas, homens e crianças, outras mulheres e também fotos das habitações. A partir desse conjunto de imagens pode-se depreender que os Carajá estavam num momento de confecção de seus artefactos, pois as fotos retratam as pessoas trabalhando nas cestarias, nas bonecas de argila e nas flechas. Há também uma foto, que não contém a autoria, de Lévi-Strauss sentado ao chão com um indígena adulto tecendo um cesto, acompanhados de uma criança. Já no MQB, não achei nenhuma fotografia dos Carajá.

Nesse encontro com os Carajá, além das fotografias, houve a coleta de algumas bonecas e rendeu uma comunicação de Lévi-Strauss na *Sociedade de Etnografia e Folclore*, em outubro do mesmo ano (Passetti, 2008). Um resumo foi publicado num boletim da *Sociedade* em que Lévi-Strauss analisa a boneca comparando suas características com as bonecas de outras regiões e de outros tempos, encontrando similitudes e diferenças, num contexto de discussão do difusionismo e da construção do *Fichário Antropológico Americano*. O estudo pelo difusionismo era um assunto relevante nessa época para Lévi-Strauss, que foi até tema de conferências públicas organizadas pela universidade, cujos títulos eram: *A hyphotese (sic) difusionista: exposição* e *A hyphotese (sic) difusionista: significação e consequência* (O Estado de São Paulo, 1935, p. 9) e a publicação de um artigo cujo título é *A propósito da civilização chaco-santiaguense* (1937) no qual discuti sobre o difusionismo (Passetti, 2008). Passetti chama a atenção que Lévi-Strauss “mesmo inteirado das teorias difusionistas, incomodava-se com a sua falta de evidência empírica” (Passetti, 2008, p. 96), o que demonstra um Lévi-Strauss crítico e atento com a teoria antropológica em debate.

Nesse encontro rápido com os Carajá nota-se o desdobramento de reflexões teóricas a partir desse breve campo. Seria esse o motivo de algumas dessas fotos serem escolhidas para constarem em SB (1994) a despeito de nenhuma foto do bastismo etnográfico entre os Kaingang? Por que teriam elas mais relevância visual para Lévi-Strauss quando pôde revisitar suas memórias fotográficas num livro de imagens do passado? Acredito que o fato do encontro com os Carajá terem rendido mais reflexões teóricas que foram traduzidas em publicações, justifique o motivo de Lévi-Strauss ter optado em trazer as fotos sobre eles a público ao invés das imagens com os Kaingang, que também gerou ponderações, mas voltadas a desfazer um imaginário de um jovem antropólogo a respeito dos indígenas no Brasil. Ou seja, enquanto a experiência com os Carajá foi relevante do ponto de vista acadêmico, a com os Kaingang foi determinante na

perspectiva do espírito etnográfico. Soma-se a essa justificativa, que não recordar das fotografias de seu batismo etnográfico tão frustrante em suas publicações tenha sido uma boa forma de Lévi-Strauss guardar para si essas memórias, que as interessava mais do ponto de vista pessoal do que etnográfico, fato esse que seja um ponto decisivo nas escolhas de fotos a serem publicadas. Sobre esse assunto, ao longo da próxima seção trarei mais discussão.

Examinando até aqui os percursos das fotografias dos Kaingang, Guarani e Carajá algumas constatações são possíveis de serem realizadas, as quais as reúno: as fotos nos sugerem encontros que foram “esquecidos” e outro sequer mencionado em publicações, o qual concluímos a respeito de sua existência pelos arquivos fotográficos; desacertos nas classificações das imagens e outras possibilidades de trajetórias no tempo e no espaço trazidas pelo confronto das fotografias e com as informações escritas; inspiração para o desenho, que se relaciona com o modo de Lévi-Strauss concebe a fotografia, conforme discutido no capítulo 1. Além disso, aludi no título dessa seção à ideia de esquecimento, porque as fotos das viagens do turismo universitário não transitaram com frequência ao longo do tempo e do espaço nas publicações, circulando entre os acervos pessoais, da BNF e do MQB, isto é, sua sobrevivência se deu mais tempo como arquivo.

Quero agora explorar um outro aspecto que me deparei ao analisar as fichas catalográficas dos arquivos fotográficos e que nos permite um exame sobre as fotos de Lévi-Strauss. No canto direito superior de cada ficha, há uma classificação temática de cada imagem, escritas com letra maiúscula, seguidas de letras em vermelho com o nome específico de cada grupo indígena, como pode ser visualizada na Figura 15, no início deste capítulo.

Considerando os assuntos retratados nas fotografias dos Kaingang e Guarani⁵⁸ tem-se basicamente tipos físicos, objetos, técnicas e habitações, temas esses estão em consonância com as ideias defendidas no artigo sobre o *Instituto de Antropologia Física e Cultural* e também com a proposta *Fichário Antropológico Americano*. O mapeamento das características físicas e culturais dos povos indígenas está dentro de um projeto maior antropológico da época “que dariam materialidade à classificação, catalogação e sistematização histórica e geográfica dos aspectos de interesse da disciplina” (Valentini, 2010, p. 38). Nesse sentido, podemos observar que as fotografias de Lévi-Strauss estão à

⁵⁸ Não encontrei os arquivos fotográficos dos Carajá e, por esse motivo, não estão em análise neste ponto das fichas catalográficas.

serviço dessas intenções também, em sintonia com as perspectivas teóricas e metodológicas defendidas por ele e pela ciência antropológica na qual ele se inspira, ademais está inserido num grupo de pesquisadores que estão pensando sobre a prática etnográfica. Como por exemplo, num curso dado por Dina, em que há o desenvolvimento de publicações que compõem o *Instruções práticas para pesquisas de antropologia física e cultural*, cujo primeiro volume trata sobre orientações de fotografia e filme no campo (Valentini, 2010, p. 38), o que demonstra a importância da imagem como instrumento de pesquisa etnográfica.

Analisando as fichas catalográficas que, como já mencionado nesse capítulo, são oriundas do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, têm-se as seguintes classificações das fotografias: “Habitação; Transporte; Tipos e Roupas; Técnicas”⁵⁹ para as fotos dos Guarani; de mesmo modo para as do Kaingang, acrescidas de “Mapas e Paisagens” e “Aquisição”⁶⁰. Isso nos mostra, que além de haver uma classificação posterior das imagens captadas em campo, essa catalogação exprime a antropologia que Lévi-Strauss buscava, a do “homem concreto” em sintonia com as aspirações etnográficas maussianas e distantes dos cursos de Sociologia da Sorbonne (Passetti, 2008). Esse enredo nos faz pensar que as fotografias de Lévi-Strauss produzidas durante essas viagens do turismo universitário estariam inspiradas por um contexto específico e seguiam um protocolo etnográfico imagético vigente. Mas ao mesmo tempo também nos faz questionar se as fotografias de Lévi-Strauss teriam sido somente uma reprodução de um rito das pesquisas antropológicas ou teriam essas outras características que as tornam relevantes na reconstrução dessas micro-histórias e na afirmação ou na refutação das narrativas a respeito da produção imagética de Lévi-Strauss. Avancemos nas viagens dessas imagens para o desenvolvimento de uma resposta a essa pergunta.

II. 2.2 As Fotografias dos Indígenas “Lembrados” e as Expedições

Lévi-Strauss realizou duas expedições etnográficas a alguns grupos indígenas no interior do Brasil e produziu algumas imagens fotográficas e filmicas que circularam bem mais do que as das outras viagens. É também desses momentos, o uso inicial das fotografias em artigos científicos pelo antropólogo, o qual discorreremos mais à frente. Dentro de uma atmosfera de nostalgia que pairava sobre as expedições e uma preocupação com o desaparecimento das culturas (L’Estoile, 2019), em que as viagens seguiam um

⁵⁹ No original: “Habitat; Transports; Types et vêtements; alimentation; Techniques”

⁶⁰ No original: “Cartes et Paysage e Acquisition”

“modelo de expedição etnográfica coletiva itinerante” cujo principal aspecto era a coleta, correspondente a etnologia francesa de 1930 (L’Estoile, 2019, p. 86) que Lévi-Strauss fez suas expedições etnográficas.

Apresento aqui o estudo das micro-histórias das fotografias a partir dos grupos fotografados e das expedições e demonstrarei como essas nos possibilita um alargamento e contestação dos estudos já empreendidos relativos as fotografias de Lévi-Strauss.

II. 2.2.1 As Fotografias dos Kadiwéu e dos Bororo da Primeira Expedição. A primeira expedição se deu nas férias do verão brasileiro, entre novembro de 1935 e março de 1936 em que Lévi-Strauss, Dina e René Silz, amigo francês da época de estudantes do Liceu (Loyer, 2018), decidiram avançar ao interior brasileiro, com o objetivo de visitar os Kadiwéu⁶¹, no limite com Paraguai, e os Bororo⁶², em Mato Grosso (Wilcken, 2011). Financiados em parte pelo Departamento de Cultura de São Paulo que os confiaram uma exploração arqueológica da região, tinha também como objetivo “trazer coleções etnográficas destinadas ao Museu do Homem” (Lévi-Strauss, 1994, p. 71), em sintonia com o colecionismo vigente à época. Viajaram de avião a Bauru uma cidade do interior de São Paulo, depois seguiram de trem adentrando ao Mato Grosso do Sul, com destino a Porto Esperança. Nesse percurso têm contato com um grupo Tereno⁶³, da nação Guana, do qual há apenas duas fotografias no MQB de uma mulher confeccionando um objeto cerâmico (Figura 28 e 29). Enquanto isso, Dina, adoentada, retornou à São Paulo (Wilcken, 2011).

⁶¹ A autodenominação é Ejiwajigi.

⁶² A autodenominação é Boe. Fonte: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Bororo>

⁶³ A autodenominação é Terena. Fonte: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Terena>

Figura 28

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Femme Terena faisant de la céramique”. (legenda original)

Figura 29

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Femme Terena faisant de la céramique”. (legenda original)

Sobre esse encontro há uma breve citação de Lévi-Strauss em TT (1957b):

Os Tereno [...] vivem um pôsto oficial, não distante da pequena cidade de Miranda, onde os fui visitar. Êsses Guana cultivavam a terra e pagavam um tributo de produtos agrícolas aos senhores Mbaia, em troa de sua proteção, isto é, para preservá-los da pilhagem e das depredações exercidas pelos bandos de cavaleiros armados. (p.188)

De Porto Esperança seguiram por meio de uma linha de trem secundária margeando o Pantanal com o propósito de chegar a uma fazenda de dois conterrâneos, a Fazenda Francesa, em que ficaram por 6 semanas – tempo que permitiu a Dina retornar ao grupo - e se abasteceram de alimentos e de materiais para escambo para a outra etapa da viagem (Wilcken, 2011). Distante 150 km de Nalike, a principal aldeia Kadiwéu, o grupo seguiu o percurso à cavalo, atravessando a Serra da Bodoquena, durante 3 dias, dentro do Pantanal.

Muitas dessas fotos da primeira expedição - tanto àquelas que se referiam a viagem em si quanto à dos indígenas - eu me deparei nos arquivos da BNF. Ao retornar dessa minha pesquisa de campo, eu fui reler TT (1957b), e ao avanço de cada página meu pensamento era remetido as fotografias que tive contato na BNF, mas de uma forma muito mais vívida do que as das outras viagens, tanto as anteriores quando as da segunda expedição, ainda não discutidas nesse capítulo. Isso me intrigou bastante. Por qual motivo eu estava tendo essa sensação? Eis que ao continuar minha pesquisa me confronto com uma informação interessante: Lévi-Strauss havia perdido seus cadernos de campo da primeira expedição, conforme já mencionado. O que se tem nos arquivos são anotações dispersas de “fragmentos de jornais, notas logísticas, desenhos, descrições de aldeias, léxicos indígenas e nomenclaturas, pinturas musicais, etc.” (Paone, 2021) que foram reunidos e organizados pelo programa ANR. Além disso, junto à caixa com materiais para escrever o livro TT (1955) foram encontrados dois cadernos de campo de Dina que acumulam 300 páginas escritas durante o período de 08 de maio a 22 de julho de 1938, ou seja, ambos referentes à segunda expedição (Riverti, 2021). Também tem um relato datilografado de Dina (NAF 28150), que trata a respeito da viagem de São Paulo à Porto Esperança, trecho inicial da primeira expedição. Ambos os documentos não justificariam todas as lembranças presentes no livro relativas a primeira expedição. Então, logo um questionamento se elaborou, considerando que Lévi-Strauss não tinha mais seus cadernos

de campo: será que para escrever TT (1955), 15 anos após sua permanência no Brasil, ele foi até suas fotografias para alimentar sua memória?

Em uma entrevista a Didier Eribon (1990), Lévi-Strauss mencionou sobre as anotações que fazia no campo e ressalta sobre sua incapacidade de reter informações por longo período: “tenho uma memória devastadora, autodestruidora. Suprimo passo a passo os elementos da minha vida pessoal e profissional. E depois não consigo reconstituir os fatos.” (p.7). Ora se a sua memória é falha, como ela foi evocada para trazer informações tão detalhadas sobre essa primeira expedição em TT (1955)? Teriam as imagens um papel importante nessa reconstrução do passado? Minha hipótese é a de que Lévi-Strauss recorreu aos seus arquivos fotográficos para escrever o referido livro, e dessa forma, as fotografias teriam sido fonte de conhecimento para Lévi-Strauss criar as narrativas da primeira expedição, não ficando as fotos relegadas apenas à ilustração visual do livro, o que pode expressar uma importância das fotografias produzidas no campo em usos posteriores não reconhecida pelo antropólogo.

Retomemos então a primeira viagem, quando muitas dessas fotos foram produzidas e iniciam sua história. Algumas dessas são da paisagem que se apresenta ao logo da viagem até chegar aos indígenas. Em TT (1957b), Lévi-Strauss comenta sobre sua relação com essa:

[...] começa a paisagem que se me tornará ao mesmo tempo familiar, insuportável e indispensável durante os anos de viagem pelo interior, porque ela caracteriza o Brasil central desde o Paraná até à bacia amazônica: planícies sem forma ou francamente onduladas; horizontes longínquos, vegetação capoeirenta, e, de vez em quando, rebanhos de zebus que debandam à passagem do trem. (p.168)

Sobre a produção de fotos com a temática paisagem/natureza é conhecida a admiração por essas, já sabida a partir de suas declarações, o que torna esse assunto também privilegiado em suas produções fotográficas. Considera que o Brasil lhe garantiu uma experiência com a natureza que não encontrou em nenhum outro local: “O Brasil me deu tudo! ... me deu não foi o que os paulistas, os cariocas, os bororós, os cadiueus e os nhambiquaras me deram, mas sim a natureza. A natureza virgem, muma coisa que na

Europa não se pôde conhecer. (Lévi-Strauss citado por Aragão, 1996, p. 8 citado por Passetti, 2008, p. 118).

Acredito que aqui já podemos começar a responder se o olhar imagético de Lévi-Strauss estava voltado apenas para os protocolos etnográficos do período, de acordo com o questionamento que fiz na secção anterior. Fotografar a natureza não era um preceito da pesquisa de campo da época, todavia Lévi-Strauss fotografou muito as paisagens, o que pode ser confirmado também pelas imagens publicadas em SB (1994), no qual em todas as secções, essas aparecem e de forma muito belas. Dessa maneira, temos aqui um indício de que o interesse imagético do antropólogo transbordou para além de um olhar protocolar etnográfico, que era voltado para os tipos físicos, os objetos, as habitações, entre outros aspectos da materialidade das culturas pesquisadas.

Com relação especificamente as fotografias dos grupos indígenas, identifiquei no arquivo atual da MQB aproximadamente 48 fotografias dos Kadiwéu, porém quando de minha pesquisa de mestrado, na antiga maneira em que o MBQ disponibilizava os arquivos digitalmente, encontrei 77 fotografias. O mesmo ocorre com as fotografias dos Bororo: na pesquisa mais recente no arquivo do MBQ encontrei 78 fotografias enquanto na antiga, 83.

Antes de trilhar o caminho percorrido por essas fotos referentes aos grupos indígenas, gostaria de ressaltar a respeito da recorrente declaração de que Lévi-Strauss invisibilizou os integrantes das expedições construindo uma “imagem de auto-explorador solitário” (Martins, 2022) e que “[...] a aura de *Tristes Tropiques* foi construída sobre o silêncio dos outros membros da expedição”⁶⁴ (Rivron, 2003, p. 307, tradução nossa), constatações essas possíveis graças também a publicação do livro *Um Outro Olhar* (2001) do antropólogo brasileiro, Luiz de Castro Faria, que participou da segunda expedição como fiscal do *Museu Nacional*, instituição responsável pela fiscalização das expedições estrangeiras e nacionais. Em SB (1994), Lévi-Strauss refere-se aos integrantes das expedições como “minha primeira esposa” (1994, p. 71), “um amigo francês” (1994, p. 71), em TT (1957b) como “companheiros”, demonstrando de fato uma ocultação desses importantes personagens, eles existem, mas não são nomeados. Por outro lado, nas viagens do chamado “turismo universitário”, Lévi-Strauss cita nominalmente seus

⁶⁴ No original: “[...] l’aura de *Tristes Tropiques* s’est construite sur le silence circonstanciel des autres membres de l’expédition”.

companheiros: os colegas franceses, Courtin e Maugüe, o geógrafo Mortonne e as mulheres são lembradas como “as esposas”. E imagetivamente, como isso se deu?

Não há mesmo muitas imagens publicadas da equipe de campo ou de qualquer integrante em seu ofício: tem-se uma fotografia em TT (1955) que foi repetida em SB de dois integrantes à cavalo atravessando o Pantanal, ambos de costas e uma outra em TT (1955), de dois integrantes na segunda expedição, indo ao encontro dos Tupi-Kawahib, um dentro de uma piroga e outro se dirigindo a ela. Em ambos os casos, nas legendas, respectivamente, “O Pantanal”⁶⁵ e “Na Piroga”⁶⁶ e, não há nenhuma menção ao fato de haver componentes das expedições nas fotografias, que se supõe pela mimética. Já entre as imagens não publicadas (Figuras 30 a 33), encontramos poucos exemplares e nessas pode se observar que os companheiros de viagem não estão em destaque ou primeiro plano, indicando que Lévi-Strauss estava focado em fotografar o universo indígena e naquele instante algum integrante estava no cenário por acaso, e assim, constava na imagem. Nas Figuras 30 e 31, é Dina quem provavelmente aparece nas fotografias e na Figura 32, Silz; no primeiro caso, Dina surge de supetão nas fotografias, e no segundo, Silz está posando juntamente com os indígenas. Uma única fotografia tem como foco principal os dois antropólogos retratados dentro de um acampamento durante a viagem (Figura 33).

Figura 30

Fotografia de Lévi-Strauss.



⁶⁵ No original: “*The Pantanal*”

⁶⁶ No original: “*En Pirogue*”

Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Habitations temporaires Caduveo”. (legenda original)

Figura 31

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Intérieur d’une habitations Caduveo”. (legenda original)

Figura 32

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Un groupe devant une maison (Bororo)”. (legenda original)

Figura 33

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “La mission Lévi-Strauss dans son campement”. (legenda original)

Continuando a análise, de todas as fotografias que fazem parte do meu corpo de pesquisa, há somente duas, Figuras 34 e 35, entre os Kaingang, na qual, nas legendas das fotos do MQB evocam esse contato entre os europeus e os indígenas, nesse episódio que foi seu “batismo” etnográfico, o que justificaria a legenda já que as fotos carregam consigo essa aura do primeiro contato.

Figura 34

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “*Homme et femme kaingang en compagnie d’européens*”. (legenda original)

Figura 35

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “*Homme et femme kaingang en compagnie d’européens*”. (legenda original)

Lévi-Strauss disse numa entrevista ao responder sobre sua experiência de campo, que ele “estava num estado de excitação intelectual intensa.” (Lévi-Strauss e Eribon, 1990, p.92) e que se sentia “revivendo as aventuras dos primeiros viajantes do século XVI [...] tudo parecia-me fabuloso: as paisagens, os animais, as plantas ...”. (Lévi-Strauss e Eribon, 1990, p.92). Diante desse estado de espírito, é de se esperar que o olhar de Lévi-Strauss tenha se direcionado ao exótico, as descobertas, ao novo, não aos companheiros europeus, que eram o mais conhecido e familiar dentro daquele cenário de novidades. Sua produção imagética estava também comprometida com esses seus desejos, tanto que os integrantes, ao longo das viagens – do “turismo etnográfico” às expedições” – vão se tornando mesmos invisíveis, enquanto suas lentes se voltam cada vez mais para os indígenas. Mais do que construir uma auto-imagem de antropólogo solitário, o interesse visual dele estava voltado para os indígenas, o que é expressado em suas imagens fotográficas. Dessa forma, considero pertinente a acusação de apagamento dos colegas das expedições, especialmente ao examinar suas obras posteriores, nas quais poderia ter sido feita menção à grande equipe que participou dessas expedições, evitando assim a

percepção de uma viagem solitária. No entanto, não vejo justificativa para estender essa crítica à sua produção de imagens, conforme os argumentos apresentados.

Regressemos ao encontro com os indígenas contactados na primeira expedição. Lévi-Strauss os conhece de algumas leituras, no qual constam referências visuais, em especial da de Guido Boggiani (1861-1902), um italiano, artista viajante e comerciante de peles que conviveu com os Kadiwéu e outros grupos indígenas, sendo pioneiro na fotografia etnográfica. Tive contato com algumas notas de leitura de Lévi-Strauss sobre essas referências bibliográficas durante minha pesquisa no acervo da BNF, uma dessas, em especial, me chamou a atenção e trata-se daquelas à respeito da leitura do livro *Esboço de uma viagem a Langsdorff* (1895) de Hercule Florence (1804-1879). Em seu relato de viagem - cujo trajeto passou pelo Mato Grosso e encontrou indígenas - Florence ao longo do texto e de forma descontínua descreve seus retratos já que esses desenhos não estão incluídos no livro original em que consta somente o texto escrito. Em suas anotações, Lévi-Strauss reproduz algumas partes da descrição de Florence sobre os retratos e as agrupa sob o título “Florence continua descrevendo os retratos que ele tirou.”⁶⁷ (NAF 28150). Abaixo apresento de forma comparativa o trecho no qual Florence explica sobre um retrato que fez de um Bororo e o trecho que Lévi-Strauss transcreveu em seu fichário, para que possamos fazer uma análise.

5º Retrato

Homem alto de 35 anos de idade; bem feito, de peito largo, braços e pernas musculosas, mas pescoço curto. Por traz da cabelleira pennas n’uma pittoresca desordem. Seu arco e flechas têm um terço mais de comprimento do que elle, e apesar de meus esforços, não pude chegar a distender a corda. Como já disse, o cunhado de D. Ana, na Jacobina, homem muito robusto, não conseguira armar um arco de *Bororó* senão a custo. (Florence, 1875-1876, p. 251)

Homem (35 anos) (...) Por traz da cabelleira pennas pitoresca desordem. Seu arco e flechas têm um terço mais de comprimento do que elle, e apesar de meus esforços, não pude chegar a distender a corda. (...) (Lévi-Strauss, NAF 28150).

⁶⁷ “Florence poursuit en décrivant les portraits qu’elle a pris”

Observamos aqui como foi se construindo o imaginário visual sobre os indígenas em seu processo de preparação para sua estadia brasileira em que ele estava atento também a como esses eram retratados. Percebe-se a partir da descrição que Florence realiza sobre o retrato que Lévi-Strauss privilegia os aspectos da cultura material (penas, arco e flecha, corda), deixando de lado os aspectos físicos do homem Bororo (peito largo, braços e pernas musculosas, pescoço curto) e a informação sobre o peso do arco e flecha. Esse fato nos chama a atenção, pois apesar da coleta de informações das características físicas constarem na etnografia que ele estava aplicando e também seu consequente registro fotográfico, havia um “misticismo do objeto” (Lévi-Strauss citado por *L'express*, 15-21mar. 1971, p. 63 citado em Passetti, 2008, p. 63) que pairava sob as pesquisas de campo motivadas pelo *Manuel d'Ethographie* de Marcel Mauss, o que justificaria suas escolhas das notas de leituras. Além de esclarecerem onde sua atenção estava focada nas leituras anteriores à sua chegada ao Brasil, a influência de Mauss também era evidente na produção das imagens das expedições. Isso se reflete especialmente nas fotografias de objetos as quais desempenham um papel significativo no universo de imagens produzidas durante as expedições.

Outra influência significativa no olhar fotográfico de Lévi-Strauss são as fotografias feitas por Boggiani das pinturas Kadiwéu, o que resulta em um dos principais temas abordados por Lévi-Strauss nas fotografias desse povo. Em 1955, na publicação de TT, Lévi-Strauss inseriu um desenho de Boggiani entre os desenhos Kadiwéu e também o aludiu para externar sua frustração em não encontrar com a riqueza da aldeia que o viajante italiano relatara quarenta anos antes: “sentimo-nos longe do passado nesse miserável lugarejo de que parecia ter desaparecido até a lembrança da prosperidade que aí encontrara antes, o pintor e explorador Guido Boggiani” (1957b, p. 181). Mais tarde, em 1985, numa entrevista a antropóloga brasileira Manuela Carneiro da Cunha, Lévi-Strauss disse como Boggiani tinha “deixado indicações tentadoras e sugestivas” (Lévi-Strauss e Cunha, 1985 citado por Loyer, 2018, p. 218), certificando mais uma vez a inspiração.

A respeito da estadia com os Kadiwéu, Lévi-Strauss permaneceu por 15 dias na aldeia principal, Nalike, acompanhado por Dina e Silz. Dessa viagem, várias fotografias foram produzidas assim como dois filmes de 8 mm, além de quase quatrocentos desenhos em papel. As fotos são acerca dos tipos físicos, das habitações, das pinturas faciais femininas e bens da cultura material e os filmes giram em torno da preparação para a

confeção de cordas, confecção de redes com cordas, jogo de fios, técnica dos desenhos, pinturas faciais, a aldeia, casas coletivas, animais, festa da puberdade, tecelagem e trançado.

Com relação aos dois filmes, que juntos somam aproximadamente dezesseis minutos, estão atualmente em instituições brasileiras, como o *Museu do Índio* e o *Centro Cultural de São Paulo* e fizeram parte do espólio gerado pela expedição assim como os objetos indígenas coletados e foram destinados à parte brasileira. Segundo Grupioni (1998), pesquisador brasileiro que estudou sobre os arquivos das expedições, teria havido uma distribuição desigual dos objetos recolhidos pela expedição destinados ao Brasil e a França, sendo que este último teria ficado com maior parte da coleção. O objetivo inicial era que esse conjunto fizesse parte também do *Museu Etnográfico*, do qual Dina e Mário de Andrade pretendiam criar. Em carta dirigida à Grupioni, após a leitura da primeira versão do livro do pesquisador brasileiro, Lévi-Strauss relatou que

Você se surpreende com o compartilhamento desigual de itens ao retornar da primeira expedição. A razão para isso é que o Departamento de Cultura preferiu manter todos os filmes, o que restaurou o equilíbrio. Eu tinha filmado esses filmes em uma pequena câmera amadora comprada em segunda mão, cuja marca eu esqueci.⁶⁸ (Lévi-Strauss, 1993 citado por Grupioni, 1998, p. 131, tradução nossa).

Os filmes então teriam um valor que compensaria a repartição díspar dos objetos indígenas. Esses foram notícia no *Journal de la Société des Américanistes* de 1936 no qual Jaques Soustelle escreve que o casal Lévi-Strauss contactou grupos indígenas “praticamente intactos”⁶⁹ e assistiram a cerimônias nas quais puderam filmar (Soustelle, 1936, citado por Grupioni, 1998, p. 123).

Em relação às fotografias dos Kadiwéu, observa-se que algumas delas tiveram destinos diversos ao longo das publicações de Lévi-Strauss. Em 1942, no artigo intitulado *Indian Cosmetics* (IC), uma fotografia de um menino com o rosto pintado foi apresentada.

⁶⁸ No original: “Vous vous étonnez du partage inégal des objets au retour de la première expédition. La raison en est que le Département de Culture avait préféré garder tous les films, ce qui rétablissait l'équilibre. J'avais tourné ces films sur une petite caméra d'amateur achetée d'occasion, dont j'ai oublié la marque”

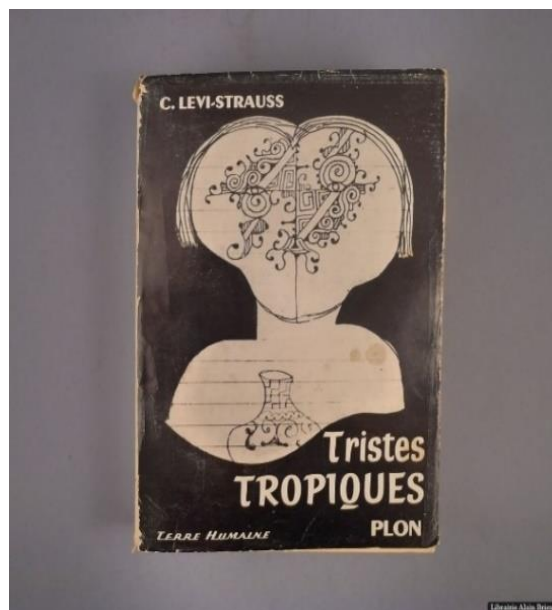
⁶⁹ No original: “pratiquement intactes”

Em TT (1955), foram publicadas duas fotos de mulheres com os rostos pintados, uma retratando uma adolescente preparada para sua festa de puberdade e outra mostrando uma visão da aldeia, além de fotos documentando a viagem à região indígena. Juntamente com essas fotos, Lévi-Strauss incluiu três desenhos dos grafismos e o já mencionado desenho de Boggiani. Em 1958, no livro *Anthropologie Structurale* (AE), há duas fotos de mulheres com os rostos pintados. Em *O Pensamento Selvagem* (1962b), Lévi-Strauss publicou 11 fotos, incluindo a mesma imagem da menina vestida para sua festa de puberdade em TT (1955), uma da aldeia e outra do caminho para chegar à aldeia, ambas também publicadas em TT (1955). Além disso, uma foto de uma criança com o rosto pintado foi repetida de IC (1942), e uma sequência de sete fotos apresentava mulheres com os rostos pintados, sendo duas idênticas às de TT (1955) e outras duas provenientes de AE (1958), repetindo-se também a foto da menina vestida para o ritual. Nesse ponto, começa a ser evidente uma característica recorrente nas fotos publicadas das expedições: a reciclagem de imagens.

As mudanças nas capas de TT (1955) também nos fornecem uma narrativa intrigante relacionada aos desenhos e às fotografias, envolvendo imagens dos Kadiwéu e dos Nambikwaras. Na primeira versão, a edição francesa, apresenta um desenho de uma mulher Kadiwéu com o rosto pintado (Figura 36), enquanto na primeira versão brasileira, publicada no mesmo ano, outro desenho com a mesma temática ilustra a capa (Figura 37). Dois anos depois, em 1957, a editora Plon, detentora dos direitos autorais do livro, publica uma edição com a imagem de um índio Nambikwara (1957a). Posteriormente, na década de 70, em uma republicação, essa fotografia é substituída por um desenho abstrato de uma mulher Kadiwéu com o rosto pintado, o que provocou descontentamento em Lévi-Strauss (Wilcken, 2011). Os motivos desse descontentamento não são conhecidos e podem sugerir uma preferência de Lévi-Strauss por uma fotografia em vez de um desenho na capa de uma de suas principais obras, ou talvez sua afeição pelos Nambikwaras. Há várias hipóteses que nos impedem de chegar a uma resposta definitiva. O que sabemos é que foram os desenhos Kadiwéu que permaneceram eternizados na primeira publicação, do qual Lévi-Strauss demonstra grande fascínio, como discutirei a seguir.

Figura 36

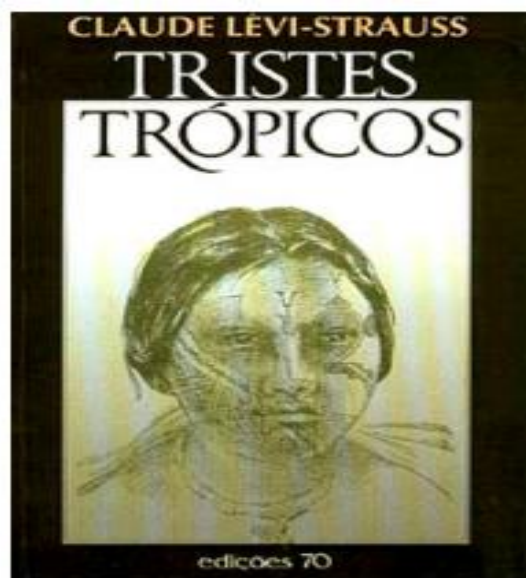
Capa original de Tristes Tropiques



Nota. Fonte: <http://www.alainbrieux.com/tristes-tropiques-terre-humaine-ako70494.html>.
23/06/2022

Figura 37

Capa versão brasileira de Tristes Trópicos



Nota. Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Tristes_Tropiques#/media/Fichier:Levi-Strauss-page_titre.jpg. 23/06/2022

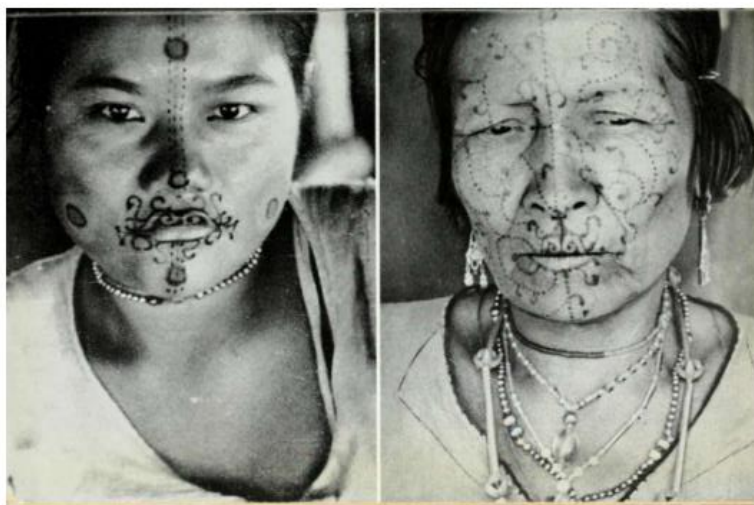
O fascínio de Lévi-Strauss pelos desenhos geométricos dos Kadiwéu lança luz sobre a trajetória das imagens ou desenhos relacionados a esse tema em suas publicações.

Em uma carta à sua mãe, datada de 20 de julho de 1941, quando Lévi-Strauss residia em Nova York, ele solicita que ela envie os desenhos Kadiwéu, que haviam ficado em sua casa em Paris, pois havia deixado os mais bonitos e planejava publicá-los lá (2015). Portanto, em 1941, ele já tinha a intenção de publicar esses desenhos, o que se concretizou em 1942, como mencionado anteriormente neste capítulo, no artigo IC (1942) da revista VVV, uma publicação surrealista liderada por André Breton. Este evento marca, provavelmente, a primeira publicação das fotografias dos Kadiwéu.

Após um intervalo de mais de 10 anos, no ano de 1958, as fotografias das mulheres Kadiwéu com pinturas faciais ressurgem no livro AE (1958) (Figura 38). Contudo, essa reaparição ocorre em quantidade reduzida e com edições, sendo que ambas foram posteriormente incluídas em SB (1994). Em AE (1958), as fotografias apresentam um enfoque mais próximo (*close up*), enquanto em SB (1994) destaca-se mais o contexto da cena retratada. Por exemplo, nas imagens de SB (1994) (Figura 39 e 40), é possível visualizar o cenário e outros atores na fotografia, como a presença de uma criança e de uma pessoa agachada atrás da mulher, elementos que não estão presentes nas fotografias de AE (1958). Assim, essas imagens ressurgem em momentos distintos e são utilizadas de maneiras diversas nos livros, sendo editadas conforme os objetivos específicos de cada obra: enquanto em AE (1958) os detalhes da imagem são relevantes para o desenvolvimento das ideias sobre as pinturas faciais, recebendo destaque, em SB (1994), um livro de fotografias sobre a viagem ao Brasil, é mais apropriado incluir mais contexto do que detalhes.

Figura 38

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Antropologia Estrutural, 1958, p.273. “Femmes Caduveo au Visage Peint, 1935”.
(legenda original)

Figura 39

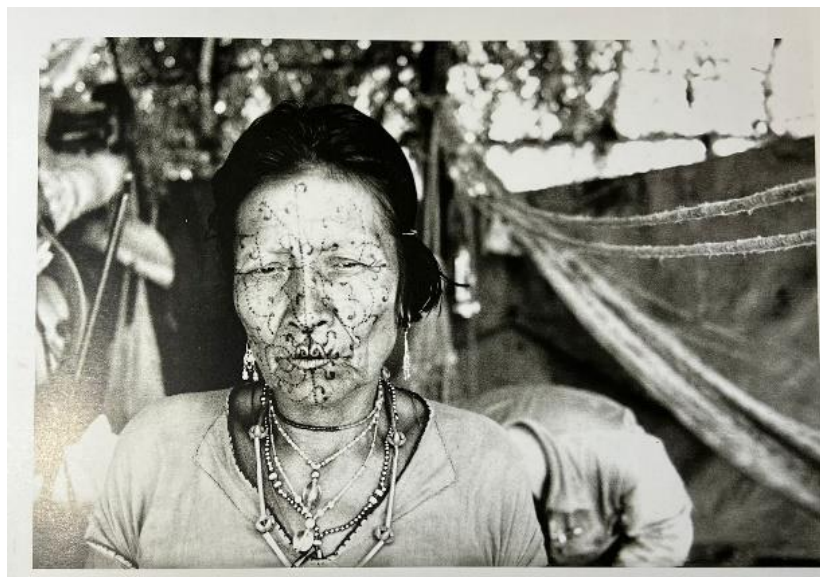
Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Saudades do Brasil, 1994, p. 76

Figura 40

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Saudades do Brasil, 1994, p. 76.

Na interface entre IC (1942) e TT (1955), percebe-se as fotografias ocupam espaço nos livros, no entanto, pouco se discute sobre elas ou sua presença, como se texto e imagens fossem entidades independentes, sem diálogo mútuo. No artigo referido, a fotografia só aparece no final, acompanhada por uma legenda descritiva, “Criança kaduveo com o rosto pintado”⁷⁰. Em TT (1955), as fotos estão no meio do livro, sem legendas, que só aparecem no final sob o título “Índice das Ilustrações no Texto”⁷¹. As legendas, assim como no artigo, são descritivas. Já em AE (1958), percebe-se uma dinâmica diferente: as fotos, além de legendadas de forma sucinta, são mencionadas no texto, contribuindo para a análise das pinturas Kadiwéu. Em SB (1994), as legendas são mais explicativas. Em suma, as legendas acompanham a proposta de cada publicação e são diferentes mesmo quando as fotos análogas são publicadas.

Um outro aspecto relevante das histórias dessas fotografias, se origina do acesso a um conjunto documental contido em uma caixa, no acervo de Lévi-Strauss na BNF, cujo conteúdo diz respeito a fotografias e desenhos destinados à publicação em TT (1955) e, segundo informações da BNF, também em SB (1994). O material compreende diversas fotografias, algumas com legendas e outras sem, além de desenhos inspirados nessas imagens, muitos dos quais foram incluídos em TT (1955). Destaco a presença de duas

⁷⁰ No original: “*Enfant kaduveo au visage peint*”.

⁷¹ No original: “*Tables des Illustrations dans le Texte*”.

orientações editoriais específicas relacionadas aos desenhos. Nesse contexto, reproduzo uma dessas orientações, na qual o desenho em questão é intitulado "cerâmica Caduveo"⁷². Não encontrei instruções específicas para as fotografias contidas nesta caixa, o que não exclui a possibilidade de Lévi-Strauss ter supervisionado sua formatação assim como fez com os desenhos. O acompanhamento do antropólogo na editoração do livro reforça a possibilidade de que a escolha das fotografias e dos desenhos selecionados para TT (1955) tenha sido feita pelo próprio Lévi-Strauss.

Nota para os designers

Deve ser óbvio

1º) que os pretos escuros são feitos com resina opaca

2º) que os contornos são feitos através da impressão de cordolete na pasta fresca⁷³

(NAF 28150, tradução nossa)

Até o momento, podemos fazer algumas afirmações acerca das micro-histórias das fotografias dos Kadiwéu que reconstruímos. A primeira delas é que as fotografias estão presentes nas publicações, mas são pouco citadas, e sua existência parece não demandar explicação, sendo o silêncio relativo a elas uma característica comum. Além disso, nota-se que as imagens mais difundidas referem-se às pinturas faciais, o que pode ser justificado pelo interesse contínuo de Lévi-Strauss, iniciado nas fotografias de Boggiani e mantido ao longo do tempo, visando desvendar o significado dessas pinturas na sociedade indígena. Sobre esse assunto, uma análise comparativa das anotações dos alunos sobre as aulas ministradas por Lévi-Strauss e Dina no *Departamento Municipal de Cultura de São Paulo*, realizada por Passetti (2008), revela a existência de abordagens distintas sobre os Kadiwéu. Enquanto Lévi-Strauss focalizava suas aulas na pintura facial com uma abordagem mais analítica, Dina explorava temas como a ornamentação da cerâmica e o jogo de barbante, adotando uma abordagem descritiva. Esses achados corroboram a observação de que Lévi-Strauss dedicava uma atenção proeminente à

⁷² No original: “*poteries Caduveo*”.

⁷³ No original: “Note pour le dessinateurs endre bien evidente. 1º) que les noirs foncés saint faits au moyen de resine opoque 2º) que les contours em reu sent faits pas impression de cordolette dans la pâte fraiche.”

temática da pintura indígena, refletida de maneira privilegiada em suas fotografias, enquanto outros assuntos eram relegados aos arquivos fotográficos com menor destaque.

Adicionalmente, destaca-se o fato de que, diante da oportunidade de escolher fotografias totalmente inéditas para cada publicação, levando em consideração a abundância de imagens produzidas acerca dos Kadiwéu, Lévi-Strauss optou por reciclar algumas delas. São seis imagens persistentemente reaproveitadas que circulam por suas diversas publicações ao longo do tempo e espaço, em um vasto cenário de potenciais escolhas. Outra observação relevante, a partir da comparação entre as fotografias publicadas das pinturas faciais femininas e aquelas não publicadas, é que Lévi-Strauss aparentemente priorizou aquelas em que o olhar das fotografadas estava diretamente voltado para a lente da câmera, evidenciando uma presença marcante no ato fotográfico. Essa escolha contrasta com a abordagem de etnógrafos contemporâneos a ele, conforme destacado por Edwards (2016), que evitavam situações em que o olhar das pessoas fotografadas estivesse direcionado para o fotógrafo.

Depois dessas primeiras constatações, continuemos nossa caminhada pela biografia das fotografias das expedições de Lévi-Strauss. Após os Kadiwéu, a expedição seguiu adiante, na companhia de Dina e Silz, em direção aos Bororo. Navegando pelo rio Paraguai até Cuiabá, a equipe inicia então a fase terrestre da jornada, utilizando caminhões para alcançar o rio São Lourenço. Em seguida, retomaram a navegação por outro rio, o Vermelho, um afluente do São Lourenço, por uma semana, avistando alguns Bororo ao longo desse extenuante percurso. Após essa árdua viagem, permaneceram entre os Bororo por três semanas, de janeiro a fevereiro de 1936, conforme documentado por Wilcken (2011) e Lévi-Strauss (1936b). No contexto de TT (1957b), Lévi-Strauss descreve esse encontro da seguinte forma:

[...] avistámos duas formas nuas que se agitava nas barrancas: nossos primeiros Borro. Atracámos, tentámos conversar: só conhecem uma palavra de português: *fumo*, que pronunciam *sumo* [...]. Por gestos, explicamos-lhe que desejamos ir até à sua aldeia; fazem-nos compreender que lá chegaremos naquela mesma tarde; irão na frente para anunciar-nos; e desaparecem na floresta. (p. 224)

Algumas horas mais tarde, abordamos um barranco argiloso no alto do qual avistamos as cabanas. Meia dúzia de homens nus, avermelhados de urucu dos

tornozelos à ponta dos cabelos, acolhem-nos às gargalhadas, nos ajudam a desembarcar, transportam as bagagens. [...]. (p.224.)

Lévi-Strauss finalmente alcançara os indígenas que buscava, estabelecendo-se "[...] numa aldeia indígena cuja civilização permaneceu relativamente intacta [...]" (1957b, p. 225), após suas experiências desapontadoras com os Kaingang e Kadiwéu, os quais, segundo ele, não se destacavam significativamente dos demais habitantes das regiões onde residiam. Algumas imagens capturadas por Lévi-Strauss, embora não publicadas, revelam que a noção de "relativamente intacta" era visualmente perceptível, uma vez que elementos não indígenas influenciavam aspectos como o vestuário, como evidenciado nas Figuras 41 e 42.

Figura 41

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Jeune fille Bororo”. (legenda original)

Figura 42

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: *Musée du Quai Branly* (MQB). “*Type d’homme Bororo*”. (legenda original)

Na aldeia Quejara, onde estavam alojados, havia um indígena que relatava ter conhecido o Papa em Roma – nessa região atuavam os missionários salesianos – e possuía habilidades de leitura e escrita em português. Esse indivíduo tornou-se o principal interlocutor de Lévi-Strauss e também foi fotografado por ele. Nos arquivos do MQB, encontram-se duas imagens desse interlocutor (Figuras 43 e 44), cuja identidade só foi possível confirmar devido à legenda presente na versão brasileira de TT (1957b), onde a Figura 29 também é reproduzida: “O melhor informante do autor, em traje de cerimônia” (p. 445). Essa mesma imagem retorna em SB (1994) com uma breve explicação, creditando-a ao colaborador do autor do passado: “Criado nas missões falava um pouco de português. De volta à vida tradicional de sua aldeia, fiel aos antigos costumes, ele foi um precioso informante.” (p. 97).

Figura 43

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: *Musée du Quai Branly* (MQB). “*Bororo en tenue composite*”. (legenda original)

Figura 44

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Bororo en tenue composite”. (legenda original)

Segundo Martins, o interlocutor é identificado como Roberto Ipureu, nome que foi mencionado por Baldus em uma de suas publicações e no qual o indígena também foi fotografado (Figura 45). Mais uma vez, a partir dessa imagem, podemos constatar que as fotografias de Lévi-Strauss em TT (1957b) não abordou explicitamente esse contato interétnico, pois a fotografia de Baldus revela sobre o interlocutor “[...] uma atitude menos imponente e ‘étnica’ do que na fotografia de 1936 de Lévi-Strauss [...], desta vez ele é retratado mais como um mediador entre duas culturas do que como o autêntico primitivo [...]”⁷⁴ (p. 300, tradução nossa).

⁷⁴ No original: “Assuming a less imposing, ‘ethnic’ attitude than in Lévi-Strauss’s 1936 photograph [...], this time he is portrayed more as a mediator between the two cultures than as the authentic primitive [...]”.

Figura 45

Fotografia de Baldus.



Nota. Fonte: Ensaio de Etnologia Brasileira (1937), Plate 24 citado por Martins, 2013, p. 300. Foto de Hebert Baldus, “*Eastern Bororo: my interpreter in Tori-paru, Roberto Ipureu, and a boy from the same village*”. (legenda original)

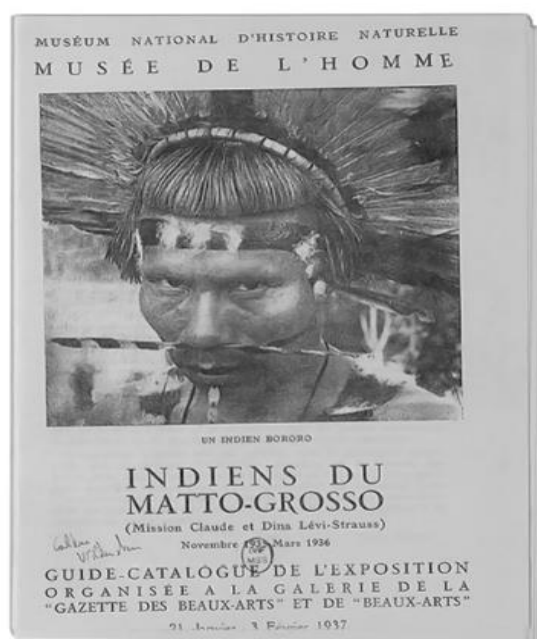
Além de em TT (1955), a imagem fotográfica do interlocutor Ipureu, já havia aparecido em um artigo de 1936 para a *Revista Municipal de São Paulo*, intitulado *Estudo da Organização Social dos Bororos* (1936b), no qual oferece uma explicação acerca da estrutura social dos Bororo, destacando a organização em dois grandes clãs e as normas associadas a essa configuração social. Nessa publicação, além de incluir desenhos de objetos como flechas, arcos, estojo peniano, entre outros, ao final do artigo, são apresentadas dezesseis fotografias. Entre essas imagens encontra-se a do interlocutor, cuja legenda mais uma vez não o identifica: “Os três objetos usados por este indígena são característicos do clã: O adorno nasal, o adorno labial, o diadema cuja marca se parece no meio das penas (Ciba Cera)” (p. 56). O mesmo ocorre na versão francês desse artigo, intitulada *Contribution à l'étude de l'organisation sociale des Indiens Bororo*⁷⁵ (1936a),

⁷⁵ Artigo disponível em https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1936_num_28_2_1942.

publicada também em 1936. Essa versão preserva a maioria das imagens do artigo original, exceto duas: uma panorâmica da aldeia e outra de uma mulher com trajes cerimoniais, esta última sendo da autoria de Silz. A imagem do informante é mantida e a legenda continua sem identificá-lo: "Indígena 'Ciba Cera' em traje de festa"⁷⁶ (1936b, p. 309). Mas a imagem do informante é inicialmente apresentada no artigo intitulado *Os mais vastos horizontes do mundo*⁷⁷ (Martins, 2013), publicado no mesmo ano, que depois foi parcialmente transcrito em TT (1955) (Passetti, 2008). Subsequentemente, essa mesma imagem é evidenciada como elemento de destaque na capa do catálogo da exposição *Indiens Du Matto-Grosso* (Figura 46), promovida pelo casal Lévi-Strauss em Paris, no ano de 1937, para o *Musée de L'Homme*⁷⁸.

Figura 46

Fotografia de Lévi-Strauss.



⁷⁶ No original: "Indien 'Ciba Cera' en costume de fête"

⁷⁷ Não consegui acesso a esse artigo e, dessa forma, não é possível saber se há mais fotos publicadas nele.

⁷⁸ Cabe mencionar que, devido a atrasos na abertura, a exposição foi transferida para a Galeria Wildenstein. Na relação das peças expostas na exposição - 21 Kadiwéu, 59 Bororo e 2 Kaingang e Guarani (Passetti, 2008) -, não há menção à exibição de fotografias. Em uma das caixas do acervo da BNF, foram encontradas algumas folhas manuscritas que se referem a um inventário dos objetos e das fotografias da primeira expedição, supostamente transformado no catálogo da expedição (Paone, 2021). Contudo, essa descoberta não esclarece se houve a exposição de alguma fotografia durante o evento.

Nota. Fonte: Loyer, 2018, p. 231. “Capa do catálogo da exposição “Índies du Matto-Grosso”. (legenda original)

Portanto, observa-se uma proeminente presença da fotografia do informante nas publicações de Lévi-Strauss, sendo selecionada para figurar em cinco publicações distintas: *Os mais vastos horizontes do mundo* (1936), *Contribuição para o estudo da organização social dos índios Bororo* (1936b) e sua versão em francês, TT (1955) e SB (1994). Além disso, a imagem foi escolhida para ser a capa da primeira exposição etnográfica (Passetti, 2008). Essa repetição em diferentes contextos da mesma fotografia está relacionada às imagens recicladas dos Kadiwéu, o que nos reafirma acerca de um padrão no uso das fotografias por Lévi-Strauss, da qual trataremos mais à frente.

Outra imagem que surge com frequência nas publicações de Lévi-Strauss é a de um índio Bororo com um estojo peniano (Figura 47). Esta fotografia é recorrente em SB (1994), no artigo de 1936(b) sobre os Bororo publicado pela *Revista do Arquivo Municipal* e também em *Mitológicas* (O Cru e o Cozido), datado de 1964.

Figura 47

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Indien Bororo portant un noeud de pénis de cérémonie”. (legenda original)

Esses eventos levam a uma observação significativa: ao considerarmos as fotografias publicadas dos Kadiwéu, incluindo o aparecimento da foto do informante Bororo e da menina Kadiwéu preparada para a festa de puberdade em mais de uma publicação, é possível discernir um padrão no uso dessas imagens. Esse padrão vai além de uma simples reciclagem das fotografias; sugere a presença de fotos-chave, uma espécie de imagens consideradas como "coringas", exploradas em diferentes contextos e para diferentes propósitos. Essas fotografias poderiam ser vistas como fotos que possuem qualidades técnicas, estéticas e etnográficas especiais, elevando-as à categoria de "fotos de referência"? Essa questão, por enquanto, deixo no ar.

Retomemos por ora a construção das micro-histórias das imagens dos Bororo, das cerca de oitenta fotografias em que algumas delas estão dispersas em várias publicações. Em TT (1955), Lévi-Strauss publicou oito: a já mencionada do interlocutor; uma da visão geral da aldeia; uma de um casal; e cinco de um ritual, sendo que a última é atribuída a Silz. Em SB (1994), são dezesseis fotos, nas quais ele reprisa as fotografias de sua autoria em TT (1955) e adiciona outras, relacionadas a rituais e a do indígena Bororo com o estojo peniano. Mais uma vez, observamos o reaproveitamento das fotografias, agora somado ao fato relevante de que, das dez fotografias publicadas no artigo de 1936, sete são repetidas em SB (1994). Uma interessante persistência por um padrão. As fotografias dos Bororo também estão presentes nos artigos de 1936 e em *Mitológicas*, de 1964.

Uma outra particularidade que podemos analisar de forma comparativa em relação às fotos dos Kadiwéu é como as imagens dos Bororos são tratadas nas publicações: as fotografias estão apenas presentes ou são evocadas por Lévi-Strauss em seu texto escrito? No artigo de 1936 sobre os Bororo, tanto na versão brasileira quanto na francesa, há uma breve indicação das fotografias em uma parte do texto, e as fotos possuem legendas descritivas; em TT (1955), elas não são mencionadas no texto escrito; em *Mitológicas*, aparecem no livro apenas com legendas; e, por fim, em SB (1994), a cada foto existem textos curtos mais explicativos. Essa dinâmica das fotografias distanciadas do texto escrito também foi observada com as imagens dos Kadiwéu, o que parecia indicar um direcionamento diferente durante a escrita de AE (1958) para um maior contato entre o texto escrito e as fotografias. No entanto, esse padrão não se manteve em *Mitológicas*. Ou seja, se poderíamos sugerir que na fase estruturalista as fotografias nas publicações teriam uma maior interlocução com os textos, tendo em vista essa ocorrência em AE (1958), mas isso não se confirmou em *Mitológicas*.

Após as expedições aos Kadiwéu e aos Bororo, Lévi-Strauss atende aos pré-requisitos para se tornar antropólogo, obtendo o reconhecimento de seus pares, especialmente após a publicação do artigo sobre os Bororo e a realização da exposição em Paris (Loyer, 2018; Wilcken, 2011; Grupioni, 1998). Dessa maneira, podemos afirmar que as fotografias dos Kadiwéu e dos Bororo integraram-se de forma fundamental ao ritual de passagem de Lévi-Strauss, de filósofo a etnógrafo. No entanto, os detalhes sobre como a fotografia se entrelaça com a construção dos recursos acadêmicos, como o trabalho de campo, as expedições e as exposições, que possibilitaram seu reconhecimento como antropólogo, são difusos e escassos, como venho demonstrando. Lévi-Strauss raramente aborda detalhadamente o papel das fotografias, e há poucos momentos em que é possível acessar e, assim, reconstruir parte dos bastidores de sua produção, o que gera dados a serem integrados às micro-histórias dessas imagens.

Uma dessas raras ocasiões ocorre em TT (1955), quando Lévi-Strauss relata sobre a simulação de troca de fotografias com as mulheres Kadiwéu por dinheiro. Em uma pesquisa exploratória nas publicações de jornais da época de Lévi-Strauss no Brasil, também encontrei menções à experiência de fotografar entre os indígenas. Em uma entrevista para um jornal carioca após o retorno dessa primeira expedição, Lévi-Strauss menciona dificuldades em fotografar os indígenas devido à percepção destes sobre a fotografia, que "dificultaram a obtenção de chapas photographicas (sic), temendo perigos de morte e enfeitiçamento" (O Jornal, 1936). No entanto, não há menção a esse episódio em suas publicações que contêm as fotografias. E, mais uma vez, observamos como as imagens aparecem nas publicações, mas pouco se fala a respeito delas.

Uma análise adicional que desejo explorar relativas às fotografias dos Bororo: um dos arquivos fotográficos na BNF chamou minha atenção devido à presença de uma nota no verso, revelando duas atitudes distintas, uma por parte de Lévi-Strauss e outra do indígena fotografado, o seu informante Ipureu. No verso da foto, há a legenda "Bororo em traje elaborado"⁷⁹, seguida da observação "como ele quis ser fotografado"⁸⁰ (NAF 28150). Essa imagem é a mesma do informante apresentado na Figura 43 e que também aparece em SB (1994), na página 99. Pode-se inferir que Ipureu desejava ser fotografado com aquela vestimenta específica, o que indica uma compreensão do significado da máquina apontada para si e, assim, uma agência do fotografado e uma autoria colaborativa

⁷⁹ No original: "*Bororo en tenue composé*".

⁸⁰ No original: "*tel qui il a voulu y etre photographie*".

na construção da imagem. Outro aspecto notável é que Lévi-Strauss recordou esse episódio e optou por fazer essa anotação na foto. Curiosamente, essa dinâmica não foi mencionada em suas publicações e só foi conhecida por meio da análise atenta dos arquivos fotográficos. Este evento com o indígena Bororo contrasta com o que ele relatou acerca das mulheres Kadiwéu, que solicitavam serem fotografadas em troca de dinheiro. Parece que, enquanto as mulheres Kadiwéu instrumentalizaram o ato fotográfico para atingir um objetivo financeiro, Ipureu simplesmente desejava ser fotografado de uma maneira específica, possivelmente ciente de que a imagem circularia em outros contextos. Desconhecemos as compreensões dos indígenas que foram fotografados ao longo das expedições de Lévi-Strauss quanto à produção da imagem e se estavam conscientes do resultado dessa experiência diante da máquina fotográfica. Apesar de possivelmente não ser uma ferramenta desconhecida para eles, é fascinante constatar que houve uma participação ativa desse indígena na construção da imagem⁸¹. Isso nos leva a refletir sobre quantos casos semelhantes podem ter ocorrido, mas não foram registrados nos arquivos, provocando uma reconsideração da relação na pesquisa de campo entre o fotografado e o fotógrafo. Isso suscita questionamentos em relação à noção convencional de que a fotografia é apenas o resultado do "olhar" do fotógrafo.

Continuemos a percorrer as linhas sinuosas que tecem as histórias dessas imagens, agora a partir da segunda expedição.

II. 2.2.2 As Fotografias dos Nambikwara, dos Mundé e dos Tupi-Kawahib da Segunda Expedição. Durante o período de maio de 1938 a janeiro de 1939, Lévi-Strauss, junto com Dina, Jean Albert Vellard, naturalista e médico, e Luiz de Castro Faria, etnógrafo brasileiro e fiscal do *Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas Científicas*, conduziu a *Expedição Etnográfica à Serra do Norte* (Grupioni, 1998; Loyer, 2018; Wilcken, 2011; Lévi-Strauss, 1955b). A expedição teve seu início na cidade de Cuiabá, em Mato Grosso, seguindo para noroeste ao longo da fronteira com a Bolívia, adentrando a região amazônica. O trajeto acompanhava a linha telegráfica⁸² construída pelo Estado brasileiro, sob a supervisão do Marechal Rondon. Além da equipe principal, a expedição contava com um considerável número de carregadores locais de Cuiabá, que

⁸¹ Pretendo realizar uma pesquisa de pós doutoramento com essa temática.

⁸² A linha telegráfica tinha o objetivo de estabelecer a comunicação entre o Rio de Janeiro e o Amazonas, estendendo-se até a fronteira da Bolívia. No entanto, devido a diversos problemas durante a construção e manutenção, e com o advento do rádio de ondas curtas, a linha telegráfica nunca entrou em funcionamento. Durante a expedição de Lévi-Strauss, várias estações ao longo da linha já haviam sido ocupadas por missionários religiosos, que as utilizavam para catequizar os indígenas (Wilcken, 2011).

foram contratados, e animais de carga (Wilcken, 2011). “Na verdade, a expedição à Serra do Norte estava o mais distante possível do modelo etnográfico malinowskiano – o pesquisador solitário ... durante boa parte do tempo o grupo era mais numeros do que os índios que Lévi-Strauss estava tentando estudar. (Wilcken, 2011, p. 93).

Além dos itens para o escambo com os indígenas e de todos os materiais essenciais para a sobrevivência da equipe e a condução científica da expedição, uma câmera Contaflex foi um dos itens mais notáveis na bagagem pesada. Conforme mencionado anteriormente neste capítulo, Lévi-Strauss detalha em SB (1994) as câmeras utilizadas em suas expedições: duas *Leicas* e uma câmera reflex *Voigtlander*, sendo esta última empregada exclusivamente nessa segunda viagem.

Ao chegar em Utiariti, no Mato Grosso, mais de um mês após o início da expedição, a equipe encontra o primeiro grupo indígena, os Nambikwara. Sobre essa ocasião, em uma carta enviada a Mário de Andrade, Lévi-Strauss compartilha suas primeiras impressões, das quais percebemos as dificuldades encontradas em campo: “... Infelizmente, o trabalho promete ser muito difícil: não há intérprete disponível, é completa a ignorância do português e é uma língua fonética que parece impossível de entender. Mas estamos aqui a apenas 24 horas. (2004, p. 260-1 citado Wilcken, 2011, p. 97)

Desse período de Lévi-Strauss com os Nambikwara, consegui mapear 19 fotografias no site do MQB⁸³, um número significativamente inferior em comparação com as fotos disponíveis dos grupos indígenas da primeira expedição, Kadiwéu e Bororo, que somam aproximadamente 80 de cada. Como minha pesquisa de mestrado não abrangeu as fotos da segunda expedição, não tenho como comparar se houve alguma alteração na disponibilização das fotografias no arquivo digital do MQB. Essas imagens abordam a vida no acampamento, apresentando algumas cenas aparentemente não encenadas, caracterizadas por um tom mais espontâneo. Em um trecho de TT (1957b), Lévi-Strauss trata brevemente da dinâmica entre os Nambikwara, a presença do etnógrafo e sua câmera fotográfica, do qual podemos observar esse despojamento: “Por fáceis que fossem os Nhambiquara - indiferentes à presença do etnógrafo, ao seu caderno de notas e ao seu aparelho fotográfico - o trabalho era complicado por motivos linguísticos.

⁸³ Realizei buscas considerando as variações na grafia Nambikwara, como Nhambiquara, Nambicuara, Nhambicuara, Nambiquara, Nhambikara. Além disso, utilizei critérios de pesquisa baseados na localidade, como Mato Grosso, Utiariti, Cuiabá, Corumbá, Juruena. Também examinei todo o *Fonds Lévi-Strauss*. No entanto, o resultado foi a identificação de apenas 20 fotografias desse grupo.

(p.294)”. Como se pode inferir a partir desse relato, Lévi-Strauss não enfrentou dificuldades para fotografar os Nambikwara, ao contrário do que afirmou em relação à primeira expedição, conforme aludido anteriormente nesta seção.

Após duas semanas, uma epidemia de oftalmia purulenta afetou gravemente Dina, levando-a a retornar a São Paulo para tratamento médico, assim como outros membros da equipe. Durante 15 dias, o grupo permaneceu em recuperação longe do acampamento provisório dos Nambikwara (Wilcken, 2011). Nesse período, Lévi-Strauss relata em TT (1957b) um episódio em que convenceu o líder do grupo Nambikwara a levá-lo à aldeia, uma vez que todos estavam em um acampamento temporário, com o propósito de realizar um recenseamento do grupo indígena. Durante o percurso, o burro que carregava Lévi-Strauss ficou inquieto devido a aftas na boca, resultando no distanciamento da tropa. Perdido na mata, Lévi-Strauss decidiu disparar ao alto para alertar os demais membros da comitiva sobre seu extravio. Tentou acalmar o burro e abandonou as “armas e de todo [...] material fotográfico” (1957b, p. 315). Após algum tempo, Lévi-Strauss conseguiu montar no animal, mas perdeu a localização de seus pertences. Os indígenas recuperaram facilmente seus itens e o reencontraram, garantindo assim a preservação dos registros fotográficos. Após isso, Lévi-Strauss encontra 75 indígenas de grupos distintos na aldeia e realizam trocas e negociações (Loyer, 2018). Não encontrei imagens referentes a esse encontro.

Já de outras ocasiões com os Nambikwara, vi algumas das fotografias na BNF, umas que foram publicadas e muitas outras inéditas. Além disso, tive contato com os cadernos de campo dessa segunda expedição que estão assim nomeados: Mapa do Mato Grosso⁸⁴; Caderno solto [Maio 1938]⁸⁵; Caderno solto [Notas. Cuiabá]⁸⁶; Caderno solto 'Viagem de Cuiabá a Utirarity, 6-16 /06/1938⁸⁷; Caderno solto Utirarity. Junho de 1938⁸⁸; Notas sobre o “Sistema de Parentesco Nambikwara”⁸⁹; e Caderno solto relativo a Utirarity e Juruena⁹⁰. Esses cadernos estão todos digitalizados no programa *Les carnets Nambikwara de Lévi-Strauss* (ANR) e totalizam cerca de 1000 páginas preenchidas a lápis, desprovidas de datação e compostas por várias folhas abordando temas diversos,

⁸⁴ No original: “*Carte du Mato-Grosso*”.

⁸⁵ No original: “*Carnet dérelié. [Mai 1938].*”

⁸⁶ No original: “*Carnet dérelié. [Notes. Cuiaba]*”

⁸⁷ No original: “*Cahier dérelié "Voyage de Cuiaba à Utirarity, 6-16 /06/1938"*.”

⁸⁸ No original: “*Cahier dérelié Utirarity. Juin 1938*”.

⁸⁹ No original: “*Notes sur le "Système de parenté Nambikwara"*.”

⁹⁰ No original: “*Carnet dérelié relatif à Utirarity et Juruena.*”

incluindo descrições etnográficas, registros de despesas, ilustrações (Figura 48), anotações musicais e, em grande quantidade, dados linguísticos (Désveaux, 2019). A grafia apresenta desafios de compreensão, especialmente para aqueles não familiarizados com o francês. Désveaux, responsável pelo Programa ANR, compartilha suas impressões iniciais sobre a pesquisa desses cadernos, que ainda estão sob análise:

Seu estudo preliminar já é extremamente revelador. Primeiro, porque vai contra a lenda de que Lévi-Strauss era um homem pobre no campo, muito aproveitado por suas ambições teóricas de se curvar às exigências ingratos da etnografia. Pelo contrário, percebemos então que ele observa tudo, ouve tudo, cheira tudo, anota tudo e desenha tudo (já sabíamos que ele tinha fotografado muito). (Désveaux, 2019, p.11, tradução nossa)⁹¹

⁹¹ No original: “Les carnets de la première expédition sont perdus, seuls ceux de la deuxième ont donc survécu. Leur étude préliminaire est déjà extrêmement révélatrice. D’abord parce qu’elle va à l’encontre de la légende selon laquelle Lévi-Strauss aurait été un piètre homme de terrain, trop taraudé par ses ambitions théoriques pour se plier aux exigences ingrates de l’ethnographie. Bien au contraire, on réalise alors qu’il observe tout, entend tout, sent tout, note tout et dessine tout (on savait déjà par ailleurs qu’il avait beaucoup photographié).”

Figura 48

Fotografia de uma página do caderno de campo de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Emmanuel Désveaux, "Les carnets nambikwara de Lévi-Strauss", *Journal de la Société des américanistes* [Online], 105-2 | 2019, Online desde 20 de dezembro de 2019, conexão em 29 de julho de 2022. URL: <http://journals.openedition.org/jsa/17130>; DOI: <https://doi.org/10.4000/jsa.17130> (legenda original)

A dificuldade de leitura dos cadernos de campo não nos impediu de identificar uma breve menção à prática da produção fotográfica. Uma compreensão mais aprofundada foi alcançada ao consultar as anotações de Luiz de Castro Faria, as quais foram transcritas com suas respectivas datas no livro *Um outro olhar* (2001). Por exemplo, em 7 de junho, Lévi-Strauss menciona ter tirado fotografias durante uma caminhada à cidade (NAF 28150), e com as informações de Faria, sabemos que se refere à cidade de Rosário, em Cuiabá, onde é possível avistar a serra dos Parecis. Planejava-se ficar um curto período nesse local enquanto aguardava a chegada da tropa com a estrutura da expedição. O livro de Faria também apresenta fotografias de Lévi-Strauss e Dina em campo, incluindo no momentos de produção fotográfica. Uma dessas imagens mostra um indígena posando para Lévi-Strauss, demonstrando o uso do arco e flecha (Figura 49). A

imagem final produzida pelo antropólogo francês sugere que a cena foi solicitada por ele para ser retratada, uma observação confirmada pela fotografia de Faria (Figura 50).

Figura 49

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: *Tristes Tropiques*, 1955. “*Position Nambikwara de la main droite pour le tir a l’arc*”. (legenda original)

Figura 50

Fotografia de Luís de Castro Faria.



Nota. Fonte: Faria, 2001, p. 82. “Etnólogos trabalhando: Lévi-Strauss fotografa o índio.”. (legenda original)

Além disso, essa foto em específico em TT (1955), é a única em que Lévi-Strauss pede ao leitor, na legenda, que compare com uma outra, na qual também há um indígena de outra etnia, novamente mostrando como se usa o arco e flecha. Essa forma de tratar a imagem em suas publicações é rara e parece-me um sinal de que as fotografias não estão simplesmente lançadas em alguma parte do livro somente para lá figurarem, há uma proposta de visualização para o leitor.

Gostaria de aqui pontuar uma outra constatação a partir dessa informação e considerando também alguns outros aspectos das fotos em TT (1955): as fotografias estão em conjunto ao longo do texto escrito e suas folhas não estão paginadas. Elas estão referenciadas por uma sequência própria de números, não são aludidas no texto e suas temáticas nem sempre dialogam com o que está sendo apresentado naquela parte do livro. Esse cenário me faz pensar que as fotografias de TT (1955) são como um livro à parte: as fotografias podem ser “lidas” independente do texto escrito e vice-versa. Parece-me que essa forma de tratar as imagens, com exceção do livro SB (1994), é uma constante nas publicações de Lévi-Strauss e me faz refletir se as fotografias bastassem em si mesmas, não havendo uma necessidade de elas dialogarem mais intimamente com o texto ou de serem explicadas, ou seja, elas não estariam ilustrando o texto e são uma narrativa à parte.

Outro aspecto relevante é quanto aos critérios de escolhas dessas fotografias. Novaes (1999) em um artigo em que analisa as fotografias de Lévi-Strauss e tentam compreender por qual motivo ele mantinha um ar desdenhoso de suas imagens, afirma que “Lévi-Strauss raramente se utiliza da fotografia e quando o faz é a partir de uma visão muito mais estética do que etnográfica.” (s/p). Essa também é a visão do filho de Lévi-Strauss que afirmou na entrevista dada a mim, conforme discutido no primeiro capítulo, que as escolhas das fotografias para a publicação por seu pai eram fundamentalmente artísticas. Será? Eu tendo a conceber que as fotografias de Lévi-Strauss, tanto aquelas publicadas quanto guardadas em arquivos, possuem um valor etnográfico grandioso e é por essa particularidade que Lévi-Strauss as escolhe para virem à público associada a uma preocupação estética tendo em vista a formação de fotógrafo e relação com o pai artista, pintor e fotógrafo⁹². Não há dúvidas de que havia um cuidado na seleção de imagens

⁹² Sobre isso, ver capítulo 1.

plasticamente belas e tecnicamente exitosas, mas levando em consideração as reflexões que fiz até agora sobre a micro-histórias dessas imagens, acredito que seu autor as compreende de um ponto de vista de uma riqueza etnográfica, culminado em fotos de referências, que justificam a não necessidade de publicizar muitas e inéditas fotografias, pois aquelas privilegiadas cumprem com o seu papel de criar uma narrativa imagética etnográfica, mesmo que não explicitada textualmente. Essa é uma forma de compreender a produção imagética de Lévi-Strauss que venho demonstrando e que será reiterado no seguimento do capítulo.

Vamos retomar a construção das histórias dessas imagens durante a segunda expedição. No diário de Dina⁹³ encontramos mais informações que nos permite verificar que havia uma atenção ao que era fotografado e ao que ainda faltava registrar, além de ao longo da escrita ter menção à fotografia com sua correspondente numeração, e por vezes, uma breve legenda, certamente com a intenção de podê-las identificá-las quando da revelação do negativo. Devido a caligrafia, alguns trechos consegui reconhecer por completo, outros em partes e trago aqui algumas dessas descobertas. Portela (2020) que examinou os cadernos de Dina numa tese de doutoramento, traz a seguinte caracterização desses: “Há trechos onde se revelam descrições detalhadas da paisagem, dos lugares, das coisas e das pessoas: formas, cores, cheiros, sons. Há esses trechos mais objetivos e outros onde as metáforas são acionadas, muitas vezes de forma poética.” (p. 85)

Em uma das páginas do caderno de Dina, referente aos meses de maio a julho de 1938 quando estavam entre os Nambikwara, encontrei uma espécie de indicação de Dina do que deveria ser notado mais de perto. Numa sequência numerada de 1 a 8 estavam os seguintes pontos: “1- tipos físicos”, no qual ao lado tem-se a palavra “e fotos” e logo abaixo um detalhamento: “mulheres, homens e crianças”; “2- recenseamento exclusivamente numérico”; “3- descrição do dia”, seguidos de “das mulheres” e “das crianças”; “4- ocupações e deveres observados”; 5- (ilegível); “6- laços de parentesco”; “7- coleções (início)” com a seguinte especificação: “natureza do objeto”, “nome”, “descrição e nome das partes”, “fabricações, o quê? como? quando?”, “utilizações, o quê? como? Quando?”; e, por último, “8- fotos, tipos físicos e ocupações” (NAF 28150). Esses registros além de reverberarem o protocolo etnográfico que a expedição seguia – o

⁹³ Segundo Portela (2020), Dina também produziu diários de campo na primeira expedição e esses estariam na BNF, no setor de Manuscritos, onde também se encontra o Fundo Lévi-Strauss. Todavia em contato com a responsável pelo setor, foi-me informado que lá só estão os diários referentes a segunda expedição, dentro do Fundo mencionado.

alinhamento metodológico com Mauss e com os anglo-saxões - também demonstra que, ao menos Dina, considerava as fotos a partir de uma organização prévia bem como nos comprova um envolvimento dela com a prática fotográfica em campo. Ainda acrescentamos que a antropóloga tinha um entendimento técnico fotográfico ou ao menos uma noção, pois no manual escrito por ela, intitulado *Instruções práticas para pesquisas de Antropologia física e cultural*, em 1936, há uma orientação quanto ao uso de aparelhos fotográficos de películas, pois são mais viáveis para o transporte, o que corresponde a um conhecimento prévio (Portela, 2020).

Na continuação do exame do caderno de campo de Dina, percebemos que ela ao escrever sobre os tipos físicos, fez indicação das fotos relativas a essa temática: “foto 4 a 10 e 10-14 – grupo de mulheres Nambikwara” (NAF 28150). Numa outra parte na qual parece-me ser uma lista de demandas tem-se “foto de banho – atitudes de banho” e “foto do perfil (?)”⁹⁴ dos cestos” (NAF 28150), entre outras anotações enumeradas que não especificam sobre fotografias. O fato de ao lado da “foto de banho” ter o que se objetiva com a imagem, “atitudes de banho”, denota que as fotografias eram um recurso metodológico coletado em campo para posterior extração de informações, sendo um uso semelhante com o que Mead e Bateson deram as fotografias do povo de Bali tratando essas como fonte de pesquisa e não apenas ilustrações (Samain, 2000). Todavia, Dina enxerga uma maior potencialidade nos filmes para o registro das atitudes do que a fotografia, como podemos observar em uma das aulas do seu Curso de Etnografia: “...a fotografia é insuficiente para [registrar] as atitudes; o processo especial, isto é, a cinematografia, fornece a única anotação perfeita... (Curso de Etnografia, IEB citado por (Portela, 2020, p. 167)

Nomeadamente sobre fotos de banhos, há uma imagem de Lévi-Strauss publicada em SB (1994) dele se banhando com os indígenas, foto essa que provavelmente foi tirada por outra pessoa, pois se exclui a possibilidade de autorretrato, visto que a cena não permitiria o registro que desse tempo de ligar o temporizador e ajeitar todos os atores da forma em que estão retratados. Matthieu supõe que é de autoria de Dina, segundo ele conclusão chegada a partir da constatação de uma outra fotografia em que ela estava no cenário:

⁹⁴ Não tenho certeza sobre essa palavra.

...Essa eu acho que foi Dina porque, de fato, há logo antes ou logo depois, não me lembro, fotos de Dina tomando banho com as mesmas criancinhas. Então, essa eu acho que foi ela quem tirou dele, mas senão é quase sempre com temporizador. (comunicação pessoal, 03 de março, 2022).

Diante do exposto é esperado que se questione onde está a produção imagética de Dina e também como ela a usaria se tivesse dado continuidade a carreira de antropóloga. Uma análise prévia do diário de campo de Dina já permite compreender que ela destinou um papel a fotografia equiparado com os outros recursos de campo assim como uma atenção cuidadosa ao processo fotográfico.

Retornando ao estudo das fotos dos Nambikwara, com relação a sua circulação, observamos que essa se dá em diversos contextos, sendo publicadas em artigos e livros. Em 1948, no artigo *The Nambicwara* (1948b), quatro fotos são apresentadas, marcando a primeira vez em que as imagens de Lévi-Strauss não estão agrupadas em um único conjunto, mas integradas ao longo do texto, ilustrando pontos específicos discutidos, como os adornos. Em sua monografia *La vie familiale et sociale des indiens Nambikwara* (1948c), encontramos 22 fotos dispostas no final do texto, como parte de um anexo. A obra TT (1955) conta com 28 imagens no meio do livro, sem referências textuais específicas. Já em SB (1994), são apresentadas 50 imagens dos Nambikwara, além de outras relacionadas à viagem e uma que destaca Lévi-Strauss em um momento de banho com os indígenas.

Dois pontos merecem destaque neste contexto. O primeiro diz respeito à forma de apresentação das fotos na publicação do primeiro artigo citado, o de 1948. Ao contrário da maioria das outras publicações, as fotografias não estão agrupadas, mas dispostas em uma sequência que dialoga diretamente com o texto escrito. A meu ver, isso não configura uma nova abordagem das imagens, mas representa um caso excepcional. Em segundo lugar, observa-se a quantidade significativa de imagens publicadas dos Nambikwara⁹⁵, ultrapassando consideravelmente os números relacionados a outros grupos indígenas. Parece que este grupo foi privilegiado imagetivamente por Lévi-Strauss, levantando a questão se houve uma nova gestão dessas fotografias ou se manteve um padrão de reciclagem ao longo das diversas publicações. Vamos então à análise.

⁹⁵ Mathieu, na entrevista, nos informou que Lévi-Strauss nutria um carinho especial pelos Nambikwara.

Das quatro fotos do artigo mencionado, três foram republicadas em outros livros. Da monografia, 12 foram novamente utilizadas, e das fotografias de TT (1955), apenas sete não constaram novamente em SB (1994). Além disso, há imagens presentes em pelo menos três dessas publicações, como a Figura 51. Inicialmente, ela aparece no artigo de 1948 com a legenda “Mulher Nambikwara perfurando um pingente de orelha de madre pérola.”⁹⁶. Em 1955, em TT (1957a), a mesma foto é acompanhada da legenda “Mulher Nambikwara perfurando pingentes de orelha feitos de madre pérola fluvial”⁹⁷. Em SB, de 1994, a legenda muda para "Trabalhos artesanais sob os abrigos: esta mulher perfura um fragmento de concha destinado à ornamentação". Essa dinâmica evidencia novamente o reuso constante das imagens ao longo do tempo e do espaço, com fotografias, especialmente, sendo repetidamente empregadas, cada vez com legendas distintas.

Quanto às legendas, destaco a descoberta de um manuscrito nos arquivos de Lévi-Strauss na BNF. Nesse documento, o antropólogo elabora uma lista enumerada de cada fotografia presente em TT (1955). Essa evidência reforça de maneira inequívoca que as legendas são da autoria direta de Lévi-Strauss.

Figura 51

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Saudades do Brasil, 1994, p. 125.

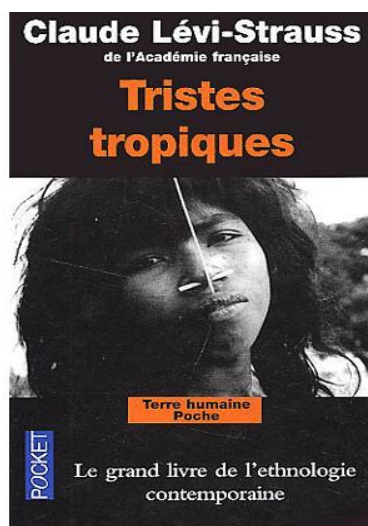
⁹⁶ No original: "Femme nambikwara perçant un pendant d'oreille de nacre".

⁹⁷ No original: "Femme Nambikwara forant des pendants d'oreille en nacre fluviale"

As imagens dos Nambikwara também apareceram como capa. Em 1957, uma fotografia de um jovem Nambikwara foi escolhida para ilustrar a capa da republicação do livro TT (1957b), e anos depois, outra imagem de um jovem também aparece na capa de SB (1994) (Figuras 52 e 53, respectivamente). Infelizmente, não foi possível obter informações sobre os critérios de seleção dessas capas nos arquivos consultados, e essas imagens não estão disponíveis no MQB. Observamos que ambas as imagens contribuem para a construção de um imaginário associado a uma representação de indígenas culturalmente intactos, evocando a ideia do "bom selvagem" com uma aura romântica.

Figura 52

Capa de Tristes Tropiques da 1ª edição



Nota. Fonte: *Tristes Tropiques*, 1955.

Figura 53

Capa do livro "Saudades do Brasil"



Nota. Fonte: Saudades do Brasil, 1994.

Continuando a análise das fotografias dos Nambikwara, eles também foram registrados por Vellard, assim como por Faria, sendo que as fotos do primeiro estão na BNF e as do segundo, em parte, foram publicadas no livro *Um Outro Olhar* (2001). É interessante notar que uma mesma cena foi capturada pelos três: uma em que um indígena está sentado em um tapete preparando o curare, veneno usado nas flechas. A primeira é atribuída a Lévi-Strauss, a segunda - uma sequência de 3 imagens - a Faria, e a terceira, a Vellard (Figuras 54, 55 e 56). Observando essas imagens, a cena e a personagem retratadas são as mesmas, e consigo imaginar o homem da foto cercado por três outros homens, cada um com sua máquina em punho, preparados para acionar o botão do obturador. Nas fotos, aparentemente, não há nenhum sinal de desconforto do fotografado, e se houve, não foi expressado de uma forma que pudesse ser interpretada por uma perspectiva não indígena como desconforto. É fascinante como o exame comparativo dessas fotos nos permite fantasiar sobre os bastidores de sua produção: antropólogos com o desejo de descobrir sobre o outro, observando e fotografando. Corroborando isso, em uma das fotos, na segunda sequência, é possível inclusive notar as pernas de um dos integrantes da expedição, que pode ser de Lévi-Strauss ou Vellard.

Um outro ponto que me chama a atenção são os ângulos e os recortes de cada uma delas. Enquanto na foto de Lévi-Strauss e de Vellard há menos espaço para o contexto, com uma aproximação da situação retratada, a foto de Faria tem um distanciamento maior. Podemos pensar que isso possa ser uma manifestação da relação que existia entre os três, na medida em que os estrangeiros eram os "donos" da expedição e o brasileiro, um fiscal; ou seja, suas posições podem estar refletidas no momento do clique, ainda mais se considerarmos que as fotos foram realizadas quase ao mesmo tempo. Em contrapartida, os três fotografam o indígena sem se abaixarem; em todos há um ângulo de cima para baixo, o que pode demonstrar também a relação de verticalidade entre os não indígenas e os indígenas. Como bem nos recorda MacDougall (2016), o ato de fotografar invariavelmente incorpora uma relação intrínseca com seu referente, configurando-se como um meio para a descrição e avaliação de eventos, indivíduos ou objetos.

Figura 54

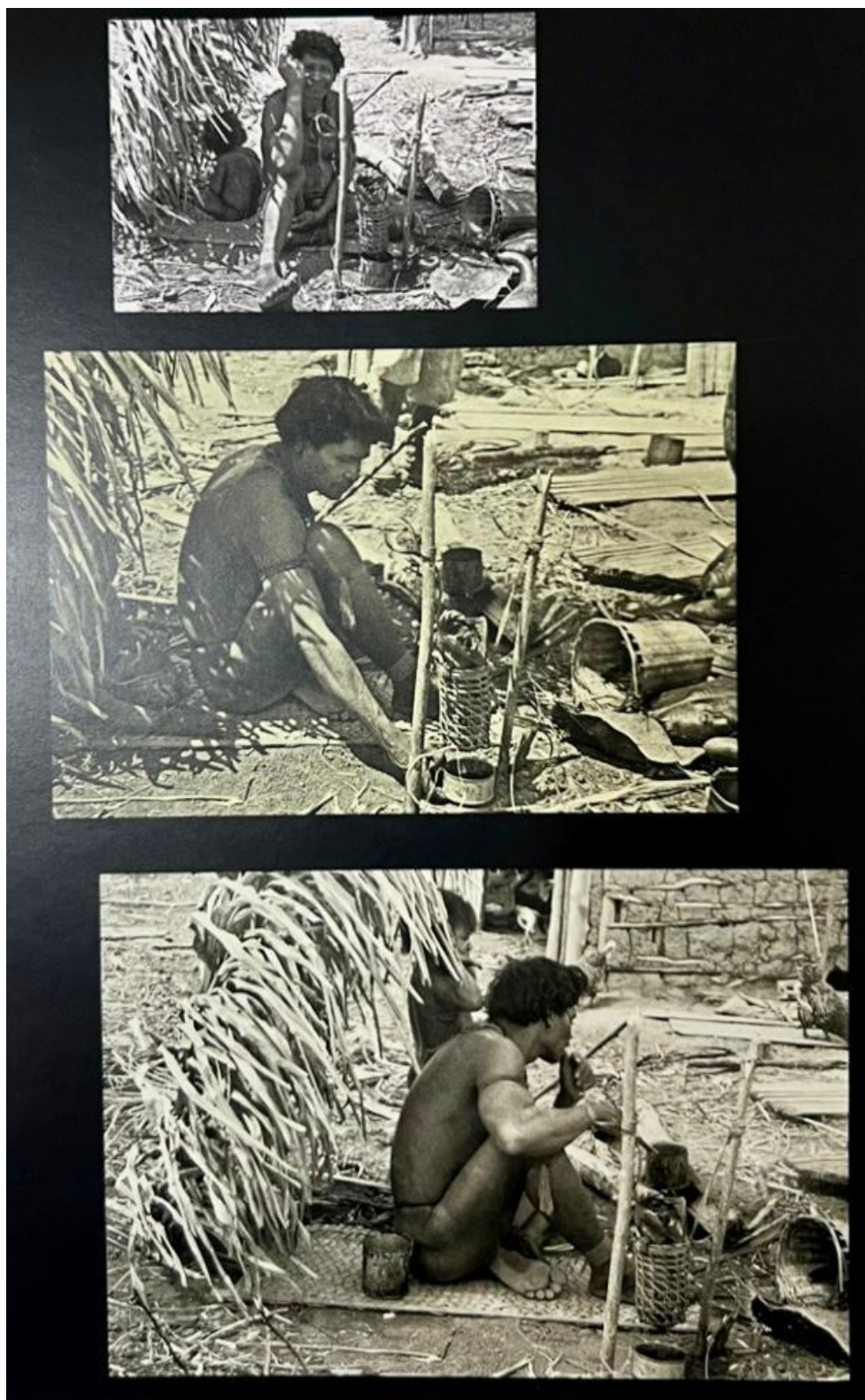
Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Saudades do Brasil, 1994, p. 126.

Figura 55

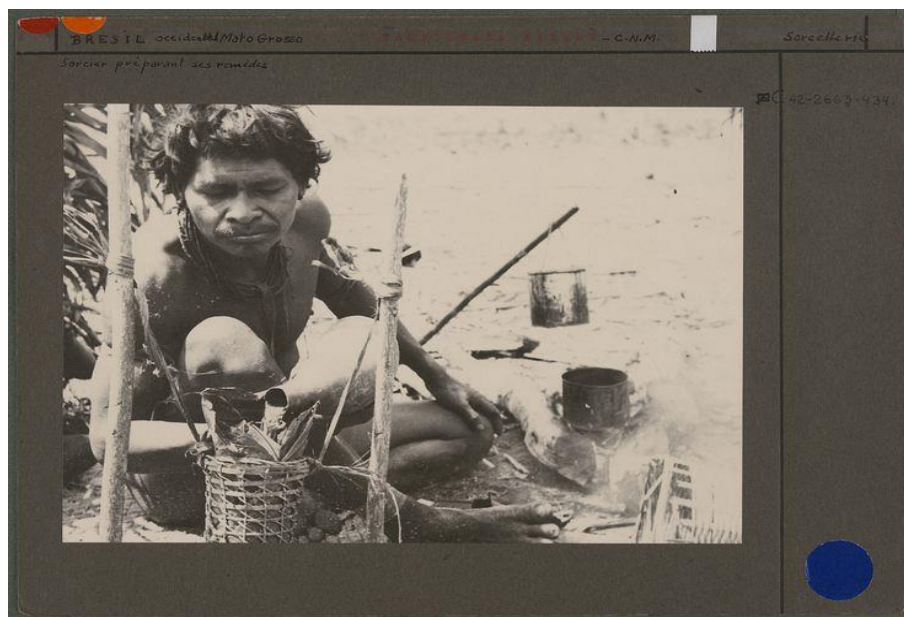
Sequência de fotografias de Luiz de Castro Faria.



Nota. Fonte: Faria, 2001, p. 123.

Figura 56

Fotografia de Vellard.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). Fotografia de Vellard.

Após o período com os Nambikwara, que constitui a primeira parte da expedição, prosseguiram a exploração navegando de piroga pelo rio Pimenta Bueno, localizado no que hoje é o território de Rondônia. Dina, enferma, não continuou com a expedição. Ao chegarem no *Posto Telegráfico de Pimenta Bueno*, na confluência do rio homônimo com o rio Machado, ficaram sabendo de uma tribo indígena desconhecida (1957b). Lévi-Strauss, imerso numa atmosfera de expectativa de encontrar indígenas sem grandes interferências colonizadoras, começou a planejar a visita a essa tribo. Ele compartilhava do mesmo sentimento dos autores que leu, cujas aventuras foram preparatórias para a expedição, como evidenciado na passagem de TT (1957b): “Não há perspectiva mais exaltante para o etnógrafo que a de ser o primeiro branco a penetrar numa comunidade indígena.” (p. 346).

Chegaram aos Mundé⁹⁸ em outubro, após aproximadamente 3 meses entre os Nambikwara (Loyer, 2018), e encontraram 25 indígenas. Permaneceram por menos de uma semana entre eles e são os primeiros pesquisadores a terem contato com esse grupo. Todavia, Lévi-Strauss expõe em TT (1957b) sua frustração por não conseguir empreender

⁹⁸ A possível etnia desse grupo foi identificada por Lévi-Strauss em SB como remanescentes do povo chamado Kepkiriwát pelos Nambikwaras (1994, p. 167). Mondé é uma família linguística do tronco Tupi.

uma pesquisa etnográfica mais exploratória devido às dificuldades de comunicação, já que não havia intérpretes, e ao cansaço acumulado que abatia a todos.

Eu tinha querido ir até à ponta extrema da selvageria; não devia estar satisfeito entre esses graciosos indígenas que ninguém tinha visto antes de mim, que ninguém, talvez, veria mais tarde? Ao término de um exaltante percurso, eu “tinha” os meus selvagens. Ai! eram-no demasiado! Sua existência tendo-me sido revelada no último momento, eu não pudera reserva-lhe o tempo indispensável para conhecê-los. Os recursos limitados de que dispunha, o abatimento físico em que nos encontrávamos, meus companheiros e eu próprio, - e que a febre consecutiva às chuvas iam ainda agravar – só me permitiam um breve gazeio, em lugar de um mês de estudos. Lá estavam eles, prontos a ensinar-me os seus costumes e suas crenças, e eu não sabia a sua língua! Tão próximos de mim como uma imagem no espelho, eu podia tocá-los, mas não compreendê-los. [...] (p.354)

Relativamente às fotografias, há 4 fotos dos Mundé publicadas em um artigo de 1948 intitulado *Tribe of the Right Bank of the Guaporé River* (1948a), 12 fotos em SB (1994) e 7 em TT (1955). Considerando que, mais uma vez, algumas fotos são recicladas entre as publicações mencionadas, consegui contabilizar um total de 17 imagens produzidas por Lévi-Strauss, das quais tive acesso. Se mais fotos foram realizadas durante esses poucos dias em que o antropólogo esteve com os Mundé, essas não foram disponibilizadas no arquivo digital da MQB ou no acervo da BNF. Seguindo o padrão de apresentação das imagens nas publicações, as fotografias estão em TT (1955) e no artigo citado, como se fossem à parte, sem serem referidas no texto. As fotografias em TT (1955) apresentam um enquadramento mais fechado, enquanto as de SB (1994) ampliam-se para o contexto, e dessa forma, podemos observar a mesma fotografia com edições diferentes, mais uma vez (Figuras 57 e 58).

Figura 57

Fotografia de Lévi-Strauss em Tristes Tropiques



Nota. Fonte: *Tristes Tropiques*, 1955. “Une femme munde et son enfant” (legenda original).

Figura 58

Fotografia de Lévi-Strauss em Saudades do Brasil



Nota. Fonte: *Saudades do Brasil*, 1994, p.176.

Em 1948, Lévi-Strauss redigiu um artigo sobre os indígenas do Alto Xingu, intitulado *The tribes of the upper Xingu river* (1948d), para o *Handbook of South American Indians*. Esse artigo apresenta uma situação peculiar: embora contenha algumas fotografias relativas aos grupos indígenas dessa região, Naruvotu e Yawalapiti, num total de 13 fotos, nenhuma delas é de sua autoria, visto que o antropólogo não teve contato com esses povos. Intrigou-me o uso de fotografias tiradas por outros fotógrafos no artigo e a forma como ele a fez. Podemos considerar que, na época, Lévi-Strauss valorizava a inclusão de imagens em suas publicações abordando temáticas relacionadas aos indígenas. No entanto, ao analisar os artigos publicados no período que se estende do Brasil e logo após, é possível afirmar que nem todos os artigos sobre sua experiência entre os indígenas do Brasil contaram com fotografias, sejam de sua autoria ou de outro autor. Por exemplo, entre 1942 e 1947, quando produziu 13 artigos, alguns deles sobre a temática indígena, houve um hiato na presença de fotos. Portanto, as fotos não estão presentes em todos os artigos relacionados às análises da pesquisa de campo brasileiro. Quando elas aparecem, segue-se um padrão em que as fotos não são incorporadas ao conteúdo escrito, seja de autoria própria ou não, como ocorre no artigo sobre o Alto Xingu. A hipótese que venho desenvolvendo ao longo desse capítulo, de que as fotografias formam uma narrativa isolada, um outro “texto” autônomo, parece-me consolidar-se com mais esse caso.

A segunda parte da expedição que estamos explorando prosseguiu em busca do último grupo indígena, um bando Tupi-Kawahib⁹⁹, recém-contactado pelos Tacvatip, grupo também pertencente a essa etnia, que intermediou o encontro com o antropólogo. Ao depararem-se com esse coletivo pequeno, permaneceram com ele por cerca de uma semana (Wilcken, 2011). No início do capítulo de TT (1957b) no qual relata sobre os Tupi-Kawahib, Lévi-Strauss oferece um detalhamento desse grupo:

Eis como se compunha minha nova família. Primeiro, Taperaí, o chefe da aldeia, e suas quatro mulheres. Maruabaí, a mais idosa, e Cunhatsin, sua filha do leito precedente; Tacoame e Ianopacomo, a jovem paralítica. Êsse lar polígamo

⁹⁹ Provavelmente são os descendentes dos “Cabahyba”, antigo grupo que habitava a região onde Lévi-Strauss viajou. São falantes da família Tupi-Guarani. “Kagwahiva” ou “Kagwahiva’nga” pode ser traduzido como “nossa gente” contrastando com “tapy’yn”, que significa “inimigo”. Fonte: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Parintintim>. Acesso em 16/08/2022.

criava 5 filhos: Camini e Puereza, rapazes que aparentavam respectivamente 17 e 15 anos; e 3 meninas: Paerai, Topequea e Kupecaí.

O lugar-tenente do chefe, Potine, tinha mais ou menos 20 anos e era filho do casamento precedente de Maruabaí. Havia também uma velha, Viracaru, seus dois filhos adolescentes, Taivari e Caramua, o primeiro solteiro, o segundo casado com sua sobrinha mal chegada à nubilidade, Penhana; enfim, seu primo, um jovem paralítico, Ualera. (p. 377)

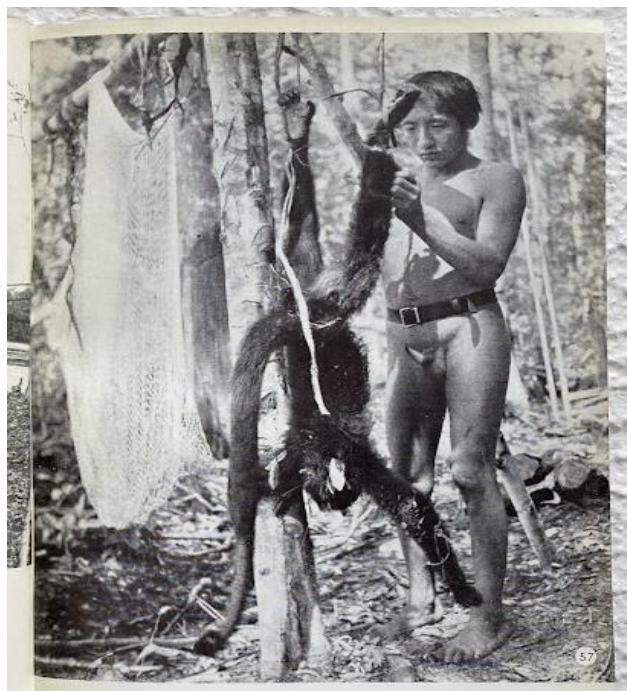
É essa "nova família" que Lévi-Strauss fotografa e publica 6 fotos em TT (1955) e 11 em SB (1994)¹⁰⁰. Assim como ocorreu com as fotografias dos Mundé, também não identifiquei nenhuma foto dos Tupi-Kawahib no acervo digital do MQB. Aqui, repete-se a mesma dinâmica que ocorreu com as fotografias das expedições publicadas; quase todas as fotos de TT (1955) são republicadas em SB (1994), com exceção de uma, levando a deduzir que a totalidade de fotografias que tive acesso desse grupo indígena seja de 12. Essa imagem que não foi replicada em SB (1994) é de uma cena na qual um indígena aparece esfolando um macaco caçado (Figura 59). Contudo, se a foto não se repete em SB (1994), outra, cuja temática é a mesma, é escolhida em seu lugar (Figura 60), e nota-se que ambas as fotos parecem ser uma sequência do ato de preparar a caça. Esse é mais um ponto interessante na história dessas imagens. No universo de fotografias publicadas, quase não há sequências da mesma cena retratada, priorizando-se o estático em vez da demonstração de uma movimentação¹⁰¹. Além disso, ao analisar as fotos não publicadas, percebemos que também não há fotos em séries com frequência, tal como a abordagem de Malinowski (Samain, 1995) e Mead e Bateson (Samain, 2000).

¹⁰⁰ Há um artigo de nome *The Tupi-Cawahib* publicado no *Handbook of South American Indians*, em 1948, do qual não consta nenhuma fotografia.

¹⁰¹ Um caso específico é a publicação das fotos em sequência das danças cerimoniais dos Bororo em SB.

Figura 59

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: *Tristes Tropiques*, 1955. “Un homme Tupi-Kawahib (Potien) dépouillant un signe.”

Figura 60

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: *Nota.* Fonte: *Saudades do Brasil*, 1994.

Dessa maneira, a minha sugestão de “fotografias-referências” é reforçada, indicando que Lévi-Strauss seleciona cuidadosamente determinadas fotografias para desempenhar o papel de protótipos versáteis representativos de um grupo indígena específico. Ou seja, uma fotografia individual ou um conjunto limitado delas é suficiente para atingir seus objetivos, e essas imagens são utilizadas em várias publicações, variando apenas os enquadramentos – ora mais abrangentes, contextualizando a cena, ora mais fechados, destacando algum detalhe específico – e as legendas. Como discutido anteriormente, a prática de utilizar a fotografia como protótipo para desenhos era comum, e acredito que esse mesmo princípio foi aplicado às fotografias: algumas funcionam como modelos para uma narrativa visual, ancorada em uma perspectiva não linear, onde cada imagem é um universo a ser explorado em sua singularidade e profundidade. No entanto, simultaneamente, essas fotografias podem ser agrupadas para proporcionar uma visão mais abrangente da totalidade imagética daquele grupo indígena.

Outros grupos indígenas são mencionados por biógrafos e pelo próprio Lévi-Strauss em TT (1955), indicando que foram contatados durante a expedição e, possivelmente, fotografados. Grupioni (1998), que examinou os arquivos de fiscalização da expedição, afirma que Lévi-Strauss visitou os Kabixiana, os Pareci e os Tupi-Kawahib no rio Machado na última expedição. No entanto, em TT (1955), as menções aos Pareci são breves e focam principalmente em informar que foram contratados para a segunda expedição e acerca de sua relação com os Nambikwara, que compartilhavam o mesmo território, separados pela linha de telégrafo. Parece que o contato entre o antropólogo e os Pareci ocorreu devido à presença deles na região habitada pelos indígenas que Lévi-Strauss pretendia estudar. Apesar do relato de coleta de artefatos Pareci no arquivo de fiscalização da expedição, não foi possível encontrar nenhuma fotografia publicada ou arquivada no MQB sobre os Pareci. No caso dos Kabixiana, a situação é semelhante: não foram encontradas fotografias e a única informação disponível é que Lévi-Strauss também coletou objetos desse grupo indígena. Em TT (1955), não há menção a esse contato com os Kabixiana.

Na próxima seção, apresento as principais conclusões e as hipóteses que elaborei considerando as micro-histórias das fotografias de Lévi-Strauss.

II. 3 As Outras Histórias das Fotografias

As fotografias, tanto os arquivos fotográficos quanto as imagens publicadas, foram tratadas neste capítulo como objetos biográficos e relacionais. Essa abordagem permitiu análises detalhadas que revelam as micro-histórias por trás das fotografias de Lévi-Strauss, possibilitando uma reinterpretação e uma problematização mais profunda da relação do antropólogo com essas imagens ao longo de sua carreira acadêmica¹⁰². Ao recapitular algumas dessas trajetórias estudadas, descobrimos experiências etnográficas com grupos indígenas até então desconhecidas, reveladas através da análise dos arquivos fotográficos. Também identificamos equívocos nas classificações das imagens pelas instituições que as abrigam, bem como em SB (1994). Além disso, exploramos como as fotografias foram utilizadas como modelos por Lévi-Strauss para criar alguns dos desenhos presentes em suas publicações. Consideramos ainda a possibilidade de o antropólogo ter empregado suas próprias fotografias como fonte de inspiração para narrar suas experiências etnográficas em TT (1955).

Gostaria de retomar e discutir duas conclusões abordadas neste capítulo, sendo uma relacionada à produção das imagens e a outra ao seu uso subsequente. Ao longo do texto, questioneei se Lévi-Strauss seguia um protocolo etnográfico ao produzir fotografias durante suas viagens aos indígenas, e acho relevante trazer essa questão novamente para discussão. De fato, existia um padrão que era meticulosamente seguido ao capturar imagens de temas recorrentes, como tipos físicos, habitações, objetos e métodos de produção, todos em sintonia com o contexto antropológico da época. No entanto, observamos algumas fotografias que escaparam desse padrão, como aquelas relacionadas à paisagem, à natureza e à documentação das condições da própria viagem. Por outro lado, as fotos centradas nos indígenas frequentemente seguiam uma abordagem específica para retratar determinados temas.

Agora, em relação à maneira como Lévi-Strauss utilizou suas imagens posteriormente ao trabalho de campo, acredito que a constatação mais interessante. Inicialmente retomemos a ideia que as fotografias escolhidas por Lévi-Strauss para serem publicadas, possuem um valor etnográfico, contradizendo uma conclusão apresentada por Novaes (1999) em um artigo, na qual afirma que Lévi-Strauss quando usa a fotografia é geralmente com uma abordagem mais voltada para a estética do que para a perspectiva

¹⁰² Outros aspectos sobre essa relação foram discutidos no capítulo 1.

etnográfica. Embora o elemento estético também esteja presente nas escolhas das fotos publicadas, é notável a beleza e a sensibilidade das imagens; no entanto, não acredito que esse seja o único e principal critério de seleção. O que as micro-histórias das fotografias revelam é que o etnográfico, associado ao estético e ao técnico, são elementos fundamentais que guiam a escolha das imagens que serão publicadas ou preservadas nos arquivos.

O padrão de reciclagem das fotografias ao longos do tempo e do espaço, vem provar o valor etnográfico que Lévi-Strauss enxerga em qualquer foto publicada reutilizada, reiterada a cada livro ou artigo lançado, demonstrando sua prioridade por imagens consistente do ponto de vista antropológico. Um provável despojamento com suas fotografias e até mesmo desdém, conforme mostrado no capítulo 1, pode nos levar a crer que não haveria uma gerência na editoração dessas, mas nosso estudo mostra ao contrário, há uma gestão nessa que se desenhou no começo da vida acadêmica de Lévi-Strauss no Brasil e perdurou após. Tratemos sobre isso.

O traço mais marcante do uso que o antropólogo dá as suas imagens é a eleição de fotografias de referências – aqui numa inspiração a ideia de “mitos de referência” proposta por Lévi-Strauss - que viajam por tempos e espaços distintos, construindo suas próprias trajetórias, ligadas, porém a sua gênese e que cumprem seu papel de guia na sedimentação de uma **narrativa imagética própria e autônoma**. As fotografias publicadas reprisadas trazem consigo, conforme já aludido, um valor etnográfico e estético significativo a ponto de serem reaproveitadas de forma estratégica em cada contexto editorial, variando-se suas edições e legendas para se encaixarem no propósito de cada obra. Essas imagens não precisam ser seriadas, posto que sua apreciação se dá em profundidade de cada uma delas ou agrupadas para se ter uma certa totalidade do conhecimento da cultura retratada a partir da visualidade. Parte-se aqui da ideia de narrativa de Benjamim (1987) que a concebe como a "faculdade de intercâmbio de experiências" (p.198). A narração emerge da experiência do narrador e, ao contar uma história, este também incorpora as experiências dos ouvintes, incitando reflexões sobre suas vivências pessoais (Novaes, 2014). Assim, de acordo com Novaes (2014), a fotografia compartilha semelhanças com o elemento acolhedor da narrativa. Ela afirma que, ao falar sobre o acolhimento da fotografia, refere-se à sua capacidade de ser suficientemente "aberta" para permitir que o observador mergulhe em seu conteúdo e, paradoxalmente, reconheça em si mesmo as emoções e pensamentos despertados pela

imagem. Nesse sentido, tanto a narrativa quanto a fotografia evocam e retêm as marcas tanto do narrador quanto do fotógrafo (Novaes, 2014). Portanto, a narrativa imagética própria e autônoma construída por Lévi-Strauss em cada publicação ao longo de sua vida acadêmica, “diz” além dos grupos fotografados, elas “falam” a respeito de Lévi-Strauss e de sua concepção sobre as imagens nas publicações.

Desse modo, pensar nas fotografias de Lévi-Strauss como objetos sociais dotados de suas próprias histórias, nos fez chegar a uma outra história sobre as imagens desse antropólogo: as fotografias estão nas publicações, raramente são mencionadas, todavia elas não estão lá simplesmente jogadas, pois existe uma forma de lidar com elas específica, que só é possível sua averiguação quando postas em contraste e com distanciamento temporal e espacial. Lévi-Strauss construiu em cada obra uma narrativa imagética, que não precisava se ancorar no texto escrito e nem necessitava de explicações, já que as próprias fotografias cumprem esse papel, elas estão lá para serem apreciadas como imagens autônomas.

Penso que há aqui o mesmo movimento de se desenhar a partir das fotografias que tanto Lévi-Strauss e seu pai praticaram: diante de uma imagem prototípica, no qual há uma apreciação em profundidade, em que se penetra em cada detalhe, é possível reconstruir traços que vão se inteirar e formar uma outra imagem associada a original. As fotos publicadas de Lévi-Strauss são para essa finalidade: uma exploração íntima pelo leitor para chegar a uma compreensão inteligível e sensorial a partir daquela visualidade examinada. As fotografias permitem acessar a dimensões do sensível e construir uma permuta entre a experiências do etnógrafo e do apreciador.

Nesse sentido, lembra-me a perspectiva de MacDougall (2006) sobre apreender uma imagem, que afirma que para conhecê-la necessita-se de maneiras diferentes da que se usa para compreensão de um texto escrito. Dessa forma, acredito que Lévi-Strauss trate suas imagens em suas obras dessa maneira - mesmo que não tenha construído uma teoria relativa a isso – isto é, intui que o imagético é de uma outra ordem de conhecimento distinta da do escrito e isso se manifesta na maneira como cuidou de suas fotografias nas publicações.

Capítulo 3

Os Kadiwéu e as Fotografias de Lévi-Strauss: O Retorno das Imagens

Figura 61

Júlia Langes Observando Fotografia de Mulher Kadiwéu Capturada por Lévi-Strauss em 1935.



Nota. Fotografia de Andrea Cavararo (2022).

A imagem acima (Figura 61) revela Júlia Langes, uma anciã dos Kadiwéu, moradora de uma aldeias do território indígena, examinando com admiração as fotografias capturadas por Lévi-Strauss em 1935. Em uma passagem de 97 anos, este instantâneo de Lévi-Strauss, entra em diálogo com a imagem registrada durante nossa pesquisa de campo em 2022. Leotiwa é o nome indígena de Júlia Langes e significa "tem muito homem corajoso" (Duran, 2017, p. 45). Tem de 82 anos de idade e é descendente dos Chamacoco, um grupo indígena que foi incorporado pelos Kadiwéu e é atualmente reconhecida como uma Kadiwéu, todavia carrega sua ascendência em sua história pessoal e relacional, possuindo um grande reconhecimento e respeito em sua aldeia. Sua saudação calorosa e afetuosa representou um dos gestos de boas-vindas mais calorosos que experimentei na aldeia. A imagem retrata o segundo encontro com Júlia Langes, durante o qual ela expressou o desejo de revisitar as fotografias e escolher algumas delas como recordação¹⁰³.

Lévi-Strauss capturou a fotografia que agora repousa nas mãos e no colo de Júlia Langes durante sua primeira expedição etnográfica entre os meses de novembro e dezembro, em 1935. Nesta jornada, ele estava acompanhado por outros pesquisadores, incluindo sua esposa, Dina, o amigo francês René Silz, que era um engenheiro agrônomo. É importante ressaltar que essa expedição ocorreu durante uma das épocas mais desafiadoras para se deslocar nas terras mato-grossenses, o período das chuvas. Eles visitaram a aldeia Nalike, a principal aldeia dos Kadiwéu naquele período, durante 15 dias. Além disso, o grupo também fez uma visita aos Bororos, após ter estado com os Kadiwéu. Posteriormente, Lévi-Strauss realizou uma viagem mais extensa pelo Brasil, nas regiões das serras do Rio Juruena e Gi-Paraná, que durou um ano e teve como objetivo principal o estudo dos Nambikwara. Essa viagem foi considerada uma verdadeira expedição, seguindo o estilo das grandes expedições do século XIX. Durante essa, o foco estava na coleta de artefatos culturais indígenas, bem como de plantas e animais, que seriam destinados aos museus de Paris e do Rio de Janeiro.

As expedições seguiam o modelo estabelecido para a pesquisa etnográfica da época, que era baseado no manual de etnografia de Marcel Mauss. Esse modelo enfatizava predominantemente o estudo da cultura material. No entanto, anos mais tarde, Lévi-Strauss expressou seu pesar pela ênfase dada aos objetos na pesquisa etnográfica e

¹⁰³ Ela mantém predominantemente a comunicação em sua língua nativa.

reconheceu a influência significativa desse enfoque em sua própria abordagem à etnologia.

Foram produzidas mais de 3.000 fotografias durante essas expedições, e ao longo do meu estudo e pesquisa durante o desenvolvimento desta tese, iniciei uma jornada que envolveu a investigação dos arquivos fotográficos, bem como de outros documentos relacionados. No entanto, surgiu uma necessidade premente de recontextualizar essas imagens no âmbito contemporâneo do estudo fotográfico, com um foco especial na questão da repatriação das imagens aos grupos indígenas originais¹⁰⁴. Esse processo visa a retirada das fotografias de suas pastas, muitas vezes guardadas em museus, para devolvê-las às comunidades indígenas retratadas, frequentemente alheias à existência dessas imagens. Essa abordagem possibilita a construção de novas narrativas e perspectivas sobre essas fotografias.

Diante desse enfoque, qual razão motivou a escolha de restituir as fotografias aos Kadiwéu em vez de outros grupos indígenas que igualmente foram alvo das lentes de Lévi-Strauss? Certamente, as imagens das mulheres Kadiwéu, com seus olhares profundos e suas pinturas faciais, me fascinaram desde nosso primeiro contato, ainda no tempo da graduação. Encontrar-me com essas mulheres, dialogar com elas e, de certa forma, realizar um desejo antigo que nutri durante minha época de universitária - o de também ter meu rosto adornado por suas mãos habilidosas (o que, de fato, aconteceu, como demonstrado na Figura 62) - foi um fator determinante para a escolha deste caminho de pesquisa. A oportunidade de mergulhar de forma mais profunda na riqueza de sua arte e cultura foi o maior catalisador dessa decisão.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Em uma orientação de tese, minha orientadora sugeriu que, após a conclusão do doutoramento, eu empreendesse um trabalho de repatriação das imagens. Considerando essa recomendação, decidi incorporar esse processo à pesquisa de doutorado, ampliando assim o escopo do estudo original.

¹⁰⁵ Agradeço aos professores Raquel Duran (UFMS) e Rodrigo Lacerda (CRIA) pelas orientações iniciais no desenvolvimento deste campo.

Figura 62

Autorretrato da minha face pintada.



Mas para além disso, eu também precisava de ter uma abertura e alguma facilidade de acesso a um dos grupos indígenas para conseguir realizar o trabalho de campo que não havia sido pensando no projeto original da tese e que não poderia demandar muitos meses de negociação. Assim, por meio de um colega de doutoramento que é professor da *Universidade Federal do Mato Grosso* (UFMS), consegui estabelecer diálogo com um grupo de pesquisadores que me permitiram aproximar com facilidade dos Kadiwéu.

Durante a minha preparação para tal empreitada, pude notar que alguns antropólogos passaram por situações de resistência por parte desses indígenas no desenvolvimento da pesquisa. Os Kadiwéu possuem uma considerável experiência com pesquisadores em suas terras e com a prática antropológica. Sanches Labrador, Guido Boggiani, Darcy Ribeiro e Lévi-Strauss são os nomes mais reconhecidos no meio acadêmico, porém vários outros pesquisadores escolheram esse povo para suas pesquisas, tornando fácil e clara nossa apresentação no campo ao sermos indagados quem somos: “somos antropólogos”.

A experiência dos colegas no passado, principalmente daqueles mais recentes, nos mostrava um cenário temeroso e uma preparação para o campo mais sensível. Por intermédio de um antropólogo da UFMS, Prof^o Antonio Hilário Aguilera Urquiza¹⁰⁶,

¹⁰⁶ Ao qual envio meu agradecimento.

estabeleci contato com o vice cacique, Etelvino de Almeida, da aldeia Alves de Barros, que já ciente da minha intenção, autorizou minha ida.

Fui acompanhada de uma outra pesquisadora antropóloga, Andrea Cavararo, que aceitou estar comigo nesse campo e, que, por desenvolver projeto na área da educação indígena já conhecia alguns professores locais e o território, o que contribui com meu acesso aos Kadiwéu. Expliquei a metodologia que iria empregar para que ela ficasse a par e com objetivo que suas intervenções fossem de acordo com a proposta da pesquisa. Sua participação foi fundamental e muito propositiva nos diálogos com os interlocutores, que a viam como uma conhecida e transferiam a mim a confiança que tinham a ela. Para além dessa boa convivência, há também uma relação de poder estabelecida, já que esses são acompanhados pela Cavararo no projeto e estavam sendo cadastrados para receberem bolsas do projeto. Chegamos ao campo ao mesmo tempo que os recursos financeiros, criando uma atmosfera de contentamento. A pesquisa esteve permeada por esse contexto. Além disso, ela colaborou nos registros das atividades e realizou grande parte das fotos.

O período de campo foi de 01 a 17 de novembro de 2022, sendo que do dia 03 ao dia 10, foi dedicado a pesquisa na aldeia Alves de Barros e os restantes dos dias a conversas com interlocutores que residiam em cidades próximas, como Bodoquena e Campo Grande. O planejamento inicial era fazer o trabalho de campo somente na aldeia, mas durante o desenvolvimento desse, outras demandas para além da terra indígena emergiram, fazendo com que novos trajetos fossem traçados. A pesquisa foi realizada em português e nos momentos em que havia o predomínio da língua guaikuru, língua em que os Kadiwéu são falantes, os próprios indígenas faziam a tradução. Todas as imagens produzidas durante a pesquisa de campo utilizadas nesta tese foram autorizadas verbalmente por meus interlocutores registradas em áudio, assim como pelo cacique, que foi comunicado e aprovou minha solicitação de uso.

No contexto da pesquisa com os Kadiwéu, que se autodenominam *Ejiwajegi*, a metodologia empregada incorporou a combinação de duas abordagens: a foto-elicitación e a repatriación visual. Dentro do panorama acadêmico pós-colonial, particularmente na área da Antropologia, onde essas técnicas têm sido amplamente exploradas, considerarei que a sua aplicação seria benéfica para o propósito de levar as fotografias aos indígenas.

A foto-elicitación é um método de entrevista que emprega a fotografia como ponto de partida. Collier Jr. e Collier (1986) descrevem como essa técnica pode reduzir a tensão em uma pesquisa, já que tanto o pesquisador quanto os participantes direcionam sua

atenção para as fotografias. As informações decorrentes da técnica de foto-elicitación estão intrinsecamente ligadas a um conjunto de normas sociais, conhecimentos e expectativas compartilhados naquela sociedade, bem como à prática e aos produtos da fotografia em seu contexto específico (Buckley, 2014). As fotografias permitem também a abordar questões específicas acerca de situações que provavelmente não teriam surgido em um cenário contemporâneo devido a ausência de elementos que remetessem a elas (Buckley, 2014).

Isso fez sentido para o contexto de pesquisa no qual eu estava inserida com um histórico de resistência aos pesquisadores que me antecederam. A presença do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro nas terras Kadiwéu, entre os anos de 1947 e 1948, gerou um clima de desconfiança em relação às motivações dos pesquisadores, suspeitando-se que estes estivessem mais preocupados em obter ganhos pessoais por meio de publicações sobre os indígenas (Duran 2017). Porém o próprio Ribeiro (1980) relata acerca das dificuldades encontradas para realizar sua etnografia e a forma como a sua vinculação a um parentesco com Guido Boggiani¹⁰⁷, como uma espécie de seu sobrinho-neto - que foi descoberta pelos Kadiwéu graças a presença do livro do pesquisador italiano que Ribeiro levava consigo para a aldeia – transformou a forma como era tratado. Pechincha (2000) que também passou por momentos de entraves em sua pesquisa de campo com os Kadiwéu, atribui essa situação a ênfase na autoapresentação dos indígenas, que destaca o não indígena como uma ameaça constante em relação ao território e à sujeição do grupo. Essas representações, ancoradas no passado, ainda mantêm uma relevância contemporânea, traduzindo numa narrativa na qual descreve uma relação histórica em que os indígenas eram retratados como vencedores, tendo subjugados os não indígenas e protegido sua terra de influências externas.

De forma semelhante à Ribeiro, o livro de Boggini (1945) e de Ribeiro (1980) permitiu a Pechincha (2000) uma relação de maior proximidade e aceitação com os

¹⁰⁷ Pintor e comerciante e explorador fez uma descrição etnográfica dos Kadiwéu resultante do período em que conviveu com eles nos anos de 1892 e 1897, escrito inicialmente como relatório que posteriormente foi organizado na obra póstuma *Os Caduveos* (1945), além de outros textos (Silva 2011). Produziu em torno de 415 fotografias durante a segunda viagem ao Chaco Paraguai, em que foi munido de uma câmera fotográfica, ainda uma máquina grande e pesada juntamente com as chapas de vidros (Fric e Fricová 2001). Parte desse material, em torno de “175 negativos de vidro de formato 18x24 cm, 81 negativos de 13x18 cm, 29 negativos de 12x16 cm, 8 negativos de 9x12 e 5 imagens estereoscópicas” (Fric e Fricová, 2001, p.20) assim como o material escrito foram herdadas por A. V. Fric em decorrência de favores prestados no processo de testamento na América (Fric e Fricová, 2001).

Kadiwéu. De mesmo modo, as fotografias de Lévi-Strauss que levei comigo funcionaram como uma espécie de "passaporte com visto de entrada": eu as apresentava e, a partir disso, era autorizada a continuar a conversa. Mesmo que eu tenha explicado que estava conduzindo uma pesquisa de doutorado e que gostaria de discutir as fotografias, essa informação parecia ser secundária em relação ao interesse despertado pelas imagens em si. É incerto se essa colaboração se deve a alguma estratégia por parte dos indígenas para evitar respostas ou se reflete um genuíno interesse nas fotografias. Essa situação proporcionou à minha colega e a mim a oportunidade de percorrer a aldeia e conduzir nossas conversas sem obstáculos.

No contexto da minha pesquisa, meu propósito ao realizar entrevistas com fotografias e simultaneamente restituí-las aos participantes era de natureza simplificada: descobrir o que aquelas imagens evocavam nos meus interlocutores Kadiwéu, sem me preocupar se eles tratariam do conteúdo das fotos, de seus contextos ou de memórias que não estivessem diretamente relacionadas ao assunto das imagens (Buckley 2014). O que importava era o que os Kadiwéu tinham a dizer sobre as fotografias. Considerando esse cenário, a abordagem das fotografias vai além de sua indexicidade, transcende as projeções eurocêntricas relacionadas à fotografia e reconhece que as fotografias podem assumir funções distintas em outros contextos culturais (Wright, 2009). Desse modo, as informações derivadas da foto-elicitación estão vinculadas a um conjunto de normas sociais, compreensões e expectativas relacionadas às fotografias e às práticas e produtos fotográficos em geral naquela comunidade (Buckley, 2014).

No que diz respeito à repatriação visual, que implica no restabelecimento das imagens aos grupos originalmente fotografados, e que comumente são conservadas em arquivos pessoais ou institucionais, essa prática fomenta diálogos que abordam essas imagens, podendo resultar na emergência de novas perspectivas e contranarrativas. Consequentemente, esse processo questiona as narrativas previamente estabelecidas, frequentemente caracterizadas por visões monolíticas, de cunho colonial e disciplinar, as quais as próprias fotografias contribuíram para criar e perpetuar, como destacado por Bell (2003). Para além disso, há a possibilidade de um uso dessas imagens em consonância como uma agenda local, em que os grupos que foram restituídos as engajem para a revitalização de suas práticas culturais, potencializando seu papel de mediadoras, sem ser restringirem a um uso como uma mera representação do passado ou de sua evidência (Geismar, 2009).

Por outro lado, Vapnarsky e Noûs (2020) realizam alguns apontamentos críticos com relação à repatriação visual e nos lembra que as coleções de arquivo são ponto de vista externos sobre uma sociedade específica, em oposição a uma reunião de tradições como elas podem ter existido. Dessa forma, os objetos repatriados não devem ser vistos como representações precisas das tradições ou culturas de uma sociedade, mas sim como visões parciais e, por vezes, distorcidas, que podem resultar de diversas perspectivas e intenções. É próprio da natureza da repatriação, transportar objetos que foram descontextualizados - porque foram retirados dentro de um cenário social que ficou no passado assim como pelo impacto dos meios de captação na coleta desses - para serem recontextualizados. E, nesse sentido, a restituição de materiais, aos grupos originários não é suficiente para a descolonização desses, pelo contrário, a restituição é apenas o ponto de partida de um processo mais amplo que começa com a contemplação desses, mas não se limita a isso (Vapnarsky e Noûs, 2020).

Com essas considerações, eu estava ciente das histórias e perspectivas de Lévi-Strauss sobre essas imagens e meu objetivo era descobrir quais outras narrativas surgiriam do encontro entre os Kadiwéu contemporâneos e seus antepassados nas fotografias, uma vez que as fotografias, assim como a história, não podem ser tratadas de forma definitiva (Edwards, 2001, p. 9). Lévi-Strauss tornou os Kadiwéu conhecidos no cenário internacional por meio das fotografias de suas pinturas faciais. Agora, os próprios Kadiwéu poderiam contribuir para a construção de uma nova narrativa em torno dessas mesmas fotos.

Transportei 48 fotografias ampliadas em formato 10x15 cm, cada uma acompanhada por cópias adicionais das imagens, o que facilitou a organização dos dados coletados. Todas essas fotografias são as mesmas que foram objeto de estudo durante minha tese e foram retiradas do arquivo digital do MQB, referenciadas como pertencentes ao povo "Caduveo." Essas 48 imagens foram levadas para a aldeia e circularam entre as famílias durante minha visita. Ao retornarem do campo, as fotografias estavam com o cheiro e as cores da terra. Além disso, nesse conjunto de imagens, inicialmente não havia nenhuma legenda ou qualquer informação escrita. Com o avançar da pesquisa, fui anotando nome de pessoas e dos objetos bem como as informações a respeito desses no verso, que por muitas vezes, foram consultados por meus interlocutores ora ratificando ora discordando. Percebi que com a mediação de outras informações dadas pelos próprios

Kadiwéu, gerava mais estímulos para a fala, considerando que são de poucas palavras e adeptos de silêncios.

Visitamos algumas famílias que moram na região central da aldeia Alves de Barros, que é o entorno da escola onde estávamos hospedadas. Algumas dessas foram avisadas antecipadamente por outros Kadiwéu e aguardavam nossa visita, sendo que em poucos casos, abordamos diretamente às famílias ou fomos por elas abordadas. O desenvolvimento da pesquisa, que inicialmente estava previsto para desenrolar somente na aldeia, levou-nos para fora dela motivadas pelos próprios indígenas que sugeriam conversar com os mais velhos que estavam na cidade devido a necessidade de assistência médica e, dessa forma, também tivemos interlocutores em Bodoquena e em Campo Grande. Antes de nossa chegada à aldeia, duas lideranças Kadiwéu foram fundamentais no processo de negociação: o vice-cacique Etelvino de Almeida, que articulou com o cacique a autorização de minha pesquisa; e a Benilda Vergílio, que é moradora de Campo Grande, que preparou minha chegada e acolhimento por parte de alguns indígenas e, ao longo do campo, agendou algumas conversas.

As interações ocorriam predominantemente em língua portuguesa, e quando os indígenas desejavam comunicar algo na língua indígena, frequentemente referiam-se a ela como "no idioma". Nesses casos, um membro da comunidade Kadiwéu, que também falava português, gentilmente desempenhava o papel de intérprete, fornecendo uma tradução. Entretanto, essa experiência me deixava com a percepção de que algo se perdia durante esse processo. Isso se devia ao fato de que, aos meus ouvidos não indígenas, as traduções pareciam ser concisas, em contraste com a língua Guaikuru, na qual as palavras são notoriamente extensas, devido à presença de afixos (Basques Júnior, 2020). Ademais, as traduções frequentemente envolviam uma síntese necessária, resultando em um significado não literal. O desconhecimento da língua nativa por mim foi um grande desafio e influi na pesquisa realizada. Grande parte dos diálogos no confronto com as fotografias não se deram em português e eram esclarecidos gentilmente somente após meus questionamentos sobre o que estavam comentando. Nesse sentido, é evidente que o trabalho realizado representa "uma expressão de sua experiência de pesquisa, ou mais precisamente, do que sua experiência de pesquisa lhe fez"¹⁰⁸ (Geertz, 1968, como citado em Peirano, 1994, p. 197, tradução nossa). Além disso, a tradução da língua nativa para

¹⁰⁸ No original: "... to be but an expression of his research experience, or more accurately, of what his research experience has done to him."

o português é apenas uma das muitas situações que surgem ao longo da pesquisa antropológica e que serão exploradas ao longo do capítulo.

Na aldeia, fomos recebidas e acolhidas por parte dos professores indígenas responsáveis pela gestão da escola¹⁰⁹ (Figura 63), onde fomos alojadas em uma das salas da edificação, no qual permanecemos durante nossa estadia. A escola está situada em frente ao *Centro Cultural Kadiwéu*, que serve como palco para uma variedade de atividades comunitárias, abrangendo desde celebrações festivas até a distribuição de cestas básicas. Ambos espaços estão centralmente localizadas na aldeia e relativamente próximas à sua entrada principal.

Figura 63

Grupo de professores indígenas e a pesquisadora Andrea Cavararo.



Devido à já existente relação com a pesquisadora Andrea Cavararo, que estava me acompanhando, e os professores indígenas, foi possível estabelecer com maior facilidade e rapidez um ambiente de convivência marcado pelo apoio e hospitalidade em relação a mim, conforme já mencionado.

Durante as entrevistas com as fotografias, eu adotava uma abordagem introdutória na qual fornecia algumas informações essenciais, incluindo o ano de 1935, o local (Nalike), e a autoria das fotografias (Lévi-Strauss). Após a minha apresentação inicial, eu aguardava pacientemente enquanto os meus interlocutores examinavam as imagens. Era comum durante esse processo ouvir comentários em sua língua nativa. Além disso, era

¹⁰⁹ Escola Estadual Indígena Antônio Alves de Barros.

frequente que eles examinassem as fotografias mais de uma vez, repetindo o ato de observar detalhadamente cada uma delas. Conforme a pesquisa de campo avançava, ficou evidente que o tempo que eu originalmente acreditava ser suficiente para permitir que eles contemplassem as fotografias ainda não era o ideal. Portanto, esse período de contemplação foi gradualmente ampliado, ajustando-se à minha percepção.

Inspirada pelo trabalho de Buckley (2014) na Gâmbia, durante a etapa inicial de observação das imagens, eu costumava fazer a seguinte pergunta: "O que você pode me dizer dessas fotografias?" Entretanto, essa abordagem não gerava muitas respostas significativas, levando-me a buscar uma pergunta introdutória que pudesse facilitar o diálogo. Assim, passei a utilizar questões como: "O que você acha dessas fotos?" ou "O que você achou das fotos?" Após alguns comentários espontâneos, que eram menos frequentes, eu frequentemente lançava questões relacionadas ao tópico mencionado para aprofundar a entrevista. Além disso, era comum que eles iniciassem a conversa em sua língua nativa, o que despertava minha curiosidade. Nesse contexto, eu frequentemente perguntava: "O que vocês estão falando? Podem me explicar?" para compreender o conteúdo da conversa e facilitar o diálogo.

Essa abordagem, caracterizada pela escolha de perguntas abertas e não-direcionadas, resultou em um engajamento mais ativo por parte dos interlocutores, permitindo que a entrevista fosse direcionada não apenas por mim, mas também pelos indígenas. Esse método contribuiu para estabelecer uma simetria mais equilibrada entre mim e os interlocutores, seguindo a abordagem de Buckley (2014). Vale ressaltar que o comportamento lacônico dos Kadiwéu, ou seja, sua tendência a usar poucas palavras, às vezes tornava desafiador obter respostas detalhadas. Foi necessário demonstrar perseverança e compreensão da pausa que precede a fala em sua cultura, o que me levou a adotar um tempo de espera mais prolongado para suas respostas.

Com as fotografias também pude perguntar sobre situações específicas, como por exemplo, alguns objetos atualmente inexistentes ou locais distantes de onde nos encontrávamos, contribuindo para o enriquecimento do conjunto de dados gerados com as entrevistas (Bell, 2003). Assim como, permitiu-me "uma moldura visual de referência" (Bell, p.119) para compreender e aprofundar as narrativas levantadas pelas imagens.

Em alguns encontros, as fotografias exibidas me foram pedidas, e eu as dei. As que restaram deixei na escola juntamente com algumas cópias 30x42 cm que havia

providenciado para doação. Pós-campo, em contato com o diretor da escola, Laércio Barbosa Victor, fiquei sabendo que algumas pessoas buscaram pelas imagens.

Sobre essas fotografias, as dividi por temáticas para minha organização mental (descritas abaixo) e posterior análise, mas não usei como critério para apresentação delas aos meus interlocutores. Também não me preocupei com o ritmo das visualizações. Com o avançar da pesquisa, esse conjunto de fotos foram se moldando em sequência distinta a cada família visitada.

Segue a distribuição por assuntos:

- 18 de mulheres, jovens e idosas, com os rostos pintados e 01 de uma jovem sem pintura;
- 04 de homens, sendo que foram fotografados apenas 2 homens, de perfil e de frente;
- 04 de crianças, sendo que em três delas, estavam com o rosto pintado;
- Uma sequência de 3 fotos de uma senhora demonstrando um jogo de cordas;
- 05 de cenas diversas, como por exemplo, mulheres reunidas em frente à uma habitação, mulher fazendo cerâmica, crianças brincando, etc.;
- 06 das habitações;
- 04 de objetos;
- 02 da paisagem;
- 1 dos pesquisadores se alimentando debaixo de um abrigo.

Em minha bagagem também levei os dois filmes produzidos pelo casal Lévi-Strauss sobre os Kadiwéu, intitulados *Os Índios Kaduveo*, que juntos têm 16 minutos e 38 segundos. Esses estão disponíveis no site *You Tube*. Eu não tinha intenção de que os vídeos fossem o meu principal recurso metodológico, entretanto como eu não sabia qual dos dois formatos, fotografia ou filme, iria ecoar mais ou se eu poderia trabalhá-los juntos, eu os levei para testar.

O plano inicial, sugerido pelo antropólogo da UFMS que me ajudou na intermediação com os indígenas, era a de ter como uma das primeiras atividades a apresentação para os alunos desses filmes na escola. Dessa forma, esses poderiam

repassar a notícia as suas famílias e criar uma curiosidade. Ao chegar na aldeia, não consegui colocar isso em prática, pois o diretor da escola, sugeriu fazer uma apresentação diretamente para as famílias. Assim, já no primeiro dia, o diretor da escola enviou um convite através do grupo de *WhatsApp* da aldeia para uma exibição de fotos e filmes antigos no dia seguinte na escola. Ele até tirou uma foto de uma das fotografias que levei e compartilhou no grupo, afirmando que isso poderia animar mais pessoas a participar. Também estendeu o convite aos indígenas da aldeia Campina, que era vizinha à Alves de Barros. Minha expectativa, alimentada pelo entusiasmo do diretor, era de que teríamos um grupo considerável de participantes na exibição. No entanto, no dia seguinte, apenas uma família compareceu à escola, justamente a de Júlia Langes.

Num primeiro momento, mostrei as fotos, depois exibi os vídeos com um projetor em uma das salas da escola, que preparamos para permitir uma boa visualização¹¹⁰. Constatei ali, nessa prévia, um maior interesse pelas fotografias do que pelos filmes. Com o progresso da pesquisa, apresentava primeiramente as fotografias, que era meu foco, e depois mostrava os filmes no computador, na medida que reconhecia uma abertura para tal. Em muitas famílias isso não foi possível¹¹¹, e nesses casos, eu os convidava para irem à escola para assistirem aos filmes, acreditando que esses pudessem funcionar como uma isca para um novo contato. Mais uma vez, expectativas frustradas. Apesar da promessa de que iriam e a demonstração de interesse, ninguém me procurou para tal finalidade. Abordarei de forma mais detalhada as reações ao filme em uma seção específica adiante.

Além disso, a pesquisa foi caracterizada por meio de entrevistas por contraste, nas quais informações provenientes de entrevistas anteriores eram trazidas à tona para discussão. Esse método possibilitou uma análise mais aprofundada das conversas, tendo em vista a natureza muitas vezes lacônica das interações dos Kadiwéu comigo.

III. 1 Os Kadiwéu: Uma Breve Caracterização Etnográfica

Os Kadiwéu vivem em um território de 538.536 hectares, localiza-se no município de Porto Murtinho, Estado do Mato Grosso do Sul. O território indígena é regularizado pela *Fundação dos Povos Indígenas* (FUNAI), órgão indigenista oficial brasileiro e passou por vários momentos de luta pela manutenção dos limites territoriais. Possui 6

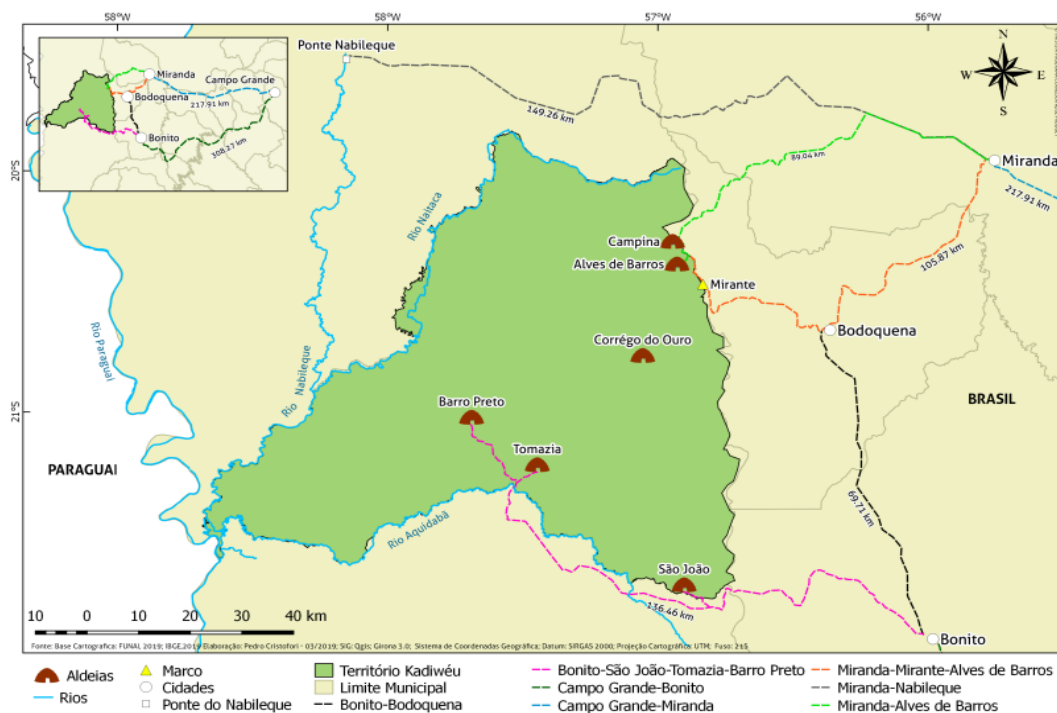
¹¹⁰ Também exibi os filmes aos alunos da escola no penúltimo dia da pesquisa.

¹¹¹ Somente duas famílias assistiram aos referidos filmes.

aldeias: Alves de Barros, Campina, Córrego do Ouro, Tomazia, São João e Barro Preto, conforme pode ser visualizado no mapa abaixo (Figura 64).

Figura 64

Mapa do Território Indígena Kadiwéu.



*Nota.*Fonte: Plano de Vida do Território Indígena Kadiwéu, 2019, p. 18

A aldeia onde desenvolvi meu campo foi a Alves de Barros¹¹², considerada a aldeia principal dos Kadiwéu, para onde migrou parte da população que vivia na região conhecida como Nalike¹¹³, a qual Lévi-Strauss visitou em sua expedição. Hoje a antiga aldeia Nalike é uma fazenda sob os cuidados de uma família Kadiwéu e que ainda abriga fragmentos da história do antigo *Posto Indígena Nalike do Serviço de Proteção ao Índio* (SPI), predecessor da FUNAI. A aldeia Alves de Barros possui aproximadamente 1.600 habitantes¹¹⁴ conforme informações obtidas com a agente de saúde locais. É a aldeia mais

¹¹² Seu nome é em homenagem ao Alves de Barros, ex-governador do Estado e que ajudou no processo de homologações e demarcações das terras indígenas dos Kadiwéu (Duran, 2017). O nome em guaicurú é *Libatadi* (Basques Jr, 2020).

¹¹³ Há variações na escrita, encontrando-se também a forma Nalique.

¹¹⁴ Não há nenhum censo atualizado sobre a população da Aldeia Alves de Barro ou mesmo dos Kadiwéu. Quando da passagem de Lévi-Strauss por Nalique, em 1935, ele contabilizou cerca de 200 pessoas (1957b). Doze anos após Lévi-Strauss, Darcy Ribeiro se depara com 100 indígenas a mais (1979).

populosa e com maior infra-estrutura de equipamentos públicos, mas que possui uma estrada de difícil acesso para se chegar à cidade.

O processo de delimitação do território Kadiwéu tem início em 1899 a partir da medição e demarcação solicitada pelo então presidente do Mato Grosso¹¹⁵. Porém muitos anos antes, em 1680, o território foi legalmente reservado aos Kadiwéu por meio de um alvará que não foi revogado. Entre tentativas de reduções de território, em 1984 é finalmente homologada a área atual (Siqueira Jr, 1993). No final da década de 50, o SPI e depois a FUNAI, implementou um projeto de arrendamento das terras indígenas para o pasto que se transformou, na época, na principal fonte de renda das famílias Kadiwéu (Siqueira Jr, 1993.). O território teria sido dividido em fazendas, que são em grande parte arrendadas para não indígenas, cujas famílias mais influentes são proprietárias (Siqueira Jr, 1993).

O processo de fragmentação da Reserva Indígena Kadiwéu em mais de uma centena de fazendas teve início na década de 1950 e se caracterizou pelas invasões de pecuaristas locais, que contavam com a anuência do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e com o empenho dos servidores em tornar produtivas as áreas reservadas aos indígenas. Para tanto, o SPI promovia o deslocamento forçado de aldeias inteiras para as proximidades dos postos administrativos, enquanto abria espaço para o arrendamento de pastagens com a justificativa de que se tratava de uma forma de angariar recursos para a política indigenista e de promover a ocupação territorial das áreas de fronteira. Líderes indígenas que se opuseram às ações do SPI foram presos e enviados ao Reformatório Krenak, em Minas Gerais. (Basques Jr, 2020, p. 2-3)

No contexto da minha pesquisa de campo, foi observado que atualmente há uma diminuição significativa dos arrendamentos de terras. No lugar disso, a renda provém, em grande parte, da venda de artesanato, com destaque para a cerâmica, uma prática predominantemente realizada pelas mulheres (Duran, 2017).

¹¹⁵ Mato Grosso do Sul tornou-se Estado a partir de 1977, separando-se do Estado do Mato Grosso.

Os Kadiwéu descendem da nação *Mbayá-Guaikuru*¹¹⁶ que habitava a região do Gran Chaco Pantanal, que é formada por um território de planície distribuído entre Paraguai, Bolívia e Argentina. Esses são considerados pelas narrativas históricas como índios cavaleiros devido a adoção dos cavalos europeus em suas atividades guerreiras no período colonial que colaborou ainda mais para a sua supremacia em conflitos com outros grupos indígenas, intensificando a estratificação social dos Kadiwéu (Silva, 2014). Ribeiro (1980) explica sobre o papel e a importância do cavalo na organização social desses e na configuração do território onde circulavam:

Como cavaleiros, revolucionariam sua vida econômica, social e política, levando a redefinição da cultura em torno desse novo elemento muito mais longe que as tribos equestres da América do Norte, pois, enquanto aquelas usavam o cavalo, apenas como arma defensiva, os Cavaleiros do Chaco, impuseram, com ele, seu domínio sobre inúmeras outras tribos, reduzindo-as à vassalagem, e mantiveram sob constante ameaça, por mais de três séculos, os estabelecimentos europeus, chegando a representar o maior obstáculo à colonização do Grande Chaco e um papel de maior destaque nas disputas entre espanhóis e portugueses, jesuítas e bandeirantes, pelo domínio da bacia do Rio Paraguai. (p. 18)

O índio cavaleiro tem ainda uma forte simbologia na região tendo sido inaugurado em 2004, na cidade de Campo Grande, capital do Mato Grosso do Sul, um monumento de nome *Cavaleiro Guaikuru* (Figura 65) dentro de uma área num parque urbano denominado *Parque das Nações Indígenas*.

¹¹⁶ “As tribos Guaikuru eram as mais extensamente distribuídas no Grande Chaco, compreendiam os Abipón, Mocovi, Toba, Pilagá, Payaguá e os Mbayá, que ocupavam o território mais setentrional. Estes últimos dividiam-se em várias subtribos (2), uma das quais, os *Cadiguegodis*, têm como representantes contemporâneos os Kadiwéu.” (Ribeiro, 1979, p. 17)

Figura 65

Cavaleiro Guaikuru.



Os *Mbya-Guaikuru* desenvolveram uma sociedade baseada na estratificação escravo-servo do qual os Kadiwéu herdaram e que ainda se faz presente de forma não explícita nas relações atuais. Por vezes, ouvi no campo, “aquela é filha de um servo”, “meu pai tinha servo”, “os servos quem faziam esse trabalho”.

Nessa estratificação havia lugar para três segmentos distintos: os “caciques”, que desposavam líderes Guaná (após a morte destas, seus subordinados permaneciam mantendo relações serviçais aos descendentes); a “gente comum”, os Mbayá que não tinham direito aos serviços dos cativos; os “cativos”, na maioria das vezes prisioneiros de guerra dos Mbayá. Entretanto, por falta de documentação sobre o tema, não estão claras as relações mantidas entre estes três segmentos. Também não se pode afirmar até que ponto existiu, entre eles, uma relação hierárquica e compulsória na divisão social do trabalho e no sistema político. (Silva, 2014, p.55)

Os principais cativos são do povo indígena Chamacoco, que eram habitantes do Paraguai, mas outros também foram transformados em cativos, como igualmente não indígenas (Pechinca, 1999). As crianças adotadas como cativos oriundos sobretudo das guerras, repunham as perdas geradas pela prática do aborto e do infanticídio frequentes entre os *Mbya-Guaikuru* (Ribeiro, 1979). Atualmente os descendentes dos Chamacoco ligaram-se por matrimônio aos Kadiwéu, bem como os Terenas que também habitam a Terra Indígena Kadiwéu.

Entre os Kadiwéu, os casamentos costumam ser de curta duração, e as famílias tendem a ser monogâmicas, com muitos indivíduos casando repetidas vezes ao longo de suas vidas, como observado por Siqueira Jr (1993). Durante minha pesquisa de campo, encontrei várias pessoas que já haviam se casado diversas vezes, embora também tenha conhecido casais que permaneciam juntos por muitos anos. É importante notar que a introdução da religião evangélica nas aldeias pode estar afetando a maneira como as uniões matrimoniais são abordadas, embora seja necessário um estudo mais aprofundado para confirmar esse impacto. Após o casamento, é comum que os homens se mudem para residências próximas às casas das mulheres, seguindo uma perspectiva uxorilocal, e a descendência é reconhecida tanto pela linhagem paterna quanto materna (Duran, 2017).

No momento atual existem cinco igrejas evangélicas na Aldeia Alves de Barros e a grande maioria dos meus interlocutores declararam-se evangélicos. Data de 1971 a entrada da religião evangélica por meio da *Missão Evangélica Pró-Redenção aos Índios*, de origem alemã (Pechinca, 1994). Os pastores atuais das igrejas são indígenas e a Bíblia foi traduzida para a língua nativa¹¹⁷. A atividade xamanística foi desidrata ao longo do tempo e entrou em concorrência com os pastores (Duran, 2017). Ao serem questionados por mim sobre a presença de algum curandeiro na aldeia, todos os interlocutores disseram-se que isso não existe mais. Algumas fotos trouxeram essa temática à tona, a qual irei discutir mais à frente.

Há períodos de festividades, especialmente o *Dia do Índio*¹¹⁸, que ocorre no dia 19 de abril, mas que não se limita a apenas um dia de celebração. Nessa época os cavalos são pintados assim como os corpos, e outras práticas culturais são revividas, tais como a dança o *Bate-Pau*¹¹⁹, o *Touro*¹²⁰, corrida de cavalos, disputa de futebol, entre outros. Outro momento importante é o *Dia da Retomada*, comemorado em 2 de junho, que marca a recuperação das terras dos arrendatários em 1985. Essa data é celebrada anualmente para lembrar esse evento significativo (Siqueira Jr, 1993). Existe ainda a *Festa da Moça*,

¹¹⁷ Em campo, me mostraram um aplicativo de nome Bible.is no qual há a tradução da Bíblia Cristã para o Guaikuru.

¹¹⁸ Forma que os meus interlocutores denominam o Dia dos Povos Indígenas, criado em 1943 pelo governo brasileiro e, que no passado, se chamava Dia do Índio. Essa alteração se deu em 2022.

¹¹⁹ “O Bate-Pau é dançado pelos homens, seguindo músicas que apresentam grande variedade de ritmos, cada qual com seu nome e função. As mulheres também participam, em menor número, acompanhando os passos dos homens. Entretanto, trata-se de um evento essencialmente masculino, uma vez que os homens são os principais organizadores e participantes dessas festas”. (Siqueira Jr., 1993, p. 86)

¹²⁰ “[...] que consiste numa disputa corporal, onde os oponentes representam ‘touros bravos’ e brigam com socos até a intervenção de alguém.” (Siqueira Jr., 1993, p. 86-87)

evento no qual ocorre uma comemoração pela menarca da jovem indígena, que irá iniciar sua vida adulta, aparentemente o único rito de iniciação que se manteve. Lévi-Strauss, durante a sua estadia com os Kadiwéu, testemunhou uma dessas *Festa da Moça* e até fotografou uma jovem que estava passando por esse rito de passagem.

Outros aspectos relevantes da cultura Kadiwéu serão abordados em detalhes posteriormente, especialmente no contexto da discussão sobre a restituição das fotografias.

III. 2 Os Reencontros

Neste tópico, apresentarei os dados que surgiram a partir da foto-elicitación e da repatriação visual, explorando três pontos fundamentais que se estabeleceram durante minha pesquisa de campo e subsequente análise: a relação pré-existente dos *Ejiwajegi* com as imagens; as reações ao retorno das imagens de Lévi-Strauss; e, por último, as novas narrativas que emergiram das e a partir das fotografias.

III.2.1 Os Kadiwéu e as Imagens

Vários pesquisadores estrangeiros¹²¹ e brasileiros¹²² visitaram os Kadiwéu, o que resultou na produção de inúmeras imagens, sejam essas em formato de desenho ou fotográfico. Os estudos que se tornaram mais conhecidos na academia são os de Boggiani, de Lévi-Strauss e de Ribeiro, e, nesse sentido, as imagens publicadas em suas obras também circularam mais no meio acadêmico e fora desse. Nesse contexto de imagens populares, uma dessas se ressalta, pois ela ainda hoje ecoa entre os habitantes da região de Mato Grosso do Sul: a do guerreiro Guaikuru na Guerra do Paraguai (1864–1870) (Figura 66) montado em cima de um cavalo feita por Jean-Baptiste Debret¹²³ que inspirou o monumento *Cavaleiro Guaikuru* instalado num parque urbano da capital, conforme relatado anteriormente neste capítulo.

Figura 66

¹²¹ Em levantamento realizado por Silva (2011), no período compreendido entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, os seguintes pesquisadores estiveram com os *Ejiwajegi*: Herbert Huntington Smith, Guido Boggiani, Emile Rivasseau, Alberto Vojtěch Frič, Henrich Henrikhovitch Manizer, Erich Freundt, Wanda Theressia Leokadia Hanke, Kalervo Oberg e Claude Lévi-Strauss.

¹²² Em levantamento realizado por mim: Darcy Ribeiro (1980); Jaime Garcia Siqueira Júnior (1993); Mônica Thereza Soares Pechincha (1994); Solange Padilha (1996); Lisiane Koller Lecznieski (2005); Mônica Thereza Soares Pechincha (2000); Vânia Perrotti Pires Graziato (2008); Erik Petscheli (2013); Giovanni José da Silva (2014); Maria Raquel da Cruz Duran (2017); Renata Domingues Sampaio (2018); Messias Moreira Basques Júnior (2020); Vanda Pires (2022), essa última, pesquisadora *ejiwajegi*.

¹²³ Artista francês que integrou a Missão Artística Francesa no início do século XIX.

Cavaleiro Guaicuru.



Nota. Fonte: Duran, 2021 como citado em Debret, 1980, p. 17.

A introdução do cavalo na cultura dos Kadiwéu ocorreu por volta de 1672, quando esses animais foram adquiridos dos espanhóis, quer por meio de roubo ou compra (Pechincha, 1994). Os cavalos se tornaram um dos traços identitários mais distintivos dos Kadiwéu, e sua reputação por sua habilidade com esses animais ultrapassou as fronteiras, sendo reconhecida além do Atlântico (Duran, 2017). Basques Jr. (2020) destacou o impacto dessa conexão com os cavalos ao notar que os adolescentes utilizavam a gravura de Debret como imagem de perfil em suas redes sociais, demonstrando o significado desse elemento cultural em suas vidas.

A partir das entrevistas realizadas, pude observar que as fotografias de Boggiani e Ribeiro são frequentemente mencionadas e transitam entre alguns indígenas. Em particular, Boggiani, que era um pintor, comerciante, e explorador, desempenhou um papel significativo ao realizar uma descrição etnográfica dos Kadiwéu durante suas estadias no que era a *Reserva Indígena* Kadiwéu nos anos de 1892 e 1897. Essas observações foram posteriormente compiladas no livro *Os Caduveos*, além de outros textos (Silva, 2011). Durante sua segunda viagem ao Chaco Paraguai, Boggiani produziu aproximadamente 415 fotografias na qual usou uma câmera fotográfica grande e pesada, juntamente com chapas de vidro (Fric e Fricová, 2001). Parte desse material inclui cerca de 175 negativos de vidro de formato 18x24 cm, 81 negativos de 13x18 cm, 29 negativos de 12x16 cm, 8 negativos de 9x12 cm e 5 imagens estereoscópicas (Fric e Fricová, 2001). Após o falecimento de Boggiani, A. V. Fric herdou esse material, devido a favores prestados no processo de testamento nos Estados Unidos (Fric e Fricová, 2001). Nos anos

2000, a passagem de Boggiani pela terra indígena ainda era lembrada por muitos (Pechincha, 2000). Na pesquisa de Pechincha, a autora relata como o livro de Boggiani possibilitou uma relação mais próxima com os Kadiwéu:

Empunhava o livro como salvo-conduto entre aqueles índios que tanta resistência impunham à minha presença na aldeia, e ia recebendo informações sobre ele e sobre o “Boggiano”. Disseram-me que Boggiano foi um “chefe” entre os Kadiwéu, que percorreu com eles, em lombo de boi, toda a linha da fronteira de sua terra, que comia carne de caça, deixava-se pintar e, como eu, anotava nomes, tirava fotos e colhia histórias. Alguns associavam-no à defesa de seu território e fizeram-me de emissária para informá-lo sobre os desmandos dos fazendeiros que arrendam suas terras: “O Boggiano é bravo, quando souber sobre estes fazendeiros, não vai deixar”. (2000, p. 152-3)

Ribeiro, antropólogo brasileiro, notável no mundo acadêmico por seus estudos e propostas na área da educação e indígena, fez sua primeira etnografia com os Kadiwéu, entre os anos de 1947 e 1948, publicada no livro *Kadiwéu: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza* (1980). Também com algumas dificuldades em realizar sua pesquisa, narra uma cena que se vincula a uma fotografia do livro de Boggiani, que as subverteu:

Eu estava recostado numa rede rodeado como sempre por eles, folheando o livro clássico, maravilhosamente ilustrado, de Guido Boggiani, sobre os Kadiwéu, escrito na última década do século passado. Já havia percebido a perturbação provocada nos índios pelo livro. Um dia, umas velhas, vendo o livro, afastaram as crianças e os jovens para se acercarem mais e olharem de perto, comentando animadamente, em sua própria língua, cada figura. Seu interesse especial se explica porque, entre os Kadiwéu, o desenho é uma arte feminina. Passei, então, a folhear o livro mais espaçadamente, deixando-as a ver cada uma das ilustrações que reproduzia seus antigos desenhos, até que chegamos a um retrato. Imediatamente uma das velhas gritou: *É Liqui*. Tomou-me o livro, sentou-se no chão rodeada pelas outras, falando e gesticulando com emoção crescente. Então um homem aproximou-se para perguntar quem me dera aqueles papéis com tantas

coisas deles e com o retrato da venerável Ligui. Tentei explicar que era um livro. Depois falei do autor: um etnólogo italiano que meio século antes vivera algum tempo entre os Kadiwéu. O homem traduzia minhas palavras e conversava com as velhas até que uma delas, Anoã, exclamou: *Mas é Bet'rra*. Daí em diante, num diálogo confuso em português e guaikuru, a situação foi-se esclarecendo (sic) e confundindo. O resultado final no entendimento deles é que eu uma espécie de sobrinho-neto de Boggiani que assim voltava, décadas depois, a visitar os Kadiwéu. (1980, p.10-11).

Uma fotografia capturada por Ribeiro (Figura 67) exhibe um grupo de mulheres demonstrando um visível interesse enquanto observa algo no livro de Boggiani. Acredito que o livro em questão seja o mesmo que o antropólogo brasileiro levou para o campo. Essa imagem é notável, pois permite perceber a atenção das mulheres em relação ao conteúdo do livro. Devido à disposição do livro e à provável falta de familiaridade com a língua portuguesa escrita, é plausível supor que o foco de interesse das mulheres esteja nas imagens.

Figura 67

Mulheres indígenas da aldeia Tomazia olhando gravuras do livro de Guido Boggiani sobre os Kadiwéu.



Em uma situação semelhante, mas em outro continente, Ira Bashkow (2019), antropólogo americano com campo de pesquisa na região insular do Pacífico, nos relata sobre sua experiência quando foi juntamente com Lise Dobrin para Papua Nova Guiné e mostrou um conjunto de fotografias aos nativos que foram produzidas por Margareth Mead e Reo Fortune e esses os questionavam se eles eram descendentes de Mead e Fortune. Aquelas imagens, que são registros de uma experiência etnográfica do passado provocaram reações, trouxeram a superfície, questões e curiosidade para saber mais, criando uma relação de proximidade.

Esse comportamento dos Kadiwéu com as fotos do passado assim como os dos indígenas da Oceania, se manifesta na atualidade e é reatualizado. Hoje, há na aldeia, alguns exemplares dos livros de Boggiani e Ribeiro¹²⁴, que podemos dizer são tratados como relíquias e suas imagens servem como inspiração para a produção da cerâmica, das pinturas corporais, de adornos e de outros objetos. Uma interlocutora me relatou que tira fotografia escondido de um livro de sua tia, porque ela não permite o acesso a ele. Uma outra, Creuza Vergílio¹²⁵, busca reproduzir as cerâmicas a partir das imagens presentes no livro do Ribeiro. Outrossim, um artesão, Jovino Soares¹²⁶, busca na internet imagens dos adornos produzidos no passado para reconstruí-lo no presente e falou-me que uma pesquisadora já tinha passado por lá mostrando algumas fotos antigas a ele¹²⁷. Esse também me pediu para enviar fotos de objetos em museus mesmo que de outra etnia indígena¹²⁸. Brandina Vergílio¹²⁹, artesã que conhece os modos de fabricação dos antigos, exibiu uma pasta com imagens de desenhos de cerâmica que ganhou de uma pesquisadora. Além disso, alguns interlocutores me indicaram pessoas que se inspiravam em fotos dos livros antigos para imitar as pinturas, contando-me isso com uma aura de mistério, demonstrando essa dimensão preciosa das imagens do passado que por lá

¹²⁴ Pechincha informa que quando ela mostrou o livro de Ribeiro, os Kadiwéu ainda não o conheciam.

¹²⁵ É presidente da Associação de Mulheres Artesãs Kadiwéu (AMAK) e esposa do vice-cacique, Etelvino de Almeida. Reproduziu uma moringa que foi feita para presentear ao filho de Lévi-Strauss, Matthieu Lévi-Strauss.

¹²⁶ Disse-me que sua avó contava muitas histórias dos antigos e que tem o sonho de conhecer museus.

¹²⁷ Essa pesquisadora é Gabriele Freire que fez sua pesquisa de mestrado com os Kadiwéu. Em contato com ela, relatou-me que levou algumas fotos do Museu do Índio e tinha interesse em saber o que os indígenas poderiam dizer sobre os objetos fotografados.

¹²⁸ Enviei após o campo, o endereço de acesso do arquivo virtual da *Bibliothèque Nationale de France* bem como as fotografias digitalizadas de Lévi-Strauss.

¹²⁹ Brandina é muda e, por ser pessoa com deficiência, a família desenvolveu uma linguagem própria em libras para que haja a comunicação com ela. Seu conhecimento da produção de objetos Kadiwéu vem de sua avó. É irmã de Creuza Vergílio.

transitam. Observa-se, então, que os Kadiwéu utilizam as imagens do passado que eles têm acesso para revitalização de suas antigas práticas, uma espécie de “*cultural reawakening or revival*” (Huffman, 1997 como citado por Geismar, 2009, p.56). Observamos essa prática entre os Xetá, que foram considerados extintos durante muitos anos pelo governo brasileiro. Após um processo de contato devastador, alguns indivíduos sobreviveram (Lima et al., 2021). O material mantido em museus, coletado no passado por meio de pesquisas etnográficas, é agora utilizado pelos Xetá como recursos de referência essenciais para sua sobrevivência e sua busca por reconhecimento territorial e reparação de direitos (Lima et al., 2021). Assim como os Xetá, meus interlocutores estão interessados em usar as imagens que levei para continuarem essa prática de inspiração pela cópia. Jovino Soares, pediu-me para ficar com as fotos digitalizadas com o objetivo de copiar os adornos. De mesmo modo, Josemeire Matchua Pires¹³⁰, fotografou as imagens que as apresentei. Neste ponto, eu estava incerta sobre quem estava conduzindo uma pesquisa.

Para além desses usos, as fotografias de Lévi-Strauss foram mobilizadas para outras demandas, em comum, as imagens como fonte de memória. Por exemplo, o professor Osmar Francisco¹³¹ tirou foto do celular de uma fotografia de Lévi-Strauss para verificar se uma das mulheres retratadas era parente de sua esposa (Figura 68) bem como Júlia Barros¹³², anciã que buscou pelo rosto de seu pai entre as fotos. Em outra situação, Júlia Lange, quis algumas fotografias com a justificativa de que era para os netos conhecerem os avós. Na sequência dos exemplos, temos Pedroza de Barros¹³³, ceramista reconhecida, que ficou com uma fotografia de uma cerâmica em que associou seus desenhos à um traço familiar¹³⁴.

¹³⁰ Descende de uma família considerada Kadiwéu legítimos. Neta de Inácia Bernaldino, outra interlocutora que terá relevância nessa pesquisa, mais à frente. Deu-me de presente uma pintura na mão em meu último dia na aldeia.

¹³¹ Professor de matemática, fez seu trabalho de conclusão de curso de graduação na área de etnomatemática. Casado com a professora Vanda Pires. Nas entrevistas foi relatado que ele é descendente de Chamacoco.

¹³² Tem 82 anos de idade, entende o português, mas não consegue falar bem. Sua filha, Samira Barros colaborou com a tradução.

¹³³ Filha de uma terena com paraguaio (Duran, 2017) é ceramista. Foi responsável por um dos momentos mais divertidos da pesquisa quando ficou implicando com o marido com relação a suposta foto de uma ex-companheira dele, enquanto José Marcelino, o esposo, fingia que não era com ele. Seu nome indígena é *Edigda*, cujo significado é “mulher quando perde seu esposo” (Duran, 2017, p. 39)

¹³⁴ Realizei uma discussão sobre esse assunto mais à frente.

Figura 68

Professor Osmar Francisco fotografando uma imagem com seu celular.



Como se pode notar há uma persistência no uso das imagens. As fotografias importam para os Kadiwéu. Não somente as fotografias do passado e de outras pessoas, mas as suas próprias também. Quando ouviam meu pedido para tirar fotos ou filmá-los, em maior parte, aceitavam sem objeções. Mas alguns outros, demonstraram algumas inquietações. Uma das anciãs queria saber para onde as fotografias iriam, pois, segundo ela, estava vestida de uma forma simples¹³⁵. De mesma forma, um outro senhor, queria ser fotografado apenas em sua fazenda, com seus cavalos e seus bois. Uma jovem requereu-me não exibir o pé dela na foto¹³⁶, porque estava de chinelo. Um dos mais antigos, não aceitou ser fotografado, justificando que, no passado, uma pessoa o fotografou e depois fingiu que o não conhecia. Nota-se, assim, uma agencialidade dos Kadiwéu na produção da fotografia para essa tese, além de uma consciência de que suas fotos irão circular sem seu total controle, assim como eles percebem as fotos dos antepassados chegando até eles, no presente.

Uma questão levantada na discussão metodológica desse capítulo, o qual retomo, é a desigualdade de curiosidade dos indígenas entre as fotografias e os filmes repatriados. Minha hipótese é a de que o costume com a materialidade da fotografia e seus usos consagrados entre os Kadiwéu, conforme já discutido, os direcione para uma familiaridade com a fotografia e com a consequente facilidade de leitura dessa, uma experiência sensorial diversa da do filme. Parece-me plausível considerar que as

¹³⁵ Expliquei que as fotos seriam usadas para a tese.

¹³⁶ Assim o procedemos e depois mostramos a versão da foto sem os pés fotografados.

fotografias, nesse caso, sejam mais facilmente impulsionadas como ferramenta de um processo de resgate cultural do que os filmes tendo em vista que já existe esse movimento com as fotos dos livros e da internet.

Diante do exposto, parece-me notável que a fotografia permeou a história de contato entre os Kadiwéu e os forasteiros e desempenha um papel de intermediação positiva ao evocar memórias. A elas foram atribuídas pelos indígenas uma ligação com o passado que permiti construir relações de proximidade no presente, como o que ocorreu com Ribeiro e até mesmo comigo, dentro de um contexto de resistência aos pesquisadores, a fotografia, podemos dizer, “nos polpou”. Ademais, a fotografia como recurso de cópia para resgatar ou inspirar modos de desenhar é uma outra finalidade numa cultura que é fortemente marcada pela visualidade.

Vamos aprofundar ainda mais a análise da relação desses indígenas com a imagem na próxima seção.

III.2.2 O Retorno das Imagens

Nas minhas conversas com os interlocutores, eu costumava iniciar com a seguinte pergunta: "O que você achou das fotos?" As respostas frequentemente remetiam ao passado, seja lembrando a maneira antiga de viver, no caso dos mais velhos, ou expressando admiração pelas novidades dos tempos antigos, no caso dos mais jovens. Além disso, muitos relacionavam as fotos a aspectos positivos, usando palavras como "bom," "bonito," e "legal" para descrevê-las. Os mais idosos tentavam encontrar rostos familiares, diziam o quanto as aquelas fotos eram antigas, muitos se emocionavam e contavam sobre as pessoas e objetos daquela época. Foram eles que me pediram para ficar com algumas fotografias. Os mais jovens tinham um olhar surpreso para os detalhes e um certo distanciamento emocional o que pode revelar que para eles “o passado é um país estrangeiro”¹³⁷(Lowenthal, 1985 como citado em Bell, 2003, p.116, tradução nossa). Chamavam sua atenção, o corte dos cabelos e as habitações. Mostravam-me também os pormenores que eu ainda não tinha notado nas imagens como os materiais dos objetos, as escarificações nos dentes, a produção de cerâmica num canto da foto.

Quando eu pronunciava Nalike, comecei a escutar a palavra Bitoko. Lévi-Strauss em TT (1957b) escreveu que visitou três centros e que a capital da “nação caduveo” (p. 177) era Nalike. Acredito que os três centros eram “Pitoco” (1957b, p. 178), Engenho e

¹³⁷ No original: “the past is a foreign country”.

o próprio Nalike. Segundo os Kadiwéu, a palavra correta é Bitoko, com “B”. Os mais antigos me disseram que a região de Nalike era conhecida como Bitoko e isso explica o motivo de sempre se referirem a esse locais como sinônimo. Outros já me disseram que são lugares diferentes, mas próximos. O rio Bitoko, que tinha o mesmo nome e no qual Lévi-Strauss testemunhou as mulheres fabricando cerâmica, aparentemente secou, conforme relatado por um dos meus interlocutores.

O tempo de contemplação e o manejo das fotografias pelos meus interlocutores são dados que quero ressaltar aqui. Os Kadiwéu não tinham pressa: olhavam e tocavam o conjunto de fotos, mais de uma vez, procurando por pessoas, observando os detalhes. Juntavam-se à materialidade da fotografia, movidos pelo toque e pela visão como intermediários para construção da realidade (Vium, 2018). Outro aspecto relevante resultante das entrevistas com as fotos e, por vezes, com os vídeos, era a não equivalência temporal entre o ano de produção das fotos e as nomeações de pessoas presentes nas imagens. Algumas pessoas identificadas nas fotos, se fôssemos considerar sua idade quando da expedição de Lévi-Strauss, não poderiam corresponder às aquelas existentes nos retratos. Dessa forma, passei a ter ainda mais em conta, que a verdade pode ser culturalmente específica e o valor das imagens residia naquilo que elas poderiam evocar das histórias públicas e privadas (Bell, 2003). Com esse dado, fui percebendo também com a forma como os Kadiwéu realizavam a “leitura” das imagens que eu estava apresentando. A expectativa de organizar as fotografias cronologicamente para compreendê-las é de origem euro-americana e pode não ter equivalência com a maneira dos indígenas se confrontarem com elas (Wright, 2009). E, nesse caso, não tem.

Acredito que essa identificação não se limita apenas ao reconhecimento de semelhanças físicas e, conseqüentemente, associar nomes às pessoas nas imagens, como frequentemente fazemos ao olhar para uma imagem do passado e dizer: "Parece fulana." O que eu ouvia dos Kadiwéu era: "É fulana." Anoã, Nila, Margarida, Iracema, Apolinário eram trazidos de volta ao mundo dos vivos por meio da materialização de seus corpos nas fotografias de Lévi-Strauss. Essa relação envolve as pessoas que vivem no presente com aquelas do passado (Wright, 2009). As fotografias, neste contexto, não são apenas objetos de reconhecimento, mas sim "provas incontestáveis de relações que se cruzam dentro e fora de suas próprias molduras" (Geismar, 2009, p.65). Mais à frente retomarei essa hipótese quando das discussões das narrativas trazidas pelas fotos repatriadas.

Nesse sentido, as conversas com os indígenas revelaram que seus interesses e temas de discussão em relação às fotografias eram ligeiramente diferentes dos meus. Embora eu tenha escolhido os Kadiwéu principalmente devido à minha fascinação pelas imagens das mulheres com rostos belamente pintados, esse tópico foi abordado de forma esporádica nas conversas, mesmo considerando a quantidade considerável de fotos relacionadas a isso. Em alguns casos, mencionou-se como as mulheres se pintavam de maneira diferente no passado, e como os indígenas atuais desconhecem esses grafismos antigos. Esse aspecto evidencia a ideia de que "as fotografias testemunham perdas no passado e provocam atos de contar histórias no presente" (Buckley, 2014, p. 732). É justamente essas outras narrativas que serão exploradas na próxima seção.

Os Kadiwéu concentraram sua atenção nos conteúdos das imagens, realizando uma espécie de curadoria. Para eles, "... a 'realidade transitória' do filme ..." ¹³⁸ (Conelly, 2016, p.25, tradução nossa), em sua existência mais passageira em oposição com "... a 'irrealidade permanente' da fotografia" ¹³⁹ (Conelly, 2016, p.25, tradução nossa), com sua durabilidade estendida, reverberou no nível de atração ou interesse pelo conteúdo das imagens. Não se perguntou, por exemplo, sobre as cores serem em preto e branco, nem tampouco sobre qualquer técnica fotográfica ou suas qualidades estéticas.

No próximo tópico, iremos detalhar as reações à foto-elicitación e ao repatriamento. Neste momento, podemos adicionar uma consideração adicional à relação dos Kadiwéu com as fotografias: uma forma de leitura das imagens que privilegia o aspecto mimético.

III.2.3 O Cruzamento de Histórias e as Novas Narrativas

Nesta seção trago as narrativas dos Kadiwéu sobre as fotos de Lévi-Strauss. Essas narrativas serão apresentadas a partir das imagens num diálogo com outros relatos sobre esse grupo indígena, em especial, os de Lévi-Strauss (1957;1994), os de Boggiani (1975), os de Ribeiro (1980). O primeiro justifica-se pela autoria das fotos e os dois últimos pela proximidade temporal e espacial com o contexto de produção das imagens bem como pela presença de seus livros entre os Kadiwéu. Há ainda uma conexão entre esses pesquisadores considerando que Boggiani teve um impacto nos estudos de Lévi-Strauss e de Ribeiro, no caso do primeiro, como uma referência de pesquisa e, no caso do

¹³⁸ No original: "[...] the 'transient reality' of film [...]"

¹³⁹ No original: "[...] the 'permanent unreality' of the photograph."

segundo, também devido aos acontecimentos no campo etnográfico já mencionados neste capítulo.

Além disso, também usaremos estudos etnográficos contemporâneos para nos possibilitar melhor entendimento de alguns assuntos abordados. A proposta é compreender as discussões que foram feitas pelos Kadiwéu no confronto com as fotografias e como essas se cruzam com outros dados etnográficos sobre esse povo, resultando em novas abordagens. Não se intenciona uma explicação conclusiva sobre a relação dos Kadiwéu com essas fotografias ou sobre seu conteúdo. Importa-nos pensar a fotografia “... representando múltiplas e dinâmicas presenças históricas em torno do encontro fotográfico e sua imagem resultante¹⁴⁰” (Edwards e Morton, 2009, p. 4, tradução nossa). Trata-se, portanto, do encontro dos Kadiwéu com suas memórias, com os outros pesquisadores e comigo, num mergulho sensorial a partir do enfretamento com as fotografias. Ou seja, nossa perspectiva parte da ideia de “como o significado fotográfico é feito nas interseções precisas da etnografia, da história e do passado, tanto como um confronto com o passado quanto como parte ativa e constituinte do presente”¹⁴¹ (Edwards, 2001, p. 7 como citado por Wright, 2009, p. 237, tradução nossa).

III.2.3.1 As Fotografias das Mulheres. Esse conjunto de fotografias evocou diversas memórias, abrangendo desde a prática de cortar cabelos até os ornamentos, as pinturas faciais e o reconhecimento de rostos familiares. Retornando à história da produção dessas imagens, temos um relato de Lévi-Strauss:

... quase não havia um dia em que uma mulher não se me apresentasse num arranjo extraordinário e não exigisse de mim, sem que eu pudesse recusar, a homenagem duma chapa, mediante mil-réis. Pougando minhas bobinas, eu me limitava frequentemente a um simulacro e pagava.” (1957b, p. 184)

Por esse trecho ficamos pensando por quantas vezes Lévi-Strauss acionou o obturador ou fingiu fazê-lo diante das mulheres Kadiwéu. Tivemos acesso a apenas 18 fotografias nas quais essas mulheres são predominantemente retratadas frontalmente.

¹⁴⁰ No original: “[...] representing multiple and dynamic historical presences surrounding the photographic encounter and its resulting image.”

¹⁴¹ No original: “‘how photographic meaning is made in the precise intersections of ethnography, history and the past, both as a confrontation with the past and as an active and constituent part of the present’”.

Com exceção de uma delas, todas apresentam os rostos pintados. Essas imagens evocaram diversas lembranças entre os Kadiwéu que confrontaram o presente, permitindo-nos perceber como o "tempo... permanece transformado" (Cunha, 2005, p. 26).

Assim como Lévi-Strauss, Boggiani (Fric e Fricová, 2001) descreve, em 1897, que tirava fotos em troca de "... pequenas ofertas, adornos, fixador de cabelo e dinheiro como forma de recompensa" (p.25). Teria a experiência de Boggiani com as indígenas dado início a essa prática que o antropólogo francês encontrou quase 40 anos depois? Não temos resposta. O que sabemos é que essa prática se manteve durante a passagem de Lévi-Strauss.

Vamos começar com o corte de cabelo. De acordo com meus interlocutores, o corte de cabelo mais curto e próximo ao pescoço era comum no passado e estava associado aos Chamacoco. Parece que eram eles que adotavam mais frequentemente esse formato de cabelo. Ribeiro (1980) discute em sua etnografia sobre o costume Kadiwéu de cortar o cabelo de duas formas distintas nos filhos primogênitos, o que supostamente impactaria na personalidade: um corte para ter um filho guerreiro e outro para ter um filho trabalhador e dedicado. Em alguns ritos, como os de iniciação masculina e os de luto, os cortes de cabelo estavam inseridos no contexto ritualístico, de acordo com Pechincha (1994).

Nas fotografias feitas por Boggiani¹⁴², publicadas em um catálogo de exposição realizado em Lisboa no ano de 2011, encontramos muitas imagens, principalmente dos Chamacoco, que usam cabelos mais curtos. Há também algumas poucas imagens nas quais esses indivíduos estão com cabelos mais longos (Figuras 69 e 70).

¹⁴² Um aspecto importante a ser mencionado nas fotografias de Boggiani é que, em sua maioria, há a identificação das pessoas fotografadas, como pode ser observado nas legendas das fotos acima. Essa situação também ocorre com as imagens publicadas por Ribeiro. Ao contrário das fotografias presentes nos livros de Lévi-Strauss ou no acervo digital do *Musée du quai Branly*, cujos títulos são mais generalistas, indicando apenas o sexo da pessoa fotografada e a descrição da foto, conforme pode ser observado nas legendas das fotos no início desta seção. Segundo Gardner e Robert (2016), muitos antropólogos não nomeavam seus interlocutores em seus escritos, apenas indicando a fonte de forma generalizada, privilegiando o grupo em detrimento do indivíduo, uma maneira de tornar invisível esse processo de construção colaborativa, negando a esses interlocutores um reconhecimento como co-produtores da pesquisa. Parece-me que Lévi-Strauss reproduz essa perspectiva.

Figura 69

Fotografia de Boggiani.



Nota. Fonte: Museu Nacional de Etnologia, 2001, p. 54 “Ióata”¹⁴³. (legenda original)

Figura 70

Fotografia de Boggiani.



Nota. Fonte: Museu Nacional de Etnologia, 2001, p. 54. “Ladráonte, mulher Chamacoco”
(legenda original).

Embora esses aspectos trazidos pelos pesquisadores citados não tenham sido abordados durante as entrevistas, atualmente, pude observar que os homens mantêm os

¹⁴³ Em outra fotografia da mesma pessoa, há a confirmação da etnia Chamacoco.

cabelos curtos e as mulheres, por outro lado, optam por mantê-los compridos, indo além do pescoço. Acredito que essa escolha possa ser influenciada pelo dogma evangélico, que, entre suas características, inclui esses tipos de cortes de cabelo.

Ainda sobre o tema “cabelo”, esse foi apontado mais uma vez como um elemento de distinção identitária em umas das fotos levadas ao campo. A jovem da Figura 71 não apresenta cabelos lisos, e essa característica foi explicitada durante uma entrevista, na qual o interlocutor questiona se ela é indígena com base em suas características físicas. Na legenda da fotografia correspondente, Lévi-Strauss afirma que a moça é uma mulher mestiça: “Jovem mestiça com o rosto pintado”¹⁴⁴. Meu interlocutor tenta desvendar o mistério da moça com cabelos cacheados, mas que está com pintura e colar Kadiwéu, e conversa com sua esposa na língua nativa. Após esse diálogo, ele me informa que há uma família na aldeia Tomázia, na qual uma mulher se uniu a um homem negro, e os filhos nasceram mestiços. Ele conclui, após contar essa história, que a menina é Kadiwéu, pois está pintada e com colar indígena.

Figura 71

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Jeune fille métisse au visage peint”. (legenda original)

Essa informação se relaciona com outra trazida por Ribeiro (1980) em seus estudos em que mencionou uma família mestiça estabelecida na Tomázia, cujo pai, Luiz Preto, é um homem negro que reside nessa aldeia há mais de 20 anos, sendo casado com

¹⁴⁴ No original: “Jeune fille métisse au visage peint”

uma Kadiwéu. Esse homem desempenhou um papel significativo como interlocutor do antropólogo na compreensão de alguns aspectos do modo de vida indígena.

Os adornos que podem ser visualizados nas fotos também foi um tema recorrentemente evocado pelos mais jovens. Eles expressaram surpresa ao observar o uso do metal na confecção dos colares, ressaltando que essa prática não é mais comum nos dias de hoje. Vanda Pires¹⁴⁵ recordou que o Sr. Nestor Rufino costumava criar esses adornos em formato de moeda, batendo o metal e perfurando-o para alcançar o molde circular. Quanto a esse tema, Ribeiro (1980) descreve como era a prática na época em que esteve entre os Kadiwéu:

Suas mulheres, e mesmo os homens, em dias de festa, usam diversos adereços de metal, feitos de moedas de quatrocentos e de mil réis. ... Ainda são comuns os colares, pulseiras, tornozeleiras e adornos de cabeça, feitos de lâminas em canudinhos que enfiam num cordão, intercalando com moedas e contas; quando usados no pescoço, terminam geralmente com uma placa na qual gravam desenhos geométricos muitos simples como círculos de pontos em relevo e linhas de sulcos. Fazem também anéis dos mesmos metais e de alumínio – e, ainda, da noz do bocaiúva – aos quais dão, às vezes, formas de cobras enroladas e ornamentam com linhas de sulcos, pontilhados e denteados feitos com lima ou fio de facão. ... Fabricam ainda, com a mesma técnica, brincos e pulseiras compostos de uma ou mais figuras recortadas, unidas por aparas do mesmo metal ou de arames finos (p. 299)

Nesse trecho, é possível observar que a descrição dos ornamentos feita por Ribeiro apresenta semelhanças com os adereços evidenciados nas fotografias de Lévi-Strauss. De maneira análoga, Boggiani inclui em seu relato de viagem algumas fotografias de brincos de metal, ilustrando a presença desses elementos na vida dos indígenas. Antigamente, a confecção de adornos, como brincos, anéis, braceletes e colares, era predominantemente uma atividade masculina (Duran, 2017). Durante nossas conversas, foram indicados

¹⁴⁵ É pesquisadora e está atualmente matriculada no programa de doutorado em Antropologia na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Sua dissertação de tese, intitulada "Palavras Kadiwéu do Mundo Ancestral e do Mundo Novo: Palavras Antigas, Palavras Humildes e Palavras Honorificadas", foi elaborada e defendida na mesma instituição no ano de 2022. A pesquisadora é casada com Osmar e desempenhou um papel fundamental como intermediária, facilitando meu acesso a um dos anciões da aldeia que inicialmente demonstrava aversão a pesquisadores, o Sr. Nestor Rufino.

alguns homens que ainda produzem colares, embora utilizem outros materiais, pois desconhecem a técnica antiga. De acordo com a pesquisa de Duran (2017), os adereços continuam a ser amplamente utilizados, mas sua confecção ocorre fora da aldeia ou é realizada pelas mulheres com miçangas. Uma das entrevistadas mais idosas afirmou que há uma proibição atual imposta pelo pastor em relação ao uso de enfeites. Duas outras anciãs, uma residente na aldeia e outra em Bodoquena, solicitaram-nos que trouxéssemos miçangas e brincos em nossa próxima visita. Nesse ponto, destacamos o envolvimento físico com as fotografias, evidenciado pela visualização desses adereços nas imagens (Bell, 2003).

Um outro aspecto indicado levantado nas entrevistas é um detalhe presente na Figura 72 em que há uma mulher que ensaia um sorriso e mostra os dentes pintados assim como o rosto. Nenhuma outra mulher mostra os dentes nas fotos e, dessa forma, acredito que possa ter sido um pedido do fotógrafo para registrar os desenhos dentários. Em campo, eu não tinha observado esse detalhe. Uma de minhas interlocutoras ao ver essa foto chamou atenção para isso, comentou que no passado era comum “afiar” os dentes e que sua avó contava sobre essa prática. Como ilustração a essa prática, Ribeiro (1980) traz uma foto de uma mulher Kadiwéu - de nome Maria, no português, e *É-Legá*, em Guaikuru - segundo ele, com escarificação dentária. Explica ainda que a mutilação nos dentes servia de ornamentação.

Figura 72

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Femme au visage peint”. (legenda original)

Outro assunto abordado pelos meus interlocutores no confronto com as fotos das mulheres foram as pinturas corporais. Em meu imaginário, permeado por fotografias antigas dos Kadiwéu com seus corpos pintados, principalmente pelo estudo das fotos de Lévi-Strauss, acreditava que teria contato com a pintura corporal de forma mais abundante. Influenciada pela leitura de TT (1957b), na qual o autor se entusiasma com a constatação de que, 15 anos após sua passagem por Nalike, ao receber uma coleção de desenhos de um antropólogo brasileiro (que julgo ser Ribeiro), muitos desses desenhos se assemelhavam, fiquei pensando em como estaria atualmente essa prática.

Em SB, Lévi-Strauss afirma que, "sem considerar a língua, são as pinturas faciais que distinguem esses índios dos camponeses brasileiros aos olhos de um visitante não avisado" (1994, p.73). Ele compreendeu que essas pinturas expressavam as contradições da organização social Kadiwéu, e, incapazes de escapar delas, os indígenas as manifestavam em sua arte, cujos mistérios eram desvendados juntamente com sua nudez (1957b, p.206). Da mesma forma que Lévi-Strauss, Duran (2017) buscou compreender a natureza dos desenhos e as relações que estes estabelecem entre os Kadiwéu, das quais podemos dispor para fundamentar antropológicamente a abordagem dessa temática na pesquisa. Assim,

Como um compilador de conhecimentos que os sintetiza em um conjunto de padrões, o *godidigo* é um modo de escrita Kadiwéu em que são depositadas sabedorias do “sistema índio”, lidas e interpretadas pela comunidade indígena. É também algo criado pelo filho do demiurgo *Gonoenogoji* e compartilhado com os Kadiwéu, como uma maneira de comunicação entre planos celeste e terrestre. Como tal, além de permitir a troca de informações, este artefato traz consigo algumas propriedades capazes de alterar os corpos em que é pintado. ... observamos que o desenho é um artefato que “põe-se em ato”, como um sistema de ações e relações que torna a relação possível, ao mesmo tempo que configura um sistema comunicacional. (p.366)

A partir dessa perspectiva relativa aos desenhos, nos quais esses são considerados objetos dotados de agencialidade, pretendo apresentar as discussões suscitadas pelos meus interlocutores durante a foto-elicitación e a repatriación visual sobre essa temática. Não tenho como objetivo realizar uma análise aprofundada sobre as contribuições deles acerca do desenho e tampouco abordar a explicação antropológica desse fenômeno. Para

tal empreendimento, seria necessário um estudo específico destinado a examinar a complexidade desse tema.

Desse modo, durante minha pesquisa de campo, repetidamente questionei os indígenas ao exibir fotos de mulheres com os rostos pintados, indagando se ainda praticavam a pintura. Em resposta, informaram-me que a pintura é utilizada em determinados momentos festivos, como o *Dia do Índio*, no qual ocorre a revitalização de algumas tradições, incluindo a mencionada pintura corporal, além de danças, vestimentas, jogos, entre outras. Também destacaram que há poucas pessoas na aldeia que ainda possuem o conhecimento para realizar a pintura. Uma dessas pessoas, Josemeire Matchua, pintou seus dois filhos para uma excursão da igreja durante minha estadia na aldeia. Ela me explicou que se inspira nos desenhos presentes nos antigos livros que circulam pela comunidade.

Em outro episódio em que o tema da pintura facial foi abordado, destaco a ocasião em que fui desenhada no rosto por Brandina, conforme descrito no início deste capítulo. Além disso, fora da aldeia, durante uma visita a uma família em Campo Grande, fui acolhida por Luana de Aquino e sua filha Camila Ferraz, enquanto Camila estava aplicando a pintura no rosto de sua mãe (Figura 73). Camila compartilhou comigo que, antes de transferir os desenhos para a pele, ela os esboça em papel. Além disso, mencionou que encontra inspiração nos desenhos presentes nos antigos livros "de Guido e de outras pessoas" (Camila Ferraz, Campo Grande, 13/11/2023). Ela também mostrou alguns desses desenhos que mantém em seu celular (Figura 74).

Figura 73

Fotografia Luana de Aquino tendo o braço pintado pela filha Camila Ferraz



Figura 74

Fotografia de Camila Ferraz em que mostra o celular com os desenhos kadiwéu



Em praticamente todas as entrevistas, foi mencionado que os desenhos atuais diferem daqueles presentes nas fotos, e muitos dos entrevistados afirmaram não estar familiarizados com esses desenhos específicos. Os entrevistados mais jovens expressaram surpresa ao verem os grafismos, alegando que era a primeira vez que os observavam. Eles notaram diferenças em relação às pinturas corporais contemporâneas, tanto nas mulheres quanto nos homens, incluindo as partes específicas do rosto que eram adornadas. Um entrevistado, Jovino Soares, mencionou que copia desenhos de um livro de Ribeiro, mas confessou não conhecer o significado deles. Ele utiliza o celular para fotografar e reproduzir os desenhos. Mais uma vez, podemos notar o uso de cópias das imagens antigas entre os Kadiwéu como fonte de inspiração na criação dos desenhos atualmente. Esse fenômeno revela como as fotografias, ao longo do tempo, assumem um papel ativo, indo além de simples evidências ou registros de uma cultura. Elas se transformam em elementos dinâmicos, desempenhando o papel de mediadores e agentes na engendragem de novas expressões culturais (Geismar, 2009).

Questionados sobre quem possui o conhecimento para realizar as pinturas corporais, foram mencionados alguns nomes masculinos, como Jovino, e outros dois indivíduos, dos quais não tive contato direto: o professor Azael e o senhor Furtuoso. Essa informação sugere que a prática de pintura corporal não está atualmente restrita apenas às mulheres, contrariando a observação de Lévi-Strauss no passado: "Em nossa tribo, os homens são escultores e as mulheres são pintoras" (1957b, p. 191). No que diz respeito

às mulheres, foram citadas Josemeire Matchua e Brandina Vergílio. Josemeire, inclusive, demonstrou-me o processo de produção da tinta a partir do jenipapo para a pintura corporal, quando se preparava para utilizá-la em seus filhos, e posteriormente presenteou-me com uma pintura em minha mão.

Os mais idosos forneceram explicações detalhadas sobre os desenhos presentes nas fotografias, abordando aspectos como as partes do corpo que eram desenhadas de acordo com cada tipo de grafismo, assim como a técnica utilizada para pintar o rosto de forma inteira ou parcial. Júlia Langes, por exemplo, destacou que a menina retratada na Figura 75 também tinha as costas pintadas, o que não era visível na imagem, pois apenas a parte frontal do corpo era mostrada. José Marcelino Barros¹⁴⁶, um ancião da aldeia, esclareceu-me sobre as pinturas realizadas exclusivamente na boca, afirmando que cada desenho dos "índios antigos", termo que ele utiliza para se referir aos seus antepassados, possui um nome específico.

Figura 75

Fotografia de Lévi-Strauss.



¹⁴⁶ Considerado um Kadiwéu puro, ele nasceu no mesmo ano em que a comitiva de Lévi-Strauss passou por Nalike, em 1935. Durante nossas conversas, compartilhou várias histórias do passado, incluindo suas viagens ao interior do Brasil, e reconheceu alguns familiares nas fotografias de Lévi-Strauss. Expressou o desejo de receber uma cópia dessas fotos, e eu prontamente as entreguei a ele.

Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “*Jeune fille caduveo en tenue de fête*”. (legenda original)

Os desenhos, que outrora eram abundantes nos corpos no cotidiano dos Kadiwéu, hoje manifestam-se em cerâmicas, festividades, tecidos, cavalos, jogo de linha e nas pinturas realizadas em não-indígenas visitantes da aldeia. Constituem, ainda, uma identificação étnica, na qual esses elementos, mais do que simples traços de distinção cultural, são constituintes integrantes do ser Kadiwéu, possuindo o poder de alertar os visitantes menos atentos de que estão lidando com um Outro.

Uma outra reação notável às imagens repatriadas manifestou-se por meio da tentativa de identificação das pessoas nelas retratadas, sobretudo por parte da população idosa. Neste contexto, observa-se que tal comportamento pode estar intrinsecamente vinculado às memórias familiares dos povos indígenas, em detrimento da concepção de cultura no âmbito das perspectivas institucionais de patrimônio (Vapnarsky e Noûs, 2021), como será evidenciado.

Muitos nomes foram mencionados, especialmente de algumas mulheres, que parecem estar vivas nas memórias dos indígenas. Como já mencionado neste capítulo, algumas personalidades me pareceram ter sido retiradas de outra época e espaço para ressurgirem nas imagens. Se considerarmos cálculos matemáticos relacionando o ano da foto à idade aproximada dessas pessoas, as contas simplesmente não fecham. Do ponto de vista arquivístico e histórico, as datas podem ser importantes, mas para meus interlocutores, as preocupações deles eram diferentes: eles buscavam nos rostos capturados as figuras do passado. Assim, em vez de focar nos "registros de verdade" (Bell, 2003, p.115), que também são influenciados culturalmente, eu me concentrei em explorar as narrativas que emergiriam dessas imagens, recriando, em parte, a história das pessoas fotografadas e, conseqüentemente, a história das próprias fotografias.

- **Anoã: A mulher que atravessa o tempo**

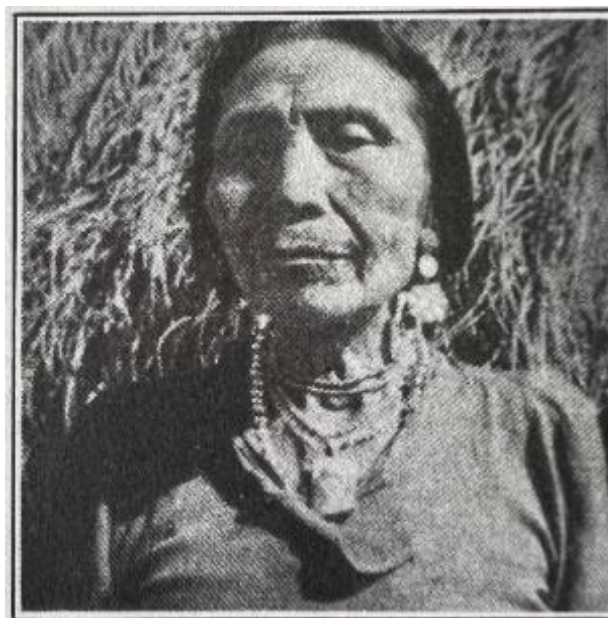
Ao lado de Durila, Anoã se destacou como uma das mulheres mais lembradas ao se depararem com as fotografias. A primeira imagem de Anoã que me foi apresentada estava na introdução escrita por Hebert Baldus em 1945 para o livro *Os Caduveos* (1975) de Boggiani (Figura 76). Nela, o autor inclui uma fotografia de Anoã capturada por Erich

Freundt¹⁴⁷ (Figura 77), um pesquisador tcheco que esteve entre os Kadiwéu, os Ofaié e os Bororo em 1940, e que posteriormente publicou o livro *Índios de Mato Grosso* (1946) abordando esses grupos indígenas.

Neste trabalho, Freundt relata que "A velhíssima Anoã é uma relíquia dos Caduveo. Guarda, ainda, as antigas tradições do fabrico de cerâmica" (1946, p. 20). Ele desenha Anoã, inspirado, acredito, na fotografia que tirou, a qual foi publicada na introdução de Baldus mencionada no livro, e descreve detalhadamente o processo de produção de cerâmica de Anoã.

Figura 76

Fotografia de Erich Freundt.

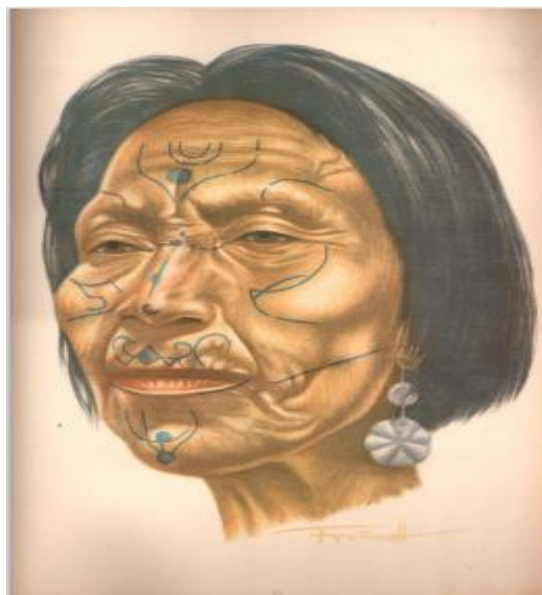


Nota. Fonte: Boggiani, 1975, s/p. "Anoã, velha Caduveo da aldeia Nalique, em 1940". Foto de Erich Freundt. (legenda original).

¹⁴⁷ "Erich Freundt (1905?-?) fez parte do corpo docente do atual Colégio Visconde de Porto Seguro, em São Paulo, capital. Recrutado na Alemanha, viúvo, foi admitido no ano letivo de 1936, como professor de Desenho e, mais tarde, de Educação Física. Já em 1938 prestou exames de proficiência em Português, exames estes decretados no período do Estado Novo. Sendo alemão, a partir de 1942, suas atividades docentes cessaram temporariamente, época em que a Deutsche Schule foi nacionalizada, tornando-se o Colégio Visconde de Porto Seguro. Retomou suas funções em 1949 e havendo empreendido várias viagens ao Mato Grosso, principalmente no período em que esteve afastado da docência, encantou-se com os índios Kadiwéu, Ofayé e Bororo que conheceu, retratando-os em sua única obra editada. Em 1958, provavelmente, casou-se com uma brasileira, pois a partir deste ano passou a assinar "Eurico Freundt de Castro". Deve ter se aposentado em 1965, aos 60 anos, pois o Colégio não possui mais registros de Erich Freundt desde então." (Silva, 2011, p. 6-7)

Figura 77

Desenho de Erich Freundt.



Nota. Fonte: Freundt, 1946, p. 21. Desenho de Anoã feito por Erich Freundt.

Ribeiro (1980) estabeleceu uma relação de proximidade significativa com Anoã, que se tornou uma interlocutora essencial em sua pesquisa e contribuiu substancialmente para a produção de grande parte dos desenhos apresentados em seu livro. Anteriormente, mencionei o episódio no qual Anoã identifica uma mulher no livro de Boggiani que Ribeiro estava lendo, associando-o ao viajante italiano. De acordo com o antropólogo brasileiro, sempre que se encontrava com Anoã enquanto portava o livro, ela entoava o canto de Boggiani. Ribeiro estima que Anoã possua aproximadamente 60 anos, levando em consideração o período em que ela conheceu Boggiani quando ainda era jovem. Além disso, Ribeiro oferece descrições detalhadas sobre a personalidade de Anoã, suas relações interpessoais, seu talento na arte da pintura facial e seu empenho em preservar e perpetuar tradições culturais.

Entre estas velhas pintoras encontramos as personalidades mais mareantes da tribo, as que tinham maior conhecimento das antigas tradições, mais profunda consciência nacional e que mais se esforçavam por conservar os aspectos do antigo sistema social compatíveis com a nova situação. Uma delas, a melhor artista, é sem dúvida também a personalidade mais dominadora do grupo, ninguém mais do que ela tem amigos e aliados dedicados e até fervorosos e inimigos ou desafetos tao maldizentes. Velha, encarquilhada, comos olhos já meio

cobertos de cataratas, ela pinta como nenhuma outra, dança e se diverte como as mais moças e ainda exerce suas atribuições de cabeça de família e de velha, criando alguns dos mais belos cantos lamentosos que ouvimos, e controlando a vida de todos os parentes. Esta mulher, cujo nome é Anoa, deve estar bem próxima dos sessenta anos pois conheceu Boggiani quando mocinha, é casada com um moço de 25 anos, dos mais disputados pelas jovens, e que ela mantém consigo com muito poucas das liberdades de que gozam os maridos Kadiwéu, porque qualquer pequena atenção dele para outra mulher é motivo de terríveis cenas de ciúme. (p. 269-70)

Ainda sobre Anoã nos escritos de Ribeiro, em um artigo de 1948 sobre o sistema familiar Kadiwéu, o antropólogo relata um episódio em que uma mulher, conhecida como Anoã na língua nativa e como Maria em português, forçou sua sobrinha a interromper a gestação, alegando a objeção de ter um neto Chamacoco. Ribeiro destaca, adicionalmente, que Anoã era identificada como descendente desse grupo indígena. Acreditamos que possa se tratar da mesma mulher, Anoã.

Ribeiro também capturou uma imagem de Anoã, a qual foi posteriormente publicada (Figura 78).

Figura 78

Fotografia de Ribeiro.



Nota. Fonte: Ribeiro, 1979, p. 44. “Anoã, grande artista do povo Kadiwéu, autora da maioria das ilustrações desse livro.”. (legenda original)

Supostamente, Anoã teria conhecido Boggiani no final do século XIX, Freundt no início do século XX, Ribeiro na metade do século XX. Uma mulher que transitou entre diferentes séculos e pesquisadores, seria possível que ela tenha tido contato com Lévi-Strauss? Não há menções a esse encontro nas publicações de Lévi-Strauss, mas de acordo com relatos de meus interlocutores, é certo que essa interação ocorreu. Anoã foi identificada em inúmeras fotografias.

Com base nas entrevistas, é possível estabelecer uma rede familiar em torno de Anoã. Segundo José Marcelino Barros, ela é sua tia¹⁴⁸, e de acordo com sua irmã, Júlia Barros, Anoã é tia do marido de sua filha, Samira Barros. Alfredo Pires¹⁴⁹ também afirmou que Anoã é sua tia. A partir da tese de Duran, temos conhecimento de que Anoã possui uma irmã chamada *Analigi*, cujo nome em português é Idalina. Marcelino compartilhou que a tia dele tinha o nome Anoã devido ao seu gosto pela música, pois ela apreciava cantar. Júlia corroborou essa informação e acrescentou que, durante a *Festa do Navio*¹⁵⁰, Anoã gostava de cantar e o fazia com habilidade. Outras informações foram compartilhadas por Nestor Rufino, a quem diretamente inquirei sobre o conhecimento acerca de Anoã. Confirmou que, de fato, tinha conhecimento dela, pois residia nas proximidades de sua casa e mencionou que Anoã possuía uma serva chamada Dente de Ouro. Além disso, o professor Guilherme da S. Pinto¹⁵¹ informou-me que identificou Anoã nas fotografias, graças à referência de sua mãe, que apontou a ele a fotografia de Anoã em um antigo livro de Boggiani.

- **Durila Bernaldino: A “mulher-memória”**

Durante a pesquisa de campo, relatos indicaram que o nome indígena de Durila é *Nigodena*, enquanto na literatura consultada encontramos variações como *Icodena* (Duran, 2017) e *Nigodeno* (Ribeiro, 1951). Conforme Graziatto (2008), que teve contato

¹⁴⁸ Não obtive tal informação durante a pesquisa de campo. A constatação acerca da relação de parentesco entre Júlia Barros e José Marcelino Barros foi viabilizada por meio da análise da tese de Basques (2020), na qual foi elaborada a árvore genealógica de algumas famílias.

¹⁴⁹ Um ancião residente em Bodoquena, descendente de pais da etnia Terena, ostentando o nome indígena *Legenagidi*, cujo significado é “é puro” (Duran, 2017, p. 44), compartilhou diversas narrativas comigo. No entanto, enfrentei desafios em compreendê-las, mesmo diante do seu uso do idioma português.

¹⁵⁰ “A festa encena e atualiza o cotidiano de um navio militar, que teria sido visitado pelos antigos ejíwajegí no rio Paraguai.” (Basques Jr, 2020, p. 59)

¹⁵¹ Demonstrou um grande interesse nas fotografias de Lévi-Strauss, revelando que incorporou alguns trechos do livro do antropólogo em sua monografia de conclusão de graduação.

com Durila enquanto ainda estava viva em 2005, considerando o registro da Funai e a certidão de nascimento, Durila teria nascido em 1900. Entretanto, a antropóloga questiona a real idade da anciã, dado que ela recordava da passagem de Boggiani pela aldeia, sugerindo uma idade em torno de 120 anos. Reconhecida como guardiã do modo de vida Kadiwéu, Durila pode ser caracterizada como “uma ‘mulher-memória’, cujo papel é ser depositária das histórias mantenedoras da coesão do grupo.” (Silva, 2004, p. 106)

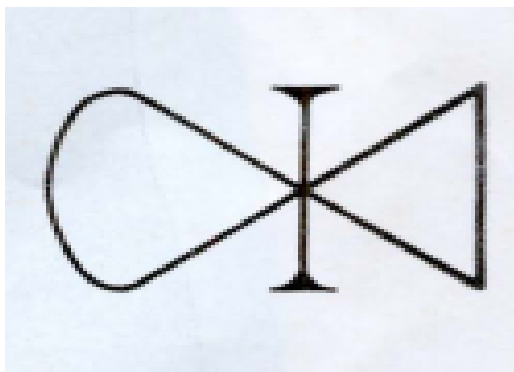
Durila também se destacou como uma das principais interlocutoras do antropólogo Jaime Siqueira Jr. (1993), que relata que ela era consideravelmente idosa na época, com mais de 90 anos, e uma das poucas pessoas capazes de entoar o canto da *Festa da Moça*. Em um relato fornecido a Siqueira em 1989, Durila expressa lamentações sobre a situação contemporânea dos Kadiwéu, especialmente em relação à disponibilidade de alimentos e à pressão dos fazendeiros na ocupação de terras. Transcrevo um trecho em que ela menciona a região de Nalike e outras aldeias:

... Agora o capitão só dá para quem ele quer, dá para branco e para Kadiwéu não - porque que deram a terra para um homem que não conhece, nem nasceu lá. Seria repartir para quem nasceu, para voltar aos seus lugares onde nasceram. Tanta gente que nasceu em Nalique, no lugar em que a gente gostava muito de morar – era uma aldeia bem grande, tinha tantas aldeias, a outra aldeia era Chuvarada, e outra era “Etokidjádi”. Tantos Kadiwéu que moravam nessas aldeias, quem fundou essa aldeia foi um índio, índio mestiçado de branco. E tinha até uma aldeia que era dos Terena ... (p.27)

Durila é uma figura constantemente referenciada em praticamente todos os estudos contemporâneos acerca dos Kadiwéu. Além disso, foi brevemente registrada por Ribeiro (1951) em uma nota sobre símbolos de propriedade, os quais eram utilizados para marcar o gado e, ocasionalmente, em objetos pessoais. Ribeiro inclui o símbolo de Durila (Figura 79) em seus escritos juntamente com outros que conseguiu coletar.

Figura 79

Desenho do símbolo de propriedade de Durila



Nota. Fonte: Ribeiro, 1951, p. 160

Ao longo do processo de pesquisa de campo, meus interlocutores indicaram algumas fotografias que, devido a certas características físicas, foram possivelmente associadas a Durila. Apresento essas imagens aqui para uma breve análise. (Figuras 80, 81 e 82).

Figura 80

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Femme au visage peint”. (legenda original)

Figura 81

Fotografia de Lévi-Strauss



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Femme au visage peint”. (legenda original)

Figura 82

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Femme au visage peint”. (legenda original)

As duas primeiras imagens (Figuras 80 e 81) considero terem sido atribuídas a Durila, não apenas devido à semelhança física que naturalmente deveria existir, mas também em virtude da recordação de sua imagem na fase mais avançada da vida, tendo em vista a idade das pessoas entrevistadas. Além disso, observou-se a possibilidade de

identificar Durila por conta de uma condição no olho, decorrente de um acidente, que resultou em sua diminuição, característica notada nas mulheres das referidas fotografias. Entre os anciãos, incluindo a própria filha, Inácia Bernaldino¹⁵², houve unanimidade ao afirmar que Durila é a mulher na última foto (Figura 82). Essa conclusão é plausível, pois se Durila nasceu em 1900, ela teria cerca de 35 anos quando Lévi-Strauss visitou Nalike, ao invés de ser uma idosa na ocasião.

Foram evocadas algumas outras informações relacionadas a Durila durante o confronto com as fotografias. Joana Baleia compartilhou que Durila residia com o neto Fábio e o criava, pois sua mãe faleceu durante o parto. Esse acontecimento gerou receio em Joana, que, ao tomar conhecimento, expressou: "Fui lá em cima e voltei. Deu medo de criança" (Joana Baleia, Aldeia Alves de Barros, 8/11/2022). Já Maria Joana Pires¹⁵³, neta de Durila, compartilhou que sua avó era uma contadora prolífica de histórias. Entre essas narrativas, destacam-se relatos de que os Kadiwéu habitavam uma área próxima ao Paraguai, dedicavam-se à caça de animais, trocavam peles por roupas e tinham um amplo conhecimento sobre a região.

- **Outras mulheres evocadas**

Maria Margarida, *Naité*, *Gotioye* (Margarida), Nilá, Maria, Iracema, Filomena, Nair e *Lewadena* foram outros nomes citados de mulheres identificadas nas fotografias. Apresento brevemente as memórias que foram evocadas a partir de algumas fotografias das mulheres que se relacionam com essas nomeações.

Começamos pela mulher retratada na Figura 83 que foi reconhecida como *Lewadena* e *Gotioye*. Um aspecto que merece destaque, observado a partir dos comentários suscitados por essas imagens, é o relato de Sandra da Silva¹⁵⁴, Gilberto Pires¹⁵⁵ e Ramona Soares¹⁵⁶, os quais mencionaram terem visto essa fotografia

¹⁵² Alterou o nome indígena por três vezes ao longo de sua vida, em conformidade com a prática costumeira de modificar o nome quando ocorria o falecimento de alguém próximo. No entanto, manteve o apelido *Lijáio* (Duran, 2017). Manifestou o desejo de manter consigo a fotografia na qual reconheceu a imagem de sua mãe.

¹⁵³ *Elâmena*, cujo nome em Guaicuru significa "não tem mistura" e "sem sangue terena, sem mistura, Kadiwéu puro" (Duran, 2017, p. 38), compartilhou mais detalhes sobre sua avó a partir das fotografias, inclusive sobre o acidente que resultou em sua deficiência ocular. Entusiasmada com as imagens, ela convocou suas filhas para apreciá-las, embora estas estivessem ocupadas. *Elâmena* procurou especificamente entre as fotografias pela figura carinhosamente chamada de "vovozinha" por sua família, referindo-se a Durila.

¹⁵⁴ É filha de uma figura de destaque na liderança indígena: João Príncipe da Silva, nascido em 1910. Atualmente, ela reside em Campo Grande.

¹⁵⁵ Professor e ex-diretor escolar, é neto de Durila Bernaldino e filho de Inácio Bernaldino e Alfredo Pires.

¹⁵⁶ Nascido em 1940, reside em Bodoquena.

anteriormente em um posto indígena, exposta em um mural. Sandra Silva, filha de João Príncipe¹⁵⁷, uma figura de destaque na liderança indígena, residiu no referido posto durante sua adolescência. A indagação que se coloca é se as fotografias de Lévi-Strauss já circulavam pelo território indígena antes da publicação de seus livros. Não há referências explícitas quanto ao retorno dessas imagens pelo próprio Lévi-Strauss; no entanto, sugere-se a possibilidade de que alguém, inclusive um funcionário da Funai, tenha ampliado essas fotografias e as exibido em um painel no posto indígena, dado que o antropólogo as incluiu em sua obra TT (1955).

Figura 83

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Femme au visage peint”. (legenda original)

Já a mulher fotografada na Figura 84 foi responsável por um dos momentos mais emocionantes da pesquisa. Ao deparar-se com essa imagem, Ramona Soares desabou em lágrimas, identificando-a como sua mãe, Iva Nadir, falecida quando Ramona tinha apenas 13 anos. Ela compartilhou que buscava incessantemente por uma fotografia de sua mãe no posto indígena, mas nunca a encontrou. Segundo Ramona, a morte de sua mãe ocorreu

¹⁵⁷ Destacou-se como uma liderança de grande prestígio entre os Kadiwéu, sendo um dos informantes mais valiosos de Ribeiro (1980).

em circunstâncias trágicas, sendo vítima de um feitiço lançado pelo feiticeiro Apolinário, tema que abordaremos posteriormente.

Figura 84

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Jeune femme caduveo au visage peint”. (legenda original)

E, por último, a Figura 85, uma das poucas fotos de Lévi-Strauss sobre os Kadiwéu em que é possível associá-la diretamente com as informações contidas em TT (1957b): “Uma adolescente, cuja festa da puberdade era celebrada, tem o rosto, os ombros, o peito, e os braços decorados. Dedais de costura formam os pingentes de seu colar.” (p.183).

Figura 86

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Jeune fille caduveo en tenue de fête”. (legenda original)

Ainda sobre essa imagem, durante a permanência da expedição na aldeia, Lévi-Strauss testemunhou a realização da *Festa da Moça*, termo atualmente utilizado pelos Kadiwéu para referir-se ao ritual de puberdade feminina. O antropólogo relata sucintamente suas observações:

... começou-se por vesti-la à moda antiga: sua roupa de algodãozinho foi substituída por uma peça quadrada de tecido enrolando o corpo abaixo das axilas. Pintaram-lhe as espátulas, os braços e o rosto com ricos desenhos, e todos os colares disponíveis foram postos em seu pescoço. (1957b, p. 183)

Durante a pesquisa de campo, obtivemos a informação de que, segundo D. Inácia Bernaldino, a menina na fotografia de Lévi-Strauss é considerada mestiça. Isso se deve ao fato de que o pai da menina, chamado Deuscrécio, não era indígena, e sua mãe possui parentesco com o marido de D. Inácia, Inácio Pires.

III.2.3.2 As Fotografias dos Homens. Quanto às fotografias dos homens (Figuras 87 e 88), os comentários visaram associar uma identidade a eles. Gilberto Pires e o ancião Antônio Vicente¹⁵⁸ afirmaram que se tratava de Apolinário, antigo *nidjienigi*, uma espécie de feiticeiro, conforme descrito por Ribeiro (1979, p. 77), e também tio de Antônio Vicente. Por outro lado, Júlia Langes presume que seja Pinto, bisavô de Vanda Pires. Além disso, destacaram que ele poderia ser um Chamacoco devido ao estilo de corte de cabelo.

Figura 87

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Type d’homme caduveo”. (legenda original)

¹⁵⁸ Antônio enfrenta consideráveis dificuldades auditivas e visuais. Sua filha, Alice, desempenhou um papel colaborativo na tradução e facilitou o diálogo com ele. Nascido em Nalike em 1914, Antônio tinha 21 anos na época em que Lévi-Strauss visitou essa região.

Figura 88

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “*Type d'homme caduveo*”. (legenda original)

Os mesmos nomes são mencionados na etnografia de Ribeiro (1980) e foram registrados por meio de fotografias de sua autoria. Embora não possamos afirmar com certeza se tratam das mesmas pessoas, a narrativa construída por meio da repatriação visual apresenta afinidades com as informações fornecidas por Ribeiro. Em relação a Apolinário (Figura 89), conhecido como *Né-giú-te* na língua indígena (Ribeiro, 1979, p. 308), trata-se de uma figura de destaque na liderança religiosa. Na época da pesquisa do antropólogo, Apolinário resistia em se autodenominar *nidjienigi*. Suas práticas religiosas revelavam uma combinação de elementos católicos e xamânicos.

Contou-nos que ser é *nidjienigi* perigoso porque sua gente sempre os mata e que não pode misturar os seus santos com coisas de *nidjienigi*. Os Kadiwéu insistem sempre para que ele tome a cabaça e o penacho e se torne um verdadeiro xamã. (Ribeiro, 1979, p. 154)

Figura 89

Fotografia de Ribeiro.



Nota. Fonte: Ribeiro, 1979, p. 155. “Apolinário, benzedor Kadiwéu, que temia ser *nidjienigi*”. (legenda original).

Se considerarmos os dados presentes na árvore genealógica elaborada por Basques Jr (2020), identificamos dois Apolinários, pai e filho: João Apolinário, cuja data de nascimento não está disponível, e Antônio Apolinário, nascido em 1938. Dado que Ribeiro esteve entre os Kadiwéu no final da década de 1940, o Apolinário reconhecido pelos meus interlocutores nas fotografias, um homem idoso, não pode ser o Apolinário filho e talvez possa ser o Apolinário pai, caso este já estivesse em idade avançada na época. Uma outra informação acerca do Apolinário é que, segundo Ramona Soares, foi ele o feiticeiro responsável pela morte de sua mãe.

Pinto, conhecido indigenamente como Loko-pá (Ribeiro, 1979, p. 308), era um senhor pertencente à família Matchua, com 70 anos de idade, e figurou como um interlocutor destacado, sendo descrito como "calmo e incapaz de levantar a voz em rompantes" por Ribeiro (1979, p. 307). Não há registros de que fosse *nidjienigi* na obra de Ribeiro. A comparação entre o retrato feito por Lévi-Strauss (Figura 90) e por Ribeiro de (Figura 91) chama atenção pela semelhança física. Considerando o intervalo de aproximadamente 12 anos entre as duas fotografias, é plausível notar o processo de envelhecimento do homem capturado nas imagens. Embora seja prudente evitar uma

afirmação categórica de que se trata da mesma pessoa, a similaridade sugere que este indivíduo é mais provavelmente Pinto do que Apolinário. Para facilitar a apreciação, apresento as fotos lado a lado a título de comparação.

Figura 90 e 91

Fotografia de Lévi-Strauss e de Ribeiro



Nota fotografia 90. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Type d’homme caduveo”. (legenda original)

Nota fotografia 91. Fonte: Ribeiro, 1979, p. 45. “Matxuá, velho capitão Kadiwéu”. (legenda original).

Lévi-Strauss também compartilha algumas informações em SB (1994) que podem ser relacionadas a essas fotografias. Ele relata sobre dois homens que viviam na cabana próxima à sua, sendo um deles um "feiticeiro-curandeiro" (1957b, p. 183) e o outro seu protegido. Seriam esses dois homens os mesmos fotografados por Lévi-Strauss? Essa questão se apresenta como um desafio para encontrar uma resposta definitiva.

III.2.3.3 As Fotografias da Sequência Demonstrativa do Jogo de Linhas. Essas fotografias (Figuras 92, 93 e 94) não foram divulgadas por Lévi-Strauss, e não encontrei referências a esse jogo em suas publicações nas quais pesquisei. Nota-se nessas imagens que a mulher está exibindo o jogo para ser fotografado, e sabemos que se trata de um jogo a partir das legendas.

Figura 92

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Jeux de ficelle caduveo”. (legenda original)

Figura 93

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Jeux de ficelle caduveo”. (legenda original)

Figura 94

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Jeux de ficelle caduveo”. (legenda original)

Na literatura acerca dos Kadiwéu, seja entre os viajantes e os antropólogos, também não há menções sobre esse jogo em específico (Vinha, 2007), mas uma pesquisa sobre jogos realizada por Vinha (2004) fornece mais informações relacionadas a essa atividade. Em um relato de seu interlocutor, Domingos Soares, que na época contava com 90 anos, sobre o mencionado jogo, é informado que, no passado, a atividade também era realizada com propósitos românticos, visando à aproximação de casais interessados mutuamente. Assim, utilizavam o jogo para a troca de olhares e toques.

Além disso, há uma explicação do jogo para uso xamanístico, no qual o *nidjienigi*, criador do jogo, conseguia identificar, em cada desenho feito pelas linhas, uma doença. Por essa razão, as indígenas tinham cautela com o uso das linhas, uma vez que poderia haver uma fuga da doença entre as tiras. A pesquisadora relata essa observação quando iniciou seus estudos em 1998 sobre esse tema: "... o jovem que sabia fazer figuras com linha recebeu advertências de pessoas adultas por várias vezes e em nossa presença. É certo que o temor do jovem nos pareceu mais brando." (2007, p. 7). Além disso, usava-se a linha de caraguatá, que também era matéria-prima das redes e das tecelagens, e cada desenho formado aludia a algo como lambari ou ninho de tuiuiú¹⁵⁹ (Vinha, 2007.).

¹⁵⁹ Ave símbolo do Pantanal.

Jovino Soares, sobrinho-neto de Domingos Soares¹⁶⁰, desempenhou um papel crucial ao fornecer informações sobre os desenhos presentes em duas fotografias de Lévi-Strauss. Segundo meu interlocutor, na Figura 29, o desenho é denominado *onanieteke netigo*, que se traduz para o português como "um morro", enquanto na Figura 31, o desenho é intitulado *iniwtale wtiadi*, significando "dois morros". Além disso, Jovino compartilhou que o nome do jogo associado a esses desenhos é *nogopiwagotogi*. Ao examinar os arquivos do MQB, observei que as fotos das Figuras 29 e 31 estão agrupadas em uma ficha catalográfica, na qual, além das legendas, encontra-se a seguinte frase: "*Le morro*", corroborando os nomes dos desenhos fornecidos por Jovino Soares.

Esse conjunto de fotos dos jogos de linhas despertou surpresa entre os mais jovens, que expressaram admiração, indicando que não esperavam encontrar registros fotográficos dessa prática. Vera Lúcia Rocha¹⁶¹ informou-me que conhece o jogo e que algumas pessoas ainda o praticam. Jovino Soares corroborou as informações de Vera Lúcia e acrescentou que, em tempos sem celulares, as crianças se entretinham com essa brincadeira. Ele destacou que, atualmente, a maioria das crianças não tem conhecimento desse jogo. Etelvino de Almeida, atual vice-cacique, também mencionou já ter visto esse jogo na aldeia.

Durante uma das entrevistas, Tales, um adolescente e sobrinho de Ana Cleide Rocha¹⁶², realizou uma demonstração do jogo. Sua habilidade e rapidez ao criar os desenhos com as linhas foram impressionantes, dificultando o acompanhamento de todos os movimentos necessários para alcançar o resultado final. Ana Cleide nos forneceu uma explicação sobre o propósito do jogo, que consiste em uma competição para determinar quem produz o desenho mais bonito. No âmbito do grupo de professores, foi possível obter informações mais detalhadas e demonstrações significativas sobre o jogo em questão. Laércio Victor¹⁶³ forneceu uma breve descrição das regras, destacando que o

¹⁶⁰ Essa informação surgiu durante a elaboração do capítulo, quando percebi os mesmos sobrenomes e questionei Jovino Soares sobre a possível relação com Domingos Soares. Ele confirmou que, de fato, era parente e acrescentou que o nome completo de seu tio-avô é Domingos Soares Pedroso.

¹⁶¹ Foi abordada por mim quando não encontrei uma interlocutora em casa. Estava com sua mãe, ao lado de casa, numa horta e aceitou conversar conosco. Intermediou nossa conversa com sua mãe em guaicuru.

¹⁶² Conversou conosco juntamente com sua irmã Ana Lúcia Rocha. São ceramistas e nos mostraram suas peças.

¹⁶³ Professor e diretor atual da escola, foi o principal anfitrião na ausência do vice-cacique Etelvino, que estava na cidade de Bodoquena quando de nossa chegada. Em situações de dúvida sobre com quem conversar para a pesquisa ou para entender algum aspecto da cultura Kadiwéu, ele era uma das pessoas que recorriamos com frequência. Ajudou a organizar a exibição do vídeo e das fotos para a aldeia e para os alunos. Dotado de um senso de humor peculiar, também era responsável por boas gargalhadas das pesquisadoras.

jogo envolve vários competidores e que o vencedor é quem consegue realizar o maior número de desenhos em sua vez. Jadirson Pinto¹⁶⁴ compartilhou detalhes específicos sobre cada desenho presente nas fotografias, enquanto Osmar Francisco e Jadirson realizaram uma exibição prática, registrada em vídeo por mim. Algumas fotografias geradas a partir desse vídeo são reproduzidas aqui, apresentando o desenho nos fios finalizado (Figuras 95 e 96).

Figura 95

Fotografia de Osmar e a demonstração do Jogo de Linhas



Figura 96

Fotografia de Jadirson e a demonstração do Jogo de Linhas



¹⁶⁴ Além de professor, exerce a função de coordenador da escola. Nos apresentou a escola e o espaço onde ficaríamos alojadas. Foi uma das primeiras pessoas a ter contato com as fotografias que levei e contribuiu com algumas traduções tanto no campo quanto após esse período.

Observa-se uma notável semelhança entre o desenho criado pelo professor Osmar Francisco (Figura 95) e o desenho presente na Figura 92 das fotografias de Lévi-Strauss. Em contraste, o desenho elaborado pelo professor Jadirson Pinto não parece ter um equivalente nas imagens registradas por Lévi-Strauss.

A respeito desse jogo, também encontramos referências no filme produzido durante a expedição de Lévi-Strauss, intitulado "Jogo de Fios", no qual é apresentada uma demonstração que inclui o uso dos pés. Em relação ao emprego dos pés no jogo, de acordo com o estudo de Vinha (2004), há apenas um desenho que é realizado com o pé. Nos arquivos de Lévi-Strauss, em um caderno intitulado "Notas sobre a aldeia Nalike e desenhos"¹⁶⁵(NAF28150), identificamos três desenhos nos quais a configuração das mãos e das linhas é reproduzida, sendo que em um deles o pé é claramente utilizado como parte do jogo. Abaixo desse desenho, há uma palavra que pode ser interpretada como *od'djik'kavali* ou *od djele kavali*, com uma grafia complexa. Ao consultar o professor Jadirson Pinto sobre a possível existência dessas palavras em Guaikuru, ele sugeriu que faltavam letras e que a palavra correta poderia ser *owidjieli gádalokico*, traduzida como "as últimas brincadeiras". Sobre todas as menções feitas aqui acerca das palavras em Guaikuru, é importante ressaltar que elas necessitam de um exame mais apurado, o que não é o objetivo do presente estudo. No entanto, fiz questão de incluí-las para contribuir com possíveis pesquisas futuras.

A partir das fotos que estamos discutindo aqui, surgiu um novo tema relacionado a outro jogo chamado *Jogo da Onça*. Foi-me informado que se trata de um jogo de tabuleiro que caiu em desuso há bastante tempo. Osmar Francisco forneceu explicações detalhadas sobre o jogo em um relato em vídeo, do qual irei transcrever abaixo:

Então esse é o jogo tradicional do nosso povo Kadiwéu, o nome vem da onça. Dentro desse jogo, tem 17 pedras que representam os cachorros e duas pedras que representam, as onças. As onças ficam devorando os cachorros e esses ficam tentando prender a onça. E o jogo termina quando a onça não tem mais para onde andar, quanto está presa. ... os competidores, quem joga representando os cachorros, têm de imitar os cachorros, latindo. E o rugido das onças, os outros. Aí

¹⁶⁵ No original: "Notes sur le village Nalike et dessins".

fica bem animado quando eles jogam. (comunicação pessoal, 04 de novembro, 2022).

Na fotografia a seguir (Figura 97), observa-se os professores Osmar Francisco e Jadirson Pinto engajados na encenação do jogo para que eu pudesse registrar em imagem.

Figura 97

Fotografia de Jadirson e Osmar demonstrando o Jogo da Onça



Não encontrei nenhuma referência a esse jogo, no formato apresentado, na literatura consultada para esta pesquisa. Apenas Vinha (2004) registra um jogo com o mesmo nome, mas com regras diferentes: envolvendo flecha e arco, bananeira e jogadores, com o objetivo de preparar o guerreiro para batalhas¹⁶⁶.

III.2.3.4 As Fotografias de Cenas Diversas. Desse conjunto de fotografias, observou-se uma limitada repercussão entre meus interlocutores. Nota-se que, das imagens capturadas por Lévi-Strauss, apenas duas abordam a confecção de cerâmica, presentes nesse grupo específico de fotografias: uma realizada por uma mulher e outra

¹⁶⁶“Jogo da Onça. Cheguei a jogar jogo de flecha. Corta a bananeira, vai treinar, tem um risco assim e mais para frente tem uma semente, vai mudando. O mais acertador da flecha o filho dele vai pra frente. Quem não acerta as “onças” vai alcançando, ele vai saindo, quem não é jogador de flecha não alcança. Vai até terminar aquele risco na bananeira. Jogava 6 jogadores e cada um tinha uma flecha na mão, com arco. A bananeira ficava como daqui naquela árvore, uns 45/50 metros, era só homem. Hoje ninguém mais faz isso. O jogo de flecha na bananeira é com todo tamanho, se quiser comprida, na brincadeira quando a “onça não pega” é uma marca que fica no chão, quando acerta a bananeira muda aquele, aí “a onça vem vindo”! Mas, não tem, só para dizer que tem. Se alcançar, se não acertar atira daquela semente, vai indo, quem mais acerta alcança até chegar lá no fim. O guerreiro aprende porque não tem arma, a arma deles era o arco e flecha. Isso era uma brincadeira para se preparar para a guerra, pra guerreiro (Liberdito Rocha).” (Vinha, 2004, p. 142-43)

por crianças. É intrigante perceber que essa atividade, atualmente central na vida dos Kadiwéu, não tenha sido objeto de atenção imagética por parte do antropólogo no passado. Em contrapartida, na literatura sobre esse grupo indígena, é frequente a abordagem dessa temática. Boggiani, em seu relato de viagem, descreve um dia em que testemunhou "a ornamentação, pintura e cozimento de algumas louças" (1975, p. 160). Ele percorre detalhadamente cada uma dessas etapas e fotografa diversas peças de cerâmica prontas.

Quarenta anos depois, Lévi-Strauss também faz menção à cerâmica, afirmando que era a atividade principal, descrevendo-a de maneira sucinta.

As mulheres misturavam a argila do Rio Pitoco a cacos pulverizados, enrolavam a massa em cordões em forma de espiral e batidos com as mãos, para uni-los, até formar a peça desejada; ainda fresca, decoravam-nas de gravuras, por meio de cordéis, e pintavam-nas com um óxido de ferro encontrado na serra. Depois, coziavam-nas ao ar livre, após, que só restava continuar a decoração com o auxílio de dois vernizes de resina fundida: o preto do *pau santo*, o amarelo translúcido do *angico*; quando a peça esfriava, procedia-se a uma aplicação de pó branco - giz ou cinza - para acentuar a impressão. (1957b, p. 182)

Em TT (1955), Lévi-Strauss publica alguns desenhos de peças cerâmicas, mas nenhuma fotografia. Ele ainda realiza uma breve reflexão sobre uma suposta "degenerescência" (1957b, p.194) da arte cerâmica ao confrontar imagens posteriores à sua expedição. Lévi-Strauss contrasta esse declínio percebido na cerâmica com a estabilidade das pinturas corporais, especialmente aquelas nos rostos, que, segundo ele, permaneceram fiéis ao passado, evidenciando assim a importância destas últimas para o povo Kadiwéu. Contudo, seria surpreendente para Lévi-Strauss descobrir que, nos dias atuais, "...as pinturas estão mais presentes na cerâmica do que nos corpos dos Kadiwéu" (Duran, 2017, p.138)¹⁶⁷. Ribeiro (1980), assim como Lévi-Strauss, observa uma possível deterioração da arte ceramista, uma vez que esta teve que se adaptar aos gostos dos não indígenas para ser comercializada de maneira mais eficaz, além da introdução de objetos de lataria. Ele também destaca as dificuldades enfrentadas pelos Kadiwéu para encontrar

¹⁶⁷ Duran (2017) ao introduzir essa proposição também realiza uma análise sobre a relação entre humanos e não-humanos no contexto do pensamento indígena, destacando como essa dinâmica influencia a distinção entre a pintura no corpo e a pintura nos objetos.

matéria-prima, pois se deslocaram para áreas distantes dela, e descreve o processo de fabricação da cerâmica. Em sua obra, são encontradas diversas fotografias de peças cerâmicas.

Como mencionado anteriormente neste capítulo, a venda de cerâmica é atualmente um dos principais meios de geração de renda na aldeia, sendo organizada pelas mulheres. Ao longo de nossa pesquisa, fomos frequentemente convidadas a conhecer o processo de produção de cerâmica e a adquirir peças. Além disso, a presidente da *Associação de Mulheres Artesãs Kadiwéu (AMAK)*, Creuza Vergílio, nos convidou para assistir a uma etapa da confecção de uma cerâmica realizada por sua irmã, Brandina Vergílio. De acordo com Graziatto (2008), o processo de confecção da cerâmica envolve as seguintes etapas: coleta do barro; modelagem do barro; marcação com cordão de caraguatá; desenho dos padrões de ornamentação; queima do barro para transformá-lo em cerâmica; registro em preto com resina de pau-santo e pintura com os barros coloridos. No contexto de nossa pesquisa, tivemos a oportunidade de presenciar o momento da queima e da aplicação da resina, conforme ilustrado nas Figuras 98, 99 e 100.

Figura 98

Fotografia da produção de cerâmica.



Figura 99

Fotografia da produção de cerâmica.



Figura 100

Fotografia da produção de cerâmica.



Informei às minhas interlocutoras que teria uma conversa com o filho de Lévi-Strauss e que gostaria de levar uma cerâmica como presente para ele¹⁶⁸. Creuza Vergílio, então, organizou a produção de um vaso que seria oferecido como presente. Inicialmente, ela sugeriu obter uma moringa que havia copiado do livro de Ribeiro (1980) (Figura 101).

¹⁶⁸ Sobre esse assunto, vide capítulo 1.

No entanto, considerando o tamanho da peça e a inviabilidade de transportá-la em uma viagem de avião, acordamos que seria escolhido outro vaso (Figura 102).

Figura 101

Fotografia de Ribeiro.



Nota. Fonte: Ribeiro, 1979, p. 292. “Pote d’água com decoração impressa com cordão”. (legenda original).

Figura 102

Fotografia da moringa e, ao lado, o vaso que virou o presente para o filho de Lévi-Strauss.



Nota. Foto de Andrea Cavararo

Enquanto eu gravava a produção da cerâmica com meu celular, minha colega de campo tirava fotos. Creuza expressou sua alegria pelo fato de sua irmã, Brandina, ter concordado em nos receber e permitir que registrássemos o processo de fabricação da

cerâmica. Ela mencionou que Brandina já havia se recusado em outros momentos a receber não indígenas, mas dessa vez, ela aceitou de bom grado. Como Brandina é muda, a família desenvolveu uma linguagem de sinais específica para se comunicar com ela, e nossa interação ocorreu com a tradução de Creuza. Brandina, que nos recebeu de maneira muito acolhedora, até mesmo fez uma pintura facial em mim.

III.2.3.5 As Fotografias das Habitações. Esse conjunto de imagens causou um impacto significativo entre os jovens, que ficaram surpresos com as moradias abertas, sem paredes laterais, e também pelo tamanho das casas (Figura 103). Explicaram que no passado, as pessoas andavam muito, e para facilitar, construía casas desse modelo. Outro interlocutor mencionou que o motivo para as casas serem assim era a proteção, pois naquela época havia conflitos, e dessa maneira, em caso de ataque, poderiam sair correndo mais facilmente.

Figura 103

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Intérieur d'une habitation caduveo 2”. (legenda original)

Lévi-Strauss abordou de maneira sucinta as moradias, chamando a atenção para o fato de que não possuíam paredes, coincidindo com a observação feita pelos Kadiwéu ao examinarem as fotografias repatriadas.

Uma cobertura de palmas amareladas formava o teto de dupla inclinação; mas ao contrário das cabanas brasileiras, não havia paredes; as construções constituíam, assim, uma espécie de compromisso entre as habitações dos brancos (de que se

havia copiado a forma do teto) e os antigos galpões indígenas de teto achatado, coberto de palha. (1957b, p. 180)

Em campo, os mais idosos compartilharam suas percepções sobre as mudanças nas habitações e identificaram as moradias antigas. Júlia Barros recordou que costumava dormir em uma cama desse tipo e expressou a satisfação de relembrar os antepassados. A cama, conforme mencionado por um interlocutor, é chamada de Tarimba. Júlia Langes solicitou a guarda de algumas dessas imagens.

Os viajantes também ficaram impressionados com a forma de moradia, denominada *tolderia*, que consiste em uma grande casa aberta com vários espaços menores e de caráter transportável (Pechincha, 1994, p.31). Boggiani (1975) ofereceu uma explicação sobre a estrutura dessa habitação: "A *tolderia* se compõe de uma longa fila ligeiramente curva de cabanas, ou, para melhor dizer, de vastos telhados de palha com dupla vertente unidas uma com a outra sem ser muito iguais na altura..." (1975, p. 112). Ele publicou alguns desenhos da aldeia que incluem as habitações, sendo um deles dedicado especificamente à moradia.

III.2.3.6 As Fotografias de Objetos. Uma imagem específica desta coleção despertou-me particular interesse, motivando-me a buscar respostas entre meus interlocutores sobre a natureza desses objetos (Figura 104). A legenda original da imagem já fornece esclarecimentos, indicando que esses artefatos estavam associados a práticas religiosas.

Figura 104

Fotografia de Lévi-Strauss.



Nota. Fonte: Musée du Quai Branly (MQB). “Attirail de sorcier”. (legenda original)

Lévi-Strauss, em sua obra TT (1957b), oferece uma breve narrativa sobre esses instrumentos, e é possível constatar uma conexão entre a descrição presente no texto e a fotografia em questão.

Havia na cabana vizinha a minha, um feiticeiro-curandeiro, cujo equipamento consistia num tamborete redondo, uma coroa de palha, um chocalho recoberto de um colar, e uma pluma de avestruz usada para capturar os *bichos* - isto é, os espíritos malfazejos - causa das moléstias, e que eram expulsos pela cura, graças ao poder antagônico do bicho do feiticeiro, seu anjo da guarda, e além disso conservador, pois foi êle que proibiu o seu protegido de me ceder esses preciosos utensílios, "com os quais", mandou responder-me, "estava acostumado". (p. 182)

Nas entrevistas, alguns interlocutores afirmaram desconhecer os objetos apresentados. Não tenho informações sobre como o atual predomínio do dogma evangélico na aldeia pode influenciar as falas sobre esse assunto. Em algumas ocasiões, foi declarado que não existem mais *nidjienigi*. No entanto, é interessante notar que em uma pesquisa realizada por Duran (2015), duas mulheres foram mencionadas como *nidjienigi*, incluindo nossa interlocutora, D. Pedroza Moraes. Na pesquisa de Duran, D. Pedroza negou esse reconhecimento, afirmou ser evangélica e sugeriu que os boatos sobre sua posição eram alimentados pela inveja em relação a ela. Uma única interlocutora me relatou que os objetos pertenciam ao pajé, descrevendo que o chocalho produzia um som específico e até mesmo o simulou para mim.

Ribeiro (1980) destaca a relevância do xamanismo na vida dos Kadiwéu, onde o xamã desempenha um papel central em todos os rituais de integração social. Ele atua como defensor contra o sobrenatural, intermediário entre os vivos e os mortos, e oráculo capaz de fazer previsões. Durante o período da pesquisa dele, ser *nidjienigi* era considerado "a principal fonte de prestígio" (p. 210). Já segundo Duran (2017), as práticas dos *nidjienigi*, ao que tudo indica, não são mais vigentes. Isso se deve, em parte, às histórias que circulam veladamente, influenciadas pela religião evangélica ou pela substituição dos *nidjienigi* pelos pastores. Em 1993, Siqueira também abordou a influência do dogma evangélico nas perspectivas sobre a pós-morte, destacando como

alguns tentavam contornar os preceitos religiosos ao consumir bebidas alcoólicas e se envolver em relações sexuais fora do casamento.

Ainda outra “fotografia de objetos”, foi comentada de maneira inédita até então. Nessa imagem, observa-se um desenho em formato de flor na cerâmica. Antes de abordarmos esse aspecto, é crucial compreender que a arte da cerâmica, para os Kadiwéu, é um conhecimento transmitido pelas avós, sendo “construído pelo hábito cotidiano de contato com a avó e a mãe enquanto elas produzem cerâmica” (Duran, 2017, p. 205). Elas demonstram qual cor deve ser aplicada em cada parte, quais desenhos utilizar, como modelar o barro, realizar a queima, entre outros aspectos (Duran, 2017). Adicionalmente, as pinturas nas cerâmicas representam heranças familiares. Cada peça cerâmica carrega um modo único de ser decorado, característico de uma determinada família, e que pode ser identificado pelos membros da comunidade (Duran, 2017). “Este traçar herdado tende a reunir um repertório de combinações que são as preferidas daquela família, sendo transmitidas como suas.” (Duran, 2017, p. 255)

Nesse sentido, Pedroza Moraes, uma ceramista experiente, ao visualizar a fotografia de uma cerâmica, demonstrou uma reação surpreendente ao levantar-se abruptamente da cadeira onde estava sentada, afirmando que agora reconhecia que o desenho era Kadiwéu. Solicitei mais explicações, e ela compartilhou que o desenho era de sua falecida avó, Ramona, e que não acreditava que o desenho tivesse aquela forma, considerando-o como um “feitio dela fazer quase desse jeito” (comunicação pessoal, 06 de novembro, 2022). Ela ainda expressou dúvidas de que sua avó tivesse inventado o desenho, questionando se este poderia ser verdadeiramente Kadiwéu. Para ilustrar, reproduziu o desenho com o dedo no chão de barro (Figura 105).

Figura 105

Fotografia de Pedroza desenhando no chão



À luz da tese de Duran (2017), torna-se claro o significado profundo dessa fotografia para Pedroza. Como filha de uma mãe Terena e um pai paraguaio, há relatos na aldeia de que sua avó seria mestiça. Assim, essa imagem representa uma evidência de que a cerâmica produzida por sua avó, possivelmente desacreditada devido à sua ascendência mestiça, era genuinamente Kadiwéu. Pedroza expressou o desejo de incorporar os traços presentes naquela imagem em suas futuras cerâmicas, considerando essa experiência como transformadora para sua arte. Nesse contexto, a fotografia atua como um artefato vivo, ressuscitando aspectos de "identidade, história e propriedade"¹⁶⁹ (Bell, 2003, p. 114) (tradução nossa), proporcionando um registro material do passado, neste caso, a representação de um desenho, e validando sua autenticidade no presente. A fotografia ficou com Pedroza.

III.2.3.7 As Outras Fotografias. As fotografias das crianças, das paisagens e dos pesquisadores tiveram ressonância limitada entre os Kadiwéu¹⁷⁰. Em relação às imagens das crianças, o interesse concentrou-se nos objetos, como um cesto e um colar de moedas, bem como na pintura do rosto de um menino, especialmente na linha desenhada com pontilhado na vertical, dividindo o rosto em duas metades. No caso das paisagens, Ramona Soares identificou um dos locais retratados como sendo um cemitério antigo¹⁷¹. Quanto às fotos dos pesquisadores, houve um equívoco inicial ao associar a imagem masculina a Lévi-Strauss, erro posteriormente corrigido ao analisar as informações no arquivo digital do MQB. Em campo, os interlocutores se referiam a Lévi-Strauss como "o francês" ou "Levi", baseando-se nas informações que eu fornecia. Ele era praticamente um desconhecido, ao contrário de Boggiani, Ribeiro e alguns pesquisadores mais recentes, que eram mais lembrados, exceto por alguns poucos professores que já tiveram contato com a produção acadêmica de Lévi-Strauss.

III. 3 Os Kadiwéu Entre as Imagens

Duas potencialidades das imagens podem ser consideradas ao refletirmos sobre os resultados da foto-elicitação e da repatriação visual propostas nesse contexto etnográfico: agência e memória. Partindo de uma perspectiva de Gell (1998), na qual objetos são

¹⁶⁹ No original: "[...] identity, history and resource owner-ship."

¹⁷⁰ 5 fotografias não foram repatriadas, pois só foram descobertas após o campo.

¹⁷¹ Quando ocorria o falecimento de um membro dos Kadiwéu, era uma prática comum enterrar com o defunto todos os seus pertences, e até mesmo seus cavalos eram sacrificados para serem colocados junto ao túmulo (Siqueira, 1993). Havia um protocolo ritualístico a ser seguido pelos indígenas, que incluía diversas práticas, como o corte de cabelo.

agentes dotados de intencionalidade, observamos como as imagens de outros tempos e espaços, produzidas por viajantes e antropólogos ao longo do século XIX e XX, geram novas interações e significados, engajando relações continuamente. É fascinante notar como os Kadiwéu articulam sentidos com as imagens do passado, reativando outras experiências. As fotografias das pinturas faciais, que causaram fascínio entre os não indígenas e foram amplamente retratadas por eles, circulando na cultura europeia, são retiradas da história e revividas. A memória, expressa pelas imagens, é retroalimentada a partir de outras conexões do presente, transitando em novos fluxos. Nesse sentido, aquelas fotografias dos livros e da internet, produzidas por outros que tiveram convivência com os Kadiwéu, “...não só guardam tempo e espaço, mas estendem o tempo e o espaço através de conjuntos de múltiplos relacionamentos, seus significados empilhados, um agregado de relacionamentos.”¹⁷² (Edwards, 2005, p.31, tradução nossa).

Diante disso, podemos tentar compreender a forma como os Kadiwéu pensam nas imagens de Lévi-Strauss? Como eles as decifraram e as reenquadraram? Essa maneira de lidar com as fotografias do passado impactou a forma como receberam as fotos de Lévi-Strauss? Essas reflexões emergiram após o trabalho de campo, uma vez que a pesquisa inicial buscava entender o que as imagens evocavam, levando-nos a uma trajetória que possibilita esses questionamentos adicionais, sempre considerando o contexto em que a pesquisa foi conduzida.

Um aspecto inicial que desejo destacar é a maneira como os Kadiwéu abordam as imagens, a qual difere das minhas expectativas, que, de certa forma, refletem uma narrativa consagrada e moldada pela Antropologia. Em sua pesquisa de repatriação visual na Gâmbia, Buckley (2014) notou que seus interlocutores focalizavam mais a estética da imagem - a coloração das fotos, a composição, o reconhecimento dos elementos visíveis nas fotos - em detrimento do aspecto político, que era a expectativa dele, considerando que esse país foi uma colônia. Da mesma forma, eu antecipava que a pintura facial seria o ponto central da atenção dos Kadiwéu; no entanto, em campo, essa temática teve a mesma ressonância que outros tópicos.

Meus interlocutores proporcionaram-me novas interpretações das imagens, modificando “os planos de relevância das cenas retratadas” (Cunha, 2005, p. 24). Enquanto o meu olhar não conseguia captar as escarificações dentárias, os detalhes dos

¹⁷² No original: “Photographs not only hold time and space, but extend time and space through sets of multiple relationships, their piled-up significances, an aggregate of relationships.”

adornos, os comprimentos dos cortes de cabelo, os Kadiwéu destacavam esses elementos e, adicionalmente, transformavam as personagens das imagens em indivíduos inseridos em suas redes de parentesco. Cunha (2005), ao levar as fotos de Ruth Landes para os espaços onde foram produzidas, alguns terreiros de candomblé na Bahia, observou que "frente às coisas, as pessoas tinham sua importância limitada" (p. 24). O que percebi com as fotografias de Lévi-Strauss entre os indígenas foi uma equivalência na relevância entre as pessoas e os objetos.

Além disso, as fotos que aparentemente não foram objeto de grande apreço por Lévi-Strauss, ou seja, seu interesse ficou restrito ao momento da captura da imagem e ao pós-campo imediato, como as sequências do jogo de linhas – que foram fotografadas e filmadas pelo casal Lévi-Strauss e receberam anotações em seus registros – nunca foram mencionadas por ele em suas publicações, sendo relegadas ao esquecimento nos arquivos. Dessa forma, "as fotografias permitem às pessoas articularem maneiras que não teriam surgido nessa configuração em particular"¹⁷³ (Edwards, 2003, p. 87-88, como citado por Geismar, 2009, p. 66, tradução nossa). Para os Kadiwéu, essas imagens foram tão interessantes a ponto de gerar demonstrações espontâneas de como se joga, associando-as a outro jogo tradicional desse povo. Não há uma verdade única; há, sim, novas narrativas sobre as imagens dos Kadiwéu. É nas intersecções do passado e da etnografia (Wright, 2009) que observamos a produção de significados alternativos para essas imagens. Meus interlocutores não se preocupam com datas precisas, por exemplo, mas desejavam identificar as pessoas presentes em suas memórias nas fotografias. E conseguiram.

As fotografias não foram apenas lembranças históricas; são, igualmente, objetos de reconexão com o modo de vida Kadiwéu, pois se relacionam com práticas atuais, como a pintura, a cerâmica e o jogo de linha. Nesse contexto, "as fotografias, reproduzidas ou fotocopiadas, são uma tecnologia vital através da qual... a reprodução cultural é facilitada"¹⁷⁴ (Geismar, 2009, p. 57, tradução nossa).

O que os Kadiwéu me mostraram com a aplicação da foto-elicitación e repatriación visual é que eles trataram dessas imagens da mesma forma com que já a fazem com a de outros pesquisadores. É uma fonte de registro da história e, por muitas vezes, de

¹⁷³ No original: "Photographs allow people to articulate histories in ways which would not have emerged in that particular figuration."

¹⁷⁴ No original: "Photographs, reprinted and photocopied, are a vital technology by which this cultural reproduction is facilitated."

comprovação visual dessa, como também, meio de engajamento de novas narrativas. Se Anoã, no encontro com Ribeiro, constituiu um novo relato sobre Boggiani no reconhecimento de uma mulher Kadiwéu na foto do livro, os Kadiwéu do presente, seguem a mesma caminhada, demonstrando-nos a potencialidade da imagem no campo antropológico.

Vapnarsky e Noûs (2021) argumentam que a repatriação, quando vista apenas do ângulo da contemplação de imagens, constitui uma parte de um processo mais amplo, no qual o próprio grupo destinatário das devolutivas se organiza de maneiras diversas em relação a esse passado condicionado por uma história com múltiplos atores. Alguns grupos podem utilizar a repatriação como meio de validar sua própria existência na sociedade não indígena. Eles sugerem, portanto, substituir a ideia de restituição pela de compartilhar, considerando que as assimetrias entre indígenas e não indígenas nesse recurso podem persistir, apesar dos esforços em contrário. Nesse contexto, é pertinente questionar como os Kadiwéu planejam interagir com as fotografias repatriadas no futuro. Será que elas receberão a mesma reverência e consideração atribuídas às imagens nos livros de Boggiani e Ribeiro? Serão mantidas em reserva na escola ou utilizadas nas atividades do Centro Cultural Kadiwéu, que atualmente está passando por um processo de reforma? Relatos do período pós-campo já indicam algumas tendências, incluindo a solicitação e concessão de cópias físicas de fotografias a alguns indígenas.

Atualmente, diversas alternativas estão sendo testadas para lidar com os arquivos hospedados em instituições de pesquisa e museus, bem como aqueles mantidos por pesquisadores. Alguns museus na Europa, nos EUA e no Brasil já adotam tecnologias digitais para o compartilhamento de suas coleções. O MQB, por exemplo, foi utilizado nesta tese para acessar remotamente as fotografias das expedições de Lévi-Strauss. Além disso, considerar a possibilidade de criar museus com exposições virtuais colaborativas entre indígenas e não indígenas é uma alternativa promissora. O projeto desenvolvido pelo antropólogo Renato Athias com a coleção etnográfica de Carlos Estevão de Oliveira, no *Museu Virtual da CECEO* (Athias, 2018), é uma experiência precursora no Brasil. Essa coleção reúne objetos dos povos indígenas do Nordeste e do Alto Rio Negro, coletados por Carlos E. de Oliveira e Curt Nimuendajú, e está atualmente no *Museu do Estado de Pernambuco*, em Recife. Esses objetos, retirados de seus contextos de coleta, passam por processos de negociação intra e intercultural na concepção de seus significados (Vapnarsky e Noûs, 2021).

Esse caminho pode se revelar exitoso¹⁷⁵ no que diz respeito ao retorno dos objetos coletados em pesquisas etnográficas aos indígenas, muitos dos quais desconhecem a existência desse material, uma situação semelhante à ignorância dos Kadiwéu em relação às fotos de Lévi-Strauss. Essa questão emerge como um tópico significativo no debate antropológico contemporâneo. Já na década de 1970, nos Estados Unidos, Vine Deloria, acadêmico e ativista, abordava a questão do “the right to know”, solicitando soluções práticas para os arquivos indígenas, incluindo a sistematização e divulgação do catálogo de materiais indígenas armazenados em instituições públicas (O’Neal, 2015).

O desconhecimento por parte dos indígenas de fotos de seus antepassados e a consequente negação de sua gestão, fez-me refletir sobre os Kadiwéu como uma espécie de “cativo(s) do(s) arquivo(s)”¹⁷⁶ (Hagan, 1978, p. 135 como citado em O’Neal, 2015, p. 6) (tradução nossa). Suas fotos atualmente pertencem aos museus, MQB e BNF, e os Kadiwéu não possuem a posse e nem controle algum sobre os direitos autorais - que já foram de Lévi-Strauss - e nem sobre o direito de imagem. Quando quis reproduzir algumas fotografias da BNF, cujo conteúdo apareciam tanto Lévi-Strauss quanto um indígena não identificado, informaram-me que deveria ter a anuência¹⁷⁷ da família de Lévi-Strauss e da de Dina Dreyfus, a primeiro porque aparecia na foto e a segunda devido à autoria. E a do indígena? A situação é ainda mais complexa quando se pensa afinal a quem pertencem os direitos ultrapassando uma ótica não indígena, “... como se pode estabelecer um contrato adequado quando noções como direitos de autor ou propriedade intelectual não correspondem a nenhuma realidade local?”¹⁷⁸ (Aubert, 2010 como citado por Vapnarsky e Noûs, 2020, p. 95) (tradução nossa).

Os Kadiwéu demonstraram interesse principalmente nos desenhos coletados por Lévi-Strauss, cujo paradeiro é incerto. Questiono-me sobre como eles poderiam ter acesso a essa herança cultural. Poderíamos negociar com a família de Lévi-Strauss, que se

¹⁷⁵ Certamente, nesse processo, há inúmeras variáveis a serem consideradas, incluindo o acesso da população indígena à internet, a velocidade de conexão, a disponibilidade de hardware e software adequados, bem como a necessidade de treinamento e a presença de intermediários para auxiliar nesse percurso (Vapnarsky e Noûs, 2021).

¹⁷⁶ No original: “archival captive.”

¹⁷⁷ Além do pagamento dos valores de reprodução da instituição, em situações em que desejo utilizar as imagens em publicações que possam gerar rendimento financeiro, como a publicação de um livro, é necessário adquirir os direitos autorais.

¹⁷⁸ No original: “... comment établir un contrat en bonne et due forme lorsque des notions comme le droit d’auteur ou la propriété intellectuelle ne correspondent à aucune réalité locale (Aubert 2010)”

mostrou aberta aos interesses dos indígenas. No entanto, não seria mais justo, em vez de depender da generosidade deles, garantir o acesso como um direito para os *Ejiwajegi*?

Quando fui à aldeia e me propus a desenvolver a metodologia de foto-elicitación e repatriación visual, meu dimensionamento do trabalho e de suas consequências, apesar de toda a preparação acadêmica que envolve um pré-campo, era ainda bem modesto. A emoção de não saber o que se espera é fascinante. Para além da experiência afetuosa, o que posso afirmar é que esse campo me mostrou que as fotografias produzidas na expedição de Lévi-Strauss se mantêm em um "entre", entre o próprio Lévi-Strauss e os pesquisadores do passado e as imagens; entre mim e as imagens; e entre os Kadiwéu e as imagens. É nesse entrelaçamento de "entres" que as memórias e as agências se manifestam, e outras narrativas são construídas, dando novas vidas para as fotografias do passado.

Considerações Finais

As fotografias etnográficas de Lévi-Strauss sempre me despertaram uma grande curiosidade e foi isso que me motivou no desenvolvimento desta tese e em outros estudos sobre o tema que empreendi. Surpreendia-me as poucas informações que conseguia encontrar nos estudos acadêmicos e que por vezes me deparava mais comumente com notícias de jornais relativas as fotografias quando da celebração de aniversário ou de morte de Lévi-Strauss. Quando me confrontei novamente com aquele conjunto de fotografias produzidas pelo antropólogo, durante o doutoramento, fiquei pensando em como eu poderia abordá-las agora num contexto de novos debates na Antropologia Visual e na Cultura Visual. Além disso, minha curiosidade se estendia à maneira como os indígenas de hoje receberiam as imagens do passado, o que ampliou ainda mais a perspectiva de minha pesquisa.

Uma das minhas primeiras escolhas foi compreender de que forma a fotografia estava sendo pensada e tratada. Dessa maneira, cheguei à abordagem de que a fotografia é um objeto relacional, possuidora de agência, com uma biografia e com um caráter reflexivo. Ou seja, a fotografia não é um objeto inerte e sem vida. Ela pulsa, comunica, esconde, revela, ela age. Foram elas que me levaram aos percursos trilhados por essa pesquisa. As fotografias me fizeram estabelecer relações com pessoas, com outros objetos e com instituições, as quais também se conectaram entre si, criando elos entre pessoas do passado e do presente, e entre as pessoas e suas próprias memórias. As fotografias mais uma vez estabeleceram uma relação entre os Lévi-Strauss e os Kadiwéu.

Outras ideias foram fundamentais para o desenvolvimento desta tese, tais como a noção de arquivo fotográfico e de repatriação visual associada à foto elicitação. Enquanto a primeira me conduziu a conceber o arquivo fotográfico para além das imagens, atentando para sua biografia ao longo do tempo e do espaço, suas legendas, as notas de rodapé, e as curadorias; o segundo permitiu-me dar novas vidas às fotografias de Lévi-Strauss, contando outras narrativas daquelas que ao longo do tempo foram criadas, agora da perspectiva do grupo fotografado em outrora. A concepção de biografia como uma construção não linear e inacabada também subsidiou um olhar às fotografias de Lévi-Strauss comprometido em pesquisá-las em profundidade, mas com a certeza de que era um início e não um fim.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, percebi que estava conduzindo uma etnografia, embora em um sentido mais amplo do termo, explorando novos campos etnográficos que englobavam não apenas os indígenas, mas também as próprias fotografias e os arquivos associados a elas. Nesse sentido, esta pesquisa conduziu-me a reavaliar o papel das fotografias etnográficas de Lévi-Strauss em sua produção acadêmica, explorando suas relações em diferentes períodos e contextos, demonstrando assim sua relevância na história da Antropologia e validando uma abordagem singular por parte do antropólogo no uso de suas imagens.

Um percurso então trilhado, resultando em três abordagens que se transformaram nos capítulos desta tese. O primeiro capítulo *Lévi-Strauss e a Fotografia: Imagens Invertidas* evidenciou como a relação de Lévi-Strauss com a fotografia ao longo do tempo desempenhou papéis distintos em sua vida pessoal e profissional. Analisei como essa relação se desenvolveu, margeando a história da Antropologia e da Fotografia. Demonstrei que, mesmo que Lévi-Strauss não tenha reconhecido plenamente essa proximidade e paixão pelas imagens, a importância da fotografia em sua biografia não foi plenamente percebida pela ciência antropológica até o momento.

Nesse sentido, busquei restituir a importância da fotografia na trajetória pessoal e acadêmica de Lévi-Strauss, identificando três fases distintas e suas relações com a fotografia: o primeiro momento, pré-Brasil, no qual o antropólogo se dedicava ao estudo técnico e considerava a fotografia uma forma de arte, engajando-se em debates com seu pai, intitulado *A Fotografia como Arte*; o segundo, denominado *A Fotografia como Recurso Etnográfico*, no qual Lévi-Strauss utilizou a fotografia em suas expedições etnográficas no Brasil, seguindo os protocolos antropológicos vigentes na época; por fim, o terceiro momento, pós-Brasil, em que o antropólogo incorporou a fotografia em suas publicações num contexto pós-estruturalista e de revisitação ao passado, intitulado *A Fotografia como Memória*. Em cada uma dessas fases, observamos variações nas declarações e no uso da fotografia por Lévi-Strauss, uma hora como arte, outra hora como documento, revelando uma trajetória marcada por ambiguidades em relação à imagem. No entanto, quando considerada como um todo, essa trajetória destaca a grandiosidade da fotografia na contribuição de Lévi-Strauss para a Antropologia.

No capítulo 2, *As Fotografias de Lévi-Strauss: As Viagens das Imagens* procurei reconstruir as micro-histórias das fotografias de Lévi-Strauss, compreendendo-as como objetos biográficos e relacionais por meio de estudos nos arquivos fotográficos. Sugeri

que Lévi-Strauss construiu uma narrativa fotográfica autônoma e distinta ao longo de suas publicações acadêmicas, equilibrando os valores estéticos e etnográficos dessas imagens, revelando uma gestão cuidadosa de suas fotografias que se contrapõe a ideia de um uso desapegado por parte do antropólogo. Cheguei à ideia de "fotos referências" para justificar o uso persistente por Lévi-Strauss de fotografias recicladas ao longo do tempo em suas obras. Estas imagens apresentariam certas características etnográficas e estéticas que seriam condições para a utilização das imagens fotográficas pelo antropólogo.

Essas conclusões emergiram da reconstrução das micro-histórias das fotografias das viagens exploratórias e das expedições. As narrativas das fotografias do "turismo etnográfico" revelaram viagens não documentadas em livros, erros na classificação das imagens, a relação entre desenho e fotografia do antropólogo, uma possível influência das fotografias na redação de parte de TT (1955) e o primeiro contato de Lévi-Strauss com os indígenas. Por outro lado, as histórias das fotografias das expedições nos permitiram entender por onde essas imagens circularam, quais foram mais difundidas e, sobretudo, como Lévi-Strauss utilizou especificamente essas fotografias, conforme discutido anteriormente.

No terceiro capítulo, *Os Kadiwéu e as Fotografias de Lévi-Strauss: O Retorno das Imagens* explorei as potencialidades da foto-elicitación e da repatriação visual das fotografias de Lévi-Strauss aos Kadiwéu. As imagens evocaram memórias e desencadearam narrativas adicionais, promovendo o encontro entre os Kadiwéu do passado e os do presente. Descobri a presença significativa das imagens fotográficas dos pesquisadores do passado entre os indígenas e seu papel crucial na reativação e interação de experiências na revitalização cultural. Os Kadiwéu, portanto, nos mostraram que as fotografias produzidas por antropólogos ao longo do contato podem ser ressignificadas e utilizadas pelos indígenas em novos contextos. Além disso, evidenciaram que nossa interpretação das imagens pode ser significativamente diferente daquela feita pelos grupos fotografados no passado.

Entrelaçados, os três capítulos desta tese revelam a complexidade das fotografias como objeto de estudo, abordando uma das questões centrais que me motivou desde o início da pesquisa. Ao explorar a produção imagética de Lévi-Strauss, pude compreender como a história dessas fotografias se relaciona com biografias, etnografia e a própria vivência dos indígenas. A fotografia pode ter várias vidas, influenciar vidas e revitalizar vidas. E associadas ao olhar antropológico, participar de vários campos etnográficos.

Nesse sentido, entre vidas e campos etnográficos, as fotografias de Lévi-Strauss nos revelam um universo de pesquisa que, explorado em profundidade, nos fala a respeito do antropólogo, e mais do que isso, da própria Antropologia.

Referências Bibliográficas

(2004). Lettres à Mário de Andrade. *Les Temps Modernes*, 628, 255-263.
<https://doi.org/10.3917/ltn.628.0255>

Appadurai, A. (2008). *A vida social das coisas*. Rio de Janeiro, Editora Eduff.

Athias, R. (2018). Povos Indígenas, Processos Colaborativos e Repatriação Virtual: Notas sobre a Coleção Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco - Entrevista com o Professor Dr. Renato Athias. *Cadernos NAUI*, 7(12)

Attané, A., & Langewiesche, K. (2005). Reflexões metodológicas sobre os usos da fotografia na antropologia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 21(2), 133-151.

Banks, M., & Vokes, R. (2010). Introduction: Anthropology, Photography and the Archive. *History and Anthropology*, 21(4), 337-349.
<https://doi.org/10.1080/02757206.2010.522375>

Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Basques Jr., A. (2020). *Quase irmãos: Maestria e território entre os Ejiwajegi do Pantanal*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil.

Bashkow, I. (2019). Fieldwork Predecessors and Indigenous Communities in Native North America. In R. Darnell & F. W. Gleach (Eds.), *Disruptive Voices and the Singularity of Histories*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Bell, J. A. (2003). Looking to see: Reflections on visual repatriation in the Purari Delta, Gulf Province, Papua New Guinea. In L. Peers & A. Brown (Eds.), *Museums and source communities* (pp. 111-122). Routledge.

Benjamim, W. (1987) O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Boggiani, G. (1945). *Os Caduveo* (1ª ed.). São Paulo: Livraria Martins Editora. (Original publicado em 1894).

Buckley, L. (2014). Photography and photo-elicitation after colonialism. *Cultural Anthropology*, 29(4), 720-743. American Anthropological Association.

Campos (2012). A cultura visual e o olhar antropológico. *Visualidades*, Goiânia v.10 n.1 p. 17-37, jan-jun 2012.

Collier, J. (1973). *Antropologia Visual: a Fotografia com Método de Pesquisa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Collier Jr., J., & Collier, M. (1986). *Visual anthropology*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

Connelly, A. J. (2016). Pikisi kwaiyai! (pictures tonight!): The screening and reception of ethnographic film in the Trobriand Islands, Papua New Guinea. *The Australian Journal of Anthropology*, 27, 3–29.

Costa, C. S. B. (2016). Dos dispositivos de resposta à experiência etnográfica. In A. Barbosa (Ed.), *A Experiência da Imagem na Etnografia* (pp. 325-333). Terceiro Nome.

Cunha, E. (2016). A intermitência das imagens: exercício para uma possível memória visual Bororo. In A. Barbosa, E. T. Cunha, R. S. G. Hikiji, & S. Caiuby Novaes (Eds.), *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome.

Cunha, O. M. G. da .. (2004). Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana*, 10(2), 287–322. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132004000200003>

Debaene, V. (2018) Cadrame Cannibale. Les Photographies de Tristes Tropiques. *Gradhiva Revue d'anthropologie et d'histoire des art*. 27, 90-117.

Désveaux, E. (2019). Les carnets nambikwara de Lévi-Strauss. *Journal de la Société des américanistes*, 105(2). <http://journals.openedition.org/jsa/17130>; <https://doi.org/10.4000/jsa.17130>

Dubois, F. (2017, jan-jul). Da imagem-traço à imagem ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. *Discursos Fotográficos*. 13(22), 31-51. DOI10.5433/1984-7939.2017v13n22p31

Dubois, P. (1998). Da verosimilhança ao índice. In *O ato fotográfico e outros ensaios* (2a ed., Coleção Ofício de Arte e Forma). Marina Appenseller (Trad.). Campinas, SP: Papirus.

Duran, R. (2007). *Padrões que conectam: o Godidigo e as Redes de Sociabilidade Kadiwéu* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. São Paulo, Brasil.

Duran, M. R. C. (2015). *Leituras antropológicas sobre a arte kadiwéu*. Cadernos de Campo, 24, 43-70.

Edwards, E. (1996). Antropologia e Fotografia. In *Cadernos de Antropologia e Imagem* (Vol. 2). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem - Rio de Janeiro: UERJ, NAI.

Edwards, E. (2006). Photographs and the Sound of History. *Visual Anthropological Association*, 21(1-2), 27-46. <https://doi.org/10.1525/var.2005.21.1-2.27>

Edwards & Morton (eds.) (2009). *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Edwards, E. (2001). *Raw Histories: Photographs, Anthropology, and Museums*. Berg, Oxford.

Edwards, E. (2021). Fotografias: a forma material e o arquivo dinâmico. In R. Flores, P. Correa, & M. Vasconcelos (Eds.), *Imagens&Arquivos. Fotografias e Filmes*.

Fabian, J. (2010). Memórias da memória: uma história antropológica. In D. Reis (et.al.), *Tradições e Modernidades*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Fabris, A. (Ed.). (2008). *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. Ed. USP.

Fernandes & Tomassino. (2001, 18 de abril). *Kaingang - Povos Indígenas no Brasil* (socioambiental.org). Recuperado em 18 de abril de 2023, de <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kaingang>.

Fiorini, M. (2008). Lévi-Strauss' photographs: an anthropology of the sensible body. *Journal de la Société des américanistes*, 94(2). <https://doi.org/10.4000/jsa.10555>

Florence, H. (1875, 1876). *Esboço da viagem feita pelo Sr. de Langsdorff no interior do Brasil, desde Setembro de 1825 até Março de 1829*. Revista Trimensal do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil, tomo xxxviii, parte primeira, p. 355-469; parte segunda, p. 231-301; tomo xxxix, parte segunda, p. 157-182. Rio de Janeiro: R. L. Garnier.

Flores, T. M., Correa, . S. M. de S., & Vasconcelos, S. (2021). *Imagens&Arquivos Fotografias e Filmes. Livros ICNOVA*. Obtido de <https://coleccionicnova.fcsh.unl.pt/index.php/icnova/article/view/73>

Freitas, C. (2011). “*Fotológicas*”: *uma análise das fotografias de Lévi-Strauss dos povos indígenas Caingangue, Cadiueu e Bororo*. (Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Espírito Santo).

Freundt, E. (1946). *Índios do Brasil*. Edições Melhoramentos.

Frič, P., & Fričová, Y. (Eds.). (2001). *Guido Boggiani Fotografo*. Lisbon: Museo Nacional de Etnologia. ISBN 9727760899. (In Portuguese)

Graziato, V. P. P. (2008). *Cerâmica Kadiwéu: processos, transformações, traduções. Uma leitura do percurso da cerâmica Kadiwéu do século XIX ao XXI*. Dissertação em Poéticas Visuais, Escola de Comunicação e de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Geismar, H. (2009). The Photograph and the Malanggan: Rethinking images on Malakula, Vanuatu. *The Australian Journal of Anthropology*, 20, 48-73. Austrália.

Gell, A. (1998). *Arte e agência*. Ubu Editora, Brasil.

Goldman, M. (2008). Lévi-Strauss, a ciência e outras coisas. In Queiroz & Nobre (org.). *Lévi-Strauss. Leituras Brasileiras*. Belo Horizonte, UFMG.

Grupioni, L. (1998). *Os etnólogos no conselho de fiscalização das expedições artísticas e científicas no Brasil*. São Paulo, Hucitec.

Hayes, P., & Gilbert, I. (2020). Other Lives of the Image. *Kronos*, 46(1), 10-28. <https://dx.doi.org/10.17159/2309-9585/2020/v46a1>

Kopytoff, I. (2008). A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In Appadurai, A. (org.). *A vida social das coisas*. Rio de Janeiro, Eduff.

Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Nova York: Oxford University Press.

Lévi-Strauss, C. (1935). Em Prol de um Instituto de Antropologia Física e Cultural. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, II(18).

Lévi-Strauss, C. (1936a). Contribuição para o estudo da organização social Bororo. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, 41, 365-403.

Lévi-Strauss, C. (1936b). Contribution à l'étude de l'organisation sociale des Indiens Bororo. *Journal de la société des américanistes*, p. 309.

Lévi-Strauss, C. (1937). A respeito da civilização chaco-santiaguense. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, XLII.

Lévi-Strauss, C. (1942). Indian cosmetics. *Revista VVV*, 1(1), 12-15. Nova York.

Lévi-Strauss, C. (1948). The Nambicuara. In J. H. Steward (Ed.), *Handbook of South American Indians* (Vol. 3). Washington, DC, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology.

Lévi-Strauss, C. (1948). La vie familiale et sociale des indiens Nambikwara [Monografia]. *Journal de la Société des Américanistes*.

Lévi-Strauss, C. (1948). Tribes of the right bank of the Guaporé river. In J. H. Steward (Ed.), *Handbook of South American Indian* (Vol. 3). Washington, DC, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology.

Lévi-Strauss, C. (1955). *Tristes tropiques*. Paris, France, Librairie Plon.

Lévi-Strauss, C. (1957a). *Tristes Trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras.

Lévi-Strauss, C. (1957b). *Tristes tropiques*. Paris, France, Librairie Plon.

Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris, França, Librairie Plon.

Lévi-Strauss, C. (1964). *Mythologiques*, I. Le Cru et le cuit. Paris, França, Librairie Plon .

Lévi-Strauss, C. (1971). *L'Homme Nu*. Paris, França, Plon.

Lévi-Strauss, C. (1983). *O Olhar Distanciado*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.

Lévi-Strauss, C. (1994). *Saudades do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.

Lévi-Strauss, C. (1996). *Saudades de São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras.

Lévi-Strauss, C. (2015). *“Chers tous deux”: lettres à ses parents 1931-1942*. Paris: Seuil.

L’Estoile, B. (2019). Dos “selvagens românticos” aos “povos primeiros”. A herança primitivista nos museus e na Antropologia. In J. Pacheco de Oliveira & R. de

Cássia Melo Santos (Eds.), *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. João Pessoa: Editora da UFPB.

Lima, E., Passos, L., & Pacheco, R. (2021). *Os Xetá e seus acervos: memória histórica, política e afetiva (Paraná, Brasil)*. *Journal de la Société des américanistes*, 107(1), 127-150. <https://doi.org/10.4000/jsa.19503>

Leme, C. (2007/2008). O antropólogo que odiava viajar: entrevista com Claude Lévi-Strauss. *Antropologia Portuguesa*, 24/25, 9-19.

Loyer, E. (2018). *Lévi-Strauss* (1ª ed.). Andre Telles (Trad.). São Paulo, Editora Sesc.

MacDougall, D. (2009). Significado e ser. In A. Barbosa, C. Cunha, & R. S. Hikiji (Eds.), *Imagem-Conhecimento*. São Paulo: Editora Papirus.

MacDougall, D. (2006). *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and Senses*. Princeton: Princeton University Press.

Martins, L. (2013). A "Tropical Papageno": Claude Lévi-Strauss and Roberto Ipureu in Mato Grosso, Brazil. In S. Jobs & G. Mackenthun (Eds.), *Agents of Transculturation: Border-Crossers, Mediators, Go-Betweens*. Waxmann.

Miller, D. (1997). Consumo como cultura material. *Horizontes Antropológicos*, 13(28), 33-63. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832007000200003>

Novaes, S. C. (1999). Lévi-Strauss: razão e sensibilidade. Em *Revista de Antropologia*. 42(1-2), 67-76. <https://doi.org/10.1590/S0034-77011999000100005>

Novaes, S. C. (2014). O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 3(2), 57-67. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.245>

Novaes, S. C. (2005). O uso da imagem na antropologia. In E. Samain (Org.), *O Fotográfico*. São Paulo: Editora HUCITEC, CNPq.

O'Neal, J. (2015). "The Right to Know": Decolonizing Native American Archives. *Journal of Western Archives*, 6(1), 1-17. EUA.

Paone, D. (2021). *De l'archive à l'édition. Imaginer, organiser, trier, classer, reclasser*. Recuperado de <https://nambikwara.hypotheses.org/>

Passeti, D. V. (2008). *Lévi-Strauss, Antropologia e Arte: minúsculo – incomensurável*. São Paulo: Edusp: Educ.

Pechincha, M. T. S. (1994). *Histórias de admirar: mito, rito e história Kadiwéu* (Dissertação de mestrado). Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília.

Pechincha, M. (1999). *Kadiwéu*. Recuperado de <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kadiw%C3%A9u> (abril de 2022)

Pechincha, M. T. S. (2000). Memória e história entre índios brasileiros: os Kadiwéu e seus etnógrafos Darcy Ribeiro e Guido Boggiani. *História Revista*, 5(1/2), 151-163.

Peirano, M. G. S. (1994). A Favor da Etnografia. *Anuário Antropológico/92*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Peixoto, F. (1998). Lévi-Strauss no Brasil: a formação do etnólogo. *Mana*, 4(1), 81.

Piault, M. H. (1995). A antropologia e a “passagem a imagem”. In *Cadernos de Antropologia e Imagem* (Vol. 1, pp. 23-29). Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PPCIS e do Núcleo de Antropologia e Imagem - NAI, Rio de Janeiro, UERJ.

Piault, M. H. (2000). Espaço de uma antropologia audiovisual. In C. Eckert & P. Monte-Mor (Orgs.), *Imagem e foco: novas perspectivas em Antropologia*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS.

Pinney, C. (1996). A história paralela da Antropologia e da Fotografia. In *Cadernos de Antropologia e Imagem* (Vol. 2, pp. 11-29). Publicação do Programa de PósGraduação em Ciências Sociais – PPCIS e do Núcleo de Antropologia e Imagem - NAI, Rio de Janeiro, UERJ.

Poivert, M. (2008). A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo. *ArtCultura*, 10(16), 9-18.

Portela, L. M. (2020). *Brasil, terra vermelha: a história da Antropologia e o reencontro com Dina Dreyfus* (Tese de doutorado). Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Antropologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Ribeiro, D. (1980). *Kadiwéu – Ensaios Etnológicos sobre o Saber, o Azar e a Beleza*. Editora Vozes, Petrópolis.

Ribeiro, D. (1951). A arte dos índios Kadiwéu. *Cultura*. Ministério da Educação e da Saúde.

Riverti, C. (2020, 22 de janeiro). Claude Lévi-Strauss no BnF: a entrada dos arquivos do antropólogo em coleções nacionais. Recuperado de <https://nambikwara.hypotheses.org/>

Rivron, V. (2003). Un point de vue indigène? *L'Homme*, 165, janvier-mars. <https://doi.org/10.4000/lhomme.15822>

Rose, G. (2002). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage Publications Ltd.

Samain, E. (2000). Os riscos do texto e da imagem - Em torno de Balinese character (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, (14), 63-88. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2000.90617>

Samain, E. (1994). Para que uma antropologia consiga tornar-se visual: com uma bibliografia seletiva. In A. Fausto Neto (Org.), *A Plasmação do Sentido*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda.

Samain, E. (1995). "Ver" e "dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, 1(2), 23-60.

Samain, E. (Ed.). (2005). *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec.

Spradley, J. (1980). *Participant Observation*. Nova York: Holt, Rinehart & Winston.

Segata, (2012). LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador/Bauru: Edufba/Edusc. In: *Revista ILHA*, 14(2), 238-243. <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2012v14n1-2p238>

Silva, G. (2011). *Os Kadiwéu e seus Etnógrafos de além do Atlântico: História e Antropologia nos séculos XIX e XX*. Em *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, São Paulo.

Silva, G. (2014). *A Reserva Indígena Kadiwéu (1899-1984): memória, identidade e história*. Ed. UFGD, Dourados.

Siqueira Junior, J. (1993). *Esse campo custou o sangue dos nossos avós: a construção do tempo e espaço kadiweu* (Dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

Siqueira, J. (1981). *Esta terra custou o sangue de nossos avós: a construção do tempo e espaço Kadiwéu*. Tese para qualificar para o grau de Doutor em Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Sontag, S. (1983). *Sobre Fotografia*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras.

Souza, M. C., & Fausto, C. (2004). Reconquistando o campo perdido: o que Lévi-Strauss deve aos ameríndios. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 47(1).

Uriarte, U. (2012). O que é fazer etnografia para os antropólogos. *Ponto Urbe*, 11. São Paulo, Editora USP.

Valentini, L. (2010). *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. doi:10.11606/D.8.2011.tde-06062011-132611. Recuperado em 2024-01-05, de www.teses.usp.br

Vapnarsky, V. (2020). Retour aux sources ? Circulation et virtualités des savoirs amérindiens à l'ère du numérique. *Journal de la Société des américanistes*, 106(2).

Vinha, M. (2004). *Corpo-Sujeito Kadiwéu: Jogo e Esporte* (Tese de doutorado). FEF/UNICAMP.

Vinha, M. (2007). O Tempo e o Jogo de Linha entre os Kadiwéu - Sob Olhares do Processo Civilizador. Apresentado no X Simpósio Internacional Processo Civilizador.

Vium, C. (2018). Temporal Dialogues: Collaborative Photographic Re-enactments as a Form of Cultural Critique. *Visual Anthropology*, 31, 355–375. Inglaterra.

Wilcken, P., & Bottmann, D. (2011). *Claude Lévi-Strauss - o poeta no laboratório*. Objetiva.

Wright, C. (2009). Faletau's Photocopy, or the Mutability of Visual History in Roviana. In C. Morton & E. Edwards (Eds.), *Photography, anthropology and history: expanding the frame* (pp. 223-239). Ashgate, Londres.

Arquivos consultados:

Acervo CLS: Fonds Claude Lévi-Strauss, NAF 28150, Departamento de Manuscritos, Bibliothèque Nationale de France.

Acervo CLS: Fonds Claude Lévi-Strauss, Mission Lévi-Strauss, Musée du Quai Branly.

Arquivo do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil, Museu de Astronomia e Ciências (Mast), Ministério da Ciência e da Tecnologia, Rio de Janeiro.