

**IMAGENS DOS ASURINI DO
XINGU REFLETINDO SOBRE
A IMPORTÂNCIA DOS
ACERVOS FOTOGRÁFICOS
NOS MUSEUS***



FABÍOLA ANDRÉA SILVA**, ANA CAROLINA PAIS PELLEGRINI***

Resumo: Ao longo dos últimos vinte anos, Fabíola Andréa Silva produziu um imenso acervo fotográfico a respeito de suas pesquisas etnoarqueológicas e arqueológicas junto ao povo indígena Asurini do Xingu. Neste texto pretendemos apresentar uma proposta metodológica de análise dessas imagens e, ao mesmo tempo, fazer uma reflexão sobre a importância da fotografia na pesquisa antropológica e etnoarqueológica e da relevância dos acervos fotográficos preservados nos museus. O objetivo é mostrar que a fotografia não deve ser entendida apenas como um complemento visual para um texto escrito, pois se trata também de uma narrativa visual. Ou seja, que as imagens que constituem este acervo fotográfico não são apenas a ilustração de uma pesquisa, mas também, a narrativa visual de uma longa experiência vivida e compartilhada entre uma pesquisadora e o povo Asurini do Xingu.

Palavras-chave: Coleção Fotográfica. Pesquisa. Narrativa Visual. Museu. Asurini do Xingu.

Desde o século XIX, a fotografia tem sido um instrumento essencial para a pesquisa antropológica, sendo compreendida como um modo de registrar as práticas sociais e, também, como um objeto em si de reflexão e interpretação antropológica.

* Recebido em: 20.03.2019. Aprovado em: 08.06.2019.

** Docente e pesquisadora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Bolsista Produtividade CNPq (1D). Coordenadora do projeto “Imagens dos Asurini do Xingu: curadoria do acervo fotográfico de um povo indígena amazônico”. E-mail: faandrea@usp.br.

*** Graduanda em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo. Bolsista de Iniciação Científica CNPq-PIBIC no projeto “Imagens dos Asurini do Xingu: curadoria do acervo fotográfico de um povo indígena amazônico”. E-mail: anacarolpellegrini@gmail.com

No século XIX e início do XX, a fotografia era entendida no âmbito científico como uma técnica objetiva capaz de produzir um documento visual da realidade e que serviria como ilustração e complementação da pesquisa de campo etnográfica. As imagens fotográficas eram a prova material, objetiva da presença do etnógrafo no campo, bem como das informações por ele coletadas, sendo uma complementação da sua narrativa textual. Nestes tempos primevos da antropologia, a fotografia foi utilizada como uma ferramenta para preservar e divulgar os dados sobre os modos de vida dos povos pesquisados tendo em vista que se acreditava que os mesmos estavam fadados ao desaparecimento. É preciso lembrar que neste período, o conhecimento antropológico ainda se desenvolvia a partir da preeminência do paradigma evolucionista e num contexto colonialista e colecionista. Assim, as imagens etnográficas (fotográficas e fílmicas) serviam também ao objetivo de explicar os estágios da evolução humana (MORPHY; BANKS, 1997; RIBEIRO, 2005).

Além disso, a circulação das imagens fotográficas foi constante entre os integrantes da nascente comunidade antropológica, e a mesma ocorria a partir das rotas do colonialismo, ou seja, entre as periferias colonizadas e as metrópoles, estreitando as distâncias entre o lugar da observação e o lugar da interpretação dos dados etnográficos. Esta circulação possibilitou ainda que os antropólogos compartilhassem conhecimentos e interesses, formando as bases para as comparações entre as culturas. Sendo atribuída à fotografia uma natureza indexical e icônica, as imagens adquiriam autoridade antropológica (EDWARDS, 2001; RIBEIRO, 2005).

No avançar do século XX, a percepção da fotografia e, conseqüentemente, das imagens etnográficas foi passando por uma transformação, sendo que esta já pode ser vislumbrada em algumas monografias antropológicas clássicas. Etienne Samain (1995) ao analisar as principais obras do etnógrafo Bronislaw Malinowski – “Os Argonautas do Pacífico Ocidental” (1922), “A Vida Sexual dos Selvagens” (1929) e “Os Jardins de Coral e suas Mágicas” (1935) – argumenta que as fotografias selecionadas pelo eminente etnógrafo nos três casos ultrapassariam o objetivo de uma “simples ilustração”. Ele afirma que para Malinowski, o texto verbal e os seus elementos visuais (desenhos, esquemas e fotografias) necessariamente precisariam estar entrelaçados para que uma “antropologia descritiva aprofundada” pudesse se concretizar. Assim, nestas monografias, texto escrito e texto visual (fotografia) se completam, dando sentido e significação à narrativa etnográfica.

Não podemos esquecer que na primeira metade do século XX o campo da Antropologia Visual estava se consolidando e, para alguns autores, a publicação da obra “Balinese Character” (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead é o marco fundador desses estudos. Nesta obra, pela primeira vez, se utilizou as chamadas imagens técnicas enquanto objeto de análise, fazendo deste material instrumento central do trabalho de campo. Os referidos antropólogos organizaram o conteúdo imagético em cem pranchas, divididas em dez seções temáticas, montadas em forma de sugestão de leitura, ou de percurso visual a ser seguido pelo leitor-espectador. Segundo eles, apenas através da fotografia determinados aspectos da realidade etnográfica poderiam ser apreendidos e transmitidos, ou comunicados de forma inter-cultural (MARTINHO DE MENDONÇA, 2005; MORPHY, BANKS, 1997; SAMAIN, 1995).

Com o desenvolvimento da Antropologia Visual – “o estudo das propriedades dos sistemas visuais; de como coisas são vistas e de como o que é visto é entendido” (MORPHY; BANKS, 1997, p. 21) – os antropólogos passaram a se preocupar tanto com a produção do conhecimento a partir das imagens (fotográficas ou fílmicas) como com a apresentação e consumo deste conhecimento, sendo as imagens ao mesmo tem-

po um instrumento (técnico), um recurso (narrativo) e um dado (objeto) de pesquisa. Neste sentido, a noção de objetividade da imagem – cara aos antropólogos da chamada “antropologia de urgência” – é transposta pela noção de subjetividade da imagem à medida que se reconhece que as imagens são produzidas a partir de um olhar, de uma experiência etnográfica e em um contexto de diferentes relações e de encontro de subjetividades. As imagens fotográficas, portanto, são representações, podendo adquirir diferentes significados analíticos (RIBEIRO, 2005).

Para diferentes autores o uso da fotografia na pesquisa antropológica possibilitou extrapolar ou expandir o texto escrito no que se refere à compreensão do mundo visível e sua revelação e/ou comunicação a outrem. Ela permitiu fixar de modo objetificado o movimento das práticas cotidianas, os lugares, as coisas, as pessoas, os acontecimentos, os eventos e tudo o mais que constitui o universo sensível para as diferentes culturas. Com isso, se pode analisar e reanalisar os fenômenos culturais para além da experiência vivida em campo ou do texto (escrito) etnográfico. Portanto, a imagem fotográfica contribuiu para ampliar a compreensão dos fenômenos culturais, especialmente, dos processos de simbolização com os quais os antropólogos se deparam nos universos específicos da sua pesquisa de campo (EDWARDS, 1997; MORPHY, BANKS, 1997; RIBEIRO, 2005).

Neste texto pretendemos apresentar uma proposta metodológica de análise de imagens fotográficas. Para isso, tomaremos como referência de estudo o imenso acervo fotográfico produzido por Fabíola Andréa Silva, ao longo de vinte anos de pesquisas etnoarqueológicas e arqueológicas, junto ao povo indígena Asurini do Xingu. Ao mesmo tempo, queremos fazer uma reflexão sobre a importância da fotografia na pesquisa antropológica e etnoarqueológica e da relevância dos acervos fotográficos preservados nos museus. O objetivo é corroborar a ideia difundida na literatura antropológica e museológica de que a fotografia não deve ser entendida apenas como um complemento visual para um texto escrito, pois se trata também de uma narrativa visual. Ou seja, que as imagens que constituem os acervos fotográficos não são apenas a ilustração de uma pesquisa, mas também, a narrativa visual de uma experiência vivida e, neste caso, de uma longa vivência compartilhada entre uma pesquisadora e o povo Asurini do Xingu.

OS ASURINI DO XINGU

Os Asurini do Xingu¹, um povo indígena amazônico, falante de uma língua da família linguística Tupi-Guarani, vive às margens do Rio Xingu, no Pará, nas aldeias Itaka, Kwatinemu e Myiryna, na T.I. Koatinemo. Ele foi oficialmente contatado em maio de 1971, através da expedição liderada pelo religioso e etnólogo Anton Lukesh. Esta parte da Amazônia Oriental estava sendo afetada pela construção da rodovia Transamazônica que pretendia – segundo a propaganda governamental – tornar acessível e transitável uma vasta área da região amazônica. Assim, a “pacificação” dos povos indígenas que ainda viviam isolados ao longo deste empreendimento econômico era crucial para “evitar dramáticas e muitas vezes trágicas confrontações inter-étnicas” (LUKESH, 1976, p. 9). Desafortunadamente, o contato resultou em uma perda demográfica sem precedentes para os Asurini, sendo que nos anos de 1980, estavam reduzidos a 52 indivíduos (MÜLLER, 1990).

Trata-se de um povo que tem uma dieta bastante diversificada, combinando as plantas cultivadas com os recursos da pesca, caça e coleta. Ele tem no grupo doméstico a sua unidade social e econômica mais importante, sendo a partir dele que surgem as lideranças políticas. A sua vida ritual é dividida em dois complexos rituais: o *maraka*

que é um ritual terapêutico e propiciatório; e o *turé* que se trata de um ciclo ritual em que se realizam os ritos associados à guerra, morte e iniciação dos jovens. No que se refere à sua cultura material, cuja produção é resultado da dedicação cotidiana de homens e mulheres, os Asurini são reconhecidos pela maestria técnica e por um apurado senso estético (MÜLLER, 1990; SILVA, 2000).

Nas últimas décadas, eles reverteram o quadro demográfico descendente experimentado nos primeiros anos do contato e hoje alcançam mais de 200 indivíduos, dos quais 70% tem menos de 40 anos. Trata-se de uma população jovem que precisa constantemente afirmar o seu modo de ser e de viver diante dos desafios que lhes foram impostos pela perda dos anciãos e de seus conhecimentos, e pelas demandas oriundas tanto da sua constante interrelação com os não-indígenas, como dos novos interesses econômicos em relação aos territórios indígenas na Amazônia (p.ex. os empreendimentos hidrelétricos e a mineração) (SILVA, 2015).

A FORMAÇÃO DO ACERVO FOTOGRÁFICO DOS ASURINI DO XINGU

Em 1996, uma das autoras – Fabíola Andréa Silva – iniciou seus trabalhos com os Asurini e naquele momento seu interesse era realizar uma pesquisa etnoarqueológica sobre a sua tecnologia cerâmica. Ela se dedicou a observar, descrever e analisar os processos de produção, uso, armazenagem e descarte das vasilhas cerâmicas, bem como a estrutura de ensino-aprendizagem deste conhecimento tecnológico (Figura 1). Além disso, ela buscou identificar e compreender as causas da variabilidade formal, quantitativa e espacial de tais artefatos no contexto da aldeia. Esta pesquisa resultou em sua tese de doutorado “As tecnologias e seus significados. Um estudo da cerâmica dos Asurini do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma perspectiva etnoarqueológica” (SILVA, 2000).



Figura 1: A produção da vasilha cerâmica *tauva rukaia* durante o ciclo ritual do *turé*

Depois de concluída a tese, ela passou a estudar não apenas a cerâmica, mas também, outros conjuntos tecnológicos e objetos (p.ex. trançados, tecelagem, adornos corporais, armas e objetos em osso e madeira) desenvolvendo, entre os anos de 2004 e 2007 o projeto “Cultura material e dinâmica cultural. Um estudo etnoarqueológico sobre os processos de manutenção e transformação de conjuntos tecnológicos entre os Asurini do Xingu”. Este projeto teve como principal objetivo identificar os processos sociais responsáveis pela definição da variabilidade artefactual nos diferentes conjuntos tecnológicos e pela manutenção e transformação dos estilos tecnológicos dos Asurini, ao longo do tempo (Figura 2). Além disso, havia o interesse de produzir uma documentação (escrita e visual) sobre esses saberes e, ao mesmo tempo, de refletir antropologicamente sobre o modo como este povo indígena produzia os seus objetos e (re)produzia o seu modo de viver, considerando o desequilíbrio na sua pirâmide etária e a intensificação do seu contato com o modo de vida ocidental e os bens industrializados (SILVA, 2008, 2009, 2013).



Figura 2: Mulher Asurini ensinando a filha a trançar um cesto pyravytiga

As velhas gerações de Asurini foram sempre muito receptivas a essas pesquisas e, muitas vezes, externavam sua preocupação de que as novas gerações não conseguiriam manter a reprodução de seus saberes tradicionais. Estas inquietações, inclusive, conduziram a elaboração do projeto arqueológico colaborativo “Território e História dos Asurini do Xingu. Um estudo bibliográfico, documental, arqueológico e etnoarqueológico sobre a trajetória histórica dos Asurini do Xingu (século XIX aos dias atuais)”, em 2008. Seu objetivo era buscar compreender a história de ocupação territorial dos Asurini na área de abrangência da T.I. Koatinemo, a partir de uma prospecção arqueológica pelo território Asurini orientada pelas suas memórias e narrativas orais. Através deste projeto, segundo os anciãos, os jovens e crianças poderiam conhecer a

história de ocupação da sua terra e, a partir daí, assumirem a responsabilidade pela sua proteção. Cabe dizer que as velhas gerações estavam desejosas de rever seus antigos lugares de morada, assim como os jovens queriam visitar as antigas aldeias que eles só conheciam “de ouvir contar” (Figura 3). Este projeto teve desdobramentos nos últimos anos e, atualmente, a pesquisa sobre a história de ocupação da T.I. Koatinemo se constitui numa ferramenta de enfrentamento dos Asurini contra as ameaças constantes à sua soberania territorial (SILVA *et al.*, 2011; SILVA, GARCIA, 2015).



Figura 3: Duas gerações de Asurini escavando uma vasilha cerâmica na antiga aldeia Tapiiri

Nestes vinte anos, Fabíola Andréa Silva produziu um imenso acervo fotográfico sobre os Asurini do Xingu. São aproximadamente quatro mil fotografias (analógicas e digitais), sendo as mais antigas datadas de 1996 e as mais recentes do ano de 2017. Essas fotografias foram produzidas e utilizadas pela pesquisadora, em um primeiro momento, com o objetivo de documentar os processos de produção da cultura material e de aliar ao texto escrito sobre os diferentes conjuntos técnicos, a informação visual. Ela entendia que as imagens fotográficas eram cruciais não apenas para o seu entendimento e análise das tecnologias de produção e uso dos objetos, mas também, para a comunicação desses conhecimentos para os leitores de seu trabalho e para os próprios Asurini. Quando a sua pesquisa se direcionou para a história de ocupação do território, as imagens fotográficas passaram a ser produzidas com o intuito de elaborar uma narrativa visual das expedições realizadas pela T.I. Koatinemo e, ao mesmo tempo, um registro das práticas arqueológicas colaborativas, dos materiais arqueológicos (sítios, artefatos, ecofatos, estruturas, etc) e das paisagens culturais encontradas ao longo dos igarapés Ipiaçava e Piranhaquara.

Neste sentido, as imagens que constituem este acervo fotográfico resultam de uma experiência vivida e compartilhada entre esta pesquisadora e os Asurini do Xingu. Ao mesmo tempo, lembrando a proposição de Samain (2006, p. 57), estas imagens também tentam desvendar um mundo e fazer entender esta experiência “para quem nunca esteve lá”.

A PROPOSTA DE CURADORIA DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS

No ano de 2016, foi iniciado o projeto “Imagens dos Asurini do Xingu: curadoria do acervo fotográfico de um povo indígena amazônico” com o objetivo de estudar essas fotografias a partir de dois aspectos: 1) como documento, considerando as fotografias como uma fonte de dados sobre um determinado universo cultural e contexto social e histórico; 2) como um meio de compreender uma determinada experiência de trabalho de campo e de construção de um conhecimento e representação sobre o “outro” (BITTENCOURT, 2006, p. 200-201).

A proposta de curadoria foi pensada a partir de uma perspectiva metodológica que visa analisar as imagens a partir de três aspectos: 1) da “produção”, considerando como e quem produziu as imagens; 2) da “imagem em si”, tratando principalmente de identificar o conteúdo das imagens; 3) da “audiência”, em termos dos possíveis espectadores dessas imagens (ROSE, 2012, p. 19-40).

No que se refere à “produção”, de antemão as fotografias foram classificadas como “foto-documentação” (ROSE, 2012, p. 20-27; 301), tendo em vista que as mesmas foram produzidas em um contexto de pesquisa etnográfica e arqueológica e para documentar e analisar determinados fenômenos visuais, estando claramente conectadas aos problemas de pesquisa. Identificamos que as fotografias foram realizadas a partir de técnicas distintas (analógicas e digitais) no decorrer dos anos de pesquisa, e que não apresentam as mesmas qualidades técnicas em termos de luminosidade, cor, enquadramento e nitidez. As fotografias analógicas mostram que a pesquisadora não dominava as técnicas da fotografia nas primeiras idas a campo e, por isso, aparecem algumas fotos sem nitidez, ou ainda, muitas fotos repetidas de uma mesma ação ou sequência técnica, objeto, lugar. No que se refere às fotografias digitais, se observa uma maior constância em termos das características técnicas das fotos, pois neste caso, a pesquisadora optou pela automatização do processo de tirar a foto (ex. foco e iluminação automáticos).

Em termos da “imagem em si” privilegiamos uma “análise de conteúdo” (ROSE, 2012, p. 81-104), separando as fotografias em dois grandes conjuntos que correspondem aos dois temas principais destas pesquisas junto aos Asurini: 1) os processos de produção, uso, armazenagem e descarte dos seus conjuntos artefatuais (Figuras 1 e 2); 2) a sua história de ocupação territorial (Figura 3).

Esta parte do processo de curadoria do acervo – desenvolvido por Ana Carolina Pais Pellegrini – iniciou com o trabalho de catalogação do material imagético relativo aos processos de produção, uso, armazenagem e descarte dos conjuntos artefatuais – 4.503 fotografias relativas à pesquisa desenvolvida, entre os anos de 1996 e 2008. Essas fotografias analógicas (em formato digitalizado) (Figura 4) e digitais (Figura 5) estavam armazenadas em uma quantidade de onze CDs, cada um deles dividido em pastas – essas fotografias já haviam sido submetidas a uma primeira proposta de catalogação, em anos anteriores. Dessa forma, o trabalho iniciou com a preparação das fotografias para análise de acordo com a seguinte sequência de ações: 1) elaboração de um backup digital, unindo o material dos onze CDs; 2) agrupamento das fotografias que estavam em pastas sob a mesma denominação, mas em CDs diferentes; 3) exclusão de fotografias repetidas; 4) criação de novas pastas para agrupar fotografias a partir de temáticas que eventualmente surgiram ao longo do processo de catalogação; 5) levantamento de proposições alternativas às categorias estabelecidas na primeira proposta de catalogação das fotografias.



Figura 4: Fotografia analógica do processo de manufatura da vasilha

Metodologicamente, a catalogação das fotografias foi realizada a partir da definição de categorias temáticas que aparecem referidas no banco de dados como pastas, conjuntos e subconjuntos temáticos. Essas categorias se caracterizam como: 1) exaustivas, contemplando todos os aspectos das imagens e da maneira menos ambígua possível; 2) exclusivas, entendendo que as mesmas não podem sobrepor-se umas às outras; 3) e esclarecedoras, produzindo uma decomposição das imagens analiticamente interessante e coerente (ROSE, 2012, p. 91).



Figura 5: Fotografia digital da técnica de pintar a vasilha

Assim, a catalogação das fotografias resultou em um total de quinze pastas: (1) aldeia e cotidiano: imagens da vivência Asurini em seus espaços compartilhados, de modo geral, sem especificar a realização de nenhuma atividade; (2) aprendizado de cerâmica: processos de transmissão desses conhecimentos; (3) Asurini em São Paulo: imagens relativas à visita dos Asurini ao MAE/USP no ano de 2007, bem como a outros locais do Estado de São Paulo; (4) conjuntos artefatuais: demais artefatos produzidos pelos Asurini, além da cerâmica; (5) desenhos: imagens dos desenhos feitos em papel pelos Asurini no contexto das pesquisas de campo; (6) Fabíola: imagens da pesquisadora em atividades de campo; (7) inovação: criação de artefatos não tradicionais produzidos recentemente pelos Asurini; (8) oficinas: atividades de campo realizadas por Fabíola na aldeia entre os anos de 2006 e 2007; (9) pintura corporal: pintura corporal dos Asurini; (10) processos produtivos da cerâmica: sobre as etapas de confecção de artefatos cerâmicos; (11) retratos Asurini: imagens em que os sujeitos aparecem de maneira menos espontânea, posando para a fotografia; (12) rio Xingu: aspectos da paisagem do entorno das aldeias; (13) subsistência: relativo aos processos de plantio, coleta, caça, pesca e preparo de alimentos; (14) variabilidade cerâmica: imagens comparativas entre os tipos de vasilhas produzidas pelos Asurini; (15) vida ritual: referente às práticas rituais entre os Asurini².

Cabe dizer que o uso das tecnologias digitais foi crucial para a realização deste trabalho de catalogação das fotografias em distintos agrupamentos e sub-agrupamentos temáticos – conforme está exemplificado nos gráficos abaixo (Figuras 6, 7 e 8). Essas tecnologias potencializaram a nossa capacidade de agrupar, correlacionar, organizar, reproduzir, preservar e descartar as imagens fotográficas. Ao mesmo tempo, elas garantiram que as fotografias analógicas do acervo pudessem ser digitalizadas, fazendo assim com que essas imagens não fossem mais degradadas pelos efeitos deletérios do tempo.

Outros autores já salientaram que as tecnologias digitais abriram novas possibilidades para as práticas de pesquisa antropológica “não só como instrumento de trabalho de campo, mas também, de organização e tratamento de informação, realização, montagem, produção e circulação-divulgação, e também, como meio e modo de análise”. Essas mídias permitem ir além da “descrição das culturas”, proporcionando uma verdadeira “experiência da cultura”. Elas se tornaram fundamentais para os processos de “virtualização museológica” dos diferentes acervos (RIBEIRO, 2005, p. 637).

Observando a Figura 6 de categorias temáticas exaustivas é possível perceber que o maior número de imagens fotográficas diz respeito à tecnologia cerâmica Asurini (p.ex. processos produtivos cerâmica, variabilidade cerâmica, aprendizado cerâmica) e demais conjuntos artefatuais (p.ex. oficinas, inovação, conjuntos artefatuais). Um número expressivo de imagens também foi produzido sobre temas referentes às práticas rituais, os processos de subsistência, a pintura corporal, a paisagem, a arte gráfica e pessoas.

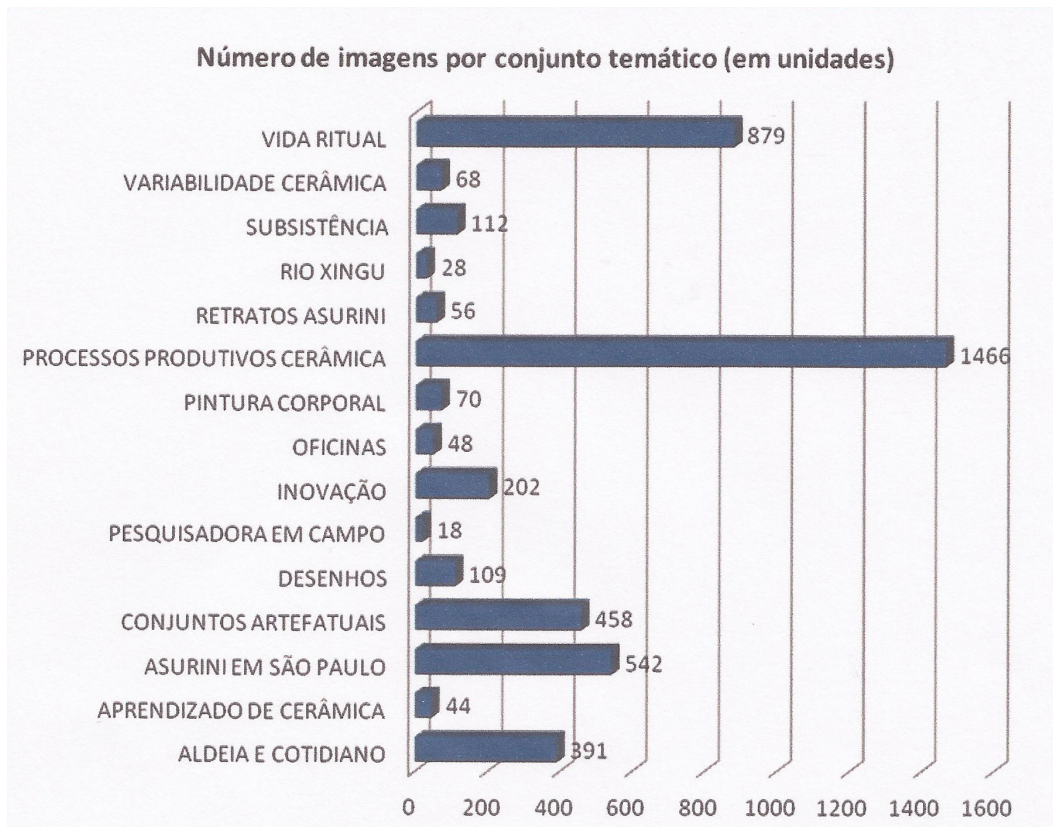


Figura 6: Categorias temáticas exaustivas

Na Figura 7 que diz respeito às imagens por conjunto temático e com discriminação de subconjuntos (p.ex. 4, 4.1, 4.2) se pode observar que as categorias temáticas exclusivas novamente reiteram uma preponderância na produção de imagens com um conteúdo relacionado à tecnologia cerâmica.

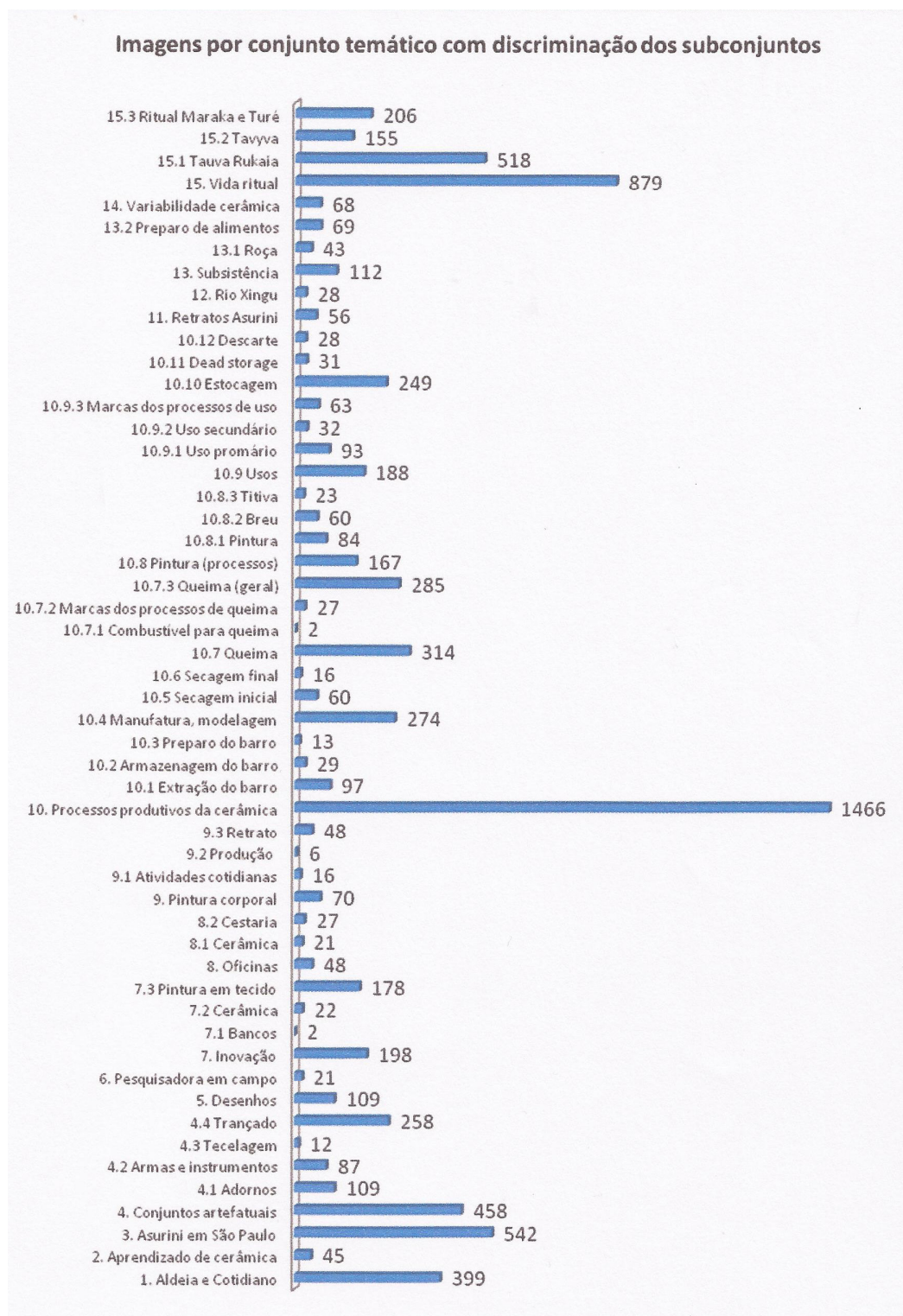


Figura 7: Categorias temáticas exclusivas

Na Figura 8 que mostra as categorias temáticas esclarecedoras e, neste caso, correspondendo às subpastas do conjunto “processos produtivos da cerâmica”, também aparece uma quantidade maior de imagens relacionadas com o processo de produção da cerâmica – desde a extração da matéria-prima até o acabamento de superfície – e

dentro deste as imagens referentes aos processos de queima e manufatura se sobressaem, pois estas implicam numa sequência maior de operações.

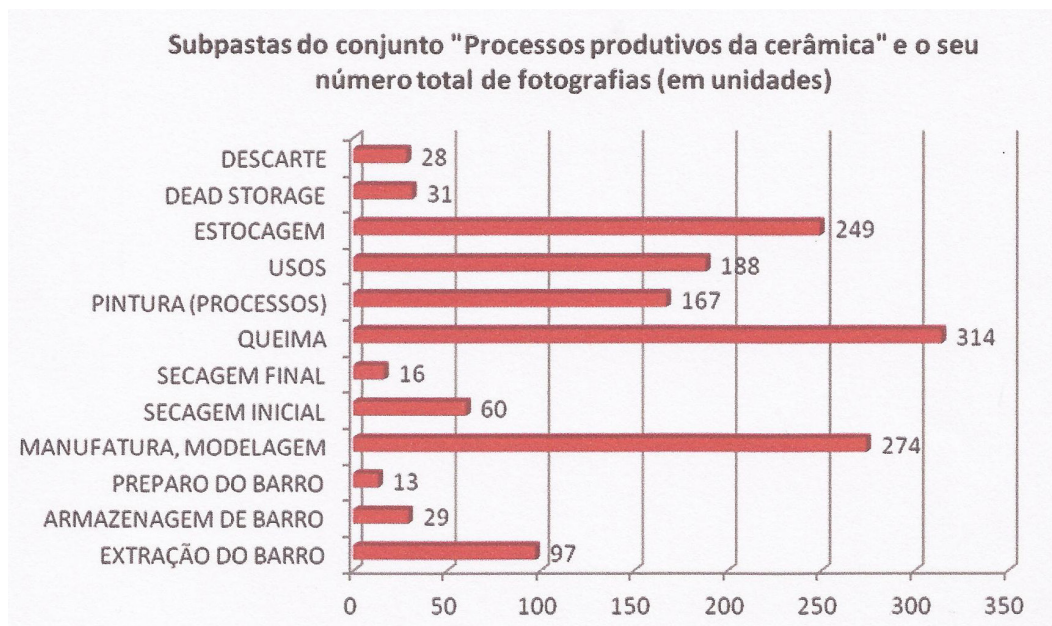


Figura 8: Categorias temáticas esclarecedoras

Portanto, à medida que vamos separando as imagens em categorias mais específicas, mais claramente vamos identificando a preeminência de determinadas temáticas e produzindo um maior detalhamento dos conteúdos e, por que não dizer, refinando uma narrativa visual.

Esta catalogação das fotografias em diferentes categorias temáticas possibilitou constatar a relação entre o conteúdo das imagens e o processo de produção das imagens. As fotografias – em termos quantitativos e de temática – fixaram aquilo que era o interesse primordial da pesquisadora, ou seja, os processos de produção, uso, armazenagem e descarte da cultura material, destacando-se os elementos relacionados com a tecnologia cerâmica (Figuras 5 e 9).



Figura 9: Armazenagem das vasilhas cerâmicas

Além disso, se pode apreender o modo como, numa pesquisa etnoarqueológica, o olhar e a descrição etnográfica são focados na tentativa de compreender a relação entre atividades, comportamentos e materialidade. As imagens fotográficas, majoritariamente, fixam gestos, sequências e lugares de atividades, bem como objetos em uso, desuso, armazenados e danificados (Figura 10). Neste sentido, a catalogação também possibilitou uma reflexão autocrítica da pesquisadora em termos da sua prática etnográfica. Ela pode identificar os pressupostos teóricos positivistas – da arqueologia processualista – nos quais a sua pesquisa estava ancorada naquele momento e, ao mesmo tempo, o quanto aquele seu momento de imersão etnográfica era parcial, pois direcionado, principalmente, para as coisas e menos para as gentes; uma autocrítica que muitos etnoarqueólogos processualistas fizeram nos últimos anos (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008).



Figura 10: Trançando um abanador de fogo *tapekwa-piri*

A partir da criação desta catalogação temática do acervo foi realizado um exercício de desmanche de cada conjunto numa tentativa de elaboração de novas categorias temáticas. A intenção era reagrupar as fotografias a partir de outro olhar sobre o conteúdo das imagens. Isto permitiu verificar que havia a repetição de algumas temáticas em diferentes conjuntos. Com isso ficou evidente que o conteúdo das imagens apresenta múltiplos significados e, portanto, pode ser interpretado de diferentes maneiras de acordo com o olhar do espectador. Exemplos disso são as fotografias da categoria “retratos Asurini” que, se por um lado, foram agrupadas porque evidenciam um sujeito fotografado na forma do retrato, por outro, podem ser transferidas para outras categorias já existentes como, por exemplo, a de “adornos corporais”, ou formar novos agrupamentos e categorias temáticas, tais como, “pintura corporal” (Figura 11).



Figura 11: Mulher pintando seu marido para participar de performance ritual

Este trabalho de distinção de uma fotografia por outra, a partir da criação das referidas categorias temáticas é, *ao fim e ao cabo*, uma maneira de estabelecer relações entre o sujeito da pesquisa e o universo Asurini, considerando o potencial comunicativo das imagens em crescentes níveis de significação. Seguindo a proposição de alguns autores considera-se, neste trabalho, a catalogação das imagens como a realização de um estudo sobre os Asurini de maneira análoga a uma etnografia, mas por meio de objetos visuais (BITTENCOURT, 1998; LEITE, 1998; NOVAES, 2012, 2014). As imagens sobre o processo e os produtos da tecnologia cerâmica, por exemplo, permitem – àquele que não viveu a experiência etnográfica – vislumbrar os diferentes aspectos deste fenômeno visual. Ao mesmo tempo, elas permitem a reiteração da observação etnográfica, a reavaliação de aspectos ecológicos, sociais, tecnológicos e cosmológicos – por parte de quem viveu a experiência etnográfica.

Na continuidade do processo de curadoria se pretende avançar na análise das imagens em termos da “audiência” e, neste caso, o nosso espectador alvo serão os próprios Asurini. Para tanto, as fotografias se transmutarão de foto-documentação para foto-elicitación (ROSE, 2012, p. 304-317), no sentido de que poderão ser desconstruídas pelos indígenas em termos dos significados a elas atribuídos nas primeiras etapas do processo curatorial. Na medida em as imagens fotográficas forem por eles apropriadas teremos a oportunidade de vivenciar diferentes *insights* sobre os temas das pesquisas e sobre os conteúdos específicos das fotografias. Queremos observar, por exemplo, como eles irão reagir às imagens sobre os processos de produção, uso, armazenagem e descarte de seus conjuntos artefatuais. Na atualidade, muitos objetos não são mais produzidos entre eles, ou são produzidos em menor quantidade porque o conhecimento

técnico está restrito a uns poucos indivíduos das velhas gerações. Há também, um processo de transformação e inovação das suas tecnologias (Figura 12) e uma pujança de bens industrializados nas aldeias (SILVA, 2013). Como outros trabalhos desta natureza já demonstraram acreditamos que as imagens poderão suscitar diferentes reações emocionais e afetivas e trazer à tona memórias e outros conhecimentos (AIRD, 2003; TSINHNAHJINNIE, 2003; VILELA 2015).



Figura 12: Inovação na confecção do banco de madeira

Se concordarmos que o significado da imagem fotográfica é plural, então é necessário admitir que a análise de acervos fotográficos é potencialmente um trabalho infinito e, ainda, que se trata de um exercício interpretativo no qual o próprio objeto da análise é dotado de uma subjetividade. Assim, a fotografia enquanto reprodução de

elementos da realidade possibilita durante o exercício de sua interpretação, a produção e a construção de múltiplos significados.

Uma fotografia precisa ser analisada em termos dos seus processos de produção, conteúdo e consumo. Se as coisas têm histórias cumulativas o mesmo acontece com as fotografias e, por isso, sua infinita reproduzibilidade está ligada a essas relações cambiantes do objeto visual (EDWARDS, 2001). Assim, o acervo fotográfico dos Asurini do Xingu continua sendo trabalhado e, certamente, outros desdobramentos ainda estão por vir de todas essas imagens.

A IMPORTÂNCIA DOS ACERVOS FOTOGRÁFICOS EM MUSEUS

Como mostram diferentes autores, para além da sua importância enquanto instrumento de pesquisa e objeto de reflexão da experiência de campo, a fotografia etnográfica também permite que vislumbremos nela e a partir dela diferentes histórias – p.ex. a própria história, a história de alguém, a história de uma sociedade, a história das coisas, a história da disciplina, a história do colonialismo – constituindo ao mesmo tempo narrativas locais e globais (AIRD, 2003; BITTENCOURT 2006; EDWARDS, 2001; PINNEY, 2011; PINNEY, PETERSON, 2003). Neste sentido, ela deve ser apreendida como um objeto visual que trás em si uma temporalidade e um engajamento com um determinado espaço social; mas no sentido de que a fotografia remete a um tempo-espaço passado, sendo também, um objeto do tempo-espaço presente, para o qual este passado é transportado (EDWARDS, 2001).

Diferentes experiências com acervos fotográficos mostram que a fotografia não apenas preserva diferentes momentos do tempo, mas pode conter e ativar memórias. Elas podem ser uma fonte de informação para se compreender histórias de pessoas e traçar relações entre pessoas. Às vezes, as pessoas olham para as fotografias do passado pelo simples prazer de reconhecer e olhar para outras pessoas que fizeram parte de suas histórias de vida (DRIESENS, 2003; AIRD 2003). Assim, acessar determinadas fotografias do passado pode ser uma forma de trazer as histórias pessoais e/ou familiares de volta para o presente. Ao mesmo tempo, essas pequenas e particulares histórias podem se atrelar a grandes histórias, sendo que as fotografias podem coincidir com uma história oral, tornando-se também um documento histórico (TSINHNAHJINNIE, 2003).

Isto pode ser constatado no trabalho de Alice Vilela (2015) com os acervos fotográficos Asurini produzidos pelos irmãos Anton e Karl Lukesh, durante o evento do contato, e pelo fotógrafo Renato Delarole³, ao longo da primeira década pós-contato, quando eles sofreram a mais drástica perda populacional. Esta pesquisadora, dentre outros aspectos relativos às imagens fotográficas, discute como estas ativaram a memória Asurini no que se refere aos episódios da sua história, nos primeiros anos do contato com os não-indígenas. Além disso, ela percebeu o quanto as fotografias levavam os Asurini a recordar e falar de seus parentes falecidos e, conseqüentemente, de episódios particulares de suas vidas e de suas relações com determinadas pessoas. Ou seja, o tema da organização social e do parentesco veio à tona quando os Asurini olharam para as fotografias e viram nelas não a imagem em si, mas as pessoas; um modo de ver imagens fotográficas, aliás, que não se restringe ao contexto Asurini (AIRD, 2003; DRIESENS, 2003).

Em uma reflexão sobre o papel da fotografia na inscrição, constituição e proposição de passados Elizabeth Edwards (2001, p. 5) se pergunta: Qual tipo de passado está inscrito nas fotografias? Qual é o tom afetivo através do qual elas projetam o passado no

presente? Como pode a sua aparentemente trivial e incidental aparência de superfície ser significativa em termos históricos? Como se pode desbloquear o potencial heurístico especial da evidência condensada nas fotografias, representando, como elas fazem, intersecções?

A resposta para estas questões estaria em assumir a agentividade – elas exercem uma ação sobre aquele que vê – e as qualidades performativas das fotografias – as pessoas falam a respeito, com e para fotografias – e encará-las como histórias verdadeiramente “cruas”, no sentido de serem objetos não processados e trabalhosos. Assumir a sua incompletude e mutabilidade de significados e, portanto apreender que o interesse de sua análise não está em ler e decodificar a imagem para desvendar um conteúdo verdadeiro, mas em compreender para além da superfície, sua profundidade cultural como uma inscrição “isto é, como o significado da fotografia é feito a partir das intersecções da etnografia, história e o passado, tanto como uma confrontação com o passado, e como uma ativa e constituinte parte do presente” (EDWARDS, 2001, p. 7). Estudar acervos fotográficos é um caminho para compreender estas intersecções e, dentre outras coisas, o modo como os passados são nelas inscritos, constituídos, propostos.

As imagens por terem agentividade tornam visível o invisível e permanecem socialmente e historicamente ativas, possibilitando o refazer de seus múltiplos significados, atuando ora como vetores dos pronunciamentos visuais dos atores sociais, ora como atores sociais elas mesmas, articulando e construindo campos de ação social (AIRD, 2003; BITTENCOURT, 2006; DRIESSENS, 2003; EDWARDS 2001; TSINHNAHJINNIE, 2003; VILELA, 2015).

No museu, os acervos fotográficos, em grande parte, foram constituídos a partir das primeiras imagens que foram produzidas pelos fundadores da disciplina antropológica e em um contexto colonialista. Porém, na atualidade, eles têm o potencial para a reflexão crítica de seus múltiplos significados tendo em vista que os museus estão deixando de ser apenas lugares de exclusão e de arquivamento estanque de memórias e narrativas do colonialismo para também se tornarem espaços de contestação, de negociação e de inclusão de alteridades. Neste novo cenário os acervos fotográficos – antigos e atuais – adquirem novos sentidos e podem se tornar recursos para contra-narrativas, dentre as quais se incluem aquelas dos coletivos indígenas.

CONCLUSÃO

Um dos aspectos da análise de imagens fotográficas é a possibilidade de reconstituir as histórias culturais, entender os processos de mudança social e o impacto do colonialismo e da dinâmica das relações interétnicas (AIRD 2003; BITTENCOURT, 2006; DRIESSENS, 2003; TSINHNAHJINNIE, 2003).

Apesar deste processo curatorial ainda estar no início já se pode antever que essas imagens fotográficas contam histórias sobre os Asurini. Elas evidenciam aspectos fundamentais do seu modo de ser e de viver – rigor estético na produção da sua cultura material, performances da vida ritual, diversidade das práticas de subsistência, transformação da vida social – e, também, as transformações culturais pelas quais eles têm passado nos últimos anos, e o modo como os processos colonialistas têm afetado o seu cotidiano e os seus mecanismos de reprodução cultural. Ou seja, este acervo é uma ins(des)crição visual da dinâmica da vida dos Asurini do Xingu.

Além disso, este acervo fotográfico também revela diferentes modos de olhar para os Asurini na medida em que ele foi produzido em consonância com a transfor-

mação dos interesses e pressupostos de pesquisa da autora das imagens. Essas imagens, portanto, comunicam histórias da pesquisa e da relação da pesquisadora com este povo amazônico. Elas comunicam as diferentes nuances de um encontro etnográfico e provocam uma reflexão autocrítica sobre as razões “de ter estado ali”.

Como outras fotografias etnográficas, estas também foram produzidas a partir de determinados objetivos e perspectivas e para serem vistas por espectadores ou audiências. Elas estão ligadas a um determinado passado, mas possibilitam trazer este passado para o futuro, estando inextricavelmente ligadas ao presente.

Como dissemos no início deste trabalho, um aspecto marcante da história do contato dos Asurini do Xingu com os não-indígenas está relacionado às perdas no seu contingente populacional que resultou em um desequilíbrio na sua pirâmide etária. Assim, há um número pequeno de adultos, em idade avançada, que detêm os saberes tradicionais dos Asurini e muitos jovens e crianças que estão vivenciando experiências novas e diversificadas de socialização e participação cultural (MÜLLER, 2002). Para alguns deles, esta situação torna necessárias ações para a manutenção dos conhecimentos das velhas gerações sobre a sua história e o seu modo de vida. Assim, nos últimos anos, eles têm se empenhado em promover e colaborar com pesquisas que atendam essas demandas pela reprodução e manutenção dos seus saberes. Como afirmou uma jovem liderança: “nós não podemos mais ser como antes, pois precisamos das coisas dos brancos, mas nós não queremos nos esquecer de onde viemos” (Kwain Asurini, setembro de 2015, aldeia Itaaka).

Diante desta conjuntura, este acervo fotográfico pode ser mais um instrumento para que os Asurini possam olhar para si mesmos e não se esquecer de onde vieram. De nossa parte, ele pode servir como uma forma de “descrição densa” (GEERTZ, 1978) que nos possibilite ser capazes de compreender o modo como eles nos “veem” e “inventam” (WAGNER, 1981) a partir de seus modos próprios de atribuir significados ao mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à FAPESP pelo auxílio financeiro às pesquisas realizadas pela Prof^a Dr^a Fabíola Andréa Silva, desde 1996, com o povo Asurini do Xingu. Ao Conselho de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da Bolsa de Iniciação Científica (CNPq-PIBIC) à aluna Ana Carolina Pais Pellegrini. Aos Asurini do Xingu pela paciência, ensinamentos e parceria de trabalho ao longo de todos esses anos.

IMAGES OF THE ASURINI DO XINGU: REFLECTING ON IMPORTANCE OF PHOTOGRAPHIC COLLECTIONS IN THE MUSEUMS

Abstract: During the last twenty years, Fabíola Andréa Silva produced an immense photographic collection regarding its ethnoarchaeological and archaeological researches with the indigenous people Asurini do Xingu. In this text we intend to present a methodological proposal for the analysis of these images and, at the same time, to reflect on the importance of photography in anthropological research, and on the relevance of photographic collections preserved in museums. The aim is to show that photography should not only be understood as a visual complement to a written text, but also a visual narrative. That is, the images that constitute this photographic collection are not only the illustration of a research, but

also the visual narrative of a long shared and lived experience between a researcher and the Asurini do Xingu people.

Keywords: *Photographic Collection. Research. Visual Narrative. Museum. Asurini do Xingu.*

Notas

- 1 Eles se autodenominam Awaeté, “gente (humanos) de verdade”, mas ao mesmo tempo, adotam o nome Asurini que lhes foi atribuído desde, pelo menos, o final do século XIX, devido à coloração vermelha de seus cabelos e corpos, resultante da aplicação do urucum.
- 2 As imagens relativas à pesquisa sobre a história de ocupação territorial dos Asurini do Xingu estão em processo de organização em categorias temáticas.
- 3 O único acervo fotográfico dos Asurini do Xingu formalmente doado a uma instituição museológica é o de Renato Delarole que está no Museu do Índio no RJ, doado pela Prof^a Dr^a Regina Polo Muller. O acervo fotográfico de Anton Lukesh tem paradeiro desconhecido, como diz Villela em sua tese, tendo ela trabalhado com as fotos existentes no seu livro (LUKESH, 1976).

Referências

- AIRD, Michael. Growing up with aborigines. In: PINEY, Christopher; PETERSON, Nicolas (eds.). *Photography's other histories*. Durham/London: Duke University Press, 2003. p. 23-39.
- BANKS, Marcus; MORPHY, Howard. Introduction: rethinking visual anthropology. In: BANKS, Marcus; MORPHY, Howard (eds.). *Rethinking visual anthropology*. New Haven/London: Yale University Press, 1997. p. 36-52.
- BITTENCOURT, Luciana A. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. M. (orgs.). *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. 5. ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2006. p. 197-212.
- DRIESSENS, Jo-Anne. Relating to photographs. In: PINEY, Christopher; PETERSON, Nicolas (eds.). *Photography's other histories*. Durham/London: Duke University Press, 2003. p. 17-22.
- EDWARDS, Elizabeth. Beyond the boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology. In: BANKS, Marcus; MORPHY, Howard (eds.). *Rethinking visual anthropology*. New Haven/London: Yale University Press, 1997. p. 1-26.
- EDWARDS, Elizabeth. *Raw histories. Photographs, anthropology and museums*. Oxford: Berg, 2001.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GONZALEZ-RUIBAL, Alfredo. *De la etnoarqueología a la arqueología del presente*. In: SALAZAR, J.; DOMINGO, I.; AZKÁRRAGA, J. M.; BONET, H. *Mundos tribales. Una visión etnoarqueológica*. Museu de Prehistoria de Valencia, 2008. p. 16-23.
- LEITE, Míriam L.M. Texto visual e texto verbal. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. M. (orgs.). *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. 5. ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2006. p. 37-49.
- LUKESH, Anton. *Bearded Indians of the Tropical Forest. The Assurinins of the Ipiaçaba*. Graz: Akad. Druck und Verlag Anst, 1976.

MARTINHO DE MENDONÇA, João. *Pensando a visualidade no campo da Antropologia: reflexões e usos da imagem na obra de Margaret Mead*. Campinas, 2005. Tese (Doutorado em Antropologia) – UNICAMP, 2005.

MARTINHO DE MENDONÇA, João. Margaret Mead, Bali e o *Atlas do Comportamento Infantil*: apontamentos sobre um estudo fotográfico. *Horizontes Antropológicos*, ano 16, n. 34, p. 315-348, 2010.

MÜLLER, Regina P. *Os Asurini do Xingu. História e arte*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MÜLLER, Regina P. As Crianças no Processo de Recuperação Demográfica dos Asurini do Xingu. In: LOPES DA SILVA, Aracy; SILVA MACEDO, Ana V. L. da; NUNES, Angela (orgs.). *Crianças Indígenas. Ensaios Antropológicos*. São Paulo, MARI/FAPESP, 2002. p. 188-209.

NOVAES, Sylvia C. A construção de imagens na pesquisa de campo em Antropologia. *Iluminuras*, v. 13, n. 31, p. 11-29, 2012.

NOVAES, Sylvia. O silêncio eloquente das imagens e sua importância na etnografia. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 3, n. 2, p. 57-67, 2014.

PINNEY, Christopher. *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books, 2011.

PINEY, Christopher; PETERSON, Nicolas (eds.). *Photography's other histories*. Durham/London: Duke University Press, 2003.

RIBEIRO, José da S. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, v.48, n. 2, p. 613-647, 2005.

ROSE, Gillian. *Visual methodologies. An introduction to researching with visual materials*. Londres: Sage Publications, 2012.

TSINHNAHJINNIE, Hulleah J. When is a photograph worth a thousand words? In: PINEY, Christopher; PETERSON, Nicolas (eds.). *Photography's other histories*. Durham/London: Duke University Press, 2003. p. 40-52.

SAMAIN, Etienne. Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. M. *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. 5. ed. São Paulo: Papirus Editora, 2006. p. 51-62.

SAMAIN, Etienne. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, ano 1, n. 2, p. 23-60, 1995.

SILVA, Fabíola A. *As tecnologias e seus significados. Um estudo da cerâmica dos Asurini do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma perspectiva etnoarqueológica*. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2000.

SILVA, Fabíola A. Ceramic technology of the Asurini do Xingu, Brazil: an ethnoarchaeological study of artifact variability. *Journal of Archaeological Method and Theory*, v. 15, n. 3, p. 217-265, 2008.

SILVA, Fabíola A. A variabilidade dos trançados dos Asurini do Xingu: uma reflexão etnoarqueológica sobre função, estilo e frequência dos artefatos. *Revista de Arqueologia*, v. 22, p. 17-34, 2009.

SILVA, Fabíola A. Tecnologias em transformação: inovação e (re)produção dos objetos entre os Asurini do Xingu. *Boletim do Museu Parense Emilio Goeldi* (Ciências Hu-

manas), v. 8, n. 3, p. 729-744, 2013.

SILVA, Fabíola A. Contract archaeology and indigenous peoples: reflections on the Brazilian context. *International Journal of Historical Archaeology*, v. 19, p. 832-842, 2015.

SILVA, Fabíola A.; BESPALAZ, Eduardo; STUCHI, Francisco F. Arqueologia colaborativa na Amazônia: Terra Indígena Koatinemu, Rio Xingu, Pará. *Amazônica. Revista de Antropologia*, v. 3, n.1, p. 32-59. 2011.

SILVA, Fabíola A.; GARCIA, Lorena G. Território e memória dos Asurini do Xingu: arqueologia colaborativa na T.I. Koatinemo, Pará. *Amazônica, Revista de Antropologia*, v. 7, n. 1, p. 74-99, 2015.

SILVA, Fabíola A.; NOELLI, Francisco S. Mobility and territorial occupation of the Asurini do Xingu, Pará, Brazil. An archaeology of the recent past in the Amazon. *Latin American Antiquity*, v. 26, n. 4, p. 493-511, 2015.

WAGNER, Roy. *The invention of culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

VILLELA, Alice. *O negativo e o positivo: a fotografia entre os Asurini do Xingu*. São Paulo, 2015. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2015.