



Eduardo Sterzi¹

Da fotografia como circum-navegação da antropologia² *From photography as circumnavigation of anthropology*

DOSSIÊ**Resumo**

"Eu fotografo, mas não sou fotógrafo [...]": "Eu [...] vejo a fotografia como um modo de fugir da antropologia, de sair da antropologia, assim como vi na antropologia indígena que eu escolhi como profissão um modo de sair do Brasil." Jamais foram simples – por mais que tenham sido constantes – as relações entre antropologia e fotografia no percurso intelectual de Eduardo Viveiros de Castro. Durante muito tempo, até recentemente, era perceptível certo desconforto do antropólogo quando convidado a discorrer sobre suas experiências fotográficas. Esse desconforto vinha talvez de não saber indicar exatamente qual o lugar que a fotografia ocupava em meio a uma prática antropológica sempre mais consolidada e reconhecida. É essa própria persistência da fotografia a despeito do desconforto que, porém, merece ser pensada.

Palavras-chave

Fotografia. Antropologia. Eduardo Viveiros de Castro.

Abstract

"I do take photographs, but I am not a photographer [...]": "I [...] see photography as a way of escaping from anthropology, leaving anthropology, just as I saw in indigenous anthropology, which I chose as a profession, as a way of getting away from Brazil." Relations between anthropology and photography—however constant—have never been straightforward in Eduardo Viveiros de Castro's intellectual development. For a long time, indeed until quite recently, he clearly evinced discomfort or hesitancy when asked to discuss his photographic experiences—perhaps due to an inability to pinpoint photography's role in his increasingly consolidated and recognized anthropological practice. However, it is this very persistence of his photography—despite his discomfort—that ought to be examined.

Keywords

Photography. Anthropology. Eduardo Viveiros de Castro.

1-Universidade Estadual de Campinas,
Brasil.
ORCID: 0000-0002-4047-6594

2- Texto recebido em: 5/out/2019
Texto publicado em: 24/nov/2019



1- Cf. Eduardo Viveiros de Castro, «A identidade na era de sua reprodutibilidade técnica», entrevista a Pedro Peixoto Ferreira, Fábio Candotti, Francisco Caminati e Eduardo Duwe, Nada, 11 (2008), p. 36: «[...] a minha relação com a fotografia sempre foi muito amadora, enquanto que a minha relação com a antropologia é profissional».

2- Um ótimo balanço pessoal desse momento de maturidade é oferecido em Eduardo Viveiros de Castro, «"Transformação" na antropologia, transformação da "antropologia"», *Mana*, 18, 1 (2012), pp. 151-171. Trata-se do texto da conferência proferida em 24 de agosto de 2011 no Museu Nacional, no âmbito de concurso para professor titular desta instituição.

3- Eduardo Viveiros de Castro, *Araweté: os deuses canibais*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar e ANPOCS, 1986, caderno sem paginação entre as pp. 127 e 129. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 26, 266, 318, 346, 402, 458.

4- Eduardo Viveiros de Castro, *Araweté: o povo do Ipixuna*, São Paulo: ESDI, 1992.

5- Eduardo Viveiros de Castro, *Araweté: o povo do Ipixuna*, 2ª ed., Lisboa: Museu Nacional de Etnologia e Assírio & Alvim, 2000. Id., Camila de Caux e Guilherme Orlandini Heurich, *Araweté. Um povo tupi da Amazônia*, 3ª ed. revista e ampliada, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

Jamais foram simples – por mais que tenham sido constantes – as relações entre antropologia e fotografia no percurso intelectual de Eduardo Viveiros de Castro. Durante muito tempo, até recentemente, era perceptível certo desconforto do antropólogo quando convidado a discorrer sobre suas experiências fotográficas. Esse desconforto vinha talvez de não saber indicar exatamente qual o lugar que a fotografia ocupava em meio a uma prática antropológica sempre mais consolidada e reconhecida – como se Viveiros de Castro, ao realizar suas fotografias e, depois, ao publicá-las em seus livros, conseguisse formular com mais precisão, para si mesmo, menos o que estava fazendo do que o *que não estava fazendo* (por exemplo: não estava fazendo «antropologia visual»); como se, apesar da evidente qualidade das suas fotografias, não se sentisse autorizado a assumir-se fotógrafo; como se a fotografia lhe parecesse, na maioria das vezes, não mais do que a persistência de um exercício juvenil que, sobretudo em comparação com a maturidade precoce de sua obra etnográfica e teórica, corria o risco de ser visto como ingênuo¹. Mas é essa própria persistência da fotografia a despeito do desconforto que, a meu ver, merece ser pensada.

E talvez, ao longo de um percurso não exaustivo e algo ziguezagueante pela obra de Viveiros de Castro, possamos mesmo chegar a uma conclusão, à primeira vista, paradoxal: a de que esse desconforto – se não for apenas um sentimento retrospectivo, mas, sim, contemporâneo ou mesmo prévio ao ato de fotografar – pode estar na origem mesma dessa persistência. Se a fotografia persiste ao longo desta obra, talvez seja justamente porque ela não tem um lugar e uma função definidos de uma vez por todas. Daí que seu lugar e sua função na trajetória intelectual de Viveiros de Castro só se deixem ver com mais clareza, para além do caráter ilustrativo com que se apresentaram de início, à luz das mais recentes intervenções meta-antropológicas, transdisciplinares e ecológicas de seu autor.²

Seja como for, a persistência é inegável. Os dois livros que reúnem estudos propriamente etnográficos de Eduardo Viveiros de Castro – *Araweté: os deuses canibais*, de 1986, e *A inconstância da alma selvagem*, de 2002 – trazem, em meio aos textos, fotografias feitas também por ele.³ Um número maior de fotografias é apresentado em *Araweté: o povo do Ipixuna*, de 1992⁴, espécie de versão abreviada e simplificada, para divulgação científica, do volume de 1986 – por sua vez, versão em livro da tese de doutorado defendida dois anos antes, pioneira etnografia deste povo indígena da Amazônia cujos primeiros contatos oficiais com os brancos datavam de 1976. Vale lembrar, ademais, que *Araweté: o povo do Ipixuna* – cujas edições mais recentes foram publicadas em Portugal, em 2000, já com um apuro bem maior na reprodução das fotografias, e, no Brasil, em 2017, em edição revista e ampliada e com o título modificado para *Araweté: um povo tupi da Amazônia*⁵ – ganhou corpo a partir de uma circunstância concreta, que foi a exposição multimídia promovida em 1992, no Centro Cultural São Paulo, pelo Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), exposição na qual o conjunto de fotos publicado no livro foi exibido pela primeira vez. A exposição, conforme relembra o próprio Viveiros de Castro, tinha como objetivo tornar os Araweté mais conhecidos

do grande público e, com isso, conferir eficácia ao pleito de demarcação de suas terras, ameaçadas pelo avanço das madeireiras.⁶ Para essa exposição, Viveiros de Castro retornou ao território araweté, agora acompanhado de uma equipe audiovisual, para realizar registros etnográficos e fotográficos atualizados – produziu-se também, nesse momento, o primeiro registro em vídeo dessa etnia, sob a direção de Murilo Santos. Foram duas as viagens com vista à exposição, cada uma com duração de um mês, em fins de 1991 e em março de 1992 – antes, o antropólogo estivera com os Araweté em 1981, por dois meses, em 1982-1983, por nove meses, e em 1988, por um mês. Em todas essas ocasiões, Viveiros de Castro fez fotos.

As fotografias dos Araweté, porém, não foram as primeiras realizadas por Viveiros de Castro. Antes, fotografou três outros povos com que trabalhou de modo pontual: os Yawalapíti do Alto Xingu, em 1976 e 1977, os Kulina do Alto Purus, em 1978, e os Yanomami da Serra de Surucucus, em 1979. De resto, a exposição do Centro Cultural São Paulo não foi a primeira de que ele participou com suas fotos: as imagens dos Yawalapíti já tinham sido apresentadas, em 1977, no Rio de Janeiro, numa exposição coletiva de fotografia com curadoria de Miguel Rio Branco, assim como, em 1981, na mostra *Exploring Society Photographically*, que reunia fotografias realizadas por antropólogos e sociólogos, organizada por Howard S. Becker para a Mary and Leigh Block Gallery da Northwestern University (em Evanston, nos Estados Unidos). É importante frisar, ainda, que a fotografia foi, para Viveiros de Castro, uma atividade precedente ao seu envolvimento com a antropologia, sem que essa precedência, porém, signifique um corte abrupto entre as fotografias de cena (*stills*) dos filmes de seu amigo Ivan Cardoso – suas primeiras fotografias, na quais encontramos imagens de artistas fundamentais daquilo que podemos chamar de *contracultura brasileira*, como Hélio Oiticica e Waly Salomão – e as fotografias de índios. Afinal, paralelamente a suas primeiras pesquisas etnográficas, o jovem antropólogo continuou responsável pelos registros fotográficos das filmagens de Cardoso. Ou seja, se há, em alguma medida, um contágio entre o *olhar contracultural* e *olhar antropológico* na prática fotográfica de Viveiros de Castro, e se esse contágio é, como acredito, de mão dupla, isso talvez se deva à contemporaneidade, em seus inícios, das duas vertentes fotográficas. Contemporaneidade que, porém, é somente a concretização cronológica de afinidades mais fundas a ligar os dois universos de eleição do fotógrafo que foi se fazendo antropólogo: afinal, por um lado, a referência ameríndia, de modo direto ou mais transposto, sempre foi fundamental para qualquer definição da contracultura, no Brasil e não só nele (e não podemos esquecer que um dos momentos decisivos da contracultura brasileira dos anos 60 e 70 foi a redescoberta da contracultura brasileira dos final dos 20, a Antropofagia oswaldiana); por outro, a prática etnográfica de Viveiros de Castro e, sobretudo, sua teorização antropológica e meta-antropológica dos últimos anos, por meio das quais reivindica um novo estatuto para o pensamento e para a práxis dos indígenas americanos (como filosofia contraocidental e como exemplo de sobrevivência), não existiriam sem um arcabouço forjado a partir da revolução mundial de 1968, momento

6- A exposição, intitulada *Araweté: visão de um povo tupi da Amazônia*, ficou em cartaz entre 8 de outubro e 8 de novembro de 1992. Além das fotografias de Viveiros de Castro, também apresentava aquelas de Carlos Alberto Ricardo e Murilo Santos, vídeos do mesmo Santos e de Labi Mendonça, pinturas e desenhos de Rubens Matuck e objetos dos próprios Araweté.



7- Quanto a Clastres, o próprio Viveiros de Castro frisou a relação deste com 1968. Cf. «O intempestivo, ainda», posfácio a Pierre Clastres, *Arqueologia da violência. Pesquisas de antropologia política* (1980), trad. Paulo Neves, São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 306-307.

mágico da contracultura (penso imediatamente nos usos de Gilles Deleuze e de Pierre Clastres pelo antropólogo brasileiro⁷, mas poderíamos pensar também numa inspiração mais ampla, encontrada por ele naquilo que não se deixa reduzir a nomes, sobretudo a nomes de intelectuais).

O que chamei, no início deste texto, de «desconforto» fica evidente na primeira resposta de uma entrevista publicada em 2008 na revista portuguesa Nada. O ponto de partida da entrevista é justamente uma interrogação sobre o «envolvimento» de Viveiros de Castro com a fotografia – envolvimento este posto pelos próprios entrevistadores no quadro mais amplo do «uso da fotografia pela antropologia», sobre o qual se pede a «impressão» do antropólogo. Na sua resposta, Viveiros de Castro recorre sobretudo a formulações negativas, sintomáticas, a meu ver, de seu desconforto, e das quais podemos depreender que sua razão principal talvez esteja justamente na dificuldade de delimitar um lugar e uma função para a fotografia em sua própria prática antropológica. Dificuldade esta que acaba por resultar numa novidade – e que determina a presença sempre um pouco esquiiva ou mesmo furtiva que a fotografia terá na sua obra. Diz Viveiros de Castro, de início:

«Eu não sigo, nem aplico, nem inventei nenhuma teoria e nem tenho uma ideia muito definida a respeito da relação entre fotografia e antropologia. Não tenho um discurso articulado sobre essas duas atividades minhas, até porque elas têm um lugar muito desigual na minha vida, na minha carreira. Eu sou tudo menos um antropólogo visual, em todos os sentidos da palavra. Eu sou um antropólogo verbal, a palavra sempre foi o meu instrumento de trabalho principal».⁸

8- Eduardo Viveiros de Castro, «A identidade na era de sua reprodutibilidade técnica» cit., p. 34.

A sequência de negações é eloquente. Viveiros de Castro exprime, ainda, sua hesitação diante de uma expressão utilizada na pergunta pelo sociólogo Pedro Peixoto Ferreira, «trabalho fotográfico»: «[...] a minha relação com a fotografia não é uma relação de trabalho. Eu não tenho um 'trabalho fotográfico', digamos assim».⁹ Mais adiante, na mesma entrevista, recusará até mesmo a denominação de «fotógrafo»: as fotos aparecem nos seus livros, diz, «mais a título de adorno, vinheta ou ornamento do que efetivamente como exemplares de uma produção fotográfica do autor, como se eu fosse, além de antropólogo, também fotógrafo. Eu não sou 'também' fotógrafo. Eu fotografo, mas não sou fotógrafo, pelo menos nessas condições».¹⁰

9- *Id.*, *ibid.*

10- *Id.*, p. 40.

O que significa, aí, *não ser fotógrafo*? Antes de tudo, significa insistir numa quebra – como já vimos, duvidosa – entre as fotografias de artistas, ligadas a seu trabalho com Ivan Cardoso, e as fotografias de índios, ligadas a suas pesquisas; e, em seguida, isolar as fotografias de índios de qualquer compromisso profissional ou intelectual mais consolidado:

«Eu fazia fotografia como hobby e ganhava uns trocados como fotógrafo de cena de filmes. Quando eu comecei a trabalhar em antropologia e a fazer pesquisa de campo, eu levei comigo esse interesse puramente pessoal, mas nunca usei a fotografia como um instrumento descritivo ou analítico dentro do meu trabalho antropológico. Minhas teses e livros poderiam passar perfeitamente sem as fotos que os acompanham aqui ou ali, e vice-versa».¹¹

11- Id., pp. 34-36.

Presença esquivada, furtiva, das fotografias, eu disse há pouco; mas também, digo agora (divergindo, assim, do próprio autor), por vezes presença decisiva, se não do ponto de vista do argumento antropológico, do ponto de vista da construção – retórica, poética, artística – do livro. Por exemplo, em *Araweté: os deuses canibais*, o caderno de fotografias é introduzido imediatamente depois da significativa frase com que se encerra o segundo capítulo introdutório: «Vamos aos Araweté»¹². Ir aos Araweté é, aí, na sequência do livro, ir, antes de tudo, às fotografias em que se dão a ver através do olhar de Viveiros de Castro. Como se as fotos tivessem a capacidade de presentificar o povo em questão; como se constituíssem uma evidência muito forte, e primeira (ou, mais exatamente, *preliminar*), que as palavras depois tratarão de desdobrar.

12- Id., *Araweté: os deuses canibais* cit., p. 127.

No texto que publicou no catálogo da exposição *Exploring Society Photographically*, quase trinta anos antes da entrevista publicada na revista *Nada*, Viveiros de Castro já havia reconhecido uma função um pouco menos ornamental para sua prática fotográfica:

Tirei essas fotos para capturar aspectos da vida dos Yawalapíti que eu não poderia reproduzir em linguagem escrita, e para mostrar o lado estético da *minha* percepção deles, meu prazer ao vê-los, algo difícil de incluir num trabalho acadêmico. Monografias antropológicas deixam pouco espaço para aspectos 'não-estruturais' da percepção do pesquisador. Pelo contrário, elas buscam estruturar aquela percepção: impressões difusas, prazer estético ou desespero existencial são usualmente comunicados oralmente a amigos e colegas, ou transformados em 'literatura' nas introduções das monografias. Eu prefiro fazer tais sensações públicas por meio de fotografias.¹³

13- Id., «Two Rituals of the Xingu», trad. Howard S. Becker, in Howard S. Becker (org.), *Exploring Society Photographically*, Evanston: Mary and Leigh Block Gallery/ Northwestern University, 1981, p. 54.

São apontamentos preciosos, que nos permitem reler numa chave um pouco mais complexa a série de negações da entrevista de 2008: não ser fotógrafo, não



ser antropólogo visual, não ter discurso articulado sobre a relação entre fotografia e antropologia, não ser a fotografia parte do trabalho – trabalho de antropólogo, compreenda-se – e tampouco constituir, em si, um trabalho. Podemos dizer que a fotografia, assim praticada e pensada, não faz menos do que descortinar, no interior do próprio trabalho antropológico, uma dimensão que se recusa a ser identificada como “trabalho”, uma dimensão poética (daí que, em outros autores, resulte na «literatura» – as aspas, algo irônicas, são, como se viu, do próprio Viveiros de Castro – das introduções), uma dimensão estética e sobretudo prazerosa, resistente a esquematizações estruturais.

Neste ponto, é preciso relembrar uma ideia estratégica importantíssima no pensamento e na práxis deste antropólogo, que é a ideia quase paradoxal de uma fuga para dentro (em vez da previsível fuga para fora). Esta ideia aparece pela primeira vez na seção inicial – intitulada justamente «Fugindo do Brasil» – do depoimento «O campo na selva, visto da praia», publicado em 1992.¹⁴ As formulações mais conhecidas sobre este tema, porém, são aquelas elaboradas em entrevistas de 1999 e 2007, nas quais Viveiros de Castro diz ter resolvido «fazer etnologia para fugir da sociedade brasileira, esse objeto pretensamente compulsório de todo cientista social no Brasil», esclarecendo, depois, que «fugir do Brasil era um método de se chegar ao Brasil pelo outro lado», em suma, uma «circum-navegação»: «Era fugir do Brasil, mas para chegar em outro lugar mais interessante, que não estivesse pesado, contado e medido por essas categorias, como disse o [Jorge Luis] Borges, europeias – um lugar mais interessante que o “Brasil” do poder».¹⁵ Se a antropologia é uma fuga do Brasil (oficial, já suficientemente descrito a partir das categorias do Estado e da Nação) para dentro do Brasil (selvagem, não mapeado), a fotografia, por sua vez, aparece como uma fuga da própria antropologia, como Viveiros de Castro diz explicitamente na entrevista da revista Nada:

Eu [...] vejo a fotografia como um modo de fugir da antropologia, de sair da antropologia, assim como vi na antropologia indígena que eu escolhi como profissão um modo de sair do Brasil. [...] Você tem que ter uma saída sempre, para tudo, senão você fica de fato preso. Eu gosto de ter alternativas e a fotografia para mim era uma maneira de sair da antropologia em todos os sentidos: sair da situação de campo quando ela estava desesperadora (o que acontece frequentemente) ou quando, ao contrário, ela suscitava perceptos e afectos que dificilmente encontrariam lugar na obra escrita.¹⁶

14- Id., «O campo na selva, visto da praia», *Estudos Históricos*, 5, 10 (1992), pp. 170-172.

15- Id., «O chocalho do xamã é um acelerador de partículas» (1999), entrevista a Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stelio Marras, in Eduardo Viveiros de Castro, org. Renato Sztutman, Rio de Janeiro: Azougue, 2007, p. 47. Id. «Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis» (2007), entrevista a Renato Sztutman e Stelio Marras, *ibid.*, p. 249.

16- Id., «A identidade na era de sua reprodutibilidade técnica» *cit.*, p. 36.

Fuga que, acredito, também leva, a seu modo, para dentro da própria antropologia, mas para territórios desconhecidos dentro dela, espaços de selvageria poética em que o antropólogo aceita pôr em risco sua própria autoridade «científica». A fotografia, portanto, acompanha Viveiros de Castro em sua «fuga do Brasil» como «uma espécie de recurso» a mais, «quase como se fosse parte de um diário de campo», ou ainda, «um *input* que só chega no trabalho propriamente antropológico muito transformado».17 O próprio Viveiros de Castro – dando uma pista para um dos pontos de incidência desse *input* – chama atenção para o contraste, ou mesmo para o paradoxo («não deixa de ser paradoxal»), entre o fato de jamais ter refletido sobre «o estatuto da imagem dentro do trabalho antropológico» e o fato de que, no seu trabalho antropológico, «o estatuto da visão nas sociedades que [...] estudo[u]» tem grande relevância. «Eu escrevi exaustivamente sobre o perspectivismo amazônico e a metáfora visual não é acidental, nem é incontrolada. Ao contrário, é uma metáfora que tem um fundamento na importância que a visão vai ter, junto com os outros sentidos, nas cosmologias ameríndias. Não há muito sentido em ficar hierarquizando sentidos, mas certamente a visão é uma referência crucial dentro dos conceitos indígenas de conhecimento e da percepção como um todo.»18

17- Id., *ibid.*

Não se trata, no entanto, de ver as fotografias de Viveiros de Castro como ilustrações do perspectivismo ameríndio ou de qualquer outra de suas elaborações teóricas a partir das teorias ameríndias. O próprio antropólogo alerta: «[...] as minhas fotografias estão lá, os vários trabalhos que eu escrevi estão aqui, e a relação entre eles é infinitamente complicada (se é que há alguma). Ou o caminho é muito longo ou não há caminho, mas não há nenhuma relação direta».19 Porém, se não são ilustrações, são outra coisa: e a relação indireta entre fotografia e antropologia, no caso de Viveiros de Castro, talvez possa ser dita relação metafórica ou mesmo alegórica. Essas fotografias podem ser vistas ainda como traduções no sentido forte da palavra: são, como diria Haroldo de Campos, *transcrições*20, isto é, transposições intersemióticas que põem em questão, antes de tudo, o próprio ato de reconstruir o significado a partir de diferentes processos de produção de sentido (ou, mais exatamente, *de sentidos*, em mais de um sentido de «sentido») – e que também, em alguma medida, alteram as formas consagradas do código de chegada (aqui, a fotografia) de acordo com as singularidades significantes do “texto” de partida (aqui, a vida e a filosofia indígenas, mas também a interpretação de ambas pelo antropólogo). São transcrições, a um só tempo, das práticas e ideias dos povos indígenas estudados (assim como das práticas e ideias dos artistas por ele retratados) e das hipóteses teóricas do antropólogo a respeito destes (e também a respeito dos artistas21). O próprio Viveiros de Castro retomou, em mais de uma circunstância, a noção de antropologia como tradução, consciente de que «tradução, como se diz sempre, é traição», mas também de que «tudo está, porém, em saber escolher quem se vai trair». Traduzir – transcriar – é, em suma, buscar uma «traição [...] eficaz»: «O objetivo, em poucas palavras, é uma reconstituição da imaginação conceitual indígena nos termos de nossa própria imaginação. Em nossos termos, eu disse – pois não temos outros; mas, e aqui está o ponto, isso deve ser feito de um modo capaz

18- Id., *ibid.*19- Id., *ibid.*

20- Cf. Haroldo de Campos, *Transcrição*, org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega, São Paulo: Perspectiva, 2015.

21- Cf. por exemplo Eduardo Viveiros de Castro, «O igual e o diferente», texto produzido para a mostra coletiva *Ex-posição*, organizada por Carlos Vergara em 1972. Mais informações sobre o texto em Veronica Stigger, «O parangolé e a dança dos olhares», neste catálogo.



22- Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem* cit., p. 15.

23- Id., «A identidade na era de sua reprodutibilidade técnica» cit., p. 41.

24- *Cara de índio – conversa com Eduardo Viveiros de Castro*, Blog IMS, conjunto de cinco vídeos, <<http://blogdoims.com.br/cara-de-indio-conversa-com-eduardo-viveiros-de-castro/>>.

(se tudo “der certo”) de forçar nossa imaginação, e seus termos, a emitir significações completamente outras e inauditas».²²

Não por acaso, algumas das mais memoráveis fotografias de Viveiros de Castro dão a ver sobretudo o intervalo entre o fotógrafo e o fotografado, a distância entre um e outro, mas também a quebra dessa distância por meio da simpatia (é marcante, em várias das imagens produzidas pelo antropólogo, sobretudo naquelas dos Araweté, o jogo dos olhares e dos sorrisos). Mas essas fotografias também dão a ver o intervalo entre as próprias práticas deste fotógrafo-antropólogo e aquelas de outros fotógrafos que também se colocaram diante de povos indígenas. Daí que, por exemplo, contra uma previsível «estética da pobreza», o antropólogo diga preferir explorar uma fotogenia natural dos Araweté.²³ Viveiros de Castro, embora fotógrafo, digamos, circunstancial, não é, de modo algum, um fotógrafo ingênuo. Quando produz suas fotografias dos Kulina, dos Yawalapíti, dos Yanomami, dos Araweté, dá mostras de fazê-lo a partir de uma lúcida consciência dos desafios colocados aos fotógrafos pelo trabalho com povos indígenas. Essa consciência, que se pode depreender de suas imagens por meio de análise, fica explícita a posteriori, em forma discursiva, na série de considerações que ele tece sobre a coleção de fotografias de índios do Instituto Moreira Salles para uma série de vídeos publicados em janeiro de 2011 no blog da instituição.²⁴ Fotografar é, para Viveiros de Castro, também colocar em prática uma reflexão crítica sobre a representação fotográfica dos povos ameríndios.

Viveiros de Castro concebe suas fotografias em deliberado contraste com a função de *álibi* desempenhada, algumas vezes involuntariamente, por fotografias anteriores dos índios do Xingu:

Por muito tempo, o Parque do Xingu desempenhou um papel ideológico fundamental. Os índios do Xingu foram sempre os mais fotografados, filmados e visitados de todos os índios brasileiros; eles são conspícuos em livros ilustrados para turistas sobre o exótico Brasil, em cartões postais e nos estereótipos dos meios de comunicação de massa. Assim, a ‘proteção’ dada aos índios do Xingu – a garantia federal do direito à autodeterminação e à posse de suas terras – serve como um *álibi*, encobrendo a miséria e a pilhagem sofridas por outros índios brasileiros. Se isso ajudou os índios do Xingu – depois de tudo, é melhor ser visitado pelo rei da Bélgica e fotografado por turistas japoneses do que ser assassinado por um fazendeiro ou ter sua terra expropriada por uma companhia mineradora multinacional –, não obstante deu uma imagem distorcida da real situação dos índios. Agora, com o Parque do Xingu em risco de desaparecer em face da indiferença oficial, as coisas

certamente vão se tornar piores, e a presença dos brancos não ficará mais confinada, como nas fotografias que eu fiz, a balões coloridos, contas de vidro e espingardas de caça.²⁵

25- Eduardo Viveiros de Castro, «Two Rituals of the Xingu» cit., p. 59.

Nas mesmas considerações sobre o acervo do IMS, ressalta o caráter posado, composto, das fotografias de Albert Frisch e de Marc Ferrez:

Transmitem hoje, para o espectador, um componente fortemente forçado, artificial, que contrasta muito, por exemplo, com as fotos do José Medeiros ou da Maureen [Bisilliat], por razões diferentes. O José Medeiros na tradição mais fotojornalística, e a Maureen mais na coisa dos grandes closes dela, dos closes dramáticos que ela faz. Aqui, você tem, ao contrário, uma coisa de meia distância. Mesmo quando é foto de casais, grupos ou pessoas, há uma certa distância e sempre com essa sensação de arranjo – de arranjo floral, digamos assim. Cenas típicas.

São «cenas paradigmáticas», «fotos marcadas pela ideia do tipo». Em suma, enquanto, nas fotografias de Maureen Bisilliat, os índios aparecem como *indivíduos*²⁶, em Frisch eles aparecem como tipos. Podemos, com base neste contraste entre extremos, dizer que, para Viveiros de Castro, o interesse principal não é mais nem pelo *indivíduo*, nem pelo *tipo*, mas por uma outra forma de representação, aquela que, usando uma palavra do seu próprio vocabulário metateórico e ecopolítico mais recente, podemos chamar de exemplo.

26- E os supercloses em partes de corpos, característicos do trabalho de Bisilliat com os indígenas xinguanos, mostram algo como o limite representacional do indivíduo: a superindividualização do fragmento corpóreo dá a ver uma implosão do aspecto propriamente individual.

Salvo engano, Viveiros de Castro não se deteve sobre este tema em nenhum ensaio. Temos de estar atentos, portanto, para as margens de sua produção textual, aos seus *tweets* e às suas entrevistas. No Twitter, em março de 2016, escreveu uma série de aforismos distinguindo *exemplo* e *modelo*:

Diferença entre modelo e exemplo. Modelo impõe cópia, exemplo inspira invenção. Verticalidade do modelo, horizontalidade do exemplo.

O modelo é o ideal do engenheiro, o exemplo o estímulo do bricoleur. Modelo dá ordens, exemplo dá pistas.

O elemento do modelo é o Ser, o do exemplo, o fazer. [...].²⁷

O modelo é platônico e extensivo, o exemplo é empirista e

27- Ao que acrescenta, em resposta, Déborah Danowski: «Exemplo funciona por variação, modelo por cópia. Exemplo é tardeano, modelo platônico» (@debidanowski, 17 mar. 2016).



28- @nemoid321, 17 mar. 2016.

intensivo.

Enfim: o modelo cai do céu, o exemplo surge da terra.

Um exemplo te dá várias ideias. Um modelo te enfia uma Grande Ideia pela goela abaixo.

O modelo implica crença, o exemplo suscita criação. O modelo é catequético, o exemplo é heurístico.

O modelo é da ordem da filiação, o exemplo da ordem da aliança ou afinidade.²⁸

Numa entrevista a Alexandra Lucas Coelho, o antropólogo retoma essa distinção:

É preciso distinguir entre modelo e exemplo. Os índios são um exemplo, não um modelo. Jamais poderemos viver como os índios, por todas as razões. Não só porque não podemos como não é desejável. Ninguém está querendo parar de usar computador ou usar antibiótico, ou coisa parecida. Mas eles podem ser um exemplo na relação entre trabalho e lazer. Basicamente trabalham três horas por dia. O tempo de trabalho médio dos povos primitivos é de três, quatro horas no máximo. Só precisam para caçar, comer, plantar mandioca. Nós precisamos de oito, 12, 16. O que eles fazem o resto do tempo? Inventam histórias, dançam. O que é melhor ou pior? Sempre achei estranho esse modelo americano, trabalha 12 horas por dia, 11 meses e meio por ano, para tirar 15 dias de férias. A quem isso beneficia?²⁹

29- Eduardo Viveiros de Castro, «A escravidão venceu no Brasil. Nunca foi abolida», entrevista a Alexandra Lucas Coelho, *Público*, suplemento *Ípsilon*, 16 mar. 2016.

Percebe-se claramente esse caráter exemplar da fotografia de Viveiros de Castro nas imagens que mostram um ou mais índios exercendo alguma atividade – por exemplo, preparar a comida – ao mesmo tempo que repousam na rede ou no chão. Trata-se de uma atitude flagrantemente paradoxal para os padrões do Ocidente capitalista. Como misturar, num só gesto, preguiça e ação, repouso e produção? Temos, nessas fotos, uma imagem concreta da célebre frase jocosa – a um só tempo, anticapitalista e contra-marxista – do antropólogo: «O trabalho é a essência do homem porra nenhuma. A atividade talvez seja, mas trabalhar, não».³⁰

Quando vemos essas fotos em sequência, o que temos é uma espécie de macroalegoria do modo de vida indígena como contraposição ativa ao modo de vida ocidental, o que, no limite, no âmbito das reflexões de Viveiros de Castro e Déborah Danowski sobre o Antropoceno, nos conduz à fórmula segundo a qual os índios – cujos mundos começaram a acabar em 1492 – são «especialistas em fins do mundo»³¹ e à conclusão de que, portanto, a partir de seu exemplo, podemos

30- Eduardo Viveiros de Castro, apud Rafael Cariello, «O antropólogo contra o Estado», *Piauí*, 88 (dez. 2013).

31- Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski, *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (2014), Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie e São Paulo: Instituto Socioambiental, 2017, p. 146.

tentar sobreviver ao iminente fim do nosso próprio mundo por conta das mudanças climáticas determinadas pela ação humana. São especialmente marcantes, no tocante a isso, algumas fotografias de Viveiros de Castro que apanham algumas figuras de intervalo, personagens que não sabemos identificar imediatamente como indígenas ou como não indígenas, como uma senhora de Altamira, vestida de modo bastante inusual seja para os padrões ameríndios, seja para os padrões ocidentais. Essas fotografias apreendem um certo desalento, uma certa melancolia do índio convertido em pobre, mas também a esperança do que vem (do que já está aí sob a forma de emergência) e uma dignidade que não se cancela. Por outro lado, acredito que também possamos flagrar algo desse «devir-índio» (para falar como Deleuze e Guattari) ou «virar índio» (para falar como Oswald de Andrade) em artistas como Hélio Oiticica e Waly Salomão tais como fotografados por Viveiros de Castro. Há algo neles que vai além da encenação artística, algo que não é mais só arte: um compromisso vital que se faz e se exhibe nos corpos.

A fotografia, para Viveiros de Castro, resulta de uma colaboração – de uma *co-atividade*, de uma *co-poiese* – entre o fotógrafo e os fotografados. A poética fotográfico-antropológica só se realiza a partir de uma prévia poética da vida inventada e experimentada cotidianamente pelos indígenas. Trata-se de uma poética, no sentido pleno da palavra, precisamente porque essa forma de vida não se conforma aos padrões gestuais e experienciais hegemônicos no Ocidente. O mesmo ocorre com os artistas retratados por Viveiros de Castro; porém, há uma diferença: no caso dos artistas, a contraposição aos modos dominantes é deliberada – não pode não tomar os modos dominantes como ponto de partida, ainda que para se opor a eles –, enquanto, no caso dos índios, ela é, por assim dizer, o simples exercício da vida. Daí que, aliás, o exemplo indígena seja, de certo modo, mais desafiador para as sociedades ocidentais do que o exemplo dos artistas, o qual, por mais selvagem que seja a arte, já irrompe sob o risco de ser domesticado como mais uma mercadoria. Daí também que a arte mais revolucionária da modernidade tenha sido aquela que, das mais diferentes maneiras, buscou abolir a separação entre arte e vida. Não por acaso, Marielle Macé encontrou em Viveiros de Castro um guia importante para seu ensaio de reivindicação de uma «estilística da existência» que é também uma «crítica de nossas formas de vida» (nossas: ocidentais).³² Macé sublinha na obra do antropólogo sua disposição em estudar os «estilos de pensamento» dos povos indígenas, o que seria um modo de «honrar a força de imaginação conceitual e a criatividade inerente a todo coletivo», mas também um modo de «favorecer o efeito de retorno desta força sobre nós mesmos: dito de outro modo, refletir sobre o que será de nós se “nós” nos deixarmos verdadeiramente atingir, deslocar, por outras maneiras de ser homem».³³ Aliás, como assinala Macé, nesse modo de pensar as coisas, não há mais «o “outro” posto diante do “mesmo”»: «não há senão maneiras de alteração».³⁴ Essa última expressão – maneiras de alteração – é preciosa também para se compreender o que está em questão na incerta mas riquíssima zona de contato entre fotografia e antropologia na trajetória de Viveiros de Castro. Poderíamos, a

32- Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris: Gallimard, 2016. «Pour une “stylistique de l’existence”» – a expressão invocada é de Foucault – é o título do primeiro capítulo do livro (pp. 11-54). São abundantes as menções a Viveiros de Castro ao longo do texto, cf. pp. 30-31, 41, 203, 249-250, 271, 278, 341, 343.

33- *Id.*, pp. 30-31.

34- *Id.*, p. 249.



35- Cf. Eduardo Viveiros de Castro, «Esboço de cosmologia yawalapíti» e «Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena», in *A inconstância da alma selvagem* cit., pp. 27-85 (especialmente pp. 71-78, com o subtítulo «A fabricação do corpo») e pp. 347-399 (especialmente p. 380, onde aparece a expressão «*maneirismo corporal*»).

partir dessa expressão e da extensão que Macé lhe confere, retomar duas importantes noções que o antropólogo começou a elaborar ainda em suas primeiras pesquisas sobre os Yawalapíti – as de fabricação do corpo e de *maneirismo corporal*³⁵ – e perceber, à luz delas, que o que suas fotografias fazem, por meio de sua adesão simpática e *sim-poética* aos corpos retratados e por meio de sua capacidade de transportar ao espectador algo da emoção daquele contato, é permitir que também aquele se coloque diante de dessas imagens acabe por suspeitar em si mesmo outras variações do corpo selvagem.



Eduardo Sterzi

DOSSIÊ

Escritor, crítico e professor de Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Publicou, entre outros, *Por que ler Dante* (crítica, 2008), *A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria* (crítica, 2008), *Aleijão* (poesia, 2009), *Cavalo sopa martelo* (teatro, 2011) e *Maus poemas* (poesia, 2016). Organizou *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos* (2006) e foi um dos curadores, com Veronica Stigger, da exposição *Variações do corpo selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo* (2015).

Como citar: STERZI, Eduardo. Da fotografia como circunavegação da antropologia. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, nov-dez, 2019; V 24; N.42 e-98257 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.98257>
