

A REPRESENTAÇÃO FOTOGRÁFICA DOS NAVAJO

Ensaio a partir do livro:

Faris, James C. (1996), *Navajo and Photography. A Critical History of the Representation of an American People*. Albuquerque, University of New Mexico Press.

Elisabete Vahia

A fotografia tem sido entendida, desde a sua criação, como um intermediário capaz de traduzir a realidade de forma “verdadeira” graças à sua concepção mecânica, precisa e impessoal.

A visão como um meio de acesso ao conhecimento e à verdade é um aspecto característico das concepções da época moderna, especialmente evidenciada na ciência de uma cultura empirista, à qual a fotografia, através destes pressupostos, se encontra a partir de então ligada. A Modernidade reduz o mundo à sua aparência, à sua superfície visível, restringe o conhecimento e o mundo às suas propriedades e comportamentos observáveis. Estabelece-se aqui um critério de visibilidade em que só se pode conhecer aquilo que é possível de ser visualizado e as ideias, conceitos ou teorias só podem emergir de experiências perceptuais sobre a materialidade que constitui o mundo. A subjectividade tem de ser então baseada na materialidade, porque só as propriedades de um objecto individual e formalmente definido são passíveis de conhecer. O critério de visibilidade estabelecido por este

pensamento positivista relega para um campo subjectivista os significados e os valores, pois não são propriedades observáveis, não se podendo então constituir como objectos de estudo. Como afirma Slater¹, a Modernidade é um processo de desencantamento, onde há uma redução do mundo do conhecimento a factos discretos e observáveis que representam propriedades físicas, ou seja, há uma definição do real em termos do material, uma limitação do real ao visível. O conhecimento torna-se numa acumulação de factos que permitiam a apropriação dos objectos.

Esta valorização da visão que leva à redução do mundo a factos definidos e quantificáveis tem na fotografia a sua forma de representação mais realista. É um meio que permite registar e descrever a realidade através das suas formas factuais libertas de todas as teorias e considerações. Trata-se da ideia de uma observação neutra. A fotografia foi assim relacionada com esta noção de visão moderna e especialmente como sendo uma modernização do olhar privilegiado da ciência através da sua precisão e representação objectiva e impessoal. A fotografia foi logo percebida como suplantando todas as técnicas de representação realista, como sendo possuidora de um superior realismo técnico que não conjuga apenas a fidelidade de uma cópia perfeita, mas pressupõe também uma relação existencial, ou seja, para ser fotografado o objecto tem de existir, há assim uma relação única e privilegiada entre signo e referente. Mais do que uma visão objectiva garantida por um mecanismo impessoal, a fotografia produzia também a ideia de que a visão se devia estabelecer nos mesmos moldes que as imagens produzidas através dessa forma industrial. A fotografia não é só tecnicamente realista, mas também indiscriminadamente realista, pois vê as coisas como elas realmente são e é capaz de captar tudo o que se encontra no campo de representação, ou seja, se numa observação a “olho nu” nos pode sempre “escapar” qualquer coisa ou então valorizarmos mais determinados aspectos em detrimento de outros, a

¹ Slater, Don (1995), “Photography and Modern Vision: The Spectacle of ‘Natural Magic’”, in Jenks, Cris, *Visual Culture*, London, Routledge.

fotografia permitia registrar tudo o que se encontrava no campo de visão com a mesma importância ou ênfase.

A descoberta da fotografia, o seu desenvolvimento num rápido progresso técnico que reduzia os tempos de exposição e permitia alcançar o máximo de definição, as aplicações ao registo de movimentos, as tentativas de fazer uma fotografia com qualidades “artísticas” e principalmente a produção industrial de câmaras e a utilização generalizada da fotografia, contribui para uma transformação da psicologia da visão e para redefinir as relações entre a arte e o mundo das percepções ópticas.

A fotografia tem de ser entendida como histórica e culturalmente determinada. Surgiu numa época de reconfiguração da própria noção de observação, de emergência de uma cultura de massas, de instituições totalitárias, num tempo de expansionismo europeu e americano, de colonialismo, de lutas por territórios, no mesmo período em que surgiu também a Antropologia como um campo teórico e metodológico específico. É uma evidência histórica, não pode ser vista fora do seu contexto de produção e fora das estratégias em que foi utilizada. A fotografia é muito mais do que uma imagem impressa, devido aos aspectos conotativos que a rodeiam.

Estas são as considerações a ter em conta ao analisar um caso paradigmático como o dos Navajo. Existe um número incrível de fotografias dos Navajo, no entanto, em termos de forma e conteúdos, as fotografias publicadas não apresentam grande variedade, ao passo que as fotografias não publicadas e armazenadas nos arquivos diferem muito das anteriores. Para clarificar este aspecto, há que ter em conta que estas fotografias são resultantes do olhar de uma cultura ocidental dominante, com meios institucionais baseados no visualismo e no consumo de imagens, sobre uma cultura indígena minoritária, portanto estas fotografias fazem parte de um discurso legitimador das formas sociais dominantes da época. Os Navajo constituíram um género na

fotografia ocidental, no entanto, através destas fotografias obtêm-se mais informações sobre os fotógrafos e a sua cultura do que propriamente sobre os Navajo. Estas fotografias são um espelho da forma como o ocidente privilegia os meios visuais e os limites e fronteiras para a forma como os Navajo são dados a conhecer, ou seja, os aspectos e as relações sociais que eram considerados importantes e apropriados pela cultura ocidental. Por isso, estas fotografias não publicadas são tão importantes, pois revelam o projecto por detrás desta apropriação da imagem dos Navajo, mostram o que foi censurado e o que ficou fora do enquadramento nas fotografias publicadas.

Além disto, a negação de uma temporalidade, característica da fotografia, não permite aos sujeitos a construção de um discurso, tanto histórico como social. Assim, só é possível satisfazer questões de nostalgia, preservação e desejo a partir deste discurso único apresentado pela fotografia.

Estas fotografias glorificavam o processo de conquista do oeste e apresentavam esta população indígena como derrotada, negando o seu estatuto de autóctones, negando-lhes uma História. O discurso antropológico atestava a sua chegada tardia ao território, a sua adaptação através da inclusão de características de outras culturas, o que fazia com que se tornassem apenas em factos da história do Ocidental. As fotografias dos Navajo não permitiam outras histórias alternativas, todas as narrativas são reduzidas às do ocidente. Apesar destes discursos mudarem ao longo do tempo, os projectos que estão por detrás mantêm bastantes semelhanças, e as mesmas formas aparecem vezes sem conta. Não há uma alternativa à história apresentada pelos fotógrafos, os Navajo são objectificados, misturam-se com a paisagem, as rochas vermelhas, os teares, a prata, etc., como fazendo parte de um cenário exótico dentro do projecto ocidental. Nesta visão ocidental não há espaço para as relações sociais dos Navajo. Apesar destes mudarem, a fotografia continua a repetir-se, pois o ocidente possui formas limitadas na aceitação de imagens dos Navajo, ou seja, só podem ter as tradições que lhes são atribuídas pelos ocidentais, principalmente a

dicotomia tradição/modernidade e a confirmação de uma diferença específica entre estes e a cultura ocidental.

Assim, uma análise das fotografias dos Navajo leva à identificação das categorias típicas através das quais os Navajo são apresentados aos ocidentais, definindo as limitações e as fronteiras da aceitação visual dos Navajo, porque se trata afinal de mais uma forma de consumo através da qual o ocidente imaginou os Navajo.

As primeiras fotografias dos Navajo datam dos anos 1860's, aquando do seu cativeiro em Fort Sumner. J. G. Gaige, Nicholas Brown, Valentin Wolfenstein e Henry Lorenzen são alguns dos fotógrafos deste período. Estas fotografias retratam os Navajo em cativeiro, evidenciando a sua derrota e a conquista e controlo pelo homem branco, muitas vezes através da inclusão de armas, reforçando a ideia de guerreiros, bárbaros, selvagens e portanto legitimando o seu cativeiro, mostrando-os domesticados e afastados do seu território. As fotografias de estúdio estavam repletas de convenções, poses importadas e telas de fundo com motivos pastoris. Estas fotografias, sobre as quais os Navajo não tiveram nenhuma influência, são importantes para delinear as convenções visuais que se viriam a repetir pelas épocas posteriores, fotografias onde surgem ideias de nostalgia, primitivismo ou domesticação. No entanto, para além do que se encontra dentro da fotografia, esta revela ainda o que ficou fora do enquadramento, ou seja, a captura e o desespero.

Entre 1870 e o princípio do século XX , o número de fotografias dos Navajo aumentou com o regresso ao seu território. Este foi um período de importantes factos: a delegação a Washington; as pesquisas do governo na terra dos Navajo; a chegada do caminho de ferro e do automóvel; a comercialização da câmara e do rolo Kodak; a expansão dos postos comerciais; o estabelecimento de população na Califórnia e no Sudoeste; são alguns dos acontecimentos que viriam a mudar o modo como os nativos americanos eram vistos. Com o acesso facilitado e

procedimentos fotográficos mais fáceis, várias foram as pessoas que começaram a fotografar os Navajo (antropólogos, comerciantes, empregados governamentais,...). As fotografias desta época ilustravam a distribuição de rações, mulheres a tecer, paisagens e retratos (alguns retratos eram tirados com teares ou peles de animais como fundo), donde começaram a emergir diferentes posturas que viriam a formar o modelo de Navajo que prevaleceu posteriormente. Os fotógrafos começaram a produzir mais fotografias espontâneas e os Navajo deixaram de aparecer em poses rígidas e inseguras como nos trabalhos anteriores. O papel dos fotógrafos locais tem alguma importância, pois nas suas fotografias os retratados são identificados e testemunham práticas da vida social dos Navajo. Ben Wittick, um destes fotógrafos, encorajava o uso de armas, jóias e peles, além de uma postura corajosa ou “aventureira”, pois assim determinava a procura por este tipo de fotografias, a imagem típica do Navajo.

Já no século XX, a figura que começa por destacar-se é Edward S. Curtis, principalmente devido à sua tese dos Navajo como “The Vanishing Race” e devido ao uso de determinadas posturas, adereços e cenários que ele próprio compunha. O seu trabalho assenta numa elaborada encenação, uma focagem “soft” e um excessivo romantismo de carácter pastoral e sentimental. Chegou mesmo a encenar cerimónias com máscaras e material sagrado preparado propositadamente para a ocasião, e até pessoas não Navajo a fazer de Navajo! A sua justificação para este tipo de acções prende-se com a recusa das pessoas em serem fotografadas, o que é um tema recorrente ao longo da história da fotografia dos Navajo, há uma resistência por parte dos sujeitos, mas o fotógrafo persiste em ultrapassar essa resistência não tendo em consideração a sensibilidade dos Navajo. Mais uma vez sobressai a ideia de que existe um privilégio natural da visão ocidental, como se existisse uma liberdade ou uma concessão para observar tudo e todos. Esta não é, no entanto, uma ideia universal, mas antes histórica e culturalmente construída, ligada ao expansionismo e ao poder.

Apesar da ideia de uma “Vanishing Race” ser uma proposta de Curtis, a concepção que está por detrás dela é bastante comum na altura, reflecte uma mentalidade expansionista e assimilacionista e motivaram muitos fotógrafos a adoptar a característica composição dos Navajo montando em cavalos e afastando-se da câmara em direcção à escuridão, o que levou à prevalência da noção fotográfica de que os Navajo não deviam mostrar alegria, antes uma face de lamento e resignação, visível na maior parte das fotografias que se produziram sobre os Navajo.

Não foi só Curtis que visitou o território dos Navajo no início do século XX com o intuito de fotografar, outros, como Roland Reed, Carl Moon, James Verplanck e um número crescente de amadores, continuaram com esta visão romântica. Também os projectos antropológicos nesta área começaram a formar-se nesta época. As fotografias de amadores, tiradas por viajantes ou turistas, por comerciantes ou empregados governamentais, tornaram-se bastante representativas quer nos arquivos quer em publicações durante estas duas primeiras décadas. Quem cruzava o Sudoeste acabava sempre por fazer algumas fotografias dos Navajo que, estando dispersos e sem poder central, não conseguiam resistir. A câmara Kodak e as suas facilidades de utilização permitiam a estas pessoas fazer as suas próprias fotografias. Havia ainda postais à venda, documentando os Navajo no que eram consideradas as suas actividades tradicionais. Estes postais tinham uma lógica oposta à das fotografias de estúdio do século XIX, em vez das poses impostas, tentavam passar a ideia da verdadeira identidade dos índios Navajo, mostrando-os nas suas actividades, no seu entorno e comportamento característicos, ou seja, tornaram-se nas imagens que regulavam a aparência dos Navajo. As poses de estúdio foram abandonadas, excepto quando pedidas pelos próprios Navajo.

Muitos destes fotógrafos encontraram resistência ao seu trabalho, os sujeitos recusavam serem fotografados e muitas imagens são reveladoras desse mesmo descontentamento (pessoas escondem a cara,

evitam o fotógrafo, voltam as costas, desviam os olhos, etc). Os Navajo acreditavam que um retrato poderia trazer má sorte, encurtar a vida e até mesmo levar à morte. No entanto, isto não quer dizer que os Navajo não gostassem de fotografias, o que certamente não apreciavam eram as relações sociais estabelecidas quando lhes pagavam para posarem ou fotografar situações indevidas. Antes do aparecimento da máquina Kodak, a força poderia ser uma das soluções para esta recusa.

Estes fotógrafos eram também críticos dos processos de assimilação impostos pelo governo federal e das práticas missionárias que tentavam suprimir o sistema de crenças indígenas, pois com isto desaparecia também o que tornava os Navajo tão atractivos para as câmaras, a sua diferença marcada dos ocidentais. O sentimento nostálgico de desaparecimento, característico de Curtis, voltou a fazer-se sentir com a afirmação de Moon de que os fotógrafos deviam registar os Navajo e o seu modo de vida antes que desaparecessem. Os Navajo adquiriram assim uma reputação de exotismo, sendo vistos como objectos pitorescos óptimos para fotografar. Alguns temas tornaram-se recorrentes e emblemáticos, como o pastoreio, as jóias, os festivais, os teares, os cavalos, etc.

Nos anos 20, algum deste entusiasmo esmoreceu e começou a surgir uma fotografia mais precisa e concreta, com detalhes da vida dos Navajo, feita por burocratas, enfermeiras, professores, engenheiros, antropólogos e outros, que abandonaram o aspecto romântico por um mais espontâneo. Os sujeitos representados eram muitas vezes amigos do fotógrafo e possuíam em suas casas cópias das fotografias, além disso, muitas destas têm indicado os nomes dos representados e são menos formais que as fotografias realizadas por profissionais.

New Mexico Magazine e *Arizona Highways* eram publicações oficiais dos respectivos estados e importantes fontes de fotografias sobre a população nativa. Eram, no entanto, especialmente concebidas para promover a região e atrair pessoas para o turismo ou investimentos, por isso apresentavam fotografias pitorescas e comerciais. Muitos indivíduos estavam também interessados nas curas

dos Navajo e as suas publicações ilustradas estimularam o interesse pelos aspectos exóticos da cultura Navajo.

O maior espólio de fotografias dos Navajo encontra-se no *Navajo Nation Museum* e foi iniciado pelo fotógrafo Jack Snow, que construiu um esquema classificatório composto por dezasseis categorias (Agricultura, Arqueologia e Antiguidades, Educação, etc) para as suas fotografias tiradas desde 1930's até 1960's. Snow privilegiava categorias como Pessoas e Educação, em detrimento de Arqueologia ou Etnologia, por isso é possível notar a sensibilidade, as relações calorosas com os Navajo e o registo das mudanças sociais que iam ocorrendo.

Os antropólogos começaram a aparecer a partir dos anos 20. Reichard, Wyman e Kluckhohn foram os principais responsáveis pelo maior número de fotografias. O livro mais importante resultante destes projectos foi "*Navaho Means People*" (1951), com texto de Vogt-Kluckhohn e fotografias de Leonard McCombe. A começar pelo título pode adivinhar-se o carácter propagandístico do livro, na medida em que Navaho é a transposição para inglês da forma de escrever espanhola e a tradução é de significado duvidoso. McCombe, que não tinha nenhuma experiência com os Navajo, foi contratado apenas para ilustrar o texto depois dos fotógrafos locais recusarem o trabalho devido à sua grande intromissão visual. O seu estilo é característico do fotojornalismo, ou seja, pratica uma fotografia do momento, mas que é intrusiva e ofensiva, não se poupando a fotografar mortos, moribundos e alcoolizados. A ideologia que está por detrás destas imagens relacionam-se mais uma vez com a derrota dos Navajo, a sua caracterização como vítimas passivas, sem haver no livro quaisquer esclarecimentos sobre a estrutura social que deu lugar a estas situações nem do papel dos ocidentais nestes processos. Além disso, aponta ainda a resistência Navajo como possível foco de ideias comunistas!

Também a *National Geographic Society* publicou alguns livros sobre a temática dos Navajo, oscilando entre as paisagens e as populações, a propaganda de assimilação e o estilo "family of man". Mas não eram mais do que visões onde os Navajo apareciam outra vez como

extensões das próprias rochas ou debatendo-se problematicamente entre o mundo “tradicional e o ocidental”. Não há em nenhum destes livros a discussão de temas como a conquista, o racismo, a exploração ou acordos não cumpridos.

Apesar disto, apareceu um projecto que tentava incluir os Navajo na produção das suas próprias fotografias. John Adair, juntamente com Sol Worth e Richard Chalfen, organizaram um programa onde os Navajo podiam fazer pequenos filmes sobre assuntos por eles escolhidos, sugerindo uma especificidade cultural à maneira dos Navajo lidarem com meios audiovisuais, sem no entanto, escapar a um certo objectivismo tradicional.

Todos estes projectos, juntamente com a publicação do livro de McCombe, *“Navaho Means People”*, e mais tarde o de Laura Gilpin *“The Enduring Navajo”* (1968), provocaram uma exaustão de temas e de possíveis caminhos para a fotografia dos Navajo. O livro de Gilpin veio na sequência de uma tentativa de documentar as mudanças ocorridas desde as suas primeiras visitas ao território em 1930. Para isto, recolheu fotografias dos mesmos sujeitos e registou aculturações bem sucedidas, apresentando as mudanças como não problemáticas se forem controladas pelas pessoas certas e sem impedimentos ou resistências. Apesar de esta ser uma época (1930-1970) de grandes alterações que tiveram forte impacto nos Navajo (a introdução de um conselho representativo, redução dos apoios, expansão da escolarização obrigatória e do voto), o propósito de Gilpin era ainda fotografar as pessoas na paisagem, em harmonia com o meio ambiente, exemplos de uma adaptação bem sucedida. Este olhar humanista ocidental mais uma vez traz consigo a ideia romântica da representação dos Navajo como um povo digno e corajoso, pois não queria fotografias dos Navajo submetidos pela conquista, mas sim uma imagem limpa e ordenada dos Navajo como uma população perfeitamente adaptada. É uma visão ocidental da harmonia, da integração, que envolve repressões da administração ocidental, um paternalismo humanista e romântico, esquecendo injustiças e pobreza e culpabilizando aqueles que se

afastavam do protótipo do índio Navajo. Apesar da afirmação de que apenas reproduzia a visão dos Navajo, Gilpin não passava de mais uma ocidental a reproduzir os Navajo e além disso, a sua maneira de o fazer nem se afasta muito da de Curtis, pois construiu igualmente as fotografias (poses, adereços, enquadramentos nostálgico e românticos) de acordo com a sua visão estética de como deveriam ser os Navajo. Tal como Curtis, o seu motivo é também o de preservar, documentando, os aspectos que considera dignos de serem guardados.

Através destes exemplos podemos ver que o que separa os vários fotógrafos não é propriamente o conteúdo temático ou a essência fotográfica, mas antes uma diferenciação no discurso, cada um chama a si uma nova perspectiva, um entendimento mais profundo, uma familiaridade maior ou até uma sensibilidade especial. Este discurso serve apenas para constituir a separação entre o trabalho dos vários fotógrafos, pois sem ele as similaridades tornavam-se demasiado aparentes. É possível ver, no entanto, as mudanças no estilo de apropriação e de constituição de uma narrativa: a ruptura com a estética preconizada pelos fotógrafos modernistas em relação à fotografia precedente (os Navajo tornavam-se mais autênticos fora do estúdio); a tradição do fotojornalismo na ênfase das vítimas (ao espectador não era fornecida qualquer informação sobre o contexto daqueles acontecimentos); e recentemente apareceram uma série de livros em que as fotografias falam por si, ou seja, não há necessidade de uma narrativa, a própria fotografia já constitui o texto (está ligado com a transformação destes locais para consumo turístico). Nesta última categoria encontram-se fotógrafos como Susanne Page, Marcia Keegan, John Running e Joel Grimes. Persiste a negação da história dos Navajo e a construção de uma imagem estritamente em termos ocidentais, através de uma continuidade de interesses na “beleza” e na “tradição”. Além desta visão totalizante da identidade Navajo, engloba também a noção de um olhar privilegiado do ocidente sobre a sua cultura. Mas os

Navajo não existem só para estabelecer diferenças e fronteiras para a cultura ocidental, para assegurar a diferenciação dos termos ocidentais. Os Navajo como sujeitos não existem nesta visão, a sua alteridade foi transformada em espectáculo e apropriada por estranhos.

Kenji Kawano, autor de “Warriors” (1990), dedicado à participação de alguns Navajo na Segunda Guerra Mundial, fotografa os sujeitos pela sua história e pelo seu comentário a essa mesma história, e não para tornar conforme as suas imagens com as concepções estéticas ocidentais. Outro fotógrafo que tenta romper esta esteticização é Skeet McAuley’s e o seu livro “Sign Language” (1989), em que se preocupa especialmente com a ironia criada pela justaposição de elementos e pela preocupação ambiental (mas não exposição da devastação ecológica). Embora seja uma tentativa de afastamento das concepções anteriores, a ironia apresentada não deixa de fazer referência ao modo como os Navajo deveriam aparecer, as referências questionadas com esta posição são de facto as do ocidente, o imaginário visualista ocidental.

Existem ainda fotógrafos Navajo. Monty Roessel e Hulleah Tsinhnahjinnie trabalham ambos nesta área. Roessel tenta fazer narrativas ilustradas a partir de eventos sociais, as fotografias não contêm o desconforto do retratado comum nas fotografias de ocidentais. Pegou ainda em alguns trabalhos clássicos sobre fotografia dos Navajo e levou-o às populações para saber a sua opinião. Tsinhnahjinnie é artista plástica e tem um trabalho fortemente político, ligando sempre questões indígenas com lutas mais gerais contra a opressão e a favor do direito à própria representação. Tem consciência do poder da fotografia e vê o público nativo como o principal público para os seus trabalhos, em vez de ser arte dirigida para ocidentais. Usa métodos de colagem e mistura fotografias e pintura, combinando arte explicitamente política com outras técnicas tradicionais nativas americanas, servindo muitas vezes ela própria de modelo em alguns trabalhos.

Com estes aspectos aqui debatidos, fica-se com a noção de que de facto os Navajo existem maioritariamente para os ocidentais através de fotografias, muitas das quais carregadas de convenções estéticas e ideológicas (temas, estilos, posturas). Apesar da sua pretensão a uma neutralidade, a fotografia não é mais do que um discurso e uma prática utilizada pelo Ocidente para construir a alteridade e ao mesmo tempo delimitar as próprias características da sociedade ocidental, através do estabelecimento de diferenciações e estereótipos do que o outro deve ser.