



Cadernos de Antropologia e Imagem



14

Miscelânea
Fotográfica

*Cadernos
de
Antropologia
e
Imagem*



14

Miscelânea
Fotográfica



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitora

Nilcéa Freire

Vice-Reitor

Celso Sá

Sub-Reitor de Graduação

Isac Vasconcellos

Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Maria Andréa Rios Loyola

Sub-Reitor de Extensão e Cultura

André Lázaro

Centro de Ciências Sociais

Lúcia Bastos

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Elena Moraes Garcia

Departamento de Ciências Sociais

Dário de Sousa e Silva Filho

Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais

Patrícia Monte-Mór

Núcleo de Antropologia e Imagem

Patrícia Monte-Mór

Cadernos de Antropologia e Imagem

Uma publicação do Programa de Pós-Graduação
em Ciências Sociais – PPCIS e do Núcleo de
Antropologia e Imagem – NAI



14

Miscelânea
Fotográfica

Cadernos de Antropologia e Imagem 14

Miscelânea Fotográfica

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais / Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Sua proposta é atualizar as discussões em torno do uso da imagem nas ciências sociais, especialmente no âmbito da antropologia, sendo um veículo para a publicação tanto da literatura já considerada clássica quanto de contribuições contemporâneas

Cadernos de Antropologia e Imagem IFCH/UERJ

**Rua São Francisco Xavier 524, Pavilhão
João Lyra Filho, Bloco A – sala 9002**

Cep: 20550-013

Maracanã – Rio de Janeiro – RJ

Tel/Fax: (21) 2587-7962 – ramal 21

E-mail: cadernos@uerj.br

Homepage: www2.uerj.br/~ppcis/revistas

Capa: Fotografia de Carl Lumholtz.

Assistente editorial: Ana Flaksman

Colaboraram: Lídia Maria T. Lima e Daniel
Rodrigues Fortes

Publicação semestral – 2002. I

Solicita-se permuta / Exchange desired

Editores

Clarice Ehlers Peixoto

Patrícia Monte-Mór

Comissão Editorial

Claudia Rezende

Márcia Pereira Leite

Myrian Sepúlveda dos Santos

Patrícia Birman

Rosane Manhães Prado

Valter Sinder

Conselho Editorial

Ana Maria Galano (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Bela Feldman-Bianco (Universidade Estadual de Campinas), Cornélia Eckert (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), David MacDougall (Fieldwork Productions, Austrália), Dominique Gallois (Universidade de São Paulo), Elizabeth Weatherford (National Museum of the American Indian, EUA), Etienne Samain (Universidade Estadual de Campinas), Faye Ginsburg (New York University, EUA), Marc-Henri Piau (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França), Luis Rodolfo Vilhena (In Memoriam), Miriam Moreira Leite (Universidade de São Paulo), Peter Loizos (London School of Economics and Political Sciences, Inglaterra), Regina Célia R. Novaes (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Sílvia Caiuby Novaes (Universidade de São Paulo), Sílvia Da-Rin (cinasta), Sylvain Maresca (Université de Nantes, França).

Catálogo na fonte UERJ/SISBI/SERPROT

C122 Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem - N.I - (1995)-, -Rio de Janeiro: UERJ, NAI,1995 - v.: il.

Co-publicada com Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ.
Semestral.

ISSN 0104-9658

I. Antropologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Núcleo de Antropologia e Imagem II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais.

CDU 572(05)



NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524, Sala 1054, Bloco F – Maracanã

20550-013 – Rio de Janeiro – RJ – Tel.: (021) 2587-7165 / 2587-7390

Coordenação de produção Lúcia Maia; *Projeto Gráfico* Carlota Rios; *Arte-final de capa* Carlota Rios;
Diagramação Ramon Carlos de Moraes; *Revisão*: Maria Aparecida Cardoso Santos

Colaboraram neste número

Amauri Mendes Pereira – doutorando em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), pesquisador do Centro de Estudos Afro-Brasileiros (AFRO) da Universidade Candido Mendes (UCAM).

Ana Cecília Pacheco – mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Antonio Sérgio de Giacomo Macedo – doutorando em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Fraya Frehse – mestre e doutoranda em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP), com bolsa de estudos financiada pela FAPESP. É também pesquisadora do Núcleo de Antropologia Urbana (NAU) da mesma universidade.

Guillermo A. De La Fuente – licenciado em Arqueologia, mestre em Scientific Methods in Archaeology, Escuela de Arqueología, Universidad Nacional de Catamarca. Áreas de interesse: análise de procedência em arqueologia, aplicação de técnicas analíticas científicas em arqueologia, análise de cerâmicas arqueológicas, tecnologia cerâmica, dimensões sociais da tecnologia no passado.

Harald E. L. Prins – doutor pela New School for Social Research (Nova York) e professor de antropologia da Kansas State University, pesquisa os direitos dos povos indígenas das Américas, tendo produzido diversas publicações e filmes documentários. Foi presidente da Society for Visual Anthropology (1999-2001) e colaborou como editor de antropologia visual na revista *American Anthropologist* (1998-2002).

Héctor Alimonda – sociólogo, professor do CPDA da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Fez pós-doutorado no Centro de Estudios Sociológicos, El Colegio de México. Coordena o Grupo de Trabalho em Ecología Política do Conselho Latinoamericano de Ciências Sociais (CLACSO).

João Martinho de Mendonça – fotógrafo, mestre em Multimeios e doutorando no curso de Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), desenvolve pesquisa sobre Margaret Mead e a visualidade no campo da antropologia. Seus trabalhos publicados constam na bibliografia do artigo em pauta.

Joselina da Silva – doutoranda em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), pesquisadora do Centro de Estudos Afro-Brasileiros (AFRO) da Universidade Cândido Mendes (UCAM).

Luiz Flávio de Carvalho Costa – doutor em história pela Universidade de São Paulo, coordenador do Curso de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade (CPDA) da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), editor da revista *Estudos Sociedade e Agricultura*.

Marcelo Marinho – doutor em Literatura Geral e Comparada pela Sorbonne, Paris, professor da Universidade Católica Dom Bosco e professor convidado da Universidade Eötvös Loránd de Budapeste.

Márcia Yoko Lucena Nishio – mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Marcus Túlio Lavarda – graduando em Comunicação Social pela Universidade Católica Dom Bosco.

Marina Pereira – antropóloga, mestre em Antropologia Visual pelo Granada Centre for Visual Anthropology, Universidade de Manchester, cursa o doutorado na mesma área e universidade. Realizou o documentário *Síp Thai Sô: colocando papéis aos pés do protector* (21min.).

Meigle Rafael Alves – antropóloga, mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (UFBA), professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e da Universidade Católica de Salvador (UCSal). Áreas de interesse: antropologia visual e antropologia simbólica.

Priscila Rossinetti Rufinoni – mestre em História da Arte pela ECA/USP (Universidade de São Paulo) com a dissertação *A Morte de guarda-chuva: a obra de Oswaldo Goeldi*. Doutoranda em Estética pela FFLCH/USP. Colaborou com o artigo “Dois diálogos imaginários – considerações sobre a obra de Poussin” para a revista *Porto Arte* n. 20.

Sumário

Editorial 13

Artigos 15

Antropologia visual ou virtual? No deserto de um gênero conturbado 17
Harald E. L. Prins

Através da fotografia de rua, uma antropologia da rua no Album Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887, de Militão de Azevedo 35
Fraya Frehse

A construção da ficção na fotografia documental: o fotojornalismo de Robert Capa 63
Marcus Túlio Lavarda e Marcelo Marinho

Fotografias de Curt Nimuendaju e de Cardoso de Oliveira entre os Tikuna 73
João Martinho de Mendonça

Imagem infográfica: uma imagem acontecimento 95
Márcia Yoko Lucena Nishio

Comunicação publicitária: lingerie e visões de mundo 103
Meigle Rafael Alves

Ensaaios 117

Imágenes del pasado: implicancias en el uso de la imagen en la investigación arqueológica 119
Guillermo A. De La Fuente

<i>A carne fotográfica</i>	129
<i>Priscila Rossinetti Rufinoni</i>	
<i>Um pesquisador, uma imagem</i>	141
<i>Encontro de amigos na esquina</i>	143
<i>Luiz Flávio de Carvalho Costa</i>	
<i>Entrevista</i>	147
<i>Entre o cinema e a antropologia: o processo de aprendizagem de Catarina Alves Costa</i>	149
<i>Marina Pereira</i>	
<i>Análise de filmes</i>	161
<i>A herança do séc. XX e o cinema (uma breve visão do século pela ótica/lente de C. Chaplin)</i>	163
<i>Antonio Sérgio de Giacomo Macedo</i>	
<i>Resenha de livros</i>	169
<i>El tesoro de la Sierra Madre</i>	171
<i>por Hector Alimonda</i>	
<i>Resenhas de filmes</i>	179
<i>La mémoire dure</i>	181
<i>por Ana Cecília Pacheco</i>	
<i>Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos</i>	185
<i>por Joselina da Silva e Amauri Mendes Pereira</i>	

Summary

Editorial 13

Articles 15

Visual or virtual anthropology? In the wilderness of a troubled genre 17
Harald E. L. Prins

An anthropology of the street through street photography – in Album Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887, by Militão de Azevedo 35
Fraya Frehse

Building fiction in documental photography: Robert Capa's photojournalism 63
Marcus Túlio Lavarda e Marcelo Marinho

Photographs of Curt Niumendaju and Cardoso de Oliveira among the Tikuna Indians 73
João Martinho de Mendonça

Infographic image: an image event 95
Márcia Yoko Lucena Nishio

Advertising communication 103
Meigle Rafael Alves

Essays 117

Images of the past: implications in the use of image in archaeological research 119
Guillermo A. De La Fuente

<i>The photographic flesh</i>	129
<i>Priscila Rossinetti Rufinoni</i>	
<i>A researcher, an image</i>	141
<i>A friends' encounter in the corner</i>	143
<i>Luiz Flávio de Carvalho Costa</i>	
<i>Interview</i>	147
<i>Visual anthropology: between the cinema and anthropology.</i>	
<i>Catarina Alves Costa learning process</i>	149
<i>Marina Pereira</i>	
<i>Film analysis</i>	161
<i>The "20th century's heritage" and the cinema</i>	
<i>(a brief view of the century through C. Chaplin's vision/lens)</i>	163
<i>Antonio Sérgio de Giacomo Macedo</i>	
<i>Book review</i>	169
<i>The treasure of the Sierra Madre</i>	171
<i>Hector Alimonda</i>	
<i>Film reviews</i>	179
<i>La mémoire dure</i>	181
<i>by Ana Cecília Pacheco</i>	
<i>Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos</i>	185
<i>by Joselina da Silva and Amauri Mendes Pereira</i>	



Editorial

Há exatamente seis anos, *Cadernos de Antropologia e Imagem* publicava o seu segundo número, consagrado às diversas relações tecidas entre a antropologia e a fotografia. Nessa época, nossa revista se inseria sorrateiramente no mundo das publicações científicas e, ainda pouco conhecida, foi organizada fundamentalmente com artigos já publicados em revistas internacionais, por autores estrangeiros. Ao longo desses anos, vários livros e números especiais de revistas trataram da utilização da fotografia pelos cientistas sociais, apontando para o crescimento desse campo no Brasil.

Retornamos com um novo número sobre antropologia & fotografia, desta vez recheado de textos inéditos, produzidos por autores brasileiros. Diferentemente de *Cadernos 2: Antropologia e Fotografia*, os artigos aqui publicados abordam menos a história paralela da antropologia & fotografia e a prática fotográfica no âmbito da pesquisa – da observação à análise – e debruçam-se mais sobre a análise de imagens produzidas por outros pesquisadores (as fotografias de Curt Niumendaju e Roberto Cardoso de Oliveira estudadas por João de Mendonça); por fotógrafos-documentaristas (as fotografias de rua de Militão de Azevedo analisadas por Fraya Frehse e o fotojornalismo de Robert Capa examinado por Marcus Túlio Lavarda e Marcelo Marinho), e por artistas plásticos (Mapplethorpe sob o olhar de Priscilla Rufinoni). Este número traz, ainda, as reflexões de Guillermo De La Fuente sobre imagens arqueológicas; de Márcia Yoko Nishio sobre infografia, e de Meigle Rafael Alves sobre anúncios publicitários.

Na seção *Um pesquisador, uma imagem*, a fotografia de uma esquina de Araraquara (SP) é analisada pelo historiador (nativo) Luiz Flávio Costa. Héctor Alimonda nos brinda com uma resenha de dois livros de Carl Lumholtz – antropólogo que participou da expedição científica à Sierra Madre (México) patrocinada pelo American Museum of Natural History de Nova York, em 1890 –, *El México desconocido* (1902) e *Montañas, duendes, adivinos...* (2000), publicação das fotografias elaboradas nessa viagem.

Como não poderia deixar de ser, *Miscelânea Fotográfica* abre também espaço para a imagem em movimento, focalizando o cinema etnográfico português de Catarina Alves Costa, entrevistada por Marina Pereira. Ainda no campo do cinema, republicamos aqui o artigo de Harald E. L. Prins – *Visual or virtual anthropology? In the wilderness of a troubled genre* – que analisa três livros que tratam, cada qual à sua maneira, de filmes etnográficos e seus realizadores.

Este número traz, portanto, ensaios, uma análise de filmes (elaborada por Antonio Sérgio de G. Macedo) e resenhas de vídeos (propostas por Ana Cecília Pacheco, Joselina da Silva e Amauri Mendes Pereira).

E se *Cadernos 2* já está esgotado, esperamos que este novo número sobre antropologia & fotografia interesse nossos leitores na mesma medida.

Aos autores e demais colaboradores, os nossos agradecimentos.

Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór



Editorial

Exactly six years ago, *Cadernos de Antropologia e Imagem* published its second issue, dedicated to the several relationships woven between anthropology and photography. At that time, our magazine was sneaking into the world of scientific publications and, still not widely known, it basically had articles by foreign authors already published in international magazines. At that time, the use of photography by social scientists was the subject matter of many books and magazines' special issues, indicating the growth of that field in Brazil.

We are back with a new issue on anthropology & photography, this time full of unpublished texts, produced by Brazilian authors. Differently from *Cadernos 2: Antropologia e Fotografia*, the articles published here are less devoted to the parallel history of anthropology & photography and the photographic practice in the field of research – from observation to analysis –, and more dedicated to the analysis of images produced by other researchers (Curt Niumendaju and Roberto Cardoso de Oliveira photographs studied by João de Mendonça); by photographers-documentary film makers (street photographs by Militão de Azevedo analyzed by Fraya Frehse, and Robert Capa's photojournalism examined by Marcus Túlio Lavarda and Marcelo Marinho), and by fine artists (Mapplethorpe from Priscilla Rufinoni's view point). This issue also brings reflections from Guillermo De La Fuente on archaeological images; Márcia Yoko Nishio on infography, and Meigle Rafael Alves on advertisements.

In the section *A researcher, an image*, the photograph of a corner of Araraquara (State of São Paulo) is analyzed by the city's native historian Luiz Flávio Costa. Héctor Alimonda offers us the review of two books by Carl Lumholtz, an anthropologist who participated in the scientific expedition to the Sierra Madre (Mexico) sponsored by the American Museum of Natural History of New York in 1890: *El México desconocido* (1902) and *Montañas, duendes, adivinos...* (2000), which shows the photographs taken in that trip.

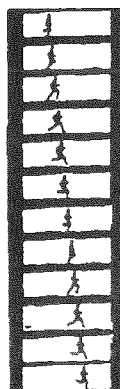
Photographic Miscellaneous opens a space for image in movement, focusing the Portuguese ethnographic cinema of Catarina Alves Costa, interviewed by Marina Pereira. Still in the field of cinema, we have republished "Visual or virtual anthropology? In the wilderness of a troubled genre", an article by Harald E. L. Prins, that analyzes three books that deal, each one in its own way, with ethnographic films and their makers.

This issue also contains a film analysis (made by Antonio Sérgio de G. Macedo) and video reviews (proposed by Ana Cecília Pacheco, Joselina da Silva and Amauri Mendes Pereira).

Cadernos 2 is sold out but we hope that this new issue on anthropology & photography appeals to our readers to the same degree.

We would like to thank the authors and collaborators.

Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór



Artigos





Antropologia visual ou virtual? No deserto de um gênero conturbado

Harald E. L. Prins

Resumo

Neste artigo, faço uma revisão de três livros, um dos quais é, na verdade, um compêndio, o outro um elogio e o terceiro, em grande parte, uma confissão. Eles tratam, cada qual à sua maneira, de filmes etnográficos e seus realizadores. A releitura conjunta dos três livros permite refletir sobre as principais tendências da antropologia visual, examinar alguns marcos históricos deixados por nossos "ancestrais" antropólogos-cineastas e avaliar criticamente a situação atual.

Palavras-chave: revisão literária, tendências da antropologia visual, especificidade do filme etnográfico.

Introdução¹

A antropologia visual, especialização acadêmica surgida recentemente, dedica-se ao estudo e à produção de filmes, fotos e vídeos "etnográficos" para pesquisa e ensino. Reivindicando para si uma vasta gama de expressões visuais culturais cruzadas, não lhe falta assunto. Hoje, temos acesso mais fácil a mais documentos que em qualquer outra época. Mesmo se nos limitarmos aos filmes, correremos o risco de uma sobrecarga. Há cerca de cem anos foi filmado o primeiro documentário considerado "etnográfico". O que já foi pouco mais que um filete etnocinematográfico tornou-se uma enxurrada a partir da década de 1960. Hoje, duvido que alguém ainda consiga acompanhar toda a produção dessa vibrante

linha. Diante de tanta riqueza, era de se esperar que os antropólogos visuais estivessem entusiasmados. Ao invés, declarações sombrias sobre o estado da arte são a moda corrente nesse campo. Robert Gardner (1987, p. 267) caracterizou o subcampo da antropologia visual como "deserto de um gênero conturbado". Da mesma forma, Bill Nichols (1991, p. 31) abriu seu artigo sobre filmes etnográficos declarando que o gênero enfrenta "problemas". Alguns chegaram até a perguntar: "terá o antropólogo visual se tornado supérfluo?" (Feitosa, 1991, p. 49). Até que ponto essas vozes sinistras devem ser levadas a sério?

Neste artigo reviso três livros publicados nos anos 1990, um dos quais é, na verdade, um compêndio, o outro um elogio e o terceiro, sobretudo, uma confissão. Cada um

¹ Livros analisados pelo autor: Peter Loizos, *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness*, 1955-1985 (Chicago, University of Chicago Press, 1993), 224 p. Jay Ruby (ed.), *The cinema of John Marshall* (Chur, Suíça, Harwood Academic Publishers, 1993), 282 p. Paul Stoller, *The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch* (Chicago, University of Chicago Press, 1992), 247 p.

Nota: Este artigo foi publicado originalmente em *Reviews in Anthropology*, 1997, v. 26, p. 279-94. Copyright 1997 de OPA "Visual or virtual anthropology? In the wilderness of a troubled genre" de Harald E. L. Prins. Reproduzido com a permissão de Taylor & Francis, Inc., <http://www.rotlrdge-ny.com>. A presente tradução é de Paulo Martins Garchet. Agradecemos a Bob Gardner, John Bishop, David MacDougall e Eric Rolph/DER pela cessão das fotografias.

² Os *boximanes* (*bushmen* em inglês) são de estatura baixa e esteatopígijs.

trata, à sua maneira, de filmes etnográficos e seus realizadores. Revisando os três juntos, temos uma oportunidade de levantar as principais tendências da antropologia visual, examinar alguns marcos históricos deixados por nossos “ancestrais” antropólogos-cineastas e avaliar criticamente a situação atual. A Robert Flaherty (ancestral totêmico de todos nós) seguiu-se uma multidão de pioneiros: Jean Rouch, John Marshall, Robert Gardner, Timothy Asch, David MacDougall, Ian Dunlop e Roger Sandall, para mencionar apenas os mais ilustres realizadores de filmes. Dois dos citados no grupo acima foram recentemente homenageados com livros dedicados exclusivamente a suas vidas e obras: *The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch* (1992), de Paul Stoller, e *The cinema of John Marshall* (1993), editado por Jay Ruby. Embora a monografia de Stoller seja o quarto livro publicado sobre Rouch, é o primeiro a contemplar em detalhe “suas principais contribuições para a etnografia africana, tanto em prosa como em filme” (p. 2). O livro de Ruby é especialmente importante por conter um abrangente ensaio autobiográfico de Marshall (133 p.) e uma longa entrevista (32 p.) em que o cineasta comenta com franqueza e detalhes suas aventuras pessoais, realizações e frustrações ao documentar as lutas dos San (boximanes) no deserto de Kalahari, na Namíbia. Ao ensaio e à entrevista seguem-se seis breves contribuições de autores que trabalharam com Marshall.

Rouch e Marshall também aparecem no terceiro volume discutido aqui: *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness, 1955-1985* (1993), de Peter Loizos, uma retrospectiva

analítica de cerca de trinta filmes etnográficos, muitos dos quais conquistaram prêmios internacionais, em sua maioria realizados pelo grupo acima nomeado de homens brancos. Para não ser acusado de preconceito a favor de “homens grandes”² como ele (Banks, 1992, p. 118), Loizos defende sua seleção observando que ela reflete “a vantagem histórica que as nações industriais têm em tecnologia e treinamento cinematográfico, antes que limitações de minha própria visão” (p. 2). Conquanto justificável, sua coletânea revela como ele selecionou e entrevistou, na verdade, sua “irmandade” internacional. Todos esses realizadores de filmes, com laços pessoais e de colaboração profissional, em um momento ou outro de suas longas carreiras trabalharam uns com os outros, revisaram seus filmes ou livros entre si, criticaram-se ou entoaram louvores uns aos outros.

Informado por Loizos, Marshall/Ruby e Stoller, concentro-me em algumas das questões mais abrangentes pertinentes à antropologia visual. Como seus problemas, na condição de “gênero conturbado”, são condicionados historicamente e mediados tecnicamente, adoto uma abordagem cronológica que nos permite apreciar como, nos filmes etnográficos, as inovações ocorreram em resposta a desafios e oportunidades particulares dos tempos. Como o problema da definição etnográfica é fundamental e tange todos os três livros em pauta, começarei por esta questão.

O que é filme etnográfico?

Enquanto Loizos, Marshall e Stoller subscrevem, todos, a qualidade de certos



filmes como “etnográficos”, essa distinção não é de modo algum óbvia. Rouch (1975, p. 83 e 89) refletia, em 1955: “O que são tais filmes [etnográficos] (...). Constituem eles, de fato, uma forma separada? Ainda não sei...”. Hoje, essa mesma pergunta ainda ergue sua cabeça hirsuta. Como julgar o grau de “etnograficidade” de um documentário? Valentes esforços por formular critérios para o rótulo etnográfico acabaram ignorados, ou atolados na academia. Muito da crítica contra o estabelecimento de esquemas formais é bem fundamentada, já que o filme etnográfico se insere em um campo pantanoso chamado antropologia. Em eterno estado de fluxo intelectual, a antropologia jamais definiu de forma realista seu objeto de estudo, e continua vaga quanto ao significado de “cultura”, seu conceito central. Com um campo intelectual em rápido desaparecimento (“tribos exóticas”), muitos pesquisadores estão transferindo seu enfoque tradicional da aldeia “primitiva” para a “global”. Hoje, a (in)disciplina parece referir-se a todos os povos, todas as minorias, todas as classes, em toda capacidade e a todo tempo – até mesmo os ricos e poderosos do Ocidente industrial. Considerando-se essa comoção, seria de surpreender se os antropólogos visuais de fato tivessem conseguido definir programaticamente o filme etnográfico. Para crédito seu, Loizos foge à discussão sobre definição: “De meu ponto de vista, todos os critérios formais (não importa quão razoáveis sejam) levantarão outros problemas a serem decididos” (p. 8).

Inovações etno-cinematográficas

Loizos (p. xi) afirma que não escreveu *Innovation in ethnographic film* como contribuição à teoria do filme, mas “para os antropólogos que desejam dar atenção mais sistemática aos filmes para pesquisa e educação e para os cineastas que desejam tornar seus filmes mais úteis para a antropologia”. De forma imparcial, ele discute diversos documentários produzidos desde meados dos anos 1950, sua linha de base histórica preferida, e oferece uma visão geral útil de várias inovações etnocinematográficas introduzidas durante os trinta anos subsequentes. Embora discorde de algumas de suas escolhas, e nem sempre concorde com suas avaliações de determinados filmes, considero sua lúcida revisão de importantes marcos etnocinematográficos uma contribuição de grande utilidade. Ele distingue quatro categorias de inovações etnocinematográficas intimamente relacionadas, às vezes interdependentes ou até inseparáveis. Primeiro, o desenvolvimento de câmeras leves e silenciosas e outras inovações tecnológicas da década de 1950 permitiram aos realizadores de filmes produzir imagens sincronizadas de alta qualidade e a gravação de sons. Segundo, em resposta ao revisionismo radical, principalmente às teorias neomarxista e feminista, o escopo dos tópicos legítimos de filmes “antropológicos” foi grandemente ampliado. Uma terceira área de inovação foi a gama cada vez mais larga de potenciais “construções textuais”, “modos de representação”, ou “estratégias de argumentação”, todos os quais tratam de assuntos como “voz” (quem fala?),

“alvo” (a quem é dirigido, por que e como?), “colaboração” (quem controla a câmera?) e “autoria” (quem faz é proprietário do filme?). Mais adiante voltarei a esta preocupação particular (*refletividade*) em mais detalhes. Finalmente, ele comenta sobre a “autenticação etnográfica” auferida através do desenvolvimento de manuais de estudo e dispositivos explícitos de rotulagem que tornam o filme um documento histórico mais legítimo (p. 10-2).

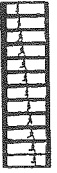
Ainda que, via de regra, Loizos evite um jargão opaco e referências esotéricas, um tratamento histórico mais detalhado teria permitido um melhor entendimento de muitas tendências e influências internacionais complexas sobre a tradição dos filmes etnográficos. Além disso, diante da confusão terminológica, uma visão geral concisa dos conceitos (ou glossário) teria sido útil. Certamente, o editor dos livros de Loizos e Stoller agravou o problema liberando ambos – obras valiosas por outros méritos – com índices deficientes que limitam seu valor de referência.

Do (neo/sur)realismo ao filme de observação

Originando-se tanto da ciência quanto da ficção, com a linha divisória formando sinuosos meandros, a tradição etnocinematográfica pode ser classificada como *ambilinear*. Essa qualidade híbrida fica evidente na definição de John Grierson do *documentário* como um “tratamento *criativo* da *atualidade*” (De Brigard, 1975, p. 25, grifo meu), que sugere uma contradição não resolvida entre as duas linhagens. Esta é a causa de

muitas das preocupações e parte da atração do gênero.

A linha “científica” do etnocinema enfatiza a capacidade do filme como registro visual de pesquisa e análise etnográficas. Loizos (p. 9) sugere que essa função reflete uma epistemologia na qual se afirma que a realidade é empiricamente observável e pode ser representada com certo grau de objetividade e precisão. Em termos da prática cinematográfica, o objetivo é registrar mimeticamente a realidade tal como ela é, diante da neutralidade da câmera observadora. Isso implica um estilo de filmagem isento/objetivado, preferivelmente com lentes de grande angular, filmagens à distância e, certamente, nenhuma montagem. Antes que as câmeras portáteis de som sincronizado se tornassem disponíveis, um formato de *voice-over* oficial facilitava a inserção de comentários, às vezes com o apoio de música e efeitos sonoros (p. 10-1). Puristas acadêmicos, no entanto, em locais como o Institut für den Wissenschaftlichen Filme de Göttingen (Alemanha), de há muito rejeitam a idéia de inserir comentários e, “se algum som for acrescentado, deverá ser apenas o som preciso da locação do processo ou dança real, ou qualquer outra coisa que esteja ocorrendo no momento da filmagem” (Loizos, p. 195). Loizos (p. 16) acredita que esse “realismo de documentação” representa “uma inocente simplicidade”. Outros argumentam, contudo, que essa convenção “realista” não é nem simples, nem inocente e rotulam-na de “positivismo ingênuo”, refletindo uma ideologia burguesa “revolucionária” ou uma objetivação (neo)colonial do “Outro” (cf. Martinez, 1992 e Stam, 1985).



Em paralelo à abordagem do observador corre, na antropologia, uma tradição mais orientada pela participação. Em certas condições, tais como as de meu próprio trabalho com comunidades indígenas americanas ameaçadas, o estudioso pode tomar o partido dos povos que estiver estudando. Com respeito à realização de filmes etnográficos, como na antropologia, de modo geral, tal *engajamento* continua controverso. Em sua discussão so-

bre a “realização de filmes comprometidos” australianos, Loizos comenta muito brevemente a influência dos primeiros advogados, como Grierson, Paul Roth e Joris Ivens, e, posteriormente, George Stoney, “que tinham, todos, compromissos políticos claros em seus documentários” (p. 171). Os três livros abordam essa questão e parece que precisamos de um tratamento mais abrangente das questões do direito no filme etnográfico.



Peter Matthiessen, Bob Gardner e Karl Heider. Foto cedida por Bob Gardner.

A fronteira entre as “linhagens” ficcionais e científicas do filme etnográfico é confusa, e alguns (como Rouch e, até certo ponto, Gardner) exploram o meio termo. Apesar de (p. 46) alguns dos filmes de Rouch representarem “um divórcio radical do realismo documental”, Loizos não oferece uma

verdadeira exegese. Stoller (p. 204-6), por outro lado, mergulha fundo na zona limiar que ele chama de “terra dos sonhos”, para compreender os filmes de etnoficção de Rouch. No entanto, em seu afã de homenagear a originalidade criativa do mestre, ele, tanto como Loizos, representou com sérias

¹ NE. Lorna Marshall,
mãe de Jonh, era
formada em
antropologia.

restrições o papel do surrealismo da obra de Rouch (cf. Taylor 1991, p. 100). Referindo-se a Luis Buñuel, o próprio Rouch observou: “Sua capacidade de cruzar as fronteiras entre o sonho e a realidade é incomparável – a súbita torção do espelho. O sonho é tão real – talvez até mais – quanto a realidade. É o que tentei fazer em *Moi, un noir...* saltando entre os dois” (apud Taylor, 1991, p. 100). Rouch e outros realizadores de filmes etnográficos, inclusive David MacDougall, foram também inspirados pelos dramáticos filmes de ficção produzidos pelos neo-realistas logo após a Segunda Guerra Mundial (Young, 1975, p. 71). Como MacDougall explicou (1975, p. 113), a “ênfase no ambiente econômico e social” nesses filmes “parecia imagens de espelho dos filmes que esperávamos poder fazer a partir de eventos reais nas vidas correntes de povos tradicionais”. O filme etnográfico foi também influenciado por (e, por sua vez, influenciou) gêneros “realistas” contemporâneos como a *New Wave* (*Nouvelle Vague*) (cf. Loizos, p. 66). Parecendo “documentários”, esses filmes logo ficaram conhecidos como tal, confundindo a diferença (Barnouw, 1983, p. 185).

Como o filme etnográfico é mediado tecnologicamente, as invenções do pós-guerra, como as câmeras leves de 16mm, influenciaram diretamente as mudanças na prática e na linguagem cinematográficas (Rouch, 1975, p. 89). A substituição dos pesados equipamentos de 35mm fez com que os tripés deixassem de ser essenciais. Para não falar na maior flexibilidade e na simplificação da filmagem na locação, que produziu uma maior sensação de intimidade. Seguiram-se várias outras inovações, inclusi-

ve a invenção dos gravadores portáteis de fitas. Conquanto os esforços pioneiros de desenvolvimento de câmeras portáteis com som sincronizado (1958-1960) desenvolvidos por Robert Drew e sua equipe (inclusive Leacock) na Time Inc., nos Estados Unidos, tenham adquirido merecida fama, poucos têm conhecimento dos esforços simultâneos de Marshall e Michel Brault, da Canadian Film Board.

Marshall: atingindo a maioridade no Kalahari

Em seu ensaio *Filming and learning* (Ruby, p. 1-133), Marshall descreve vividamente suas primeiras experiências como cineasta iniciante. Acho esse relato fascinante, em parte porque suas experiências e visões improvisadas não são muito conhecidas. Elas merecem ser brevemente relatadas aqui. Em 1951, quando tinha 17 anos, Marshall acompanhou seu pai (recém-aposentado como diretor da Raytheon) em uma expedição financiada ao deserto de Kalahari. Diz ele: “Fiquei mesmerizado pelos filmes (de exploração) de Osa e Martin Johnson. Meus mitos eram, obviamente, fortes” (p. 25). Procurando “boxímanes selvagens”, os Marshall chegaram a Nyae Nyae, onde encontraram os Ju/hoansi pela primeira vez. À época com cerca de 1.200 indivíduos, eles eram os “últimos caçadores e coletores auto-suficientes do sul da África” (p. 32). Com o patrocínio do Peabody Museum de Harvard, essa foi a primeira de sete longas visitas à área (1951-1961). Como relata seu filho, Marshall pai assumiu o controle, dizendo à sua mulher Lorna³ “você vai fazer a etno-



grafia; Elizabeth (irmã de John, mais tarde Elizabeth Marshall Thomas), você irá escrever o livro; John, você fará os filmes'. E ele me entregou uma câmera e disse: 'Filme'" (p. 136). Comentando que "não sabia nada sobre cinema" (p. 136), o jovem Marshall seguiu o manual da Eastman Kodak *How to make a movie*, que vinha incluído em todos os rolos de filmes: "(...) ele dizia que você devia começar com uma tomada à distância, depois uma tomada a meio caminho, passando finalmente a um close. E assim co-

mecei..." (p. 136). Deste modo, começou o corpo das obras filmadas sobre os Ju/'hoansi, que hoje, "com mais de dois milhões de pés, é o mais extenso registro filmográfico da história da antropologia visual" (De Brigard 1994, p. 169). Ironicamente, Marshall talvez seja mais conhecido por seu primeiro filme, *The Hunters*, filmado em 1952-53 e depois editado na residência da família em Massachusetts. Lançado em 1957 e considerado uma obra prima, ele ganhou o prêmio Flaherty em 1958.



John Marshall em Kalahari, em 1989, durante as filmagens de *A Kalahari Family*. Foto de John Bishop.

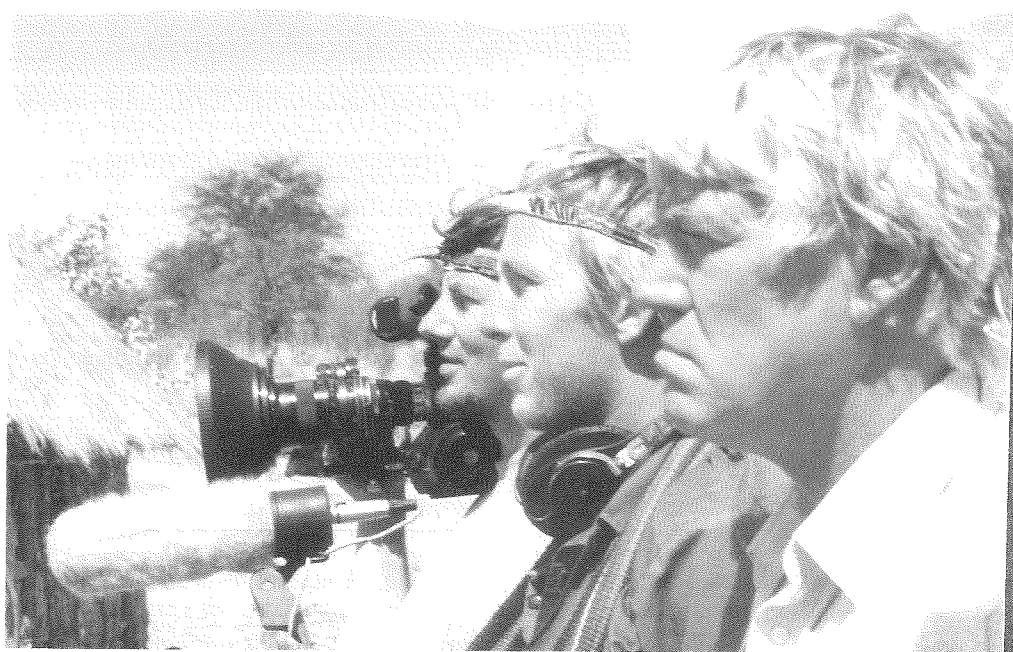
Em 1955, ele trocou uma Bell & Howell 70 DL (com vinte pés de filme, permitindo tomadas de vinte segundos) por uma Arriflex de três lentes (cem pés de filme). O próximo passo, como explica Marshall em entrevista (publicada no livro de Ruby), foi desenvolver um sistema de som sincronizado. Para filmar *Bitter Melons*, em 1955, usou o novo sistema que

Daniel Blitz desenhara especialmente para ele, mas que lhe pareceu excessivamente pesado e desajeitado para manobrar sem um tripé. Sem um sincronizador portátil, Marshall "tinha de pós-sincronizar o som [que] teria gravado ao mesmo tempo, mas que não estava sincronizado". Nas palavras do próprio Marshall, "a jornada da câmera começou a depender do que as

pessoas estavam fazendo e dizendo, em vez do que eu decidia registrar em qualquer momento” (p. 138-9). Nessa época, Marshall se dizia um “participante-observador com minha câmera”, começando a desenvolver um estilo semelhante ao “cinema direto” (*direct cinéma*, embora ele próprio o chame *cinema vérité*) (p. 20). Ele dá o crédito a seu mentor Ju/'hoansi, Toma: “Com ele aprendi sobre observação tanto quanto sobre caça e coleta (...) suas lições foram importantes para definir a forma como filmo (...). Geralmente ele estava por perto enquanto eu filmava. Ele me ensinou a usar o espaço social enquanto filmava incluindo-me nos grupos” (p. 34-5).

Em 1958, Marshall “foi expulso do sudoeste africano [Namíbia] e impedido de visi-

tar Ju/'hoansi durante vinte anos” (p. 74). Embora o regime de *apartheid* sul-africano caluniosamente o acusasse de gerar um filho com uma mulher Ju/'hoansi, ele sugere que essa expulsão pode ter sido precipitada por sua “intervenção” durante um conflito local com pastores Herere, invasores que ocuparam os poços d'água dos Ju/'hoansi (p. 31 e 189). Sua obra posterior compreende a filmagem do controverso *Titicut Folli- es* (1967) de Frederick Wiseman e a produção de um nostálgico documentário *N!ai: The Story of a !Kung woman* (1980). Hoje, Marshall tem sentimentos confusos a respeito de seus primeiros sucessos, criticando *The Hunters* como romântico e artístico, uma “espécie de visão da caça aos olhos de um garoto americano” (p. 39 e 140).



John Marshall, Peter Baker (som) e John Bishop (câmera) durante as filmagens de *A Kalahari Family*, em 1989. Foto de Claire Ritchie cedida por John Bishop.



Etnografia ativa: Rouch, o provocador

Ainda mais prolífico que Marshall, Rouch tem mais de cem títulos de filmes a seu crédito, que vão de curtas documentários a artigos. Destes, apenas seis estão disponíveis na América do Norte. Como Rouch rodou a maioria de seus filmes na África Ocidental (ex-francesa), onde também se envolveu no treinamento de muitos cineastas africanos, ele é, às vezes, chamado de pai do cinema africano (Tomaselli, 1993, p. 22). Stoller (p. xvii) elogia Rouch como o “campeão do *cinéma vérité*” (cf. Heider, 1976, p. 39). Loizos (p. 56-7) explica que o termo foi primeiro usado pelo colega de Rouch, Edgar Morin, que o traduziu de *kino pravda* (cinema-verdade), um conceito desenvolvido por Dziga Vertov na década de 1920. Ainda que de fato tenha sido influenciado por esse cineasta russo, ele recusa a referência à “verdade” e descreve sua própria obra como *cinéma-direct* (cinema direto) (Feld, 1989, p. 237). Em contraste com a postura discreta privilegiada por Marshall, Drew, Leacock e outros cineastas americanos, Rouch preferiu um estilo de filme “provocante” (descrito no parágrafo abaixo). Como o grupo que cercava Drew começou a chamar sua técnica de “câmera invisível” de *direct cinema*, Rouch viu-se preso ao *cinéma vérité* (cf. Barnow, 1982, p. 240 e 254-5).

Loizos atribui a Rouch o crédito pela formulação de uma “epistemologia radical”, na qual a câmera torna-se “um agente ativo da investigação e o usuário da

câmera um interrogador do mundo. O termo do próprio Rouch para esse método de pesquisa é, na verdade, a palavra francesa *provocation*” (Loizos, 46). Mas, seria Rouch realmente tão inovador? Parece que seu estilo cinematográfico é essencialmente uma versão cinematográfica da *etnografia ativa*, uma estratégia de pesquisa desenvolvida pelo antropólogo francês Marcel Griaule em 1933. Definindo-a como “arte de ser parteira e juiz de instrução”, Griaule observou que suas “perguntas visam *provocar* e confundir, de modo a obter respostas espontâneas” dos informantes, permitindo que a “verdade” surja (Clifford 1983, p. 134, 139 e 147, grifos meus). Tendo obtido seu doutorado sob sua orientação, Rouch é conhecido como o “filho de Griaule” (Stoller, p. 21; cf. Clifford, 1983, p. 123). Para Rouch, ecoando os princípios da *etnografia ativa*, “a presença da câmera, como a presença do etnógrafo, estimula, modifica, acelera, catalisa, abre uma janela (frases que ele usou ao longo dos anos)” (Feld, 1989, p. 238). Esta abordagem provocadora é particularmente evidente em *Chronique d'un Été* (1961), um documentário visto como “um experimento de *interrogação* cinematográfica” (Loizos, p. 57, grifos meus). Co-produzido com Morin e filmado por Brault, tornou-se conhecido como “um divisor de águas em documentários” (Young, 1975, p. 78; cf. Stoller, p. 2). Após descrever, em detalhe, a produção de Rouch, Loizos conclui: “Provavelmente, foi o filme *Chronique*, de Rouch e Morin, que nos fez ver que o filme não precisa assumir um papel de registro passivo, podendo ser um agente catalisador” (p. 59).

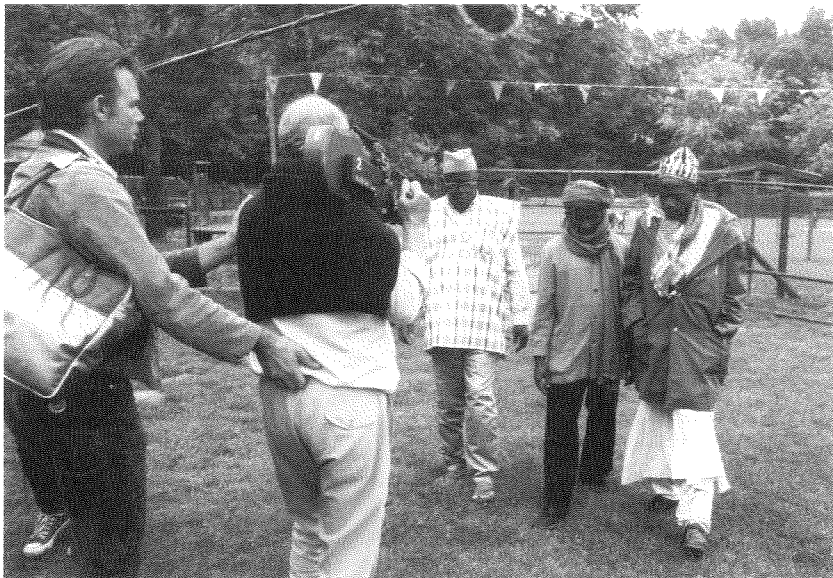
Estórias de griot/ etnoficção

Ao longo de mais de cinquenta anos de viagens e trabalho de campo intermitentes na região, a pesquisa etnográfica de Rouch se concentrou muito mais nos Songhay da Nigéria do que nos Dogon, do Mali. *The cinematic griot* trata primordialmente dessa parte de sua obra. Desde 1969, Stoller seguiu pessoalmente a trilha etnográfica de Rouch “adentrando a vasta planície da vida histórica e política dos Songhay, de suas mudanças sociais, feitiçarias e possessão” (p. 4). Ele é “um *griot*, cuja arte [como mestre da fala] é produzida na tela” (p. xvii). Explicando que na África Ocidental um *griot* (ou trovador, poeta ambulante) “canta loas a seus ancestrais” (p. xvi), Stoller diz que sua monografia é mais um relato de *griot* que uma biografia” (p. 1). Como os Songhay referem-se a Stoller como “rouchniano”, ou “filho de Rouch” (p. x), seu livro é, na verdade, um “canto de loas” a seu pai ficcional (p. 219).

Organizado em três partes principais, “Ethnographic foundations”, “Cinema Rouch” e “When films become dreams”, o livro refere-se a vários dos filmes de Rouch sobre os Songhay (e os Dogon) em conjunto com seus volumosos escritos etnográficos. O impressionante conhecimento etnográfico de Stoller sobre os Songhay fica particularmente evidente em suas detalhadas descrições e interpretações dos filmes de “etnoficção” de Rouch, como *Les Magiciens de Wanzembe* (1948-49), *The Lion Hunters* (1957-64), *Jaguar* (1954-67), *Les Maîtres Fous* (1953-54) e *Les Tambours d'Avant* (um filme experimental de um único plano-sequência, 1971).

Embora a narrativa de Stoller esteja repleta de informações fascinantes e análises originais, sua qualidade é irregular. Mais ainda, o *griot* do *griot* cinematográfico tem poucas contribuições originais à teoria do filme, aceitando as lembranças *pourquoi pas?* de Rouch, tomando-as por seu valor de face e dando-lhes, às vezes, crédito excessivo por sua originalidade. Ainda que seja verdade que, em muitos de seus primeiros experimentos cinematográficos, Rouch tenha questionado o “realismo documental”, suas contribuições se enquadram em preocupações do surrealismo francês (cf. Suleiman, 1991 e Jamin, 1991). Atendo-se à idéia de uma “relatividade de verdades subjetivas” (Feld, 1989, p. 240-1), Rouch não faz qualquer reivindicação a uma “verdade representacional” em seus documentários. Ao contrário, insiste na “verdade da ficção” (Stoller, p. 207; cf. Taylor, 1991, p. 100). Como ele atravessa diversas vezes as fronteiras “provincianas” entre fato e ficção, levando sua platéia a uma “paisagem de sonhos” (*dreamscape*), muitos de seus filmes são reputados como “etnoficção” (cf. Stoller, p. 207 e 217-8).

Discutindo a posição teórica de Rouch, Stoller (p. 200) o caracteriza como “pós-moderno” e sugere que se trata, na verdade, de um cruzamento pragmático-fenomenológico. Isto, diz Stoller, faz dele um “empírico radical” (p. 209-16). Como poderíamos imaginar esse híbrido pós-moderno? Stoller explica que os antropólogos radicalmente empíricos se “livram das teorias reducionistas que modelaram seu treinamento profissional na academia” e “abrem seus seres para as maravilhas do mundo” (p. 217,



Jean Rouch filmando na África. Fotos cedidas por Documentary Educational Resources.

grifos meus). Ao nos pedir que aceitemos Rouch como um “pioneiro radical empírico”, (p. 215), Stoller diz: “no fim das contas, a etnografia de Rouch é adequada para um mundo em que o espelho da realidade não

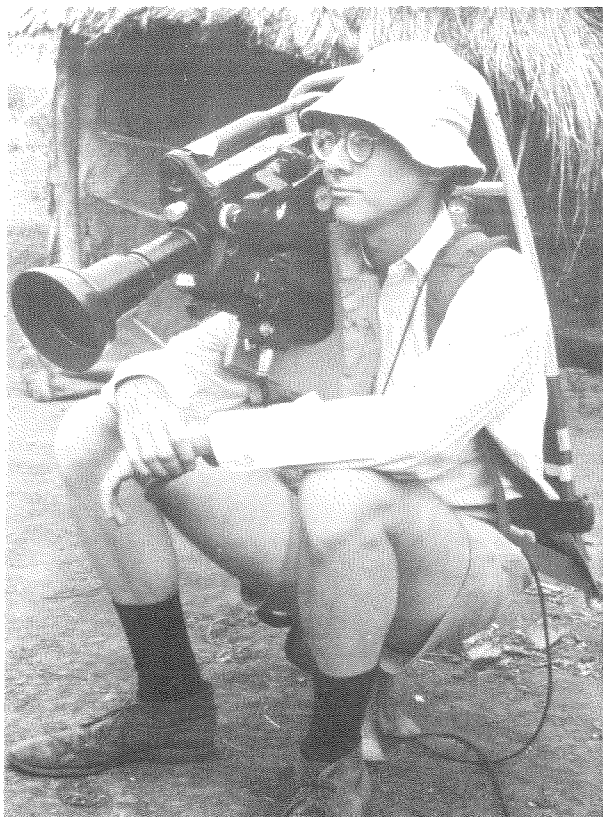
apenas rachou-se, mas estilhaçou-se e espalhou-se, como incontáveis contas brilhando na luz que se esvai” (p. 202). Confesso que não me deixo persuadir por esses argumentos. Na verdade, o próprio Stoller admite

que Rouch “provavelmente não se classificaria como empírico radical” (p. 215). Isso me faz imaginar se Stoller, como rouchniano, não teria projetado suas próprias antro-ficções em seu pai surrealista.

Da observação à refletividade

A partir da década de 1950, inúmeros povos, tradicionalmente retratados em filmes etnográficos, deixaram de ser súditos coloniais. Muitos antropólogos, refletindo sobre seus próprios papéis na ordem pós-colonial, aventuraram-se em uma arena de pesquisa crítica e de advocacia. Levantando dúvidas sobre sua missão científica, ponderaram os postulados da objetividade em antropologia e trouxeram à baila a idéia de um “registro de observador” neutro (Loizos, p. 16 e 29). Informados por teorias neomarxistas e feministas, alguns deles começaram a examinar as premissas epistemológicas da prática etnocinematográfica. A promessa do cinema direto foi frustrada quando “cabeças falantes” (*talking heads*) – testemunhas especializadas – substituíram a narrativa da “voz de Deus”. Como corretivo, cineastas antropológicamente treinados como David MacDougall (1975, p. 113) desenvolveram um estilo conhecido como *observational cinema* (cinema de observação) inspirado por filmes neo-realistas. Loizos (p. 54) observa: “A doutrina observacional de-

fendia a tese de que o *take* não cortado, de câmera distante, apoiado pelo som real da locação e pouco mais que umas poucas horas e datas poderia permitir que os eventos falassem por si sós e revelassem sua importância”. Devido à sua “ênfase na objetividade, neutralidade e transparência” (Crawford, 1992, p. 73), o cinema de observação foi valorizado “como mimético da prática antropológica” (Banks, 1992, p. 122). Assim, não é de surpreender que os documentários de observação tenham se tornado “as jóias da coroa do cânone do filme etnográfico” (Banks, 1992, p. 124).



David MacDougall durante as filmagens de *Imbalu*, entre os Gisu do sudeste de Uganda, 1968. Foto de Judith MacDougall.



A reivindicação, para o cinema de observação, de um maior conteúdo da “verdade” logo foi questionada. Como diz Loizos (p. 92): “Não seria suficientemente bom para fazer filmes informados sobre outras pessoas porque poderia assumir um modo distante, condescendente ou colonial”. Guiados por perspectivas teóricas desenvolvidas na semiótica e no estruturalismo, os cineastas tornaram-se mais autoconscientes sobre a sua posição no complexo etnocinematográfico (Prins, 1989). Além de uma consciência de seu próprio papel criativo como produtores de mensagens socialmente construídas, tornaram-se também conhecedores dos sistemas de significado de suas platéias. Alguns argumentavam que o cinema de observação concede à platéia uma posição privilegiada: “Ela observa sem ser observada” (Stam, 1985, p. 50). Assim MacDougall (1975, p. 114) sugeriu que “o propósito por trás dessa abordagem curiosamente solitária, o filme de observação, é (...) em alguns casos uma legitimação, em nome da arte ou da ciência, do olhar oculto do voyeur”.

Em resposta a tal crítica, os realizadores de filmes etnográficos tentaram desmistificar o *olhar* do cinema de observação e começaram a experimentar técnicas mais reflexivas (Loizos, p. 29 e 42-3). Conquanto esta não seja uma prática nova (Loizos; cf. Prins, 1992 e Stam, 1985, p. 77 e 127-9), a refletividade nos permite “explorar o meio de realização do filme; [para] expor o processo real de produção do filme [e] revelar seu artifício, chamando a atenção para a técnica de filmagem” (Stam, 1985, p. 77). Um filme reflexivo aponta para sua própria máscara, convidando “o público a examinar seu de-

senho e sua textura”, e subverte a premissa de que um “documentário realista” pode ser uma janela aberta para o mundo do Outro etnográfico (Stam, 1985, p. xi). Inspirados pelo filme de Vertov, de 1929, *The man with a movie camera*, do qual se diz ter sido o primeiro grande assalto ao ilusionismo cinematográfico, alguns realizadores de filmes etnográficos começaram a fazer experiências com estratégias reflexivas (cf. Stam, 1985, p. 82). Colocando-se e ao seu equipamento em cena, o cineasta “reconhece sua entrada no mundo de seus objetos de estudo” (MacDougall 1975, p. 117). Em outras palavras, ele se torna uma importante *dramatis persona* no documentário. Vemos essa técnica, por exemplo, no “cinema compartilhado” (*shared cinema*) de Rouch, em que ele abertamente reconhece sua presença no filme, lembrando ao espectador que se trata de um cine-realidade (*cine-reality*) (Stoller, p. 126; Feld, 1989, p. 235 e 241). Ao explicar por que prefere esse tipo de filmagem, MacDougall (1975, p. 117) argumenta que “testemunhar o ‘evento’ do filme” é muito mais interessante etnograficamente do que fazer “*apenas* um registro de outra sociedade” (grifo acrescentado). Ainda que admire os filmes de MacDougall, não creio que sua opinião tenha muito mérito.

Do cinema participativo ao filme de projeto colaborativo

Os filmes etnográficos de David e Judith MacDougall são exemplos de algumas tendências cinematográficas nomeadas acima.

Loizos observa que eles começaram a filmar no Quênia, no período imediatamente após o fim do colonialismo, e que desejavam transcender a “maneira distante, condescendente ou colonial” dos filmes de observação e sua “objetividade ficcional” (Loizos, p. 91, 92 e 100). A idéia, já posta em prática por Rouch e Marshall, era “distanciar-se de explicações *ex cathedra* e confiar, ao invés, na auto-revelação e nas interações sociais das pessoas retratadas” (p. 93). Filmando em planos-seqüência mais longos, eles substituíram os comentários em *voice-over* por legendas com diálogos indígenas. Quando uma cena necessitava de explicação, usavam curtos títulos intermediários ou legendas (Taylor, 1991, p.

101). Inspirados pela “câmera participante” de Rouch (Rouch, 1975, p. 86; cf. Stoller, p. 170-1), um estilo do qual Flaherty foi o pioneiro em *Nanook of the North* (1922), MacDougall (1975, p. 117-8) diz que seu estilo de filmar é como a “câmera participante”. Isso sugere que as pessoas retratadas em seus filmes “eram também ‘produtores primordiais’ e que os realizadores dos filmes dependiam em grande parte de sua cooperação e boa vontade” (Loizos, p. 92). Após realizar o documentário *To Live with Herds: a Dry Season among the Jie* em 1971, eles filmaram uma trilogia sobre os Turkana do Quênia, em 1973-74, seguida de vários outros filmes de destaque.



David MacDougall filmando *Imbalu*, 1968. No som está Jack Reed e, à direita, o diretor do filme, Richard Hawkins.
Foto de Judith MacDougall.

Paralelamente à refletividade apontada por Loizos (p. 42) em uma útil pesquisa dos filmes etnográficos mais recentes, houve “uma série de importantes projetos de do-

cumentação em que colaboraram acadêmicos, documentaristas e povos nativos”. Ele observa que os projetos em parceria foram elaborados por documentaristas, como Gri-



erson, preocupados com as questões de direito, e nos oferece uma análise detalhada de vários deles, inclusive de filmes elaborados para o Australian Institute of Aboriginal Studies. Tratando de questões como sobrevivência cultural, relações raciais conflitantes e reivindicações concorrentes de terra, alguns deles foram realizados “a pedido dos protagonistas” (p. 174; cf. Ginsburg, 1993).

Televisando cultura ou a ruborização de Roquentin?

Diante da crescente importância do que chama “cultura televisada”, Loizos inclui em sua seleção certos filmes “artísticos” e documentários antropologicamente informados sobre povos indígenas, produzidos originalmente para a televisão de audiência de massa. A não realização desses filmes teria sido, creio, um equívoco. Pois, desde 1970, milhões de pessoas, no mundo inteiro, ficaram expostas a programas como *Disappearing World* (transmitido pela Granada TV), *The Tribal Eye* (BBC), *Odissey* (PBS) etc. (Ginsburg, 1992, p. 101). A primeira dessas séries conquistou recentemente o quarto lugar em uma pesquisa da televisão britânica sobre os “melhores *best-sellers* de todos os tempos”, e seus programas foram vendidos para cerca de cem países (Crawford e Turton, 1992, p. 166).

Como exemplos de “representações responsáveis de uma cultura tribal em televisão de público de massa” (p. 116), Loizos analisa diversos documentários britânicos produzidos para a série *Disappearing World*. Lançada no início da década de 1970 por

um cineasta idealista, Brian Moser, e o diretor de programação da Granada, Denis Forman, seus objetivos iniciais eram “ressaltar as pressões para mudança que o Ocidente vinha exercendo sobre a sociedade tribal e registrar essas sociedades antes que se tornassem irreconhecíveis” (Singer, 1992, p. 269; cf. Ginsburg, 1992, p. 98). Loizos revê três conjuntos de filmes sobre os Masai do Quênia produzidos por Christopher Curling e sua mulher Melissa Llewelyn-Davies, ambos antropólogos. Talvez o mais importante seja *Masai Women* (1974), um filme de observação com uma perspectiva feminista. De enorme sucesso (e lucratividade), ele foi visto por cerca de vinte milhões de pessoas (p. 122).

Isto me reporta ao problema do *imperialismo visual* (Kuehnast, 1992, p. 184-6). Que tipos de filmes etnográficos devem ser transmitidos pelas ondas do espaço – “documentários” ou “ficção”? Podemos perceber a diferença? A distinção entre os dois estaria, de fato, tão confusa que “realidade” e “imaginação” são cinematicamente equivalentes? Stoller afirma que sim, e isso me faz lembrar de Roquentin, o historiador do *La Nausée* de Jean-Paul Sartre (1938), que dizia que “se as histórias são mentiras, a *história* é uma invenção completa, um ‘trabalho de pura imaginação’” (Stam, 1985, p. 9). E, no entanto, quem paga por essas fantasias? O público, certamente. Mais importante, porém, são os povos indígenas cujas culturas estão sendo reduzidas à razão televisiva. Simpatizo com a preocupação de Marshall sobre “o poder da imagem sobre a verdade, e [o fato] de que os governos frequentemente baseiam suas políticas em mitologia. Mem-

bros do governo, executivos das corporações, banqueiros e funcionários graduados das agências de desenvolvimento vêem nossos filmes” (p. 15). Descrevendo a brutal expropriação dos Ju/’hoansi ora em curso em Nyae Nyae, eles incitam os “realizadores de documentários a tentar mostrar a realidade” porque

as fantasias projetadas nos Ju/’hoansi pelos escritores e realizadores de filmes estão entre as piores ameaças que este povo enfrenta em sua luta por desenvolver suas fazendas e manter suas terras. Documentários que mostram os Ju/’hoansi vestidos em suas peles, agindo como caçadores e coletores na década de 1980 reforçam as fantasias e servem como propaganda para os interesses comerciais e oficiais que desejam estabelecer reservas de caça (...) [e expulsar todos, salvo uns poucos Ju/’hoansi que] seriam preservados com suas roupas de peles para dançar para os turistas. (p. 2-3)

Marshall está atualmente filmando *Death by Myth* na tentativa de mostrar o impacto político dos “mitos” da mídia sobre os povos indígenas, em particular os San do Kalahari.

Conclusão

A antropologia visual é mais do que um exercício estético ou uma reflexão intelectual. O que está em questão não são apenas as técnicas inovadoras de filmagem ou o direito à linguagem cinematográfica: o meio NÃO é a mensagem (Stoller, p. 157). Se o filme etnográfico está “com problemas” ou é

“supérfluo”, isso pode ser resultado da *Angst* pós-moderna – o fato de que muito do que se disse recentemente sobre o Outro etnográfico parece ser uma desculpa para falar de si próprio: “chega de falar de você. E eu?” Enquanto estamos auto-absorvidos pela “antropologia virtual”, os povos indígenas lutam pela sobrevivência. Muitos, à beira da extinção, mal se equilibram.

Certas questões sobre a indisciplina do etnocinema e da antropologia precisam ser mantidas no prosaetno. O que os antropólogos virtuais realmente fazem com seu conhecimento especializado e suas habilidades de comunicação? Para quem e por que fazemos filmes etnográficos? Não deveríamos perguntar como nossa produção cultural se encaixa dentro de um campo mais amplo de ação social? Quem, por exemplo, determina o valor dos documentários como “capital cultural” (cf. Bourdieu, 1991)?

À luz dessas questões ocorre-me que os pós-modernismos antropológicos como refletividade e as etnoficções podem ser manifestações de uma falsa consciência, representativa de uma nova ideologia de ordem mundial que confunde nossa visão e distrai nossa atenção. Até que ponto nossas posturas reflexivas são *realmente* reveladoras? O que, de fato, nos dizem? Exibidas no mercado global da cultura televisada, elas expõem as disparidades reais de riqueza e poder? Ou são, talvez, um *trompe l’oeil* cinematográfico que, uma vez mais, nos permite “suspender nossa descrença”? Pretendendo, cinematograficamente, que há uma comunidade amistosa entre “nós” e os “outros”, mediada pela visibilidade de que o cineasta *de fato* esteve lá, elas nos permitem negar



a realidade hegemônica da nova ordem mundial.

Há cerca de 25 anos, o antropólogo holandês Bob Scholte (1972, p. 437) lembrou em seu importante ensaio *Toward a reflexive and critical anthropology* que a refletividade é apenas o primeiro passo: “Temos, *subseqüentemente*, de descrever e avaliar os efeitos da mediação cultural da investigação antropológica sobre a natureza

da atividade antropológica em si, e sobre os estilos de vida desses ‘outros’ nativos investigados dessa forma. Esses estudos radicalizadores deveriam ter em mente os *interesses emancipativos*, isto é, devem ser avaliativos e *liberadores*” (grifos acrescentados).

Os livros abordados nesse ensaio nos ajudam, em graus variados, na essencial tarefa de repensar criticamente a direção e as prioridades da antropologia visual.

Referências bibliográficas

- BANKS, Marcus. Which films are the ethnographic films? In: CRAWFORD, Peter I.; TURTON, David (Ed.). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992, p. 116-30.
- BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film*. Oxford University Press, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *Language and symbolic power*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- CLIFFORD, James. Language and dialogue in ethnography: Marcel Griaule's initiation. In: STOCKING JR., George W. (Ed.). *Observers observed: essays on ethnographic fieldwork*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983, p. 121-56.
- CRAWFORD, Peter I.; TURTON, David (Ed.). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- DE BRIGARD, Emilie. The history of ethnographic film. In: *Principles of visual anthropology*. HOCKINGS, Paul (Ed.). The Hague: Mouton, 1975, p. 13-43.
- _____. Book Review “The cinema of John Marshall”. In: RUBY, Jay (Ed.). *Visual Anthropology Review*, v. 10, n. 1, 1994, p. 169-71.
- FEITOSA, Mônica. The other's visions: from the ivory tower to the barricade. *Visual Anthropology Review*, v. 7, n. 1, 1991, p. 48-9.
- FELD, Steven. Themes in the cinema of Jean Rouch. *Visual Anthropology*, n. 2, 1989, p. 223-47.
- GARDNER, Robert. Film review of “The Soul on the Rice” and “Brides of the Gods”. *American Anthropologist*, n. 89, 1987, p. 265-7.
- GINSBURG, Faye. Television and the mediation of culture: issues in British ethnographic film. *Visual Anthropology Review*, v. 8, n. 1, 1991, p. 97-102.
- _____. Station identification: the Aboriginal programs unit of the Australian broadcasting corporation. *Visual Anthropology Review*, v. 9, n. 2, 1992, p. 92-7.
- HEIDER, Karl G. *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press, 1975.
- HOCKINGS, Paul (Ed.). *Principles of visual anthropology*. The Hague: Mouton, 1975.
- JAMIN, Jean. Anxious science: ethnography as a devil's dictionary. *Visual Anthropology Review*, v. 7, n. 1, 1989, p. 84-91.
- KUEHNAST, Kathleen. Visual imperialism and the export of prejudice: an exploration of ethnographic film. In: CRAWFORD, Peter I.; TURTON, David (Ed.). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992, p. 183-195.
- MACDOUGALL, David. Beyond observational cinema. In: HOCKINGS, Paul (Ed.). *Principles of visual anthropology*. The Hague: Mouton, 1975, p. 109-24.
- MARTINEZ, Wilton. Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship. In: CRAWFORD, Peter I.; TURTON, David (Ed.). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992, p. 131-61.
- NICHOLLS, Bill. The ethnographer's tale. *Visual Anthropology Review*, v. 7, n. 2, 1991, p. 31-47.
- PRINS, Harald E.L. American Indians and ethnocinematic complex: from native participation to production control. In: FLAES, Robert M. Boonzajer (Ed.). *Eyes across the water*. Amsterdam: Het Spinhuis, 1987, p. 80-90.
- _____. *Bwana Piccer*: Martin Johnson as

ethnographic film pioneer. Trabalho apresentado na XCI Reunião Annual da American Anthropological Association, San Francisco, CA, 1982.

ROUCH, Jean. The camera and man. In: HOCKINGS, Paul (Ed.). *Principles of visual anthropology*. The Hague: Mouton, 1975, p. 83-90.

RUBY, Jay. Is an ethnographic film a filmic ethnography? *Studies in the Anthropology of Visual Communications*, v. 2, n. 2, 1975, p. 104-11.

SCHOLTE, Bob. Toward reflexive and critical anthropology. In: HYMES, Dell (Ed.).

Reinventing anthropology. Nova Iorque: Random House, 1972, p. 430-57.

SINGER, Andre. Anthropology in broadcasting. In: CRAWFORD, Peter I.; TURTON, David (Ed.).

Film as ethnography. Manchester: Manchester University Press, 1992, p. 264-73.

STAM, Robert. Reflexivity in film and

literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1983.

SULEIMAN, Susan. Between the street and the salon. The dilemma of surrealist politics in the 1930's. *Visual Anthropology Review*, v. 7, n. 1, 1991, p. 39-50.

TAYLOR, Lucien. Conversation with Jean Rouch. *Visual Anthropology Review*, v. 7, n. 1, p. 92-102.

TOMASELLI, Keyan G. Visions of Africa: anthropology on film. Jean Rouch, John Marshall and other filmmakers. *Commission on Visual Anthropology Newsletter*, n. 1, 1991, p. 22-4.

YOUNG, Colin. Observational cinema. In: HOCKINGS, Paul (Ed.). *Principles of visual anthropology*. The Hague: Mouton, 1975, p. 65-79.

Abstract

In this essay, I review three books, one of which is really a compendium, another primarily a laudation, and the third largely a confession. Each, in a distinct manner, deals with ethnographic films and filmmakers. Reviewing them together provides an opportunity to survey major trends in visual anthropology, examine some historic benchmarks left by our ethnocinematic "elders", and critically assess the current situation.

Keywords: literary review, trends in visual anthropology, ethnographic film.



Através da fotografia de rua, uma antropologia da rua no Album Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887, de Militão de Azevedo

Fraya Frehse

Resumo

Viso a explorar o uso de fotografias de rua para a compreensão das lógicas socioculturais envolvidas nas vivências sociais da rua paulistana de fins do século XIX. Ora, na São Paulo das décadas finais do Império, essa é submetida a enormes transformações no bojo do processo histórico de modernização e urbanização que faz da cidade fortemente rural o entreposto comercial e financeiro fundamental para os negócios cafeeiros. Diante desse contexto, o que as vivências sociais da rua podem revelar sobre peculiaridades socioculturais no modo como as mudanças em questão foram vividas pela sociedade paulistana na vida de todo dia da época? Documentação privilegiada para lidar com essa questão são as fotografias de rua, veículos de representações visuais de ruas específicas por conterem representações visuais específicas da rua em contextos socioculturais e históricos definidos. Aqui vale analisar em especial as fotografias de rua comparativas do *Album Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887*, de Militão de Azevedo. Por se proporem como registros da mudança urbana que a dotam de um certo sentido visual para seu autor, as imagens se oferecem como representações não apenas da mudança urbana. São, sobretudo, representações visuais de um modo específico de como esta estaria sendo vivenciada na rua; e, assim, de maneiras socioculturalmente singulares de fotografar esse espaço e de vivenciá-lo.

Palavras-chave: fotografia de rua; Militão Augusto de Azevedo; São Paulo (cidade); antropologia da rua, análise indiciária.

1. Uma questão antropológica e um olhar fotográfico peculiar

Meu objetivo, neste artigo, é apresentar os primeiros resultados de um percurso me-

todológico próprio que venho desenvolvendo em relação a um gênero fotográfico bem peculiar: a fotografia de rua. Considerando que a imagem de maneira geral permite ao antropólogo pensar, entre outros, o contexto histórico-cultural mais amplo que envol-

Nota: Versão revista da comunicação que integrou a sessão "Contribuições do uso da imagem para a pesquisa e o ensino", do Seminário Temático "Os Usos da Imagem nas Ciências Sociais", no âmbito do XXV Encontro Anual da ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais), realizado em Caxambu (MG) entre 16 e 20 de outubro de 2001. Agradeço aos professores Etienne Samain e José de Souza Martins pela leitura atenta de uma primeira versão deste texto e pelos seus inspiradores comentários. Sou grata também aos participantes do Seminário pelas suas sugestões. Enfim, um agradecimento especial ainda ao Arquivo do Estado de São Paulo pela cessão das fotografias aqui reproduzidas.

ve aquele que opera a câmera (Novaes, 1998 [1996], p. 117), a fotografia de rua me interessa pelo que pode revelar acerca das lógicas socioculturais envolvidas nas vivências sociais da rua na cidade de São Paulo da segunda metade do século XIX.

Trata-se de um tipo de registro que, em função de avanços técnicos na fotografia, se torna freqüente primeiramente na Europa.¹ Em meio a esse processo de transformações modernas, o fotógrafo passa a poder captar na rua sujeitos que lhe são desconhecidos, ou – quando factível – sujeitos que não têm consciência de sua presença, explorando propriedades particulares à fotografia como meio: a promessa de instantaneidade na captação do detalhe físico e a crença na possibilidade de múltiplos registros (Westerbeck e Meyerkowitz, 1994, p. 34-5).

É interessante que, em São Paulo, a – historicamente moderna – fotografia de rua começa a ser praticada na época mesmo em que a rua é submetida a transformações modernizadoras até então inéditas. Meados do século XIX: estamos diante de um povoamento urbano de dimensões bastante modestas e que deve a sua cifra populacional de 31.824 em 1854 à incorporação, no recenseamento, do seu extenso termo rural (d'Almeida, 1856). A partir de então São Paulo vivencia mudanças socioeconômicas, demográficas, físicas e urbanísticas então nunca vistas, enquanto prosperam as exportações cafeeiras do chamado “Oeste” paulista e se dá a crise final da escravidão no país. Esse conjunto de fatores, que atua no sentido de assegurar para a cidade o *status* de entreposto comercial e financeiro privilegiado para as relações entre a lavoura

paulista e o capital internacional, implica uma alteração das funções do espaço da rua em favor de maior controle e racionalização, em meio a então modernos equipamentos de infra-estrutura urbana e a uma população cada vez mais numerosa.

Essa dinâmica, em princípio implícita ao processo histórico de expansão capitalista oitocentista pelo mundo todo, conta com inegáveis especificidades na rua brasileira e são elas que me interessam. Os significados que as ações e idéias modernizadoras possuem localmente se (re)constróem na interação diacrônica entre a contingência da ação e a constância da convenção vigente no respectivo universo de referências culturais (Sahlins, 1990 [1985], p. 8-9). No caso paulistano, as transformações urbanas incidem sobre uma sociedade ainda escravocrata e patriarcal, pautada em padrões estamentais de relacionamento social (Fernandes, 1955, p. 86-7), que têm na rua um cenário primordial de expressão. É um dia-a-dia no qual o andar na rua é, efetivamente, apanágio daqueles que, mesmo que quisessem, não poderiam se dar o luxo de não andar por ali. Circulando por esse espaço dia a dia, escravos, forros ou livres de origem nacional ou estrangeira costuram sua sobrevivência econômica e social enquanto comeciam produtos agrícolas e animais, abastecem a casa patriarcal de gêneros ou envolvem-se no setor de serviços ou de artesanato (Dias, 1994 [1984]; Wissenbach, 1998). Diante desse contexto, que é também o da dramática decadência de todo um modo já secular de viver o espaço da rua, a questão passa a ser: há peculiaridades socioculturais no modo como as mudanças históricas fo-

¹ Além de obturadores e diafragmas mais aperfeiçoados, torna-se possível multiplicar as imagens positivas a partir de um só negativo em papel (1843), usar cópias em papel à base de álbumen e, sobretudo, melhorar a resolução, através do colódio úmido (anos 1850) – a despeito de menos espontaneidade, já que o colódio úmido tinha de ser preparado imediatamente antes da feitura da foto e revelado logo após a exposição da chapa à luz (Westerbeck & Meyerkowitz, 1994, p. 67, 72).



ram vividas pela sociedade paulistana nas ruas de então?

A fim de responder essa pergunta é que vale debruçar-se sobre a fotografia de rua. Esta constitui um precioso documento de maneiras cultural e historicamente específicas de representar visualmente mudanças socio-culturais nas vivências sociais de ruas submetidas a irreversíveis transformações históricas. A maneira como a rua é tematizada nas imagens pelos fotógrafos deixa intuir modos singulares de vê-la no tempo e permitem refletir acerca das vivências de rua que inventam esses profissionais e artistas; afinal, essa ambigüidade é intrínseca à fotografia de rua como gênero (Westerbeck e Meyerkowitz, 1994, p. 39).

Minha ênfase aqui recairá especificamente sobre as fotografias comparativas do *Album Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887*, do carioca Militão Augusto de Azevedo (Rio de Janeiro, 1837 – São Paulo, 1905). Com efeito, essa compilação integra o conjunto maior de imagens – vistas (de

ruas, edifícios públicos, ferrovias, chácaras etc.) e retratos – que o fotógrafo fez da cidade no período em que nela viveu, entre o início dos anos 1860 e fins de 1880. Mas o álbum possui uma característica distintiva: mais da metade das suas sessenta fotografias retrata, sob ângulos similares, ruas e largos no intervalo de 25 anos que separa a cidade de antes da chegada da ferrovia daquela em que a população é mais de duas vezes maior;² que conta com trens, bondes a burro, iluminação a gás e uma sempre crescente efervescência socioeconômica em meio à crise cada vez mais aguda do regime escravocrata.

Ocupando respectivamente a página direita e a esquerda da compilação, cada par comparativo se constitui de duas fotografias de ruas e edifícios públicos tiradas a partir de (freqüentemente) um mesmo ângulo, sendo que a da esquerda se refere a 1862 e a da direita, a 1887. É o que aconteceu, por exemplo, com a “Rua da Quitanda”:

² Enquanto em 1872 a população paulistana soma, descontadas duas de suas freguesias rurais, 31.385 habitantes, em 1890 são 107% a mais, ou seja, 64.934 pessoas (IBGE, 1971, p. 42).



Foto 1: “Rua da Quitanda. 1862”.



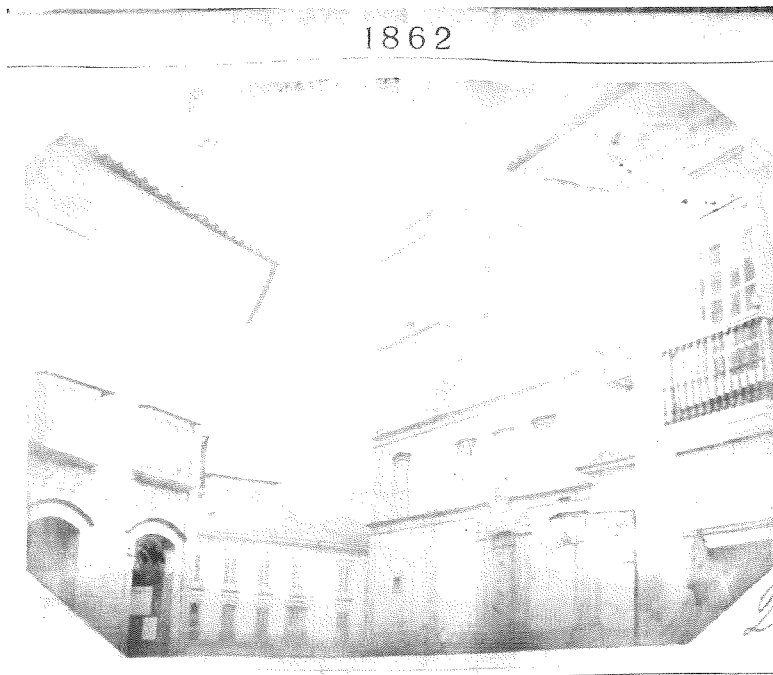
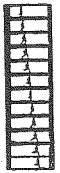
Foto 2: "Rua da Quitanda. 1887".

As imagens do álbum têm sido, nas últimas décadas, bastante trabalhadas pelos estudiosos da história paulistana. Prestaram-se a pesquisas pioneiras sobre a história da fotografia no Brasil (Kossoy, 1978; Lima, 1991); a análises da arquitetura de fins do século XIX (Toledo, 1981; Lemos, 1981; Campos, 1997) e da relação desta com a sociedade envolvente (Marins, 1999); mas, também, à compreensão do imaginário urbano que o álbum inspirou em São Paulo (Lima e Carvalho, 1993 e 1998). O que visou em particular é a compreender *como o fotógrafo representa nas imagens comparativas do álbum as mudanças históricas nas vivências da rua de fins do Império*.

Do total de imagens presentes no *Album*, apenas 37 têm conotação explicitamente comparativa. São 18 pares de tomadas res-

pectivamente de 1862 e 1887, além de uma vista avulsa de 1862, que, trazendo em sua legenda o adendo "Sem alteração", também remete o observador a impressões que o seu autor teria das vivências sociais vigentes no local tanto em 1862 quanto em 1887.

Minha opção pelas fotografias comparativas se deve ao fato de que, no intuito de servirem a Militão como argumentos para um discurso visual sobre o tempo histórico na cidade – "São Paulo, 1862-1887" –, elas constituem também um discurso sobre a rua paulistana; ou melhor, sobre as mudanças históricas nesse espaço entre os anos 1860 e 1880. O intuito de montar o álbum ganha corpo depois de Militão – fotógrafo comercial então independente e socialmente prestigiado, mas nem por isso economicamente bem-sucedido na cidade – vender durante



Igreja e Largo da Sé. (Sem alteração.)

Foto 3: "Igreja e Largo da Sé. (Sem alteração.) 1862".

algum tempo em consignaço no Rio de Janeiro, em Santos e em São Paulo vistas avulsas que fizera da cidade. Enquanto se empenha na confecção do álbum – que qualifica, numa alusão à famosa ópera de Giuseppe Verdi, de seu "Otello"³ e de trabalho "muito importante e talvez pouco rendoso"⁴ –, Militão descreve o conjunto fotográfico como "comparativo de *São Paulo antigo e moderno*".⁵ Nesse sentido, compondo-se de fotografias de rua, a parcela comparativa do álbum é também um discurso visual sobre a rua paulistana do passado e do presente.⁶

Para realizar o seu intento, o fotógrafo recorre a clichês que fez da cidade 25 anos

antes, quando para lá se mudara e trabalhara como empregado da filial paulistana do renomado ateliê fotográfico carioca Carneiro & Smith. Contando com essas chapas à base de colódio úmido, feitas em condições ainda pouco conhecidas na posteridade,⁷ o profissional se põe a "fazer os Comparativos atuais [sic]"⁸ para o álbum, cujos volumes hoje em dia remanescentes apresentam pequenas diferenças entre si quanto ao enquadramento e ao tema geral da cena respectivamente retratada.⁹

Considerar esse processo de criação, à luz do objetivo explicitado por Militão nas suas cartas pessoais atualmente conhecidas, permite *supor* – por ser impossível saber

³ Carta de Militão Augusto de Azevedo a Portilho, 1 de junho de 1887, "Livro copiador de cartas enviadas" da Coleção "Militão de Azevedo" do Museu Paulista - USP.

⁴ Carta de Militão Augusto de Azevedo a Anatole Garraux, 21 de janeiro de 1887. "Livro copiador de cartas enviadas" da Coleção "Militão de Azevedo" do Museu Paulista - USP.

⁵ *Ibidem*; grifos meus.

⁶ Ver, na primeira coluna do quadro em anexo, uma listagem das legendas correspondentes aos respectivos pares comparativos.

⁷ Ainda faltam testemunhos documentais suficientes em favor de alguns argumentos desenvolvidos sobre a questão: Boris Kossoy (1978, p. 21) atribui a produção das imagens de 1862 à atividade de fotógrafo-aprendiz de Militão nas horas de folga no ateliê Carneiro & Smith; Solange Ferras de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (1997) retomam o argumento, só que considerando que o ateliê se chama Carneiro & Gaspar; Paulo Garcez Marins (continua no final do artigo)

quais os critérios exatos que nortearam o fotógrafo na seleção prévia das imagens para o álbum – que o profissional levou em conta de alguma forma, para a montagem do trabalho em 1887, a aparência da rua paulistana em meio às transformações sofridas por esse espaço desde 1862. E isso é bastante relevante, quando o que importa é – como no meu caso – aproximar-se das lógicas socioculturais envolvidas nas vivências de rua em pleno momento de transformações *históricas* no próprio espaço. Podemos assumir ter em mãos representações visuais sobre a rua em 1887 em relação às quais sabemos que trazem consigo implícita uma consideração prévia – qualquer que seja ela, já que é impossível conhecê-la *a posteriori* – acerca da mudança que essa própria rua teria sofrido nos 25 anos anteriores. E isso ao mesmo tempo em que essas representações carregam consigo uma inevitável aura de casualidade, cuja temporalidade é a da fração de segundo do “estado de exceção” da tomada e que abre espaço para aquilo que Walter Benjamin (1985, p. 222) chamava de “inconsciente ótico”. É nesse sentido, enfim, que são representações visuais sobre as mudanças em curso nas ruas da segunda metade do século XIX, cujas especificidades socioculturais vale pensar a partir do modo como a mudança histórica é representada visualmente nas fotografias comparativas.

Mas como fazê-lo? Em primeiro lugar, apresentarei uma metodologia peculiar, por mim desenvolvida para a análise antropológica da dinâmica sociocultural da rua através das fotografias de rua. Isso abrirá espaço para, num segundo momento, apontar al-

guns exemplos de uma primeira aplicação dessa metodologia em relação a uma amostra bem precisa de imagens do álbum de Militão. Selecionei conscientemente fotografias comparativas específicas do conjunto das 37 da compilação, no intuito de trazer à tona, nos limites desta comunicação, como as fotografias de rua podem contribuir para uma leitura antropológica das vivências sociais da rua num determinado contexto social.

2. *Em busca de indícios*

A fotografia está inevitavelmente envolta por uma “circunscrição cultural” (Edwards, 1992, p. 6). É ela que torna possível a imagem, delimitando e validando o momento fotográfico. Mas isso não se dá sem que a fotografia expresse “minimamente” uma “parcialidade cultural” sobre o que é “fotografável” (Bourdieu, 1965; Clifford e Marcus [1986] apud Edwards, 1992, p. 6). À luz dessas referências, é possível buscar no modo como a rua é tratada fotograficamente por Militão o que as imagens comparativas incorporam daquilo que é “fotografável” em termos socioculturais na rua por aquele fotógrafo específico em meio às transformações históricas do período.

Mas o que é esse “aquilo” fotografável? Considerando-se o princípio indicial do signo fotográfico – relação de contigüidade que inevitavelmente mantém com a “experiência referencial” a partir das quais foi forjado (Dubois, 1994 [1983], p. 53) –, vale notar que ele pode ser mais ou menos alterado, dublado, representado nos diversos tipos de mensagem que compõem a cena fotográfica (Dubois, 1994 [1983], p. 77). Portan-



to, os elementos indiciais contidos na fotografia podem ser encarados como *indícios* de modos específicos de trabalhar o caráter indicial da fotografia para “representar” o objeto na cena fotográfica. E mais: por serem da ordem do convencional, do simbólico (Schaeffer, 1996 [1987], p. 43), esses índices indicam maneiras *culturalmente* peculiares de transmitir determinada mensagem a partir de “experiências referenciais” peculiares.

No caso aqui em questão, os elementos indiciais podem ser assumidos como indícios do que, em termos socioculturais, é fotografável na rua dentro do universo de referências socioculturais mais amplo no qual Militão se movimenta como fotógrafo de rua específico na cidade na época de produção do álbum. Tais elementos indiciais – como dados documentais que são pelo fato de a fotografia ser também documento¹⁰ – podem ajudar a revelar, à semelhança de outros tipos de fonte histórica, “a visão de mundo de uma classe social, de um escritor ou de toda uma sociedade” (Ginzburg, 1991 [1986], p. 117). Assim, o pressuposto é de que os elementos indiciais contidos nas imagens tragam consigo, mesmo que de maneira residual, indícios daquilo que é “fotografável” por um indivíduo amarrado a referências sociológicas e antropológicas precisas na São Paulo de fins do Império.

É certo que há inevitáveis e inúmeras limitações numa análise que se proponha a pensar as peculiaridades de uma determinada representação visual a partir de indícios do que foi “fotografável” na rua em dois momentos situados num passado já tão distante. Entre elas, destaco, primeiramente,

que, devido às condições técnicas então vigentes, não foi fixada nas imagens toda a “experiência referencial” presente nas ruas no momento da tomada. É o que mantém constante, nas vistas de 1887, a presença de “fantasmas”, traços borrados que indicam a presença, nos cenários fotografados, de seres vivos e/ou objetos que, no momento da tomada, estavam se movimentando diante da câmera. Em segundo lugar, como outros fotógrafos de rua, Militão sabia manipular as suas limitações técnicas e mesmo a cena que queria fotografar. Podia excluir – e possivelmente excluiu – sujeitos e objetos fotografáveis escolhendo não apenas tempos de exposição precisos, mas também ângulos de enquadramento e horários definidos para a tomada. Além disso, os indícios da “experiência referencial” presentes nas imagens e passíveis de análise sofreram a ação do tempo, o que acarretou uma perda significativa de qualidade nas fotos (amarelamento e perda gradual dos contrastes). Enfim, por mais atento que esteja para todos os indícios de transformação nas imagens, é inevitável que o pesquisador, ao observá-las, se norteie por suas próprias concepções teórico-metodológicas e pelos recursos técnicos de que dispõe.

Apesar dessas limitações, insisto nesse tipo de análise – indiciária – pelas possibilidades interpretativas que traz quanto à questão básica que inspira este estudo. Mas para tanto é preciso definir em que elementos indiciais devo me concentrar.

Se, em última instância, viso a apreender vivências sociais referidas ao processo histórico que a rua paulistana atravessa na segunda metade do XIX, as imagens de 1887, produ-

¹⁰ Além de “representação cultural/estética/tecnicamente elaborada pelo fotógrafo a partir do real”, a fotografia é “documento do real, uma fonte histórica”, por sua dimensão indicial (Kossov, 1998, p. 43).

zidas num momento em que já tanto mudou e ainda não mudou em relação a 1862, oferecem um essencial ponto de partida. Nelas Militão lança mão de vários elementos indiciais que, pelo caráter comparativo mesmo do projeto editorial do álbum, podem – dentro das duas limitações apontadas anteriormente – ser assumidos, nas fotografias, como indícios daquilo que é culturalmente fotografável em termos de mudança ou permanência em comparação com 1862. Nesse sentido, cabe debruçar-se em especial sobre os *indícios de mudança e/ou permanência histórica nas vivências de rua* contidas na representação fotográfica de 1887 comparativamente à de 1862.

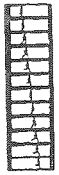
Ressalto o caráter heurístico dessa operação. Ela não pressupõe qualquer intencionalidade explícita de Militão no sentido de incluir nas imagens de 1887 apenas elementos indiciais que denotem continuidade e/ou ruptura em relação a 1862. Com efeito, precisamente por resultarem da dimensão indicial contida no signo fotográfico, os elementos passíveis de serem assumidos como indícios estão envolvidos por uma aura de casualidade que é fundamental ter em linha de conta na análise.

Importa definir, nas imagens de 1887, alguns indícios de mudança e/ou de continuidade histórica em relação a 1862 visíveis por meio de uma lupa (neste caso, de vinte vezes de aumento). Sem dúvida, um primeiro indício é o conjunto de referências temporais contidas nas imagens. Ao lado da noção de espaço, o deslocamento temporal é central para caracterizar a natureza da fotografia e os seus dilemas interpretativos (Edwards, 1992, p. 32). No caso aqui pesquisado, pelo próprio caráter comparativo do álbum, uma primeira dimensão do eixo temporal pode ser facilmente

reconstituída: *o ano*. Além dessa, só consegui aproximar-me superficialmente do último, as *horas do dia*. Para tanto, situei o ângulo de enquadramento das respectivas fotografias em mapas da cidade da época, definindo, com base nisso, o percurso da sombra em cada cena. Foi o que permitiu distinguir se as imagens foram feitas antes ou depois do meio-dia. Quando a imagem não deixa identificar qualquer sombra – o que é freqüentemente o caso –, a cautela recomenda que se abdique de atribuir um horário específico à cena retratada. E isso por mais tentador que seja afirmar que essas imagens tenham sido produzidas por volta do meio-dia, momento em que a ausência de sombra se alia à forte luminosidade, primordial num contexto em que o material fotográfico ainda é – em comparação com o desenvolvimento técnico posterior – relativamente pouco sensível à luz.

Quanto ao eixo espacial, sabendo que as imagens comparativas são fotografias de rua – pautadas basicamente em um *cenário físico* (de leitos de rua, calçadas, fachadas de edificações e equipamentos de infraestrutura urbana) e em *agentes sociais nesse cenário* (pessoas – crianças, mulheres, homens – e animais – de carga, de criação ou domésticos) –, é no interior dessas duas variáveis que se situam todos os possíveis indícios para análise. Em particular, assumi como indícios nas fotos elementos indiciais reconhecíveis de maneira recorrente nas vistas de 1887 e presentes – mesmo que dotados de aparência diversa – nas imagens de 1862.

É necessário considerar, por fim, que Militão apresenta seus pares comparativos recorrendo não apenas à fotografia, mas também a legendas, que englobam, além do texto si-



tuado abaixo da foto, uma indicação, centralizada acima da imagem, do ano ao qual esta se refere. Essas legendas não deixam de constituir signos em si, a serem avaliados, no conjunto de 1887, quanto a sua potencialidade de serem ou não indícios de mudança e/ou permanência no interior da representação visual que o fotógrafo constrói em seu álbum. Dotando a imagem de um contexto particular, as legendas encaminham a ação abordada, ao mesmo tempo em que dão conta dos *gaps* intrínsecos à fotografia pelo fato de esta não ser uma narrativa no sentido clássico do termo (Edwards, 1992, p. 11). No *Album*, propondo-se explicitamente como complementos de um discurso fotográfico acerca de toda uma cidade – “São Paulo” – num intervalo de tempo preciso – “1862-1887” –, as legendas de fato desempenham simultaneamente as duas funções. Por um lado, direcionam o olhar do observador para elementos indiciais específicos presentes nas ruas fotografadas: no caso, especificamente ruas, ladeiras, edifícios públicos; largos e, neste contexto, as ruas que lhe são adjacentes; edificações religiosas e os locais em que se situam.¹¹ Por outro lado, as legendas dotam essa mesma focalização de conteúdos determinados, complementares à narrativa visual de Militão.

Esse aspecto acarreta uma complexificação na análise. Esta deve considerar, por um lado, indícios que, forjados a partir de elementos indiciais relativos ao cenário físico e aos agentes sociais, se distinguem apenas nas fotografias. Por outro lado, há indícios cuja presença na fotografia é subsidiada pelo teor da legenda. Em relação a esse último grupo, há mais: os indícios só se definem enquanto tais por se comporem de um ou mais elementos indiciais

associados tanto a “cenário físico” quanto a “agentes sociais”.

As considerações deixam reconhecer que esses distintos níveis de indícios em parte se sobrepõem, e que o papel da análise é precisamente separá-los. Nesse sentido, cabe diferenciar entre os indícios que *identificam* um cenário físico e social a partir do conteúdo das *legendas* e os indícios relativos a elementos indiciais que *compõem* o cenário físico e social retratado nas *imagens*. A análise consiste em contextualizar esses elementos todos. Isto é, vale relacionar aqueles presentes na segunda sequência de imagens com as características que eles possuem respectivamente nas fotos de 1862 pela mediação de dados históricos concernentes a hábitos sociais paulistanos ligados aos dois aspectos básicos das fotografias de rua enquanto gênero: a aparência física da rua fotografada e os agentes sociais presentes neste espaço no intervalo de tempo em questão. Isso implica recorrer a outras fontes primárias contemporâneas (aqui, jornais e relatos de viajantes e memorialistas) e a estudos acadêmicos sobre o contexto paulistano oitocentista, cruzando esses dados com os contidos no material.¹²

Menos do que aqui contextualizar *todos* os indícios referentes ao cenário físico, aos agentes sociais e às legendas – impossível nos limites desta comunicação –, quero apontar a seguir como a metodologia acima esboçada me auxiliou na análise antropológica de três elementos indiciais bem específicos, relativos, respectivamente, a cada um dos tipos de indícios. Sabendo que, especialmente em relação ao cenário físico e aos agentes sociais do álbum, os elementos indiciais são os mais vari-

¹¹ Ver, na segunda coluna do quadro em anexo, uma listagem dos elementos indiciais focalizados pelas respectivas legendas das fotografias comparativas.

¹² Sobre o cruzamento de registros como condição *sine qua non* para qualquer conhecimento de cunho histórico, cf. Winchester (1973, p. 40).

ados, optei por, respectivamente, enfocar um elemento indicial cujo modo de apresentação, no caso das imagens comparativas, é passível de ser analisado nos limites deste ensaio. Primeiramente, como a legenda é utilizada no conjunto comparativo? Em segundo lugar e em relação ao cenário físico, vale compreender como são tematizados os meios de transporte em circulação nas ruas (bondes a burros ou carroças, carrinhos de mão, muares). Por fim, tendo em mente que os agentes sociais nas imagens são os mais variados, optei por restringir-me aqui à presença, bastante circunscrita, das mulheres que podem ser identificadas como tais através da lupa.

3. Contextualizando indícios a partir das legendas

Uma primeira constatação se faz necessária: faltam evidências históricas sobre a autoria exata das legendas contidas no *Album*. Se é bem provável que tenha sido Militão o seu autor – no contexto *sui generis* que envolve qualquer produção tão profundamente autoral como o fotógrafo pretende que seja o seu “Otello” –, não há como ter certeza. Entretanto, esse aspecto não impede a análise, já que interessa assumir como objeto de estudo o conjunto de fotografias comparativas – e, portanto, as legendas tais como aparecem –; e não, uma suposta intencionalidade subjetiva do autor.

Há, no conjunto comparativo, uma utilização bem específica do recurso “legenda”. Quando, para construir o seu álbum comparativo, Militão recorre às imagens do

início dos anos 1860, dá-lhes títulos bastante específicos. É o que ocorre com o par que retrata o atual Pátio do Colégio.

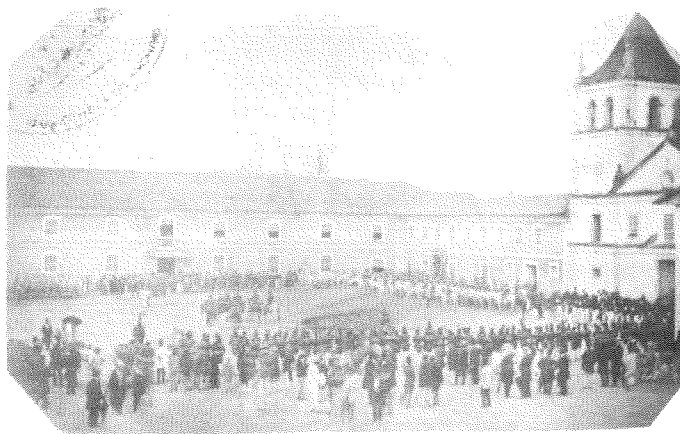
Na legenda de 1862, o enfoque de Militão é sobretudo a função religiosa que o Colégio dos Jesuítas exerceu em sua história: a de igreja e de convento. Destaque secundário é dado à função administrativa que o edifício estaria exercendo de forma provisória em 1862, “servindo” que estaria de “Palácio do Governo (...)”. E isso a despeito do fato de, desde meados do século XVIII – quando o Marquês de Pombal expulsou os jesuítas da América Portuguesa –, a edificação ser o palácio do governo; o que continuaria, aliás, a ser até os anos 1950, mais de sessenta anos depois de ter desabado a igreja (Carvalho, 1993, p. 34-5). Em outras palavras: a legenda de Militão se propõe para um momento em que, como mostram os registros históricos, *a edificação já não se prestava mais à função religiosa*; ou melhor, só a esta. Em 1862 apenas a igreja – e não o convento – continuava a operar no local, sendo que a função primordial da maior parte do edifício era mesmo político-administrativa: servia de palácio do governo.

Já em 1887, há a opção – deliberada ou não – do fotógrafo por um registro escrito que enfatize, além da dimensão institucional, a dimensão urbanística. Esta se encontra implícita na segunda parte da legenda: “Palácio, Secretaria do Governo e Igreja do Colégio (Arrasamento de parte do Convento e reedificação em 1881 pelo Senador Florêncio de Abreu. Ajudinamento em 1886 pelo Sen. João Alfredo.)”.

Assim, o par de legendas acaba por ressaltar precisamente a transformação completa daquilo que o local retratado teria sido



1862

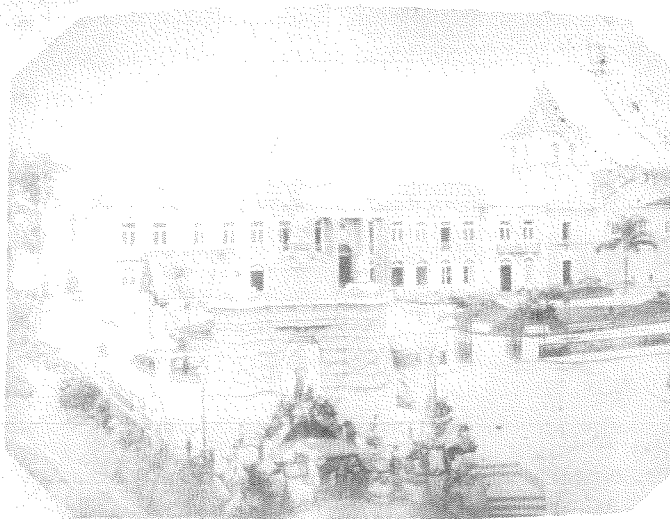


Igreja e Convento do Colégio.

Reprinted by permission of the publisher, John Wiley & Sons, Inc., New York, N.Y., from *Journal of Polymer Science*, Part A, Vol. 1, No. 1, 1963.

Foto 5: “Palácio, Secretaria do Governo e Igreja do Colégio. (Arrasamento de parte do Convento e reedificação em 1881 pelo Senador Florêncio de Abreu. Ajardinamento em 1886 pelo Sen. João Alfredo.) 1862”.

1887



Pulacio, Secretario de Gobierno e Justicia de Collesio

Ministério da Educação e Cultura, Secretaria do Governo e Igreja do Colégio.

Foto 4: "Igreja e Convento do Colégio. Servindo de Palácio do Governo, Tesourarias Geral e Provincial, Assemblêia Provincial, Coletorias e Correio. (Edificação dos Jesuítas em 1673.) 1862".

em 1862 para aquilo que seria 25 anos depois. Um local que em 1862 apenas teria “servido” de palácio do governo, por ser, com efeito, “igreja e convento”, em 1887 seria o *próprio* palácio do governo; a função religiosa do local supostamente cederia espaço para a encenação urbanística da política.

Há que se mencionar, ainda que apenas brevemente – dados os limites deste texto –, um segundo recurso de Militão em relação às legendas. Este, por vezes, diferencia elementos indiciais tematizados nas legendas aludindo a supostas mudanças de nome dos espaços em que eles se encontram, de 1862 para 1887. Mesmo que sejam mudanças apenas definidas no plano legislativo da época e não totalmente incorporadas pela língua corrente falada na cidade em 1887 (Frehse, 1999, p. 21).

Se os indícios de mudança e/ou permanência histórica presentes nas fotos de 1887 são tematizados *nas legendas*, isso se dá por terem sido forjados, de certa forma, a partir de elementos indiciais a eles relativos que estão presentes *nas imagens* dos dois anos. Por causa disso, é relevante contemplar como o fotógrafo aborda comparativamente nas imagens os elementos indiciais que tematiza em suas legendas. Em especial, ganha sentido debruçar-se sobre os ângulos de tomada. À primeira vista, seria possível imaginar que eles se mantêm iguais em todos os pares comparativos; afinal, se o objetivo é comparar... Contudo, não é isso que se percebe sempre. Se, em 24 das 37 imagens, mantém-se quase inalterada a perspectiva visual de apreensão da cena – como, por exemplo, em relação à Rua da Quitanda (fotos 1 e 2) –, há sete casos relevantes em

que o ângulo de visão é substantivamente alterado das fotos de 1862 para as de 1887. Às vezes, Militão afasta-se do nível do chão, subindo para o primeiro andar de uma edificação qualquer; outras vezes, é completamente diferente o local de apreensão da cena retratada; ou o enquadramento varia apenas pouco mais de 90°; enfim, também é possível que o ângulo seja mantido. Dada a impossibilidade de aqui apresentar e analisar todas as imagens do álbum, concentrar-me-ei no primeiro tipo de recurso à luz do par comparativo da “Rua do Comércio” (atual Álvares Penteado).

Enquanto em 1862 o tripé e o volumoso equipamento de revelação se acham no leito da rua, bem próximos do olhar do homem que, com seu chapéu de abas longas e seu poncho tipicamente tropeiros na calçada direita da cena, encara o fotógrafo, em 1887 a perspectiva é outra. Por razões impossíveis de precisar, perdidas que estão na história, Militão subiu ao primeiro andar de um sobrado, de onde adquire uma visão panorâmica da rua. Além disso, afastou-se mais do ponto em que antes se encontrava.

Não há como saber com exatidão se a edificação onde o fotógrafo postou sua câmera em 1887 já existia em 1862. O que se sabe é que sobrados de dois andares, sinais de distinção numa sociedade historicamente pobre e carente de materiais construtivos para uma arquitetura residencial verticalizada, já emolduravam, mesmo que de maneira restrita, as ruas da cidade nos tempos coloniais (Lemos, 1989 [1985], p. 22-3). Aliás, a própria imagem de 1862 permite reconhecer três sobrados do lado esquerdo da rua, locais em que Militão a princípio



1862



Rua do Comércio.

Foto 6: "Rua do Comércio. 1862".

1887



Rua do Comércio.

Foto 7: "Rua do Comércio. 1887".

¹¹Wilson Maia Fina (1970, p. 232) ressaltava o lançamento, em 1869, pela Câmara Municipal, da lei impondo a instalação de calhas nos beirais das casas da cidade.

poderia ter tentado se postar para a tomada.

No entanto, é em 1887 que ele sobe para um primeiro andar. Dessa forma, são incorporados à fotografia não apenas os mais numerosos edifícios de dois e até três andares que se debruçam sobre a rua, mas também algumas fachadas transformadas. Estas agora contam não apenas com calhas, obedecendo à insistente legislação municipal que, no mínimo desde a década de 1870, argumenta em favor de um escoamento mais racional das águas pluviais.¹³ Mas também, cada vez mais freqüentemente, as fachadas trazem balcões de ferro em lugar das tradicionais janelas de rótulas. Estas, perseguidas desde o início do século, passam a sê-lo com mais intensidade sobretudo a partir de 1875, quando são proibidas, tanto nas casas novas quanto nas já existentes (Marins, 1999, p. 241), em meio a toda uma série de políticas em prol de uma circulação mais “racional”, em termos capitalistas, de pessoas e mercadorias pelas ruas. E nos primeiros andares das fachadas aparecem ainda suportes de ferro que servem para iluminar as frentes das casas em noites de festa e de procissão (Rodrigues, 1975 [1945], p. 57).

Tais elementos tornam patente a impressão, nas fotografias de 1887, de transformações completas na rua, ao longo dos vinte e cinco anos precedentes, em favor de uma aparência nova, aparentemente “moderna”. E isso por mais que elementos arquitetônicos remanescentes do não tão longínquo passado colonial – como as janelas de sobrado, bastante próximas dos beirais (Lemos, 1989 [1985], p. 23) – moldem a fachada direita que o ângulo escolhido por Militão em 1887 incorpora na cena fotografada.

Marcados por essas características, os elementos indiciais ligados ao cenário físico contidos nas fotos podem ser assumidos, nas fotografias de 1887, como indícios de supostas mudanças profundas das ruas retratadas em 1862. O contraponto a essa leitura insinua-se através da observação da movimentação humana fotografada nas ruas dos dois anos; movimentação esta que, afinal, também faz parte da “Rua do Comércio”. O cenário continua marcado pela presença de carroças, cavalos, negociantes; enfim, pelo comércio de porta em porta, característico de um perímetro urbano cuja economia permanece fortemente vinculada à produção de víveres no entorno rural e à sua distribuição nos armazéns e vendas de ruas mais centrais como a do “Comércio”.

Diante desse aspecto, uma impressão possível é de que as legendas das fotografias proponham, comparativamente, uma dupla mensagem ao observador. As transformações tecnológico-urbanísticas na rua teriam sido lineares; isto é, ocorrido em ritmo contínuo, desprovido de interrupções e de possíveis permanências do passado. Lado a lado com essa linearidade do desenvolvimento material, haveria uma relativa não-linearidade da dinâmica social vigente nesse mesmo espaço, entre 1862 e 1887.

Porém, existe outro contraponto no conjunto: uma legenda apenas, mas que contradiz a hipótese de que, nas imagens feitas em 1887, os textos se remetam sempre a transformações físicas lineares e mudanças sociais não-lineares em relação a um suposto passado, em 1862. Trata-se da fotografia de legenda “Igreja e Largo da Sé. (Sem alteração.) 1862” (atual Praça da Sé) (Foto 3).



Infelizmente, como já indiquei, não há como saber o que teria levado Militão a incorporar à imagem essa legenda. Só se sabe que o “Largo da Sé”, em 1887, é um dos locais simbólica e historicamente mais importantes da cidade: abriga, desde os idos coloniais, a Catedral, além de ser passagem obrigatória de todas as procissões (Martins, 1912, p. 156) e, a partir dos anos 1870, ponto de parada dos bondes a burro e de carros de aluguel.¹⁴ Foi escolhido também como espaço primeiro de instalação de quase todas as inovações tecnológicas concebidas pelo poder público e por empresas privadas para São Paulo: ocorreu ali, no dia 2 de outubro de 1872, a inauguração da iluminação a gás;¹⁵ foi do vizinho Largo do Carmo que partiu o primeiro bonde a burros em direção à Luz.¹⁶ O até então inédito calçamento a paralelepípedos foi colocado primeiro na Travessa e no Largo da Sé;¹⁷ os experimentos iniciais de irrigação das principais ruas da cidade aconteceram ali;¹⁸ enfim, o primeiro quiosque, o primeiro encanamento de esgotos foram assentados nesse local¹⁹. Isso tudo, para não se falar das transformações arquitetônicas que, em curso em toda a cidade, não poderiam deixar de se fazer presentes também no Largo.

O conteúdo do texto subjacente à fotografia sobre a “Igreja e Largo da Sé. (Sem alteração.)” permite reconhecer os dilemas interpretativos que a legenda acarreta para a imagem. Em especial na fotografia de rua, um texto referido à primeira vista a um elemento eminentemente físico – uma rua, um largo, uma ladeira – carregará sempre consigo um silêncio instigan-

te: o que são “rua”, “largo”, “ladeira” para o fotógrafo que, retratando esses lugares, dá às imagens esse tipo de legenda? São só as pessoas? Ou é eminentemente a dureza do calçamento, a curva da fachada, a aspereza do leito da rua?

Menos do que equacionar aqui esses questionamentos, importa utilizá-los como pretextos para aprofundar mais a análise. Adentremos as imagens.

4. Contextualizando indícios nas imagens I: cenários físicos

A rua, o largo, a ladeira mencionados nas legendas se definem enquanto tais, nas imagens, pela confluência de elementos indiciais referidos tanto ao cenário físico quanto aos agentes sociais. Esse aspecto torna mais complexo o conjunto comparativo de Militão, como representação visual do processo histórico em curso na rua paulistana. Fica em aberto para o observador se a legenda, por exemplo, “Rua do Comércio. – 1887”, se refere ao cenário físico da rua, à movimentação humana ou a ambos os aspectos. Há uma concepção de rua implícita nas legendas que é impossível decodificar.

No que se refere especificamente à dinâmica tecnológica, quero referir-me brevemente aos meios de transporte em circulação nas ruas retratadas. Em 1887 Militão inclui em sua representação duas fotos com respectivamente um bonde a burros e os seus trilhos, inovação com a qual a cidade vem convivendo de maneira paulatinamente mais intensa desde a inauguração da

¹⁴ Chefe de Polícia, “Edital”, *Correio Paulistano*, 22 de março de 1880.

¹⁵ N/a (Não assinado), “Festividade religiosa”, *Correio Paulistano*, 24 de janeiro de 1872.

¹⁶ N/a, “Bonds”, *Diário de São Paulo*, 1 de agosto de 1872.

¹⁷ N/a, “Calçamento”, *Correio Paulistano*, 7 de fevereiro de 1880.

¹⁸ N/a, “Irrigação das ruas”, *Correio Paulistano*, 13 de setembro de 1881.

¹⁹ Cf. respectivamente N/a, “Kiosque”, *Correio Paulistano*, 16 de junho de 1883; e N/a, “Serviço de esgotos”, *A Província de S. Paulo*, 18 de julho de 1883.

primeira linha, entre o Largo do Carmo (na atual Praça Clóvis Bevilacqua) e a Estação da Luz.



Foto 8: Detalhe de "Rua da Imperatriz. (Antiga do Rosário. Lado da Igreja.) 1887".

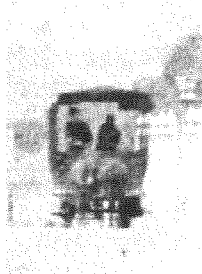


Foto 9: Detalhe de "Rua Alegre. (Lado da cidade.) 1887".

O detalhe da foto 8 faz reconhecer um primeiro vagão que escapa do cenário pela linha do horizonte, numa Rua da Imperatriz (atual 15 de Novembro) movimentada pela agitação característica de um horário do dia que parece ter sido comercial. Afinal, a loja de calçados à direita está aberta nessa importante rua do centro, num momento em que a Câmara Municipal defende com fervor legislativo e policial o "fechamento das portas" nos fins de semana:

Art. 1º - Os estabelecimentos comerciais ficam obrigados a conservar-se fechados nos dias Santificados, do meio dia em diante, excetuando-se, porém, as farmácias, cafés, bilhares, restaurantes e hotéis, sob multa de réis 30\$000. (...)²⁰

Já durante uma manhã qualquer, um outro bonde a burros (foto 9) se aproxima lentamente do fotógrafo ao longe, transitando, numa velocidade bem menor que os 14 km/h que caracterizarão o

bonde elétrico,²¹ pela Rua Alegre (atual Brigadeiro Tobias) em direção à Estação da Luz.

A presença desses elementos indiciais nas fotos não pode ser avaliada adequadamente sem considerar todo um imaginário social mais amplo que envolve esses veículos na cidade no mínimo desde a inauguração da primeira linha, em 1872. A despeito dos constantes problemas técnicos ligados ao serviço, e também das recorrentes reclamações sobre a suposta "grosseria" de cocheiros e condutores (Frehse, 1999, p. 142-53), reiteram-se, nos jornais da época, considerações sobre o fato de que

o progresso emergiu-se desta grande província há alguns anos, e soprou o mais vivaz e ardente de seus sopros na alma do povo paulista. A estrada de ferro (...) vai germinando prosperamente. Ontem a estrada de Campinas, hoje os bondes da capital, amanhã outras e outros.²²

Comentários desse tipo favorecem a interpretação dos bondes das fotografias de Militão em 1887 como indícios de mudanças históricas nas vivências de rua em relação a 1862. Neste ano, as ruas retratadas contam, quando muito, com carroças; porém, sobretudo com cavalos e burros, que caminham ou estacionam languidamente perto de algum canto de rua ou ladeira.

Já em 1887, as carroças – e também os carrinhos de mão – proliferam, como vimos no par de fotografias referentes à "Rua do Comércio".

Tudo isso em detrimento dos tradicionais e ruidosos carros de boi, que apare-

²⁰ Sessão de 17 de março de 1886, *Atas da Câmara Municipal da Cidade de São Paulo*, 1886.

²¹ N/a, "O bond eléctrico", *Correio Paulistano*, 19 de abril de 1888.

²² N/a, "Inauguração dos bondes", *Correio Paulistano*, 3 de outubro de 1872.



Foto 10: Detalhe de "Rua da Quitanda. 1862".

cem num conjunto mais amplo de imagens de 1862 produzidas por Militão, mas não no álbum de 1887.²³ A exclusão de qualquer referência visual a esse veículo, na compilação, faz do conjunto comparativo um discurso visual sobre a suposta completa ausência, nas ruas paulistanas, desse testemunho do passado rural da cidade. E isso por mais que, ainda em 1881, apareça no jornal um indignado a reclamar:

*Há ou não posturas, ou cousa que o valha, que proíba o estrondoso chiar de carros de bois dentro da cidade? É horroroso em certos dias estar-se em algumas ruas da capital, mesmo as mais centrais, onde a chiadeira dos tais carros dilacera os ouvidos. Providências. srs. da edilidade. Onde estão os fiscais?*²⁴

É verdade que a presença de bondes e de novos tipos de carros para o transporte de mercadorias e de coisas não impede a presença – mesmo que residual (em uma foto apenas) – dos antigos muarees em cantos perdidos de uma fotografia ou outra de 1887.

Mas esse animal parece estar em conformidade com a legislação então vigente: pelo



Foto 11: Detalhe de "Rua da Quitanda. 1887".

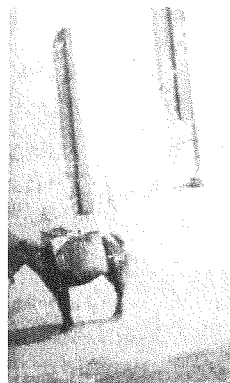


Foto 12: Detalhe da "Assembléia Provincial e Câmara Municipal. (Antiga Cadeia, reedificada em 1878.) 1887".

menos não se encontra em movimento, solto pela rua....

*Art. 52. É proibido dentro da Cidade e em outras povoações do Município, ter animais soltos nas ruas, largos e pátios. Na condução deles, serão encabrestados, dois a dois, de modo que não se desviem ou disparem. O infractor sofrerá a multa de 10\$ ou dois dias de prisão.*²⁵

Ainda seria possível submeter ao mesmo tipo de contextualização outros elementos indiciais ligados à infra-estrutura urbana: iluminação pública, postes telefônicos, quiosques. Isso para não falar de outros detalhes

²³ Ver, a respeito, o "Álbum de Vistas da Cidade de São Paulo", s.d., da Coleção "Militão de Azevedo" do Museu Paulista - USP.

²⁴ N/a, "À Camara Municipal e aos seus fiscais", *A Provincia de São Paulo*, 12 de fevereiro de 1881.

²⁵ N/a, "Leis provinciais", *Diário de São Paulo*, 28 de agosto a 18 de setembro de 1875.

²⁶ Sobre as relações entre vestimenta e estrutura social no Brasil oitocentista, cf. o trabalho pioneiro de Souza ([1950] 1987, cap. 4).

urbanísticos significativos: calçamento, fachadas de casa. Acompanhar comparativamente, nas fotografias de rua do *Album*, todos esses detalhes deixa entrever que, nas imagens de 1887, os elementos indiciais referidos ao mobiliário urbano podem, tal como as legendas, ser assumidos como indícios de uma transformação linear do passado de 25 anos antes. É como se a rua fosse outra; uma cidade completamente nova estaria surgindo...

Mas será? A fotografia da “Igreja e do Largo da Sé” volta a me acenar, contradição que impede a formulação de qualquer argumento definitivo em relação às imagens. E instiga-me a que me debruce sobre o terceiro nível de indícios cuja análise gostaria aqui de apresentar: os agentes sociais.

5. Contextualizando indícios nas imagens II: agentes sociais

Um aspecto importante nesse sentido é que se, como denotam estudiosos da fotografia de Militão, nas imagens os agentes sociais são “secundarizados” em favor do espaço construído (Lima e Carvalho, 1998, p. 114), nem por isso eles deixam de aparecer. Esses elementos indiciais são dificilmente identificáveis através da lupa aqui utilizada; não raro, transformam-se em meros “fantasmas”. A despeito dessa dificuldade técnica, consegue-se discernir: animais das dimensões de um cão ou de uma cabra; crianças, mulheres, homens. “Discernir” esses elementos significa, dentro das limitações metodológicas anteriormente mencionadas, distingui-los entre si na medida do

possível, por meio dos locais em que se encontram na rua e por meio da vestimenta; fator este que, ligado ao consumo ou não de determinados bens – e, portanto, à posse maior ou menor de riqueza – torna diretamente visíveis as diferenças sociais num universo urbano em formação como é a São Paulo de fins do Império.²⁶ Abduco do fator “cor” como índice de distinção social, considerando que se a sociedade em questão é escravocrata e fortemente hierarquizada, ela também, nesse final de Império, é permeada por complexas relações entre senhores e escravos; relações essas que tornam impossível associar indiscriminadamente cor a condição social (Wissenbach, 1998, p. 209-55).

Como já anunciei, destaco aqui precisamente a análise que fiz da presença das mulheres nas fotografias comparativas de Militão. As poucas que se deixam identificar como tais nas fotografias nos dois anos fazem-no respectivamente quatro vezes. Quem são? Seus sinais de diferenciação são pouco visíveis; se são brancas, mulatas ou negras, brasileiras ou estrangeiras, é, portanto, impossível dizer com precisão. Dentre as que se pode reconhecer, são todas adultas, dada a estatura com que aparecem em meio aos outros figurantes humanos das imagens.

Os espaços em que se pode distinguir a presença feminina nas fotos de 1862 são limítrofes entre a casa e a rua: o batente de uma porta na “Rua da Constituição” (atual Rua Florêncio de Abreu), uma calçada apenas insinuada na “Rua Alegre” ou outra, numa tarde qualquer, no fim da “Ladeira do Carmo” (atual Avenida Rangel Pestana).

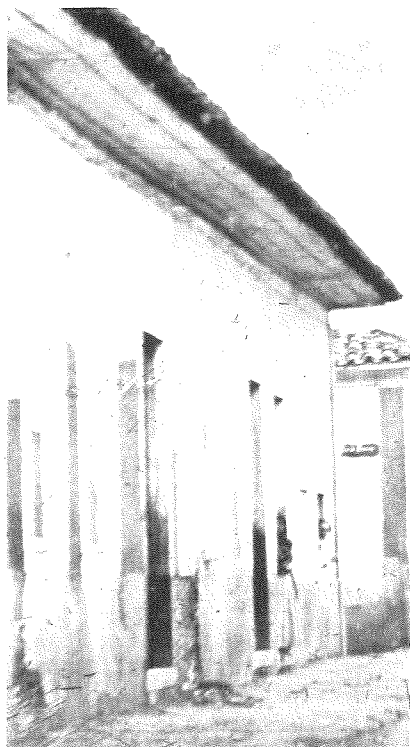


Foto 13: Detalhe de "Rua da Constituição. 1862".

Já na representação de 1887, a esquina momentânea e a calçada fugidia passam a integrar o cenário que envolve as figuras femininas discerníveis:

Diante dos detalhes, ganha sentido perguntar: a presença de mulheres em trânsito nas ruas em 1887 indicaria uma intencionalidade de Militão em assinalar, à sua maneira, uma tendência percebida por outros de seus contemporâneos? Em 1882 o advogado carioca Firmo de Albuquerque Diniz (Júnior) (1978 [1882], p. 39), depois de retornar por um mês à mesma São Paulo onde vivera trinta anos antes, comenta sobre

o movimento de transeuntes, grupos de senhoras, que passeiam, desacompanhadas

do chefe de família ou de outro qualquer homem, fazendo compras, hora entrando nas lojas de modas, nas confeitarias, ora parando para ver o que está nas vitrinas.

É impossível saber se Militão voluntária ou involuntariamente vai na mesma direção que Diniz em suas memórias. Afinal, são tantas as mediações que separam esses discursos entre si e, por outro lado, o momento da tomada e esta análise... Possível é reconhecer o dilema, o modo como a fotografia desafia outras fontes históricas. E sabe-se que a presença das mulheres na rua é uma novidade históri-



Foto 14: Detalhe de "Rua Alegre. (Lado da Luz.) 1862".



Foto 15: Detalhe de "Ladeira do Carmo e Aterrado do Brás. 1862".



Foto 16: Detalhe de "Palácio, Secretaria do Governo e Igreja do Colégio. (Arrasamento de parte do Convento e reedificação em 1881 pelo Senador Florêncio de Abreu. Ajudamento em 1886 pelo Sen. João Alfredo.) 1887".

ca, numa sociedade de fortes raízes patriarcais e estamentais, e na qual quanto mais elevado o *status* social, maior a distância em relação à rua (Dias, 1994 [1984], p. 95ss). Para esses grupos, a mulher era "senhora"; a menina, "senhorita", "filhinha"; e o recato, um tesouro a ser protegido a todo o custo do olhar alheio – da rua (Codman, 1870, p. 171; Bueno, 1903, p. 29-30; Barros, 1946, p. 13). Por este espaço se davam a ver e circulavam apenas aquelas que não podiam deixar de fazê-lo por razões econômicas, ou mesmo de (in)distinção social. Lavadeiras, quitadeiras, fiandeiras, prostitutas – escravas, livres ou libertas: essas e outras mulheres, mesmo que submetidas a uma rotina que implicasse o trânsito pelas ruas, faziam-no furtivamente, encapotadas em mantos de baeta negra, envoltas por panos, cabeça baixa, olhar fugaz (Dias, 1994 [1984], p. 99-101).

Nas imagens comparativas dos dois anos, quase todas as mulheres visivelmente em circulação pelas ruas aparecem com man-



Foto 17: Detalhe de "Rua Florêncio de Abreu. (Antiga da Constituição.) 1887".

tos. Dias de frio? Não se pode precisar. De qualquer forma, percebe-se uma diferença entre os tipos de manto respectivamente usados. A pedestre que, empunhando o guarda-chuva (ou guarda-sol?) aberto sobre o ombro, desce esguia a calçada esquerda da "Rua Florêncio de Abreu", numa manhã de sol de 1887 (Foto 17), deixa entrever um manto aparentemente mais acinturado e desprovido do volume do chale que pende dos ombros de outra mulher, que, pela mesma calçada, vem em sua direção. O traje da portadora do guarda-chuva nos remete, pela relativa finura da cintura, a um padrão de vestimenta geograficamente longínquo em relação à São Paulo da época, já que em voga nas grandes cidades da



Europa entre os anos 1880 e 1890 (Souza, 1987 [1950], p. 64).

Quanto às mulheres que visivelmente não estão em trânsito, e sim paradas entre a casa e a rua, delas se vê e se sabe pouco também. Apenas que os seus chales pendem do mesmo jeito nos dois anos; e que as casas na frente das quais estão postadas em 1862 e 1887 são térreas, porta-e-janela. Casas de gente pobre, numa cidade em que sobrados são sinal de distinção (Marins, 1999, p. 207)? Não se sabe; sobretudo porque nas ruas paulistanas da época se justapõem moradores dos mais diferentes segmentos sociais (Marins, 1999, p. 192). Tampouco se sabe se as mulheres fotografadas são as donas das casas à frente das quais estão postadas.

O silêncio da fotografia permanece mordaz... De qualquer forma, o modo dessas poucas e fugazes figuras femininas estarem nas ruas nos dois anos tematizados no álbum permite considerar a vigência de temporalidades outras, alheias à velocidade das mudanças que sofre o cenário físico que as abriga, na cidade.

Menos do que aqui tratar dos outros agentes sociais presentes nas imagens, vale assinalar que eles aparecem de alguma forma – mesmo como “fantasmas” – na rua fotografada tanto em 1862 quanto em 1887. O que varia são sua aparência, seus movimentos, sua postura; os respectivos segmentos sociais mais ou menos intensamente presentes na rua em cada momento.

Assim, percebe-se que, se Militão representa comparativamente a cidade aludindo a várias mudanças físicas na rua, suas imagens contêm, como contraponto que dá um sentido mais complexo ao todo, as pessoas

e os animais. São detalhes que remetem o observador àquilo que fica – a despeito do tempo que parece passar inexoravelmente entre uma fotografia e outra de um mesmo par comparativo. Talvez seja em parte por isso que a imagem “Igreja e Largo da Sé” se mantenha “Sem alteração” em pleno momento de transformações urbanas. As fotografias comparativas de rua são plenas de temporalidades variadas: abrem espaço para um cenário físico que muda num ritmo, enquanto o mundo social obedece a uma historicidade outra que, em si, é dialética (Lefebvre, 1981 [1953]; Martins, 1996). Nesse sentido, a imagem do antigo Largo da Sé é “sem alteração” porque, em meio a tudo que muda, não se altera – pelo menos no conjunto comparativo que Militão legou à posteridade.

6. Algumas considerações – e novas perspectivas

Estudiosos do *Album Comparativo* têm sido unânimes em apontar que as suas imagens representam as transformações arquitetônicas e urbanísticas da cidade em 25 anos; todo um novo desenho urbano que vai se esboçando em especial desde a chegada da ferrovia em meados dos anos 1860 (Kossoy, 1978, p. 42; 1981, p. 53; 1997; 1998; Lima, 1991, p. 67; Lima e Carvalho, 1993, p. 67; 1999). Sem duvidar da pertinência da constatação, quero sugerir, por meio da perspectiva teórico-metodológica aqui elaborada, que a representação visual construída por Militão é mais complexa. Essa complexidade se deixa reconhecer no modo como, nos pares comparativos, são abordados, por

um lado, os temas aludidos nas legendas, e, por outro, os cenários físicos e agentes sociais.

Acompanhar esses elementos indiciais naquilo que contém de indícios de continuidade ou ruptura histórica nas vivências de rua abordadas nas imagens permite reconhecer as fotografias de rua como representações visuais antropológicamente muito ricas, se o objetivo é compreender a dinâmica sociocultural envolvida nas vivências cotidianas do espaço da rua. É que as imagens retratam ruas *específicas*. E isso não apenas geograficamente, sendo as ruas fotografadas as principais vias de trânsito humano e de mercadorias da cidade de então, mas sobretudo simbolicamente. Vimos que os elementos indiciais ligados ao cenário físico são eminentemente indícios de mudança; aqueles ligados aos agentes sociais indicam todo o tempo permanência-e-mudança. É por isso que a rua representada é um espaço marcado por ritmos díspares entre a dinâmica social e a tecnológico-urbanística e, também, por uma dinâmica social de temporalidades relativas simultaneamente ao antigo e ao moderno.

Mas a análise permite mais em termos antropológicos: se Militão tematiza uma rua específica, o faz por que as suas imagens são representações visuais *específicas* da rua. As vistas comparativas dão a entender que “o São Paulo antigo e moderno” tão caro ao nosso fotógrafo é sobretudo os seus cenários físicos anunciados nas legendas. A cidade é mais o espaço do que as pessoas que por este circulam. Esse dado não é sem importância. No mesmo momento e em meio a limitações técnicas que, como as de de

Militão, favorecem em particular que seres em movimento se transformem em borrões, “fantasmas”, nas reproduções fotográficas deles feitas – portanto, que as ruas fotografadas pareçam ser mais vazias de gente do que de fato foram no momento da tomada –, fotógrafos de rua europeus realizam outras imagens. Primam precisamente pelas tomadas que fazem dos tipos humanos nas ruas e pelos longos textos descritivos que acompanham a caracterização fotográfica dessas pessoas (Thomson, 1994 [1877]; Westerbeck e Meyerkowitz, 1994, p. 74ss).

Ora, se a fotografia de rua de Militão coloca o cenário físico ligado à rua em primeiro plano, ela o faz por ser produto de todo um envolvimento – casual ou não – do autor com o cenário físico que fotografou; de um tipo de vivência específica da rua. As imagens permitem reconhecer serem resultado de incursões do fotógrafo por torres de igreja, edifícios públicos; os andares superiores de um dos cada vez mais numerosos sobrados erguidos na cidade. A mesma versatilidade, entretanto, não se percebe no modo como são retratadas as pessoas – obviamente com base nas limitações aqui existentes para a apreensão analítica das cenas respectivamente fotografadas. Se, em alguns momentos importantes, agentes sociais estão em primeiro plano (fotos 1 e 2), em inúmeros outros eles apenas se insinuam em um canto de imagem (fotos 12 e 16).

Aliás, diante desse fato estudiosos têm apontado fatores diversos a explicarem o porquê da “secundarização” dos agentes sociais por parte de Militão: ela se deveria a limitações técnicas, às características da



própria linguagem fotográfica que se constituía naquele momento; à “materialização de uma visão visceralmente colonizadora”, muito comum aos fotógrafos europeus do XIX e, possivelmente, presente também no universo de referências de Militão (Lima e Carvalho, 1998, p. 114). Outro autor, referindo-se a um aspecto ligado ao da “secundarização” dos agentes sociais – a ausência de fotografias e postais retratando moradias e bairros operários –, considera que essa ausência se deveria a fatores ideológicos (a elite “almeja por uma capital com uma nova imagem – *iconograficamente européia*” – Kossoy, 1999, p. 66ss).

Pessoalmente, tendo a argumentar em favor de um terceiro aspecto, à luz de um olhar antropológico sobre a “circunscrição sociocultural” que envolve a então nascente opinião pública paulistana da época, à qual Militão pertence como fotógrafo de rua que veicula publicamente imagens suas como sendo, conforme insinua o título de seu álbum, “da cidade” como um todo (Frehe, 1999) – o que lhe rende, aliás, destaque na imprensa da época.²⁷ Se, como é o caso nesse fim de Império, a despeito de todas as inovações modernizadoras, a rua ainda é predominantemente um local de expressão de distinções estamentais fundamentais entre os grupos que compõem essa sociedade escravocrata, tematizar os agentes sociais é abrir espaço para setores estamentalmente tidos como inferiores. E isso é complicado, numa sociedade em que abordar, por exemplo, nos jornais qualquer assunto referido à presença das quitandeiras – vendedoras ambulantes de doces e víveres – nas ruas é motivo de desculpas explícitas do editor

ao seu público leitor: “A pesar de tratar-se de uma questão de verduras e quitandeiras, não levem a mal que liguemos importância a ella (...)”.²⁸ Discursos como esse deixam intuir que, de alguma forma, o que está em questão numa sociedade ainda escravocrata e tão hierarquizada como a paulistana de então não é *não abrir*, e sim, *abrir*, em jornais, fotografias, relatos e crônicas, espaço para os tipos humanos em circulação pelas ruas – em sua maioria, os setores menos abastados, já que é a *sua* rotina econômica e social de todos os dias que está efetivamente ligada de forma visceral ao espaço da rua. É um mundo social no qual cada um ainda tem um lugar definido (se se considera que a abolição oficial da escravidão está próxima); portanto, um contexto no qual há pessoas e coisas acerca das quais simplesmente não se fala em editoriais; que pouco se perpetua em um álbum “comparativo da cidade”, que é a obra máxima de seu autor. Estou sugerindo que a percepção desses setores sociais, por parte dos segmentos envolvidos na consolidação de uma opinião pública na cidade, acaba por atuar em favor de uma certa invisibilização daqueles em meios de expressão dessa mesma opinião pública, como é o caso, por exemplo, do álbum de Militão. Essa peculiaridade salta ainda mais aos olhos quando se contemplam as fotografias de rua do autor em meio a outras, contemporâneas e, por exemplo, européias.

Além desse argumento, gostaria de aludir, por fim, a um segundo, complementar e fundamentado na própria biografia de Militão. É importante ter em linha de conta

²⁷ N/a, “A velha e a nova cidade de São Paulo”, *A Província de São Paulo*, 11 de outubro de 1887. De fato, Militão parece ser bem conhecido da imprensa da época. Atestam-no não apenas os anúncios em que propagandeia os seus serviços fotográficos (Lima, 1991), mas também crônicas jornalísticas que, discorrendo sobre a vida na cidade, mencionam explicitamente o fotógrafo, caracterizando-o, por exemplo, como “boa prosa”. Cf. O sr. Segismundo, “O sr. Segismundo”, *Diário de São Paulo*, 14 de setembro de 1873.

²⁸ N/a, “Obras municipais”, *A Província de São Paulo*, 22 de fevereiro de 1877.

que se, nas fotografias de rua do *Album*, o autor “secundariza” os agentes sociais, em sua obra como um todo os agentes sociais estão absolutamente presentes – se levamos em consideração a intensa atividade de retratista do fotógrafo, cujo acervo atualmente disponível conta com aproximadamente 12 mil retratos de indivíduos dos mais diversos estratos, ricos e pobres, senhores e escravos, da sociedade paulistana (Lima e Carvalho, 1997). Obviamente isso não “resolve” a questão da aparente escassez de agentes sociais nas fotografias comparativas, mas reforça a idéia de um mundo social no qual há espaços antropologicamente definidos para a apreensão fotográfica da gente – em geral pobre – que circula pelas ruas: o ateliê fotográfico, sim; a rua, não tanto.

Desenvolvidos esses argumentos, cabe assinalar que eles partem de uma apreensão específica – antropológica – da rua através das fotografias de rua de Militão. Encaradas sob esse ângulo, as imagens do fotógrafo carioca se transformam em olhares sobre a rua que, carregando representações visuais bem peculiares sobre esse espaço, permitem pensar vivências sociais específicas dele.

Referências bibliográficas

AVANCINI, Atilio José. *Em flagrante: leitura de fotografias de rua do cotidiano da cidade de São Paulo nas duas primeiras décadas do século XX*. São Paulo, USP, ECA (Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação), 1999.
 BARROS, Maria Paes de. *No tempo de Dantes*. São Paulo: Brasiliense, 1946.
 BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros. O cerimonial da polidez*. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. 98, 1944. p. 81-103.
 _____. *Sociologie du Brésil. I. Naissance d'une classe sociale, la classe moyenne; II.*

O desafio maior reside em decodificar antropologicamente esse modo fotográfico de ver a rua para, a partir dele, pensar a lógica sociocultural que envolve as vivências sociais desse espaço. As fotografias comparativas de Militão permitiram reconhecer o papel fundamental que exercem nesse sentido os agentes sociais. Eles embaralham as referências do observador por serem fugazes: fugazes em seus gestos, na identificação de sua vestimenta, de sua postura, aparência. Parece-me ser essa a característica que, em meio à aparente fixidez do cenário físico da rua fotografada e ao silêncio da fotografia que contém esses agentes, suscita o questionamento antropológico acerca dessa mesma rua e dessa fotografia e, conseqüentemente, acerca das vivências sociais que mediam a representação visual produzida sobre esse espaço no tempo. O que tentei aqui foi dar início a essa reflexão, certa, no entanto, de que são inúmeros os dilemas interpretativos ainda a enfrentar. É que a fotografia está sempre repleta de intrigantes e desafiadores silêncios. Como a rua. Na fotografia de rua.

De la caste à la classe. Palestra proferida na Université de Paris, Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine (mimeo), 1954.
 BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p. 219-40.
 BRUNO, Ernani da Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo. Burgo de estudantes (1828-1872)*. São Paulo: Hucitec, 1983a [1954].
 _____. *História e tradições da cidade de São Paulo. Metrôpole do café (1872-1918) e São*



- Paulo de hoje (1918-1954). São Paulo: Hucitec, 1983b [1954].
- BUENO, Francisco Vieira. A cidade de São Paulo. Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, Campinas, n. 3, 1903.
- CAMPOS, Eudes. A arquitetura paulistana sob o Império. Aspectos da formação da cultura burguesa em São Paulo. 4 v. São Paulo, USP, FAU (Tese de Doutorado), 1997.
- CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. Retrato do coração da cidade. Memória, São Paulo, ano V, n. 19, jul.-dez. 1993. p. 31-8.
- CODMAN, John. Ten months in Brazil: with notes on the Paraguayan War. Edinburgh: Grand & Son, 1870.
- D'ALMEIDA, Roberto. População da província de São Paulo – 1854. Discurso com que o Illustíssimo e Excellentíssimo Snr. Dr. Roberto d'Almeida, Vice-Presidente da Província de São Paulo, abriu a Assembléa Legislativa Municipal no dia 18 de Fevereiro de 1856.
- DINIZ, Firmo de Albuquerque (Junius). Notas de viagem. Coleção Paulística, v. 5. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1978 [1882].
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1984].
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994 [ed. fr.: 1983].
- EDWARDS, Elizabeth. Introduction. In: _____. (Ed.). Anthropology & photography, 1860-1920. New Haven/London: Yale University Press/The Royal Anthropological Institute, 1992. p. 3-17.
- FERNANDES, Florestan. Do escravo ao cidadão. In: BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. Relações raciais entre negros e brancos no Brasil. São Paulo: Unesco/Anhembi, 1955. p. 16-66.
- _____. Cor e estrutura social em mudança. In: BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. Relações raciais entre negros e brancos no Brasil. São Paulo: Unesco/Anhembi, 1955. p. 17-122.
- FINA, Wilson Maia. São Paulo em 1869. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, São Paulo, v. 68, 1970.
- FREHSE, Fraya. Entre o passado e o presente, entre a casa e a rua: tempos e espaços na cidade de São Paulo de fins do Império. São Paulo, USP, FFLCH (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social), 1999.
- FREITAS, Affonso A. de. Tradições e reminiscências paulistanas. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1978 [1921].
- FRIZOT, Michel. Neue Geschichte der Fotografie. Trad. Rolf W. Blum et al. Köln: Könemann, 1998 [ed. fr.: 1994].
- GINZBURG, Carlo. Sinais. Raízes de um paradigma indiciário. Mitos, emblemas e sinais. Morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1991 [ed. ital.: 1986]. p. 143-89.
- IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Anuário Estatístico do Brasil. Rio de Janeiro: IBGE, 1971.
- KOSSOY, Boris. Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): a recuperação da cena paulistana através da fotografia. São Paulo, FESP (Dissertação de Mestrado), 1978.
- _____. A fotografia como fonte histórica. Introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo: MICT, 1980.
- _____. Militão de Azevedo. In: TOLEDO, Benedito Lima de; KOSSOY, Boris; LEMOS, Carlos. Militão. Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo (Secretaria Municipal de Cultura), 1981. p. 31-52.
- _____. Militão: apontamentos para uma biografia. In: Militão de Azevedo e a cidade de São Paulo. CD-ROM. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1997.
- _____. Fotografia e memória: Reconstituição por meio da fotografia. [1996]. In: SAMAIN, Etienne (Ed.). O fotográfico. São Paulo: CNPq/Hucitec, 1998. p. 41-7.
- _____. Tramas e realidades da ficção fotográfica. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- LAGO, Pedro Corrêa do. Militão Augusto de Azevedo. São Paulo nos anos 1860. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.
- LEFEBVRE, Henri. Perspectivas de sociologia rural [1953]. In: MARTINS, José de Souza (Org.). Introdução crítica à sociologia rural. São Paulo: Hucitec, 1986 [1981]. p. 163-77.
- LEMONS, Carlos. A arquitetura que Militão de Azevedo fotografou em São Paulo. In: TOLEDO, Benedito Lima de; KOSSOY, Boris; LEMOS, Carlos. Militão. Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo (Secretaria Municipal de Cultura), 1981. p. 23-30.
- _____. Alvenaria burguesa. Breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café. 2ª ed. São Paulo: Nobel, 1989 [1985].
- LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: Estudo de caso – II. In: FABRIS, Annateresa (Org.). Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991. p. 59-82.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as pinturas de Militão no Museu Paulista. Anais do Museu Paulista, Nova Série, São Paulo, n. 1, 1993. p. 110-25.

_____. O fotógrafo Militão de Azevedo; links Militão de Azevedo e Retratos. In: Militão de Azevedo e a Cidade de São Paulo. CD-ROM. São Paulo, ATR Multimedia, 1997.

_____. Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fotografia*, Rio de Janeiro, n. 27, 1998. p. 110-25.

MARINS, Paulo César Garcez. Através da rótula. Sociedade e arquitetura urbana no Brasil, sécs. XVII-XX. 2 vols. São Paulo, USP, FFLCH (Tese de Doutorado em História), 1999.

MARTINS, Antonio Egydio. São Paulo Antigo (1554-1910). 2 vols. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1912.

MARTINS, José de Souza. Subúrbio. Vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo: São Caetano, do fim do Império ao fim da República Velha. São Caetano do Sul/São Paulo: Prefeitura do Município de São Caetano do Sul/Hucitec, 1992.

_____. As temporalidades da História na dialética de Lefebvre. In: _____. (Org.). Henri Lefebvre e o retorno à dialética. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 13-23.

_____. O avesso da fotografia. *Jornal de Resenhas*, Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 de novembro de 1999. p. 3.

MELLO E SOUZA, Gilda de. O espírito das roupas. A moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 [1950].

MORSE, Richard. Formação histórica de São Paulo. São Paulo: Difel, 1970 [1954].

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). O fotográfico. São Paulo: Hucitec/Cnpq, 1998. p. 113-7.

RODRIGUES, José Wasth. Documentário arquitetônico, relativo à antiga construção civil no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1975 [1945].

SAHLINS, Marshall. Ilhas de história. Trad. Barbara Sette. Rev. Técn. Márcia Bandeira de Mello Leite. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990 [ed. ingl.: 1985].

SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária. Sobre o dispositivo fotográfico. Trad. Eleonora Bottmann (colab. Denise Bottman). Campinas: Papyrus, 1996 [ed. fr.: 1987].

THOMSON, John. Victorian London street life in historic photographs. New York: Dover Publications, 1994 [1877].

TOLEDO, Benedito Lima de. A imperial cidade de São Paulo vista por Militão. In:

_____; KOSSOY, Boris; LEMOS, Carlos. Militão. Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo (Secretaria Municipal de Cultura), 1981. p. 5-22.

WESTERBECK, Colin; MEYERKOWITZ, Joel. Bystander. A history of street photography. London: Thames and Hudson, 1994.

WINCHESTER, Ian. On referring to ordinary historical persons. In: WRIGLEY, E. (Ed.). Identifying people in the past. Londres: Arnold, 1973. p. 1-40.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Sonhos africanos, vivências ladinas. Escravos e forros em São Paulo (1850-1880). São Paulo: Hucitec, 1998.

(continuação)

(1999, p. 183), por sua vez, concebe que as fotografias, inseridas num álbum de vistas urbanas, teriam sido oferecidas, sem muito sucesso, aos alunos da Academia de Direito de São Paulo nos primeiros anos da década de 1860. Recentemente, Pedro Corrêa do Lago reiterou esse argumento corroborando-o por meio da apresentação de um artigo de jornal da época em que um certo J. C. Müller oferece aos estudantes da Academia a possibilidade de adquirirem álbuns fotográficos com vistas da

cidade sob medida (Lago, 2001, p. 19). A dúvida que permanece é, entretanto, qual seria a relação desse senhor com Militão e suas imagens de 1862.

* Carta a Anatole Garraux, 21 de janeiro de 1887. "Livro copiador de cartas enviadas".

"Agradeço a Solange Ferraz de Lima por chamar a minha atenção para esse aspecto.



Anexo

Elementos indiciais focalizados nas legendas	Legendas dos pares de fotografias comparativos
ruas	"Rua do Rosario. (Lado do Pátio da Sé.) 1862" "Rua da Imperatriz. (Antiga do Rosário. Lado do Pátio da Sé.) 1887" "Rua do Rosário. (Lado da Igreja.) 1862" "Rua da Imperatriz. (Antiga do Rosário. Lado da Igreja.) 1862" "Rua do Comércio. 1862" "Rua do Comércio. 1887" "Rua da Quitanda. 1862" "Rua da Quitanda. 1887" "Rua da Cruz Preta. 1862" "Rua do Príncipe. (Antiga da Cruz Preta.) 1887" "Rua da Tabatingüera. 1862" "Rua da Tabatingüera. 1887" "Rua da Glória. 1862" "Rua da Glória. 1887" "Rua da Constituição. 1862" "Rua Florêncio de Abreu. (Antiga da Constituição.) 1887" "Rua Alegre. (Lado da cidade.) 1862" "Rua Alegre. (Lado da cidade.) 1887" "Rua Alegre. (Lado da Luz.) 1862" "Rua Alegre. (Lado da Luz.) 1887" "Cidade de S. Paulo e antigo Miguel Carlos. (Vista tirada do Seminário Episcopal.) 1862" "Rua Florêncio de Abreu. (Descida do antigo Miguel Carlos.) 1887"
ladeiras	"Ladeira do Palácio. 1862" "Rua João Alfredo. (Antiga Ladeira do Palácio.) 1887" "Ladeira do Carmo e Aterrado do Brás. 1862" "Ladeira do Carmo e Aterrado do Brás. 1887"
largos e, neste contexto, ruas adjacentes	"Largo e Rua do Braz. 1862" "Largo e Rua do Braz. 1887"
edificações religiosas e, neste contexto, largos	"Igreja de N. S. dos Remédios e Pátio da Cadeia. 1862"

	"Igreja de N. S. dos Remédios e Largo da Assembléia. (Ajardinado em 1881.) 1887" "Igreja e Largo da Sé. (Sem alteração.) 1862"
• edifícios públicos	"Igreja e Convento do Colégio - 1862. Servindo de Palácio do Governo, Tesourarias Geral e Provincial, Assembléia Provincial, Coletorias e Correio (Edificação dos Jesuítas em 1673.)" "Palácio, Secretaria do Governo e Igreja do Colégio - 1887. (Arrasamento de parte do Convento e reedificação em 1881 pelo Senador Florêncio de Abreu. Ajardinamento em 1886 pelo Sen. João Alfredo.)" "V. O. Terceira e Convento de S. Francisco. (Este último servindo de Academia de Direito.) 1862" "Academia de Direito. (Restaurada em 1884.) 1887" "Cadeia, sala da Câmara e Júri. 1862" "Assembléia Provincial e Câmara Municipal. (Antiga Cadeia, reedificada em 1878.) 1887"

Abstract

This paper aims at exploring the use of street photography for the understanding of the sociocultural logics involved in day-by-day experiencing of the São Paulo streets at the end of the 19th century. During the last decades of the Brazilian monarchy the São Paulo streets were submitted to enormous transformations amidst the historical process of modernization and urbanization which turned a strongly rural city into an important commercial and financial center for the coffee-export business. Taking this context into account, what can the social experiencing of the street reveal about the way the social changes were experienced by the São Paulo society in its everyday life? Street photographs are fundamental data for examining this issue. They are means of visual representations of specific streets as they contain specific visual representations of the streets in definite sociocultural and historical contexts. Here I intend to analyze particularly the comparative street photographs of the *Album Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887*, by Militão de Azevedo. Proposing themselves as data on the urban transformations which give a certain visual meaning of these transformations to their author, the images offer themselves as representations not just of the urban transformations. They are above all visual representations of a specific way these changes were experienced in the streets; and, thus, of socioculturally singular ways of photographing this space – and of experiencing it.

Keywords: street photography, Militão Augusto de Azevedo, São Paulo (city), street anthropology, index analysis.

Recebido em: maio de 2002.

Aprovado em: junho de 2002.



A construção da ficção na fotografia documental: o fotojornalismo de Robert Capa

Marcus Túlio Lavarda e Marcelo Marinho

Resumo

O público leitor costuma tomar como absolutamente verdadeiras e inquestionáveis as imagens do fotojornalismo, mas duvidam, por vezes, da veracidade das palavras impressas. Neste estudo, analisa-se a mais célebre fotografia de Robert Capa com base na noção de ambigüidade, assim como nas idéias de Barthes, Schaeffer, Santaella e Bril, entre outros. Observa-se que mesmo em documentos fotojornalísticos há grande possibilidade de construção de uma ficção (ou de uma realidade apenas virtualmente possível).

Palavras-chave: ambigüidade da linguagem, Robert Capa, fotojornalismo.

Considerações iniciais: questões e método

Ao longo do tempo, o fotojornalismo desenvolveu e consolidou, sobretudo na documentação de diferentes guerras (da Crimeia, em 1855, ao Afeganistão e Oriente Médio, em 2002), o estilo, as características e tendências que, desde sempre e até hoje, marcam o trabalho de grandes fotojornalistas, de Roger Fenton a Eugene Smith, de Matthew Brady a Robert Capa. A reportagem fotográfica sobre conflitos bélicos é, de maneira geral, o resultado de uma encomenda expressa ao fotógrafo: cabe ao profissional registrar os fatos de acordo com pautas definidas (de forma explícita ou implícita) pelos grandes empresários da comunicação mundial: o fotojornalista sujeita-se às exigências editoriais do comprador do material produzido (em última instância,

o próprio público leitor). No caso de Robert Capa (1913-1954), húngaro naturalizado norte-americano, boa parte de seu trabalho resulta de contratos com grandes revistas internacionais, condição que, por vezes, pode se opor à isenção ou imparcialidade que se pretende do trabalho jornalístico.

Ainda assim ou por essa razão, como sublinha Boris Kossov (2001, p. 32), imagens fotográficas tornam-se “documentos insubstituíveis” e solicitam uma análise aprofundada, pois a responsabilidade social do fotógrafo é imensa, não somente para com seus contemporâneos, mas também para com aquelas gerações posteriores cujo presente e futuro dependem da história revelada (ou ocultada) tanto pelos textos verbais quanto pelos textos fotográficos. Assim, o estudo de documentos fotográficos deve ser realizado de forma crítica quanto aos aspectos sógnicos da imagem e suas funções na sociedade.

Ora, Robert Capa viveu, morreu (ao pisar numa mina explosiva na Indochina) e sobrevive à sua própria morte por intermédio do fotojornalismo de guerra. Por esse conjunto de razões, selecionou-se o mais célebre trabalho fotojornalístico de Robert Capa para fins de análise e interpretação com base nos escritos teóricos de Roland Barthes, Jean-Marie Schaeffer, Boris Kossoy, Antonio Arcari, Stefania Bril, Lucia Santaella e Winfried Nöth, assim como no pertinente estudo de Jorge Pedro de Sousa sobre a história do fotojornalismo ocidental. Os resultados são apresentados segundo dois eixos de abordagem: o primeiro, teórico, estuda as imagens fotográficas no espaço intervalar entre realidade e ficção; o segundo, analítico, interpreta a guerra civil espanhola pelas lentes de Robert Capa. Ao término do estudo, pretende-se avaliar o grau de ficcionalidade existente no documento imagético desse grande e controverso fotojornalista.

1. Imagens fotográficas: entre realidade e ficção

Se, como sustenta Stefania Bril (1992, p. 112), todo fotojornalista interpreta o evento antes de registrá-lo, se ele enquadra, seleciona, amputa, oculta ou realça elementos de informação, também o leitor participará da construção de sentido para a imagem fotográfica, e haverá tantas interpretações de uma imagem quantos forem os seus leitores, mesmo que os leitores possam duvidar da palavra impressa e dificilmente questionem a “verdade” de uma fotografia.

O conhecimento engendrado pela fotografia documental oscila entre veracidade e

virtualidade, ou seja, os caminhos trilhados entre aquilo que efetivamente ocorreu no passado e o ponto em que se inicia um processo de transformação ou elaboração da realidade. Conforme sustenta Philippe Dubois (1994, p. 26), esses caminhos são balizados pelos seguintes aspectos: a fotografia pode se apresentar como um reflexo objetivo do real; a fotografia pode representar uma construção ao mesmo tempo objetiva e subjetiva do real; a fotografia pode se impregnar de elementos de construção de uma ficção (ou de uma realidade apenas ou sobretudo virtualmente possível).

1.1. A fotografia como reflexo especular do real

Philippe Dubois (1994, p. 316), em seu instigante estudo sobre as funções da fotografia, lembra as pertinentes idéias do romano Cícero a respeito da retórica e da força das imagens: “De todas as nossas impressões, as que se fixam mais profundamente na mente são as que foram transmitidas pelos sentidos; ora, de todos os sentidos, o mais sutil é a visão. Portanto, recorrer à imagem é o meio mais seguro de conservar a lembrança de algo”. Destarte, é por intermédio das imagens que se arquivam as recordações do passado, tanto individual quanto coletivo: por intermédio da imagem começa o discurso que reconstrói, mnemonicamente, o passado.

Nessa perspectiva, como salienta Antonio Arcari (2001, p. 125), até a invenção da fotografia na primeira metade do século XIX, o objetivo da arte era o de reproduzir fielmente o real, transformá-lo em imagens. Esse



papel logo foi passado à fotografia, pois os mecanismos ópticos e fotoquímicos permitiram a criação de uma imagem derivada diretamente (sem intermediários) da realidade visível. Assim, como o mundo é mutação constante, tornou-se fundamental, para a humanidade, fixar sobre a película gelatinosa estados fugidios e corrediços de pessoas, cidades, estilos e tendências de comportamento do homem, o que poderá servir de parâmetros históricos para gerações futuras. Nesse caso, para retomar Roland Barthes, “o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação” (1984, p. 132), ou seja, a prova concreta e inquestionável, a veracidade dos fatos prevalecem sobre a função de re-produção (produzir de novo, criar novamente, conforme a etimologia do vocábulo). Um exemplo seria a célebre fotografia de Che Guevara morto, imagem distribuída para autenticar o aniquilamento de um mito, o fim de um sonho embalado por legiões de esquerdistas pelo mundo a fora.

Nessa linha de raciocínio, Schaeffer (1996, p. 78) sustenta que a objetividade da fotografia está ligada à tese comumente aceita da existência autônoma e real do objeto/fato fotografado (do referente), enquanto a subjetividade marcaria apenas a interpretação (do receptor/leitor), ignorando-se, nesse caso, a importante figura do elaborador da mensagem, como se o fotógrafo não existisse, como se houvesse apenas o aparelho fotográfico reproduzindo automaticamente uma dada realidade.

Assim, Susan Sontag salienta que “as fotografias fornecem provas incontroversas de que uma determinada coisa aconteceu” (*apud* Santaella e Nöth, 1998, p. 122). Ora,

é sobretudo no fotojornalismo que se encontra arraigada a tese de objetividade, da imagem fotográfica como espelho objetivo da realidade, pois, segundo Isaac Camargo (1998, p. 98), dois fatores proporcionam à fotografia a sensação de que ela é um sucedâneo do real, a saber, sua precisão especular (seus reflexos precisos de espelho da realidade) e sua objetividade (esses reflexos independem de um sujeito que traduz a realidade em imagens). Dessa maneira, Kossoy (2001, p. 48) afirma que as fotografias sempre representarão um meio de informação e de conhecimento, derivando-se, daí, seu valor documental.

1.2. A fotografia como construção subjetiva do real

Por outra vertente, Santaella e Nöth (1998, p. 120) retomam idéias de Arlindo Machado e consideram a fotografia como feixe de indicadores da posição ideológica ocupada pelo fotógrafo, enquanto Boris Kossoy sustenta que a fotografia não substitui a realidade, pois ela apenas “traz informação visual de um fragmento do real, selecionado e organizado esteticamente e ideologicamente” (2001, p. 114). Nota-se, nesse caso, que o fotógrafo transforma-se em remodelador da realidade e traduz em imagens fotográficas suas emoções e anseios, suas formas de pensar e reagir diante do universo. O fotógrafo torna-se um tradutor de novas realidades e pontos de vista sobre o mundo.

Antonio Arcari (2001, p. 17) sublinha que a realidade de uma representação depende do modo como o tema é expresso, ou seja, a realidade do fato fotografado molda-se

segundo a cosmovisão do fotógrafo. Jorge Sousa (2000, p. 36) enfatiza que as práticas de construção imagética sofreram forte influência ideológica ao longo de diferentes guerras, pois quase sempre os governos moldam ou constroem a informação visual e usam os documentos fotográficos a seu favor, nas mais diversas mídias. Nessa perspectiva, Santaella e Nöth (1998, p. 116) lembram que Santos Zunzunegui considera que o controle sobre as imagens converte-se em uma forma privilegiada de poder.

Vale sublinhar que no laboratório pode haver também manipulação e recortes no produto final por intermédios de máscaras, sub ou superexposições, granulação fina ou acentuada. Também o advento da fotografia digital tornou infinita a possibilidade de manipulações da imagem. Ressalta-se, aqui, que quase nunca é o fotógrafo quem edita as fotografias e legendas para posterior publicação, pois se transfere ao editor da mídia a possibilidade de reenquadrar, amputar, sombrear e ocultar detalhes, alterar cores (já tivemos a ocasião de ver um Lula acabrunhado sobre um fundo vermelho escuro e um Collor vitorioso sobre um fundo azul radiante) e, por vezes, inverter horizontalmente a imagem (alguém que olha para a direita, para o futuro, passaria a olhar para a esquerda, para o passado) ou ilustrar a notícia de um fato recente com uma imagem antiga ou correspondente a outro evento (como certa imagem televisiva supostamente realizada em 1991, na qual uma senhora árabe – palestina? – comemora o fim da Guerra do Golfo, uma imagem re-empregada logo após o 11 de setembro de 2001 em sentido totalmente distinto): uma

nova realidade (aceita como tal por aqueles que não a contestam) é construída apenas com os elementos presentes no negativo fotográfico.

Gisele Freund sustenta ainda que as legendas de uma fotografia podem mudar totalmente seu significado, como salienta Jean-Marie Schaeffer (1996, p. 73-4), criando-se, dessa forma, uma nova realidade com o auxílio do texto (legenda ou matéria). Pode-se ir mais além e dizer que a diagramação também altera o sentido global da fotografia, pois a disposição de uma imagem de grandes proporções no espaço superior direito de uma página ímpar confere ao evento ou à personalidade retratados mais importância que uma pequena imagem no canto inferior esquerdo de uma página par, entre outras múltiplas combinações possíveis.

1.3. A fotografia como construção da ficção

Nota-se que são tênues as fronteiras entre a construção de uma nova realidade e a elaboração de uma ficção. Boris Kossoy (2001, p. 121) salienta a proximidade que pode existir entre fotografia documental e a fotografia de propaganda, assim como a ideologia que determina a estética da representação, ou os mecanismos ideológicos que governam a produção e a recepção de documentos fotográficos. Rudolf Arnheim (*apud* Dubois, 1994, p. 38) contesta o papel de reproduzidor da realidade exercido pela fotografia, pois são evidentes as diferenças visíveis entre o real e a imagem fotográfica, a partir do próprio ângulo de visão escolhido pelo fotógrafo, do enquadramento, da



imagem apenas bidimensional e das tonalidades de cinza diferentes das que se percebem a olho nu: essas características transformam a imagem fotográfica numa outra realidade (virtual ou paralela, logo, ficcional). Nesse sentido, Santaella e Nöth (1998, p. 128) afirmam que o poder fotográfico de duplicação do real pode gerar “ambigüidades insolúveis”, e a ambigüidade é exatamente uma das características da ficção. Aliás, Platão desenvolve, em seu famoso diálogo *Crátilo*, a idéia de que toda linguagem é ambígua, e essa noção é de grande pertinência para a análise da construção de ficções por intermédio da linguagem fotográfica.

Assim, também Gisele Freund (*apud* Schaeffer, 1996, p. 73) contesta a objetividade da fotografia, dizendo que elas não passam de uma “ilusão”. Para Berger, num contexto mais amplo, “a fotografia não só representa a realidade, como também a cria e é capaz de distorcer nossa imagem do mundo representado” (*apud* Santaella e Nöth, 1998, p. 109). O fotojornalista tem ao seu alcance a possibilidade de compor as imagens, tornando-as ambíguas e afastadas daquilo que se considera realidade unívoca e inquestionável. Um exemplo às raias da comicidade é a célebre fotografia do alienígena de Roswell, em que se “documenta” a autópsia de um pretense extra-terrestre, como se fosse um Che Guevara de outras galáxias (as duas fotografias trazem boa dose de homologias). Outros exemplos podem ser encontrados em documentos fotográficos do antigo regime soviético, nos quais é simplesmente apagada a presença de certas pessoas expurgadas do regime, criando-se uma verdadeira ficção histórica para fins de

propaganda. No Brasil, o exemplo mais célebre talvez seja a fotografia que pretendia “documentar” a boa saúde de Tancredo Neves às vésperas de seu falecimento.

Por esse viés, Kossoy (2001, p. 116-21) analisa uma foto “documental” realizada no Brasil e posteriormente enviada à Itália para aumentar o número de interessados em participar do programa de recepção de imigrantes do governo brasileiro. Essa foto traz camponeses numa agradável paisagem bucólica, todos sorridentes e bem apresentados, numa composição muito afastada da realidade e muito próxima de inúmeras pinturas do Romantismo italiano: a fotografia constrói uma ficção com base em elementos do imaginário dos europeus, e provavelmente ninguém pensaria em questionar a veracidade daquelas fotos, quando seria possível fazê-lo em relação a textos de qualquer natureza.

Nessa perspectiva, as noções expostas até o presente momento são de grande valia para a análise do trabalho do fotojornalista Robert Capa, como se verá nas páginas a seguir.

2. A guerra civil espanhola nas lentes de Robert Capa

O fotógrafo Capa é um dos primeiros a tirar grande proveito dos avanços tecnológicos verificados na indústria fotográfica da primeira metade do século XX. O lançamento da Leica, máquina fotográfica alemã, bem menor, mais leve, mais silenciosa e resistente que suas congêneres, tornou possível o registro de imagens de guerra com maior precisão e riqueza de detalhes, em

filmes cujo formato já se enquadrava no tamanho convencional (24x36mm) usado nas máquinas de hoje. O aprimoramento da Leica e da sensibilidade dos filmes acompanhou-se do desenvolvimento de flashes portáteis, e esses avanços contribuíram para facilitar o trabalho dos fotógrafos que cobrem as guerras, situações que exigem grande agilidade para execução do trabalho.

Assim, em 1936, com apenas vinte e cinco anos de idade, o jovem fotógrafo

Robert Capa faz sua primeira cobertura fotojornalística de um conflito bélico. A Guerra Civil Espanhola (1936-39) foi um conflito marcado pelas diferenças ideológicas que antecederam a Segunda Guerra Mundial: de um lado lutavam os republicanos, grupo formado por liberais e esquerdistas, com o objetivo de manter a república; de outro lado, combatiam os fascistas, liderados pelo General Francisco Franco, que terminaram por conseguir a vitória após três anos de guerra.



2.1. A morte do soldado republicano

A célebre foto de Robert Capa intitulada “Morte de um soldado legalista” (“Loyalist soldier falling to his death”, conforme a

agência Magnum, ou “Collapsing spanish loyalist militiaman”, conforme o livro *Slightly out of focus*) é ainda hoje a fotografia de referência do fotojornalismo de guerra, como sublinha Jorge Sousa (2000, p. 96). Até aquele momento jamais havia sido publicada uma



fotografia de uma pessoa no exato instante em que é colhida violentamente pela morte. A imagem física da morte surge com impacto na mídia e impressiona o público leitor daquela época, e continua impressionando nos dias de hoje. Essa foto inaugura uma certa estética do horror e, nessa perspectiva, pode-se dizer, com Leo Longanesi (*apud* Arcari, 2001, p. 166), que a estética fotojornalística encontra na imagem da morte violenta uma de suas vertentes mais expressivas.

A imagem registrada por Capa mostra um miliciano em trajes civis recebendo o que se supõe ser uma bala na cabeça, ainda que não se veja sangue ou perfuração de projétil. Esse miliciano encontra-se sozinho num campo totalmente aberto (sem árvores, construções, pedras ou outra proteção) e está empunhando uma espécie de fuzil. Seu corpo está inclinado para trás, como se estivesse caindo, e seus braços estão abertos, voltados também para trás, contrariando as leis da inércia que pediriam que seus braços estivessem jogados para a frente. O miliciano, limpo e bem vestido, está de frente para o sol e para o local de onde poderia ter sido disparada a bala.

O enquadramento da imagem é horizontal e o soldado situa-se no lado esquerdo da composição, mas seu corpo e sua cabeça estão exatamente sobre as linhas de composição privilegiadas segundo a regra dos terços. Também a linha do horizonte encontra-se exatamente na divisa do terço inferior da imagem, exatamente a um terço do quadro fotográfico, como rezam os mandamentos da boa composição fotográfica.

Parte dos pés e parte do fuzil encontram-se fora do enquadramento. Não se vê

o rosto do personagem nem tampouco qualquer indicação que, de forma precisa, permita situar o acontecimento no tempo e no espaço. A distância presumível do fotógrafo situa-se entre 3 e 5 metros, numa posição arriscada e perigosa, mas condizente com as idéias sustentadas por Capa: "se as fotografias não são boas o bastante, é porque você não está próximo o suficiente" (2000, p. 12). Nota-se que o anseio de sucesso profissional supera, nesse caso, os limites da lógica e da razão, supera o próprio instinto de conservação. Se nas fotografias de guerra, como sustenta Antonio Arcari (2001, p. 168), é de grande eficácia narrativa um ponto de vista que reproduza aquilo que vê o inimigo (ou seja, um soldado em posição de ataque será fotografado frontalmente), pode-se dizer que Robert Capa teve sorte e sucesso no enquadramento da sua mais famosa imagem fotográfica.

2.2. Aspectos ambíguos do documento fotográfico

Todavia, vários aspectos dessa imagem são extremamente ambíguos. Por exemplo, o miliciano combate com trajes impecavelmente limpos e desamarrotados, sem sinais de terra ou sujeira, e o bom corte e o tecido desses trajes indicam uma certa elegância, como se a pessoa fosse antes a um baile do que a uma guerra. A mão esquerda do miliciano está escondida, e pode-se pensar que essa mão prepara-se provavelmente para amortecer a queda. Os pés e parte da arma estão cortados, apesar de haver espaço suficiente do lado direito da imagem fotográfica.

A imagem sugere um lento movimento de queda, e nenhum rastro de movimento (efeito de borrão) é fixado pelas objetivas de Capa, quando a violência do impacto do projétil poderia até mesmo soerguer totalmente o corpo do chão, em frações de segundo. A posição do miliciano não permite que seu rosto, visto lateralmente, seja identificado, e tem-se a impressão que um véu (uma meia de seda?) cobre essa parte do corpo, como para dificultar, voluntariamente, qualquer identificação. Essa imagem está longe de um cenário que se possa identificar: nada na paisagem (acidentes geográficos, construções, vegetação ou outras pessoas) permite identificar o local. O combatente está sozinho, num ataque contra o próprio bom senso.

O miliciano também combate com forte luminosidade incidindo diretamente em seu rosto e atrapalhando a visibilidade, o que também é um contra-senso. O braço e a mão que seguram frouxamente a arma indicam falta de prontidão, indicam que o miliciano poderia ter sido surpreendido pelo inimigo. Tal não acontece com o fotógrafo, a postos para captar a imagem de algo que transcorre em frações de segundo! Nota-se, por parte do fotógrafo, muita presença de espírito ou muita habilidade e sangue frio para, de forma instantânea, compor a imagem segundo a regra dos terços.

Na imagem, o céu pode estar tanto encoberto pelas nuvens quanto desobstruído; todavia, nota-se que a forte luz frontal incide sobre o miliciano e marca uma sombra dura e contrastada. Caso houvesse nuvens, essa sombra projetada no solo obviamente não poderia existir. Assim, a sombra dura

projetada no solo ou a ausência de sombra na lateral do corpo do miliciano sugerem a possibilidade de emprego de flashes ou rebatedores.

2.3. A construção da ficção no documento fotográfico

Considerando-se que nenhum índice iconográfico encontra-se por acaso na imagem fotográfica, os pormenores ambíguos da fotografia de Capa sugerem um processo de elaborada composição fotográfica, com finalidades políticas e ideológicas. Nesse contexto, é preciso notar, com Antonio Arcari (2001, p. 53), que o ponto de vista escolhido pelo fotógrafo estará em conformidade com as informações que se quer fornecer ou sonegar.

O fora de campo corresponde ao que não está enquadrado entre as quatro margens da fotografia, e os leitores projetam, mentalmente, além dos limites da imagem impressa no papel fotográfico, o complemento dela. No caso em tela, o leitor pressupõe, por exemplo, um atirador inimigo extremamente hábil no manejo de armas que teria atingido precisamente a cabeça do miliciano praticamente indefeso. Todavia, não há sangue nem perfuração que indiquem o ponto de entrada do projétil. E dificilmente o observador pensará que também o fotógrafo estaria totalmente desprotegido, seria alvo fácil para inimigos cujos tiros são de grande precisão e destreza. Em tal contexto, o fotógrafo realizaria seu trabalho sob iminente risco de morte, tal como o miliciano fotografado.

O miliciano, em relação ao observador da imagem, dirige-se da esquerda para a



direita, movimento percebido como positivo ou evolutivo na cultura ocidental (em função da escrita que evolui da esquerda para a direita). Nesse caso, pode-se pensar na possibilidade de uma composição voluntária ou na inversão horizontal do negativo, fato que não seria percebido, pois não há nada na imagem (letras ou números) que permitisse dizer, com precisão, o sentido original do quadro. Também o movimento do miliciano se realiza em direção ao sol, à luz, rumo à vida ou à liberdade.

O título dado por Capa à fotografia confere ao miliciano o estatuto de soldado (*soldier*), membro de forças legalmente constituídas. Assim, a própria legenda interfere na construção de significados para a imagem, pois o miliciano é apresentado, por Capa, de forma positiva e exaltante: como soldado republicano, ele combate, de forma disciplinada, pela ordem estabelecida, pela legalidade e pelos valores instituídos pela coletividade. Por essa razão ele segue da esquerda para a direita, rumo ao sol que o ilumina intensamente. Também por essa razão ele combate solitário, desprotegido, arriscando-se indefeso (desabrigado ou desguarnecido) pelo bem e pelos valores da democracia. Sua morte é mais do que um incidente de guerra, é a execução de um jovem limpo, elegante e indefeso, jovem idealista que pode corresponder a uma certa imagem que os leitores fazem de si mesmos. Essa morte é mais que um evento, é um símbolo. Pouco importa se o soldado realmente morreu ou nada sofreu, se o personagem era mesmo um miliciano ou um ator contratado para encenar um acontecimento fictício: o que importa é a veros-

similhança da situação, a criação de uma “realidade possível”. Nota-se que o documento assume, aqui, ares de ficção literária, desdobra-se em inúmeras ficções cuja interpretação muito depende do leitor. Talvez esteja aqui uma das razões do sucesso dessa imagem.

Assim, a ausência de identificação do personagem – inútil, caso o “soldado legalista” fosse realmente colhido pela morte – serviria, nesse caso, para preservar a integridade física do miliciano e de seus familiares. A impossibilidade de identificação também impediria qualquer pessoa de encontrar um possível ator (e não miliciano) que teria encenado a situação, desconstruindo uma possível ficção cuidadosamente elaborada por Capa, com objetivos tanto de propaganda quanto de sucesso editorial, condição efetivamente atingida por esse belíssimo trabalho do genial fotojornalista.

Considerações finais

Ao longo do presente estudo, foi possível apreender que certos detalhes em aparência anódinos de documentos fotográficos – no mais das vezes imperceptíveis ao olhar dos leigos – podem indicar um elaborado processo de construção voluntária da imagem. Tal é o que ocorre com a mais célebre fotografia de Robert Capa, uma das que lhe garantiram sucesso profissional e fama nos meios jornalísticos. A despeito da possível ficção elaborada por Capa, seu trabalho revela um fotógrafo hábil no manejo da linguagem fotográfica e consciente das possibilidades de conotação de significados inerentes ao trabalho em fotografia. No caso de

“Morte de um soldado legalista”, interfere-se no sentido da imagem até mesmo por intermédio da própria legenda ou do título conferido à imagem. Conclui-se que, mais que

um documento unívoco e preciso, o fotojornalismo pode resultar, por vezes, em mensagens atemporais carregadas de significados ambíguos e abertos à interpretação do leitor.

Referências bibliográficas

- ARCARI, Antonio. *A fotografia: as formas, os objetos, o homem*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAURET, Gabriel. *A fotografia: história, estilos, tendências e aplicações*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- CAMARGO, Isaac Antonio. *Reflexões sobre o pensamento fotográfico*. Londrina: UEL, 1999.
- BRIL, Stefania. *Fotografia*. In: MELO, José Marques (Org). *Gêneros jornalísticos na Folha de São Paulo*. São Paulo: FTD, 1992.
- CAPA, Robert. *Robert Capa: fotografias*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- _____. *Slightly out of focus*. New York: Random House, 1999.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LAKATOS, Eva M. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Atlas, 1992.
- MARINHO, Marcelo. *Ambigüidade, poética e intertexto: a fotografia de Sebastião Salgado*. *Revista Papéis, Campo Grande, UFMS*, v. 1, n. 1, jan./jul. 1997. p. 34-43.
- PLATÃO. *Teeteto e Crátilo*. Belém: UFPA, 1988.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SCHAEFFER, Jean Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.
- SÓUSA, Jorge Pedro de. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos, 2000.

Abstract:

The reading public usually takes as absolutely true and unquestionable the photojournalism images, but this public doubts, sometimes, the veracity of printed words. In this study, it will be analysed the most famous photograph of Robert Capa, with support on the notion of ambiguity, as well as on critical ideas proposed by Barthes, Schaeffer, Santaella and Bril, among others. It's possible to observe that even in photojournalistic documents there is the possibility of constructing a fiction (or a reality just virtually possible).

Keywords: ambiguity of language, Robert Capa, photojournalism.

Recebido em: maio de 2002.

Aprovado em: junho de 2002.



Fotografias de Curt Nimuendaju e de Cardoso de Oliveira entre os Tikuna

João Martinho de Mendonça

Resumo

Este artigo oferece duas aproximações complementares sobre dados fotográficos, tendo sido resultado da pesquisa "A imagem dos Tikuna no contexto de trabalhos antropológicos". Estes dados focalizam os índios Tikuna do Rio Alto Solimões. As tomadas do antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira em 1959 e de Curt Nimuendaju em 1941/2 conduzem a múltiplas perspectivas de pensamento através da visualidade fotográfica.

Palavras-chave: antropologia visual, fotografia, comunicação visual, Curt Nimuendaju, Roberto Cardoso de Oliveira, índios Tikuna.

Introdução

A hipótese sobre a qual repousa este trabalho, de que a chamada "antropologia visual" teve início com o surgimento simultâneo da fotografia e da disciplina antropológica em meados do século XIX, propiciou-nos uma pequena e reveladora incursão pela história desta disciplina no Brasil.

A partir da coleção fotográfica do professor-etnólogo Roberto Cardoso de Oliveira iniciou-se o projeto "A imagem dos Tikuna no contexto de trabalhos antropológicos". Buscou-se, desde então, investigar as maneiras através das quais as fotografias tomadas entre os Tikuna, habitantes das margens do Rio Alto Solimões, serviram a propósitos especí-

ficos e variados, conforme as diferentes situações de veiculação destas imagens.

Foi então possível verificar como, de modo paralelo e complementar ao processo de textualização (da experiência etnográfica), ocorre um processo de visualização cujos resultados nem sempre aparecem com muita clareza nas publicações finais. Assim, de tantas observações (e escutas...) no campo surgem, algumas vezes, apenas textos escritos, até mesmo em línguas completamente inacessíveis aos próprios nativos abordados. As imagens fotográficas, quando utilizadas, enriquecem sensivelmente a comunicação estabelecida, seja ela com os "pares", como também e fundamentalmente com aqueles que foram enfocados (o tal *feed-back*).

Nota: Versão condensada dos resultados da pesquisa "A imagem dos Tikuna no contexto de trabalhos antropológicos" (Mendonça, 2000) orientada pelo Prof. Dr. Etienne Samain no Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp. Usei a grafia "Tikuna" mantendo, no caso do livro de Nimuendaju, a grafia "Tukuna" utilizada no mesmo. Cabe lembrar que os Tikuna hoje se autodenominam "Magüta". Para as palavras em língua Tikuna segui a mesma simbologia adotada no livro de Nimuendaju.

Nos casos de Cardoso de Oliveira e de Nimuendaju, ver-se-á como as fotografias “aderem” ao formato livro-texto e, ultrapassando a concepção ilustrativa e documental, servem para exprimir o pensamento de seus autores (até à revelia dos mesmos). Início com a apresentação dos dois livros dedicados aos Tikuna e comparo, em seguida, o uso da fotografia pelos dois autores de modo a esclarecer os elementos constituintes de um código expressivo singular e pleno de potencialidades. Aproveitando uma conhecida formulação de origem antropológica (a respeito do totemismo) pode-se dizer que as fotografias também são “boas para pensar” (e não só “boas para ver”).

1. Os Tikuna do Rio Alto Solimões. Dois livros: duas imagens

A monografia clássica

A obra *The Tukuna*, publicada em 1952, é a última grande contribuição de Curt Nimuendaju dentro do projeto de colaboração com o Departamento de Antropologia da Universidade da Califórnia, iniciado em 1935. Seu editor, Robert H. Lowie, aponta no prefácio os resultados anteriores da parceria: três publicações, *The Apinayé* (1939), *The S'erénte* (1942) e *The Eastern Timbira* (1946), além de outros trabalhos menores publicados em periódicos diversos. Alemão residente no Brasil desde 1903 e naturalizado em 1922, o autor elaborou os três trabalhos apontados na sua língua materna, cabendo ao seu editor, também de ascendên-

cia alemã, a tarefa de tradução dos manuscritos originais para o inglês.

Robert H. Lowie explica, ainda no prefácio, que o governo brasileiro proibiu o uso da língua alemã em correspondências nacionais devido ao contexto histórico da Segunda Grande Guerra. O fato levou Nimuendaju a corresponder-se com o editor originalmente em português. No entanto, os leitores brasileiros jamais conheceram esta produção remetida à Universidade da Califórnia em 1943 (Grupioni, 1996, p. 155-237). *The Tukuna*, traduzido então para o inglês por William Hohental, também colaborador de Lowie, é o resultado de um trabalho de campo realizado por Nimuendaju entre os igarapés do Rio Alto Solimões, perto da fronteira com o Peru e a Colômbia. Foram seis meses em 1941, cinco meses em 1942, além de uma curta estadia anterior de 15 dias em 1929 (Nimuendaju, 1982, p. 192-208).

As modalidades textuais

É no capítulo introdutório que certamente se encontram mais explanações de ordem teórica e metodológica, de forma notadamente dissertativa. São aí apresentadas as fontes escritas com as quais Nimuendaju partiu para a pesquisa. Enfatiza-se a feição científica e o pioneirismo do trabalho que pressupõe a convivência diária. Seu empreendimento é, pois, justificado e situado dentro de uma “história” – dos conhecimentos sobre a região amazônica –, vale dizer, escrita. Sem essa, evidentemente ele não poderia verificar, *in loco*, as proposições anteriores quanto aos Tikuna.



A descrição objetiva predomina nos demais capítulos, sendo freqüentemente intercalada com citações de outras fontes, narrativas pessoais e transcrições de narrativas míticas, bem como de relatos ouvidos. Vou deter-me um pouco num destes casos. No capítulo sobre magia e religião, uma curiosa narrativa é apresentada sob o título “História de um feiticeiro” (Nimuendaju, 1952, p. 106-9):

No entanto nada se provou tão instrutivo acerca das crenças mágicas Tikuna do que a eliminação de um famoso feiticeiro, durante minha estadia de 1942, por pessoas com quem eu estava intimamente associado e que concordaram em recontar-me todos os detalhes sem a menor hesitação (...).

Nesta narrativa os nomes são identificados: Nino (que aparece na foto “15, c” – ver adiante – como também em outras passagens escritas), Christovão e Hippolyto são os executores do feiticeiro *U’irU*. O episódio, que revela as suspeitas e os comportamentos dos envolvidos com relação à presença do famoso feiticeiro nas proximidades, é oferecido como instrução sobre as crenças abstratas (religiosas) que Nimuendaju procura descrever. O poder evocado pelo uso da magia fica, assim, esclarecido por esta situação concreta relatada. As narrativas, sejam míticas ou de fatos vivenciados/ouvidos são, assim, utilizadas como formas de legitimação da descrição geral oferecida no livro.

Complementaridade e circularidade

Acompanhando, desta vez, toda a obra, pode-se notar claramente que as modalidades textuais passam da forma dissertativa (capítulo “I – Introdução”) à descrição objetiva (predominante nos capítulos “II – Habitação”, “III – Subsistência”, “IV – Vestuário e ornamentação” e “V – Arte”) e daí às narrativas míticas (sobretudo nos capítulos “IX – Magia e religião” e “X – Lendas variadas”). É o conjunto das referências internas que deve permitir esclarecer esta aparente oposição entre o início e o final. Indicarei alguns exemplos sintéticos mostrando como ocorre o entrelaçamento da descrição etnográfica com as narrativas míticas.

Designarei “(A)” para representar a modalidade descritiva (fio condutor da organização do livro) e “(B)” como sendo uma das narrativas míticas nos capítulos finais. Tenho, assim, uma primeira relação de remissão: (A) > (B). Por exemplo, ao descrever a importância do milho para a economia Tikuna, o autor (Nimuendaju, 1952, p. 21) aponta para o mito de origem desta planta nos seguintes termos: “(See p. 112.)”. O leitor é, desse modo, convidado a “ver” a mesma imagem, então considerada do ponto de vista do plantio e da subsistência, num contexto propriamente mítico.

Há outros casos em que ocorre o movimento inverso: (B) > (A) (Nimuendaju, 1952, p. 153).¹ Aí a narrativa mítica refere-se a um acontecimento e o autor, em seguida, convida o leitor a “ver” o mesmo fenômeno no contexto de uma descrição objetiva.

¹ Desta vez o movimento vai do capítulo X ao capítulo I (uma “friagem” repentina atribuída a uma entidade mítica é descrita como um fenômeno climático típico da região).

Um último caso a ser considerado refere-se a (A) > (B) > (A) (Nimuendaju, 1952, p. 31).² Aqui o movimento vai e volta ao mesmo ponto, ambos, descrição etnográfica e narrativa mítica, remetem um ao outro, criando uma espécie de circularidade.

Se os quatro primeiros capítulos tratam da infra-estrutura material e os demais abordam a vida social e religiosa, deve-se constatar que o movimento das remissões vai da primeira à segunda parte, no início do livro. Do meio para diante, as indicações levam novamente à primeira parte. Tome-se como exemplo as expressões “já notado”, “já descrito”, “já referido”, “como nós vimos” e “nós já vimos” (Nimuendaju, 1952, p. 68, 70, 72, 100, 105), sempre seguidas da indicação do número da página onde o assunto foi tratado anteriormente. O leitor passa então da descrição material à organização social e religiosa e daí às narrativas míticas, como também às fotografias, retornando novamente às descrições iniciais e assim por diante. Enfim, podem ser traçados, dentro destas possibilidades, diferentes percursos heurísticos.

Parece claro que as imagens míticas sugerem a idéia de ilustração, no sentido de instruir, esclarecer, elucidar, explicar ou exemplificar. Isto, sempre na perspectiva da descrição cultural apresentada textualmente segundo uma organização lógica. No entanto, o lugar ocupado pelas narrativas míticas, tanto no conjunto do livro como nos percursos remissivos, parece indicar algo mais: que se deve considerá-las não apenas como ilustrações, mas como parte efetiva da descrição cultural, deixando explícito o confronto entre os diferentes estilos de pensamento que aparecem na obra final (lógico – mítico).

Roberto Cardoso de Oliveira e o ensaio dedicado aos Tikuna

O índio e o mundo dos brancos. A situação dos Tikuna do Alto Solimões teve sua primeira edição em abril de 1964, pela editora Difusão Européia do Livro, coleção Corpo e Alma do Brasil (São Paulo). Representa o primeiro resultado de uma pesquisa sobre “Áreas de fricção interétnica no Brasil”,³ com base num período de campo de dois meses em 1959 e cerca de três meses em 1962. O trabalho teve o patrocínio do Centro Latino-Americano de Pesquisa em Ciências Sociais, do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Conselho Nacional de Pesquisa.

Para entender as dificuldades enfrentadas durante a pesquisa, bem como para detalhar algumas circunstâncias com relação à primeira expedição (cujas imagens fotográficas encontram-se no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), com sede na Unicamp), remeto aos comentários do autor acerca de seu diário de campo de 1959, parte de uma comunicação apresentada no Museu Nacional em 1998 (Cardoso de Oliveira, 1998):

Esse foi o meu primeiro registro de diário de campo e se o transcrevo é simplesmente para dar a data (19-04-1959), de maneira inequívoca, do início de uma pesquisa planejada em primeiro lugar para obtenção do veneno ‘curare’, bem como das plantas usadas em sua confecção. Em segundo, como não podia deixar de ser, para a realização de um survey, que se constituiu numa etapa exploratória do mundo Tikuna, onde eu deveria estudar as rela-

² Neste caso, o capítulo III leva aos capítulos IX e X, estes, por sua vez, levam o leitor novamente ao capítulo III (a descrição objetiva de uma armadilha de caça é, assim, contraposta a duas narrativas míticas nas quais a mesma armadilha aparece).

³ A pesquisa proporcionou também outros dois trabalhos: DaMatta e Laraia (1967) e Melatti (1967).



ções interétnicas oportunamente, o que ocorreria somente três anos depois. (...)

Decidi-me pelos Tikuna por duas razões básicas. A primeira é que eles se encontravam numa área de fronteira, e eu acreditava que assim tornariam ainda mais complexas as relações entre índios e brancos, que estariam marcadas não apenas pela etnicidade, mas também pela nacionalidade. A segunda razão, bastante forte, era que se tratava de um grupo indígena razoavelmente conhecido, especialmente devido à monografia de Curt Nimuendajú⁴, texto que certamente iria ser da maior utilidade para a realização de uma pesquisa de campo de tempo curto, pois a verba disponível pouco dava para dois meses de campo.

O trecho seguinte, do prefácio do autor à terceira edição do livro em 1981, deve completar os esclarecimentos sobre as circunstâncias de produção de seu trabalho com os Tikuna:

Apesar de todas as limitações da pesquisa, seja de tempo e de recursos, sejam minhas próprias limitações, acredito ter sido correta a estratégia de investigação adotada, combinando-se diferentes modalidades de explicação e de interpretação, desde que tais modalidades permitiram concentrar a pesquisa na descrição e na análise das relações de conflito em lugar de focalizar as relações de equilíbrio, privilegiadas pelas teorias funcionalistas de aculturação; teorias sobre as quais se fez cerrada crítica, a meu ver plenamente justificada em razão da importância que lhes era dada

naqueles anos no Brasil e no exterior. (Cardoso de Oliveira, 1996, p. 27)

O índio e o mundo dos brancos incorpora criticamente as teorias desenvolvidas internacionalmente no âmbito das disciplinas da antropologia e da sociologia (e mesmo filosofia). Conseqüentemente, o texto adquire um alto nível de complexidade intelectual, bem diverso do que pressupunha a descrição cultural oferecida em *The Tukuna*.

A amplitude dos problemas levantados e as limitações da pesquisa empírica levam o autor a um ensaio interpretativo sobre a situação dos Tikuna. Como não podia deixar de ser, a forma dissertativa é predominante no mesmo. Indicarei brevemente a maneira através da qual a experiência etnográfica vivida aparece nesta obra, cuja feição teórica a diferencia do gênero de monografia etnográfica praticado por Nimuendaju.

Das modalidades textuais a uma imagem abstrata

Na segunda parte do livro, uma série de imagens concretas é oferecida através de curtas narrativas de episódios vivenciados (ou reconstituídos/ ouvidos) durante a pesquisa. Estes “casos” fornecem a base experiencial sobre a qual repousa a interpretação proposta. São entremeados de explicações e de comentários interpretativos que, no conjunto dos três últimos capítulos, formam o texto do ensaio propriamente dito (guiado pela noção de “fricção interétnica”). O resultado alcançado representa uma maneira de descrever (através de situações concretas) os tantos movimentos do pensa-

⁴ Importante notar o comentário, na introdução do livro, apontando para a monografia *The Tukuna*: “(...) a existência de uma pesquisa como a de Nimuendaju sistematicamente citada neste ensaio, se bem que não de todo acessível ao leitor comum – publicada que foi em inglês – sempre poderá ser consultada para o fim de ampliar o conhecimento sobre a cultura Tikuna” (Cardoso de Oliveira, 1996, p. 52).

mento Tikuna diante da integração com a sociedade regional.

O seguinte comentário do autor é bastante esclarecedor quanto ao processo de textualização dos dados da experiência:

O estilo impressionista de numerosas explicações foi propositadamente escolhido por ser, a nosso juízo, aquele que melhor poderia transmitir ao leitor o resultado de nossa análise e de nossas reflexões. Sacrificamos, assim, conscientemente, o número e a extensão das informações etnográficas que melhor seriam apresentadas se déssemos um tratamento monográfico ao material “de campo”. (Cardoso de Oliveira, 1996, p. 52)

Esta outra passagem deve completar minha exposição: “O sistema de relações interétnicas no Solimões tem engendrado formas discriminatórias e com tendência segregacionista (como veremos no próximo capítulo) (...)” (Cardoso de Oliveira, 1996, p. 133). A interpretação do autor quer mostrar o que há “por trás” daquilo que vê na superfície: das situações que percebe e, às vezes, registra com sua câmara, com sua caderneta de campo (ou gravador). A imagem abstrata finalmente revelada pode ser percebida, portanto, como sendo o próprio sistema de relações interétnicas no Alto Solimões, compreendendo as diversas formas que assume, dos posseiros, missionários, políticos e donos de terra às variadas modalidades de “caboclos” ou “índios”. Um sistema que contribui, evidentemente, ao enfraquecimento dos valores tradicionais dos Tikuna, expressos pelas instituições tribais

(sistema de clãs e divisão em metades exogâmicas).

2. A visualidade fotográfica nos dois livros: duas concepções

Curt Nimuendaju

São 55 fotografias publicadas em *The Tukuna*, o que dá uma média de três páginas escritas para cada imagem. Estão organizadas em pranchas temáticas, numeradas (de 1 a 18) e situadas no final do livro, apartadas do texto. Cada prancha traz um título geral seguido da identificação sumária de cada motivo apresentado, em uma ou mais fotografias. Esta identificação é ordenada pelas letras alfabéticas e a sequência de imagens designadas pelas letras segue o mesmo sentido de leitura de um texto: da esquerda para direita e de cima para baixo. As figuras específicas apontadas pelas letras representam, ao todo, 99 itens. Mostro a seguir um exemplo deste modelo de apresentação.

Exemplo de apresentação de fotografias em The Tukuna

São apresentadas, numa página, de uma a quatro fotografias (o padrão mais freqüente é composto de três). Cada quadro é acompanhado de uma ou mais letras alfabéticas, designando os motivos que estão relacionados textualmente. No cabeçalho superior da página é fornecido o número da série em que está classificada a publicação (volume 45 das publicações da Universidade da



Califórnia em arqueologia e etnologia), o sobrenome do autor (Nimuendaju) e o número da prancha ("plate 15"). No cabeçalho inferior é fornecido um título geral dado à prancha ("Garota na cerimônia de puberdade").

Na página ao lado é apresentado um pequeno texto, que se inicia com o número e o título dado à prancha, em que cada letra indicada nas fotografias recebe uma descrição sumária. No exemplo da prancha 15 aparece, então, centralizado numa página quase toda em branco, o seguinte texto:

Prancha 15

Garota (verëki') na cerimônia de puberdade. a. Garota com o pano envolvendo a cabeça que teve os cabelos arrancados. b. Garota sem o pano na cabeça; o cabelo está começando a crescer novamente. c. Garota entre seus parentes. Nino ëvëni'n'ki está atrás da garota.

O tamanho e o formato das reproduções fotográficas varia numa mesma prancha e de uma prancha para outra. A disposição ao lado, na qual aparecem duas fotos menores junto de outra maior, é mais frequente. Quatro ou duas fotos de tamanhos e formatos semelhantes constituem o outro padrão mais frequente. Apenas a prancha quatro traz uma fotografia maior e isolada. O tamanho da página é o que favorece a edição de várias fotografias que, se dispostas numa página menor, perderiam muito de sua visibilidade (ver figura na página seguinte).

Nimuendaju também faz uso de desenhos. Treze figuras numeradas e acompa-

nhadas de legendas-títulos, inseridas junto ao texto, entram em paralelismo com os trechos aos quais se referem. São esquemas, mapas, diagramas e desenhos figurativos que ajudam a visualizar a descrição verbal dos objetos e dos acontecimentos. Assim como as fotografias, os desenhos são mencionados – quase sempre entre parênteses – dentro das frases. No entanto, são apresentados geralmente ao lado das passagens relacionadas, ao passo que as imagens fotográficas são dispostas separadamente. A relação complementar é bastante clara neste caso, pois o desenho é criado com a finalidade de representar o que foi escrito.

É interessante notar que numa mesma fotografia o autor possa apontar para vários objetos, identificados por uma sequência de letras alfabéticas, ordenadas dentro de uma prancha. A mesma ordenação alfabética é usada na apresentação dos desenhos. É bom ressaltar, obviamente, que desenhos e fotografias nem sempre exercem as mesmas funções com relação ao texto, ainda que referidos de modo semelhante (entre parênteses) e, às vezes, a temas semelhantes. Há desenhos tanto quanto fotografias de potes de cerâmica, por exemplo (Nimuendaju, 1952, p. 47, 181) só que enquanto os desenhos somam-se ao texto a visualidade fotográfica abre um capítulo à parte.

O texto e as fotografias

Com relação ao modo como as imagens estão implicadas textualmente, não existe um único padrão. Há desenhos e pranchas, como também imagens específicas de cada prancha, que não estão relacionados direta-

< 17 cm >

UNIV. CALIF. PUBL. AM. ARCH. AND ETHN. VOL. 45

[NIMUENDAJU] PLATE 15



a



b

^
25 cm
v



c

GIRL AT PUBERTY CEREMONY



mente ao texto. Os temas das seções escritas nem sempre correspondem aos temas abordados nas pranchas e, muitas vezes, uma mesma prancha é referida mais de uma vez, em diferentes seções escritas. Verifica-se, todavia, que há um entrelaçamento contínuo entre o texto e as imagens. Considerando os padrões de relação mais frequentes, é possível apontar para alguns fatores que permitem entender melhor a lógica do movimento textual com relação às fotografias.

A imagem concreta e específica obtida por Nimuendaju através da lente objetiva serve de *contraponto* à imagem genérica abstrata sugerida por sua descrição escrita. Tomo como exemplo a prancha 15, apresentada há pouco. O texto remete diretamente apenas à figura “a”: “A casa é, de novo, cuidadosamente varrida e, como única memória da festa, lá resta a ‘moça nova’ com o lenço amarrado em volta de sua cabeça (pl. 15, a) (...)” (Nimuendaju, 1952, p. 91).

A fotografia “a”, que mostra a moça com um lenço na cabeça, está relacionada na última seção da descrição do ritual, intitulada “Fechamento da cerimônia”. A fotografia permite, no caso, visualizar a personagem descrita por meio das palavras. É criada, dessa maneira, uma relação de correspondência suplementar. O texto simplesmente aponta para um motivo fotografado, sem deter-se nele. Poderia mesmo prescindir-lo, até porque a “moça nova” da imagem não está implicada pessoalmente (não há nome) e sua ausência não alteraria em nada a coesão (pois trata-se de ilustração).

Outra informação é oferecida nas legendas que acompanham as pranchas fotográficas. Desta vez os objetos ou ações visua-

lizados são identificados isoladamente. Além das legendas apresentadas na página anterior à prancha fotográfica, há um título sintético que acompanha cada prancha, relativo ao tema ora apresentado fotograficamente. Estes títulos-legendas permitem ao leitor situar visualmente a descrição oferecida nos capítulos. Através desta organização temática das imagens obtidas no campo é criada uma relação de sobreposição complementar ao texto que fica, portanto, entremeado de uma visualidade fotográfica discursiva (não apenas ilustrativa ou legitimadora do texto).

Circulando por diferentes estilos cognitivos

Voltamos aqui à circularidade com relação às referências míticas. Se é possível perceber um movimento constante entre a descrição objetiva e as imagens míticas, um movimento parecido é criado pelas referências às pranchas fotográficas. Vejamos, de um modo geral, como se dão as remissões do texto para as imagens fotográficas.

Dentro (no início, no meio ou no fim) de uma das frases que compõem a sua descrição, o autor abre um parêntese, no qual aparece: “pl. X, n1, ...” em que “X” é o número da prancha e “n...” a(s) letra(s) que indica(m) o(s) elemento(s) específico(s) apontado(s). Dessa maneira, a referência leva não apenas ao elemento específico indicado, mas ao conjunto oferecido pela prancha. Noutras vezes (mais raras) aparece apenas a indicação “(pl. X)”, remetendo diretamente ao número de uma das pranchas, que é assim visualizada integralmente. A remissão também pode aparecer como

uma frase inteira, dentro de um parágrafo. Desta vez, são usados a letra maiúscula e um ponto final: "(Pl. X, n1)".⁵

Esta concepção parece indicar que, além da explicação escrita, é também necessário "ver" o mesmo tema de outras maneiras para compreendê-lo melhor. O autor usa os verbos "ver" ("see", usado também para remissão aos mitos) e "mostrar" ("show") (Nimuendaju, 1952, p. 37, 80) para referir-se às fotografias. O que é oferecido ao leitor mais atento, portanto, é justamente a possibilidade de circular entre diferentes estilos ou modalidades de cognição (verbais e visuais), integrados em cada um dos temas descritos.

O uso das fotografias por Cardoso de Oliveira

No caso de Nimuendaju, iniciei a análise partindo das fotografias publicadas em *The Tukuna*. Os problemas levantados pela utilização das fotografias por Cardoso de Oliveira em *O Índio e o Mundo dos Brancos* exigem que se tome um outro caminho. Esta escolha se impõe também pelo fato de que o próprio autor apontou, com bastante clareza, numa entrevista (Samain e Mendonça, 2000, p. 185-236), as concepções que presidiam sua prática fotográfica dos anos 50 e 60:

Como disse, segui um padrão. Havia um hábito de sempre o antropólogo ilustrar o seu trabalho (...) Agora como transformar a linguagem das fotos, a linguagem das imagens, numa linguagem etnográfica também? Porque até então era uma lin-

guagem muito mais artística, entra muito como ilustração, às vezes inspiradas – as fotos – por princípios estéticos; entra como arte, portanto nem sempre como documentação. Evidentemente que não quero generalizar, falo muito por mim! (...) posso falar e dizer que efetivamente elas teriam um objetivo mais sociológico, como o de retratar posições sociais, atividades, comportamentos associativos e por aí vai... (...) Embora eu não tenha nenhuma pretensão de ter produzido textos modelares, vali-me das fotos sempre onde e quando pude, procurando seguir certamente o padrão ensinado pela melhores monografias, clássicas e modernas.

O uso das fotografias como ilustrações leva-nos a perguntar o que as fotografias não publicadas podem revelar seguindo uma perspectiva atual de estudos fotográficos e antropológicos. No presente caso, a partir das imagens doadas por Cardoso de Oliveira ao Arquivo Edgard Leuenroth (ponto de partida de nossa pesquisa), selecionamos um conjunto relativo à primeira expedição⁵ de 1959 aos Tikuna. São 144 fotogramas tomados durante uma incursão aos igarapés do Rio Alto Solimões. Foi com base neste material mais amplo (do qual uma pequena parte foi publicada) que se tornou possível levantar algumas possíveis relações entre o olhar fotográfico aí constituído e o discurso antropológico no livro sobre os Tikuna.

As fotografias publicadas

Primeiramente é preciso esclarecer que não há uma relação direta das fotografias

⁵ Parte destas fotografias pode ser visualizada na Revista *Digital Studium*. Aí se encontra também disponibilizada a entrevista realizada com Roberto Cardoso de Oliveira (Mendonça, 2001/2002).



com o texto. A ilustração tem aqui um significado primordialmente estético, entra como arte-final a ser mostrada junto do texto. No entanto, indica claramente a experiência etnográfica que deu origem à reflexão escrita. Nas palavras de Cardoso de Oliveira:

A antropologia que se fazia no exterior e que todos nós fazíamos no Brasil tinha a foto como, de um lado, uma ilustração em termos de livro, isto é, de texto publicável; por outro lado, provavelmente no subconsciente do pesquisador, havia esse outro aspecto que hoje se observa melhor e que seria a legitimação do pesquisador. (Samain e Mendonça, 2000, p. 185-236)

As fotografias são mostradas isoladamente, numa página inteira, acompanhadas de um título sucinto, da sigla do autor e do ano em que foi tomada. O título designa o objeto ou ação representados na fotografia, nesse caso estrito a relação criada é semelhante àquela que se vê entre as legendas e as fotografias nas pranchas do livro de Nimuendaju. O fato de as fotografias virem espalhadas entre as páginas escritas não implica qualquer tipo de paralelismo com relação aos temas tratados no texto. Poderiam ser igualmente reunidas numa seção à parte. A seguir, um exemplo deste modelo de apresentação.

Exemplo de apresentação de fotografias em O índio e o mundo dos brancos

Uma fotografia é apresentada numa página exclusiva. Uma pequena legenda-tí-

tulo numerada é apresentada abaixo do quadro; entre parênteses são fornecidos a sigla do autor e o ano de tomada ("RCO/1959").

A página do verso também traz uma imagem fotográfica tal como descrevi. Desse modo, uma folha com uma fotografia de cada lado é inserida entre as folhas do texto.

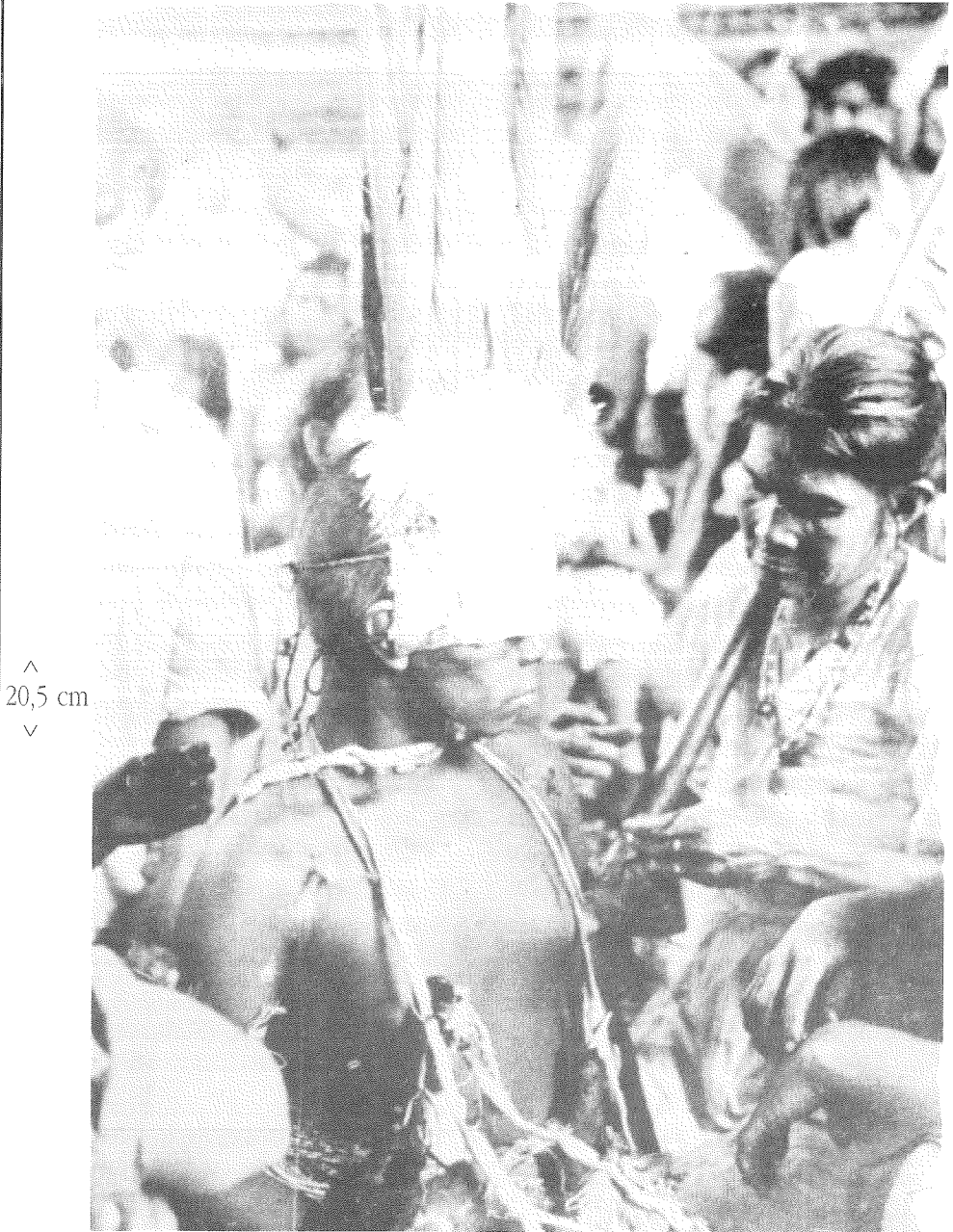
O tamanho e o formato das reproduções fotográficas seguem um único padrão e coincidem com o formato da página, possibilitando uma boa visibilidade. (ver foto na página seguinte)

Esta concepção, em que a imagem não aparece referida no texto, implicou algumas peculiaridades com relação a *O índio e o mundo dos brancos*, que recebeu quatro edições diferentes. Considerando a última edição, há uma média de nove páginas escritas para cada imagem. Já na primeira edição esta mesma média sobe para 16. Recorro, então, às palavras do autor:

(...) com relação às quatro edições de O Índio e o mundo dos brancos (...) a seleção das fotos deveu-se às editoras, salvo no que se refere à primeira edição de 64. Como cada uma das edições foi realizada por uma editora, a escolha dos negativos foi imposta pela maior ou menor disponibilidade dos mesmos. (Samain e Mendonça, 2000, p. 185-236)

De fato, há algumas fotografias que são substituídas por outras, conforme as diferentes edições e, ainda, a primeira delas traz apenas onze fotografias enquanto as outras três apresentam vinte. Optei pela edição mais atual, de 1996, para as análises que empreendi.

< 13,5 cm >



^
20,5 cm
v

12. Ritual de iniciação da “moça nova” (RCO/ 1959)



3. Da visualidade fotográfica como expressão dos pensamentos: múltiplos caminhos

Concluindo

Pergunto, agora, como equacionar os fatores técnicos dentro dos trabalhos de Nimuendaju e de Cardoso de Oliveira no Rio Alto Solimões, uma vez que não há quaisquer notas escritas acerca da utilização de fotografias em suas pesquisas? Proponho aqui um exame das temáticas e das técnicas de composição que aparecem nas imagens tomadas. Trata-se, enfim, de buscar responder à pergunta: como as fotografias ajudam a concretizar a visão de mundo daquele que fotografa?

Temáticas

Inicialmente os temas gerais que aparecem nas fotografias foram objeto de um

levantamento estatístico em duas frentes. A primeira delas leva em conta a distinção entre fotografias de paisagens, de objetos e de pessoas. Neste último caso, distingui, também, se eram ou não posadas e o número de pessoas enfocadas. A segunda frente envolve uma classificação de ordem propriamente antropológica. São as distinções entre as técnicas dominantes em cada imagem, sejam elas materiais, corporais ou rituais.⁷

Mesmo considerando as confusões que a classificação temática pode provocar, uma vez que as fotografias, em certos casos, não se enquadram com facilidade, acho possível através dela perceber melhor diferentes nuances dos trabalhos fotográficos em pauta. O levantamento inclui as 144 fotografias relativas à expedição do Museu Nacional em 1959, as vinte publicadas na edição atual do livro de Cardoso de Oliveira (RCO) e as outras 55 do livro de Nimuendaju (CN):

⁷ Esta distinção foi trabalhada originalmente por Marcel Mauss, tendo sido retomada em *De France*, 1982.

<i>Temas gerais (%)</i>	Expedição de 1959	RCO (1996)	CN (1952)
(frente 1)			
Animais e paisagens	11,9	0	3,5
Objetos (vestuário, ornamentos, utensílios)	4,4	11,8	50,9
Poses (individual e até 3 pessoas)	6,3	5,9	26,3
Poses (grupo)	5,6	0	3,5
Fotos de grupos	46,6	47,1	3,5
Fotos individuais e até 3 pessoas	25,2	35,2	12,3
(frente 2)			
Animais e paisagens	11,9	0	3,5
Mistos ou indefinidos	18,9	0	1,7
Técnicas rituais	42,9	58,9	38,6
Técnicas materiais	15,0	35,2	42,1
Técnicas corporais (incluindo poses)	11,3	5,9	14,1

⁸ "Plate 2 – Children of mãe'tina, igarapé da Rita" e "Plate 3 – mãe'tina, igarapé da Rita; three young people from igarapézinho".

⁹ "Creio que este modelo de descrição compartilha do que Samain apontou para o caso das monografias de Malinowski: "Nesse vaivém entre as fotografias e as legendas remissivas ao seu próprio texto, o qual, por sua vez, reintroduz e recondiz o leitor na própria prancha visual que lhe corresponde, fica patente que (...) o verbal e o pictórico (desenhos, esquemas e fotografias) são cúmplices necessários para a elaboração de uma antropologia descritiva aprofundada. (...) (Samain, 1995, p. 27). Acrescento, com relação a *The Tukuna*, o lugar especial ocupado pelas narrativas míticas nas trajetórias oferecidas ao leitor; para pensar as relações possíveis entre mito e fotografia (Samain, 1987, p. 46-50).

Os temas, tanto com relação à expedição quanto ao livro, refletem bem o interesse de Cardoso de Oliveira pelo ritual de puberdade. Isto pode ser visto em ambas as frentes, nas fotos de grupos (46,6 % e 47,1 %) e nas de técnicas rituais (42,9 % e 58,9 %). Nas imagens da expedição é notável como a gama de interesses é ampliada. Neste sentido, destacam-se as fotografias de paisagem, evidenciando o fascínio exercido pela imensidão do rio e das florestas.

No caso de *The Tukuna*, o maior interesse quanto aos objetos de cultura (50,9%) pode ser visto na primeira frente. Seria de se esperar, então, que na segunda frente as técnicas materiais (42,1%) suplantassem em muito as rituais (38,6%). No entanto, elas quase se equiparam. A diferença se deve ao fato de Nimuendaju fotografar os instrumentos e adornos utilizados nas festas de "moça nova" isoladamente, como artefatos culturais. Assim, o interesse predominante quanto aos objetos de cultura deve ser matizado, uma vez que muitos destes objetos são de uso ritual.

O uso das poses em The Tukuna

Há de se notar que o autor tomou pouquíssimas fotografias de grupos de pessoas (3,5%) e, ainda, que nas pranchas 2 e 3 de *The Tukuna* são apresentados, através das legendas, oito indivíduos com seu nome, idade, família e localidade, cada um numa fotografia posada (Nimuendaju, 1952, p. 173, 175)⁸ (esse tipo de pose individual representa 26,3% das imagens do livro). Neste último caso, pode-se perguntar por quê as pranchas 2 e 3 não são referidas direta-

te em nenhum momento do texto (como as demais pranchas). Isso deve ser relacionado ao modo genérico como ele utiliza as fotografias nas suas descrições escritas.

Faz-se necessário esclarecer um pouco mais este ponto, tomando um exemplo inverso deste último, em que um grupo de pessoas posa para a câmara de Nimuendaju: a fotografia da prancha 4, na qual aparece um casal com duas crianças e um cesto de roupas, traz apenas a legenda "Família visitante" (Nimuendaju, 1952, p. 177) (desta vez não se diz o nome das pessoas) e é citada no texto duas vezes. Na primeira delas são descritos os utensílios típicos de uma habitação Tikuna e daí o leitor é remetido à imagem da cesta: "Como qualquer outro mantimento, as raízes de mandioca são colhidas e armazenadas em largas cestas circulares (pr. 4)." (Nimuendaju, 1952, p. 18).

Na segunda, descreve-se sucintamente o modo característico como os Tikuna se visitam (trata-se da vida social), viajando longas distâncias de barco. O autor, então, enumera as etapas de preparação para a viagem e relaciona os componentes da bagagem que será embarcada. A remissão à prancha 4 aparece em seguida na forma de uma frase isolada: "(Pr. 4)". A frase seguinte retoma a narrativa da viagem propriamente dita: "Finalmente a família também entra no barco – o cachorro, o papagaio e o pequeno mico incluídos – e a viagem segue adiante atravessando os igarapés, entroncamentos e lagos" (Nimuendaju, 1952, p. 53).

O parágrafo termina com a descrição da maneira gradual através da qual os visitantes são recebidos na casa de seus anfitriões.⁹ Isto reforça a idéia de que ele concebe



as legendas para as fotografias, e quem sabe até algumas tomadas, já de acordo com a descrição que está elaborando. Voltemos às poses individuais. Os sujeitos específicos, identificados nas pranchas 2 e 3, constituem, portanto, exemplos genéricos de famílias locais. Pensando já nas técnicas de composição, deve-se notar que os planos médio e americano, utilizados nos retratos individuais, se contrapõem ao plano geral utilizado na única fotografia da prancha 4. Nas outras imagens do livro os planos médio e americano são utilizados apenas quatro vezes. Nenhuma das demais pranchas serve, como é o caso das pranchas 2 e 3,

especificamente a identificações de pessoas. As imagens fotográficas passarão a focalizar, sobretudo, os artefatos culturais vistos sob planos gerais.

Técnicas de composição

Foram enfatizados, neste outro levantamento estatístico, os tipos de plano, de enquadramento e de ângulos de tomada. Os mesmos três grupos de fotografias foram analisados e o resultado é particularmente esclarecedor no tocante às posturas dos fotógrafos, como também no que diz respeito ao direcionamento de seus olhares.

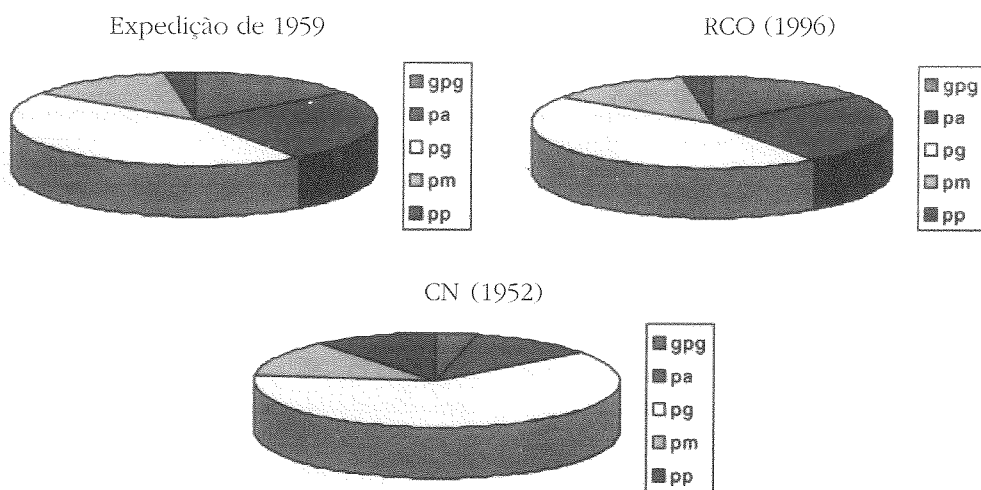
<i>Tipos de plano (%)</i>	Expedição de 1959	RCO (1996)	CN (1952)
Primeiro plano	2,8	5,9	10,9
Plano médio	13,3	11,8	12,7
Plano americano	25,1	17,6	10,9
Plano geral	43,4	41,2	61,8
Grande plano geral	15,4	23,5	3,7

<i>Tipos de enquadramento (%)</i>	Expedição de 1959	RCO (1996)	CN (1952)
Horizontal	61,5	52,9	47,3
Vertical	37,1	47,1	52,7
Inclinado	1,4	0	0

<i>Ângulos de tomada (%)</i>	Expedição de 1959	RCO (1996)	CN (1952)
Médio frontal	43,4	47,1	58,2
Médio lateral	15,4	29,3	29,1
Médio traseiro	3,5	0	1,9
Acima frontal	20,9	11,8	0
Acima lateral	9,1	5,9	0
Acima traseiro	1,4	0	0
Abaixo frontal	4,2	5,9	5,4
Abaixo lateral	2,1	0	5,4

Não caberá aqui comentar detalhadamente os resultados. Os maiores valores (em **negrito**) indicam os tipos mais utilizados em cada caso. O que se pode notar em todos os três conjuntos imagéticos é uma concentração maior em torno do plano geral e do ângulo médio frontal. Quanto ao enquadramento vertical, que prevaleceu para o livro de Nimuendaju, relaciona-se certamente ao tipo de câmara que utilizou. Se pensarmos, por exemplo, que ele utilizou negativos 6 X 6, este item (enquadramento) do levantamento resulta falho. Uma vez que baseei-me no modo como as fotografias estão editadas no seu livro, não é possível determinar o formato do quadro/ suporte original das fotografias.

Observando a coincidência dos maiores valores quanto ao uso do plano geral e do ângulo médio frontal em todos os três casos, será melhor visualizar de outra maneira estes dados. Serão apresentados três gráficos correspondentes ao levantamento dos tipos de plano utilizados. Pode-se, com eles, ressaltar a dimensão dos valores predominantes (representados pela cor amarelo-claro) quanto ao uso do plano geral (43,4%; 41,2% e 61,8%) e do ângulo médio frontal (43,4%; 47,1% e 58,2%), neste último caso por extensão, já que os números mantêm uma proporção semelhante. A diferença entre as técnicas de composição nas fotografias de Cardoso de Oliveira e de Nimuendaju surge, então, mais claramente. Vejamos a seguir.



Ora, de que maneira os tipos predominantes na composição das imagens prestam-se a interpretações quanto ao ponto de vista dos autores? Pode-se perguntar, por

exemplo, o por quê de o close (ou primeiro plano) ser tão pouco utilizado. Quanto à movimentação durante a abordagem no campo, o que estes fatores permitem entre-



ver? Em que medida eles se relacionam ao olhar fotográfico e em que medida este último reflete a disciplina teórica praticada por Cardoso de Oliveira ou por Nimuendaju? Apontarei alguns caminhos possíveis para tais questões.

A visualização dos Tikuna sob o ponto de vista do colecionador-etnógrafo

Tomando o caso das fotografias do livro *The Tikuna*, é notável que o plano geral (61,8%) e o ângulo médio frontal (58,2%) apareçam em mais da metade das imagens. Considerando as características anteriormente levantadas, quanto ao uso da fotografia por Nimuendaju, é possível dizer que seu olhar fotográfico pressupõe um ponto de vista fixo. Como dissociar a constituição deste olhar de uma interpretação baseada meramente nas determinações técnicas quanto aos instrumentos (câmara e tripé) utilizados na época? Bastaria, por exemplo, apontar para outros trabalhos fotográficos que tenham utilizado os mesmos instrumentos, chegando, porém, a resultados bem diferentes. Pode-se, de outro modo, levantar as concepções implicadas na visão que tinha o autor sobre as sociedades nas quais trabalhou.

Se pensarmos no tempo que Nimuendaju esteve no campo (praticamente um ano) e no modo amistoso de inserir-se, pelo qual obtinha até mesmo hospedagem nas casas, deve-se reconhecer que ele se identificava pessoalmente com os seus anfitriões (noto que seu principal informante, o Calixto, era possivelmente filho de pai alemão). Isto fica mais claro ao levar em conta os tantos anos

de experiências com populações indígenas, significando estadias entre diversas etnias. Evidentemente que, ao conviver com os Tikuna no início dos anos quarenta, Nimuendaju já tinha consolidado um método próprio, que lhe permitia atuar como pesquisador em tempo intensivo e adquirir relativa aceitação nas comunidades (muitas vezes pela conversão religiosa).

Lembremos, rapidamente, as teorias ligadas a este empreendimento. De um lado, o culturalismo norte-americano e, do outro, com menor peso, o funcionalismo inglês. Sem entrar em detalhes, basta dizer, grosso modo, que se tratava de identificar, no grupo abordado, uma totalidade cultural, onde cada instituição ou costume tem sua função própria e é integrada no todo. A cultura é vista, dessa maneira, como possuidora uma existência própria que é dada por suas diferentes partes, reunidas harmonicamente. Daí o termo “aculturação” como perda dos valores originais e legítimos (de antes do contato com o “civilizado”).

Resta notar que o colecionismo praticado por Nimuendaju desde o começo do século está em consonância com estas idéias, uma vez que se pensou, sobretudo na Europa e na América do Norte, que estas culturas desapareceriam totalmente com a intensificação dos contatos. Os museus assumiram para si a tarefa de resguardar os últimos vestígios das diversas sociedades em desaparecimento, preservando seu valor para toda a “humanidade”.

Lembre-se, neste sentido, a atenção dada pelo autor ao problema do desaparecimento de certos costumes Tikuna. E, ainda, que o conjunto das 18 pranchas, classificadas

em ordem numérica e alfabética, apresenta-se de modo paralelo (estando também integrado) à descrição da cultura que é dada no texto e nas legendas das pranchas de *The Tukuna*. Estas pranchas oferecem justaposições fotográficas de diversas ordens, tornando possível reconhecer claramente o princípio de generalização científica presente na formação de coleções. Esta postura marca de maneira inegável a forma de visualização fotográfica posta em prática. É somente no texto que o envolvimento pessoal do autor, implícito nas fotografias, se tornará mais evidente mostrando as nuances do relacionamento humano criado e a cumplicidade na concepção das fotografias (balizando a “frieza” e a “objetividade” supostas na palavra “coleccionador”).

Enfim, tais considerações podem ajudar a compreender este olhar fotográfico de Nimuendaju. Trata-se de um ponto de vista objetivo, fixado sob um plano geral, direcionado ao registro de uma totalidade cultural generalizada e em vias de extinção. As imagens estão identificadas como parte dessa totalidade. Desse ponto de vista, a maior utilização do ângulo médio frontal e do plano geral, como também a pose para as fotografias, adquirem um sentido bastante apropriado.

A “cultura”, da maneira como o trabalho de Nimuendaju a concebe, aparece concretamente à medida em que os artefatos culturais, as atividades e as pessoas são enfocados através da fotografia, estando também incorporados à descrição escrita como um todo. Sugere-se, assim, uma imagem fixa dos Tikuna que, supõe-se, permaneceria inalterada se pudessem viver isolados dos “civilizados”.

A visualização dos Tikuna sob o ponto de vista do escritor-etnólogo

Considerando os levantamentos estatísticos quanto aos temas e às técnicas de composição, apontarei para a diferença básica com relação às fotografias de Nimuendaju. Nas fotografias de Cardoso de Oliveira, sejam nas que estão publicadas em seu livro ou no conjunto daquelas relativas à expedição de 1959, o plano geral (41,2% e 43,4%) e o ângulo médio frontal (47,1% e 43,4%) deixam de aparecer como maioria absoluta. Nas temáticas principais passam a figurar as técnicas rituais (58,9% e 42,9%) e as fotografias de grupos não posadas (47,1% e 46,6%) (o que, sem dúvida, se deve aos filmes tomados durante a festa de “moça nova”).

Comparando, então, as fotografias publicadas no livro com as da expedição de 1959, outras diferenças podem ser percebidas. Passando das imagens do livro ao conjunto de imagens da expedição, as escolhas se distribuem melhor. Ainda que prevaleçam o plano geral e o ângulo médio frontal, o que se vê nas fotos da expedição (tomadas por Cardoso de Oliveira), tanto com relação às técnicas como aos temas, é uma ampla variedade de escolhas, particularmente no tocante aos ângulos de tomada (foram identificados oito ângulos diferentes). Se comparadas às imagens do livro de Nimuendaju, a maior variabilidade e assimetria destas escolhas ganham relevância, sugerindo um ponto de vista dinâmico, múltiplo (não fixo).

Não bastaria atribuir a multiplicação dos planos e ângulos de tomada simplesmente



ao uso de câmaras mais portáteis. São necessárias outras pistas para compreender a conjugação entre os temas (no texto e nas imagens), as técnicas de composição fotográfica e as posturas metodológicas adotadas para a captação e publicação das imagens.

Primeiramente, quanto ao tema, as fotografias da expedição permitem visualizar diretamente alguns indícios da situação de contato interétnico. Isto pode se dar pela contraposição das imagens da festa de “moça nova” (em que aparecem também aspectos resultantes do contato com os “civilizados” como, por exemplo, as vestimentas) às imagens das famílias regionais ou, também, às imagens da polícia colombiana (não publicadas). Nesse ponto, o professor Cardoso de Oliveira, nos “Diálogos”, está de acordo: “Concordo que, pelo menos, o meu interesse de fotógrafo de ocasião e amador tenha se voltado inteiramente para a documentação daquilo que pudesse insinuar a fricção interétnica” (Samain e Mendonça, 2000, p.185-236).

Mas como supor que as técnicas e as posturas relativas à captação e ao tratamento das fotografias se associam ao ponto de vista teórico desenvolvido no livro? Reconhecendo que é a noção de “fricção interétnica” que conduz as reflexões escritas do autor, deve-se lembrar que ele procurou descrever o sistema abstrato que estrutura as relações entre índios e brancos e não os aspectos diretamente visíveis da situação de contato. Os dados obtidos no campo foram utilizados para descrever a sistemática que permeia (estrutura) as relações interétnicas ou de “fricção interétnica”.

A exploração científica procura, neste caso, ir além da realidade palpável e visível, entrando definitivamente no campo das representações mentais. Não é por outro motivo que um longo capítulo introdutório se dedica a apresentar as formulações teóricas já existentes sobre a situação de contato interétnico. Em seguida, uma intrincada justaposição de dados de diversas ordens – vale dizer, diversos ângulos – (econômicos, demográficos, etnográficos – levantamentos, entrevistas, observações) permite chegar ao grau de generalização que envolve a descrição da situação dos Tikuna em *O índio e o mundo dos brancos*.

Esse pressuposto teórico condiciona, também, o modo de inserção dos pesquisadores, pois o estudo e o conhecimento da sociedade regional não indígena são igualmente importantes e são, também, no caso da expedição do Museu Nacional em 1959, a “porta de entrada” para as comunidades Tikuna. Neste sentido, foram entrevistados políticos e empreendedores na cidade de Benjamim Constant e, além do apoio do posto do SPI, a equipe contou com a condução fluvial cedida pelo senhor Antônio Aires de Almeida, proprietário de terras do igarapé Belém. Este proprietário também posa com sua família para a lente de Cardoso de Oliveira. Sua propriedade parece ser um ponto de referência para as incursões aos demais igarapés assim como para a festa de “moça nova” em Vera Cruz.

Estes múltiplos contatos – e pontos de vista – são fundamentais à investigação proposta, porém são mais fugazes se comparados às relações travadas por Nimuendaju. Há que se notar, ainda, que o menor

¹⁰ Metaforicamente, a prática do instantâneo fotográfico (várias tomadas rápidas sob pontos de vista diversos) lembra a concepção da pesquisa de que se originou *O índio e o mundo dos brancos* assim como o uso do tripé (ponto de vista fixo) e um maior tempo de exposição nas tomadas (longo tempo de permanência no campo) lembra metaforicamente a concepção que preside a descrição oferecida em *The Tukuna*.

¹¹ Seria proveitoso, como contraponto, pensar no uso das legendas num trabalho fotográfico publicado por Arthur Omar intitulado *Antropologia da face gloriosa*. Este autor utiliza uma técnica que explora o tempo de exposição tanto na captação como na revelação, gerando retratos incomuns nos quais a nitidez e a precisão dos contornos são completamente subvertidas, o que impede a identificação dos sujeitos (personagens noturnos camavalescos). A legenda é composta numa linguagem poética e também não identifica o sujeito ou o contexto de captação. São, como ele diz, “enigmas verbais” ou “quadros colocados ao lado de outros quadros (fotografias)”. A metáfora da “passagem da luz” indica a condição “gloriosa” dos personagens, que representam a mesma sociedade (diurna) alterada e glorificada (no carnaval), destituída, então, de sua identidade cotidiana. Ver, sobre isto, Mendonça (2002).

tempo de permanência de Cardoso de Oliveira (cinco meses ao todo) condiciona o estilo ensaístico do texto, no qual busca-se descrever uma situação contingente e dinâmica (o longo processo de assimilação/passagem dos Tikuna a uma ordem nacional) e não tanto as tradições culturais deste grupo populacional específico (como faz o texto de Nimuendaju).¹⁰ O mesmo se dá no caso dos contatos estabelecidos durante a captação de imagens: são situações diversas e passageiras, sendo as relações travadas com as pessoas enfocadas, em sua maioria, curtas ou momentâneas.

No caso das imagens fotográficas do livro, sua dissociação do texto acaba por sugerir que a exposição fotográfica se justifica pelo seu teor artístico. No entanto, é o conteúdo da maior parte das legendas¹¹ que assegura a relação com o texto (relação sempre tangencial aos temas dos capítulos). De todo modo, deve-se constatar que o texto e as fotografias tendem a uma espécie de exclusão recíproca já que ambos, mesmo aparecendo juntos, são concebidos separadamente no processo de elaboração do livro publicado. Curiosamente, esta relação se estende, por analogia, à situação de conjunção interétnica: grupos culturais concebidos separadamente aparecem juntos em situações que tendem, às vezes, à exclusão recíproca (de tipo semelhante a que foi apontada entre a concepção artística – fotográfica e a concepção científica – textual).

Assim, diferentemente do enfoque analítico presente no olhar fotográfico que

aparece em *The Tukuna*, no livro de Cardoso de Oliveira o enfoque é muito mais narrativo (aproximando-se tanto da narrativa de viagem – “eu estive lá” – como da narrativa etnográfica – as seqüências rituais), contrapondo-se ao estilo teórico do texto. No entanto, o rito de passagem da “moça nova” (bem como outros assuntos) enfocado sob os vários ângulos da lente do autor acaba fornecendo uma metáfora (a qual somente a análise das fotografias não publicadas permitiu entrever) para a abordagem proposta textualmente: o processo de passagem dos Tikuna a uma ordem nacional, visto sob ângulos diversos (população regional, “caboclos”, missionários, militares e outros, além, é claro, do etnólogo).

Ao considerarmos as fotografias não publicadas, o enfoque anterior se modifica, amplia-se e resulta em novo olhar. Constata-se que, embora com estilo assumidamente amadorístico, este olhar fotográfico se constituiu de modo a exprimir a visão analítica do autor (apresentada verbalmente no livro) sobre a situação dos Tikuna. Ele é dinâmico pois multiplica os pontos de vista no movimento de aproximar-se e afastar-se, não se fixando sobre uma cultura exclusivamente (como o faz Nimuendaju). Portanto, apesar de não estar diretamente ligada ao texto, não há como negar que esta visualidade fotográfica serviria para concretizar e mostrar o teor da investigação realizada entre os Tikuna por Cardoso de Oliveira.



Referências bibliográficas

- CARDOSO de OLIVEIRA, Roberto. O índio e o mundo dos brancos: a situação dos Tikuna do alto Solimões. São Paulo: Difusão Européia do Livro (coleção Corpo e Alma do Brasil), 1964. (São Paulo: Pioneira, 1972. Brasília: UnB, 1981. Campinas: Unicamp, 1996.)
- _____. Tukuna/1959. Excertos de um diário de campo. Comunicação apresentada na abertura do Encontro de pesquisadores Os Tikuna hoje: direções e perspectivas da pesquisa etnológica, de 25 a 27 de maio, no Museu Nacional da UFRJ, sob coordenação de João Pacheco de Oliveira Filho. Promoção - Projeto "Universo Tikuna: território, saúde e meio ambiente" (FINEP/PPG-7), 1998.
- DE FRANCE, Claudine. Cinema et anthropologie. Paris: La Maison de Science de L'homme, 1982. (Trad. bras: Cinema e antropologia. Trad. Március Freire. Campinas: Unicamp, 1998).
- GRUPIONI, Luis Donisete Benzi. O dossiê Curt Nimuendaju. In: _____. Coleções e expedições vigiadas: os etnólogos no conselho de fiscalização das expedições artísticas e científicas no Brasil. São Paulo, SBD-FFLCH-USP, 1996. Cap. V, p. 155-237. (São Paulo: Hucitec-ANPOCS, 1998).
- DAMATTA, Roberto A.; LARAIA, Roque de B. Índios e castanheiros. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- MELATTI, Júlio C. Índios e criadores. Instituto de Ciências Sociais, Monografia 3, 1967.
- MENDONÇA, João Martinho de. Os movimentos da imagem da etnografia à reflexão antropológica. Experimentos a partir do acervo fotográfico do professor Roberto Cardoso de Oliveira. Campinas: T/Unicamp, 2000. 223 p.
- _____. Fragmentos dos diários escrito e fotográfico de Cardoso de Oliveira na região dos Tikuna do Rio Alto Solimões/ Carnaval, etnografia e fotografia: dimensões rituais na obra de Arthur Omar. Revista Digital Studium, Campinas, n. 6 e n. 9, 2001-2002 (www.studium.iar.unicamp.br).
- NIMUENDAJU, Curt. Textos indigenistas: relatórios, monografias, cartas. São Paulo: Loyola, 1982.
- _____. The Apinayé. Trad. Robert Lowie. Washington: The Catholic University of America Press, 1939.
- _____. The S'erénte. Trad. Robert Lowie. Califórnia: University of Califórnia Press Berkeley and Los Angeles, 1942.
- _____. The Eastern Timbira. Trad. Robert Lowie. Califórnia: University of Califórnia Press Berkeley and Los Angeles, 1946.
- _____. The Tukuna. Berkeley and Los Angeles: University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, XLV, 1952.
- SAMAIN, Etienne. Mito e fotografia: as aventuras eróticas de Kamukua. Caderno de textos - Antropologia visual, Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987. p. 46-50.
- _____. "Ver" e "dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. Horizontes Antropológicos, Antropologia Visual, Porto Alegre, PPGAS/UFRGS, n. 2, 1995. p. 19-48.
- _____. ; MENDONÇA, João Martinho de. Entre a escrita e a imagem. Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 43, n. 1, 2000. p. 185-246.
- OMAR, Arthur. Antropologia da face gloriosa. São Paulo: Cosac e Naify, 1997.

Abstract

This article offers two complementary approaches on photographic data that result from a research called "Tikuna's image in the context of anthropological works". These data focus the Brazilian Tikuna Indians of the Solimões River. The captions of anthropologist Roberto Cardoso de Oliveira in 1959 and Curt Nimuendaju in 1941/2 lead us to multiples perspectives of thought with photographic images.

Keywords: visual anthropology, photography, visual communication, Curt Nimuendaju, Roberto Cardoso de Oliveira, índios, Tikuna.

Recebido em: julho de 2002.

Aprovado em: setembro de 2002.



Imagem infográfica: uma imagem acontecimento

Márcia Yoko Lucena Nishio

Resumo

O texto pretende descrever em que medida a intervenção dos novos instrumentos técnicos provenientes da informática produz uma diferença ou ruptura em relação às "imagens automáticas" anteriores. A observação dos modos de produção da imagem infográfica, também conhecida como imagem sintética, conduz esta descrição ao *processo matemático* de sua geração. Essa nova tecnologia de figuração produz um novo paradigma de imagem cuja natureza lingüística e potencial possibilita a capacidade de interação com o espectador.

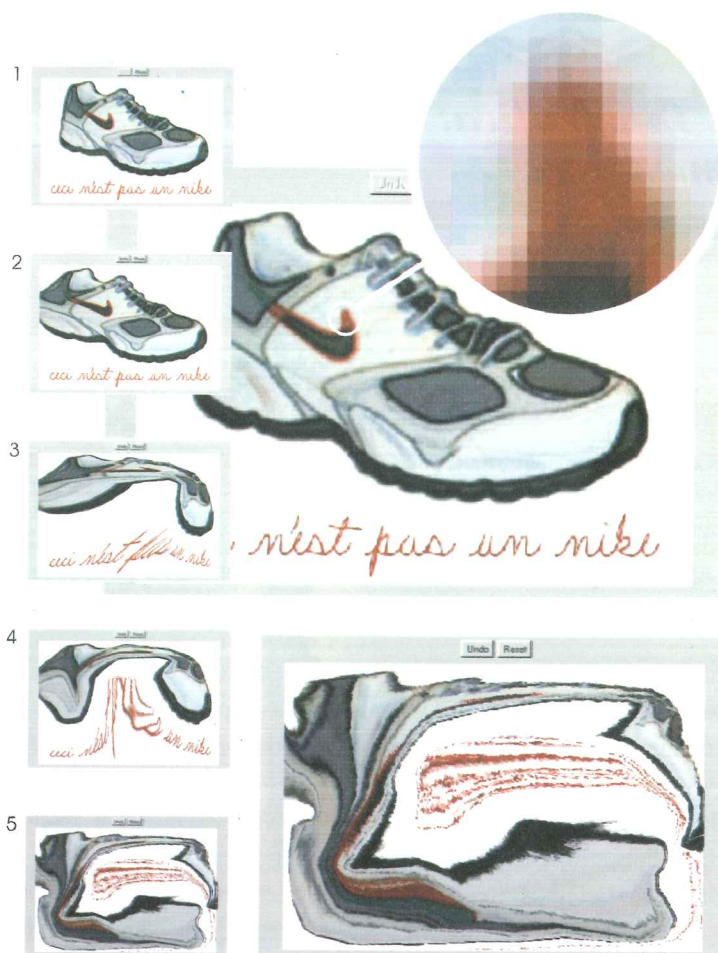
Palavras-chave: imagem, representação, informática, interatividade.

O mundo das imagens pode ser dividido em dois domínios (Santaella, 1998). O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: imagens gráficas (imagens desenhadas, pintadas ou esculturas), imagens óticas (espelhos, projeções) ou, mais recentemente, imagens sintéticas (hologramas, animações digitais). Neste domínio, as imagens são objetos materiais, são diretamente perceptíveis, são signos que representam nosso ambiente visual. O segundo é o domínio das representações mentais, das imagens que na ausência de estímulos visuais são evocadas pela imaginação. Este é o domínio imaterial das idéias e dos modelos, ou ainda, das visões, das fantasias e dos sonhos. Seja na forma de representações visuais, seja na forma de construções mentais – polaridade profundamente arraigada

pelo pensamento ocidental – ambas não existem separadamente. As imagens mentais dependem da percepção do mundo concreto, assim como as representações visuais se originam das imagens mentais do sujeito interpretante.

Intermediando o lado perceptível e o lado mental do mundo das imagens, está a esfera tecnológica. O domínio das imagens da mente não pode ser acessado diretamente, uma vez que a natureza não deu ao corpo humano um dispositivo de projeção dessas imagens internas. Para traduzir e exteriorizar as imagens interiores do homem é necessário uma mediação técnica ou um artifício de simulação. De fato, é condição no campo das representações visuais não só a presença de um sujeito enunciativo, de códigos e linguagens, como também de uma

Nota: Este artigo retoma e sintetiza idéias levantadas para descrição das imagens infográficas na dissertação de mestrado *Imagem infográfica: uma imagem acontecimento*, na qual busca-se avaliar os dispositivos digitais, o conceito de interatividade e a descentralização do papel do "autor" em prol de uma criação do coletivo e do devir.



A qualidade original da imagem sintética é a interatividade. O *pixel* perceptível na tela não é uma inscrição no espaço, mas uma duração no tempo que apenas atualiza uma informação numérica. É o controle matemático desses pontos elementares que torna a imagem flexível e manipulável. Nessa direção, propostas como *Ceci n'est pas un nike*, de Giselle Beiguelman, disponível na rede Web, convida o público a participar e produzir uma imagem que se apresenta menos como um suporte e mais como um acontecimento.

base material e seus diversos dispositivos técnicos. A imagem como sistema de signos pressupõe a propriedade privada de meios de produção (pincéis, tintas, telas, câmeras fotográficas, películas etc.) e a detenção nem sempre democrática de um *savoir-faire* para operar esses instrumentos e códigos. Ou seja,

para transpor o domínio das imagens mentais para o domínio das imagens perceptíveis, a presença de um dispositivo é indispensável. Segundo Aumont (1995, p. 175), o “dispositivo rege o encontro entre espectador e imagem”. Um desenho, uma gravura ou uma fotografia exige um conjunto de



materiais e instrumentos, de procedimentos técnicos e de um saber. Assim, toda imagem, mesmo a mais arcaica, requer uma tecnologia, tanto uma tecnologia de produção, quanto uma tecnologia de recepção, como é o caso das imagens do cinema, por exemplo.

Nesse sentido, dentro da análise sobre as imagens geradas a partir das tecnologias informacionais, essas primeiras considerações limpam um pouco o terreno de idéias, relativizando algumas generalizações sobre o tema. Em primeiro lugar, a idéia de tecnologia como um traço distintivo das imagens automáticas, concebendo a esfera da técnica como uma característica restrita apenas às novas imagens. Em segundo lugar, a idéia de “impacto”, usualmente empregada na mídia, nos colóquios e nos resumos de estudos. A novidade técnica, quando apresentada como uma entidade autônoma, como um motor da história que age sobre a sociedade, pode ser veículo de uma “ideologia do progresso” (Dubois, 1999) cujo otimismo pode produzir um sentido de *ruptura* e *autonomia*. Ruptura que a retira de um passado, de uma história, como tábua rasa cuja novidade impede qualquer comparação com a história das técnicas precedentes e suas condições de usos, trajetórias e redes de sentidos. Autonomia que coloca a esfera tecnológica como uma entidade descolada de forças coletivas, agenciamentos e interesses; como produtora de efeitos sobre um corpo social passivo – pensamento linear de encadeamento de causas e efeitos muito simplificado. A técnica, no entanto, não é boa ou má, nem tampouco neutra, mas catalisadora de um

complexo de estados de cultura na qual a própria técnica se inscreve, desempenha papéis, cria condições de uso e recoloca o sujeito com o mundo material e humano.

Diante disto, norteando a descrição das tecnologias digitais, este estudo adota um princípio de análise exposto por Luz (1999, p. 51), segundo o qual é preciso considerar “a dinâmica das múltiplas configurações sociais”, examinando “os complexos estados de cultura onde vêm se inscrever os múltiplos papéis que neles desempenham a imagem digital, para investigar as condições de uso, de seu trajeto nos circuitos de sentido, de seu revestimento nas redes de sociabilidade”. A partir deste princípio de análise, pretende-se uma descrição da natureza da imagem digital, evitando recair na idéia de consagração da tecno-ciência como um domínio autônomo da história, assim como na idéia de um produtor de efeitos, positivos ou negativos, sobre o corpo social.

Ora, se em toda imagem, como representação visual, um modo de enunciação pressupõe algum tipo de mediação técnica, neste ponto cabe a questão: em que medida a intervenção dos novos instrumentos técnicos provenientes da informática produz uma diferença, um fenômeno singular dentro da história da cultura, um novo modelo de produção simbólica? No contexto da bibliografia consultada sobre imagens técnicas, o presente estudo procura avaliar as imagens infográficas e a possibilidade de um novo paradigma de figuração em relação às imagens anteriores de acordo com o critério materialista sugerido por Santaella (1998, p. 162). Sem cair no puro materialismo, ou seja, sem descartar a importância

das forças não materiais que também geram mudanças na esfera social, Santaella propõe para a análise das imagens a descrição dos modos de sua produção material. Segundo a autora, nenhum “processo signo” pode dispensar a base material de recursos, técnicas e instrumentos. A determinação dos modos como as imagens são materialmente produzidas permite a compreensão dos sujeitos dessa produção, dos meios de armazenamento e de transmissão. E o exame desses meios parece ser um ponto de partida para a levantar as implicações mais próximas à semiologia da imagem: a sua natureza interna, os objetos que ela procura representar, os tipos de papéis – agente emissor ou receptor – que ela está apta a produzir e os tipos de relação que ela estabelece com mundo.

Assim sendo, a observação dos modos de produção da imagem infográfica, também conhecida como imagem sintética, conduz esta descrição ao *processo matemático* de sua geração. De fato, a grande mudança que se dá no modo de produção desse tipo de imagem é a predominância da mediação do *número* entre o campo da inteligência formal e o campo do sensível. A imagem sintética não possui um suporte concreto como a pintura ou a gravura, nem um suporte físico-químico, como acontece com a fotografia e o cinema. Ela é uma matriz abstrata, formalizada por modelos matemáticos e programas computacionais.

De certa maneira, o predomínio de imagens sintéticas atualizadas no monitor que se assemelham às representações clássicas, isto é, que remetem às formas produzidas pela pintura, ou registradas pela fotografia

ou vídeo, pode ofuscar o seu traço mais distintivo: a linguagem matemática. As formas geradas pelo computador não resultam de um gesto físico de um pintor sobre um suporte concreto, nem tampouco resultam de um *fóton*, de uma informação luminosa refletida por um objeto físico que deixa sua marca através de uma conexão fotoquímica ou eletrônica com a câmera de registro. No universo do computador, a imagem é resultado de uma matriz matemática, de formalismos abstratos que podem ser invertidos, ampliados ou revertidos segundo parâmetros numéricos. Não são imagens de algo, mas simulações calculadas de modelos formais. As duas bases para a compreensão da imagem sintética estão nos conceitos *modelo* e *simulação*.

A moderna ciência da computação denomina modelo um sistema matemático que procura colocar em operação propriedades de um sistema representado. O modelo é, portanto, uma abstração formal – e, como tal, passível de ser manipulado, transformado e recomposto em considerações infinitas –, que visa funcionar como a réplica computacional da estrutura, do comportamento ou das propriedades de um fenômeno real ou imaginário. A simulação, por sua vez, consiste basicamente numa “experimentação simbólica” do modelo. (Machado, 1996, p. 117)

Assim, o ponto de partida para a imagem sintética não é o real empírico, mas um modelo e a sua simulação pelas técnicas computacionais. A imagem sintética produzida por esses meios importa-se menos com



a reprodução das aparências do real do que com a simulação de sua complexidade. Por isso os modelos abstratos provêm de vários domínios científicos, como as ciências exatas (física, biologia, química, matemática), as ciências da vida (medicina, botânica, neurologia), e as ciências humanas (lingüística, psicologia cognitiva, antropologia, letras etc.). E procuram, a partir das leis racionais, observar e converter o comportamento de fenômenos, do real ou não, em sistemas numéricos que recriam sua estrutura e suas regras de funcionamento. Dessa forma, produzir a imagem sintética de uma “natureza-morta” através do computador significa recriar numericamente, por exemplo, as propriedades físicas dos raios de luz que iluminam as superfícies dos objetos em termos de equações matemáticas – algoritmos de trajetória, intensidade, refração etc. Simular visualmente uma corrida de cavalos significa aplicar um modelo de deslocamento de acordo com as leis da biodinâmica e da física.

Essa nova tecnologia de figuração produz um novo paradigma de imagem: uma “imagem experimento” (Santaella, 1998). Convertidos num sistema numérico, os fenômenos tornam-se imediatamente passíveis de infinitas formas de manipulação. Neste mundo artificial dos computadores, o sistema digital torna a matemática perceptível e tangível. A imagem percebida na tela do monitor traduz teorias abstratas em formas sensíveis e exploráveis.

Enfim, a imagem escapa à esfera da metáfora para entrar no mundo dos modelos (...) Não se pode, por exemplo, “explorar sistematicamente” uma metáfora como um

modelo científico. O modelo, ao contrário, dá um caráter mais concreto, mais experimental a uma teoria sem perda da substância abstrata que compõe a sua ossatura. O modelo concretiza a teoria sem perda de sua substância inteligível. (Quéau, 1999, p. 93)

Pode-se experimentar uma atividade vulcânica, testar a aerodinâmica de um veículo ou analisar o desenvolvimento de um embrião humano. Com base em dados numéricos coletados por diversos dispositivos – fotografias de satélite, scanners tridimensionais ou ultra-sonografias –, esses fenômenos são modelados e restituídos como imagens que guiam a própria exploração desses modelos, testando sua coerência interna ou confrontando-o com o contexto real. Esta é a essência das imagens infográficas e das simulações virtuais. Para analisar a distinção desse novo sistema de representação é necessário compreender essa aliança original entre o formal e o sensível.

Edmond Couchot abre caminho sobre essa aliança em vários artigos sobre o processo evolutivo das técnicas de figuração. Em especial, ao tratar a oposição que as imagens sintéticas estabelecem em relação aos sistemas de representação herdados do *Quatrocento*, no artigo “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes na figuração”. Neste, Couchot analisa duas linhas de investigação tecnológicas que paralelamente esclarecem os percursos que permitiram o surgimento da imagem sintética nos dias atuais: de um lado, a linha que buscava o máximo de automatismo na geração da imagem e, do outro, a linha que se voltava para o controle do elemento –

físico e perceptível – mínimo constituinte da imagem. Para o autor, desde o Renascimento, há, na evolução das técnicas de figuração, “uma busca obsessiva” pela automatização da criação e reprodução da imagem. Iniciada por artistas e pintores no século XV com a *perspectiva articialis*; retomada no século XIX por físicos e químicos com a invenção da fotografia e do cinema; ampliada por engenheiros e técnicos das telecomunicações com a imagem televisiva, captada e transmitida em tempo real, a busca constante pelo automatismo termina as últimas décadas do século XX, sob o incremento da informática, num tal patamar de automatização e domínio da imagem que, neste estágio, para o autor, configura-se uma nova lógica figurativa que rompe com todos os procedimentos anteriores – sejam ótico-químicos ou ótico-eletrônicos – de constituição da imagem.

Essa nova lógica se dá graças ao controle total do menor elemento constituinte da imagem gerada por computadores. Evidentemente, numa etapa anterior, havia o conhecimento de processos analíticos de decomposição de imagem, como é o caso da televisão que permitia construir uma imagem-mosaico a partir de pontos elementares (luminósfors) nas cores vermelho, verde e azul. Através da síntese aditiva desses matizes, qualquer imagem poderia ser reconstituída sob o duplo processo de varredura e sincronização. Nesta etapa, entretanto, ainda não era possível o controle total desses pontos elementares. Na decomposição das linhas de varredura, por exemplo, não é possível permutar ou controlar um único ponto sem alterar os demais constituintes

da trama. O mosaico videográfico, dessa forma, ainda não estava totalmente ordenado. Para Couchot, o controle absoluto da imagem, na sua constituição mais microscópica, só foi possível com a intervenção das técnicas computacionais. Conforme instruções de um programa, o computador calcula o menor elemento constituinte da imagem: o *pixel* – “representação plástica de expressões numéricas” (Machado, 1996, p. 60). O pixel se relaciona a uma dimensão virtual de dados numéricos armazenados nas memórias dos computadores. Ele é um índice de algoritmos e não mais de objetos físicos da realidade. O pixel aceso e perceptível na tela não é uma inscrição no espaço, mas uma duração no tempo que apenas atualiza uma informação numérica. Formando uma matriz de coordenadas espaciais e cromáticas, cada pixel constituinte é um ponto de permutação entre a imagem e o número e vice-versa. É a partir dessa permutação inaugural entre o sensível e o formal que muitos autores destacam uma qualidade original da imagem sintética: a *interatividade* como dimensão constituinte dessa imagem.

Neste ponto, vale ressaltar que a idéia de interatividade não é uma novidade e ainda menos um termo restrito à tecnologia da informática. Tanto assim, que Machado (1997, p. 250-1) descreve, sob uma perspectiva política, toda uma discussão anterior, que já tratava da democratização dos meios de comunicação e da participação do público na construção do conteúdo das mensagens desses meios. O autor cita, por exemplo, os escritos de Bertold Brecht que na década de trinta, em plena era do rádio, chamava a atenção para o potencial dialó-



gico que a comunicação radiofônica poderia desenvolver e o seu próprio conteúdo político, enquanto estrutura comunicacional aberta para a participação direta e interativa dos cidadãos comuns. Da mesma forma, Machado retoma dois autores do final da década de setenta que já refletiam amplamente sobre o assunto: Enzensberger (1979) e Raymond Williams (1979). O primeiro defendia uma concepção de meios de comunicação como veículo bidirecional, de forma a inserir a participação ativa do público. O segundo denunciava meios de comunicação promovidos e divulgados como interativos, cujo caráter era apenas reativo, pois para Williams, ao invés de permitir uma intervenção efetiva na mensagem, esses meios ofereciam ao público somente a oportunidade de realizar escolhas dentro de uma programação previamente definida.

Além dessas considerações de caráter político, outras perspectivas, como as de ordem sensorial do campo das artes plásticas, também contribuíram para a discussão das fronteiras entre público e autor, obra e recepção: *happenings*, instalações, móveis de Calder, Bichos de Lygia Clark e Parangolés de Hélio Oiticica. Além disso, num sentido mais abrangente da Teoria da Comunicação, na própria idéia de texto subentende-se o transmitir e receber em retroalimentação. Segundo Gomes (2001, p. 120):

Sob o amplo viés da comunicação, todo texto, em qualquer nível que seja considerado (...) constrói-se como um projeto de interação com o seu destinatário até o seu limite, na perda de autonomia e

integridade, no desconstrucionismo, com a infinidade de interpretações levadas a cabo.

As novas tecnologias da informática não inauguram o conceito de interatividade, mas trazem, e aqui reside sua originalidade, um “aporte técnico” (Machado, 1997, p. 251) para a intervenção do público sobre a imagem. Através da conquista do menor elemento, o pixel, obtém-se uma imagem cuja principal característica é uma mutabilidade infinita, pois o pixel não é um ponto de “aderência” ao real, mas visualização de uma linguagem. A imagem é menos um suporte e mais um acontecimento, uma aparição/desaparição flexível e manipulável nas telas dos monitores. É essa natureza lingüística e potencial que possibilita a capacidade de interação com o espectador.

Se há algo que marca profundamente essa imagem é sua extraordinária capacidade de metamorfose: ela está sujeita a todas as transformações, a todas as anamorfoses e a todas as distorções, bastando para isso alguns ajustes de circuitos. (Machado, 1997, p. 247)

Além dessa escrita formalizada e abstrata da imagem síntese, outros dois aspectos corroboram para a interação: um é a possibilidade de intervenção e resposta em tempo real, outro é o alto grau de realismo que essas imagens produzem. Essas características específicas da imagem síntese tocam os sentidos do espectador, produzindo um sentimento de imersão na representação visual. Com as novas tecnologias, a imagem

torna-se um “lugar explorável” (Quéau, 1993), uma visualidade cuja existência se dá necessariamente na experimentação do usuário. É o modo conversacional que se instaura com a numerização do meio.

Nesse sentido, alerta Quéau (1993, p. 95): “o artista de amanhã será, sem dúvida,

chamado a utilizar a autonomia desses ‘seres’ intermediários como novo meio de expressão, e poderá tirar partido da sua vida artificial para criar obras em constante gênese, processos quase-vivos, modificando-se sem cessar eles mesmos em função do contexto”.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.

COUCHOT, Edmond. *Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração*. In: PARENTE, A. (Org.). *Imagem máquina: era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

DUBOIS, Philippe. *A linha geral (as máquinas de imagens)*. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, NAI/UERJ, v. 9, n. 2, 1999.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Repetição e diferenças na reflexão sobre comunicação*. São Paulo: Annablume, 2001.

LUZ, Rogério. *Novas imagens: efeitos e modelos*. In: PARENTE, A. (org.). *Imagem*

Máquina: era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: 34, 1993.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

SANTAELLA, Lúcia; NÖRTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

BEIGUELMAN, Giselle. *Ceci n'est pas un nike*. Disponível em: <http://www.deesvirtual.com/nike/>. Acessado em: maio de 2002.

Abstract

The objective of this thesis is to describe to what extent the intervention of the new computer technology instruments produces a difference or disruption in relation to the previous “automatic images”. The observation of the ways of producing the computer graphic image, also known as sinthetical image, leads such description to the mathematical process of its creation. This new image-creation technology gives birth to a new image model, which linguistic and potencial nature makes the interaction with the observer possible.

Keywords: image, representation, computer technology, interactivity.

Recebido em: maio de 2002.

Aprovado em: junho de 2002.



Comunicação publicitária: lingerie e visões de mundo

Meigle Rafael Alves

Resumo

Este artigo interpreta peças de uma campanha publicitária brasileira cujo mote é o encontro entre pares improváveis, possibilitado por uma atração sexual que promoveria a ruptura de limites convencionais da conduta. A realização plástica deste tema resultou em anúncios provocativos da crítica cultural. Sua interpretação os mostra como exemplares da comunicação publicitária, mas não por instigarem a crítica, e sim por operarem na produção de sentido, a qual ocorre através de um modo estético de captação e veiculação de significados partilhados na tradição cultural. Aspectos éticos imbricam-se a esta operação, que se relaciona com a dinâmica da cultura. Para compreendê-la sob a perspectiva de sua dimensão estética fundamental, tornou-se necessário um recurso teórico especial: a Estética da Recepção.

Palavras-chave: publicidade, estética, produção de sentido, visão de mundo, tradição.

Dois homens extremamente masculinos se beijam na boca, no dia dos namorados: um anúncio publicitário que quem viu, provavelmente, não esqueceu. Propaganda de uma marca de roupas íntimas femininas, o anúncio era impactante também pela frase que acompanhava a foto: "Você não imagina do que a falta de uma Duloren é capaz". Foi publicado no dia 12 de junho de 1996 (foto 2).

A propaganda gerada por esse tipo de anúncio contundente filia-se a um estilo publicitário, tornado notório pela grife Benetton, em que um tema controverso é comentado numa estetização que, simples-

mente, o apresenta. Este procedimento notabilizou-se nos inúmeros cartazes dessa marca realizados por Oliviero Toscani,¹ e corresponde-se com a convicção deste fotógrafo de que hoje, quando a arte está completamente assimilada pelo mercado, caberia ironicamente à publicidade sua função perdida de crítica cultural, de "contestação" (*Livros&Artes*, abr./mai. 1996).

Não parece verdade que a arte tenha sido "completamente assimilada pelo mercado"; nem que a crítica, ou uma função "contestadora", seja fundamental para uma definição de arte. Mas, seja ou não plausível a

¹ Toscani esteve vinculado à Benetton de 1982 a 2000.

Nota: Em sua primeira versão, este texto foi apresentado à disciplina "Estética, Comunicação e Recepção", ministrada pelo prof. Monclar Valverde no Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Essa disciplina foi fundamental para a reflexão que resultou em minha dissertação de mestrado, intitulada *O belo & o pragmático: estudo antropológico sobre o modo estético de transmissão cultural, em publicidade*, que defendi no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFBA, em 1998, sob orientação da profa. Maria Rosário Carvalho.

² A seleção das peças interpretadas aqui deveu-se ao que há nelas de socialmente provocativo, o que tornava particularmente instigante este enfoque das relações entre dinâmica cultural, estética e, no caso, publicidade. Assim, a escolha de dois anúncios que apresentam cenas homoeróticas (cf. Costa, 1992) não pretendeu desenvolver uma análise na temática das identidades sexuais; também não se buscou proceder à complexa análise da apresentação do racismo na provocação exagerada do anúncio da foto 4. Não era este o foco da reflexão. Quanto aos outros anúncios escolhidos, apenas pareceram adequar-se ao que, em cada caso, se queria ilustrar. Os anúncios foram veiculados no período de 1995 a 1996; pouco tempo depois, foram selecionados para a reflexão que referi acima. Hoje, contudo, parecem manter-se representativos de um estilo publicitário, sobretudo para mídia impressa (o que pode ser verificado, por exemplo, nas campanhas posteriores da mesma marca em foco, que seguem realizando uma concepção semelhante). Sobre os

(continua no final do artigo)

³ No final do artigo

tese de Toscani, este outro ponto é discutível: teria mesmo a publicidade aquela possibilidade de crítica?

Se não são “críticos”, ou veículos de crítica cultural, os anúncios da campanha que inclui aquele beijo masculino são reveladores, num sentido que se procura mostrar no percurso deste texto.² São anúncios que valem como exemplos bem acabados do fenômeno da publicidade, entendida sua dimensão estética como fundamental para sua eficácia comunicativa: a publicidade tem a incumbência de revelar significados para o produto que apresenta; ou seja, de recolher, do repertório da tradição, signos que devem ser dispostos de modo a informar um sentido para o uso de certo produto, que é comunicado de modo persuasivo.

Parece eficaz aquela propaganda da marca Duloren. Há mais de uma campanha, em momentos distintos, veiculando o mesmo “conceito” que se exprime no *slogan* “Você não imagina do que uma Duloren é capaz”. O que esta frase anuncia, ou insinua, é que o uso dos objetos dessa marca comunica uma sensualidade tão poderosa, a ponto de causar o completo imprevisto em termos da atração sexual. Esse “conceito” ganha forma numa estetização de casais improváveis, cuja lógica é somente a das diversas possibilidades do encontro sexual.³ Possibilidades inusitadas, que (ficcionalmente) a *lingerie* anunciada provoca: uma juíza se faz amante de seu condenado,⁴ uma negra de um membro da Ku Klux Klan (foto 4), uma vampira “habita” uma igreja (foto 3) etc. Assim, num jogo de aproximação entre extremos, bem como entre iguais, a grife

assume a possibilidade de subversão das restrições convencionadas para os encontros regidos pelo sexo. Com isso, apresenta a atração sexual como força capaz de superar quaisquer limites éticos.

O que esses anúncios põem em perspectiva é uma compreensão da publicidade como uma instância de produção de sentido. Como tal, ela opera a partir da nossa visão de mundo, e sobre a nossa percepção desse mundo – revelando sentidos para ele. Isto é, a operação publicitária constrói, necessariamente a partir do estoque da tradição, configurações simbólicas que não consistem em mero arranjo de significados: em cada peça publicitária, esta operação veicula uma ambiência estética.

É certo que, quanto a isso, a arte contempla um horizonte de possibilidades que é bem maior do que oferece a publicidade, estrangida sob a necessidade da comunicação instantânea, da compreensão mais imediata possível. Todavia, a produção publicitária conforma um âmbito da experiência estética, porque, ao evidenciar a dimensão significativa da mercadoria, ela cumpre o papel de unificar o universo do consumo, atrelando-o a um sentido estético. Isto quer dizer que, para usar a expressão de Décio Pignatari, “a publicidade é a poética do consumo” (*Revista da Criação*, dez. 1995, p. 14).

Nessa perspectiva, não se entende que a publicidade tenha se colocado no lugar da arte, como o fez o fotógrafo da Benetton. Assim, se anúncios publicitários são reveladores, é só por realizarem uma possibilidade específica da comunicação de sentido, da qual a dimensão estética da publicidade é capaz.



Tradição e novidade

Recolhendo significados que já se encontram dispostos na ordem da cultura, uma peça publicitária ordena uma configuração de sentido nova, mas não tão nova que não possa ser compreendida e/ou apreciada por muitos. Por exemplo, o anúncio composto assim:

Numa página de revista, dois pares de sapatilhas cor-de-rosa, calçadas por duas bailarinas das quais se vê apenas a barra das saias de tule, também rosa, que caem

sobre as pernas flexionadas como num passo de balé, exibem-se muito próximos. Depois, reconfigurada pela página seguinte do anúncio, essa proximidade parecerá insinuante. Grafado na mesma cor de rosa, sobre um fundo escuro, o *slogan* faz suspense: “Você não imagina do que uma Duloren é capaz”. Na próxima página da revista, duas belas mulheres, vestindo *lingeries* rendadas e pouco comuns, têm os corpos, rostos e bocas muito próximos, numa posição imediatamente anterior ao beijo. No canto da página, o “comentário”: “Duloren, só prazer” (foto 1).

⁵ “Sapatilha” designa, em gíria tradicional de um repertório associado ao lesbianismo, um correspondente ao “papel feminino” no par de mulheres. No papel contrário ao da sapatilha situa-se a mulher masculinizada, designada por “sapatão”.



Foto 1. Criação de Marcos Silveira para a agência de publicidade Young&Rubicam, em 1995. Fonte: revista Nova, fev. 1995.

A clara diferença, que evidencia a alteridade entre as duas mulheres, não se traça na esfera da dicotomia masculino/feminino; foge a um estereótipo das definições “identitárias” da homossexualidade feminina. A atitude corporal das modelos distancia-se de qualquer referência gestual ao masculino. E

apesar das sapatilhas, um clichê do lesbianismo,⁵ a fotografia as torna particulares. A cena as recontextualiza para fora das “identidades homossexuais”? São *lesbians chics*: a roupa anunciada é cara; a cor-de-rosa, as peças de cetim e de tule, o balé, a *lingerie* rendada, a suavidade, uma certa delicadeza

⁶ Sobre a designação *lesbian chic*, no contexto de construção de identidades sexuais femininas no Brasil, ver Heilborn (1996).

⁷ A noção de visão de mundo é referida neste texto a partir de sua definição por Geertz (1989, p. 143). Corresponde aos "aspectos cognitivos, existenciais", que se interpenetram ao ethos, ou seja, aos "elementos valorativos" (os "aspectos morais e estéticos") da cultura. O fato desta interpenetração, na ordem das culturas, é assim explicado pelo autor: "A tendência a sintetizar a visão de mundo e o ethos em algum nível, embora não necessária logicamente, é pelo menos empiricamente coerciva; se não é justificada filosoficamente, ela é ao menos pragmaticamente universal" (Geertz, 1989, p. 144).

⁸ O termo "tradição" remonta ao verbo transitivo *tradere*, com participio passado *traditus* ou também *reditus* ou *transditus*, em latim, que possui as acepções de dar, entregar, transmitir, traspassar, fazer passar, comunicar de um a outro, e ainda ensinar, dizer, referir, contar, ou traír (cf. Cretella Júnior e Ulhôa Cintra, 1956).
(continua no final do artigo)

sensual (que quase não é sexual) reforçam signos convencionais do feminino.⁶ Mas o impacto estético contido na ambiência da foto não se esgota na informação deste significado. Antes, comunica uma ambiência própria do universo em que este se realiza. Há semelhança com uma cena lésbica composta para a apreciação masculina? Mas há o detalhe de que o público-alvo do anúncio é composto por mulheres.

Como não poderia deixar de ser em se tratando de publicidade, o anúncio se ancora em signos convencionais, e/ou estereotipados, do feminino, mas arranja-os de modo a trazer algum diferencial de sentido. Assim, o tratamento do tema polêmico produz a surpresa, o impacto; imagens amplamente convencionais da feminilidade operam como contraponto, como recurso retórico que se-duz, para poder persuadir. A retórica publicitária nunca ousa demais, precisa agradar imediatamente. Por isso, a publicidade não deve veicular a ruptura com uma visão de mundo anterior.⁷ Aquele beijo truculento dos homens pode simplesmente ser assimilado ao cômico, para as mulheres que o vêem (e, para além de seu público-alvo, o desgosto, a controvérsia, a polêmica são bem-vindos à propaganda da marca). Mas um anúncio para mulheres que enfoca duas amantes já é bastante ousado só por mostrá-las. Não deve apresentar tão plenamente o desejo. Sua ousadia é comedida, é uma novidade que pondera a tradição.

Todavia, não só em publicidade, o novo é sempre uma atualização da tradição. Não da tradição entendida com o significado usual de algo que se repete ao longo do tempo, reproduzindo-se tal e qual. Mas como

um movimento incessante de transmissão de algo que, ao se transmitir, vem sempre a se alterar. Assim, no movimento em que se atualiza a tradição é que surge a diferença relativa ao que havia antes. E, portanto, no jogo entre tradição e novidade está situada a própria dinâmica da cultura. A publicidade pode ser vista como um veículo dessa dinâmica, realizando-se segundo um modo estético de veiculação dos significados par-tilhados na cultura.⁸

Bricolage

A publicidade comenta o mundo e faz isso através de uma operação que revela significações para mercadorias, evidenciando diferenças simbólicas entre elas, no universo do consumo. Nesta operação, que é de incessante produção de sentido, ela recolhe e apropria elementos pertinentes aos mais variados contextos culturais. Ela os apropria como signos, componentes oriundos de um "léxico" que, recontextualizado, vai depois comunicar-se a diversos contextos de recepção. Muitas vezes, aliás, aqueles elementos (sejam palavras, gestos, atitudes) encontram-se dispersos no universo de sua significação originária – e são lexicalizados no movimento mesmo em que a publicidade os colhe.

Desse mesmo modo, ela apropria signos e também procedimentos das artes e dos diversos *media*, seja da pintura, do teatro, do cinema, das histórias em quadrinhos, da telenovela, do jornal etc. Neste caso, apreende signos aos quais já foi dado um tratamento estético prévio e os dispõe segundo sua maneira própria, para então disseminá-los.



Assim, o procedimento fundamental da publicidade, em sua dimensão estética, pode ser pensado como uma *bricolage*. Em outras palavras, a *bricolage* é condição *sine qua non* para poética publicitária. Dizer “poética”, todavia, não traz a intenção de conferir um *status* de arte à publicidade, mas somente de registrar que a operação publicitária constrói-se esteticamente, o que nos remete à *poiesis* – um fazer assimilado à produção artística.⁹ A produção publicitária traz implícito um caráter estetizante, tanto porque capta seus objetos sob um enfoque estético, quanto porque os difunde esteticamente.

A poética publicitária opera sua contínua renovação da cultura através da mercadoria, a qual é, intrinsecamente, desde sua produção, signo.¹⁰ Cada peça publicitária elabora uma configuração de significados atrelados a um produto (ou seja, a determinada mercadoria-signo), novo ou renovado por artifício publicitário. Processa-se, assim, uma constante renovação das significações que constituem nossa visão de mundo. Isto porque, se a visão de mundo corresponde-se com os objetos do mundo – neles ela se projeta e se exprime –, no caso da civilização ocidental estes objetos são mercadorias.

Em suma, o modo próprio de operação da publicidade consiste na realização da *bricolage* que recolhe elementos diversos da matéria cultural disponível e os ordena sobre o eixo de um produto vendável. Este caráter mercadológico não invalida sua característica estetizante, pois se a publicidade busca a comunicação estética, é porque esta é eficaz para seu propósito persuasivo. Além disto, ela é estetizante, também, na medida

que se propaga. Por exemplo, a configuração estética daqueles anúncios Duloren não se vincula exclusivamente ao consumo da *lingerie*: o olho que se detém no anúncio reconhece algo novo; compreende um âmbito novo de sentido, a partir de uma totalidade previamente compreendida.

Publicidade e experiência estética

Mas o que, precisamente, vem a definir uma característica estética atribuível à publicidade? Aqui, estética pode ser compreendida a partir do enfoque da Estética da Recepção: uma perspectiva teórica desenvolvida sobre uma concepção hermenêutica da História e da Arte e aplicada sobretudo à Literatura, por Hans Robert Jauss, na Escola de Konstanz. Seu pensamento privilegia a experiência estética e, portanto, o receptor que a vivencia, e não o representado, como fizeram as estéticas tradicionais. Isto tem o efeito de descentrar do objeto artístico a compreensão estética, sem também adotar nenhuma perspectiva subjetivista (cf. Jauss, 1986).

Jauss não concebe a obra de arte como algo que permitiria uma apreensão qualquer de si, mas como uma espécie de mapa, que instrui a percepção do receptor. Isto é, a obra traz inscritas instruções de leitura que, implícitas no próprio texto, funcionam como um leitor virtual, antecipador da leitura de um receptor empírico. Assim, a dimensão receptiva é constitutiva do texto, cuja recepção se encontra prefigurada (mas não determinada) em seu próprio percurso (Jauss, 1986).

⁹ Poética, aqui, aplica-se de acordo com Luigi Pareyson, que a define como

“programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística [o qual] traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte (Pareyson, 1989, p. 21).

¹⁰ Conforme esclareceu Jean Baudrillard (1995, p. 149): “É porque a estrutura do signo está no coração da forma-mercadoria que esta pode ganhar imediatamente eleito de significação – não ‘a mais’ como ‘mensagem’ e conotação – mas porque ela se institui, pela própria forma, como medium total, como sistema de comunicação que rege toda a troca social”.

A peça publicitária tem seu “receptor implícito”, que se constrói tendo em vista o público ao qual preferencialmente se destina, o público-alvo. E, assim como compreender as possibilidades de recepção de qualquer produto de operação estética implica uma reconstituição do percurso de seu “leitor” (receptor) virtual, no caso da publicidade interessa seguir os recursos da retórica que se constrói com imagem e texto, no anúncio de revista. Nesses recursos está contido o receptor virtual.

Para compreender a recepção de publicidade é importante a concepção de experiência estética em Jauss, na qual *aisthesis*, a matriz etimológica de estética, traduz-se pelo reconhecimento sensorial. Neste caso, a compreensão ocorre num âmbito da percepção que se diferencia do reconhecimento conceitual, na experiência do mundo (Jauss, 1986, p. 158). É esse reconhecimento sensorial, a recepção estética, que a publicidade propicia; também é sobre ele que se funda. Assim a publicidade se apresenta como fenômeno estético, isto é, como propiciadora da experiência estética.

Essa experiência possui um caráter integrador do homem ao mundo, no sentido de que, envolvendo a totalidade da percepção (e não apenas a visão, por exemplo, no caso da pintura, ou não apenas a audição, no caso da música), ela “dá antes conta e mobiliza a totalidade da experiência humana”, conforme o filósofo português Adriano Duarte Rodrigues. Ele esclarece ainda que “esta natureza sintética e integrativa da experiência estética não tem a ver apenas com o fenômeno da sinestesia; é da ordem do sentido; tem a ver com a totalidade do

mundo da experiência em que situamos o seu horizonte de percepção e de compreensão” (Rodrigues, 1991, p. 31).

Neste “mundo da experiência”, os produtos da operação publicitária fazem sua intrusão à medida que informam a percepção de um receptor empírico. Este os apreende a partir dos referenciais que se oferecem na visão de mundo própria de seu contexto sociocultural particular.

Publicidade e crítica

No domínio da publicidade, o mundo é ordenado simbolicamente pelo crivo do consumo: organiza-se em públicos-alvos, consumidores potenciais de determinadas mercadorias.

Esta noção de público-alvo pode ser traduzida pelo conceito weberiano de tipo ideal, considerada sua virtualidade e exagero de certas características que permitem a construção de tipos de consumidor. Construído, como não poderia deixar de ser, a partir da realidade sociocultural, o tipo ideal inscrito na peça publicitária termina por se converter, para o receptor, em modelo de conduta. A destinação da peça, virtualmente inscrita em características que visam a sua assimilação por um público-alvo, configura-se como resumo e como matriz dos diversos contextos de recepção (ou de consumo) nos quais a significação da mercadoria vem se atualizar.

Ocorre que uma campanha publicitária transcende seu público-alvo para abranger um imenso número de pessoas situadas fora da esfera do consumo potencial da mercadoria anunciada. A seletividade



da recepção inscreve-se na peça publicitária apenas no reconhecimento estético possível a tais ou quais tipos de pessoas, que inevitavelmente não são só aquelas que podem comprar a mercadoria apresentada. Além disso, há diversidade nesse reconhecimento, porque há múltiplas contextualizações sociais, culturais e históricas do receptor que o ^o experiencia.

Para além de um público-alvo, portanto, o efeito da retórica publicitária é a *propaganda* de sua própria *bricolage*, a qual integra lesbianismo, tribunais, racismo, vampiros... um universo heterogêneo, que ela congrega em torno da mercadoria e que se revela em cada peça de sua operação estética. Desse modo, a comunicação publicitária

implica sempre uma positivação do universo da mercadoria-signo.

Por isso, a publicidade não tem a possibilidade da crítica. Sendo apresentação contínua de um mundo regido pelas possibilidades do consumo, ela é puramente afirmativa, enquanto a crítica implica um movimento de distanciamento, uma busca de ir além da mera aceitação imediata. Contudo, a publicidade é propaganda de um mundo que se renova também através dela mesma e, assim, seu caráter afirmativo não se reduz somente à confirmação. Ela pode reconfigurar a visão de mundo, apresentando algo que nunca se apresentara de um determinado modo, mas que já é passível de ser compreendido ou aceito.



Foto 2. Criação de Marcos Silveira para a agência de publicidade Contemporânea, em 1996. Fonte: revista *Marie Claire*, n. 63, jun. 1996.

Além disso, a capacidade de renovação pertinente à publicidade realiza-se diversamente, pois há possibilidades muito diversas do reconhecimento estético, tanto dentro dos limites supostos para um público-alvo, como além dele. No caso do anúncio do “dia dos namorados”, pelo menos três possibilidades vêm inscritas ali: numa apreensão mais geral, são dois homens se beijando; também são dois executivos *yuppies* se beijando (são jovens, usam paletó e gravata e têm o cabelo cortado de maneira “arrojada”); ou são dois *gays*, tipificados como másculos no universo *gay*, se beijando (sua masculinidade extrema já se torna um índice do universo da “cultura *gay*”). Do mesmo modo, o cabelo muito curto, quase raspado, com costeletas bem longas, de um, e o corte em estilo militar do outro, são signos *gays*. Neste caso, a única estranheza da foto ficaria por conta de ambos serem do “tipo másculo”. E por serem dois homens se beijando, em qualquer caso.

Além disso, há superposições dessas três possibilidades, cujo efeito sobre os diversos receptores é também diverso. O anúncio pode ser cômico. Ou, simplesmente, a partir do choque, causar repulsa. Também pode ser revoltante: aquele beijo, em princípio feio, grosseiro ou cômico, acontece como uma espécie de solução desesperada para a falta da Duloren (índice da mulher). Isto, certamente, pode ter desagradado aos *gays* e a outros contrários à discriminação negativa da homossexualidade.

Certo é que os anúncios são um comentário não discursivo, não-crítico, mas somente afirmativo da presença de ordens simbólicas que, pela propaganda, se reinscrevem

na cultura e vão sendo mundialmente reconhecíveis. Seu poder de comunicação não-argumentativa, mas estética, aponta para uma possível primazia, contemporânea, do reconhecimento sensorial (estético) sobre o reconhecimento conceitual do mundo. Sem dúvida a publicidade, ao veicular os produtos de sua operação estetizante, difunde, ao mesmo tempo, a possibilidade especificamente estética de apreensão do mundo.

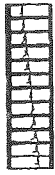
Produção simbólica, produção e consumo

De outra perspectiva, a “poética publicitária” consolida o papel do consumo como organizador da “cultura ocidental contemporânea”. Desde que Marshall Sahlins se empenhou em pensar o sistema capitalista de um ponto de vista antropológico, sabe-se que “o que (...) distingue a civilização ocidental [das demais culturas] é o modo da produção simbólica”, centrado na produção material (Sahlins, 1979, p. 242).

Segundo Sahlins, a economia é, no “ocidente”, o *locus* principal da produção simbólica. Na base dessa formulação, está que “a produção capitalista é, como qualquer outro sistema econômico, uma especificação cultural, e não uma mera atividade natural e material, pois, como é o meio para um modo de vida total, ela é necessariamente produção de significação simbólica” (Sahlins, 1979, p. 234).

Portanto, e ainda de acordo com Sahlins (1979, p. 235),

a produção visando o lucro é a produção de uma diferença simbolicamente



significativa. No caso do mercado de consumo, é a produção de uma distinção social apropriada através de um contraste concreto no objeto [cadillacs ao invés de chevrolet, 'valores' opostos no algodão e na seda...]. Isto está implicado na aparente ambigüidade do termo 'valor', que pode referir-se ao preço de alguma coisa, ao seu significado (...) ou de uma maneira geral a tudo aquilo de que as pessoas gostam por motivos morais ou monetários.

Nesse contexto, a publicidade, situada entre a produção e o consumo, incumbe-se de evidenciar conexões do novo objeto produzido (que é simultaneamente um novo diferencial de significado) com o setor do universo simbólico no qual ele deve inserir-se concretamente. Isto é, cabe à publicidade revelar o âmbito de sentido ao qual o produto se relaciona. Ao "revelá-lo", ela recria, ou renova, esse sentido.

Por exemplo, seja uma mercadoria qualquer: uma motocicleta. Uma peça publicitária, ao acoplar signos de liberdade a um veículo que possibilita locomoção rápida e individualizada, revela essa correlação de locomoção e liberdade, que já estava dada, como possibilidade na própria ordem da cultura. Por isso é que para o sociólogo Renato Ortiz, o publicitário é o "artífice de sentido" do mundo em que o mercado é a principal força reguladora (Ortiz, 1994, p. 120).¹¹

Talvez se possa então dizer que o sentido hegemonicamente partilhado no universo da civilização ocidental molda-se, fundamentalmente, num âmbito estético

pelo qual se adequam certos sujeitos a certos objetos, e vice-versa, num processo que Sahlins comenta: "Assim procede a economia, como *locus* institucional dominante: produz não somente objetos para sujeitos apropriados, como sujeitos para objetos apropriados" (Sahlins, 1979, p. 237). A publicidade consolida simbolicamente esta relação, através da operação estética que revela sentidos potenciais da mercadoria. Uma peça publicitária, ao congrega um universo de signos em torno da mercadoria-signo, instaura imediatamente esse universo, no mesmo movimento em que o apresenta. E uma campanha publicitária reitera um produto promovido a objeto-símbolo, contextualizando-o em situações diversas, que se organizam em torno deste objeto.

Lingerie cult

O objeto-símbolo *lingerie* Duloren constrói-se, nas campanhas referidas,¹² vinculado a signos transnacionais: *lesbians chics*, cena de tribunal (referida às seqüências de tribunal consagradas pelo cinema americano), Ku Klux Klan (que também já passou pela estetização cinematográfica), vampirismo, entre inúmeros outros, perfazem um universo de signos em circulação num âmbito cosmopolita, vinculado aos meios de comunicação em larga escala. São signos duráveis, que vêm perpassando uma tradição da "cultura de massa"; condensam gostos amplamente reconhecíveis, e permanecem contemporâneos por um processo de constante reinterpretação, que é o que mantém viva a tradição.

¹¹ É possível que esta afirmação confira ao publicitário uma improvável autonomia em relação a um contexto cultural que, antes, o envolve; pode-se dizer, então, que "a publicidade" é artífice de sentido do mundo que se ordena simbolicamente em torno do consumo.

¹² Os anúncios citados pertencem a três diferentes campanhas, concebidas para duas diferentes agências de publicidade e veiculadas em momentos distintos, embora tenham sido criadas por um mesmo publicitário, correspondendo à atualização de um mesmo conceito.

Mais particularmente, esses anúncios veiculam uma ambiência *cult*. Esse termo, originalmente aplicado ao âmbito cinematográfico, com a expressão *cult movies*, designa filmes que, sem atraírem grande público, tornam-se importantes referências para certos segmentos socioculturais. O uso do termo expandiu-se para qualificar produtos dos *media* em geral, do mesmo modo passíveis de serem “cultuados” – talvez por representarem, assim como um *cult movie*, um resumo de uma tradição estética. Hoje, *cult* aplica-se ainda a qualquer objeto, pessoa (tornada “ícone”), lugar etc., cultuados por segmentos sociais específicos. Importa sublinhar, na definição de *cult*, uma característica de recepção segmentada, eventualmente elitizada.

A segmentação do universo de receptores da publicidade encontra-se previamente dada no tipo de veículo. Assim, as campanhas Duloren, ao usarem a mídia impressa, no caso a revista, e mais especificamente a revista de variedades destinada a um público feminino de classes média a alta, restringem sua recepção, dirigindo-a a seu público-alvo, numa primeira antecipação do receptor empírico. Mais importante, aquela segmentação encontra-se previamente inscrita na peça publicitária, a qual se incumbiu de revelar “correspondências latentes na ordem cultural”, de acordo com Sahlins (1979, p. 238).¹³ Estas, por sua vez, encontram-se inscritas, corporificadas, na mercadoria-signo (neste caso, em *lingerie*).

Assim, há valores implicados na renda da roupa anunciada, bem como em seu *design* diferenciado do comum: a renda

corresponde-se, por exemplo, com feminilidade, sofisticação, sensualidade (já o algodão estaria relacionado à praticidade, ao conforto etc.); a renda é cara; o desenho incomum das peças pode ser valorado como inovador. Cada um destes valores encontra correspondência nos contextos da recepção empírica da publicidade. Isto é, o receptor implícito em cada peça publicitária prevê um público-alvo, mas não uma atualização exclusiva em sua esfera. Assim, para além do público-alvo, certa configuração estética se oferece a uma recepção que se realiza a partir de diversas visões de mundo, co-existent no universo de circulação da peça publicitária.

Os signos que informam a percepção no caso dos produtos Duloren não são clássicos, o que indicaria uma direção convencional para o significado social de seu uso; são *cult*, e com isto expressam um cosmopolitismo vinculado ao contemporâneo e identificado à possibilidade da escolha individual nos planos existencial e estético (o que, por sua vez, se relaciona à escolha da roupa). Assim, essa mercadoria delineia um tipo ideal de mulher que reúne, essencialmente, as qualidades comunicadas na propaganda da *lingerie*. Apenas mediante a apresentação direta, que exige um “puro ver”,¹⁴ ou seja, só através da percepção estética, esta comunicação se realiza.

Uma peça publicitária, ao apresentar, por exemplo, um símbolo *cult*, opera a disseminação do sentido que este condensa. Pode ser ou não feliz em manter, nessa operação, algo de sua densidade ou potência estética.

¹³ Ainda conforme Sahlins (1979, p. 238): “Esses mercenários do símbolo [agentes publicitários ou desenhistas de moda] não criam de novo. (...) É função deles ser sensível às correspondências latentes na ordem cultural, cuja conjunção num produto-símbolo possa significar sucesso mercantil. (...) Ou talvez, mais freqüentemente, sua função seja de responder à constante reformulação das relações simbólicas dentro da vida social nacional [dos Estados Unidos, no caso]”.

¹⁴ Isto consistindo no reconhecimento sensorial que corresponde a “ver mais do que se sabe”, conforme Jauss (1986, p.117).

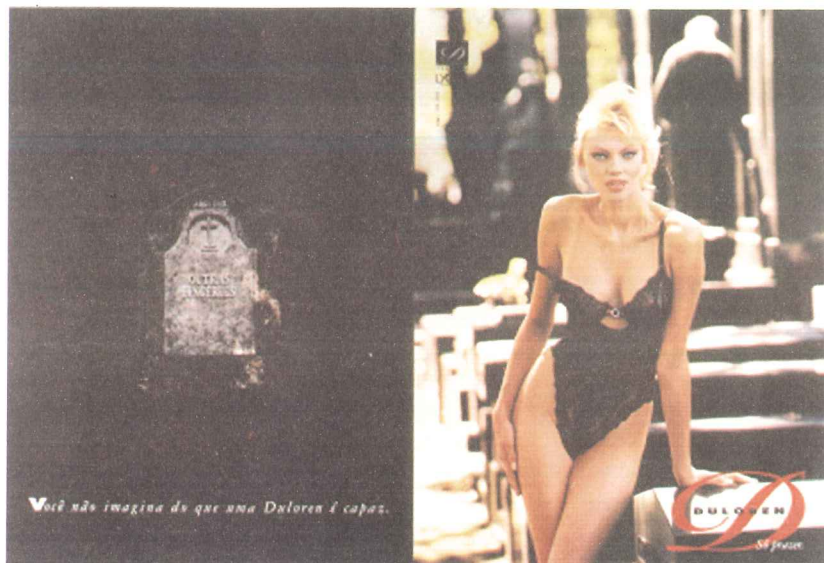


Foto 3. Criação de Marcos Silveira. Fonte: *Revista*, ano 4, n. 204, encarte da edição paulistana da *Folha de São Paulo*, 17 de março de 1996.

Isto se relaciona à capacidade de comunicação da ambiência estética à qual a peça se refere, ou seja, relaciona-se ao seu êxito estético. Sobre isto, vale o exemplo de um outro anúncio de campanha Duloren (foto 3):

Na primeira página, uma lápide escura na página preta. A lápide cita a ambiência tenebrosa dos filmes de vampiro. A inscrição diz “aqui jaz” e, no lugar do nome do morto, “outras *lingeries*”, fazendo presente um senso de humor que perpassa não só a publicidade, mas a “cultura ocidental”, cujo hedonismo muitas vezes associa-se ao pueril. Segue-se o *slogan*, “Você não imagina do que uma Duloren é capaz”. Na página seguinte, uma mulher loura veste uma *lingerie* preta. O rosto da mulher, acentuado pela maquiagem, é o de uma vampira, com os olhos muito azuis, não vermelhos, como a caricatura mais típica exigiria, mas azuis

fosforescentes, o que traz a sugestão do vermelho, ou incandescente. A boca é “naturalmente” muito vermelha; aparecem os dentes incisivos (não os caninos, mais usuais nas representações do vampiro), apenas insinuando sua “função”.

Ela personifica uma sedução diabólica que se cumpriu, a julgar pelo ar de vitória com que olha, de costas, para o interior da igreja que aparece esfumada, em segundo plano. Sua figura bem concreta domina: grande e nítida, ela está entre os bancos, desfocados. A silhueta dos padres, com batinas escuras, mal se delineia ao fundo. A igreja e ela são dois âmbitos de realidade, descontínuos mas, pelo visto, não incomunicáveis: a dos vivos ligados ao culto de Deus e a dos mortos-vivos, ligados ao infernal. E não é ela a sombra, porque o foco é sobre a sua realidade. Seu sexo encon-

trou o par improvável, que é a igreja com seus padres. A separação entre as duas realidades se resolve na cópula, provocada pela sensualidade irresistível que a vampira Duloren impõe.

O anúncio realiza uma transposição da ambiência *cult* do vampirismo no cinema e em certa literatura de massa. A composição da vampira, que é também uma bela mulher, busca ser anticaricatural – olhos azuis e não vermelhos, dentes incisivos e não caninos, por exemplo – o que permite maior eficácia do símbolo, fazendo com que a vampira seja imediatamente análoga à mulher (ou à *lingerie*) e não um mero estereótipo. Assim, uma positividade da sedução feminina é central nesta peça, como nos outros anúncios citados. Mas nisso, é claro, não há nada de especial ou particular; muito ao contrário, porque em publicidade muito freqüentemente o desejo desloca-se ou se funde à mulher como objeto. O cinema, aliás, há muito consagrou a “*vamp*”, um tipo

de “símbolo sexual” cujo poder de sedução torna inevitável a fragilização ou destruição do homem, que ela domina através do desejo irresistível que desperta.

Entretanto, os anúncios Duloren positivavam a sedução de uma mulher ao mesmo tempo evidenciada como sujeito do desejo. Os outros anúncios fazem o mesmo: com maior ou menor êxito estético, a campanha elabora uma positividade do sexo, que é também uma positividade da sedução da mulher, deslocada do status de objeto do desejo. No mesmo movimento em que enfoca deste modo o feminino, a marca e seu “conceito” realizam esteticamente uma versão contemporânea de um ideal romântico, aquele que põe o amor acima da conveniência social, religiosa, moral. Com Duloren, toda impossibilidade do encontro se resolve em “só prazer”: a sensualidade é colocada como valor que ultrapassa limites éticos, reunindo visões de mundo inconciliáveis.

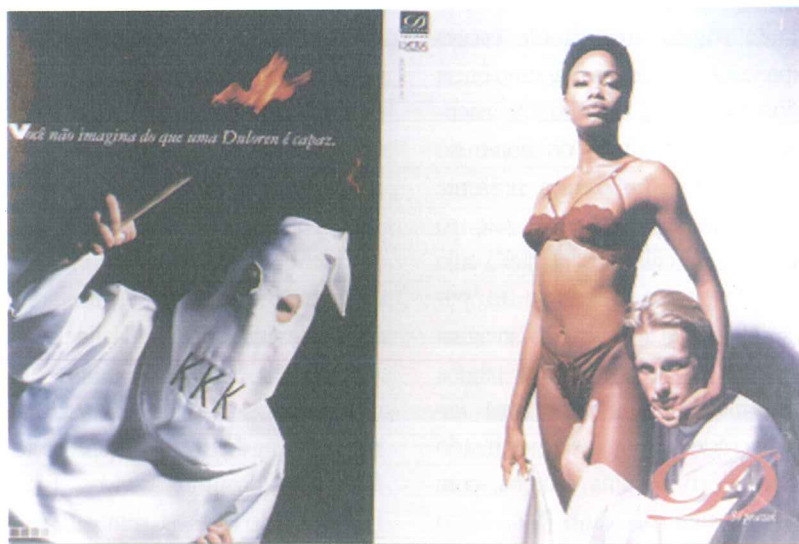


Foto 4. Criação de Marcos Silveira, 1996.



É preciso, porém, enfatizar esta distinção: o amor romântico atrela-se a outros valores morais positivos, que ele congrega em torno de si; o hedonismo que afirma a atração sexual como valor identifica-se apenas à afirmação do próprio encontro, isto é, da realização do desejo pelo outro. É certo que uma perspectiva ecumênica está implícada no modo como esse hedonismo é apresentado na propaganda em foco; contudo, ele não aparece enquanto valor trans-

cedente, e sim pragmático, e mesmo subordinado à realização do encontro. Com isso, ocorre uma aparente dissociação entre valores morais e estéticos que, de resto, muitas vezes se insinua no cenário da civilização ocidental. Todavia, para além do paradoxo de uma ética que prega colocar-se (no indivíduo) além de limites éticos, esses anúncios de "roupa íntima" deixam claro que, também em "nossa" tradição, uma face ética perpassa a dimensão estética.

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. *Para uma economia política do signo*. Rio de Janeiro/Lisboa: Elfos, Edições 70, 1995.
COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
CRETELLA JÚNIOR, José; ULHÔA CINTRA, Geraldo de. *Dicionário latino-português*. 7ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Metodo I*. Salamanca: Sígueme, 1993.
GEERTZ, Clifford. "Ethos", *visão de mundo e símbolos sagrados*. In: _____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989. p. 143-59.
HEILBORN, Maria Luiza. *Ser ou estar homossexual: dilemas de construção de identidade social*. In: PARKER, Richard;

BARBOSA, Regina (Org.). *Sexualidades brasileiras*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. p. 136-45.
JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estetica y hermeneutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.
LIVROS & ARTES, ano I, n.4, abr./mai. 1996.
ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
REVISTA DA CRIAÇÃO, Ed. Meio&Mensagem, São Paulo, ano 1, n.10, dez. 1995.
RODRIGUES, Adriano Duarte. *Arte e experiência*. *Revista de comunicação e linguagem*, n. 12/13, jan. 1991. p. 25-33.
SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

(² continuação)

temas e signos que esses anúncios apresentam, também pareceram contemporâneos, ou seja, significativos no contexto sociocultural do presente. Vale ainda notar que, embora se trate de peças criadas e veiculadas no Brasil, os significados que elas põem em jogo não são exclusivos de uma realidade brasileira: são peças que dispõem signos pertinentes a um contexto de circulação internacional (que pode ser denominado de "internacional-pop", de acordo com Ortiz, 1994). Há, sem dúvida, uma apropriação desses significados a partir de quadros referenciais locais, pertinentes aos nossos contextos socioculturais. Todavia, as peculiaridades dessa apropriação seriam certamente melhor apreendidas no âmbito da recepção empírica, e não da recepção virtual (definida conforme Jauss, 1986).

¹ No jargão publicitário, a palavra "conceito" refere-se à concepção de um tema que resume uma gama de significações apostas ao produto, ou seja, ao seu uso. A esse tema os publicitários denominam o "conceito" da peça ou campanha publicitária. E uma campanha consiste na construção seriada de várias peças, em que o tema central atualiza-se com variações na apresentação de cada uma delas.

⁴ Criação de Marcos Silveira, 1996.

(⁵ continuação)

E toda uma tradição hermenêutica tem consagrado o uso dessa palavra designando algo que, ao se transmitir, vem a ser diferente (ver, por exemplo, Gadamer, 1993). Nessa direção é que se pode afirmar que a reprodução da cultura é sempre renovação, ou reatualização de um anterior, o tradicional.

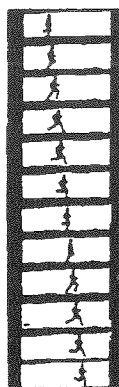
Abstract:

This article interprets pieces of a Brazilian advertising campaign whose motto is the encounter between unlikely couples, facilitated by a sexual attraction that would promote the rupture of conventional limits of conduct. The plastic accomplishment of this subject resulted in advertisements that provoked the cultural criticism. The way they are interpreted show them as samples of advertising communication, not because they instigate criticism but because they operate in the sense production, which occurs through an aesthetic way of reception and dissemination of meanings shared in the cultural tradition. Ethical aspects imbricate to this operation in what concerns the dynamics of culture. In order to understand it from the standpoint of its fundamental aesthetic dimension a special theoretical resource became necessary: the Aesthetics of Reception.

Keywords: advertising, aesthetics, sense production, world view, tradition.

Recebido em: maio de 2002.

Aprovado em: julho de 2002.



Ensaaios





Imágenes del pasado: implicancias en el uso de la imagen en la investigación arqueológica

Guillermo A. De La Fuente

Resumo

As imagens foram usadas na pesquisa arqueológica desde quase a origem da arqueologia como disciplina acadêmica, no fim do século XIX. É interessante notar que, a despeito do uso das imagens, principalmente da fotografia, não foi realizada uma análise crítica da imagem visual como ferramenta analítica no processo arqueológico de pesquisa até os últimos anos. Cada vez mais a disponibilidade das novas tecnologias (tais como multimídia, câmeras digitais e recursos de Internet) conduz a uma nova redescoberta do papel da imagem na pesquisa arqueológica. Neste ensaio, discutimos o uso da imagem visual como uma ferramenta analítica em dois âmbitos diferentes: o processo arqueológico de pesquisa e as exposições e apresentações de materiais arqueológicos nos museus. Adicionalmente, é realizada uma discussão reflexiva sobre as implicações políticas e sociológicas dos museus arqueológicos na construção de histórias oficiais e sobre o papel da opinião pública nesses assuntos.

Palavras-chave: arqueologia, fotografia em arqueologia, uso da imagem na arqueologia, museus, novas tecnologias da informação.

La antropología visual se nutre lógicamente de la creencia que la "cultura" es manifestada a través de símbolos visibles traducidos en gestos, ceremonias, rituales, y artefactos materiales situados en ambientes naturales y construidos. La cultura, de este modo, es concebida como manifestándose a sí misma en escritos, materiales, representaciones gráficas etc., con diferentes ploteos involucrando a actores y actrices con líneas, costumbres, sustentos, y sus respectivos ambientes (cf. Ruby, 1996, p. 1.345). El "Yo" cultural es la suma de los escenarios en los cuales uno participa. Si uno puede ver la cultura, entonces los investigadores deberían ser capaces de emplear las tecnologías audiovisuales para registrarla en forma de

datos amenos para el análisis y la interpretación. A pesar de que el origen de la antropología visual puede ser rastreado históricamente hasta las asunciones positivistas de que una "realidad objetiva" es observable, la mayoría de los teóricos culturales contemporáneos enfatizan la naturaleza socialmente construida de la realidad cultural, y por consiguiente la naturaleza tentativa – o quizás habría que decir relativa – de nuestro entendimiento de cualquier cultura (cf. Ruby, 1996, p. 1.345).

Existe, de este modo, una relación obvia entre la suposición de que la cultura es "objetivamente observable" y la creencia popular en la neutralidad, transparencia, y objetividad de las tecnologías audiovisuales;

desde una perspectiva positivista, la realidad puede ser capturada en un film sin las limitaciones de la conciencia humana. La fotografía se presenta a sí misma como un testigo impecable, y lo que es más como una fuente de datos altamente confiable. Dadas todas estas asunciones, es lógico que tan pronto como las tecnologías estuvieron disponibles a los investigadores, los antropólogos intentaron producir con la cámara esta suerte de datos producto de una investigación objetiva, que a su vez podían ser almacenados en archivos, quedando disponibles para el estudio por futuras generaciones – ver Ruby (1996) y Edwards (1992); cf. Bateson y Mead (1942), Mead y Metraux (1953) y Jordan, (1995) para una revisión de la evolución el registro de la imagen desde la fotografía hasta la aparición de las primeras filmaciones en las investigaciones antropológicas de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

La arqueología, en tanto disciplina que trata con los restos materiales – o cultura material (cf. Hodder, 1986 para una definición postpositivista y un acercamiento postprocesualista al estudio de los objetos materiales del pasado, planteando así un quiebre con la práctica arqueológica tradicional que se venía realizando hasta fines de la década del '80) – producto de comportamientos o conductas de las sociedades pasadas, no escapa a esta relación planteada anteriormente, en la cual la cultura también se visualiza como una realidad objetivamente observable, aunque es interesante mencionar que la utilización de imágenes, sean éstas fotografías o algún otro tipo de registro audiovisual como por ejemplo el regis-

tro filmico, no han sido incorporados en la investigación arqueológica como elementos analíticos importantes, sino hasta hace algunos pocos años, habiéndose reducido su participación o utilización a meros elementos gráficos decorativos en los trabajos científicos, o con el sólo fin de ilustrar objetos materiales o contextos de excavación, descansando el potencial analítico ya sea en el tratamiento de datos estadísticos, ya sea en la estructuración del corpus textual de los trabajos científicos. Una excepción a esta realidad es la utilización de la fotografía y el dibujo para el registro del arte rupestre (arte pictórico, petroglifos etc.) arqueológico, en parte por una cuestión relacionada primariamente con la necesidad de preservar estas manifestaciones culturales, y por otro lado por el hecho de que en ciertos estudios de arte rupestre orientados hacia una análisis de corte semiológico o interpretativo la imagen se vuelve el único elemento analítico con el que cuenta el investigador.

El pensamiento contemporáneo es más tentativo que la teoría positivista sobre la naturaleza del conocimiento cultural y sobre lo que el film puede registrar. La cámara, en un mundo pospositivista y postmodernista está constreñida por la cultura de la persona que está detrás del aparato; de este modo, los filmes y las fotografías están envueltas tanto con (1) la cultura de aquellos que son filmados, y (2) la cultura de aquellos quienes filman. Como resultado de ver fotografías, que son en última instancia, representaciones de una ideología, ha sido sugerido que los antropólogos usan la tecnología en una forma reflexiva, alienando de este modo a los observadores de cualquier falsa asun-



ción sobre la confiabilidad de las imágenes que ellos están observando, y que los etnógrafos visuales buscan las formas para compartir su autoridad con los pueblos que ellos estudian (Ruby, 1996, p. 1.345). En este sentido la arqueología no trata directamente con seres humanos o grupos sociales vivos, sino con sus restos materiales, constituyéndose de este modo el medio de registro visual -sea éste una fotografía o un film- como un intermediario entre la cadena Operator-Spectator y ese “algo” o “cosa” que está siendo fotografiado o filmado (*sensu* Barthes, 1989, p. 38). La idea de Barthes (1989, p. 18-21) de utilizar a la fotografía – en el sentido de referente-para una reflexión sobre la Muerte: de lo que ha sido, de lo que no está más –, inyectando de este modo la noción de Tiempo en su análisis, puede bien ser relacionada con los matices subyacentes a todo proceso de investigación arqueológica. A fin de cuentas, la finalidad última de la arqueología, la cuestión teleológica subyacente en todo proceso de investigación arqueológica es el estudio de la Muerte.

El arqueólogo y la fotografía: usando las nuevas tecnologías de información

La arqueología ha diversificado sus objetivos y métodos dentro de la disciplina. La diversificación interna está vinculada a la expansión y especialización de la disciplina. El término “arqueología” provee ahora un amplio paraguas para una enorme variedad de actividades, objetivos e intereses. Las

diferentes especializaciones dentro de la disciplina han crecientemente desarrollado sus propias perspectivas y métodos, sus propias formas de hablar sobre las cosas; esto es sus propios discursos (Hodder, 1999, p. 9). La arqueología – y la antropología –, como otras disciplinas, no usan todos los instrumentos que la ciencia y la tecnología han puesto a disposición para sus propios objetivos. Como si usarlos pudiera significar el renunciamento a los instrumentos científicos que el tiempo y la tradición han garantizado como válidos (Rossi, 1971). De hecho, existen pocos arqueólogos usando personalmente la cámara, la cine-cámara, los grabadores etc., para documentar la realidad que ellos están estudiando. En la mayoría de los casos, ellos van con algún fotógrafo profesional, filmadores y técnicos en sonido; o en otros casos, con malos resultados, ellos usan personalmente estos instrumentos sin suficiente entrenamiento técnico, de tal manera que la documentación visual es de muy bajo estándar (Rossi, 1971, p. 36). Ciertamente, como ha sido puntualizado por Rossi (1971), la fotografía de un antropólogo – o arqueólogo – es diferente de aquella que puede tomar un fotógrafo en el mismo lugar y situación; y en la práctica aunque el fotógrafo trate de aplicar las direcciones del antropólogo, si él no sabe los problemas sobre los cuales se basan la investigación, él podrá realizar excelentes fotografías, las cuales a su turno se alejarán de los problemas planteados como centrales (Rossi, 1971, p. 36). Por otro lado, Rossi (1971) plantea una diferencia fundamental entre la perspectiva del fotógrafo: la de enfocar el fenómeno sintéticamente, y la del

antropólogo: documentar analíticamente (cf. Pinheiro, 2000, p. 125-35, para un análisis del uso de la fotografía en la antropología y su relación con el arte).

Ian Hodder (1999) ha realizado en los últimos años una interesante experiencia de registro visual y multimedia en el sitio arqueológico de Catalhöyük, en Turquía. Él ha enfatizado en que uno de los aspectos más importantes del contexto de producción de conocimiento en un sitio arqueológico es el "visual" (ver también Molyneux, 1997). De este modo, se ha construido una gran base de datos relacional, en la cual se han incorporado no solo fotografías digitales, sino también extractos de video en los cuales ha quedado registrado partes del proceso de excavación; todo ello vinculado a nivel relacional con información relativa a la posición contextual de los artefactos, planimetría, reconstrucciones en 3D, discusiones interpretativas etc., permitiendo de esta manera generar una base de datos flexible e interactiva a disposición del público en general al establecerse on-line en un servidor de Internet. Con respecto a las fotografías, Hodder (1999, p. 124) establece lo siguiente:

Las fotografías aparentemente dan una impresión exacta de lo que era encontrado en un sitio. Ciertamente, ellas han sido usadas en arqueología como un indicador primario de "evidencia". Ellas demuestran que los descubrimientos reclamados "realmente estaban ahí". Junto con el plano del sitio, las fotografías del sitio proveen una autoridad final. Como un resultado, mucho esfuerzo es puesto en numerosos sitios en la preparación y el limpiado para la

fotografía. El césped o vegetal es cuidadosamente removido, en algunos sitios los pozos excavados pueden ser rellenados con suelo de color oscuro para hacerlos resaltar, y en Japón, los límites de los pozos de los diques pueden ser pintados de blanco. La evidencia es fijada en un film para la posteridad. Pero por supuesto, el término "fijado" tiene un doble sentido. Por un lado, la fotografía fija los datos como evidencia. Pero el proceso completo implica que la evidencia tiene que ser manipulada o fijada para que se vuelva real. Las nuevas tecnologías de fotografía digital explotan más completamente el mito de la fotografía como evidencia. Nosotros ahora podemos jugar con la imagen, manipularla y explorarla digitalmente. La legitimidad de la fotografía es bastardeada y la distinción entre lo virtual y lo real es oscurecida u opacada. De forma similar, la puesta en marcha del proceso de documentación en video descrito arriba es muy abierto. Aquellos envueltos en explicar lo que ellos están haciendo en la pantalla tienen que seleccionar lo que ellos dirán, ellos seleccionan tomas y filtran el argumento. En tales contextos es difícil ignorar la impresión de que la evidencia objetiva puede ser vista en más de una forma." (subrayado agregado al original)

Como es remarcado por Hodder (1999, p. 127-8) la introducción de nuevas tecnologías por sí solas es claramente insuficiente. Este proceso debe ir acompañado de una horizontalidad en la distribución de la información hacia todos los sectores del equipo de trabajo, de este modo la inter-



pretación hecha por un excavador de un sitio puede ser balanceada por interpretaciones alternativas de otros miembros del equipo de trabajo. Y es aquí en donde lo visual puede tornarse en un elemento analítico central en el proceso investigativo.

El uso de la imagen en arqueología también se ha diversificado y ha sido casi indispensable desde los comienzos de la disciplina académica, aunque no siempre

este uso ha sido incorporado conciente y reflexivamente. Podemos mencionar aquí que en ciertos campos de estudio como lo es la *semiótica* y el *arte pictórico*, siempre se ha realizado un uso continuo de la imagen a través de gráficos, fotografías, dibujos, diapositivas, grabados etc., dado que la imagen en sí misma es el objeto de estudio y el elemento analítico al mismo tiempo (Fig. 1 y 2).

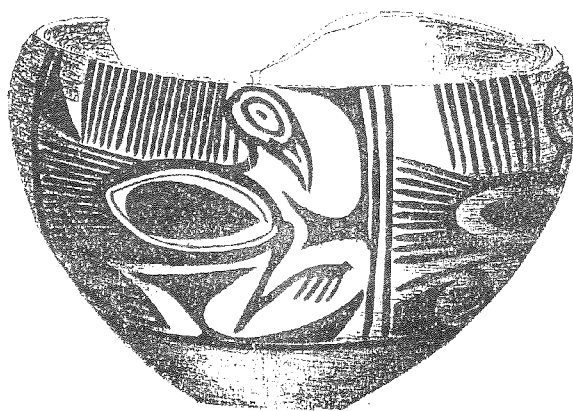


Figura 1. Puco del Periodo Tardío. Región Noroeste de Argentina.

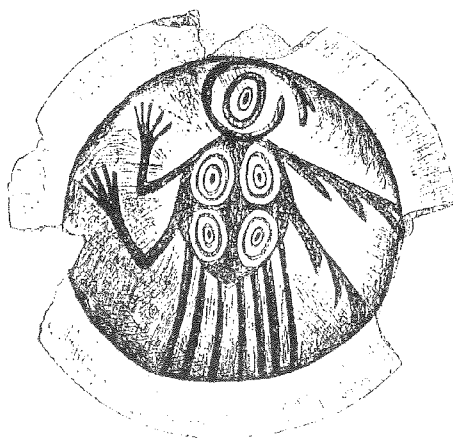


Figura 2. Escudilla del Periodo Tardío. Región Noroeste de Argentina.

Desde otro punto de vista, pero también relevante a la disciplina arqueológica, se han hecho avances importantes en el uso de las imágenes como *elementos analíticos* dentro del campo de la *etnoarqueología*, y es importante mencionar aquí los estudios etnológicos llevados a adelante por el equipo de investigación “*Técnicas y Cultura*”, del CNRS, Francia, desde hace ya más de 50 años, dirigidos por Robert Cresswell. Enfatizando en el estudio antropológico de la tecnología en el presente etnográfico, y fuertemente influenciados por las ideas de Marcel Mauss, André Leroi-Gourhan, André-Georges Haudricort, y Bertrand Gille, este grupo de investigación del cual el principal exponente actual es Pierre Lemonnier, ha prestado mucha atención al uso de los medios de registro visuales y audiovisuales como por ejemplo el video y la fotografía en el registro detallado y cuidadoso de los distintos aspectos que conforman los diferentes sistemas tecnológicos en las sociedades bajo estudio (Fig. 3). Lemonnier (1983, 1986 y 1992) ha establecido las bases de una an-

tropología de la tecnología, enfatizando el estudio de “las cadenas operativas” que conforman los sistemas tecnológicos y técnicos y su relación con los diferentes fenómenos sociales que ocurren en las sociedades. En este sentido, el uso de medios de registro fotográfico y audiovisuales, se ha vuelto una herramienta analítica e indispensable en el proceso de investigación (cf. Lemonnier, 1984 y 1987, en el estudio de la cultura material de la sociedad Anga, Nueva Guinea). Los antecedentes de este tipo de estudios pueden rastrearse a los trabajos pioneros de André Leroi-Gourhan sobre diferentes aspectos de la tecnología en sociedades etnográficas y prehistóricas, en los cuales el uso de imágenes -en tanto herramientas analíticas- para el estudio de las “cadenas operativas” que conforman los diferentes sistemas tecnológicos en una sociedad se volvió de extrema importancia a la hora de llevar a cabo el trabajo analítico e interpretativo de la investigación (ver Leroi-Gourhan 1943, 1945, 1950, 1964 y 1965).

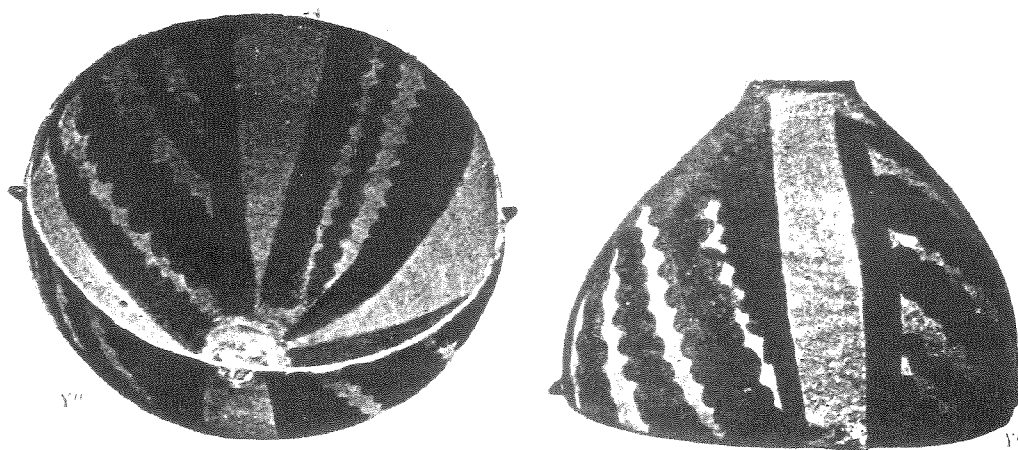


Figura 3. Pucos del Período Tardío. Región Noroeste de Argentina.



Museos, exhibiciones e interpretaciones: implicancias político-sociales en la utilización de la imagen

Lavine y Karp (1990) establecen que “cada museo o galería de exhibición, cualquiera sea el tema que ellas expongan, conlleva consigo las asunciones culturales de las personas quienes las realizan”. Algo parecido es establecido por Davison (1996) al decir que todos los procesos que se realizan en los museos tales como recolección, clasificación, estudio y exhibición no están exentos ni libres de valor. Este punto de vista es similar al de Dladla (1997) para las exhibiciones fotográficas y colecciones de fotografías etnográficas. Los curadores y otras personas que trabajan en los museos son responsables de lo que los museos preservan y exponen y sobre lo que ellos ofrecen para quienes desean aprender de las exposiciones. Los enfoques y la interpretación de las fotografías etnográficas hechas por el staff de los museos están profundamente influenciadas por sus propios backgrounds culturales y sus sistemas de creencias, los cuales a su vez son proyectados en la naturaleza de las exposiciones y en las referencias que los acompañan. Debería ser clarificado para los visitantes a los museos que lo que ellos están observando y leyendo sobre un tema en particular, no deja de ser subjetivo. No solamente son los curadores los que proyectan sus propias ideas en las exhibiciones sino también están allí plasmadas las elecciones realizadas por los

fotógrafos en detrimento de otras cosas que podrían también ser mostradas y no lo son.

El silencio sobre este tema en las exhibiciones en los museos ya sea de colecciones fotográficas o de artefactos arqueológicos – en nuestro caso – sugiere que las interpretaciones de las colecciones son “información objetiva” (Dladla 1997). La evidencia de que esto es lo que la mayoría de los visitantes a los museos piensan está en los libros de visitas a los mismos, en los cuales los visitantes pueden hacer comentarios sobre las exposiciones. Esto sugiere a su vez, que los visitantes aceptan estas interpretaciones sobre las colecciones que están observando. El ejemplo puesto por Dladla (1997) sobre la exhibición de una “selección” de las colecciones de fotografías etnográficas de Aubrey Elliott sobre los Xhosa, Zulu, Ndebele, y Swazi en 1986 en el Museo de Arte de Pretoria, en tiempos en los que todavía estaba en funcionamiento el sistema del apartheid en Sudafrica es un claro ejemplo del uso político y las implicancias interpretativas que tienen este tipo de exhibiciones. Como lo sugiere Dladla (1997) es tiempo de involucrar a los museos en el análisis de las representaciones de las fotografías etnográficas, sin pretender que el análisis y referencias provistas por los curadores para este tipo de fotografías sea objetivo, porque no lo es. Por el contrario, estas interpretaciones y referencias reflejan los enfoques de los sudafricanos blancos, quienes por otra parte son los que ocupan las posiciones en los museos.

El caso anteriormente citado, presentado por Dladla (1997), tranquilamente puede ser extrapolado a la mayoría de las exposicio-

nes y explicaciones que se llevan a cabo en los museos arqueológicos, en donde es combinada información visual (cuadros explicativos, posters, dibujos, fotografías etc.) conjuntamente con la exhibición de objetos arqueológicos y sus respectivas explicaciones o referencias escritas. Esto se ve reflejado materialmente en las estructuraciones de los museos, y en la disposición de las piezas arqueológicas (cerámicas, metales, textiles, cestería, y fotografías de arte rupestre).

En este sentido los museos son constructores de historias, de identidades culturales, y en la mayoría de ellos se ven reflejados los discursos y narrativas hegemónicas sobre tal o cual aspecto de diferentes épocas pre-hispánicas. Estos discursos, muchas veces contruidos en torno a las representaciones visuales, representan un cierto aspecto de la generación de conocimiento, en la mayoría de los casos estructurados en torno a la narrativa tradicional sobre lo que ocurrió en el pasado.

Es aquí en donde toma sentido la idea desarrollada por Barthes (1989, p. 81) de que "En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa" (subrayado agregado), y generan otro sentido que la letra. Y como ha sido resaltado por Dladla (1997) otro sería el sentido que habría que darle a los museos, incorporando cuestiones y estrategias más interactivas y participativas, a los efectos de que los visitantes tuvieran oportunidad de elaborar sus propias reflexiones y construcciones en torno a las representaciones visuales exhibidas en los mismos.

Conclusiones

Evidentemente la arqueología sigue siendo una disciplina manejada por la *palabra escrita* – o el texto –, y en la cual todavía no se ha explotado todo el potencial que brindan los medios visuales de registro – la fotografía, el cine, la multimedia etc. –, en tanto herramientas analíticas para realizar interpretaciones sobre el pasado; si bien algunos intentos han ya sido hechos y otros se están llevando a cabo.

Como disciplina ha tendido a ignorar el mundo visual-pictórico (a excepción de las investigaciones en arte rupestre) quizás a causa de la desconfianza en la capacidad de las imágenes como mediadoras de ideas abstractas (Ruby, 1996, p. 1.350). En este sentido, y de acuerdo a Ruby (1996), el investigador debe convertir la compleja experiencia del trabajo de campo en palabras en un cuaderno de notas y luego transformar aquellas palabras dentro de otras palabras cambiadas a través de métodos analíticos y teorías.

La promesa de la antropología visual es que ella puede proveer las herramientas analíticas para construir una forma alternativa de percibir numerosos fenómenos culturales, independientemente de que se esté trabajando con grupos sociales vivos o con los productos materiales del comportamiento humano en el pasado – como por ej. el caso de la arqueología. El potencial yace allí, solo resta elaborar las herramientas metodológicas válidas para realizar el trabajo y equiparse con los elementos teóricos adecuados para el análisis.



Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Paidós Comunicación, 1989.
- BATESON, G.; MEAD, M. Balinese character: a photographic analysis. New York: New York Academy of Sciences, 1942.
- DAVISON, P. Introduction. In: Miscast. Cape Town: University of Cape Town Press, 1996.
- DLADLA, Joy. Capturing the past. South African Museum Homepage, p. 4, 1997.
- EDWARDS, Elizabeth (Ed.). Anthropology and photography: 1860-1920. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1992.
- HODDER, Ian. Reading the past. Cambridge University Press, 1986.
- _____. The archaeological process. An introduction. Blackwell Publishers, 1999.
- JORDAN, Pierre. Primeiros contatos, primeiros olhares. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, n. 1, p. 11-29, 1995.
- LAVINE, I.; KARP, S. Introduction. In: Museums and multiculturalism in exhibition culturalism, Washington: Smithsonian Institution Press, 1990.
- LEMONNIER, Pierre. La description des systèmes techniques: une urgence en technologie culturelle. Techniques et Culture (n.s.), n. 1, p. 11-26, 1983.
- _____. La production de sel végétal chez les Anga (Papouasie Nouvelle-Guinée). Journal d'Agriculture Traditionnelle et de Botanique Appliquée, v. 31, n. 1-2, p. 71-126, 1984.
- _____. The study of material culture today: toward an anthropology of technical systems. Journal of Anthropological Archaeology, n. 5, p. 147-86, 1986.
- _____. Le sens des flèches: culture matérielle et identité ethnique chez les Anga de Nouvelle-Guinée. In: KOECHLIN, F.; SIGAUT, J.; THOMAS, M. C.; TOFFIN, G. De la voute céleste au terrain, du jardin au foyer. Mosaïque sociographique. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1987. p. 573-95.
- _____. Elements for an anthropology of technology. Anthropological Papers, n. 88. Museum of Anthropology, University of Michigan. Ann Arbor: Michigan, 1992.
- LEROI-GOURHAN, André. Evolution et Techniques: L'Homme et la Matière. Paris: Albin Michel, 1943.
- _____. Evolution et techniques: milieu et techniques. Paris: Albin Michel, 1945.
- _____. Les fouilles préhistoriques. Paris: Picard, 1950.
- _____. Les religions de la préhistoire. Paris: Puf, 1964.
- _____. Préhistoire de l'art occidental. Paris: Mazenod, 1965.
- MEAD, M.; METRAUX, R. The study of culture at a distance. Chicago: University of Chicago Press, 1953.
- MOLYNEAUX, B. The cultural life of images: visual representation in archaeology. London: Routledge, 1997.
- PINHEIRO, Jane. Antropologia, arte, fotografia: diálogos interconexos. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, NAI/UERJ, v. 10, n. 1, p. 125-35, 2000.
- ROSSI, Annabella. The anthropologist and the photography. Photo 13, v. II, p. 36-7, 1971. Consultado el 26/02/02 en http://www.visualanthropoly.net/av.materiali/1_2001/rossi.htm
- RUBY, Jay. Visual anthropology. In: LEVINSON, David; EMBER, Melvin (Ed.). Encyclopedia of Cultural Anthropology. New York: Henry Holt and Company, v. 4, p. 1.345-51, 1996. Consultado el 26/02/2002 en <http://www.temple.edu/anthro/ruby/cultanthro.html>

Abstract

Visual images have been used in the archaeological research since almost the origin of archaeology as an academic discipline, by the end of XIX century. Interestingly, despite of this use of the images mainly through the photography there has no been a critical analysis of the *visual image* as an *analytical tool* in the archaeological research process until the recent years. The increasingly availability of the new technologies (such as multimedia, digital cameras, and Internet resources) in the last years has led to a new re-discover of the role of the *image* in the archaeological research. In this essay we discuss the use of the visual image as an analytical tool in two different environments such as the archaeological research process itself, and the exhibitions and presentations of archaeological materials in museums. Additionally, a reflexive discussion is given concerning the political and sociological implications the archaeological museums have in constructing official histories and the role of the public opinion in these matters.

Keywords: archaeology, photography in archaeology, use of the visual image in archaeology, museums, new information technologies in archaeology, socio-political implications of exhibitions.

Recebido em: abril de 2002.

Aprovado em: junho de 2002.



A carne fotográfica

Priscila Rossinetti Rufinoni

Resumo

As exposições de Mapplethorpe (entre elas, a do MAM-SP, em 1997) são sempre anunciadas sob o signo do "erotismo libertário". Mas, qual o teor erótico, qual o teor realmente emancipatório desses "escândalos"? Entre o Surrealismo e a Pop Art, entre o erotismo e a propaganda, de que sociedade nos falam estas fotografias?

Palavras-chave: Mapplethorpe, fotografia, erotismo, propaganda.

I

Toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto onde o coração nos falta.

Bataille

Ao entrar no salão de exposição das fotos de Mapplethorpe, na mostra que teve lugar no MAM em 1997, nos deparamos com suas primeiras obras. Já nesse primeiro sa-guão, a montagem da exposição propõe um contato inicial com fragmentos de uma vida de gueto: o mundo do erotismo. A imagem midiática consolidada de Mapplethorpe, re-afirmada ainda mais uma vez nessa mostra, é a do fotógrafo das experiências sexuais radicais. O que se esconde nessa imagem, sem dúvida estereotipada e restritiva, mas de apelo (mercadológico, artístico ou vivencial) indiscutível?¹

Vemos apropriações de fotos de revistas eróticas, objetos marcados pela vivência de um grupo (camisetas esticadas elevadas a uma categoria de fetiche, de rastros pessoais, índices), em que o teor de reconhecimento desse mundo se dá a partir dos resíduos dessa mesma cultura. As cenas de revista são veladas/expostas por camadas de tinta que recobrem partes da imagem e revelam outras em um jogo a partir do próprio jogo erótico já contido no contexto original da foto. Os retratos de jovens ora recortados de revistas eróticas, ora fotografados pelo próprio autor em uma indistinção entre obra de primeira mão "original" e reapropriação, olham com suas poses convencionais para o espectador (e para o fotógrafo) propondo também um jogo de invasão/afastamento desse outro cotidiano. O saca-rolha-pênis, espécie de *ready-made* erótico, exhibe-se. A alteridade ou a identificação criam um ritual de narcisismo. O ál-

1 O "caminho", o "recorte" escolhido para esse texto resulta, em grande parte, do impacto que nos causou esta primeira sala da mostra do MAM. Impacto muito atenuado pelas obras expostas nos outros seguimentos da exposição. Esse ensaio é uma espécie de diálogo com a curadoria da mostra de 1997: o interesse em aprofundar a questão do erotismo na obra do fotógrafo nos foi sugerido pela visita às salas do museu; as divisões do texto guardam relação com as da montagem da mostra.

bum de fotos de um pênis, refotografado, tenta extrair desse diário cotidiano uma outra visão reflexa – Narciso abraça a superfície da fonte. Mímese da mímese, espelho no espelho, como a fotografia da textura de madeira emoldurada em madeira, *Wood on Wood*, (1974).²

A fotografia, nesse primeiro instante da obra, funciona como um olhar que invade o real, o pequeno cotidiano, mas ao mesmo tempo um olhar consciente que reorganiza e repropõe os códigos fotográficos midiáticos e convencionais. Mapplethorpe investiga – a despeito da ênfase temática – profundamente o cerne da própria técnica (da própria mítica) fotográfica. Identidade e máscaras convencionais, alteridade e indistinção, originalidade e apropriação se intercambiam em um jogo de artifícios e confissões. Há uma relação muito explícita com Duchamp, aponta Celant, crítico da obra do artista: a foto velada que retrabalha mitos visuais, a moldura que nos leva a discutir o universo da imagem, a foto-objeto, os objetos transformados em signos – a lógica do *ready-made*. Não estamos longe também, e Celant volta a assinalar, da fotografia surrealista. Obras como *Gentlemen*, de 1973, montagem escultórica na qual a um pedestal com um crucifixo soma-se a foto de um homem nu, genitália em contato com a cruz, a sacralização do ato erótico, ou sua confusão irônica com a iconografia religiosa, remetem-nos diretamente a trabalhos como *Monumento a Sade* de Man Ray, ou o seu *Cento e Vinte Dias de Sodoma*. Nestes, ao contorno cruciforme sobrepomos uma bunda; ao conteúdo religioso, um outro de caráter fálico em um jogo de remissões semânticas.

É a imagem fotográfica que permite aos artistas surrealistas fragmentar a realidade e, apossando-se desses fragmentos, tornar o próprio real um símbolo associativo de desejos secretos. A “Beleza convulsiva” de Breton passa necessariamente por uma visão fotográfica: a mímese extremada do *close* de pequenas formações minerais, cristais, a fixação do movimento, realidades que adquirem um outro contexto; o próprio *objet trouvé* evoca esse poder associativo, abrindo as “faculdades visionárias”. Os surrealistas trabalham toda uma gama de desejos obscenos escondidos nas minúcias captadas pelas lentes: as fotografias de Man Ray que transformam um chapéu em imagem da vagina e do pênis ou as de Bellmer, com seus fragmentos de bonecas grotescas e fetichizadas.

Mapplethorpe começou como um pintor, mas, a partir de 1972, logo após sua saída do curso de artes, volta-se para a fotografia. Sem tentar simplificar um processo que pode ter muito de pessoal e idiossincrático, podemos ver nesse interesse pela técnica fotográfica, iniciado através de um veículo midiático, uma busca voyeurística, um primeiro contato com um mundo de fascinação e estranhamento, o mundo da alteridade/identidade do erotismo homossexual. A fotografia sem dúvida potencializa esse encontro.

A fotografia, para Sontag, é uma espécie de arma, que sempre invade com violência uma realidade.³ Em um plano mais especulativo, podemos pensar que se fotografar pode equivaler à posse por meio da caça, Sontag enfatiza a prática muito elucidativa

² Celant (s.d., p. 16) reconhece esse dispositivo narcísico: “A insistência de Mapplethorpe em si próprio, (...) contagia seu trabalho, a partir de 1989. Junto com a reiteração de seus auto-retratos (...) percebemos o uso quase tautológico da imagem, que excede a realidade ou pelo menos nos engana a respeito da diferença entre cópia e original. *Wood on Wood*, 1974, atribui à imagem o poder de confundir a substância da madeira com sua sombra. Mapplethorpe estabelece a superposição do “mesmo” (...) porém direcionada às suas diversidades técnicas e linguísticas: a diferença entre a madeira real que emoldura a imagem e a madeira fotografada” (a tradução utilizada em todas as citações é da Aluminii).

³ Apenas para trazer à baila como essa idéia é comum e difundida, o slogan da Kodak atualmente, em tempos de preservação da natureza, é: Não destrua, fotografe. Ato quase similares? Sontag (1986) enfatiza que a publicidade sempre investiu nessa equivalência entre o *clac* da câmera e o apertar do gatilho.



dos safáris “fotográficos”; se a fotografia evoca a presença, mas também a ausência, a morte, o ato fotográfico traz em si muito da lógica de Sade, onde o assassinio, o contato com o fim do ser, tem seu poder erótico reconhecido.⁴ O excesso voluptuoso das personagens de Sade contrasta com o homem racional, honesto e normal. Seus libertinos são tomados pela insensibilidade total pelo outro, e resguardam, assim, uma soberania sem limites. A liberdade desenfreada que parece acometê-los não pára antes da transgressão total: a negação do outro e a negação de si mesmo. O crime é, não um arrebatamento sentimental, mas ato frio e destrutivo, atingindo, pelo avesso, o máximo da vida.

Mapplethorpe assume a simbologia do crime, tanto ao enfatizar a violência, quanto ao fazer conviverem pênis e armas de fogo, ou ao fotografar o instantâneo do tiro. A relação entre o cano de uma arma apontado para frente e o pênis ereto é bastante óbvia, a imagem da trajetória congelada de uma bala, assim como os objetos cortantes – facas, saca-rolhas –, se é menos imediata, não escapa ao imaginário fálico; mas podemos estender esse jogo de analogias também para o próprio ato de disparar uma câmara fotográfica. Sontag enfatiza o poder “destruidor” do ato fotográfico em si mesmo, a transformação do outro em objeto: “Fotografar pessoas é violá-las, vendo-as como elas nunca se vêem; conhecendo-as como elas nunca se poderão conhecer; é transformá-las em objetos que podem ser possuídos simbolicamente” (Sontag, 1986, p. 14).

Fotografar alguém, com a câmara que assume a simbologia de uma arma sublimada, é também uma sublimação do assassí-

nio. Essa constatação de Susan Sontag, embora a autora sublinhe a diferença entre o ato sexual e o de fotografar (a distância inevitável entre fotógrafo e fotografado), evidencia, por outro lado, a perversidade, a ação predatória contida no fotográfico. Um ato de Sade, pois a indiferença e o distanciamento do outro é que permitem a lógica do assassinato como liberdade extrema que conduz também ao gozo extremo.

Na lógica perversa da modernidade, a fotografia desempenhou seu papel. O século da imagem fotográfica foi também o de acelerada destruição: fotografa-se o que está para desaparecer, o que o mundo moderno torna obsoleto, o que ele destrói para continuar o seu processo, o que está condenado a morrer e já é nostálgico. De uma certa forma, a fotografia nos proporciona uma coleção turística de imagens do mundo, ao mesmo tempo colocando-o ao nosso alcance e dele nos protegendo. É uma arte elegíaca: “Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objeto” (Sontag, 1986, p. 24). A posse simbólica dos corpos, a relação com o devir, o poder sobre os objetos que o ato fotográfico encerra podem ser algumas das explicações do porquê, desde seu aparecimento, de a fotografia se aproximar de uma função masturbatória, ou mesmo potencialmente erótica. Um livro fundamental como *O erotismo*, de Bataille, é originalmente ilustrado com fotografias: coleção de múltiplos exemplos que vão da antropológica visão de uma tribo e seus rituais eróticos/sacrificiais ao *close* que potencializa uma releitura do êxtase de mármore da Santa Teresa de Bernini.

⁴ A frase de Sade é explícita: “Não há libertino que esteja um pouco dentro do vício que não saiba quanto o assassinio tem de poder sobre os sentidos”.

Essas especulações apontam diretamente para o plano do conteúdo das fotografias de Mapplethorpe, indissociável em um trabalho tão pessoal de sua experimentação plástica. A alteridade, o olhar para o outro que culmina no olhar de Narciso em *Self Potrait*, de 1978, no qual o fotógrafo aparece com o chicote no ânus, podem ser entendidos à luz de Bataille. Na introdução a *O erotismo*, o autor reconhece no ato erótico da reprodução sexuada uma busca de comunicar o que é próprio somente do eu, de romper o ser descontínuo e antever o contínuo, quebrando o indivíduo fechado. O erotismo não pode ser confundido com o ato reprodutor, mas, ao potencializar o mistério da sexualidade, entra em contato com o devir da espécie que necessariamente aponta para a morte particular, o fim do ser descontínuo. Um abismo de segredos fascinante: “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida” (Bataille, 1987, p. 15).

O *sagrado* e o mundo erótico em Bataille se tocam, pertencem ao mesmo plano, o plano da violência natural e incondicionada que o homem domina a partir do mundo do trabalho, do mundo da organização, do *mundo profano*. A auto-imolação do retratado na fotografia *Self Potrait*, se pensarmos que o erotismo é uma tentativa de perder-se no outro – “a passagem do estado normal ao desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua” (Bataille, 1987, p. 17) –, é um dispositivo de Narciso. É olhar para a imagem da fonte e querer nela perder-se. Mas já aqui percebemos a tentação de

Mapplethorpe: proteger-se em uma estetização extremada. Essa fotografia de 1978, se comparada a seus outros trabalhos, já apresenta uma granulação controlada, uma sensibilidade cromática que não descuida dos meios tons, do *chiaroscuro*, onde aflora em seus vícios a “Arte” do pintor. Frente ao abandono vertiginoso a que convidavam seus trabalhos iniciais, Mapplethorpe recua. Aceitar o jogo erótico (nesse extremo próximo a Sade: “Não há meio melhor de se familiarizar com a morte do que associá-la a uma idéia libertina”) é um abandono de si mesmo, um aproximar-se do fundo sagrado da descontinuidade do indivíduo, a morte. “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (Bataille, 1987, p. 11).⁵

As personagens do jogo erótico buscam a desidentificação. O melhor exemplo dessa ascense é a protagonista O, de *A história de O*, de Pauline Réage. Apesar da paródica encenação do livro que nos remete a um cenário de Sade, com seus estereótipos (por sinal, muito presentes na obra de Mapplethorpe) comuns na pornografia, Réage trabalha também a personagem em seu complexo mundo de desejo, não tratando O como mais um corpo perdido em uma orgia impessoal (cf. Sontag, 1987).

O é consciente e paga o preço da dor e do medo para ser iniciada no mistério da perda do eu. Não é sem assombro que compartilhamos da verdade absurdamente clarividente de O: “Que ser prostituída ganhasse em dignidade espantava-a e, no entanto, era de dignidade que se tratava. Estava como que iluminada por dentro e via-se no seu andar a calma, no seu rosto

⁵ Esse trecho é citado também por Celant (1984, p. 177) ao falar de um fotógrafo contemporâneo de Mapplethorpe, Witkin, artista que trabalha a problemática erótica, potencializando os contrastes entre camalidade e putrefação, vida e morte.



a serenidade e o imperceptível sorriso interior que mais se adivinha do que se vê nos olhos das reclusas” (Réage, 1976, p. 48). A aproximação de desejo físico e sentimentos como decência e dignidade, metáforas religiosas, aparentemente estranhos e contrários, elevam o erotismo a uma dimensão transcendente.

Também em Bataille, o sentido do erotismo não parece ser meramente o prazer, mas a morte, o mistério. Em seu conto *Madame Edwarda*, Bataille, suprimindo qualquer discurso explicativo, ou mesmo qualquer sutil inversão lingüística que desse conta da metamorfose, faz seu narrador reconhecer na prostituta Edwarda, Deus. A revelação é tão simples quanto improvável: “Ela era DEUS. A sua presença tinha a simplicidade inteligível de uma pedra” (Bataille, 1981, p. 87). A linguagem do conto constrói-se de forma vacilante, ora a narrativa flui, ora o texto faz-se auto-referente, apelando para pontuações e intercalações reflexivas entre parênteses. O erotismo aflora, quase evitando descrições minuciosas dos atos e cenas sexuais, sem explicações lógicas: “Explico-me: seria vão apelar para a ironia quando digo que Madame Edwarda é DEUS. Mas que DEUS seja uma prostituta de bordel, demente, não parece ter muito sentido, sob o ponto de vista da razão” (Bataille, 1981, p. 89).

É no paroxismo do absurdo que o narrador encontra o divino no corpo da mulher. Paradoxo de trazer para a linguagem o que lhe é anterior, o que escapa à organização civilizatória da língua racional, um estado primal e informe, ininteligível, da condição humana.⁶ E o conto termina den-

tro deste clima de impossibilidade; o narrador, exausto do gozo e da revelação, pergunta-se “E a narrativa? devo continuá-la?”. Suspenso, sobre o vazio, o narrador pára: “O resto é ironia, longa espera da morte...”

Mapplethorpe, nas obras expostas na segunda sala, afasta-se da radicalidade que esse mundo do erotismo pressupõe. Temos então fotografias de tamanho maior, quase todas em preto-e-branco, graficamente muito bem cuidadas. Composições planejadas, estruturadas, apelando para um repertório de formas clássicas e soluções plásticas elegantes. Nelas, tanto o sexo quanto a morte, temas indiscutivelmente presentes no trabalho do artista, não são insondáveis, não são uma experiência do absurdo, são, antes, formas conhecidas, circunscritas em uma linguagem codificada. “Erotismo” neoclássico e racional. Ao utilizar-se das formas representativas convencionais, clássicas, o artista pode criar emblemas e alegorias de um amor livre para uma sociedade *livre*; mas, no mesmo dilema que envolveu Poussin,⁷ frente ao verdadeiro aspecto do mundo, frente ao naturalismo de Caravaggio, sua arte projetiva tem que recuar. Ao abismo do erotismo radical, Mapplethorpe, protegido pelos acessórios e estereótipos agressivos do sexo, oferece-nos uma simulação do erotismo. Narciso não mergulha na fonte, antes a cristaliza.

II

Procuro a perfeição da forma. Faço isso com retratos, Faço isso com pintos, Faço isso com flores.

Mapplethorpe

⁶ Segundo o texto que prefacia o conto, que é do próprio Bataille: “Não podemos acrescentar impunemente à linguagem a palavra que transcende às palavras, a palavra Deus: a partir do momento em que o fazemos, essa palavra, transcendendo-se a si própria, destrói vertiginosamente seus limites” (Bataille, 1981, p. 12).

⁷ No texto do catálogo, Celant compara as orgias de Mapplethorpe às cirandas de estátuas de Poussin.

Conhecer a beleza de uma coisa significa necessariamente: conhecê-la de modo errado.

Nietzsche

⁸ Mapplethorpe, citado a partir do texto de Germano Celant (s.d.), Mapplethorpe. Todas as citações de frases do artista foram retiradas deste texto.

O que chama a atenção na segunda sala não é mais aquele contato com uma cultura de gueto, apesar dos cuidadosos *closes* de genitálias envolvidas em seus necessários apetrechos de couro; das cenas típicas do imaginário sadomasoquista, braços inseridos no ânus, dedos apertados contra os colhões, escorços esculturais, corpos-objetos. O mais interessante aqui são os retratos, espécie também de diário escolhido: “Quero fotografar as pessoas do modo como gostaria de me lembrar delas. Na verdade é como um diário”.⁸

Outra analogia pode ser proposta que não mais as imagens surrealistas, não mais a tentativa de romper a camada superficial da realidade e dela fazer emergir desejos, “amor louco”, não mais a ligação com uma natureza primeira de violências que descreve Bataille. Estamos no contexto de Andy Warhol. A 23ª Bienal de São Paulo destinou um espaço para Warhol onde víamos, logo à entrada, imagens de “torsos” femininos e masculinos enfileirados, com suas genitálias reproduzidas em série, retrabalhadas serigraficamente por camadas de tintas com indiferença controlada. *Close* em um testículo ampliado a ponto de vermos as retículas da imagem. Dessacralização do corpo e, conseqüentemente, no sentido entendido por Bataille, deserotização: o corpo é imagem do corpo. Saindo desse corredor frenético e impassível, na segunda sala, a repetição serial de retratos famosos, suas retículas ampliadas, seus poros luminosos, sua pele de pura

imagem. A face de Jacqueline Kennedy aparece repetidamente, mal fotografada e jornalística; Pelé segura a bola, imagem que funciona como um ícone, enquanto pinceladas empastadas de cor sobrepõem-se a sua figura – traço gestual também ele destituído de qualquer significado expressivo. Cada imagem precisa de sua legenda luminosa, que lhe dá inteligibilidade e lhe confere algum *sentido*: Basquiat, Grace Jones, Warhol, Mao. O artista não tem a intenção de criar retratos, sabe que eles são impossíveis, pois não temos retratados, mas meras películas constantemente reutilizadas, retrabalhadas, “ressignificadas” pela mídia. Imagens que equivalem às latas de sopa, às “cadeiras elétricas” coloridas, ícones a espera da legenda, se não anônimos propriamente, sem uma identidade além da superfície luminosa de seus sorrisos. Em sua viagem pelo EUA, descrita no pequeno ensaio intitulado *América*, Baudrillard (1986, p. 31) escreve: “Na falta de identidade, os americanos têm uma dentição maravilhosa”.

Há um ar de necrofilia nas imagens de Andy Warhol: a suicida Marilyn Monroe, impassível com seu sorriso de logomarca; Jack Kennedy no instantâneo jornalístico após a morte do marido. Cinismo máximo que se insinua por trás da luminosidade e do colorido publicitário. Cada instante trabalhado por Warhol é o instante da mídia, o tempo fugaz e descontínuo. Cada instante da vida fragmenta-se em um tempo vazio de morte. Argan nota que suas figuras estão em um *passado* constante, o acidente, a cadeira elétrica, a viúva ilustre, tempo que já “fez notícia”, são imagens residuais, ainda mais digeridas que as da mídia, em estado



de obsolescência. Baudrillard também reconhece a morbidez dos trabalhos de Warhol. Para o autor, Warhol, ao utilizar-se do dispositivo de serialidade, apaga o contexto propriamente sexual e humano da reprodução, e aponta para uma dimensão de morte (cf. Baudrillard, 1976).

Várias imagens do Pop desfilam pelo repertório de Mapplethorpe: a bandeira americana, que, diferentemente do mero signo esvaziado de Jasper Johns, aparece rasgada; o desenraizamento dos estilemas da História da Arte utilizados fora de contexto, fora de sua significação, é o caso das esculturas de Michelangelo, do negro na posição neoclássica, do modelado do claro-escuro caravagesco.⁹ Até mesmo a construção de seu personagem, o retrato do próprio Mapplethorpe, segue o caminho de Warhol. Não só os auto-retratos, como o de 1988 no qual o rosto e a mão do artista emergem de um corretíssimo fundo aveludado e negro empunhando um cetro mórvido. A iluminação cuidadosa que faz surgir a fisionomia algo desfocada das sombras, recurso próximo aos retratos de Rembrandt; a caveira em primeiro plano, símbolo da efemeridade da vida no mundo barroco, todos esses signos artísticos são colocados em movimento, *sampleados*, para construir uma personagem que o artista encarna. Outros auto-retratos, o de 1978, com o chicote no ânus e o travestido de sátiro seguem essa mesma lógica. Também sua figura na mídia é estudada, e Mapplethorpe fez questão de ir à abertura de sua derradeira exposição já às portas da morte, em uma cadeira de roda com seu balão de ar, o que não deixa de lembrar as últimas fotos que

Dalí permitiu que os jornalistas fizessem dele: decrépito, com cano plástico no nariz. Essa dimensão espetacular da vida, à qual não deixou faltar nem uma frase de efeito, “Espero apenas viver o bastante para a fama”, está toda contida no mundo simulacro de Warhol.

Entretanto, os retratados de Mapplethorpe não nos oferecem sua imagem midiática à Warhol, nem um instantâneo descuidado, suas fotos são posadas e artificialmente construídas pela luz. São “a perfeição da forma”, são abstratas, não retratam, mas nos presenteiam com películas luminosas. Mapplethorpe fotografa expressões de estúdio, pessoas que olham para a câmera com um olhar cheio de “personalidade”. Antes da legenda sabemos, esse rosto “é alguém”. Seus retratos são construídos, tanto plasticamente, quanto como personagens. Muito embora Mapplethorpe fale em “arte na vida e arte na fotografia”, tanto sua crônica amorosa quanto sua galeria de retratados são tratados como campos de nuances entre pretos-e-cinzas, são meras imagens, como reconhece o próprio artista: “O que importa é a composição e a iluminação”. Warhol transitava no mesmo espaço, mas retrabalhava esse código de segunda mão, reconhecia e potencializava a crise entre homem e realidade em um mundo de simulações, expondo o que Baudrillard chama de “metafísica do código”.¹⁰ Mapplethorpe não parece preocupado com essa dimensão conceitual, apenas sucumbe ao delicioso jogo da mídia, transforma retratos em estereótipos, estereótipos em novos estereótipos, na lógica vazia da circulação constante de imagens que a fotografia proporciona – o grande museu de tudo.

⁹ Em reportagem para a revista *Veja*, Angela Pimenta (1997, p. 126-8) evoca para essa prática o mesmo conceito que é utilizado para a repetição de determinados temas na música pop: *samplear*. Relação interessante que permite mantermos-nos aproximados da Pop arte, mas também nos leva para dentro do processo francamente mercadológico da música comercial americana.

¹⁰ A esse respeito ver Baudrillard (1976).

Outro procedimento muito constante na obra de Mapplethorpe é o da fragmentação dos corpos em retratos por sinédoque: pênis, torsos, costas. Esse processo de “desconstrução do real em seus detalhes”¹¹ é entendido por Baudrillard como uma das formas da simulação vertiginosa da realidade. Assim como a serialidade de Warhol, também tematizada pelo teórico francês, esses processos levam à hiper-realidade, a simulacro total. A visão do fragmento, a intensificação do detalhe, já pertencem ao universo surrealista, mas neste contexto, entre os artistas americanos, essa vertigem fragmentária do real é uma visão de segunda mão via fotografia, via mídia. Podemos destacá-la em vários pólos da cultura americana. A viagem *beat* de Ginsberg pelo país é um exemplo claro. Seu estilo, suas metáforas nos remetem para uma paisagem construída aos pedaços por simulações, por signos em movimento, até a saturação:

*Visão de Fotojornalismo: M. L. King Ape-
drejado –*

Terra escura,

Escassas redes de eletricidade Serpentes

Pontilhada entre Torres

Trocando sinais sob a lua –

* * * *

Vivendo como feras,

sujando nossos próprios caminhos,

*Fumaça & Vapor, cacos de vidro &
latas de cerveja*

Auto Exaustão.

Radicalizando essa dispersão, Warhol utiliza as imagens de pessoas de seu tempo, da História da Arte, da cultura do su-

permercado de uma maneira absolutamente superficial, sem fronteiras, movendo-se fora da experiência, “no campo luminoso do código”, para voltar à terminologia de Baudrillard.¹² Mapplethorpe tem uma seletiva escolha de motivos, de estilemas, não quebra a hierarquia entre a arte e o mundo da cultura de massa. Não há problema nenhum nessa operação, se pensarmos que o fotógrafo não pretende trabalhar a mesma problemática de Warhol, embora nela se movimente. Mas o procedimento de Mapplethorpe se parece muito com o dos primeiros fotógrafos e do fotopictorialismo do século XIX. Seu retrato de *Isabella Rosellini*, por exemplo, apresenta o mesmo semiperfil da *Moça com Turbante* de Vermeer, artista tão copiado por seu naturalismo pelos primeiros fotógrafos. Algumas posições de seus nus masculinos nos remetem muito claramente aos nus acadêmicos para uso dos pintores. Seu processo denota, portanto, uma certa busca de “artisticidade” na fotografia, uma forma de relacionar-se com a pintura que mantém muito da antiga hierarquização das artes, esquecendo-se dos procedimentos formais mais radicais que a própria técnica fotográfica proporciona: “Quero que as pessoas vejam meu trabalho primeiro como arte, depois como fotografia”. De que outra forma poderíamos entender esse comentário de Mapplethorpe?

De posse dessas observações, voltando aos temas eróticos que são centrais na poética de Mapplethorpe, encontramos essa mesma lógica abstratizante. Como nos corpos enfileirados por Warhol, presentes na Bienal, os corpos atléticos fotografados por Mapplethorpe não são propriamente eróticos no

¹¹ Essas considerações se encontram no capítulo “L’hiperréalisme et la simulation” (Baudrillard, 1976).

¹² Muito embora Argan (1992, p. 647), aceitando essa “crítica” de Warhol, comente-a como “de uma oposição prevista e autorizada pelo sistema”.



sentido que enfatizamos ao analisar seus primeiros trabalhos. O constante esmaecimento das diferenças sexuais, o exagero do arsenal erótico e de seu discurso elevado à categoria espetacular, evocam a avaliação de nossa sociedade que Baudrillard faz em *A Transparência do mal*. Para o autor, depois da liberação provocada pelo modernismo, temos uma questão crucial: “O que fazer após a orgia?” Como, depois da tentativa frustrada da transmutação de todos os valores intentada pela modernidade, podemos nos relacionar com as várias esferas da vida – política, sexual, estética – se os valores se dispersaram, banalizaram-se em uma confusão total, uma hiper-realidade?

O modelo sexual, detectado pelo autor nessa nova ordem do simulacro, é o que dissolve todas as diferenças de gênero, não mais em busca de um livre gozo, mas do artifício, da prótese transexual:

O corpo sexuado está entregue hoje a uma espécie de destino artificial. Esse destino artificial é a transexualidade. Transexual não no sentido anatômico mas no sentido mais geral do travestido, de jogo de comutações de signos do sexo, de jogo de indiferença sexual, indiferença dos pólos sexuais e indiferença do sexo como gozo. (Baudrillard, 1996, p. 27)

Esse é o caso do corpo aerobicamente construído de Madonna, ou do “frankensteiniiano Michael Jackson”. Baudrillard atenta para o excesso do culto à imagem que é apenas *ato de aparência*, apenas visual, “sou visível, sou visível”, “brilho efêmero, higiênico e publicitário do corpo”: lógica fotográ-

fica. Depois do desejo, a mera irradiação de simulacros eróticos, onde a sexualidade e a diferença sexual¹³ se perdem em um excessivo teatro do sexo, do transexual, na circulação desenfreada dos signos.¹⁴ É interessante notar que Baudrillard, em *L'échange symbolique et la mort*, no capítulo intitulado “L'hiperréalisme et la simulation”, entende a reprodutibilidade serial dos trabalhos de Warhol como uma espécie de assexualidade, uma reprodução de protozoários, exatamente a metáfora que Bataille utiliza para marcar por contraste a radicalidade da experiência erótica dos seres sexuados, experiência do outro.¹⁵

Esse processo de transbordamento dos signos sexuais é análogo ao que permite retrabalhar infinitamente todos os modelos da história da arte: “Somos todos agnósticos da arte ou do sexo. Já não temos convicção estética nem sexual, mas professamos todas” (Baudrillard, 1996, p. 29).

Parecemos nos afastar de Mapplethorpe, mas estamos dentro de seu universo. Os corpos de Lisa Lyon, a fisioculturista, ou de seus modelos negros, brônzeos e absolutamente lisos, são corpos que transitam entre os sexos, na androginia, na pura visibilidade do ser imagem. Se nos retratos de Patti Smith o fotógrafo retém aspectos andrógynos delicados, jogando com a fragilidade e a virilidade da retratada, a performance dos membros perfeitamente construídos de Lyon, quase protéticos, nos leva para uma dimensão do corpo andróide que nos livra da raça, do gênero, do sexo e, por consequência, da morte. Dimensão absolutamente asséptica, os corpos negros são polidos, brilhantes, em um bem trabalhado contraste

¹³ Em uma pequena coletânea de ditos sobre a fotografia recolhida por Sontag em *Ensaio sobre fotografia*, temos um interessante comentário (visonário se pensarmos no contexto que trabalhamos aqui) de Kierkegaard sobre a operação de desidentificação que as imagens fotográficas podem causar: “Com o daguerreótipo, todo mundo poderá ter um retrato seu – antigamente ao alcance apenas dos ricos; e ao mesmo tempo se está fazendo tudo para que tenhamos todos exatamente a mesma aparência – de maneira que não precisemos mais de um retrato nosso” (Sontag, 1986, p. 178).

¹⁴ Podemos atentar também para a reversibilidade que Baudrillard encontra no excessivo circo do sexo, uma repressão: “Essa estratégia de exorcismo do corpo pelos signos do sexo, de exorcismo do desejo pelo exagero de sua encenação, é bem mais eficaz que a antiga repressão feita de proibições” (Baudrillard, 1996, p. 30).

¹⁵ Talvez seja interessante notar como as análises de Baudrillard ainda são justificadas, pensando que tanto Michael Jackson quanto Madonna tiveram seus filhos de forma “assexuada”, escolhendo “parceiros” quase cientificamente.

de tons e meios-tons de cinza suas poses geralmente são formas fechadas, perfeitas.

Formas polidas e perfeitas que também pertencem ao repertório da tradição; mesmo no contexto da arte tradicional, ao tratar dos corpos neoclássicos de David, Starobinski percebe um certo ar de necrofilia. A apresentação de corpos mortos heróicos, belos e atléticos, “cuja beleza soberana confere à morte um fascínio ambíguo”, em David, ao mesmo tempo em que nos expõe os despojos, aponta para uma dimensão de eternidade. O cadáver é transfigurado pelo ideal do dever cumprido com a própria morte. Podemos, também, enfocando a disciplina do desenho rígido que Starobinski ressalta nos trabalhos de David, entendê-la como um dispositivo de congelamento, já que o artista renega para o universo “sentimental” das figuras femininas toda a exuberância colorística. As imagens masculinas que desfilam em seus quadros são atemporais, nunca o envelhecimento, nada se degenera, um brilho frio fixa o contorno absolutamente linear de cada figura, fechada em si mesma. A fascinação do liso, perfeito, jovem está na poética de David, de Canova, que não à toa são mencionados quando Celant fala dos negros de Mapplethorpe.

Se o erotismo é uma experiência de vida, como acredita Bataille, se a reprodução, a morte, o devir, a visão da continuidade do mundo além do ser dão um sentido próprio ao ato do desejo, seu sentido sagrado; ao contrário, o fenômeno do sempre o mesmo, o *presente* eterno das figuras de Mapplethorpe, da mesma forma que o *passado* residual das imagens de Warhol, apontam para uma dimensão do assexuado, o

que procura sempre o idêntico, o que se prolifera em uma serialidade.¹⁶ No contínuo processo moderno que esfacela o paralelismo entre as coisas, signos, ações, e suas respectivas idéias, conceitos, origens ou finalidades, Baudrillard detecta o início de uma dissolução da ordem do sentido que dispersa os signos em uma proliferação vertiginosa, em todas as direções, só que desligados de suas idéias, esvaziados. A reprodutibilidade desenfreada é auto-reprodução ao infinito. Por contaminação dessa ordem simbólica, vivemos o sonho de uma sociedade clônica, de reprodução sequencial linear, de pequenas máquinas celibatárias:

Aqui começa a ordem, ou a desordem metatástica, de multiplicação por contigüidade, de proliferação cancerosa (que já não obedece nem ao código genético de valor). Esmaece então de certa forma em todos os domínios a grande aventura da sexualidade, dos seres sexuados – em proveito do estágio anterior (?) dos seres imortais e assexuados, reproduzindo-se como os protozoários, por simples divisão do Mesmo e declinação do código. (Baudrillard, 1996, p. 13)

Se a reprodução, na ordem do simulacro, é duplicação serial do mesmo, também a morbidez de Warhol e Mapplethorpe não espelha nenhuma dimensão transcendente, é dessacralizada, mera morte mecânica ou irônica.¹⁷ As “cadeiras elétricas” de Warhol, histericamente coloridas, ironizam essa modalidade de morte tão americana, mas ela nos aparece mais banal que propriamente trágica ou bárbara: é notícia, opinião públi-

¹⁶ “Esta forma, com a repetição de diversas imagens espelhadas, a sequência dos autorretratos de Mapplethorpe representa um esforço de ‘expelir’ a identidade da multiplicidade. Coloca-se no lugar do modelo, pois sabe que o mito de Narciso coincide com o mito do outro, quase sempre um hermatrodita. Está consciente de que o corpo refletido representa o corpo procurado e desejado. Procura pelo idêntico, ou seja, o homoios, verdadeira matriz da homossexualidade” (Celant, s.d., p. 34).

¹⁷ A ironia, o riso, com que os homens encaram fenômenos como o erotismo, na perspectiva de Bataille (1987, p. 10), é “uma recusa em considerar seriamente – quer dizer tragicamente – a verdade do erotismo”.



ca, murmúrio midiático. A morte é saturação, dispersão. Os corpos construídos mecanicamente pela musculação que Mapplethorpe dissecava em seus retratos fragmentados, refletem a busca do corpo-espetáculo, em que o amor pelo liso, polido, pela pele esticada e jovem é “uma contestação ativa das marcas do envelhecimento no organismo. Uma negação laboriosa de sua morte próxima” (Courtine, 1995, p. 82). O autocontrole do corpo pela ginástica, aproximando-se de uma moralidade, pode transformar um homem fraco – *salvá-lo*. Essa idéia puritana e protestante de trabalhosa disciplina ronda as práticas corporais americanas e são elas também uma forma de assexualidade: “Um corpo de homem, se é musculoso, não está jamais verdadeiramente nu” (Courtine, 1995, p. 96).

O escândalo que Mapplethorpe provoca em sociedades como a americana em muito se assemelha ao escândalo de Madonna. Não está na transgressão erótica dos tabus e interditos, não reside no anseio voluptuoso que o obsceno exerce sobre todo o indivíduo, mas na apresentação de um mundo do monstruoso, da aberração, enfatizando essa “anormalidade” a partir do excesso; aprofundando-se no estereótipo pornográfico, só que elevado à categoria de “Arte”, de fotografia bem cuidada e “erudita”. Também a cantora, com seu corpo andrógino, sem sensualidade nenhuma, glacial, como a entende Baudrillard, fez um álbum de fotografias onde coleciona todas

as formas de perversão sexual, todos os apetrechos do teatro do sexo. Todas as fotos, construídas em belíssimo acetinado preto-e-branco, glamouroso, são provocações que têm endereço certo, não servem ao gueto que exploram, mas à sociedade “normal”. A descrição do quarto de Mapplethorpe com sua cama com lençóis pretos, sua gaiola e seus apetrechos eróticos, seu palco, onde fotografava os modelos e a si mesmo, traz à mente sua derivação ainda mais teatral: a performance de Madonna na sua cama vermelha simulando uma masturbação em frente ao público.¹⁸

Dentro dessa perspectiva, são paradoxalmente interessantes as reproduções em tamanho menor de todos os trabalhos da mostra colocadas logo à saída da exposição em uma vitrine. Mapplethorpe fora colecionador de fotografias antigas, a imagem fotográfica convida ao colecionismo, convida ao acúmulo, nos dando a posse, o quase conhecimento daquilo que retrata. Na mesa envidraçada, Mapplethorpe coleciona-se, como em um típico álbum de retratos familiar. Em todo o afastamento do envelhecimento de seus belos corpos, de suas flores intumescidas em pleno desabrochar, há um medo do perecer. Se não podemos vislumbrar um sentimento potencialmente erótico, na recusa do devir, vemos paradoxalmente algo de irremediável e mórbido. Também no ato da coleção, Mapplethorpe reproduz o ritual da lembrança, tempo e espaço da morte.

¹⁸ Para o quarto onde Mapplethorpe fotografava seus modelos, usamos a descrição de Angela Pimentà (1997).

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BATAILLE, George. *Madame Edwarda*. In: _____. *A história do olho*. São Paulo: Escrita, 1981.
- _____. *O erotismo*. São Paulo: L&PM, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. 3ª ed. Campinas: Papirus, 1996.
- _____. *América*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. *L'Échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.
- CELANT, Germano. *Gli inferi fotografici: Mapplethorpe e Witkin*. In: _____. *Artmakers, arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*. Milão: Giangiacomo Feltrinelli, 1984.
- _____. *Mapplethorpe*. Nova Iorque: Electra, s/d.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Os stakhanovistas do narcisismo: body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo*. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995, p. 81 -114.
- GINSBURG, Allen. *A queda da América*. São Paulo: L&PM, 1987.
- KRAUSS, Rosalind. *Photographie et surréalisme*. In: *Le photographique*. Paris: Macula, 1990.
- PIMENTA, Angela. *Revista Veja*, São Paulo, n. 30, 5 de março de 1997, p. 126-8.
- RÉAGE, Pauline. *História de O*. Lisboa: Sérgio Guimarães, 1976.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.
- _____. *A imaginação pornográfica*. In: _____. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- STAROBINSKI, Jean. *1789: os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

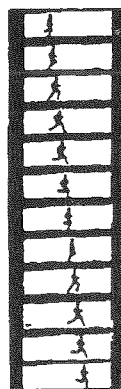
Abstract

The expositions of Mapplethorpe (for example: MAM-SP, 1997) are announced under the sign of the "liberator eroticism". What is the statute of this eroticism? Where is the real "liberty" in this "scandal"? The Mapplethorpe's artwork is placed between the Surrealism and the Pop Art, the eroticism and the publicity. What is the society reflected in his photography?

Keywords: Mapplethorpe, photography, eroticism, publicity.

Recebido em: maio de 2002.

Aprovado em: julho de 2002.



*Um pesquisador,
uma imagem*





Encontro de amigos na esquina

Luiz Flávio de Carvalho Costa



Fotografia original depositada no Museu de Araraquara.

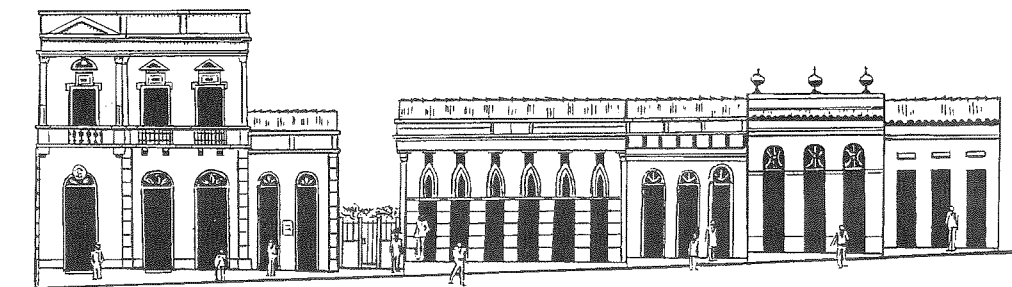
Esta fotografia de Araraquara (SP), de 1908, de autoria desconhecida, sugere observar a cidade em dois dos vários sentidos dessa palavra. O primeiro, orientado para uma definição empírica, refere-se à sua forma físico-espacial: casas, lojas, monumentos, traçado, ou seja, o conjunto dos fatos urbanos, no modo de dizer dos arquitetos. O segundo sentido, à maneira dos sociólogos e antropólogos, orientado agora para uma

definição cultural, refere-se aos seus habitantes e instituições.

Estamos diante de um fragmento, como sempre acontece quando nos ocupamos do passado. Olhamos para uma rua da cidade, ou, mais comedidamente, para a rua 2, esquina da avenida 10 (Feijó). Proponho observar a rua 2 nos dois sentidos da palavra cidade. Vemos uma via pública para circulação urbana ladeada de um conjunto

arquitetônico. Vemos, também, a sua gente. Eu posso dizer: a rua tem um poste de luz. Estamos então lidando com um fato urba-

no. Por outra parte, lidamos com a sua gente se eu disser: toda a rua se arrumou para sair na fotografia.



Desenho de Sidney Rodrigues, 2002.

É incerto o que salta à vista de cada um de nós. Há uma variação na percepção dos observadores, entre outros motivos em decorrência do interesse e da dedicação do olhar. Essa variação é encontrada também em uma mesma pessoa em tempo diferente. Um olhar mais demorado pode perceber algo que o relance deixou escapar. Além disso, por interesse da pesquisa e por provocação da imagem, o pesquisador recolhe informações em uma região externa ao contorno da fotografia para serem juntadas. Essa dedicação possibilita ver elementos não presentes em uma imagem: sua produção, as intenções do fotógrafo e do guardião da fotografia, o uso do querosene que torna possível um ponto iluminado na noite escura de uma cidade que ainda busca o domínio da luz, a profundidade dos lotes ou alguém à porta, agora de nome conhecido.

Um casario colonial à direita. Lojas térreas, horizontais, aspecto uniforme, construídas sobre o alinhamento da via pública. De mesma altura, as paredes laterais dos vizinhos se tocam. As águas da chuva cor-

rem pelo telhado e caem diretamente nas ruas e nos quintais ao fundo. Lacrimais e pestanas simples protegem as paredes das águas, evitando que escorram pelas paredes. A fachada singela sugere uma construção baseada no trabalho escravo.

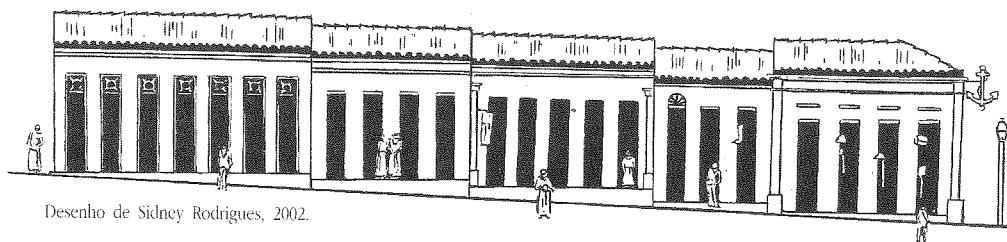
O terreno da esquina permite a construção de prédio com escolhas formais de melhor acabamento. Em contraste com as lojas do mesmo lado, aqui o telhado é de quatro águas, sobre construção retangular, com duas águas em formato trapezoidal (águas mestras) e duas águas triangulares (tacanicas). No prédio da sapataria notamos um pequeno beiral, parte do telhado que se prolonga para desviar as águas pluviais dos topos das paredes. Um homem aproveita o instante criado pelo fotógrafo e se recosta à parede, em gesto largo e folgado.

À esquerda, os prédios apresentam elementos construtivos ecléticos, com a incorporação de produtos industrializados como o vidro e o ferro, e novas soluções arquitetônicas como os beirais, um balcão entalado, sacadas, cornijas mais elabora-



das. A fachada da esquerda pressupõe o uso de mão-de-obra mais sofisticada e revela novas técnicas construtivas trazidas

pela imigração. A comparação entre os dois lados da rua fala de um mundo que mudou.



Desenho de Sidney Rodrigues, 2002.

No primeiro sentido, a cidade é mais antiga e duradoura que seus habitantes, pois a arquitetura se modifica em tempos mais longos. Nesta fotografia ela evoca uma população sofisticada quando comparada com as populações rurais vizinhas, mas modesta em confronto com os grandes centros. Suas lojas são similares, de igual dis-

tribuição (particularmente se vistas em seu próprio passeio), seus lotes têm tamanhos parecidos, tudo indica que as pessoas presentes estão em um mesmo plano de igualdade, ou pelo menos semelhante.

São mais de 43 pessoas que sabem bem o que é fotografia e observam o fotógrafo à espera do clique (menos a menina distra-

ída ao lado). Na esquina da esquerda, elegantes funcionários da Casa Bancária Luiz Minervino posam de jaleco branco e dedões nas axilas; passantes de ternos, comerciários com coletes se põem nas soleiras de suas lojas ao rés-do-chão, poucas mulheres, e o grupo desinibido de frente formado por crianças, um encontro de amigos. Menos de um terço dessas crian-

ças recebeu instrução escolar; de cada cem mortes, 67 foram de indivíduos que não atingiram a idade adulta. A presença delas nesta rua comercial indica que não temos ainda de forma nítida a separação entre habitação e trabalho. O mesmo prédio é uma casa de negócios e uma casa de residência, aproximando os espaços público e privado.



Entrevista





Entre o cinema e a antropologia: o processo de aprendizagem de Catarina Alves Costa

Marina Pereira

Catarina Alves Costa nasceu na cidade do Porto, em 8 de abril de 1967. Graduada em Antropologia pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE) em 1991, cursou o Masters of Arts in Visual Anthropology no Granada Centre for Visual Anthropology, em Manchester, entre 1991 e 1993. Seu vídeo de final de curso, *Retorno à*

Terra (Hi8, 35min), recebeu o prêmio de melhor filme de estudante no Göttingen International Ethnographic Film Festival, na Alemanha. Entre 1994 e 1997, lecionou antropologia visual na Universidade Fernando Pessoa, na cidade do Porto, e, entre 1995 e 2000, coordenou o curso de Antropologia e Imagem do Museu Nacional de Etnologia.

Como surgiu o seu interesse pela antropologia visual?

Sempre fiz parte do Cineclube do Porto. Passava a vida a ver filmes, gostava de cinema. Estudei antropologia, mas continuei ligada em filmes. Cheguei até a trabalhar como atriz e tinha muitos amigos no mundo do cinema. Mas, nunca pensei que houvesse uma especialização nessa área em antropologia. Nunca ouvi falar disso em Portugal.

Ao terminar antropologia, soube do curso de antropologia visual do Granada Centre, consegui uma bolsa da Gulbenkian e, ao chegar a Manchester, logo percebi que era um curso bem adequado para mim. Ou seja, eu nunca tinha utilizado uma câmera, nunca tinha feito nada. Para mim foi uma

oportunidade incrível. Foi a primeira vez que peguei numa câmera de vídeo e fiquei completamente fascinada com aquilo! Isso foi antes da era digital. Em dez anos as coisas mudaram muito.

Que dificuldades você encontrou, em Portugal, para realizar seus projetos?

Lembro que quando fiz o *Retorno à Terra*, meu filme do final do curso de Manchester, voltei para Portugal decidida a fazer disso a minha vida. Descobri que era mesmo isso o que eu queria, mas comecei a ficar muito aflita, porque falava de filme etnográfico e ninguém sabia o que era. Falava de documentário, e também não, porque documentário não existia em Portugal nessa época. Não havia nenhum concurso do ICAM

Nota: Edição de Clarice Ehlers Peixoto.

[Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimídia] em que se pudesse concorrer na categoria documentário, só longa ou curta metragem de ficção. Portanto, nem sequer havia a possibilidade de financiar um documentário. Não havia documentário, não existia.

O que havia eram documentários realizados pelas televisões portuguesas nos anos 70. Houve um hiato, nos anos 80, em que se fez pouco documentário em Portugal. Portanto, quando eu cheguei ninguém fazia documentário. Contudo, na Universidade Nova de Lisboa, o José Manuel Costa dava um curso sobre história do documentário dos anos 30 e 60. Assisti, então, a filmes como os de Wiseman, do Rouch, e vi *Nanook*, que nunca tinha visto em Manchester.¹ Só vi esses clássicos nas aulas do José Manuel Costa.

Como surgiu a idéia de realizar o *Regresso à Terra* e como foram a relação com as pessoas e a filmagem?

A idéia surgiu a partir de uma imagem que eu tinha da Serra D'Arga como um lugar muito bonito. Já tinha ouvido falar da Festa de São João D'Arga e decidi fazer um filme sobre ela. Eu não conhecia ninguém nesse lugar, mas tinha um fascínio enorme por essas aldeias perdidas no meio da montanha, que correspondem um bocado ao lugar idílico do antropólogo. Foi mesmo uma experiência incrível porque fui para lá sozinha. Primeiro, passei um mês vivendo numa casa abandonada, sozinha. Foi uma grande experiência de vida. Eu não tinha carro e não havia transporte, somente às quintas-feiras às seis da manhã, para levar

as pessoas à feira que havia em Caminha. Era mesmo uma aldeia completamente perdida, e foi até um certo confronto com as pessoas porque fui com o namorado. Ele faria o som e seria melhor dizer que éramos casados. Então, comprei alianças para usarmos, que, aliás, passaram a ser nossas depois que casamos. Mas, se fosse hoje, não faria mais isso, até porque foi muito complicado. Eu era inocente achando que tudo era passageiro e que ficaria ali somente um mês e iria embora! Eu não sabia o que era o documentário! A gente se envolve muito com as pessoas, me envolvi mesmo com as pessoas e estabeleci uma relação fortíssima e, de repente, havia aquela mentira no meio. Era terrível! Acho até que uma das razões que nos levou a casar a sério foi porque vinham pessoas da Serra D'Arga e ficavam na nossa casa, queriam ver as fotografias do casamento. Criamos uma relação com as pessoas... Portanto, nunca mais fiz isso. Foi inocência minha.

Nesse primeiro vídeo, eu andava sempre com a câmera. Sempre. Não saía de casa sem ela, embora muitas vezes nem filmasse. Estava sempre equipada porque percebi que o que era interessante ali era o lado emotivo, as saudades que as pessoas tinham da família, aquela coisa dos emigrantes. Vi que isso era o mais forte e que atravessava tudo.

Esse foi um filme que me deu imenso prazer em realizar. Aliás, todos os filmes me deram imenso prazer. E esse tinha aquela coisa de editar completamente sozinha, sem poder compartilhar com ninguém, pois não falavam português em Manchester. Acho que aprendi muito realizando esse filme, aprendi muito ao editá-lo.

¹ Uma das características da equipe que trabalha no Granada Centre for Visual Anthropology é admitir que o conhecimento é um processo contínuo de aprendizagem e trabalho. A equipe se reestrutura e se reorganiza, a cada ano, para dar uma resposta mais atualizada aos seus novos alunos.



Como foi a aceitação do seu vídeo em Manchester e depois aqui em Portugal?

Em Manchester, acho que foi boa. As pessoas gostaram do filme. Ficaram como-vidas porque era a imagem do Portugal rural, de uma Europa perdida. Acho que correspondia um bocado à imagem de uma pessoa que estava realizando um trabalho bastante clássico, e eu tinha a noção disso. Até brinquei um bocado com isso.

Mas, ele não foi exibido em Portugal. Só para alguns amigos, pois não teve muita divulgação. Entretanto, o filme ganhou um prêmio na Alemanha, em Göttingen, na categoria “filme de estudante”. Fiquei muito contente e a notícia até saiu nos jornais.

Um dos seus filmes mais conhecidos é *Senhora Aparecida*, de 1994. Como surgiu esse projeto e qual foi o percurso desse filme?

Foi um projeto de várias pessoas: do Pina Cabral, do Paul Henley (meu orientador, que viu a Festa da Senhora da Aparecida quando esteve em Portugal) e do Pedro Martins (produtor de cinema de ficção e documentários). Todos tinham a idéia de fazer um filme sobre essa Festa da Senhora Aparecida porque ela metia caixões e mortos e aquilo era uma coisa muito fascinante. Mas eu não sabia de nada, não fazia idéia dessa história deles. Um dia, o Pina Cabral me convidou à casa dele e me pediu para mostrar o filme que tinha feito em Manchester. Chegando lá, encontrei o João e também o Pedro Martins. No dia seguinte, o Pedro Martins me chamou na produtora dele

e me disse: “Olha! Se quiseres realizar um filme, eu tenho dinheiro para fazer e tu tens todas as condições, podes trabalhar como quiseres. Gostei imenso do que tu fizeste e gostaria muito que você realizasse este filme.”

Então, fiz como tinha feito o vídeo anterior. Me instalei em uma casa e vivi lá. Fui falando com as pessoas, fui acompanhando a comissão de festas, fui a uma festa. Ia para lá no inverno, pois eles içam a bandeira, e ia ver aquilo, sincronizar as coisas. Fui me ambientando para depois fazer o filme. Eu não podia filmar em Hi8, pois era um filme para a RTP [canal de TV português] com muito dinheiro envolvido. Quando fiz *Aparecida*, não havia digital, não havia DV-cams, não havia nada disso. Portanto, era um filme profissional que tinha de ser filmado em Betacam, nunca poderia ser filmado em formatos amadores. Assim, não me interessava andar com uma câmera a registrar imagens que depois não iam servir para nada. Se fosse agora, faria isso porque a qualidade da imagem digital é boa, mas na época era impossível misturar Hi8 com Betacam. E filmar em Betacam é caro, a nossa equipe técnica era muito cara. Assim, eles só iam lá quando havia mesmo alguma coisa para filmar. A equipe ficou quase duas semanas, mas o material do filme é quase todo de um dia só.

É muito interessante pensar que as imagens do filme são praticamente de um dia de filmagem, mas que se eu tivesse ficado lá só aquele dia não teria filmado nada daquilo. Pois não teria conhecido as pessoas, não saberia onde deveria estar, em que porta bater. Aquilo era muito complicado:



Senhora Aparecida, de Catarina Alves Costa.

acompanhar várias pessoas que vão fazer uma promessa e que não sabem se poderão realmente fazê-la, porque nem sempre o padre deixa. O filme é todo construído na base do suspense de saber quem vai. Para nós falarmos com as pessoas que tinham prometido, mas que ainda não sabiam se iam, tínhamos de estar muito dentro daquilo. Foi isso o que aconteceu.

Quanto à difusão, ele passou na RTP, depois começou a ir para os festivais e ficou completamente fora do nosso controle. Enviamos para o Cinéma du Réel, em Paris, e estavam lá muitos produtores e gente que pediu o filme para exibir em outros festivais. Também estava lá o Thierry Garrel, representante do canal Arte, que comprou o filme. E a ZBF também comprou, outros festivais quiseram levar. Depois comecei a receber muitos convites. Nos Estados Uni-

dos, passou em São Francisco, no Margaret Mead Festival de Nova Iorque. Passou em Paris, na Alemanha...

Não houve reticências por parte das pessoas que estavam sendo filmadas ao se depararem com uma grande equipe de filmagem?

Do padre principalmente. Havia ali um conflito com o padre muito forte, e ele às vezes não queria ser filmado. Tínhamos que negociar com ele, dizendo o que seria filmado, e ele tinha que ver o material. Aquilo que ele não quisesse não saía.

Mas isso é a grande coisa do documentário, essa negociação constante com as pessoas, essa luta para filmar as pessoas. Para mim, é uma luta filmar as pessoas porque quando se faz um documentário se



ultrapassa completamente os limites do que é possível filmar, do que na cabeça das pessoas é possível filmar. E, ou elas aceitam e entram na lógica – e às vezes acontece e é ótimo porque podemos filmá-las dormindo, por exemplo – ou, senão, quando as pessoas estão sempre negociando com a gente, temos que negociar. Foi isso o que aconteceu. Para mim, essa é a parte mais complicada de todas.

Hoje em dia, acho que tanto faz ter uma câmera pequenina, ter uma grande, ter micros emissores. Eu trabalho com tudo, hoje não me interessa passar despercebida e tampouco que as pessoas me esqueçam. Eu sei que elas sabem que estou ali e acho que, às vezes, o fato de estar com muito equipamento e muita gente até dá um certo valor para o filme. O que é bom para nós e para as pessoas filmadas, para que tenham mesmo consciência de que estão sendo filmadas. Hoje em dia, acho que os equipamentos interferem menos, é mais importante a conversa e a forma de deixar as pessoas à vontade.

Enfim, é mais o prazer de filmar, de sentir que a primeira idéia de filme se esboça em um roteiro, que as imagens formam um filme com princípio e fim... E, depois ver que os produtores franceses se interessam pela idéia e pagam para ver. Ou seja, trabalhar a produção do filme (alugar carros e arranjar um hotel para a equipe), a preparação para a filmagem; a coisa funciona mesmo no nível europeu. Depois a filmagem em equipe, a edição, a estréia numa sala. A gente sente que interfere muito mais nas coisas do que quando está numa instituição [comparando a realização indepen-

dente com aquela vinculada a uma instituição, no caso o Museu Etnográfico].

E como foi a realização de *Swagatam*? Teve algum subsídio?

Ele foi feito quando eu ainda trabalhava no Museu de Etnologia. Então, eu saía do Museu às 17 horas e ia para o bairro tentar filmar um pouco, preparar as coisas e falar com as pessoas. Passava os finais de semana todos lá, e as férias também. Quando comecei a montar o filme, precisava de tempo e estava obcecada pelo filme, não conseguia pensar em outra coisa. Estava com a cabeça inteiramente nele.

O *Swagatam* foi produzido pelo Pedro Martins e recebeu financiamento do ICAM. Foi um filme de encomenda. Na época, a Comissão dos Descobrimentos me pediu que fizesse um filme sobre a comunidade hindu, portanto não era uma idéia minha.

Gostaria que você nos falasse um pouco de sua trajetória acadêmica, sua inserção na Universidade de Lisboa e no Museu de Etnologia.

Comecei a dar aulas de antropologia visual na Universidade Fernando Pessoa, na cidade do Porto. Depois fui para a Universidade Nova de Lisboa, para a cadeira de filme etnográfico, e foi o que fiquei fazendo ali. O fato de ter uma especialidade nova (antropologia visual) permite a abertura de um campo prático que falta muito à antropologia, e as universidades sentem falta disso.

Mas acho que também há outros caminhos para as pessoas chegarem lá, que não

é preciso ir necessariamente pela antropologia. Chega-se ao documentário de muitas maneiras, e neste momento não me parece que o contexto da antropologia acadêmica, em Portugal, esteja muito bom para isso. Acho que alguns antropólogos fazem trabalhos muito fechados em relação à realidade na qual as pessoas vivem. Essa é uma antropologia diferente da antropologia que faço. E há antropólogos que acham que estou um bocado fora do contexto acadêmico, que faço umas coisas muito levezinhas. E as pessoas do cinema acham que não tenho nada a ver com o cinema, que sou uma pessoa da universidade que faz assim umas coisas meio acadêmicas. Vivo muito no meio das duas coisas. Na verdade, as pessoas estavam habituadas àquela receita de fazer filmes muito bons para mostrar nas aulas de antropologia. E eu não estou muito preocupada com isso. Estou preocupada em fazer uns filmes.

Já no Museu, foi diferente, ele estava organizando uma exposição sobre o fado e o Joaquim Pais de Brito queria umas imagens para a exposição. Era época da exposição universal de Lisboa, em 1994, então me contrataram para trabalhar na elaboração das imagens para a exposição. Eram coisas de um minuto, dois minutos. Mas eu estava com tanta vontade de fazer documentário, que acabei realizando dois: *Ora Rindo*, *Ora Chorando* e *A Grande Noite do Fado*. Fiz tudo sozinha: saía de casa com a câmera, uma S-VHS enorme, e um equipamento de som, e ia para as casas de fado, pedindo para as pessoas de lá mesmo para fazerem som. Dava um trabalho enorme!

No final, o diretor me convidou para ficar no Museu de Etnologia para fazer esse tipo de trabalho, então fiz o concurso e entrei. Fiquei lá três anos e trabalhei bastante com os arquivos do Museu. Alguns eram os filmes da Margot Dias, e tive a possibilidade de fazer um trabalho realmente aprofundado sobre ela. Estudei os arquivos de Timor, do Cinatti, que também estão lá... E depois fazia aquelas coisas do Museu: reuniões etc. E comecei a interferir muito mais no Museu do que só na imagem, porque tem pouca gente e, portanto, eu fazia de tudo. Ajudava a montar exposições, ajudava a montar peças, filmava tudo o que acontecia porque me pediam. Era muito na base de "Agora vai filmar não sei o quê." Então lá ia eu. "Agora é preciso filmar as peças." Lá ia eu.

Depois o Joaquim Pais de Brito propôs que déssemos um curso sobre imagem. Fiquei entusiasmada porque gosto muito de ensinar essa base prática e de analisar os filmes das outras pessoas. Usei completamente o modelo de Manchester, no qual os estudantes começavam a usar a câmera logo no início das aulas, saíam para fazer imagens e traziam para vermos juntos e discutirmos. Esse modelo de trabalho, em equipe, funciona muito bem comigo: um faz som, outro faz câmera. Trabalhando sempre a dois. Se um estava editando e tinha dificuldades, todos vinham ver e dar uma opinião, o que não é uma coisa nada portuguesa. Em Portugal, as pessoas se fecham muito. Acho que o que faz sentido em cinema é trabalhar em equipe.



E o que é que a levou a sair do Museu?

Foi uma questão de opção. O Museu é um lugar ótimo para fazer um certo tipo de trabalho, mais institucional, e não

sou a pessoa adequada para isso. Sou muito independente, preciso muito de liberdade. Além disso, o João [marido] tinha que ir para Cabo Verde fazer trabalho de campo.



Catarina Alves Costa.

Foi em Cabo Verde que você realizou o seu último filme, *Mais Alma*.

Foi, mas já tinha feito uma primeira incursão por lá, por isso já tinha uma idéia. Nesse meio tempo, eu e a Catarina Mourão criamos uma produtora (Laranja Azul) e *Mais Alma* já foi produzido por nós. Solicitamos financiamentos para várias instituições: ao Instituto Português das Artes do Espectáculo, à Gulbenkian... Conseguimos dinheirinhos que permitiram começar a rodar o filme. Depois, houve novo concurso do ICAM e obtivemos

quatro mil contos. Filmei em DV e tinha um operador de som.

Mais Alma é um filme que vive completamente as emoções, da música, dos sentimentos. Se entra naquilo e se sente que as pessoas conseguem utilizar o corpo e a voz de uma forma única para a realidade em que vivem, quer dizer, é um filme sobre a alma. Se tivéssemos de falar em termos de antropologia sobre o que são as emoções vividas através do uso do corpo, da voz e da dança em termos contemporâneos, acho que *Mais Alma* serviria para mostrar isso. Ele tem todos os ingredientes para passar

² Bar cabo-verdiano onde se divulga a cultura cabo-verdiana em Lisboa.

isso. É um filme totalmente aberto, que não nos leva a um único caminho, é um filme de muitos caminhos.

Claro que é um filme com uma estrutura de três histórias que se encadeiam e na qual o personagem central desaparece, ele de fato morreu. Portanto, também houve um trauma com a morte do personagem, o Pantera. Isso fez com que o filme também ficasse bastante desestruturado, mas isso faz parte do filme. A história que está por trás do filme tem que estar lá de alguma maneira, e acho que está lá. Para mim, a coisa mais importante no filme foi quando o mostrei no Beleza² num contexto completamente cabo-verdiano/lisboeta. Não o mostrei nem na cinemateca nem na universidade, mostrei-o num contexto cabo-verdiano. Pois acho que foi um filme para eles.

Normalmente, os meus filmes não costumam ser feitos para as pessoas filmadas, mas aqui senti mesmo uma espécie de vontade de... “Olha, vejam lá como é que vos vejo”. Senti mesmo uma vontade de dar um retorno às pessoas. E as pessoas choravam com o filme. Estavam mesmo comovidas. Acho que os cabo-verdianos têm aquela ligação àquela terra, eles não podem estar lá, não podem viver lá e isso é fortíssimo para eles. Eles vivem com essa vontade de estar lá e, quando estão em Cabo Verde, com a vontade de vir embora. Estão vivendo constantemente numa espécie de angústia referente à terra. O filme dá isso. Vai buscar isso.

Há um problema no documentário que é o equilíbrio entre a distância que temos que manter das pessoas e o envolvimento. Temos que nos envolver, mas se não man-

tivermos uma certa distância, não conseguiremos filmar aquilo. Claro que me envolvi muito. Eu passava muito tempo com as pessoas que filmei. Vivi lá o tempo todo. No entanto, não queria fazer um filme no interior da casa deles, mostrando o que era muito íntimo. Queria fazer um filme sobre a performance e as representações das pessoas. Estava num dilema: por um lado, estava muito dentro das coisas, por outro, não queria filmar as coisas por dentro e não conseguia ganhar distância. Aprendi uma coisa com esse filme: a não me envolver tanto no próximo. Acho que me envolverei durante a filmagem e depois me afastarei. Pois, não se pode ter uma relação muito forte, senão não se consegue um certo distanciamento para filmar.

Consegui isso um pouco no *Mais Alma*. Mas, poderia ter um material muito melhor se não tivesse me envolvido tanto durante as filmagens. São daqueles dilemas que se tem durante a filmagem; essa tensão é muito necessária. Não se pode estar eternamente realizando um filme, nem se pode estar muito tempo com as pessoas, senão se perde essa tensão de filmar que é muito importante. Bem, isso não são regras, são coisas minhas que tento estabelecer para mim mesma. Há realizadores que só conseguem fazer um filme se estiverem meses e meses com as pessoas filmadas. Eu não. Não preciso disso. Não quero isso. Não acho que seja essa a regra, nem acho que se deva aplicar todas as regras da antropologia ao documentário. Acho que é totalmente diferente na filmagem. Tem-se que criar essa distância que permite ter fascínio e curi-



osidade pelas coisas, pois eles é que dão alma ao filme. Se não houver fascínio, ele não será transmitido para as pessoas

que assistem. Agora estou muito contente porque me convidaram para mostrar em várias ilhas de Cabo Verde...



Mais Alma, de Catarina Alves Costa.

³ Teatro da Malaposta, sediado em Odívetas, onde acontecem os Encontros Internacionais de Cinema Documental e as conferências do LisbonDocs, ambos realizados pela AporDOC, Associação pelo Documentário.

Queria retomar algumas questões sobre essa relação entre cinema e antropologia. O que é para você a antropologia visual?

Acho que, hoje em dia, a antropologia visual corresponde a um espaço institucional de acolhimento dos filmes. Isto é, corresponde a um espaço de circulação de idéias, de festivais, que acolhem os filmes. Não quer dizer que os filmes tenham de ser feitos por antropólogos. Para mim, há um contexto acadêmico e institucional da antropologia visual. E, em termos formais, acho

que não há absolutamente nenhuma diferença entre um filme feito por um antropólogo ou por um não antropólogo.

Desde que o documentário entrou na moda, há uns cinco anos, criou-se uma cultura do documentário. E a partir do momento em que as pessoas que gostam de documentário começaram a ir aos cinemas, ao "Malaposta"³, a ver na televisão, a falar, escrever e distribuir livros e cassetes às universidades, estas começaram então a ensinar, e os alunos estão interessados. Vejo isso pelas minhas aulas: os alunos vêm sei

lá de onde... Tenho alunos da escola de cinema, das ciências da comunicação, da filosofia... São pessoas que gostam de documentário e que não sabem muito bem aonde se dirigir.

Mas, retomando a questão, acho ótimo que algumas pessoas usem a câmera como registro, mas não acho que elas possam ser consideradas documentaristas ou pessoas do cinema. Quem leva a câmera de vídeo para o trabalho de campo é como quem leva a máquina fotográfica e, muitas vezes, nem sequer usa esse material, nem o monta, nem faz nada com ele. No fundo é um registro. Não tem nada a ver com o que eu faço. Pois, o material de registro não está pensando ou estruturado para ser um filme. Nós, quando estamos filmando, já estamos pensando na montagem. Quando estamos filmando um plano, já estamos pensando onde ele vai entrar, como será o corte, com o que, em que zona do filme é que aparece. No fundo, estamos sempre editando. Ou seja, desde o início estamos pensando no final. Aliás, pensar no princípio e no fim do filme é um ótimo exercício para as pessoas que fazem filmes. Claro que uma pessoa que não tem formação de cinema não faz isso. É impossível. É preciso ter um mínimo de formação, já ter feito montagem, ver como a coisa funciona.

Afinal, o que são para você um bom filme e um bom documentário?

Um bom filme é aquele que tem um ponto de vista cinematográfico, que constrói um ambiente, conta uma história, uma narrativa, que tem bons personagens, que con-

segue chegar ao universo das pessoas sem ser através do universo artificial criado na cabeça do realizador.

Um bom documentário é aquele que consegue tirar o máximo de uma realidade e a partir daí criar um universo cinematográfico que tem de ser fortemente estético, tem que jogar com o som, com a imagem. Tem de ser qualquer coisa que funcione de uma maneira muito diferente de um texto ou da palavra. O documentário é ainda uma arte muito recente, e ainda há muito a explorar. E é precisamente esse lado aberto e criativo do documentário que me atrai. Essa possibilidade de ir à descoberta de novos caminhos. Não me apetece ficar numa receita de Filme Observacional que é andar ali atrás das pessoas e filmar o que acontece. Ou do Cinema Direto... Também não me apetece entrar num esquema de fazer sempre entrevista e encadear isso com cenas. Acho que há outras possibilidades.

Se a pessoa fica só nessa área, acaba num limbo, pois está entre uma coisa e outra, e em nenhuma das duas. Quando olho para a antropologia académica, não tenho vontade de estar totalmente dentro dela, ainda que, em Portugal, tivesse condições de ficar só na universidade... Não quero. É a tal liberdade de cabeça que me faltava para fazer meus filmes.

Finalmente, gostaria de saber como tem sido a aceitação dos seus filmes pelo público português.

É difícil dizer, porque as pessoas não são verdadeiras, não são honestas, não dizem a verdade. Elogiam, é muito interessante... Acho



que há pessoas que gostam de verdade, mas é um caminho de descoberta, é um caminho de teste. Às vezes, tenho a sensação de que se eu quisesse fazer uns documentários para a televisão, faria e muito bem. Só que não vou por aí, pois quero tentar uma coisa diferente, fazer de outra maneira. E ando à procura e acho que ainda não cheguei lá. No documentário, temos sempre muitas limitações, principalmente éticas. A partir do momento em que a ética conta, e a minha marca são essas limitações éticas extremas, criam-se logo imensos caminhos por onde não posso tráfegar. Não quero fazer um filme sobre a minha mãe, não quero fazer um filme sobre a minha história, nem quero ir filmar as pessoas comendo, nem quero filmar as pessoas em crise. Não quero ir por esse lado, embora ache que há filmes bons. *O Quarto de Vanda*,⁴ por exemplo, acho que é um filme fabuloso, mas eu não seria capaz de fazê-lo porque tenho limitações éticas muito fortes. Acho que é um filme que não se dá às pessoas. Já filmei pessoas em que seria possível exigir silêncio, mas não forço isso. Não consigo forçar isso.

Veja este filme que vou fazer agora: ele é uma espécie de *Senhora Aparecida* e acho que fecha um ciclo. É sobre uma comunidade, uma pequena aldeia que está sendo recuperada para ser patrimônio mundial em Cabo Verde. O projeto é de um grande arquiteto, o Siza. Ele chega lá com os seus esquemas ocidentais da arquitetura contem-

porânea, tenta apreender o que é a arquitetura tradicional cabo-verdiana, e é desse diálogo entre o arquiteto e as pessoas que nasce um enorme conflito, muita discussão sobre o que é uma casa moderna e uma casa tradicional para as pessoas. Lida completamente com as questões que a antropologia está trabalhando agora.

Filmografia de Catarina Alves Costa

Regresso à terra, Betacam, 1993, 30min.

A Grande Noite do Fado, S-VHS, 1993, 60min.

Ora Rindo Ora Chorando, S-VHS, 1993, 30min.

Senhora Aparecida, Betacam, 1994, 55min. Participou do Festival Cinéma du Réel (Paris, 1995) e do Margaret Mead Film Festival (Nova Iorque, 1996). Recebeu os seguintes prêmios: Menção Honrosa do Festival Internacional de Documentário da Malaposta, 1995; 1º Prêmio na VII Rassegna Internazionale di Documentari Etnografici, Sardenha, 1996; Prêmio Excelência da Society for Visual Anthropology, American Anthropological Association Film Festival, São Francisco, 1996; Prêmio Realização no University of California Film Festival, 1997.

Swagatam, Betacam, 1998, 55min. Recebeu o Prêmio Planète no Bilan du Film Ethnographique, Paris, 1999.

Mais Alma, Betacam Digital, 2000, 56min.

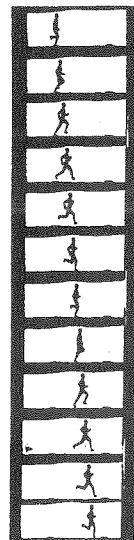
⁴ Filme realizado por Pedro Costa e exibido em 2001.



Análise de filmes

A “herança do século XX” e o cinema (uma breve visão do século pela ótica/lente de C. Chaplin)

Antonio Sérgio de Giacomo Macedo



“O cinema é o modo mais direto de entrar em competição com Deus!”¹

Se “a principal tarefa do historiador não é julgar, e sim compreender”,² o desafio está lançado para todo aquele que se aventura a “ler” este século, e isto por três razões elementares. Em primeiro lugar – pelas próprias características do “século da velocidade” – qualquer pessoa é chamada a esta “leitura”; é a condição mínima para que se possa estar conscientemente presente à vivência cotidiana desse século. Ainda que não se tire do historiador sua especialidade e especificidade,³ torna-se inegável a importância cada vez maior de uma participação ativa na sociedade, seja pela atuação (da mais simples “postura votante” à mais engajada das militâncias), seja pelo conhecimento básico do mundo que constitui a convivência social. Como na Grécia de Péricles, a nova *areté* exige uma nova posição frente à *pólis*; ou está-se condenado ao anonimato absoluto.

Em segundo lugar, porque é cada vez mais difícil a análise de um fato – tentativa

de compreensão – sem julgamento. Principalmente em se tratando de um século presente, de fatos tão recentes e prioritariamente “comuns”. Cada vez mais as pessoas sentem-se próximas, afetadas pelos acontecimentos ocorridos em qualquer parte do planeta.⁴ Julgar passa a ser, muitas vezes, a condição possível de participação da referida “leitura”; é como substituir o que é mais difícil – a compreensão, que exige uma maior apuração racional – pelo que é mais sensível, e portanto, espontâneo.

Em terceiro lugar, porque “ler o século” é, evidentemente, escrever o século. É participar não com a postura de quem lê algo que lhe chega como novidade; muito menos como quem escreve o que lhe é “psicografado”. Aqui, ler/escrever o século é literalmente *viver* o cotidiano. É ultrapassar a poesia do *Carpe Dien* e cair na força do *Tripallium*. Assim, mais que qualquer outro momento da História da Humanidade, é no contexto social – deste resultado catastrófico dos confrontos clássicos – que se fundamenta o século XX. E é Charles Chaplin quem com mais competência apresenta –

¹ Fellini, *Veja* (ed. 1.629, ano 32, n. 51, dez. 1999), p. 116.

² E. Hobsbawm, *A era dos extremos* (São Paulo: Cia. das Letras), p. 15.

³ “(...) cujo ofício é lembrar o que os outros se esquecem” (Hobsbawm, op. cit., p. 13).

⁴ Embora, paradoxalmente, esta “identidade com o outro” (muitas vezes espacialmente distante) é substituída pela apatia e desconhecimento do correioiro (e local).

através da linguagem cinematográfica – esta realidade.

Chaplin marca fundamentalmente o cinema. Sua linguagem é explicitamente clara, pois manifesta não somente a capacidade de alguém talentoso, mas também a alma de um apaixonado pela capacidade humana de constantemente “ler/escrever a realidade”. Em todos os seus filmes percebe-se magnificamente o contraste permanente entre ternura, comicidade e crítica à realidade social que caracterizava o contexto do seu tempo. Cabe, agora, observar alguns desses filmes em destaque, a fim de tentar compreender o século.

Em *Em busca do ouro* (*The gold rush*, 1925),⁵ que retrata a realidade da “corrida do ouro” norte-americana, percebe-se que há uma preocupação em apresentar alguns valores ainda presentes na sociedade abordada (de final do século XIX e início do XX), e não mais vigentes quando da execução do filme. O contraste entre a riqueza e pobreza, a paixão ardente que despreza a diferença de classe, a preocupação da musa com o mendigo (sem saber de sua recente riqueza), a solidariedade entre aqueles que estão juntos, mesmo se tratando de um bem disputado por todos (o ouro).

Parece que Chaplin traz à tona estes valores, num período de eles estão desmoronando em consequência da Primeira Guerra Mundial. Como destaca Hobsbawm:⁶

Ao contrário do “longo século XIX”, que pareceu, e na verdade foi, um período de progresso material, intelectual e moral quase ininterrupto, quer dizer, de melhoria nas condições de vida civilizada, houve, a

partir de 1914, uma acentuada regressão nos padrões desenvolvidos e nos ambientes da classe média, que todos acreditavam piamente que estivessem se espalhando para as regiões mais atrasadas, para as camadas menos esclarecidas da população.

Por outro lado, nesta mesma época (1925), os EUA vivem seu *american way of life*, desfrutando um retorno à utopia do desenvolvimento e crescimento infinito, tanto econômica quanto socialmente. Parecia que seria impossível uma crise abater o capitalismo norte-americano. Confirma isso o filme *O garoto* (*The kid*, 1921)⁷, que demonstra sua preocupação seja por destacar este momento próspero (a mulher que abandona o filho por não ter condições econômicas e que, cinco anos depois, já é uma atriz famosa e “rica”), seja pelo questionamento lançado sobre a quem atinge este “bem-estar social” (como a própria situação de mendicância, a habitação, o tipo de trabalho que o mendigo e o menino realizam, o valor pago por este trabalho).

Parece que a impessoalidade que marcou a Primeira Guerra Mundial (confirmada por Hobsbawm, segundo o qual “as maiores crueldades de nosso século foram crueldades impessoais decididas à distância, de sistema e rotina, sobretudo quando podiam ser justificadas como lamentáveis necessidades operacionais”)⁸ também marca a descartabilidade dos cidadãos “inferiores” daquela sociedade. E não seria esta a marca do século XX? Não seria esta a maior herança que esse século deixaria ao próximo: uma sociedade que tem a possibilidade de elevar alguns economicamente e rebaixar ou-

⁵ Impossível não destacar a memorável cena “dos sapatinhos”, onde o mendigo – sonhando passar os festejos de final de ano com a bailarina por quem se apaixonou e suas amigas – usa pãezinhos para fazer um lindo “balé”.

⁶ Hobsbawm, op. cit., p. 22.

⁷ Outra cena memorável – talvez pela mistura muito bem equilibrada entre ternura e comicidade – é o pedido de socorro de John (o menino), ao ser colocado no veículo que o levaria a uma instituição pública (orfanato). Destaque para o brilhantismo do pequeno ator Jack Coogan.

⁸ Hobsbawm, op. cit., p. 57.

tros? Àqueles, condições o mais altas possíveis, jamais sonhadas em séculos anteriores; a estes, condições subumanas, não oferecidas nem mesmo aos animais de estimação daqueles. Esta brutalidade social é justificada pela visão do outro como um “inimigo” (“que é vagabundo”; “que ameaça minha estabilidade”; “que é perigoso”). Hobsbawm questiona: “Por que homens que tinham matado e visto matar e estropiar seus amigos iriam hesitar em matar e brutalizar os inimigos de uma boa causa?”⁹. Cabe perguntar: quem é o inimigo hoje?

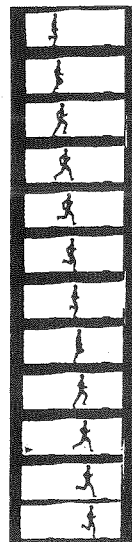
No clássico *Tempos modernos* (*Modern times*, 1936)¹⁰ – uma crítica explícita à crise econômica que abalou, principalmente, os EUA – Chaplin supera-se com a “compreensão” (ainda que não sem julgamento) da situação trabalhista daquele momento. Em meio a uma crise nunca antes vista, e nem mesmo esperada, percebem-se críticas sutis (o acenar de Carlitos com a bandeira – seria vermelha? – que caiu do caminhão, e o equívoco de ser preso como agitador/líder; Carlitos assume o roubo do pão, defendendo a órfã...), e outra explícitas (a morte do desempregado numa manifestação; a máquina que “engole” o operário – Carlitos – e depois o próprio gerente da empresa; a nova máquina que alimenta o operário enquanto ele trabalha...).

Fica mais explícito, senão o interesse de Chaplin, pelo menos a interpretação do filme. De acordo com Hobsbawm: “O que parecia ser novo na recente situação era que, provavelmente pela primeira vez, até ali, única vez na história do capitalismo, suas flutuações apresentavam perigo para o sis-

tema”.¹¹ E ainda, vindo esclarecer a sutileza do “acenar com a bandeira”: “O trauma da Grande Depressão foi realçado pelo fato de que um país que rompera clamorosamente com o capitalismo pareceu imune a ela: a União Soviética”.¹² Afinal, a Revolução de Outubro já havia ocorrido há muito, e o socialismo já era um sinal:

Parecia óbvio que o velho mundo estava condenado. (...) A humanidade estava à espera de uma alternativa. (...) Aparentemente, só era preciso um sinal para os povos se levantarem, substituírem o capitalismo pelo socialismo (...). A Revolução Russa, ou, mais precisamente, a Revolução Bolchevique de Outubro de 1917, pretendeu dar ao mundo este sinal. (...) A Revolução de Outubro produziu de longe o mais formidável movimento revolucionário organizado na história moderna.”¹³

Em *Luzes da cidade* (*City lights*, 1931),¹⁴ numa realidade pós-Primeira Guerra e quase pós- crise, destaca-se ainda o contraste entre o mendigo e seu amigo rico, as possibilidades escassas de trabalho (ironiza-se o desprezo do homem rico pelo dinheiro, e a dificuldade do mendigo para conseguir um emprego que lhe remunerasse suficientemente – lixeiro, lutador de boxe...), como também sua postura de manter-se incógnita à moça cega. Talvez sua maior crítica, neste filme, não seja tanto à realidade social, mas principalmente à realidade cultural. O Cinema Mudo estava condenado ao fim (ainda que alguns pensassem: “Quem, com os diabos, quer escutar atores falando?”),¹⁵ e Chaplin não admitia isso. O hilariante dis-



⁹ Hobsbawm, op. cit., p. 56.

¹⁰ Talvez a melhor forma de expressar a alienação do proletariado, sublimado pela ideologia, na linguagem cinematográfica, sejam os primeiros segundos do filme. (Ainda que sabido não ser esta a plena intenção de Chaplin.)

¹¹ Hobsbawm, op. cit., p. 92.

¹² Hobsbawm, op. cit., p. 100.

¹³ Hobsbawm, op. cit., p. 62.

¹⁴ Aqui se encontra uma das mais belas cenas de todos os tempos: O eterno mendigo com a rosa na boca, sendo reconhecido pela bela moça, recém-curada de sua cegueira. Convém considerar o roteiro, a música e a direção de Chaplin.

¹⁵ Harry M. Warner, presidente da Warner Bros, em 1927, em *Veja* (ed. 1.629, ano 32, n. 51, dez. 1999), p. 117.

curso do prefeito (por Henry Bergman) deixa claro esta posição do cineasta.

Em *O grande ditador* (*The great dictator*, 1940), a rendição ao cinema falado é chegada. Aqui, Chaplin demonstra, em uma riqueza profunda de cenas memoráveis, sua posição frente à guerra que destruía a Europa, e particularmente o fascismo, que aos poucos se tornaria o grande inimigo dos EUA (ainda fora do Conflito Mundial). O discurso anti-semita de Hynkel deixa clara a postura frente ao totalitarismo. Vale esclarecer que, a referência aqui ao “totalitarismo”, no contexto da época, apenas diz respeito ao totalitarismo de direita, já que

*a Rússia soviética (a partir de 1922, URSS) estava isolada, e não podia e nem queria, após a ascensão de Stálin, ampliar o comunismo. (...) O perigo vinha exclusivamente da direita. E esta direita representava não apenas uma ameaça ao governo constitucional e representativo, mas uma ameaça ideológica à civilização liberal como tal, e um movimento pretencionalmente mundial (...).*¹⁶

Voltando à tal “herança do século”, o discurso de Garbith (Ministro do Interior de Hynkel) mostra sua força e vitalidade – ou “utilidade” – ainda hoje: “temos de alimentar o ódio do povo; a violência contra os judeus poderá desviar o pensamento do povo de seu estômago”. Ou ainda o mesmo Garbith: “(...) a democracia, a liberdade, e a igualdade... atrapalham o progresso!”. O fascismo, na ótica de Chaplin, mostrava-se tão elaborado, que parecia difícil o confronto, beirando o desespero. Seu discurso

parecia extremamente convincente, quase inabalável. Sua força estava na própria contradição; Hobsbawm afirmaria:

*(...) embora o fascismo também se especializasse na retórica da volta ao passado tradicional, (...) não era de modo algum um movimento tradicionalista. (...) não apelavam aos guardiões históricos da ordem conservadora, a Igreja e o rei, mas ao contrário buscavam complementá-los com um princípio de liderança inteiramente não tradicional, corporificado no homem que se faz a si mesmo, legitimizado pelo apoio das massas, por ideologias seculares e às vezes cultas.*¹⁷

Estas “ideologias seculares”, embora hoje necessariamente nem tanto seculares assim, se mantêm ativas, mantendo o *status quo* enquanto podem. O filme mostra-se plenamente atual (embora com 60 anos) ao evocar, no belo discurso do barbeiro assumindo o papel de Hynkel, um humanismo ainda necessário à sociedade contemporânea. Mesmo com seus pequenos paradoxos, o texto ainda é um belíssimo resumo da utopia humana, que do futuro espera “que seja um mundo melhor, mais justo e mais viável”.¹⁸

Este é, sem dúvida, o destaque de *O grande ditador*, senão do cinema mundial. Ele inspira a continuar “olhando para o alto”, como Hannah, mas ao mesmo tempo interferindo nesta sociedade, para que o século XX seja, ainda que com as heranças devastadoras deixadas, um momento de reflexão e, portanto, de aprendizagem para a reconstrução de cada homem:

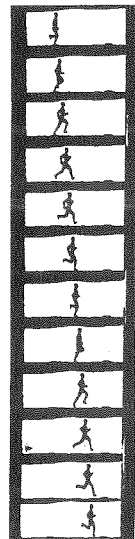
¹⁶ Hobsbawm, op. cit., p. 116.

¹⁷ Hobsbawm, op. cit., p. 121.

¹⁸ Hobsbawm, op. cit., p. 26.

Desculpe, mas não quero ser imperador. Eu não entendo disto. Eu não quero governar nem conquistar ninguém. Eu gostaria de ajudar todo mundo se possível: judeus, nativos, pretos e brancos... Nós todos queremos ajudar uns aos outros; os seres humanos são assim! Queremos viver para felicidade e não para a infelicidade de todos. Não queremos odiar e desprezar uns aos outros. Nesse mundo existe um lugar para todos; e a terra é rica, e pode muito bem alimentar a todos. Os caminhos da vida podem ser livres e lindos, mas nós perdemos esse caminho. A ambição envenenou a alma dos homens; ergueu um muro de ódio ao redor do mundo; nos atirou dentro da miséria e também do ódio. Nós desenvolvemos a velocidade, mas nos fechamos em nós mesmos! As máquinas, que nos trouxeram abundância, nos deixaram desamparados! Nossos conhecimentos nos deixaram cínicos! Nossa inteligência, duros e impiedosos. Nós pensamos demais e sentimos muito pouco! Mais do que maquinárias, nós precisamos de humanidade; mais do que inteligência, precisamos de bondade e compreensão. Sem estas qualidades a vida será violenta, e estaremos todos perdidos. O avião e o rádio nos aproximaram uns dos outros; a própria natureza desses inventos demonstra a divindade do homem. Exige uma fraternidade universal para a unidade de todos nós. Mesmo agora, minha voz está chegando a milhões em todo o mundo: milhões de homens desesperados, mulheres e crianças, vítimas do sistema que obriga o homem a torturar e aprisionar gente inocente. Para aqueles que podem me ouvir, eu digo: Não

se desesperem! A infelicidade que caiu sobre nós é consequência apenas da ambição, da angústia do homem que teme o caminho do progresso humano. O ódio dos homens irá passar! Os ditadores morrerão! E o poder que eles tiraram do povo retornará, então, para o povo. Embora o homem morra, a liberdade jamais perecerá! Soldados, não se entreguem a estes brutos! Homens que governam vocês, escravizam vocês, governam suas vidas; dizem o que devem fazer, o que pensar, o que sentir; que conduzem vocês, ditam sua comida, tratam vocês como gado, como bucha de seus canhões. Não se dediquem a estes homens sobrenaturais: homens máquinas, com máquinas nos cérebro e máquinas no coração. Vocês não são máquinas! Vocês não são gado! Vocês são homens! Tenham amor pela humanidade em seus corações! Não odeiem; só quem não é amado tem a capacidade de poder odiar. Soldados! Não lutem pela escravidão; lutem pela liberdade! No capítulo 17 de São Lucas está escrito: "O Reino de Deus está dentro do homem". Não em um homem, nem em um grupo de homens, mas em todos os homens, em vocês! Vocês, o povo, têm o poder! O poder de criar máquinas, o poder de criar felicidade. Vocês, o povo, têm o poder de fazer esta vida livre e linda, e de também transformar essa vida numa maravilhosa aventura. Então, em nome da democracia, vamos usar este poder. Vamos todos nos unir! Vamos lutar por um novo mundo! Um mundo decente, que dará ao homem chance para trabalhar, que dará à juventude um futuro e uma velhice tranqüila. Prometendo essas coisas, brutos têm subido



ao poder, mas eles mentem! Eles não cumpriram estas promessas; jamais cumprirão! Os ditadores querem liberdade, mas eles escravizam o povo. Agora vamos lutar para que se cumpra esta promessa! Vamos lutar para libertar o mundo: para derrubar barreiras nacionais, derrubar a ambição, o ódio e a intolerância! Vamos lutar por um mundo sensato, um mundo onde a ciência e o progresso nos trarão a felicidade de todos. Soldados! Em nome da democracia devemos nos unir! Hannah, você pode me ouvir? Onde estiver, olhe para o

alto...para o alto, Hannah! As nuvens estão desaparecendo e o sol está despontando... Estamos saindo da escuridão para a luz...Estamos caminhando para um novo mundo. Um mundo melhor, onde o homem se elevará acima de suas ambições, seus ódios e sua brutalidade. Olhe para o alto Hannah... À alma do homem foram dadas asas, e finalmente, ele começa a voar. Está voando para o arco-íris... para a luz da esperança...para o futuro! Futuro glorioso que pertence a você, a mim, a todos nós. Olhe para o alto Hannah, para o alto...

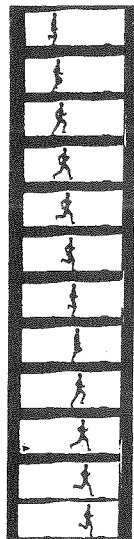


Resenha de livros



El tesoro de la Sierra Madre (sobre tarahumaras, coras, huicholes, escandinavos y otros gringos)

Para Ana, esta historia que le hubiera gustado...



Al principio Miss Amy ni siquiera le dirigía la mirada a su sirvienta Josefina. La vió la primera vez y confirmó sus sospechas. Era una india. Le indignaba que se usara llamar "latina" o "hispana" a esta gente que en nada se diferenciaba de unos comanches venidos demasiado al Norte, a invadir Chicago... (Carlos Fuentes, La frontera de cristal, 1995)

Bisbee, Arizona, 9 de septiembre de 1890. La narración puede comenzar como el final de tantos *westerns*: una caravana de jinetes que se interna en el desierto, en dirección a la frontera de México. Se dirigen a la región que (eufemísticamente) acaba de ser "pacificada" con la rendición o el exterminio de los últimos apaches, la Sierra Madre del Norte, que desde Sonora se extiende hacia el sur, a lo largo de 1.400 kilómetros y de ocho Estados de la República Mexicana.

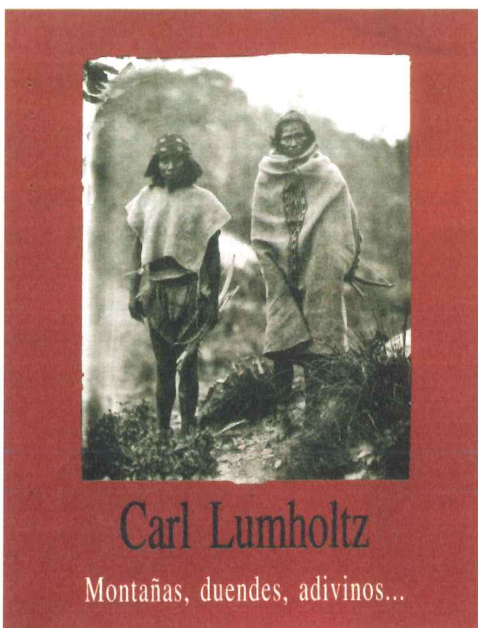
La expedición es patrocinada por el American Museum of Natural History de New York, e incluye botánicos, mineralogistas, arqueólogos y geógrafos, dirigidos por un singular etnólogo, el noruego Carl Lumholtz. Nacido en

1851, hijo de un oficial del ejército noruego, desde niño se dedica a caminatas por lugares naturales y a formar colecciones botánicas. Destinado por su padre a la carrera de pastor, es internado en un seminario de teología, experiencia que se cierra con un colapso nervioso, que le abre otros destinos. "Para recuperar la estabilidad de mi sistema nervioso (escribirá muchos años más tarde) me dediqué exclusivamente a mis colecciones de aves y mamíferos y a estudiar su modo de vida".

En 1880, auspiciado por la Universidad de Cristianía, Carl Lumholtz parte hacia Queensland, Australia. Pasará allí cuatro años, formando colecciones zoológicas para museos europeos, que incluyen un canguro arbóreo, hasta entonces desconocido. De vuelta en Europa, quizás las noticias sobre las últimas luchas de los apaches lo estimulan a explorar ahora los territorios del Norte de México. En New York se vincula con Franz Boas, y gana el apoyo financiero del Museo de Historia Natural. En México consigue una entrevista con el dictador Porfirio Díaz, quién le otorga autorización y respaldo para su expedición.

Lumholtz tiene una ambición definida: rastrear en la Sierra Madre mexicana a los pueblos habitantes de cavernas, emparentados seguramente con los del sudoeste de Estados Unidos. Pero su expedición, como dijimos, incluye un equipo multidisciplinario, que pretende hacer un relevamiento de conjunto de la región.

Comienza allí una de las grandes aventuras de la antropología y de la fotografía, que tendrá como resultado el relato de los viajes y de las observaciones de Lumholtz (*El México desconocido*, publicado por primera vez en 1902) y más de 2.000 negativos de vidrio. Estas imágenes, que acompañan las ediciones del libro, han ganado autonomía en una publicación específica, *Montañas, duendes, adivinos...* (2000), preparada a partir de los negativos de segunda generación que conserva el Instituto Nacional Indigenista (los originales en placa de vidrio están en el American Museum of Natural History).



Indios tarahumaras. Tuaripa, Chihuahua, octubre 1892.

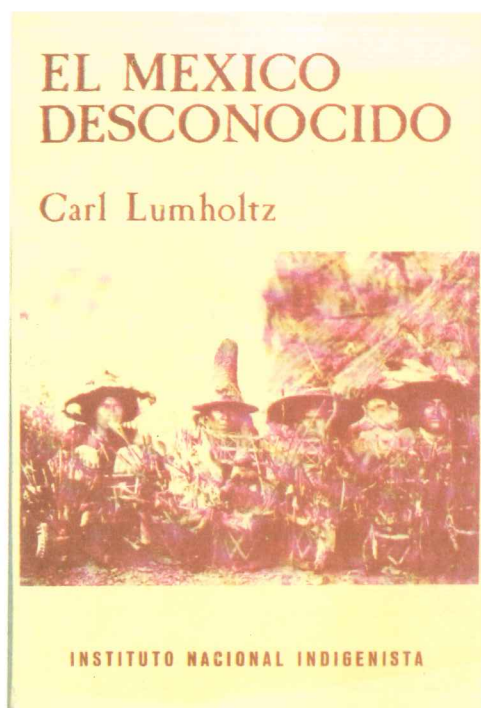
Durante ocho meses, hasta abril de 1891, la expedición Lumholtz atraviesa la Sierra Madre en varias direcciones, en los Estados de Sonora y Chihuahua. Se hacen observaciones y registros geológicos, botánicos, etnográficos. Se descubren cavernas con indicios de ocupación humana, donde se realizan excavaciones. Finalmente los viajeros entran al territorio indígena de los tarahumaras.

En este punto del trayecto se produce una radical transformación del proyecto de Lumholtz. Sea por dificultades financieras (como se hace explícito) o por motivos espirituales que afectan al coordinador del proyecto, el hecho es que el equipo de Lumholtz vuelve a Estados Unidos con sus colecciones. A partir de diciembre de 1891, y hasta 1898, el noruego, sólo, con su cuaderno de notas y su engorroso equipo de fotografía en el lomo de mulas, permanecerá viajando por la Sierra Madre, conviviendo con los pueblos indígenas, registrando imágenes de paisajes, de flora y de fauna, de fiestas, hechiceros, cazadores y guerreros, hombres y mujeres, indígenas o mestizos. Registra inclusive imágenes de especies luego desaparecidas, como el pájaro carpintero imperial, y un árbol bautizado como *Pinus lumholtzii*, que hoy los mexicanos llaman "pino triste". Más de dos mil placas de vidrio conservan sus imágenes, de una vitalidad y frescura impresionantes.

Lumholtz pasó un año y medio con los tarahumaras, en una época en que éstos eran totalmente ignorados por la sociedad mexicana (de allí la apelación al "México desconocido" de su título). "A menudo me dejaba estupefacto la ignorancia de los mexicanos acerca de los indios que vivían

a sus puertas. Salvo ciertos especialistas distinguidos, aún los mexicanos inteligentes saben muy poco de las costumbres y mucho menos de las creencias de los aborígenes."

Sin duda, Lumholtz fue el primer investigador que, a través de su amistad respetuosa con los hechiceros tarahumaras, accedió a los efectos alucinógenos del *jículi* o *peyotl* ("Resentí los posteriores efectos de la droga (...) comencé a ver imágenes, consistentes en hermosos relámpagos y cabrilleos purpurinos y verdes").



Estatua antigua del Dios del Fuego, Teacata, Jalisco, diciembre de 1895. Hechiceros huicholes (son shamanes la cuarta parte de los hombres), con objetos de culto. Las flechas tienen un sentido ritual muy profundo y están presentes en todas las actividades cotidianas de los huicholes.

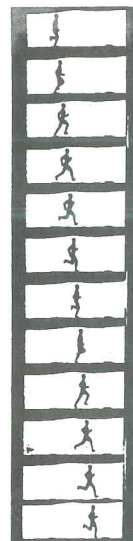
A lo largo de esos años, recorriendo en lomo de mula toda la extensión de la Sierra Madre, hasta el Estado de Jalisco, Lumholtz

convive, en grados diversos de aceptación, con comunidades de las etnias tarahumara (18 meses), tepehuana, cora, huichol (10 meses), nahua y tarasca. "Prácticamente, Lumholtz inventó la técnica de la observación participante", dice el antropólogo mexicano Jesús Jáuregui. Y esa experiencia profunda va dejando sus marcas en el noruego, y esa dimensión está inscripta también en su texto:

Compartiendo sus gozos y sus penas, penetrando en sus pensamientos y aprendiendo a comprender su ciencia tradicional y simbolismos, me sentí transportado a millares de años atrás, a las primeras etapas de la historia humana. Tribus primitivas como son, me han enseñado una nueva filosofía de la vida, pues su ignorancia está más cerca de la verdad que nuestras preocupaciones.

Otro pionerismo de Lumholtz es la utilización de cilindros de cera para grabar canciones indígenas, un recurso tecnológico que recibió del propio Alexander Graham Bell. Las grabaciones se conservan en el Museo de Oslo. En algún momento, entre las voces de los indígenas se destaca la grave y dulce voz del propio Lumholtz, entonando una melancólica canción de marineros noruegos...

A lo largo del trayecto, Lumholtz se informa sobre lugares de combates o matanzas de apaches, y allí realiza recolección de restos óseos de esa etnia. Naturalmente, eso le crea una muy mala fama, que lo precede en su trayecto, y provoca miedo en las comunidades a las que llega. Y esta desconfianza se



incrementa por su pretensión de retratar a las personas, con el primer equipo fotográfico que se adentra en la Sierra Madre. No falta tampoco, en tierras huicholes, el sacerdote católico que advierte a los indios contra el diabólico *gringo* protestante que se aproxima, para robarles las almas... Teniendo en cuenta todo ésto, es admirable imaginar la paciencia y la tremenda determinación solitaria con la que Lumholtz llevó adelante su tarea.

No le falta ningún contratiempo, como en Norogachic, cuando se quiebra el anillo del objetivo de su cámara, lo que podría inviabilizar su proyecto. Pero precisamente ese día está alojado en casa de un sacerdote (de quién hace un retrato espléndido), cuyo padre había sido herrero. Las hermanas del cura, merced



Pareja de mestizos. La vestimenta del hombre recuerda a la de los gauchos rioplatenses. Mesa de Milpillas, Chihuahua, febrero de 1893.

a las herramientas y a los saberes paternos heredados, consiguen reparar el desperfecto. (Oh, tiempos...!) Toda la narrativa de Lumholtz está llena de detalles deliciosos, que va hilvanando con minuciosas descripciones de los rituales, de las comidas, de observaciones y mediciones antropométricas.

En 1902 se publicará su libro en inglés, en dos volúmenes: *Unknown Mexico. A record of five years of explorations among the tribes of Western Sierra Madre, in the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco and among the Tarascos of Michoacan*, Charles Scribner's Sons, New York. En 1904 saldrá la traducción al castellano, también por la misma editorial.

Desde luego, el trabajo de Lumholtz vino a constituir un importantísimo llamado de atención sobre los pueblos de la Sierra Madre, y fue el punto de partida de una importante tradición de investigación etnológica, mexicana, norteamericana y europea. Él continuó recorriendo el Norte de México y escribiendo artículos sobre la región y sus pobladores hasta 1910, cuando comienza la revolución. Pero Lumholtz no se dejará detener por una revolución: parte ahora hacia nuevas aventuras, en una expedición a la selva de Borneo, un proyecto que será interrumpido, a su vez, por la Primera Guerra Mundial. Falleció en Estados Unidos, en 1922, en una clínica para tuberculosos, solitario como siempre y más desconocido aún que su México.

Gringo viejo: derivas por la Sierra Madre

Deliciosas intertextualidades marcan los viajes. A veces, provocan desmesuradas aventuras, como la del californiano (criado

en México) Paul Salopek. A lo largo de nueve meses de 1998 y 1999, también solitario y a lomo de mula, Salopek rehizo la ruta de Lumholtz. Obviamente, tuvo a su favor el progreso registrado en el último siglo por la tecnología fotográfica: duele imaginar el embrollo que sería el equipo de Lumholtz y el peso de las placas de vidrio y los elementos químicos!

A pesar del pesimismo de Lumholtz, las culturas indígenas de la Sierra Madre han sobrevivido, e inclusive, en un movimiento que es común a toda América, y especialmente vigente en México a partir de la insurrección zapatista, están reafirmando su identidad cultural y política. Pero ahora la Sierra Madre se ha transformado en el espacio de una inmensa desagregación. La destrucción de los bosques nativos de coníferas alcanza niveles catastróficos. Y como antes el carpintero imperial, con los pinos y los robles centenarios desaparecen también los osos pardos y los lobos grises, que hoy sólo subsisten en reservas auspiciadas por empresas multinacionales. Y también se van los humanos nativos, dejando pueblos abandonados, mientras que la reterritorialización post-TLC asigna a la Sierra Madre un carácter estratégico para los circuitos del narcotráfico, y para las fuerzas militares que se le opondrían. Aquí y allá se implantan megaproyectos ecoturísticos, como el de la Barranca del Cobre, descrita en su agreste soledad por Lumholtz.

“Quizás necesitemos un hotel, quizás no”, dijo a Salopek el gobernador tarahumara de la comunidad de Norogachic, donde se proyecta construir 4.000 habitaciones de hotel, 1.500 espacios para casas rodantes y 500

lugares para carpas, más carreteras, aeropuerto, estación de tratamiento de aguas, para albergar 500.000 turistas norteamericanos por año. “Nuestro problema es que nadie nos preguntó”, decía el dirigente indígena.

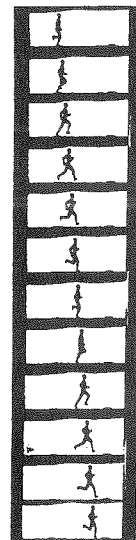
Salopek le inquirió por Lumholtz: “Recuerdo historias sobre el hombre de la mula. Llegó sólo. Debe haber estado loco”, es la respuesta inquietantemente especular que recibe.

Un relato del viaje de Salopek, con sus excelentes fotografías y algunas de Lumholtz, y con sensibles reflexiones de ambos, fue publicado en la edición de junio 2000 de National Geographic. A ese artículo debo mi descubrimiento de Lumholtz, y, intertextualidad mediante, mi propia diminuta incursión en la Sierra Madre huichol.

Huichol, del náhuatl huichotl, agricultor. Denominación dada por los aztecas a los pueblos, nunca incorporados a su Imperio, que habitaban en el sur de la Sierra Madre del Norte, en los actuales Estados de Jalisco y Nayarit. (Diccionario del Castellano de México, El Colegio de México, 1998)

Wirrárica es como los huicholes se llaman a sí mismos, palabra cuyo sentido es “doctores” o “hechiceros”, denominación muy justificada por ser chamanes la cuarta parte de sus hombres. (Carl Lumholtz, El México desconocido, 1902)

Llegamos a la cima de la colina, donde un grupo de pinos (*Lumholtzii?*) se agitaba con el viento de la montaña. Hacia abajo, la comunidad huichol de El Roble, las laderas cuadrículadas por las pequeñas milpas





Pareja de huicholes. Los pueblos indígenas del norte de México construyen y tocan sus violines. Localidad no indentificada, Altos de Jalisco, 1895 o 1896.

de maíz, las casas y los graneros, el centro comunitario con la escuela-hogar donde los niños se habían amontonado para salir en las fotos y el campo de futbol donde la bizarra juventud huichol se enfrentaba con las camisetas de Cruz Azul y del Toluca. Allí acababa de conocer a Iván Rivera, quién recorre los pueblos indios con un jeep y un equipo de proyección, pasando viejas películas de Pedro Infante y Maria Félix “Che, qué hace un argentino en este lugar?”, me gritó Iván, probablemente el único en cien quilómetros a la redonda capaz de identificar el acento rioplatense, gracias a Argentina Sono Film).

Pero también se veía el camino, con la polvareda de un camión tras otro, trayendo troncos gigantes desde el confín profun-

do de la Sierra Madre, testimonios de devastación.

Miré hacia el Oeste, donde el Río Grande de Santiago corta la Sierra, y se lo atravesaba en una balsa de la comunidad, tripulada por huicholes marineros, y donde los controles del Ejército revisan minuciosamente todos los vehículos, menos los camiones madereros. Más allá se extiende la llanura de Tepic, la mole aislada del volcán Sanganhuey (“El Solitario”, en lengua huichol), y luego fértiles laderas y los restos de una espléndida mata costera y el Océano Pacífico.

Pero Luis Aguilar, huichol, señaló hacia el Sur, hacia donde acaba el “océano de montañas”, como Lumholtz llamó a la Sierra Madre, y donde asoma el volcán Tequila, rodeado de sus negros campos de lava.

– Desde aquí se ven las luces de Guadalajara, dijo Luis, venimos a la noche y nos quedamos mirando, es bien bonito...

Desde Guadalajara se veía una estela blanca que avanzaba por el cielo resplandeciente, en línea recta hacia el Norte.

Ese va para Los Ángeles..., dije.

Luis Aguilar me observó con cierta curiosidad.

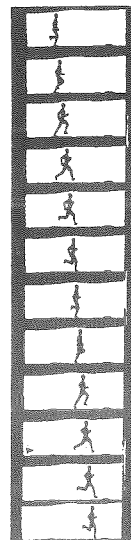
– Usted viene de muy lejos, no es cierto? Entonces tuvo que tomar uno de esos aviones?

– Sí, claro...

– Y son muy grandes? Entran muchas gentes en ellos?

– Sí, Luis, le dije, toda esta comunidad de ustedes entra en uno sólo de esos aviones...

Y fue como una alucinación sentir la fragilidad de toda esa cultura huichol, aferada con las uñas a sus montañas entre la polvareda de los camiones madereros, y que



un simple vuelo de un Boeing puede depositar en dos horas en Los Ángeles o en Dallas. Pero no ha de ser así, en todo caso será el camino del desierto y los coyotes, donde muchos mueren en el intento (más

en un año que en toda la historia del muro de Berlín!), y los hechiceros huicholes limpiarán los cristales postmodernos de las torres californianas o texanas, y las chicas huicholes serán sirvientas de alguna Miss



Con vestimentas rituales, los peyoteros realizan, hasta hoy, peregrinaciones anuales de centenas de kilómetros hasta el desierto de San Luis Potosí, donde recogen el vegetal de propiedades alucinatorias. Los peyotes crecen en las marcas de las pisadas del Venado Originario, cuando fue creado el mundo, y en ellos bebe luz el Dios del Fuego. Mujeres de Peyoteros, Pochotita, Jalisco, noviembre de 1895.

Amy, y los chicos formarán como guerrilleros del narcotráfico en Tijuana o El Paso, en nombre de la globalización y, paradójicamente, del multiculturalismo.

Recordé a Lumholtz, (resonancias infinitas de los textos y de las imágenes!) diciendo:

Es la misma vieja historia de siempre, en América, en África, en Asia y en todas partes. El nativo de mente simple es víctima del blanco progresista que, por las buenas o por las malas, lo despoja de su tierra. Su asimilación puede beneficiar a México;

pero también podría uno preguntarse: es justo? Debe el débil ser aplastado primero, antes de que pueda ser asimilado por la nueva condición de las cosas?

Y ya que los plagios no existen, quiero acabar como el bello artículo de Paul Salopek: "No hay pierde, aseguran los campesinos mexicanos cuando se les pregunta por una dirección, refiriéndose a la senda, al camino o a la memoria".

Héctor Alimonda

Referências bibliográficas

.....

LUMHOLTZ, Carl. *El México desconocido*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1986, p. 1.032.

_____. *Montañas, duendes, adivinos...*

México: Instituto Nacional Indigenista, 2000, p. 143.

SALOPEK, Paul. "Peregrinaje por la Sierra Madre". *National Geographic*, junio 2000, p. 56-83.

JÁUREGUI, Jesús; MESA FALCÓN, Yoel.

"Lumholtz en México, de naturalista a antropólogo". *National Geographic*, junio 2000, p. 84-93.



Resenhas de filmes



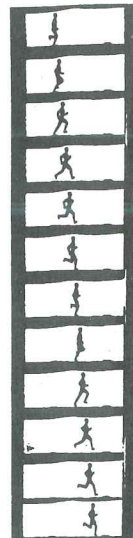


La mémoire dure

Direção: Rossella Ragazzi

França, 2000, 80 min, cor

Produção: Mémoire de Coquillage / Rossella Ragazzi



¹ Tradução livre.

Um filme que fala sobre a memória com poesia e sutileza, *La mémoire dure* (a memória permanece)¹ é o resultado do trabalho da professora do Centro de Antropologia Visual da Universidade de Tromsø na Noruega, Rossella Ragazzi. No vídeo são retratados os nove meses de sua convivência em uma classe de alfabetização em francês para filhos de imigrantes recém-chegados à França. É uma classe preparatória para que as crianças possam integrar-se à escola pública comum. Na medida em que nos aproximamos destes personagens, vamos descobrindo de que maneira a memória permanece. As crianças que freqüentam a classe passam por uma adaptação à nova cultura, e algumas delas ainda acumulam experiências traumáticas da saída de seus países de origem. Convivendo todo o tempo com a memória, seja ela fantasiosa ou não, estas crianças têm suas casas e muitas vezes suas famílias vivendo em outro lugar.

Tendo participado de vários festivais de filme etnográfico, entre eles o Cinéma du Réel e o Nuoro International Anthropological Film Festival, onde recebeu o prêmio do júri, o filme chama atenção por colocar as crianças em posição de destaque. São elas as protagonistas, e é em um clima bastante intimista que o filme mostra de que maneira

interagem no cotidiano com a professora e os funcionários da escola. As relações entre um grupo de imigrantes de diversas partes do mundo, por si só, já seriam de enorme riqueza e complexidade. Adicionando a isto a relação professor-aluno e ainda a de francês-estrangeiro, a rede de interações se complica. Contudo, neste filme há um fator que dá outro frescor a estas relações. São crianças. Faz toda a diferença.

Somente uma criança pode falar com a mesma intensidade e leveza de seu cachorro, da guerra na sua cidade natal e de suas experiências de clarividência e clariaudiência. Desta maneira, a diretora vai usar da intimidade com o grupo para mostrar alguns momentos dessa rica convivência multicultural. É interessante a maneira como a câmera funciona como um veículo de interação entre a pesquisadora e o grupo estudado. Rossella Ragazzi apropria-se da câmera para pesquisar, mas sobretudo para interagir e se posicionar naquele espaço. Com uma predominância de planos fechados, a diretora explorou a proximidade com as crianças exaustivamente. Muitas vezes ela peca justamente por abusar dos closes, fazendo falta uma maior contextualização dos acontecimentos, ou a apresentação das reações provocadas pelos depoimentos.

Salvo algumas exceções, a edição é bastante fluida. Sem utilizar praticamente nenhum efeito, mas trabalhando de maneira muito inteligente o corte seco, cada personagem é apresentado em um plano mais geral, no qual é protagonista, aparecendo em seguida em planos mais fechados, muitas vezes acompanhados de depoimento. Assim como a edição não se utiliza de efeitos, a opção da menor interferência possível também fica clara com a ausência de narração, o uso de som ambiente – na maioria das vezes direto, tendo a aula de música como trilha sonora. A diretora também não aparece em momento algum (obviamente estava atrás da câmera), mas ouve-se sua voz em alguns momentos. Não fica claro o lugar que a diretora ocupa neste grupo, embora perceba-se que na grande maioria das vezes as crianças estão à vontade diante da câmera e até mesmo se dirigem à ela. Há uma cena em que uma menina está dando um depoimento, falando sobre seus pais que continuam na Argélia e ao final diz: “Posso te fazer uma pergunta?” E fica um tempo em silêncio, olhando para cima, como quem está tentando se lembrar de alguma coisa. Mas não diz nada e, depois de um certo tempo, há um corte suavizado por um efeito de *fade*. É uma cena bastante intrigante, porque embora dê a entender que a menina não fez a pergunta que queria fazer e que a cena não foi cortada em vão, fica a curiosidade de saber o que ela perguntaria e o que pensava durante o silêncio diante da câmera.

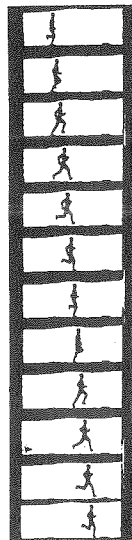
O micro-universo retratado no vídeo é o mundo escolar de crianças provenientes de culturas diferentes, que migraram por razões e em condições diferentes, mas que nesta

escola compartilham da possibilidade concreta de se integrarem à sociedade francesa.

A professora, Pascale, que é uma figura-chave nesta teia de interações e também no vídeo, mantém uma relação bastante peculiar com seus alunos. Se por vezes demonstra carinho e tolerância com os pequenos Alpha, Ibrahim, Mang Mang, Nawel e Kadiatou, em outros incorpora totalmente o papel de professora e “civilizadora”, mantendo assim a ordem e disciplina na classe e exigindo com rigor a pronúncia perfeita da língua francesa.

Talvez um dos pontos mais complexos e intrigantes das relações reveladas por esta convivência tão intensa entre culturas, gerações e papéis diversos sejam justamente as tensões e contradições que a relação entre a professora e seus alunos abriga. Há uma cena emblemática desse complexo emaranhado de relações: Pascale insiste em que Ibrahim, vindo da Guinéa, deve olhá-la nos olhos. Um dos argumentos que usa com muita autoridade é que “na França podemos olhar nos olhos das pessoas... Sei que em seu país as crianças não devem olhar nos olhos dos adultos, mas aqui, sim”, mas o menino se recusa a fazê-lo, diz que não gosta e que ele pareceria muito rude se o fizesse. A pretensão de que um menino recém-chegado de uma cultura totalmente diferente livre-se de hábitos arraigados há gerações soa, no mínimo, ingênua. O conflito fica evidente, pois se de um lado estas crianças devem integrar-se à nova cultura, de outro elas permanecem na maioria das vezes convivendo, em casa, com hábitos de sua terra natal.

Também chama a atenção a cena em que, após terem visto um filme de Charles



Chaplin, a professora pergunta se Carlitos e a mocinha do filme estavam apaixonados e todos concordam que sim. Kadiatou, uma cativante menina também da Guinéa, diz que é óbvio que estão apaixonados porque passam todo o tempo juntos. Em seguida, a professora pergunta se eles vão se casar, e a menina responde que se o pai deixar, sim. A partir daí falam sobre casamento, e Kadiatou conta que um rapaz dizia que iria pedi-la em casamento ao seu pai e que ela detestava a idéia: "Ele era feio, tinha uma boca e dentes enormes". Embora não passasse de uma brincadeira, ela se chateava só de imaginar esta hipótese. A professora intervém acalmando-a, dizendo que na França ninguém prometia ninguém em casamento: "Aqui você pode dizer: 'Vou escolher com quem vou casar e terá que ser bonito'". Todos riem. Diante desta cena, não há como não perceber, apesar do tom de brincadeira, uma certa "voz da razão" na fala da professora. Incomoda um pouco o discurso implícito nesta cena, no qual a professora mostra os valores da civilização européia confrontando-os aos costumes "atrasados".

De certa forma, estes depoimentos que podem soar não muito "antropologicamente corretos" parecem ser fruto de uma convivência estreita de Rossella Ragazzi com o grupo de crianças, pois os diálogos, os conflitos e tramas são muito espontâneos. A situação dos imigrantes é complexa tanto para eles quanto para o país que os acolhe. Há

sempre uma tensão nessa relação, onde estão em jogo valores culturais distintos.

La mémoire dure utiliza apenas as imagens para apresentar os personagens, de modo que o espectador vai descobrindo-os pouco a pouco e familiarizando-se com eles no decorrer da trama. As personalidades e as complexidades de cada um deles vão sendo reveladas ao longo do vídeo. A chinesa Mang Mang tem dificuldades para se expressar em francês por não praticar a língua fora da sala de aula. No entanto, quando é chamada para dar as boas vindas a um novo colega chinês e seus pais, se recusa a falar chinês, alegando que esqueceu a língua materna. Demonstrando ao mesmo tempo a enorme coragem de desafiar o diretor, professores e visitantes, mantém uma impavidez e até mesmo uma certa inocência ao apresentar argumentos absurdos. É extremamente sofisticada a maneira como a menina faz valer seu desejo, protestando passivamente.

Em oitenta minutos de duração, o vídeo prende a atenção principalmente pelos personagens, que são crianças coloridas, algumas tímidas, outras mais extrovertidas, cada qual com sua história, com sua memória. São cativantes pela espontaneidade do olhar e dão frescor a uma situação conflituosa. Mostrando seus anseios, revelam detalhes da situação dos imigrantes na França que não aparecem em uma matéria sensacionalista ou em um filme de ficção envolvente. A simplicidade revela facetas mais sutis. E é assim, com a simplicidade do olhar infantil, que *La mémoire dure* fica na memória.

Ana Cecília Pacheco



Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos

Direção: Lula Buarque de Holanda

1993, 85 min., 35mm, cor

Produção: Flora Gil; Leonardo M. de Barros; Pedro B. de Holanda

Apresentação: Gilberto Gil

As muitas mensagens do mensageiro

Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos é uma mensagem para todo o mundo. O documentário e seu personagem receberam aplausos dos que admiram a arte (a condição de fotógrafo de Verger, sua literatura etnográfica), as culturas (as entrevistas, os “passeios” das câmeras, as tomadas que apresentam localidades e personagens inusitados), e a aventura (o desprendimento de Verger, sua coragem e ousadia). Por mais emoção que o filme nos desperte, há uma grandiosidade na trajetória de Verger que extrapola qualquer expressividade e que apenas é possível intuir, ainda que a correção do roteiro, a singeleza de Gil, o respeito e discrição no tratamento visual dos depoimentos e manifestações acumpliciem o espectador.

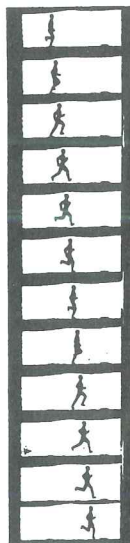
O objetivo deste texto é analisar como o filme *Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos* se situa em relação à tradição hegemônica na antropologia brasileira, no que toca às representações da África e dos africanos. A sua riqueza em imagens e

simbologias, histórias e estórias mereceriam análises mais amplas e complexas, para o que não dispomos do espaço necessário. Procuraremos, então, observar sua abordagem do tempo e do espaço. Também o tratamento dispensado às mulheres na parte africana do filme será objeto da nossa atenção. E atentaremos, ainda, para o diálogo entre o filme e seus espectadores, sejam estes “iniciados” ou não.

Representações da diáspora

Howe (1994) faz uma análise sobre diferentes diásporas no mundo, afirmando que embora os judeus possam ser vistos como os fundadores do conceito de diáspora, uma definição mais ampla deve ser feita. Desta forma, segundo o autor, o termo diáspora gerou diferentes interpretações, todas, no entanto, embasadas numa identidade coletiva que reivindica para si uma semelhança de língua, religião, costume, folclore, ao lado da fidelidade a um território real ou imaginário (a Terra Mãe - *Homeland*) de onde se veio e, em muitos casos, para onde se pre-

¹ Tradução livre.



¹ Chamado, em Nagê, de Ogelade. Importante personagem do campo religioso Afro-Bahiano. Durante cerca de meio século – final do XIX e décadas iniciais do século XX – contribuiu com as pesquisas de Nina Rodrigues, Donald Pierson, Edson Carneiro e Ruth Landes.

tende voltar algum dia. Assim, a história e a utilização feita por cada povo é de vital importância para a constituição deste sentimento de pertença a um território idealizado. A história pessoal, ao lado da história dos ancestrais do seu grupo, concorrerão para que a diáspora coletiva seja mantida. Para Howe, a diáspora africana no novo mundo construiu *homelands* de onde os africanos seriam originários. O filme *Pierre Fatumbi Verger* trata de uma abordagem sobre diásporas e seu passeio pelo Atlântico.

Referindo-se à forma como a África sub-saariana tem sido tradicionalmente retratada nos EUA, quer pela indústria Hollywoodiana quer pelos cineastas negros, Rahier (1999) constata um lapso de contemporaneidade. Segundo o autor, enquanto Hollywood quase invariavelmente traduz a África como o continente primitivo de Tarzans e similares, ao lado de missionários salvadores, para os cineastas afro-americanos, a “verdadeira” África é a ancestral, terra de reis e monarcas gloriosos. Para Rahier, tal visão reflete a influência da forte corrente afrocentrista na exaltação de uma ancestralidade cingida às pirâmides e aos feitos heróicos.

No Brasil, sob a influência da tradição de uma importante escola antropológica “bahiana” – nomes como Herskovits, Bastide, Verger, Juana Elbein e Júlio Braga –, as representações da nossa África doméstica têm sido caudatárias daquele enfoque hollywoodiano. Nina Rodrigues (1976) apontava, em seus trabalhos (embora lastimando-se por isto), para a preservação, na Bahia, de práticas religiosas africanas. Martiniano Elizeu Bonfim¹ tornou-se o repositório do elo religioso fixado no passado africano. Assim, Nina

Rodrigues na academia, Bonfim no meio do povo de santo, e outros que os sucederam construíram, na Bahia, a certeza de estarem lá os “reais” herdeiros da África no Brasil.

A tradição nagô tem sido realçada em detrimento de outras Áfricas representadas na Umbanda, no Batuque, no Maracatu e no Tambor de Mina, só para citar alguns. Desta forma, diversas manifestações culturais e religiosas no Brasil são vistas como uma polaridade banto/nagô, constituindo um paradigma em que estes dois grupos têm sido dispostos hierarquicamente, com os nagôs em posição superior. Essa linha de pesquisa, à qual devemos a preservação da cultura ancestral africana nos estudos acadêmicos, tem enfatizado a “pureza” das práticas religiosas e culturais na Bahia, contrariando os que postulam uma “contaminação cultural” das práticas afro-brasileiras (Carvalho, 1993). Assim, o trabalho de Verger encontrou um terreno semeado pela “certeza” de uma estreita relação entre antepassados africanos e seus filhos, quer consanguíneos quer espirituais, residentes na Bahia. Terreno este habitado por orixás, atabaques e cantos, onde (ainda hoje) se usa uma linguagem que nem sempre se consegue traduzir, mas que se sabe bem de onde provém (Carvalho, 1993). As fotos e os relatos de Verger materializavam o que já se induzia no senso comum: “Foi o primeiro a mostrar que havia uma forte continuidade africana no Brasil”, como afirma a antropóloga Juana Elbein, em depoimento no filme.

As primeiras cenas do documentário apresentam amigos de juventude de Verger, e o filme prossegue num constante diálogo com personalidades da vida pública baiana,

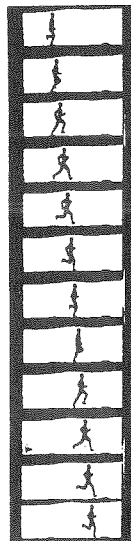
ao lado de outras tantas personalidades africanas que reafirmam a reconhecida autoridade religiosa daquela personagem. As imagens de rituais ilustram a história relatada por Verger/Gil. Há também cenas sobre o jovem Verger e suas viagens, que começam em 1932. Uma sequência de fotos mostra a chegada à Bahia, em 1946.

O que teria levado Verger a se tornar (também) Fatumbi e a viver o que viveu? Será que o exotismo assinalado por etnólogos que falavam do “outro”, do estado de natureza, da pureza dos primitivos? Ou o aventureirismo de um filho do Ocidente cansado da racionalidade e do cosmopolitismo mais e mais vertiginosos do século XX? Ou ainda a paixão lucidamente incensada pela magia do *Eró* (segredo) cultivada *inself*, em descompasso com o tempo e o lugar do seu berço? Ou, finalmente, a declarada sensação de ter encontrado “seu lugar” na Bahia, onde teve admissão rápida e irrestrita nos Candomblés, nos círculos das elites? O filme conta que ele era um rapaz de formação burguesa, até mesmo na rebeldia e insatisfação testemunhada por seus antigos amigos, em Paris, e que cruzou o mundo em viagens, com o alibi consistente da realização de reportagens fotográficas.

Trilhou, se bem que ao seu jeito, caminhos já existentes, e os marcou (marcando-se) para sempre. É dito por Fatumbi-Verger, e com dignidade soberba por Mãe Estela, que a Mãe Senhora do Gantois o ungiu num *Bori* e preparou-lhe um colar de contas de Xangô. São de dura objetividade as cenas em *Keto* e *Saketê* (a região mais interiorana do Benin), onde Verger fez primeiro a sua

iniciação no *Ilã* e, depois, em períodos subsequentes, iniciações mais completas. Se a sua busca ilimitada (obsessiva?) não lhe permitia a ingenuidade, como teria Verger reagido à percepção de que “era a alegria do povo e das crianças, trazia dinheiro para muita gente e para a comunidade?”² Quanta sabedoria para lidar com tal situação e com as perguntas e respostas que não fazia e não recebia – ele se referia aos elementos naturalizados em hábitos (para ele) estranhos, e aos “não ditos”, o que devia ser “catado” (buscado) através de outros sentidos, na vivência das significações cotidianas. Como é lúcido o seu depoimento a esse respeito, apesar de certamente ressignificado tantos anos depois, no depoimento que deu para o filme, um dia antes de sua morte. Que recursos psíquicos e estratégias existenciais insondáveis o mantiveram naquele caminho? Além da pergunta, o filme fica nos devendo um olhar, só os olhos, no fundo, na tela inteira, dizendo o quanto ele “sabia” onde o levava aquela renúncia/entrega total, de corpo e alma.

Verger não estava sozinho. Há uma estirpe de pessoas – e aquela época favoreceu algumas – cujo mergulho em si mesmas, por motivações insondáveis, as desperta para dimensões superiores da existência, das quais nem sempre se dão conta. Há relatos de profundas conversões identitárias, de homens e mulheres que se europeizaram, se africanizaram, se asiaticizaram, se indigenizaram. Pessoas que saltaram de si – das construções sociais e subjetividades que as forjaram – enxergando algo que, talvez, nem mesmo elas, na ressignificação de suas vidas, alcançassem racionalmente.



² Depoimento, no filme, de um alto dignatário da tradição da Casa de Xangô, que acompanhou as estadias de Verger na região.

As mulheres africanas no Mensageiro

Referindo-se às matrizes culturais presentes na América Latina, Nascimento ressalta, como uma das mais destacadas, aquela de origem africana encontrada no Brasil. Após denominá-la de “matriz filosófica africana”, segue afirmando o seu princípio de valorização do feminino: “Essa matriz filosófica africana valoriza sensivelmente o feminino e se fundamenta nos princípios da harmonia cósmica e do constante fluxo e reposição de energias” (Nascimento, 1994, p. 111). É possível deduzir, do roteiro e de algumas falas, a concepção de uma similaridade entre Brasil e África no que se refere a esse aspecto das suas práticas culturais e religiosas. Essa concepção, no entanto, fica “no ar” quando se observa a participação das mulheres africanas no filme – são as aldeãs que auxiliam nos rituais em que dançam e cantam; são as acompanhantes e as que se sentam aos pés dos reis e autoridades, completando a população das aldeias. Não há entrevistas com mulheres africanas, e nenhuma delas é filmada ou apresentada com destaque. A ausência de personagens femininos no filme não confirma as representações que, no Brasil, se referem às mulheres africanas como portadoras do saber e detentoras de poder – o que é facilmente identificável entre nós pela existência de muitas lideranças femininas na história do candomblé no Brasil.

O tempo e o espaço no mensageiro

No seu trabalho, referência obrigatória para aqueles que se dedicam a este tema,

Juana Elbein dos Santos (1977) informa que a pureza dos cultos nagô, na África Ocidental, estaria preservada somente nos locais distantes dos grandes centros urbanos. Talvez por essa razão, a câmera insista nos deslocamentos por pequenas estradas, ladeadas por áreas desabitadas e matagais, transportando o espectador para um mundo rural e longínquo. A mesma autora explica que a “memória dos velhos sacerdotes” e a cultura oral daquelas mesmas regiões não urbanizadas seriam as guardiãs daquela pureza. Tendo em conta que a pesquisa de Elbein foi realizada entre 1967 e 1971 (Santos, 1977, p. 13), podemos entender melhor o uso do tempo. Assim, o filme se esforça em estabelecer um elo temporal entre as viagens de Verger ao Benin e a de Gil e sua equipe para realizar o vídeo. São, portanto, três tempos no passado: (1) a África do passado, num Brasil também do passado, trazido por Verger; (2) o passado africano de Verger decodificado para o presente africano, em que se passa o filme; (3) do presente/passado da Bahia para o presente/passado da África.

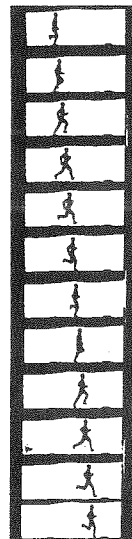
Outro ponto a destacar a este respeito é o contraste das fotos tiradas por Verger nos anos 1930 e 1940 no Benin, que são dispostas ao mesmo tempo que os ritos e cerimônias desenvolvidos durante a filmagem, “comprovando” sua realidade e contemporaneidade. Reafirma-se, então, a preservação da África “congelada” no tempo e no espaço geográfico, através da apresentação dos “nativos” e “nativas” apenas em danças, cantos e rituais. Que distância entre a África mítica (que os religiosos, em geral, ainda guardam como suporte ontológico/existencial), e as imagens cruas da pobreza, do abandono, do tempo

parado, da alienação da contemporaneidade, contidas no repertório oferecido pelo filme! Ao deixar de fora a vida cotidiana da nação (República de Benin) onde as cenas estão sendo feitas, é como se para essa nação o tempo não tivesse passado. Mostra-se um lugar onde a festa ocupa o grande cenário – as únicas cenas de trabalho estão nos pescadores e no tradicional ferreiro. Que melhor mensageiro que Fatumbi – o personagem e o filme – para abrir/ofertar aquele mundo inconcebível, cuja narrativa não conseguiu (ou não quis) romancear? Mesmo os De Souza³ surgem no filme como seres emergentes/sobreviventes do passado escravocrata. Uma África dissociada da vida urbana, encapsulada, alheia ao mundo e ao tempo. Tudo isso realimenta as Áfricas mentais que continuamos construindo, ou seja, a África pré-moderna hollywoodiana e a das sobrevivências míticas de nossos ancestrais, às quais nos referimos no início. Pode ser vista como uma omissão no filme a ausência de pelo menos uma referência à especificidade “daquela África”. Não terá a equipe desembarcado em aeroportos e se hospedado em hotéis modernos, em contextos ostensivamente urbanos de sociedades e estados complexos? E a população africana que não vive nas aldeias, também é praticante das religiões tradicionais? Considerando que o Benin é uma República, como se situa a família De Souza, por exemplo, na estrutura sócio-político-econômica daquele Estado-Nação?

O filme parece feito para um público iniciado nos ritos e segredos ou, pelo menos, versado nos escritos vergerianos, já que são dispensadas explicações que melhor si-

tuariam o expectador leigo. Cenas como a de um menino cantando e atirando terra dentro de uma vasilha de barro (esta cena se repete em três momentos diferentes), sem a devida explicação, servem apenas para reafirmar o conceito estereotipado de distância da contemporaneidade ou exotismo. A ausência de alguma explicação deixa, também, quase sem nexo as falas de Vovô, do bloco afro Ilê Ayê da Bahia (será que todos o reconhecem?), e da rainha do mesmo bloco sobre uma ancestralidade africana, que só pode ser bem entendida se cada um deles for contextualizado no Bloco Ilê e este, por sua vez, nos anos 1970, época do seu surgimento.

Em nenhum momento o filme relaciona o percurso de Verger com a insurgência da Consciência Negra no Brasil. É demais esperar que um documentário (uma obra de arte) vislumbre conexões entre dois processos que coexistiam temporal, espacial e simbolicamente e que possuíam dimensões poéticas tão evidentes? É, realmente, um desafio à criatividade, à conceituação e à elucidação da reciprocidade, cruciais entre “os rituais” e a instituição das instâncias deliberadamente políticas do Movimento Negro. Serão necessárias pesquisas sem fim para sabermos mais sobre a dinâmica dessas interações e interseções, sua multiplicidade de aspectos, seus momentos, as regiões em que ocorrem. Algumas ostentam a força; outras, leveza, ou malícia, fascínio, habilidade. Ora um, ora outro, propiciaram-se os instrumentos do Axé e da ação estratégica que ambos produziram, talvez nas mesmas doses. Temos em mente o episódio dos *Ghandi* enfrentando a repressão policial, em Salvador, em 1949; da



³ Descendentes de “Xaxá” de Souza, baiano descendente de africanos, que fixou residência na região do antigo Estado do Dahomé (hoje Benin) no século XVIII e se tornou um dos maiores e mais famosos traficantes de escravos.

⁴ Ver Paul Gilroy, *O Atlântico Negro* (Rio de Janeiro, 34/ Ucam, 2001).

Frente Negra se espalhando pelo país e acionando Solano Trindade e outras lideranças, em Recife, como em outras regiões, já na década de 1930; dos sobejamente alardeados fenômenos das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, da Capoeira, e de tantas manifestações culturais de matrizes africanas em tantos lugares. Como escamotear que do mesmo substrato histórico vem a criação de um incontável número de Clubes Negros, urbanos, “modernizantes”, principalmente ao longo das décadas de 1950 e 1960, em par com o Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento, e o Teatro Popular do Brasileiro de Solano e Margarida Trindade? Nesta seqüência encontram-se as rupturas realizadas pelas Entidades Negras de novo tipo, a partir da década de 1970 (politizando a questão racial e se preparando para disputar poder), que culminaram nas grandes mobilizações *Contra a Farsa da Abolição*, de 1988 (especialmente a do Rio de Janeiro), e a do *Tricentenário de Zumbi dos Palmares*, em Brasília, em 1995. As descontinuidades inerentes a processos históricos tão ricos, amplos e densos favorecem as autocríticas, a incorporação de novos instrumentos de análise e estratégias, o surgimento de novas visões e lideranças, o alargamento dos limites das suas realizações.

Não há dúvida que é mais fácil aos “anti-racistas” e “universalistas” aceitarem antes o desafio de valorizar as religiões de matrizes africanas. O perigo que elas representam não é mensurável em relação aos valores professados no aqui e agora. Elas não reivindicam

reparações, “seu poder não é desse mundo”, elas não afrontam, direta e deliberadamente, as “prerrogativas de enunciação” étnica da modernidade ocidental, como diria Homi Bhabha (1998).

Verger pode ser visto como um sintoma. Não apenas da conquista de uma certa respeitabilidade social, cultural e política, de manifestações religiosas de matrizes africanas, como costuma interpretar a boa vontade dos universalistas – estes que concebem a formação da nacionalidade brasileira como um caudal civilizatório central de matrizes européias, recebendo a afluência (a contribuição!) de “outras” matrizes. Mas também da possibilidade de construção de uma consciência social capaz de ressignificar elementos constitutivos da “brasilidade” e da necessidade de transcendermos, em muito, aquele universalismo idealizado e navegar no “Atlântico Negro”⁴ de interações civilizatórias que vêm de longe...

A espiritualidade pode não ter história. Pode-se e deve-se, no entanto, enveredar pelas suas manifestações temporais, materiais, simbólicas, em esforços de elucidá-las no que permitam vislumbrar a compreensão da humanidade sobre si mesma. *Verger*, o personagem e o filme, falam, então, de como a trajetória existencial de um homem pode desestruturar o mundo – concebido nos rigores acadêmicos, ou no pragmatismo cotidiano desses tempos difíceis, ou ainda nos meio-termos da alienação inconsútil – e anunciar, como Lenine (o nosso, brasileiro, também genial), que a vida é “mais além”...

Referências bibliográficas

BHABHA, Homi. *O lugar da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1988.
HOWE, Stephen. *Afrocentrism: mythical pasts and imagined homes*. Londres: Verso, 1994.
LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Sankofa: resgate*

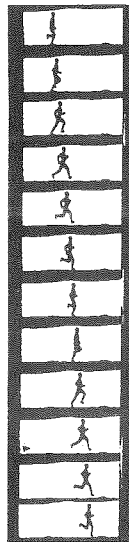
da cultura afro-brasileira. Rio de Janeiro: SEAFRO, 1994.

RAHIER, Jean Muteba. Imaginações afrocêntricas da África (por americanos): When men ruled the world, de L.H. Lleg, e Um príncipe em Nova York, de Eddie Murphy". *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, NAI/UERJ, v. 9, n. 2, 1999.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

Joselina da Silva e
Amauri Mendes Pereira



Instruções aos colaboradores

1 A revista *Cadernos de Antropologia e Imagem* aceita as seguintes contribuições:

1.1 Artigos inéditos e artigos nunca publicados em português, condizentes com a temática específica da revista (até 25 laudas, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.2 Ensaios (até 15 laudas, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.3 Entrevistas;

1.4 Resenhas de livros, filmes e vídeos (até 5 laudas);

1.5 Revisões bibliográficas (até 6 laudas);

1.6 Análises de filmes e vídeos (até 10 laudas).

2 A pertinência para publicação será avaliada pela Comissão Editorial e por parecerista *ad hoc*, no que diz respeito à adequação ao perfil da revista, ao conteúdo e à qualidade das contribuições. Serão aceitos originais em espanhol, francês e inglês, porém a publicação destes trabalhos ficará submetida à possibilidade de tradução.

3 Os textos devem ser enviados via correio postal, em duas cópias impressas e disquete, ou via e-mail, em arquivo anexo. Solicitamos o uso do processador de texto Word for Windows (fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço 1,5) e de disco flexível de 3 ½ polegadas.

4 Os artigos e ensaios devem vir acompanhados de resumo em português e em inglês (contendo entre 100 e 150 palavras), além de uma seleção de palavras-chave (contendo entre 3 e 5 palavras). Os autores devem enviar seus dados profissionais (instituição, cargo, titulação, principais publicações), bem como endereço para correspondência (inclusive e-mail) e telefone para contato.

5 As notas devem vir no rodapé de cada página. As citações bibliográficas não devem ser feitas em notas, e sim figurar no corpo principal do texto, com o seguinte formato: (sobrenome do autor, ano de publicação, página). *Exemplo:* (Cassirer, 1979, p. 46).

6 As referências bibliográficas devem vir em ordem alfabética, ao final do texto, e devem seguir as normas da ABNT. *Exemplos:*

6.1 Livros:

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes-EDUSP, 1976.

6.2 Artigos:

ARRUDA, Mauro. Brasil: é essencial reverter o atraso. *Panorama de Tecnologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 8, p. 4-9, 1989.

6.3 Trabalhos publicados em Anais:

CORDEIRO, Rosa Inês de N. Descrição e representação de fotografias de cenas e fotogramas de filmes: um esquema de indexação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16. 1991. *Anais...* Salvador: APBEB, 1991. v. 2, p. 1.008-22.

6.4 Partes de livros:

FERNANDES, Florestan. Análise demográfica e análise morfológica. In: _____. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

7 As imagens (fotos, gravuras, desenhos, gráficos) que acompanham o texto devem vir com as devidas referências e legendas, e sua localização deve ser indicada no corpo do texto, no local exato de sua inserção. Solicitamos que as imagens sejam enviadas em disquete, com boa definição gráfica (mínimo de 300 dpi), ou em cópias de qualidade, com as autorizações necessárias para a sua reprodução na publicação (especialmente no caso de fotografias).

8 Os autores devem enviar seus textos ou sugestões para:

Cadernos de Antropologia e Imagem

IFCH – UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524 - Bloco A - Sala 9002.

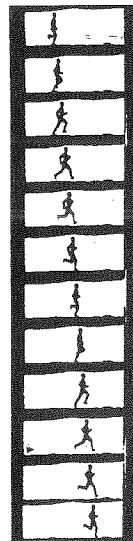
Cep: 20550-013 – Maracanã

Rio de Janeiro - RJ – Brasil

Tel./Fax: (21) 2587-7962 ramal 21

E-mail: cadernos@uerj.br

9 Para mais informações, consultar as editoras via e-mail: Clarice Ehlers Peixoto (cpeixoto@uerj.br) Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)



Próximos números:
Miscelânea Cinematográfica
Imagem e Política

Instructions to contributors

1 *Cadernos de Antropologia e Imagem* gladly accepts the following contributions:

1.1 Unpublished articles or articles never published in Portuguese which relate to the magazine's specific subject (up to 25 pages including bibliographic references and notes);

1.2 Essays (up to 15 pages including bibliographic references and notes);

1.3 Interviews;

1.4 Books, films and video reviews (up to 5 pages);

1.5 Bibliographic listings (up to 6 pages);

1.6 Film and video analyses (up to 10 pages).

2 The publishing relevance of the material sent will be judged by the Editorial Committee and by an *ad hoc* referee regarding the adequacy to the magazine's characteristics and the contributions' contents and quality. We accept originals in Spanish, French and English, but the texts may be subjected to translation before publication.

3 Two printed copies must be sent together with the text in disk. Contributors are asked to use Word for Windows (font: Times New Roman, size 12 and 1,5 space between lines) and a 3 ½ inch floppy disk.

4 Articles and essays must be accompanied by an abstract in English (from 100 to 150 words) and a list of key words (from 3 to 5 words). All authors are requested to send professional information (institution, position occupied, titles, main publications) as well as addresses (e-mail included) and telephone numbers for contact.

5 All notes must be positioned at the foot of each page. Bibliographic quotations must not be

included in footnotes but within the main text, formatted as follows: (author's family name, year of publication, page). *Example:* (Cassirer, 1979, p. 46). Bibliographic references must be alphabetically listed at the end of the text.

6 Images such as photographs, pictures, drawings and graphics that accompany the text must include appropriate references and captions and their position must be exactly specified within the body of the text. We request that the images be sent in a disk, with high graphical definition, or in good quality copies with the necessary copyright licenses for reproduction in this publication (specially photographs).

7 Authors must send their texts and/or suggestions to:

Cadernos de Antropologia e Imagem

IFCH - UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524 - Bloco A - Sala 9002.

Cep: 20550-013 - Maracanã

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Tel./Fax: (55+21) 2587-7962 ramal 21

E-mail: cadernos@uerj.br

8 For further information contact the publishers via e-mail: Clarice Ehlers Peixoto (cpeixoto@uerj.br) Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)

Next Issues:
Film Miscellany
Image and Politics

Cadernos de Antropologia e Imagem

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação semestral organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem, da Oficina e Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Assinatura anual • Brasil (pessoal) R\$ 30,00 • Other countries (personal) US\$ 35
Annual subscription • Brasil (institucional) R\$ 40,00 • Other countries (institutional) US\$ 45

Números atrasados/ • Brasil (pessoal) R\$ 15,00 • Other countries (personal) US\$ 20
Previous issues Números: _____ Issues: _____
3 ao 13 • Brasil (institucional) R\$ 20,00 • Other countries (institutional) US\$ 25
Números: _____ Issues: _____

Opções de Pagamento • Envio de cheque nominal a Cadernos de Antropologia e Imagem
• Depósito bancário na conta nº 00510-6 do Banerj, agência nº 3485 (enviar cópia do comprovante por fax ou pelos correios)

Enviar esta ficha para / For information, contact:

Cadernos de Antropologia e Imagem

IFCH – UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524 – Pavilhão João Lyra Filho/Bloco A-Sala 9002 – Cep: 20550-013 – Maracanã

Rio de Janeiro – RJ – Brasil Tel./Fax: (21) 2587-7962 ramal 21 – e-mail: cadernos@uerj.br

Nome/Name: _____

Endereço/Adress: _____

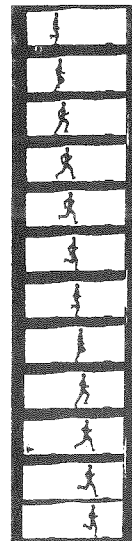
Cep/Zip Code: _____ Cidade/City _____

Estado/State: _____ País/Country: _____

Tel./Phone: _____ E-mail: _____

Assinatura/Signature: _____

Data/Date: _____





**Oficina
de Ensino
e Pesquisa
em Ciências
Sociais**

