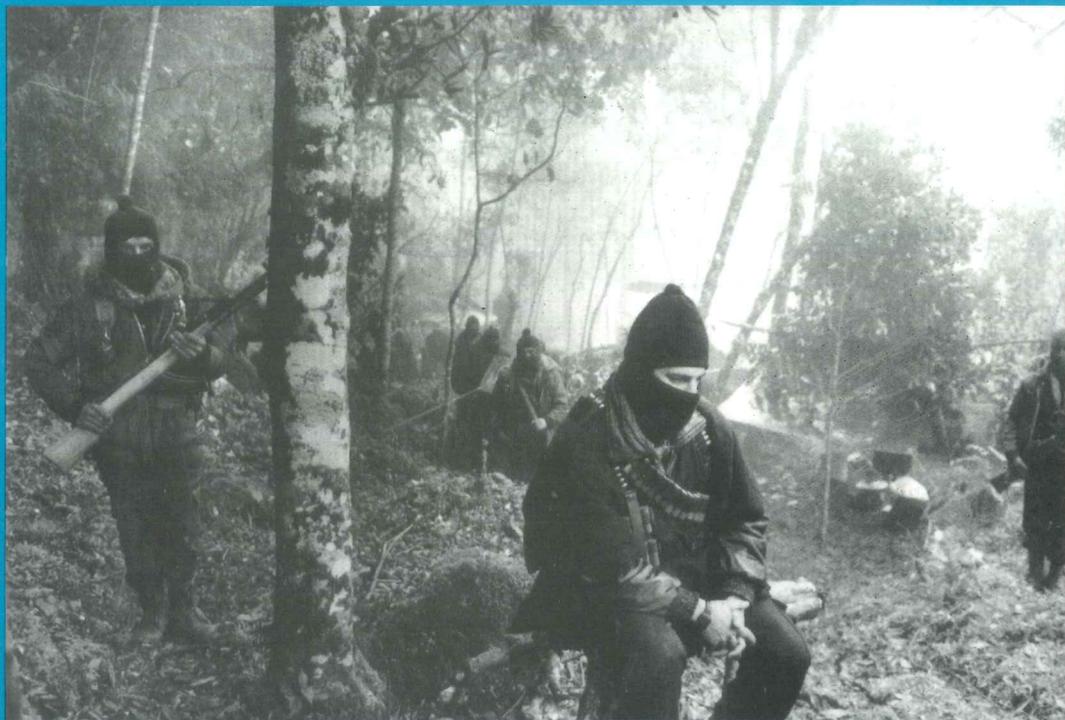




Cadernos de Antropologia e Imagem



16

Imagem e
Política

*Cadernos
de
Antropologia
e
Imagem*



16

Imagem e
Política



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

Carlos Antônio Costa Ribeiro

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



16

Imagem e
Política

Cadernos de Antropologia e Imagem 16

Imagem e Política

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: Subcomandante Marcos, 1992. Foto de Antonio Turok.

Assistente editorial: Ana Flaksman

Colaboraram: Lídia Maria T. Lima e Daniel Rodrigues Fortes

Publicação semestral – 2003.1

Solicita-se permuta / Exchange desired

Tiragem: 1.000 exemplares

Indexação: Índice de Ciências Sociais do IUPERJ

Editores

Clarice F. Mers 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 (in memoriam), 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), Luis Rodolfo Vilhena (in

memoriam), Marc-Henri Ptault (École des Hautes

Études en Sciences Sociales, França), 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), Sylvia Caiuby Novaes

(Universidade de São Paulo), Sílvia Da-Rin (cineasta),

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.1 - (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

1. 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: Lúcia Fernandes

Colaboraram neste número

Dária Jaremtchuk – mestre e doutoranda em História da Arte pela ECA/USP, professora de História da Arte da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo.

Florencia Ferrari – mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, assessora editorial da Cosac & Naify e membro do corpo editorial da revista *Sexta Feira – Antropologia Artes Humanidades*.

Héctor Alimonda – professor do CPDA da UFRRJ. Com bolsa da CAPES, fez estágio de pós-doutorado no Centro de Estudios Sociológicos, El Colegio de México. Coordena o Grupo de Trabalho em Ecologia Política, do Conselho Latino-Americano de Ciências Sociais (CLACSO).

Marcelo Eduardo Leite – fotógrafo, mestre em Sociologia pela UNESP e doutorando em Múltiplos pela UNICAMP.

Mírian Goldenberg – doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, professora adjunta do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ.

Patrícia Monte-Mór – antropóloga, mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. Professora do Departamento de Ciências Sociais e coordenadora do Núcleo de Antropologia e Imagem da UERJ, desenvolve também um trabalho de produção cultural através da Interior Produções, sendo curadora da Mostra Internacional do Filme Etnográfico.

Patrícia Reinheimer – mestre e doutoranda em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, professora substituta do Departamento de Ciências Humanas da FFP/UERJ.

Paula Miraglia – mestre e doutoranda em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, membro do corpo editorial da revista *Sexta Feira – Antropologia Artes Humanidades*.

Paula Morgado – mestre e doutoranda em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, participa do Projeto Temático “Imagem em Foco nas Ciências Sociais”.

Renato Sztutman – doutorando em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, bolsista da FAPESP e co-editor da revista *Sexta Feira – Antropologia Artes Humanidades*.

Roberto Mosca Junior – mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ e professor da Universidade Estácio de Sá.

Rose Satiko Gitirana Hikiji – mestre e doutoranda em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, participa do Projeto Temático “Imagem em Foco nas Ciências Sociais”. Bolsista da FAPESP e membro do corpo editorial da revista *Sexta Feira – Antropologia Artes Humanidades*.

Stéphane Malysse – doutor em Antropologia Visual pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, França, e pesquisador visitante no I.S.C. da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Sumário

<i>Introduzindo imagem e política</i>	11
<i>Clarice Fihlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór</i>	
<i>Artigos</i>	15
<i>Bandido ou herói? Como a imprensa noticiou a morte de Carlos Marighella</i>	17
<i>Mirian Goldenberg</i>	
<i>Anna Bella Geiger: arte e política</i>	35
<i>Dária Jaremtchuk</i>	
<i>Imagens em construção: o uso do vídeo como forma de comunicação com o interno da Febem</i>	47
<i>Paula Miraglia e Rose Satiko Hikiji</i>	
<i>Construção de identidade: a relação entre o Museu de Arte Contemporânea e o município de Niterói</i>	59
<i>Patricia Reinheimer</i>	
<i>A população negra paulistana e sua auto-representação nas cartes de visite produzidas pelo ateliê Photographia Americana (1875-1885)</i>	75
<i>Marcelo Eduardo Leite</i>	
<i>Ensaio</i>	91
<i>Ojos en Chiapas: luces para el Sexto Sol</i>	93
<i>Héctor Nimonda</i>	

Entrevista 113

Genocídio em Ruanda: a loucura da guerra em imagens. Entrevista com Luc de Heusch 115
Florencia Ferrari, Paula Morgado e Rose Satiko Hikiji

Resenhas de filmes 121

Les maîtres du balafon: Ami, bon arrivé! 123
por Renato Sztutman

Uma cidade 129
por Stéphane Malysse

The flickering flame 133
por Roberto Mosca Junior

Resenha de livro 135

Aldeas. Escritos e imaxes da Galicia tradicional. Santa María de Ons (Brión), de Carlos Rodríguez Brandão 137
por Patrícia Monte-Mór

Summary

- Introducing image and politics* 13
Clarice Ehlers Peixoto and Patrícia Monte-Mór
- Articles* 15
- Outlaw or hero? How the press announced the death of Carlos Marighella* 17
Mirian Goldenberg
- Anna Bella Geiger: art and politics* 35
Dária Jaremtchuk
- Image building: video used as a means of communicating with the youth confined in Febem* 47
Paula Miraglia and Rose Satiko Hikiji
- Identity construction: the relation between the Niterói Museum of Contemporary Art and the city of Niterói* 59
Patricia Reinheimer
- The São Paulo black population and its self-representation in the “cartes-de-visite” produced by the Photographia Americana Studio (1875-1885)* 75
Marcelo E. Eduardo Leite
- Essay* 91
- Eyes on Chiapas: lights for the Sixth Sun* 93
Héctor Alimonda
- Interview* 113
- Genocide in Rwanda: the madness of war in images. Interview with Luc de Heusch* 115
Florencia Ferrari, Paula Morgado and Rose Satiko Hikiji

Film reviews 121

Les maîtres du balafon: Ami, bon arrivé! 123

by Renato Sztutman

Uma cidade 129

by Stéphane Malysse

The flickering flame 133

by Roberto Mosca Junior

Book review 135

Aldeas. Escritos e imaxes da Galicia tradicional.
Santa María de Ons (Brión), by Carlos Rodríguez Brandão 137

by Patrícia Monte-Mór



Introduzindo imagem e política

A relação entre a imagem e a política foi o tema escolhido para a organização de *Cadernos de Antropologia e Imagem* 16. Ao longo da história da antropologia, foi no contexto da política que a imagem encontrou campo privilegiado, deixando, como um de seus legados, importante acervo etnográfico das expedições coloniais e de diversos empreendimentos de pesquisa.

As fotografias e filmes, captados pelos equipamentos da Expedição de Cort-Haddon ao Estreito de Torres, no contexto das pesquisas da Universidade de Cambridge, estabeleceram os marcos pioneiros da antropologia visual. Foi, portanto, no quadro da política colonial de países europeus na Ásia e na África que se registraram as primeiras imagens de caráter etnográfico.

Foi também no contexto da política que a arte cinematográfica estabeleceu os seus parâmetros para as técnicas de narrativa, desenvolvendo, por exemplo, novas regras para a montagem, com os cineastas Eisenstein, Pudovkin e Dziga Vertov – este último um defensor assumido do cinema documentário, na Rússia de Lênin, em 1919. O que se formulava, naquele período, era a definição de métodos mais adequados à participação do “homem novo” e de uma sociedade industrial e socialista. Vertov assumia como tarefa essencial “ajudar cada oprimido em particular e o proletário em geral em sua ardente aspiração de ver claramente os fenômenos vivos que nos cercam”.¹ Esse trabalho seria desenvolvido através do “cinema-olho”, este instrumento de educação das massas...

Na Inglaterra, Grierson é celebrado como o pai-fundador do documentário social. Cinema e cotidiano, arte e política são a matéria-prima de seu trabalho: “A arte não é um fim, mas o subproduto de um trabalho bem realizado”,² em que o objetivo social é o mais importante. “Desejávamos construir o drama a partir do cotidiano, nos colocando contra a predominância do drama extraordinário: um desejo de trazer o olhar do cidadão dos confins da terra para a nossa própria história, para aquilo que está acontecendo debaixo do seu nariz...”, dizia ele, em seu método narrativo para o documentário inglês de propaganda. Desvendando, desde cedo, o caráter educacional do filme documentário, Grierson tornou a sua produção financiável porque “por um lado foi de encontro à necessidade do governo de um meio atraente e dramático que pudesse interpretar as informações do Estado. Por outro lado, foi de encontro à necessidade dos educadores de um meio atraente e dramático que interpretasse a natureza da comunidade. Um proporcionava o público, o outro, o patrocínio.”

No Brasil, as festejadas imagens etnográficas da Comissão Rondon, iniciadas em fotografia em fins do século XIX e em filme na primeira década do século XX, também foram

¹ Citações de Vertov em Silvío Da-Rin, *Espelho partido. Tradição e transformação do documentário cinematográfico* (Rio de Janeiro, ECO/UFRJ, 1995).

² Citações de Grierson em Silvío Da-Rin, *Espelho partido. Tradição e transformação do documentário cinematográfico* (Rio de Janeiro, ECO/UFRJ, 1995).

realizadas no contexto de um projeto político de governo: estabelecimento de fronteiras, implantação de redes de comunicação territorial e ampliação do quadro dos trabalhadores nacionais. Anos mais tarde, no primeiro governo Vargas, criou-se o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), agência governamental que cuidava da publicidade do governo, de seus feitos e obras, cuja vasta documentação fílmica e fotográfica encontra-se disponível hoje, para consulta, no Arquivo Nacional. Em 1937, o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) foi criado por Roquette Pinto para elaborar uma política de educação popular através do cinema. Humberto Mauro foi um dos mais importantes cinegrafistas fundadores e responsáveis pelas realizações do INCE.

Nossa intenção, neste breve mapeamento da relação entre imagem e política, é somente introduzir os temas que serão analisados pelos autores, em suas diversas perspectivas, neste número de *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Atualizando a discussão, temos ainda a observar os múltiplos suportes presentes nas análises aqui apresentadas – o vídeo, a fotografia, o filme, as artes plásticas –, e os diversos veículos, incluindo a imprensa escrita. Este panorama múltiplo indica a densidade do tema proposto e a amplitude deste campo.

No texto de Mirian Goldenberg, a análise das notícias de imprensa relativas à morte do político Carlos Marighella nos remete a um período bastante difícil da história brasileira, que também estará sendo abordado pelo texto de Dária Jarentchuk, ao analisar a obra da artista plástica Anna Bella Geiger: o final da década de 1960 e início dos anos 1970. Paula Miraglia e Rose Satiko Hikiji nos apresentam um relato sobre sua experiência de uso de vídeo com internos da Febem, em São Paulo, resultado de um trabalho recente e com vários desdobramentos possíveis.

O artigo de Patrícia Reinheimer traz uma instigante discussão sobre a construção de identidade a partir da análise das relações entre o já famoso Museu de Arte Contemporânea, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, e o município de Niterói. A questão da auto-representação através da fotografia é o foco da análise de Marcelo Eduardo Leite, ao tratar de um famoso ateliê fotográfico em São Paulo, no século XIX.

O ensaio de Héctor Alimonda nos remete a importantes testemunhos fotográficos da região de Chiapas, no México. Florencia Ferrari, Paula Morgado e Rose Satiko Hikiji entrevistam o antropólogo e cineasta belga Luc de Heusch, que esteve no Brasil para a exibição de seu filme *Une republique devenue folle (Rwanda, 1894-1994)* no “7º Festival É Tudo Verdade”, em 2002. Nessa ocasião, Luc de Heusch, estudioso dos povos africanos, participou da “2ª Conferência Internacional do Documentário: Imagens de Conflito”, organizada em parceria com o CINUSP Paulo Emílio, da Universidade de São Paulo.

Publicamos, ainda, a resenha do livro *Aldeas. Escritos e imaxes da Galicia tradicional*, escrito pelo antropólogo Carlos Brandão, em língua original galega. A resenha foi elaborada por Patrícia Monte-Mór.

Finalmente, os filmes resenhados por Renato Sztutman, Stéphanie Malysse e Roberto Mosca Junior contribuem para a ampliação do espaço dedicado à crítica cinematográfica no contexto das ciências sociais, transformado-a num importante recurso acadêmico.

Agradecemos aos autores e diversos colaboradores,

Clarice Eblers Peixoto e Patrícia Monte-Mór



Introducing image and politics

In organizing the *Cadernos de Antropologia e Imagem* 16, the theme “relationship between image and politics” has been selected. Throughout the history of anthropology, it is in the context of politics that image has found its most favorable field. As a result, one of its legacies is an important ethnographic heritage of both colonial expeditions and various research initiatives.

The photographic and filmed takes of Cort-Haddon's Expedition to the Torres Strait in the context of Cambridge University researches were the first milestones of visual anthropology. Hence, it was within the framework of the colonial policies of European countries in Asia and Africa that the first ethnographic images were taken.

Furthermore, it was in the context of politics that cinema set its standards for narrative techniques. Filmmakers Eisenstein, Pudovkin and Dziga Vertov – the latter a champion of documentary films – developed, for instance, new editing rules in Lenin's 1919 Russia, defining more appropriate methods for the participation of both the “new man” and an industrial and socialist society. Vertov undertook to “help each oppressed individual and proletarians in general to realize their passionate aspiration to see clearly the living phenomena that surround us”.¹ Such work would be developed through the “eye-cinema”, an instrument for the education of the masses...

In England, Grierson is celebrated as the founding-father of social documentaries. Cinema and day-to-day life, art and politics are the inputs for his work: “Art is not an end, but the byproduct of a job well-done”² in which the social objective is paramount. “We wanted to build the drama from day-to-day life, positioning ourselves against the prevalence of the extraordinary drama: A desire to divert the eyes of citizens from the ends of the Earth to our own history, to what was happening right under their noses...”, as he put it in the English propaganda documentary. Unveiling early the educational character of the documentary film, Grierson made it possible to obtain financing for his production because “on the one hand, it met the administration's need of an attractive and dramatic means to interpret State information. On the other, it met the requirements of educators for an attractive and dramatic means of interpreting the nature of the community. One provided the public, the other sponsored the production”.

In Brazil, the celebrated ethnographic images of the Rondon Commission – starting with photographs in the late 19th Century and introducing films in the 1910's – were also carried out in the context of a political project of the administration: The demarcation of national borders, the implementation of ground communication networks and the expansion of the national labor force. Years later, during the first Vargas government, the *Departamento de*

¹ Vertov quotations in Silvio Da-Rin, *Espelho partido. Tradição e transformação do documentário cinematográfico* (Rio de Janeiro, ECO/UFRJ, 1995).

² Grierson quotations in Silvio Da-Rin, *Espelho partido. Tradição e transformação do documentário cinematográfico* (Rio de Janeiro, ECO/UFRJ, 1995).

Imprensa e Propaganda (DIP) was a government agency in charge of advertising the administration's activities, successes and works. The vast filmic and photographic documentation of this agency is now available for consultation in the *Arquivo Nacional*. In 1937, the *Instituto Nacional do Cinema Educativo* (INCE) was created by Roquette Pinto to celebrate a popular education system that used films. Humberto Mauro was one of the most important founding filmmakers responsible for the INCE successful production.

The purpose of this brief mapping of the relation between image and politics is merely to introduce the themes that will be analyzed by the various authors from their respective viewpoints, in this issue of the *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Bringing the discussion up-to-date, we may also observe the multiple supports found in the analyses presented here – videotape, photography, film and art – and the various media, including the printed press. This multiple panorama indicates the density of the proposed theme and the broadness of the field addressed here.

In Mirian Goldenberg's work, the analysis of press news related with to death of the politician Carlos Marighella takes us back to a particularly difficult period of Brazilian history (from the late 1960's to the early 70's). Dária Jaremtchuk's analysis of the works of the artist Anna Bella Geiger is focused on the same period. Paula Miraglia and Rose Satiko Hikiji present us with a narrative of the experience of using video with several youth confined in Febem, São Paulo. This is the result of a recent work with many possible developments.

Patricia Reinheimer's article contains an inspiring discussion on identity construction starting with the analysis of the relation between the already famous *Museu de Arte Contemporânea* (designed by architect Oscar Niemeyer) and the city of Niterói. The issue of self representation via photographs is the focus of Marcelo Eduardo Leite's analysis of the production of a renowned photographic studio in São Paulo, in the 19th Century.

Héctor Alimonda's essay leads us through important photographic testimonies of the Chiapas region, in Mexico. Florencia Ferrari, Paula Morgado and Rose Satiko Hikiji interviewed, in 2002, the Belgian anthropologist and filmmaker Luc de Heusch, who came to Brazil for the exhibition of his film *Une republique devenue folle (Rwanda, 1894-1994)* at the 7^o Festival *É Tudo Verdade*. On this occasion, Luc de Heusch, who has studied African peoples for a long time, took part in the 2^a Conferência Internacional do Documentário: *Imagens de Conflito*, organized in conjunction with the CINUSP Paulo Emílio.

We have also included a review of the books *Aldeas, escritos e imaxes da Galicia tradicional*, written by anthropologist Carlos Brandão in the original language of Spanish Galicia. The review is by Patrícia Monte-Mór.

Finally, the films reviewed by Renato Sztutman, Stéphane Malysse and Roberto Mosca Junior contribute to the expansion of the space dedicated to cinematographic critique in the context of social sciences, turning it into an important academic instrument.

We thank the authors and the various collaborators,

Clarice Eblers Peixoto and Patrícia Monte-Mór



Artigos





Bandido ou herói? Como a imprensa noticiou a morte de Carlos Marighella

Mirian Goldenberg

Resumo

Este estudo analisa diferentes versões sobre a vida e a morte de Carlos Marighella, buscando interpretar as representações existentes de sua imagem pública. São examinadas notícias publicadas nos jornais *Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Folha da Tarde*, *Jornal da Tarde* e *Jornal do Brasil*, e na revista *Veja*. Além das notícias da imprensa, são analisados escritos do próprio Carlos Marighella e livros que retratam sua trajetória e morte. É possível verificar que a imagem de herói ou de bandido é construída em torno de alguns marcos de sua trajetória: as origens familiares, a militância e o abandono dos estudos para se dedicar ao Partido Comunista, as inúmeras prisões e a resistência à tortura, a eleição como deputado constituinte, a prisão em 1964 em um cinema, o rompimento com o Partido Comunista e a viagem a Cuba, a liderança da guerrilha no Brasil, e a morte.

Palavras-chave: trajetória, política, imprensa, guerrilheiro, terrorista.

1. Introdução

*METRALHADO MARIGHELLA,
CHEFE GERAL DO TERROR.
UMA VIDA A SERVIÇO DA AGITAÇÃO.
(Folha da Tarde, 5/12/1969)*

Neste artigo, irei trabalhar com diferentes versões da mídia sobre a vida e a morte de Carlos Marighella, buscando interpretar as representações existentes em torno de sua imagem: os fatos de sua trajetória que são destacados e os que não são sequer mencionados. Além das notícias da imprensa, trabalharei com escritos do próprio Marighella e livros que retratam o acontecimento, como o de Frei Betto, *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos*

Marighella. Analisarei as notícias que foram publicadas nos dias que se seguiram à sua morte, nos jornais *Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Folha da Tarde*, *Jornal da Tarde* e *Jornal do Brasil* e na revista *Veja*. Este material me foi cedido por Clara Charf, viúva de Carlos Marighella, e consta do dossiê enviado à Comissão Especial dos Desaparecidos Políticos, vinculada ao Ministério da Justiça, que analisou a indenização de familiares dos mortos e desaparecidos políticos durante o regime militar.

Para a análise do material sobre a vida e morte de Carlos Marighella, é útil o conceito de mito, tal como foi pensado por Peter Burke para compreender o lugar que Luís XIV ocupou na imaginação coletiva, como “uma história com significado simbó-

lico (como o triunfo do bem sobre o mal), em que os personagens, sejam heróis ou vilões, ganham dimensões maiores que na vida. Cada história se situa no ponto de interseção entre o arquétipo e uma conjuntura, em outras palavras, entre imagens herdadas e acontecimentos específicos e individuais” (Burke, 1994, p. 18).

Georges Duby (1988), ao analisar as condições que possibilitaram a transformação de Guilherme Marechal no “melhor cavaleiro do mundo”, uma espécie de herói medieval, fornece instrumentos para compreender como um determinado indivíduo se transforma em paradigma para as demais pessoas de sua sociedade. A existência dessas pessoas exemplares passa a ser contada, diz o autor, através da construção de determinadas frases, da escolha de palavras, de um jogo de memória e esquecimento, que confessa e oculta. Um jogo que exagera alguns traços, que concentra neles toda a luz, mantendo na sombra tudo o que possa interferir na imagem que se quer construir.

Outro estudo inspirador para discutir a transformação de determinados indivíduos em mitos é o de Norbert Elias (1994), *Mozart: sociologia de um gênio*, referência importante para compreender o que uma determinada vida diz sobre o momento histórico, cultural e político em que ocorreu, sobre comportamentos e valores que reflete ou antecipa, e sobre as condições sociais existentes para o aparecimento de um indivíduo singular. Elias ajuda a compreender não só a vida de Mozart, mas a trajetória de outros indivíduos considerados gênios, revolucionários, bandidos ou heróis.

Ao fornecer instrumentos para compreender como um indivíduo se transforma, após sua morte, em “gênio”, permite pensar como indivíduos se transformam em modelos para as demais pessoas de suas sociedades e de suas épocas, como ocorreu com Carlos Marighella.

2. A construção do mito

Começa a ser aberto o caso Marighella. Todos sabíamos que ele havia sido vítima de uma emboscada e assassinado friamente nas ruas de São Paulo. Sua opção pela luta armada, no contexto da época e das circunstâncias, foi tão heróica quanto a de Zumbi, três séculos antes. O processo social brasileiro repele o radicalismo, mas há momentos específicos em que a solução radical se apresenta como a única possível. Foi assim que surgiram heróis como frei Caneca, Felipe dos Santos, Tiradentes e o próprio Zumbi. Pode parecer exagero incluir Marighella nesse panteão. Grande parte da opinião pública, influenciada pelo poderoso marketing da direita, ainda o considera apenas um bandido. Desta vez, no entanto, não vamos repetir o caso de Zumbi, esperando 300 anos para fazermos justiça a um amante da justiça social, a um guerrilheiro da liberdade.

(Carlos Heitor Cony, *Folha de São Paulo*, 16/5/1996)

Em estudo anterior (Goldenberg, 1995), assinalei como, com a morte de uma pessoa famosa, todos os grandes marcos de sua trajetória são retomados pela imprensa,



crystalizando a imagem pública que foi construída socialmente. Buscando fazer uma leitura das matérias sobre a vida e a morte de Carlos Marighella, percebem-se facilmente alguns fatos que são recorrentemente citados, como: 1) as origens familiares; 2) a militância e o abandono dos estudos para se dedicar ao Partido Comunista; 3) as inúmeras prisões e a resistência à tortura; 4) a eleição como deputado constituinte; 5) a prisão em 1964, em um cinema no bairro da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro; 6) o rompimento com o Partido Comunista e a viagem a Cuba; 7) a liderança da guerrilha urbana no Brasil, e 8) a morte.

As origens familiares

Uma matéria da revista *Veja* mostra dicotomias interessantes para se pensar a construção da imagem de Marighella desde suas origens familiares:

Marighella nasceu na Bahia em 1911, filho de um italiano da Emília, dono de oficina mecânica, e de uma moça de família modesta, negra baucá. Na Emília nasceram grandes líderes italianos, como Mussolini, fascista, e Nenni, socialista. Os baucás sempre foram os negros mais rebeldes à escravidão – mas também foram os melhores capatazes dos donos de escravos. (Veja, 12/11/1969, grifos meus)

O próprio Carlos Marighella enfatizava, em prosa e verso, suas origens familiares ao explicar sua vocação revolucionária. Em

seu livro *Por que resisti à prisão*, escrito logo depois da prisão no cinema da Tijuca, Marighella escreve:

Descendo de italiano. Meu pai era operário, nascido em Ferrara (Alta Itália – Região de Emília). Chegara como imigrante a São Paulo e se trasladara à Bahia. Minha ascendência por linha materna procede de negros baucás, escravos africanos trazidos do Sudão (e afamados na história das sublevações baianas contra os escravistas). (Marighella, 1994a, p. 23)

Duby (1988) destaca a importância da parentela, “esse tronco do qual o herói era apontado como o mais admirável rebento”, para aqueles que escreveram sobre as vidas dos heróis e santos. Evocar a ascendência torna-se indispensável, já que “da boa árvore nasce o bom fruto”. Carlos Marighella enalteceu suas origens, que o teriam levado a uma consciência precoce das desigualdades sociais existentes no Brasil.

Desde criança habituei-me a meditar sobre um problema a respeito do qual meu pai falava quase diariamente:

– Por que o pobre trabalha toda a vida e nunca tem nada?

Por uma questão de classe – pois nada tenho em comum com as chamadas elites ou classes dirigentes brasileiras – sentia-me inclinado a examinar a situação dos pobres, em cujo meio vivia e de onde provenho. Como homem do povo, escolhi cedo o caminho que só podia ser o da luta pela liberdade. (Marighella, 1994a, p. 23)

A militância, o abandono dos estudos, as inúmeras prisões, a resistência à tortura e a eleição como deputado constituinte

A *Folha da Tarde* mostra que, após abandonar o curso de Engenharia para se dedicar inteiramente à militância comunista, Marighella teve sua trajetória marcada por prisões sucessivas.

Não chegou a concluir o seu curso de Engenharia, mas conquistou fama entre os seus colegas, pelos seus dons oratórios e por suas atividades de agitação (...). Em 1932 participou de movimentos de agitação dos estudantes baianos (...). Preso em 1936 no Rio de Janeiro quando distribuía volantes comunistas, ficando dois anos e seis meses na prisão (...). Em 1939, outra vez foi preso e condenado a cinco anos, sempre por subversão (...). A partir de 1948, tornou-se um dos principais dirigentes do PCB, em clandestinidade. (Folha da Tarde, 5/11/1969)

A revista *Veja* (12/11/1969) registrou que Carlos Marighella abandonou o terceiro ano do curso de Engenharia da Politécnica da Bahia para “dedicar-se à ação comunista clandestina”, sendo preso na Bahia em 1932, em São Paulo em 1939 e no Rio de Janeiro em 1944.

As matérias apresentam fatos e datas diferentes, o que me faz recorrer ao *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* (1984, p. 2.094). Encontro que Carlos Marighella ingressou no Partido Comunista Brasileiro (PCB), então Partido Comunista do Brasil,

no início da década de 1930. Foi preso pela primeira vez em 1932, em represália a um poema que escreveu com críticas ao interventor da Bahia, Juracy Magalhães. Em maio de 1936 foi novamente preso, pela Polícia Federal de Filinto Müller, em uma manifestação dos trabalhadores paulistas. Foi severamente torturado durante vinte e três dias. “Deu a primeira prova de sua bravura, jamais desmentida, negando-se a ceder qualquer informação à polícia política”. Saiu da cadeia em 1938, tornando-se o principal dirigente do PCB em São Paulo. Em maio de 1939 foi preso mais uma vez, durante o Estado Novo, ficando nos presídios de Fernando de Noronha e Ilha Grande. Com a anistia de 1945 foi solto e, em dezembro do mesmo ano, foi eleito deputado à Assembleia Constituinte pelo estado da Bahia, pelo então legal PCB. Em 7 de maio de 1947 o Tribunal Superior Eleitoral cancelou o registro do PCB, mas os parlamentares comunistas continuaram seus mandatos até que foram cassados em 1948. Marighella foi apontado como um dos mais aguerridos parlamentares, tendo proferido, em menos de dois anos, 195 discursos. De 1948 a 1958, Marighella respondeu na clandestinidade a um processo político instaurado pela polícia.

A prisão em 1964, em um cinema no bairro da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro

Marighella foi, até 1952, o dirigente máximo do PCB na capital paulista. Em sua última prisão, que ocorreu logo após o golpe militar, em 9 de maio de 1964, ficou 80 dias preso, 60 deles em regime de incomunica-



bilidade, no DOPS, onde perdeu 19 quilos. A prisão em 1964 é recorrentemente lembrada pela coragem com que ele enfrentou, sozinho, desarmado e ferido, os policiais armados, consolidando sua imagem de valente, ousado e corajoso. Mas, devido às circunstâncias em que ocorreu, essa prisão pode também ser vista como uma mácula na imagem de “herói”.

Antonio Candido, na apresentação de *Por que resisti à prisão* (Marighella, 1994a, p. 7), escreve: “Marighella, homem que não conhecia o medo, resistiu e foi baleado no peito, sendo a seguir preso e longamente maltratado”. Jorge Amado, companheiro da bancada comunista na Constituinte de 1946, escreve no prefácio do mesmo livro (Marighella, 1994a, p. 10):

O cinema, em hora de matinê, estava repleto de crianças e elas foram a maior preocupação do cidadão acuado pela malta da polícia, condenado à morte, o revólver dos belegüins apontados para seu peito: naquela hora de extremo perigo, o temor de que uma bala perdida matasse um dos meninos da platéia. Coberto de sangue, a bala no peito, o pensamento de Marighella é para elas, que são o motivo maior de sua luta.

Carlos Marighella (1994a, p. 13), ao relatar esta prisão, conta que ela esteve repleta de sensacionalismo e suspense. “Os agentes do DOPS dispararam um tiro contra o meu peito para me matar (...). O tiro foi desfechado à queima-roupa, dentro do cinema (...). Por que atiraram com o cinema cheio de crianças? Puro banditismo!”.

Porém, como bem assinala Howard Becker (1966), a acusação de desvio é fruto de um processo de interação entre “acusadores” e “acusados”. Sendo assim, a mesma acusação, de “bandido”, “criminoso”, “perigoso”, pode ser feita a Marighella pelo fato de ter entrado em um cinema cheio de crianças, colocando suas vidas em risco. Este parece tentar se defender das possíveis acusações que poderia sofrer.

Quanto a mim, que não sou criminoso, não ando armado nem portava arma alguma quando sofri a brutal agressão dos agentes do DOPS, qual a justificativa para ser baleado no cinema? (...) Só fui ao Esque-Tijuca obrigado pela polícia da Guanabara. Entrei no cinema porque, tendo o DOPS no meu encalço, preferi despistar utilizando este recurso. Que mal há nisto? (Marighella, 1994a, 14-5)

Marighella acusa o policial que apontou a arma de fogo para o seu peito de “irresponsável”. Mas fica uma pergunta: Marighella teve uma atitude heróica ou imprudente ao gritar, tendo a arma apontada contra o seu peito, no meio do cinema: “Matem, bandidos. Abaixo a ditadura militar fascista! Viva a democracia! Viva o Partido Comunista!” (Marighella, 1994a, p. 18). Depois do grito, o policial atirou. Mesmo depois de violentamente espancado, sangrando muito, Marighella continuou resistindo, dando socos e pontapés nos três ou quatro policiais que tentavam dominá-lo. “Minha decisão era continuar protestando ainda que esta atitude importasse em minha morte (...). Bandidos! Algozes! Carrascos! Monstros! Mas não calaram minha voz” (Marighella, 1994a, p. 20-1).

O rompimento com o Partido Comunista e a viagem a Cuba

Já em 1965 Marighella apontava a Revolução Cubana como um exemplo de que nada se poderia esperar de um caminho pacífico para o socialismo. Em 1966 Marighella escreveu o ensaio *A crise brasileira*, em que afirmava que a ditadura brasileira só seria extinta pela força e apontava a luta de guerrilhas como uma das formas de luta de resistência das massas. A ruptura definitiva com o Partido Comunista veio após uma viagem a Cuba. Marighella foi participar da I Conferência da Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS), de 31 de julho a 10 de agosto de 1967, onde pronunciou um discurso afirmando que a vanguarda revolucionária deveria preparar o povo para a luta armada. Permanecendo em Cuba até dezembro de 1967, Marighella passou a ser um fervoroso defensor da luta de guerrilhas.

O clima em Havana era de euforia perante a iminente derrota das tropas norte-americanas no Vietnã e o ascenso dos movimentos guerrilheiros na América Latina (Che Guevara organizava as guerrilhas em pleno coração da América do Sul, na Bolívia). Criar um, dois, três Vietnãs!... era a palavra de ordem mais repetida na OLAS. Marighella deixa-se empolgar pela idéia de iniciar imediatamente a revolução no Brasil (...). Finda a OLAS, Marighella permanece em Havana e, a 8 de outubro de 1967, comunga a profunda tristeza do povo cubano pela morte de Ernesto Che Guevara, em pleno

combate, nas matas da Bolívia. (Betto, 1991, p. 32)

Aliderança da guerrilha urbana no Brasil

Expulso do PCB, Marighella formou, com ex-membros do partido, o Agrupamento Comunista de São Paulo. Em 1968, após entrar em contato com comunistas descontentes de várias regiões do país, criou a Aliança Libertadora Nacional (ALN), que deflagrou a guerrilha urbana através de uma série de assaltos a bancos para conseguir fundos. "Conhecida por suas sucessivas ações armadas e por ser comandada pelo mais notório revolucionário brasileiro, a ALN reunia sobretudo jovens oriundos da pequena burguesia, despertados politicamente pelo movimento estudantil" (Betto, 1991, p. 41).

Marighella insistia nos "princípios da sobrevivência": ter a guerrilha "conduta honesta e leal, não fazer injustiças e dizer a verdade. Estimar, respeitar, ajudar o povo e jamais violentar os seus interesses; nutrir-se no meio dos camponeses, identificando-se com eles e respeitando seus costumes e religião; explicar-lhes a natureza de classe do inimigo, o papel da guerrilha e o seu objetivo político; organizar entre eles o trabalho de informação e o apoio logístico da guerrilha; abster-se de aplicar qualquer método de banditismo, de levar a efeito qualquer ato próprio de bandido ou juntar-se a eles". (Betto, 1991, p. 32)



3. Dois Carlos, dois Guerrilheiros: Marighella e Lamarca

Para o Exército e a polícia, Carlos Lamarca não é mais que uma peça na engrenagem da subversão – complicado quebra-cabeça em que todas as peças vão dar num nome: Carlos Marighella, ex-deputado comunista, o chefe político e ativista que assinou a Carta de Havana e proclamou a luta armada como o caminho para chegar ao poder. Isto não quer dizer que Lamarca seja homem de Marighella, mas, simplesmente, que ele e o seu grupo servem aos propósitos do ex-deputado e o tem como seu líder natural. (Veja, 21/5/1969)

Norbert Elias (1994), ao analisar a trajetória de Mozart, tomou como objeto de comparação a vida de Beethoven. Inspirado no autor, José Sérgio Leite Lopes (1992) analisou a trajetória de Garrincha em contraponto com a de Pelé. Fiz o mesmo em minha tese de doutorado sobre a construção do mito Leila Diniz, contrastando a trajetória artística de Leila à de Cacilda Becker. No material aqui analisado é possível observar que a identidade de Carlos Marighella é construída de forma contrastiva (Oliveira, 1976), isto é, a identidade surge no jogo entre as diferenças e semelhanças com outros atores sociais. Um contraste sempre presente é com Carlos Lamarca, que aparece, até os dias de hoje, como o grande líder da guerrilha rural brasileira. Tão “perigoso” e perseguido quanto Carlos Marighella, é visto, pela mídia, como um

“terrorista” com menos experiência e habilidade política e menor capacidade de liderança.

Carlos Lamarca, filho de um carpinteiro, nasceu no Rio de Janeiro, no dia 23 de outubro de 1937.¹ Após completar o ginásio, ingressou na Escola Preparatória de Cadetes, em Porto Alegre, e em 1957 transferiu-se para a Academia Militar das Agulhas Negras, em Resende (RJ). Em 1962 foi convocado para servir no contingente brasileiro integrante das forças de paz da Organização das Nações Unidas (ONU), que ocuparam a região de Gaza em consequência do conflito egípcio-israelense. Lá permaneceu 18 meses, retornando em 1963. Em dezembro desse ano foi promovido a primeiro-tenente e incorporado à 6ª Companhia de Polícia do Exército, em Porto Alegre. Servia nessa unidade quando o movimento político-militar de março de 1964 provocou a deposição do presidente João Goulart. Interessado desde 1957 em autores marxistas e responsável pela distribuição clandestina de panfletos políticos nos quartéis onde servia, somente a partir de 1968 Lamarca fez contatos importantes com as facções de esquerda que defendiam a luta armada contra o regime, como a Ação Libertadora Nacional (ALN) e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), organização surgida em 1967 da fusão dos remanescentes do Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR) e de um grupo dissidente da Política Operária (POLOP), de origem universitária. No dia 25 de janeiro de 1969, Lamarca fugiu do 4º Regimento de Infantaria, levando 63 fuzis, 10 metralhadoras e munição.

¹ As informações sobre Carlos Lamarca foram encontradas no *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* (1984).

Em abril de 1969 Lamarca conheceu Iara Iavelberg, integrante da VPR, que se tornou sua “companheira”. No dia 9 de maio participou de sua primeira ação armada na VPR, um assalto simultâneo, em São Paulo, às agências do Banco Mercantil e do Banco Itaú. No dia 18 de julho participou do roubo do cofre pertencente ao ex-governador paulista Ademar de Barros. O cofre continha 2,5 milhões dólares e pesava duzentos quilos.

De agosto a outubro de 1969, realizou-se um congresso clandestino da Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares (VAR-Palmares), organização nascida da fusão da VPR com o Comando de Libertação Nacional (Colina) e outros grupos de menor expressão. No encontro foram discutidas as divergências dessas facções sobre o encaminhamento da luta armada, e Lamarca destacou-se pela defesa de um foco guerrilheiro no campo, posição que provocou a cisão conhecida como “racha dos sete”. O grupo divergente reconstruiu a VPR, e Lamarca passou a liderar essa organização. Já então identificado como um dos principais expoentes do movimento de luta armada no país, a partir daí ser-lhe-ia atribuída a responsabilidade pela maioria das ações armadas de grupos clandestinos. No dia 7 de dezembro, Lamarca comandou, no Rio de Janeiro, o seqüestro do embaixador suíço no Brasil, Giovanni Enrico Bucher. Como resultado das negociações com o governo, partiram rumo ao Chile 70 presos políticos brasileiros, trocados pelo embaixador. Em maio de 1971 Lamarca deixou a VPR e se filiou, junto com Iara, ao Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8), grupo da

esquerda de origem universitária. Seu ingresso no MR-8 deveu-se à mudança de sua visão política, mais voltada para um trabalho de base junto às massas, realizado paralelamente à atuação guerrilheira, ainda convencido da possibilidade de implantação de um foco guerrilheiro no campo. Na operação de busca a Lamarca, as forças policiais e militares de segurança cercaram o local onde se encontrava Iara, em Salvador. Para não ser presa, ela se suicidou, no dia 20 de agosto de 1971.² No dia 17 de setembro de 1971, Lamarca foi encontrado e morto a tiros por uma patrulha de busca, no município de Ipujiara (BA).

Os dois principais dirigentes guerrilheiros do Brasil foram assassinados. Marighella em 1969 e Lamarca em 1971. Um defendia a guerrilha urbana, o outro a guerrilha rural. Um era um experiente político, tendo sido constituinte. O outro era um capitão de exército, exímio atirador. Em 1969, Marighella tinha 58 anos e Lamarca 32. Marighella era baiano, Lamarca carioca. Muitas eram as diferenças entre as duas maiores lideranças da guerrilha no Brasil. No entanto, irei destacar o fato de a imagem de Lamarca ser lembrada sempre associada à de sua “companheira”, Iara. Já no material analisado sobre a vida e a morte de Marighella, sua “companheira” é quase “invisível”.

Utilizei a idéia de “invisibilidade” em estudo anterior (Goldenberg, 1998) para analisar a trajetória de mulheres militantes de grupos de esquerda, entre as quais estavam Iara Iavelberg e Clara Charf, “companheira” de Carlos Marighella desde o início da década de 1950 até a sua morte. Esta idéia surge a partir da constatação de que

² Embora a versão oficial fale em “suicídio”, muitos defendem que Iara foi presa e assassinada pela repressão.



a maior parte das militantes ocuparam uma posição percebida como “inferior” ou “secundária” no interior das organizações, “escondidas” sob o rótulo de “companheira de” ou “mulher de”, sendo seus parceiros os que ocuparam posições dominantes no interior destes organismos. As mulheres aparecem como coadjuvantes de seus “companheiros”. Olga Benário³ e Iara Iavelberg⁴ fugiram deste papel secundário e se tornaram também figuras importantes na luta política em nosso país, construindo um “nome” (Bourdieu, 1988) conhecido e reconhecido.

O comportamento de Iara foi percebido como desviante (Becker, 1966) pelos integrantes da sua organização, por ser extremamente “feminina”, “extravagante” e “ vaidosa”, e por se ter tornado amante de Lamarca, que era casado com Maria Pavan Lamarca, com quem tinha dois filhos. Um trecho do livro *Lamarca, o capitão da guerrilha* é interessante para se perceber a construção da imagem de Iara e de Lamarca:

Ela era muito bonita, loira, alta, olhos claros, um sorriso aberto, via-se que cuidava bem do corpo, tinha vaidade – muito diferente das outras mulheres da Organização (...). Desde que rompera o casamento, Iara tivera somente transas rápidas, nada estável. Agredia os valores da Organização. Não se enquadrava exatamente no que chamavam de “moral proletária”. Sexualmente continuava independente, não pedia licença a ninguém para amar. Dentro da VPR era uma mulher “comentada”, vaidosa e transeira, segundo os orto-

doxos padrões morais predominantes. Para Lamarca, foi muito difícil assumir essa relação. (...) Não seria sacanagem? Mandar a Maria para longe e depois arranjar outra... Mas com Iara foi diferente. Muito diferente de Maria Pavan, um amor quase fraternal, como que uma irmã de criação. Iara não, era uma mulher ousada, atraente e com uma profunda formação teórica e política (...). Mais tarde enfrentariam ainda outro problema: a moral da Organização. Quando se apaixonaram muita gente chiou. A repressão logo saberia e, além de “traidor do Exército”, Lamarca passaria a ter “amantes”. Isso poderia não ser bom para a imagem de um dos principais nomes da esquerda brasileira. (José e Miranda, 1980, p. 58)

Lamarca, assim, ao ter um relacionamento com uma militante com tantos sinais de distinção (Bourdieu, 1988) dentro e fora da organização a que pertencia, passou a ser conhecido, principalmente pelos que não viveram os anos da ditadura militar, de uma forma mais romântica do que Carlos Marighella. A “companheira” humaniza o guerrilheiro, mostrando a paixão por Iara, os conflitos por ser casado e ter filhos, a igualdade e o respeito entre os dois, os preconceitos vividos. No material analisado sobre Carlos Marighella, sua “companheira” Clara Charf é apenas citada, não competindo simbolicamente com a importância da luta política, parecendo ter um papel secundário, ou mesmo “invisível”, em sua biografia.

³ Cabe aqui destacar a importância que a biografia escrita por Fernando Moraes (1993), atualmente na 13ª edição, teve para a criação e consolidação do mito de Olga Benário. Também cabe lembrar a biografia escrita por Ruth Werner, na 5ª edição.

⁴ A trajetória política de Iara e seu relacionamento com Lamarca foram longamente retratados nos livros *Lamarca, o capitão da guerrilha* (José e Miranda, 1980) e *Iara* (Palarra, 1992) e no filme *Lamarca* (1994).

4. *As diferentes versões sobre a morte de Carlos Marighella*

Na noite de 4 de novembro de 1969, na Alameda Casa Branca, em São Paulo, Carlos Marighella foi morto por uma equipe policial comandada pelo delegado Sérgio Fleury. Além de Marighella, que não chegou a sacar sua arma, duas pessoas foram mortas na fuzilaria. Segundo a versão oficial, a armadilha tornou-se possível a partir da prisão, no início do mês de novembro, de 23 militantes e simpatizantes da ALN, inclusive dois frades dominicanos que conduziram a polícia até o local onde encontrariam o líder da Organização. Desencadeou-se então intensa campanha pela imprensa contra essa ordem religiosa, visando em particular a Carlos Alberto Libânio Cristo, conhecido como Frei Betto. Entretanto, a infiltração de policiais na ALN parece ter sido a causa principal da prisão, morte ou exílio da maior parte dos integrantes da Organização. (Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, 1984)

O seqüestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, que não contou com o conhecimento e a participação de Marighella, realizado pela ALN e pelo MR-8 em 4 de setembro de 1969, desencadeou uma verdadeira ofensiva contra os grupos guerrilheiros.⁵ Marighella passou a ser considerado, pelos órgãos da repressão policial, “o inimigo público número um”, e sua morte chegou a ser anunciada pela revista *Veja*:

Marighella está em São Paulo, na Capital, dentro de um círculo de investigações que se fecha gradativamente. Com todas as saídas para Minas, Rio, Paraná, litoral e Oeste paulistas vigiadas, Marighella estaria sem chance de escapar. Espera-se mesmo que ele tente uma fuga heróica e não se acredita que ele venha a ser preso com vida. (Veja, 22/10/1969)

Algumas das matérias analisadas registram que foi através de um telefonema aos frades, no dia 4 de novembro, às 16h30, que o encontro na Alameda Casa Branca, na cidade de São Paulo, foi marcado. Frei Fernando teria recebido a seguinte mensagem em código de Marighella: “- É da parte do Ernesto. Hoje ele irá à gráfica às 20 horas e 30 minutos”.

Iniciando com a versão da *Veja* (12/11/1969), tem-se que Marighella chegou em uma pick-up, desceu dela e, sozinho, subiu a rua a pé, até o local de encontro com os dois dominicanos. Chegou “confiante porque desconhecia as 23 prisões feitas em São Paulo e no Rio de Janeiro quatro dias antes”. Segundo a revista, a morte do “líder maior do terrorismo” acabou “com o mito de que os generais do terror eram perfeitos estrategistas”, “com a fama dos terroristas de serem homens dotados de astúcia e sangue-frio fora do comum”, “pondo por terra a impressão de uma estrutura sólida e imbatível da subversão”. A revista registra o depoimento de um dos investigadores, que diz: “O homem foi muito folgado. Marcar encontro quase no centro de São Paulo foi demais”. Assim, a matéria passa, ao mesmo tempo, uma imagem de ousadia e de im-



prudência. Já o *Estado de São Paulo* (6/11/1969) diz que o trecho da Alameda Casa Branca “deve ter sido cuidadosamente escolhido pelos terroristas”, por ter muitos prédios em construção ou casas desocupadas. Enquanto este jornal escreve que “pelo menos uma centena de policiais – entre agentes do DOPS, da Polícia Federal, da Operação Bandeirante, da Força Pública, da Guarda Civil, da Polícia Civil, todos armados com metralhadoras, rifles ou revólveres” estavam envolvidos no cerco a Marighella, a revista *Veja* se refere a quarenta policiais.

Surpreendido numa armadilha, cercado por quase quarenta policiais, Marighella não se rendeu. E foi aniquilado (...). Ele nem chegou a pegar sua arma. O tiroteio de cinco minutos foi travado entre os policiais e cerca de treze homens que compunham o esquema de segurança de Marighella (...). Marighella correu, o ex Frei Ivo, sentado à direção, abriu-lhe a porta direita e o tiroteio começou. Ivo saiu pela porta esquerda, braços levantados, os homens de segurança de Marighella responderam ao fogo enquanto fugiam: Frei Fernando deitou-se no banco traseiro. Cinco minutos depois tudo acabado. (Veja, 12/11/1969)

O *Estado de São Paulo* (5/11/1969) diz que “o chefe do terrorismo brasileiro”, “o homem mais procurado do Brasil há um ano”, “o líder da subversão reage à bala e é morto”. Este jornal diz que frei Ivo e frei Fernando, “quando veio a ordem de prisão, saíram do carro com as mãos sobre a ca-

beça, mas ainda tentaram fugir. Só não o conseguiram porque foram atacados por dois cães pastores alemães que os imobilizaram contra uma parede”. No dia seguinte, o mesmo jornal diz que Marighella chegou ao local a pé e entrou no fusca para se proteger dos tiros de metralhadoras. Os dois religiosos saíram do carro e deitaram-se no chão, conforme recomendações anteriores dos agentes. O *Jornal da Tarde* (5/11/1969) diz que frei Fernando, durante o tiroteio, se escondeu bem atrás de Marighella, “que está ferido, mas ainda não morreu”. No dia seguinte, o mesmo jornal diz que Marighella morreu com cinco tiros de revólver no corpo, nenhum de metralhadora. Já o *Jornal do Brasil* (5/11/1969) diz que o chefe terrorista foi morto pela polícia com uma rajada de metralhadoras, que o atingiram no peito e na cabeça “enquanto os seus dois companheiros reagiram a tiros, matando a investigadora Estela de Barros Borges, que participava da operação”. O jornal diz que os dois padres “se dispuseram a colaborar com a polícia na prisão e agacharam-se na parte de trás do Volkswagen quando o terrorista foi atingido pela rajada de metralhadora”.

A *Folha da Tarde* (5/11/1969) diz que o chefe geral do terrorismo Carlos Marighella morreu metralhado “durante violento tiroteio travado entre membros do seu bando e agentes da Operação Bandeirante”. O jornal diz que, logo que desceu da perua rural Willys para ir ao encontro dos dois padres, Marighella recebeu ordem de se render. “O terrorista, entretanto, correu para o Volks e tentou sacar de dentro de uma pasta os dois

revólveres que portava. Nesse instante, porém, ocorreu a fuzilaria e Marighella acabou morto no interior do veículo”.

A *Folha de São Paulo* (6/11/1969) afirma que, com a morte de Marighella, o terrorismo está em franca retirada, com a maioria de seus membros de primeira linha em fuga para o exterior. Quanto à morte de Marighella, o jornal conta que

a ordem de ataque foi dada quando Marighella sentou-se no banco traseiro (...). O carro foi rodeado e, dada a ordem de rendição, os dois padres jogaram-se no chão conforme determinação anterior. Marighella, chamado pelo próprio nome, não levantou o braço, não falou em rendição e procurou abrir sua pasta onde se encontrava um revólver Taurus calibre 32. Quase que simultaneamente verificaram-se tiroteios nas duas esquinas. Na parte de cima, a cobertura de Marighella, que estava a pé, saltou muros e seus componentes fugiram. É de se salientar que essa fuga foi facilitada porque a preocupação geral dos policiais era única e exclusivamente a pessoa de Marighella. (Folha de São Paulo, 6/11/1969)

Os dois frades são descritos como “is-cas” que levaram vários companheiros de subversão à cadeia, fazendo com que Marighella caísse na armadilha e fosse morto pela polícia. Um comunicado da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo foi publicado em vários jornais brasileiros no dia 11 de dezembro de 1969, dizendo que “ambos os religiosos foram minuciosamente instruídos de como se

portar em caso de tiroteio e seguiram à risca os ensinamentos recebidos, saindo incólumes da refrega em que perderam a vida três pessoas”.⁶

Um depoimento escrito por Yves do Amaral Lesbaupin, frei Ivo, de 9 de março de 1996, para a Comissão Especial dos Desaparecidos Políticos, desmente as versões dos jornais e da *Veja* (12/11/1969).

Fui preso no dia 2 de novembro de 1969, juntamente com Frei Fernando de Brito (...). Fomos presos pela equipe do delegado Sérgio Paranhos Fleury (...) levados para o CENIMAR, onde fomos interrogados sob tortura (...). No dia 4 de novembro (...) Frei Fernando e eu fomos levados pelos policiais à Alameda Casa Branca, colocados dentro de um carro (...) tipo “Fusca” (...). Algum tempo depois vi quando Carlos Marighella veio se aproximando de nosso carro vindo do outro lado da rua, sozinho. Fomos retirados do carro por policiais e jogados ao chão, e os policiais abriram fogo sobre Marighella. Ele não teve tempo de reagir: ao final da fuzilaria estava morto.

Frei Betto diz, em seu livro, que Carlos Marighella foi morto do outro lado da rua e não dentro do fusca. Acredita que a polícia colocou seu corpo dentro do carro com o objetivo de reforçar a versão de anuência dos religiosos à cilada policial.

Apesar da euforia dos policiais com o sucesso da “caçada vitoriosa” e com a certeza de que todos seriam promovidos “por demonstrarem alto espírito cívico e por ato de bravura” ao enfrentarem risco de

⁶ As manchetes dos jornais e revistas consolidam a versão oficial: “Padres levam Marighella à morte. Aqui estão as lembranças do terror de Marighella” (*Estado de São Paulo*, 5/11/1969); “Marighella encontra seus amigos frades. E depois cai morto” (*Jornal da Tarde*, 5/11/1969); “Estratégia para matar o terror. O terror entrou no convento” (*Veja*, 12/11/1969).



vida, um dos investigadores declarou que achava errado terem matado Marighella: “Estava tudo pronto para pegar o homem vivo. Mas a turma do Fleury se precipitou”.

Morrer numa emboscada por negligência, imprudência, imperícia, falha, coloca Marighella na condição de responsável ou culpado pela própria morte, enquanto mostrá-lo como alguém que foi enganado, que resistiu até o último instante, reforça a sua imagem de valente e corajoso. A presença de tantas versões demonstra as diferentes representações sobre Marighella e sobre os dois religiosos, que são mostrados tanto como traidores e cúmplices da polícia, quanto como vítimas da tortura.

José Carlos Rodrigues (1983) faz uma interessante distinção entre a “morte morrida” e a “morte matada”. A primeira, também chamada de “morte natural” ou “morrer de velhice”, significa que o indivíduo morreu por razões ligadas ao próprio funcionamento do organismo. Já a segunda, a “morte matada”, inclui todos os eventos de morte para os quais se poderia apontar um responsável: acidentes, assassinatos, suicídios etc. Os assassinatos, como o de Marighella, são inquietantes e ameaçadores porque revelam a precariedade da condição humana. Como lembra o mesmo autor, certos mortos “privilegiados” não são facilmente esquecidos e, às vezes, são transformados em “heróis” ou “santos”. No caso estudado, em “herói” ou “bandido”.

5. Carlos Marighella: bandido ou herói?

Um Homem não desaparece com a sua morte. Ao contrário, pode crescer depois

dela, engrandecer-se com ela e revelar sua verdadeira estátua à distância. É o que sucede com Marighella. Ele morreu consagrado pela coragem indômita e pelo ardor revolucionário. Os carrascos trabalharam contra si próprios; ao martirizá-lo, forjaram o pedestal de uma glória eterna. (Florestan Fernandes, “Carlos Marighella, a chama que não se apaga”, *Folha de São Paulo*, 12/11/1984)

As autoridades policiais e militares da época retratam Carlos Marighella como um perigoso bandido, assaltante, seqüestrador, terrorista e assassino. Quase todas as matérias, aqui analisadas, parecem querer reproduzir essa imagem.

Um dos traços mais marcantes das versões da imprensa sobre a morte de Carlos Marighella é o fato de usarem o adjetivo *terrorista* para qualificar Marighella, e não *guerrilheiro*. Basta consultar o dicionário para verificar que o peso dos dois adjetivos é bastante diferente. Enquanto *guerrilheiro* é sinônimo de quem combate na guerrilha, “luta armada realizada por meio de pequenos grupos constituídos irregularmente, sem obediência às normas estabelecidas nas convenções internacionais, e que, com extrema mobilidade e grande capacidade de atacar de surpresa, visa ao crescimento progressivo das próprias forças mediante a incorporação de novos combatentes e abertura de novas frentes guerrilheiras até que se possam travar com êxito combates diretos contra as tropas regulares inimigas”, terrorista é aquele que é partidário do terrorismo, “modo de coagir, ameaçar ou influenciar outras pesso-

as, ou de impor-lhes a vontade pelo uso sistemático do terror, forma de ação política que combate o poder estabelecido mediante o emprego da violência”.

Não parece nada ingênua a aplicação sistemática do adjetivo terrorista para qualificar Carlos Marighella. Ao utilizá-lo, junto a descrições de suas atividades, a imprensa cria um personagem que está bastante próximo de um bandido, um assaltante, um assassino. Assim, por exemplo, a revista *Veja* (12/11/1969) registra o depoimento de um delegado do DOPS que diz: “A tática usada no cerco de Marighella foi a mesma empregada normalmente na captura de marginais. Quando a gente prende um malandro, ladrão ou assassino, enfim um bandido, e a gente sabe que ele tem um companheiro, obrigamos o preso a nos levar até o barraco onde o outro mora”.

Ao lado desta imagem de bandido, surge, na mesma matéria, outra imagem de Carlos Marighella. Enaltecendo sua coragem e valentia, *Veja* mostra o herói que deu a vida à luta pelo comunismo. Reconta fatos da trajetória do “líder maior do terrorismo” que combinam mais com a imagem de um herói do que com a de um bandido.

Marighella foi, antes de tudo, um valente. Já em 1936, afirmava o delegado Romano, diretor do DOPS carioca: “Só existe um macho no Partido Comunista: é esse baiano Marighella”. Todos, policiais e ex-companheiros, concordam: no Estado Novo, as solas de seus pés foram queimadas com maçarico; finos estiletos foram enfiados sob suas unhas, para separá-las da pele; alguns de seus dentes foram ar-

rancados à força. E Marighella nunca abriu a boca. (Veja, 12/11/1969)

Veja mostra Carlos Marighella, “um mulato de olhos verdes”, como um “enigma” que vacila “entre a poesia e a violência, entre o amor à causa e o fanatismo, entre a valentia e a rudeza”. Um trecho de um de seus poemas, “Liberdade”, que escreveu na década de 1930, é citado como retrato de sua vida: “Que eu por ti, se torturado for/ possa feliz, indiferente à dor/ morrer sorrindo a murmurar teu nome”.

É interessante perceber como a imprensa, que parece estar preocupada em construir e consolidar a imagem oficial de Carlos Marighella como um perigoso terrorista, reforça, simultaneamente, a sua reputação de corajoso, ousado, destemido, valente, resistente à tortura, experiente, hábil articulador político, mais importante líder da esquerda brasileira.

O *Estado de São Paulo* (6/11/1969) diz que, após a morte de Marighella, muitos curiosos queriam ver o corpo. “Todos queriam ver Marighella morto. E muitos diziam que, finalmente, o povo poderia dormir sossegado, porque o terrorismo morria com seu líder maior”. *Veja* (12/11/1969) se pergunta: “Agora, quem tem condições para substituir Carlos Marighella e tentar o que ele não conseguiu – a união das várias facções?”. A revista diz que o “líder mais importante do terrorismo era o único que reunia qualidades indispensáveis para comandar a subversão violenta. Tinha longa experiência de luta clandestina, possuía habilidade política e era um homem de ação, que inspirava confiança em seus comanda-



dos”. Agentes do DOPS de Minas, na mesma matéria, “afirmam que a subversão perdeu sua liderança consciente e passará a agir isoladamente, sem o comando de um homem tarimbado e experiente na luta clandestina”.

Outro exemplo interessante é o da revista *Veja* (20/10/1968), que traz em sua capa a foto de Carlos Marighella quando saiu da prisão, depois de ter sido preso no cinema da Tijuca, em 1964. A foto de Marighella sem camisa, magro e apontando o lugar da bala, no peito, tem logo abaixo os dizeres:

PROCURA-SE

Marighella

chefe comunista - crítico de futebol em Copacabana

fã de cantadores de feira - assaltante de bancos

guerrilheiro - grande apreciador de batidas de limão

No interior da revista, o título da matéria, “A caçada”, precedido da frase “O General França comanda milhares de policiais que em todo País estão a procura do líder comunista Marighella”. Ao lado do apreciador de futebol e de batida de limão, aparece “o chefe nacional de uma organização subversiva que anda assaltando bancos”. A matéria registra que mais de dois mil policiais estão “à caça de ladrões subversivos”. A revista se pergunta o que o “vilão” irá fazer com o dinheiro dos assaltos a bancos. A revista atribui diferentes adjetivos para Carlos Marighella, que tanto pode ser “um Dom Quixote”, combativo,

mulato atrevido, bom orador, obstinado, muito corajoso, cordial, aluno brilhante, patriota, quanto um “stalinista brasileiro”, perigoso subversivo, frio, duro, mentor ideológico do terror de esquerda.

Carlos Marighella tornou-se um nome nacional em apenas um ano e hoje é o líder mais importante das poucas importantes esquerdas clandestinas, a ponto de todas as polícias federais e estaduais estarem a sua procura. Até agosto do ano passado, quando rompeu com a direção de Prestes e foi a Havana, Marighella, embora tivesse trinta anos de militância comunista, sempre procurava aparecer bem menos que os grandes nomes do Partido, como um dirigente discreto e eficiente. De lá para cá, Marighella ficou falado – embora apenas nos meios reduzidos e superdivididos das esquerdas comunistas. A caçada policial vem dar ao antigo deputado federal e ao homem três vezes ferido no peito ao ser preso num cinema da Tijuca em abril de 1964 – foi solto dois meses depois – o prestígio que trinta anos de trabalho político nas fábricas e nos campos nunca lhe deram. (Veja, 20/10/1968)

O mais interessante nesta matéria é o fato de a *Veja* destacar que o próprio regime militar contribuiu para construir e consolidar o “nome” de Carlos Marighella. De acordo com Pierre Bourdieu (1988), ter um “nome”, prestígio, reputação ou fama é um “capital simbólico”, um ganho que um indivíduo obtém ao ser conhecido e reconhecido. A reputação de Marighella, segun-

do a revista, aumentou muito com uma “caçada policial” realizada por milhares de policiais, que visavam a prendê-lo ou eliminá-lo. Um único homem sendo caçado por milhares de homens armados demonstra o perigo e a importância do “terrorista”.

Acredito que a construção da imagem ambígua de Carlos Marighella, como bandido/herói, pode servir para pensar a construção de outras imagens pela mídia, como, por exemplo, a do traficante que se torna famoso ao ser mostrado como temido não apenas pelo cidadão normal, mas pelas mais altas autoridades do Estado, que se declaram publicamente frágeis e incompetentes para combatê-lo (mesmo quando ele está dentro de uma prisão), ou do governante que se torna mundialmente conhecido como “tirano sanguinário” e, paradoxalmente, “heróico guardião de uma cultura contra a invasão do imperialismo”. Assim, determinados indivíduos passam a deter um

significativo “poder simbólico” (Bourdieu, 1989), que parece ser bastante superior ao seu efetivo poder individual na sociedade. Os adjetivos utilizados pela mídia para estes personagens, nos dias de hoje, não são muito diferentes dos que foram utilizados para caracterizar Carlos Marighella nos anos 1960, como “inimigo público número 1”, “bandido”, “terrorista”, “assassino”, “marginal”, “perigoso”, “criminoso”, “frio”, “cruel”, “torturador”, “monstro”, “déspota”, “ditador”, entre outros. Esta imagem, no entanto, constrói-se associada a símbolos de poder, força, riqueza, sucesso, inteligência, estratégia, comando, liderança, idealismo, carisma, *status*. A mídia teve e tem um papel fundamental na construção e consolidação do “nome” destes bandidos/heróis, favorecendo o acúmulo de “capital simbólico”, e, intencionalmente ou não, transformando indivíduos singulares em personagens míticos de nossa história recente.

Referências bibliográficas

- ABREU, Alzira Alves. “Guerrilha: fácil de entrar, difícil de sair”. Trabalho apresentado no XVIII Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, 1994a, mimeo.
- _____. Os anos de chumbo: memórias da guerrilha. In: *Entrevistas: abordagens e usos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1994b.
- BECKER, Howard. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press, 1966.
- BETTO, Frei. *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción*. Madrid: Taurus, 1988.
- _____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro: 1930-1983*. Rio de Janeiro: Forense/FGV, 1984.
- DUBY, Georges. *Guilherme Marechal: ou o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- _____. A participação das mulheres nos partidos e organizações políticas no Brasil. In: *Territórios da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: IFCS-UFRJ, 1998.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1990.
- JOSÉ, Emiliano & MIRANDA, Oldack. *Lamarca: o capitão da guerrilha*. São Paulo: Global, 1980.



LOPES, José Sérgio Leite & MARESCA, Sylvain. "A morte da 'alegria do povo'". ANPOCS-Relume-Dumará, *RBCS*, 20 (7), setembro de 1992, p. 113-33.

MARIGHELLA, Carlos. *Por que resisti à prisão*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. *Poemas: rondó da liberdade*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

MORAIS, Fernando. *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.

PATARRA, Judith Lieblich. *Iara*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

SOARES, Gláucio Ary Dillon & D'ARAUJO, Maria Celina. *21 anos de regime militar*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.

WERNER, Ruth. *Olga Benário: a história de uma mulher corajosa*. São Paulo: Alfa-Omega, 1989.

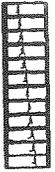
Abstract

This study analyzes the various versions of the life and death of Carlos Marighella in an attempt to interpret the prevalent representations of his public image. News carried in the *Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Folha da Tarde*, *Jornal da Tarde* and *Jornal do Brasil* newspapers and in *Veja* magazine is analyzed here. In addition to the press news, writings of Carlos Marighella himself, and books that describe his trajectory and his death are also analyzed. We can verify that the image of either hero or renegade is built around some milestones along this path: The family origins, the political militancy and his decision to drop out of school to dedicate himself to the Communist Party, the countless times he was arrested and his resistance to torture, his election as Representative to the special congress in charge of writing up a new constitution, his breaking away from the Communist Party and the trip to Cuba, the leadership role in the Brazilian guerrilla movement and his death.

Keywords: trajectory, politics, press, guerrilla man and terrorist.

Recebido em: dezembro de 2002.

Aprovado em: maio de 2003.



Anna Bella Geiger: arte e política

Dária Jaremtchuk

Resumo

O texto analisa a produção artística de Anna Bella Geiger nos anos 1970, com destaque para os seus livros de artista. Além de ser abordada como arte conceitual, tal produção é considerada nas suas articulações com o momento político do país e com a ideologia ufanista então característica. Questões como a história oficial do Brasil, o sistema educacional, o processo catequizador indígena e as campanhas governamentais de massa na mídia são tratadas pela artista em uma perspectiva crítica e irônica. Além disso, procura-se demonstrar que há também na obra de Geiger uma oposição igualmente marcada ao próprio sistema de arte vigente no período.

Palavras-chave: Anna Bella Geiger, livros de artista, história da arte, arte conceitual, arte contemporânea.

Anna Bella Geiger produziu, na década de 1970, inúmeros trabalhos conceituais. Neles, priorizou trabalhar com questões sobre a ontologia da arte e seu sistema, o papel do artista, a ideologia e a hegemonia política e cultural de alguns centros artísticos. Também incorporou novos suportes à sua produção, como fotografia, xerox, vídeo, textos, cartões-postais e livros de artista.

Para Peter Osborne, o surgimento da arte conceitual foi produto de revoltas contra as características tradicionais que definiam o objeto artístico: a objetividade material, a especificidade do meio, a visualidade e a autonomia. Uma das formas seguidas pelos artistas conceituais contra esses pressupostos, segundo o autor, era focalizar os conflitos políticos e ideológicos e promover consciências alternativas particulares ou posições ideológicas subalternas. Outro caminho trilhado pelos conceituais explicitava as relações de poder

em jogo nas próprias instituições de arte (Osborne, 2002, p.18). Assim, a arte deixava de ser um *topos* de auto-referencialidade para revelar uma rede mais complexa de relações diretamente ligadas ao objeto estético.

Nos livros de artista de Anna Bella, realizados a partir de 1974, percebem-se ambas as características apontadas por Osborne. Ora a artista se insurgia contra o contexto político e a ideologia nacionalista e ufanista do período militar, ora explicitava as redes de poder no sistema de arte e o verdadeiro papel do artista dentro dele. Nas décadas de 1960 e 1970, principalmente para os artistas conceituais, o livro de artista tornou-se um gênero autônomo de arte e uma opção aos suportes tradicionais, colecionáveis e comercializáveis pelo mercado de arte, como a pintura e a escultura. Além dessas características, Anna Bella acrescentou à sua produção uma conotação política, pois tratou de questões da

história brasileira. Talvez cotejar os livros de artista de Anna Bella com o discurso e a história oficiais do país daquele momento possibilite restabelecer a contundência crítica e irônica de seus conteúdos.

Os exercícios e as lições feitos pela artista nos “caderninhos”, assim chamados por ela pela semelhança com cadernos escolares, parecem respostas às prerrogativas civilizatórias que o regime militar advogou para o Brasil. A imagem monumental do “Brasil Grande”, os emblemas ufanistas e os mitos sobre o país veiculados pela propaganda oficial no país foram tratados com paródias e sátiras por Anna Bella. Nas campanhas promovidas pelo governo, como parte de um discurso que insistia na existência de um processo desenvolvimentista, as noções de construção e transformação do Brasil foram recorrentes. Essas idéias tornaram-se espadartes para os militares que se arvoravam contra a imagem de ruína e decadência moral, que associavam aos governos anteriores e ao perigo comunista. Nessa visão canhestra, caberia a eles edificar um novo tempo em todas as esferas e conduzir um povo ignaro, desinformado e atrasado às raias da civilização e do progresso. Assim, a tarefa dos militares extrapolava os âmbitos da política e da economia. Nesse processo de aparência civilizatória, a educação ocupou lugar de destaque. É pertinente transcrever um texto do governo sobre o assunto:

Que a família brasileira esteja tranqüila: o governo brasileiro e bom que temos saberá encontrar, precisamente na sua brasilidade e bondade, a energia, agora indispensável, para defender a formação das nossas mo-

ças e dos nossos moços e para garantir, com vistas voltadas para os superiores interesses da Pátria, a crescente eficiência da formação cultural e tecnológica do que temos de mais caro e mais precioso para o futuro do país – a mocidade. (Fico, 1997, p. 121)

As lições propagadas pelo regime militar parecem “mal aprendidas” por Anna Bella em seus livros de artista. Em seus conteúdos, encontram-se exercícios escolares com letras toscas, frases simulando práticas de caligrafia, imagens incompletas e desenhos inacabados. Ensaando os primeiros passos da aprendizagem escolar, Anna Bella revela em suas lições malfeitas que a educação é um ato ideológico por excelência. Apropriando-se de imagens e associando-as às campanhas do governo, resignificou conteúdos, desenhou e escreveu um outro país por meio da paródia.

Em *História do Brasil ilustrada em capítulos*, colocaram-se em pauta os índios brasileiros. Junto às mulatas, ao carnaval, ao futebol, a imagem do índio compõe o retrato estereotipado do país, sobretudo, como sinônimo de pureza e falta de contaminação.¹ Na primeira página do caderno, duas imagens de decalques de índios, provavelmente compradas em bancas de jornal, dividem o espaço com silhuetas incompletas de dois grupos de pessoas. Ao virar as páginas, a cena desenhada, com lápis de cor, vai se completando até chegar à reprodução da *Primeira Missa*, de Vitor Meirelles. Nesta operação de sinalização passo a passo, Anna Bella desconstrói a cena do pintor acadêmico e a falsa isenção ideológica da catequização.² No quadro de Meirelles, os índios ocupam as

¹ O Estatuto das Sociedades Indígenas, mais conhecido como Estatuto do Índio, foi editado em dezembro de 1973.

² Também no livro de artista *Estória*, 1975, a artista inseriu quatro fotocópias da *Primeira Missa*. Em cada uma, apenas desenhou um pequeno círculo com lápis de cor.



bordas e suas poses não condizem com a cerimônia, enquanto o padre, em lugar de destaque, possui um hieratismo modelar.

Os traçados coloridos feitos por Anna Bella em partes da cena reforçam a separação entre os planos e as personagens do quadro.

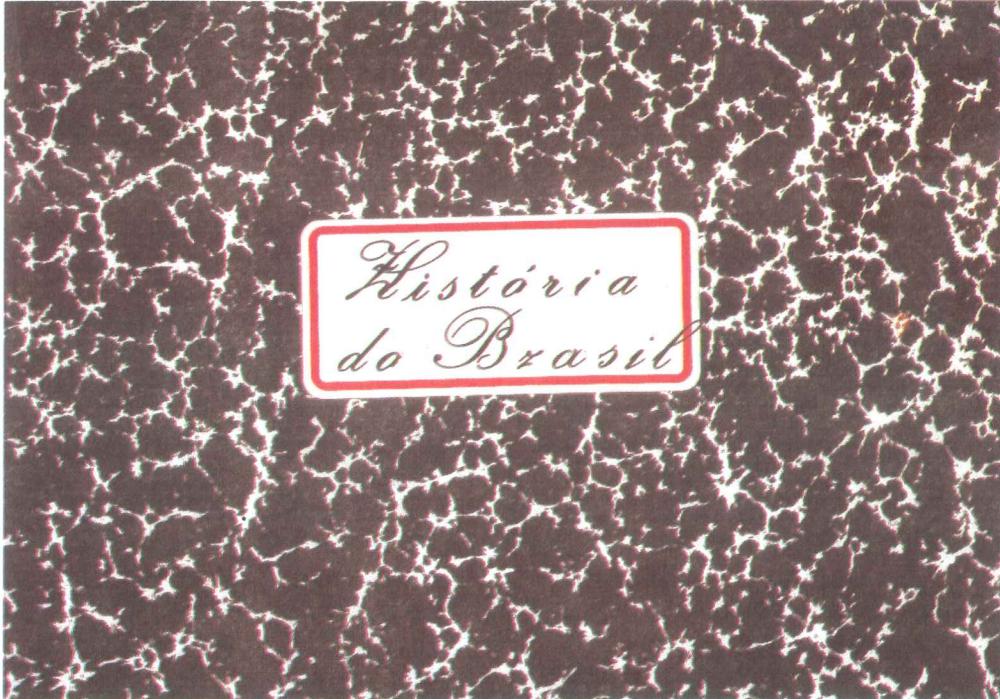


Figura 1. Anna Bella Geiger. *História do Brasil*, 1975. Livro de artista.

Imagens de índios se difundiram na cultura visual na década de 1970. Também encontrados como “espécies” raras e colecionáveis em álbuns de decalques infantis, os índios simbolizavam modelos de brasilidade telúrica. Mas, em *História do Brasil ilustrada em capítulos*, Anna Bella revela-os como figuras perecíveis, rompidas, descontextualizadas e decalcadas em espaços impróprios. Apesar da censura e do controle aos meios de comunicação, as notícias sobre os índios estiveram na pauta da mídia da época. O incentivo do governo militar à ocupação da Amazônia, a construção da Transamazônica, a problemática da demarcação das terras indígenas e o extermí-

nio de tribos inteiras provocaram indignações e protestos. Se, por um lado, veiculava-se e enobrecia-se a imagem do índio como protótipo de autêntica brasilidade, por outro, os interesses financeiros e políticos ficavam evidentes diante dos fatos. Frente à trágica história vivida pelas comunidades indígenas na década de 1970, os trabalhos de Anna Bella evidenciam a dupla condição vivida por eles.

Anna Bella realizou outra importante reflexão, sobre o sistema cultural e artístico, apoiando-se freqüentemente no uso de mapas. Em *Sobre a arte*, de 1976, por exemplo, a frase “correntes culturais dependen-



Figura 2. Anna Bella Geiger. *História do Brasil*, 1975. Livro de artista.

tes” foi escrita sobre o mapa-múndi. Já em *Os 10 mandamentos ilustrados*, de 1975, foi sobre o mapa do Brasil que os textos de Caio Prado e Carlos Zílio foram colocados.

Também em *O novo atlas I* e *O novo atlas II*, ambos de 1977, a artista utilizou mapas como espaços representativos da política hegemônica e dominante do primeiro

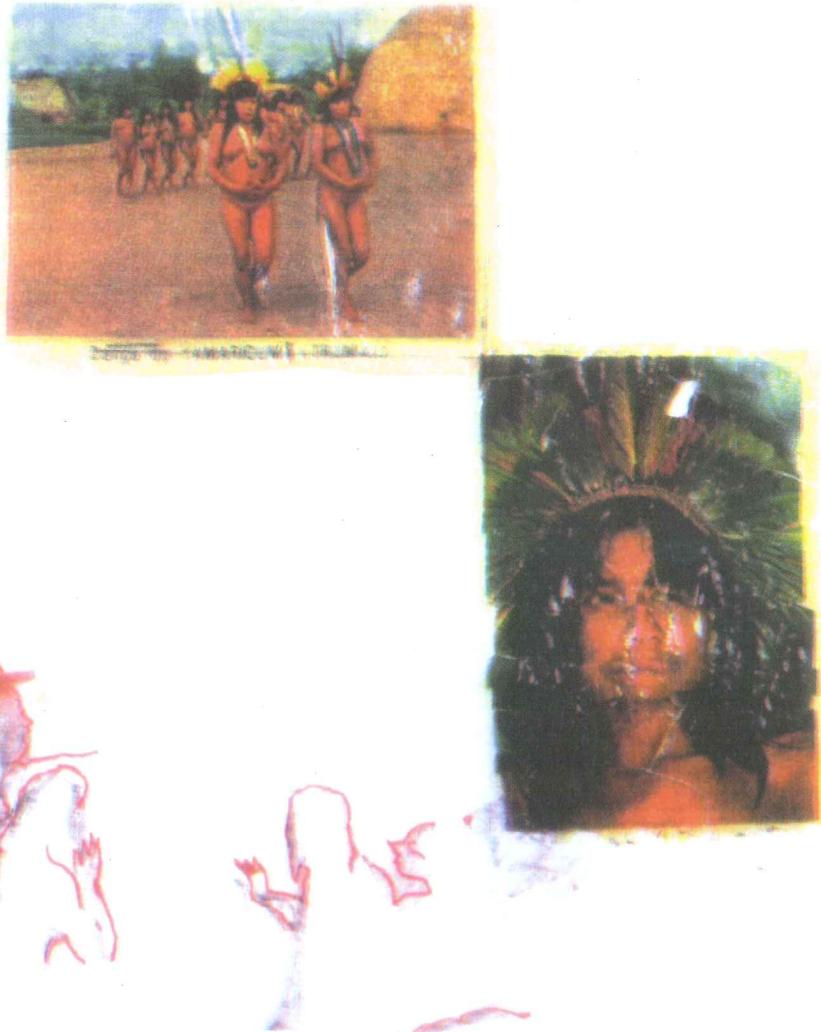


Figura 3. Anna Bella Geiger. *História do Brasil*, 1975. Livro de artista.

mundo. Relacionou os espaços geográficos aos artísticos, sobrepôs textos e mapas, exagerou escalas e proporções e revelou que a cartografia também é uma representação arbitrária e política. À imagem ufanista e grandiloqüente, ela reiterou a subordinação do país e seu tamanho diminuto frente ao primeiro mundo.

Mapas tomaram-se imagens comuns na mídia do período devido às reconfigurações políticas, desde a Guerra do Vietnã, a revolução em Cuba, os processos de descolonização na África, até os conflitos no Oriente Médio, sobretudo a Guerra de 1967. Inúmeros artistas, principalmente a partir da década de 1960, usaram mapas. Não se deve negligenciar o aspecto político dessa opção.



Figura 4. Anna Bella Geiger. *História do Brasil*, 1975. Livro de artista.

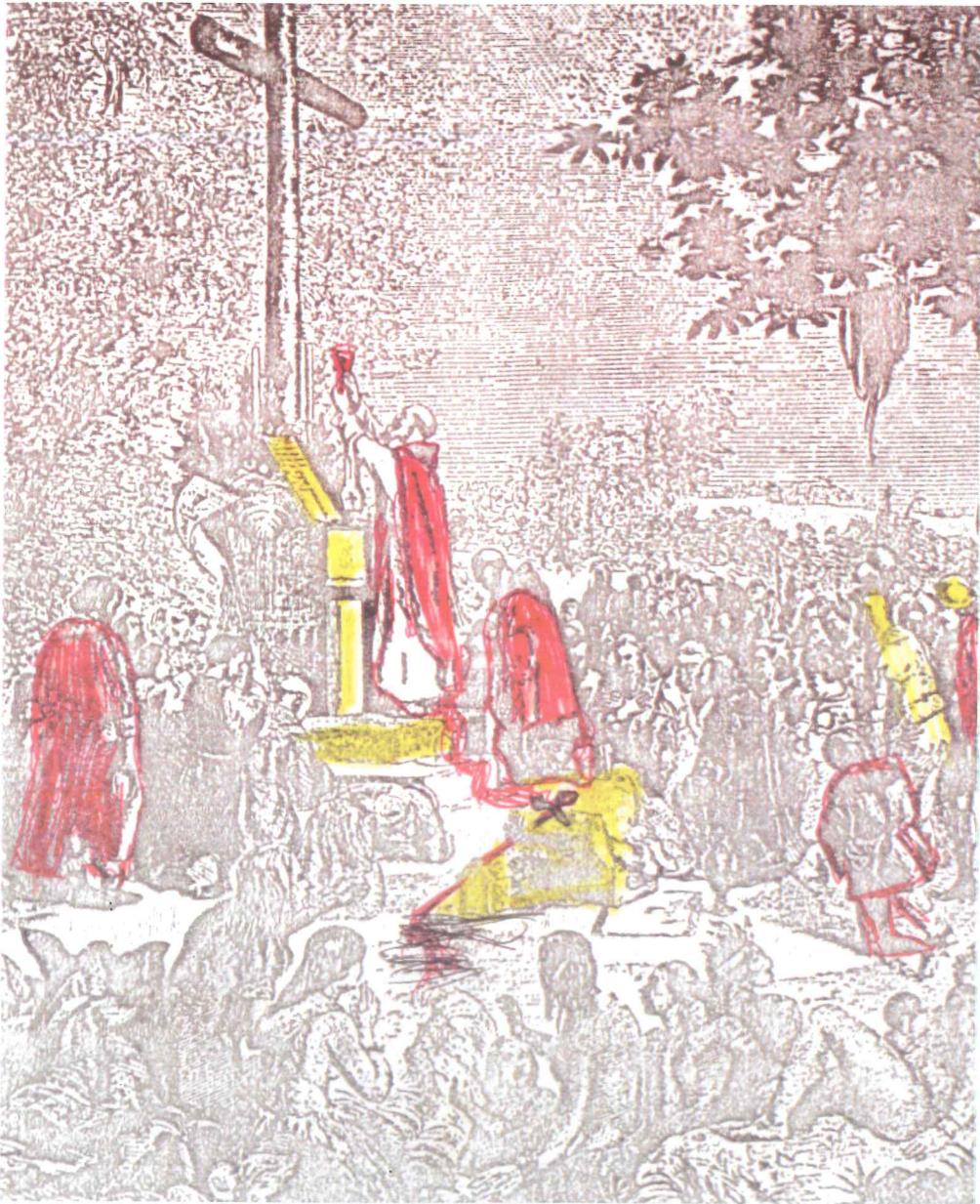


Figura 5. Anna Bella Geiger. *História do Brasil*, 1975. Livro de artista.

Se, por um lado, o uso de mapas por artistas nas décadas de 1960 e 1970 pode ter uma analogia com as divisões geopolíticas e interesses econômicos, deve-se também recor-

dar que campanhas publicitárias do governo brasileiro empregaram o mapa como um elemento simbólico de união e amor entre a população. Carlos Fico avaliou as campanhas

realizadas durante a ditadura militar em que aparecem mapas, como “O Brasil Merece o Nosso Amor”, realizada em agosto de 1973 e “Este é um País que vai para Frente”, de abril de 1976, e concluiu que nelas se reforçou o mito do congaçamento racial e da docilidade típica do brasileiro. Entre as personagens, crianças, se encontravam um índio, um negro, um caipira, um louro, um oriental e uma menina (Fico, 1997, p. 125-7). Na campanha “O Brasil Merece o Nosso Amor”, podiam-se ver nos cartazes pessoas de mãos dadas com um mapa do Brasil ao fundo.

Em outra página de *Sobre a arte*, de 1976, duas crianças de costas, um menino e uma menina, desenham o mapa do Brasil. Abaixo deles, está escrito IDFOLOGIA.

A imagem, em preto e branco, parece congelada, artificial e vazia. Se há remissão à alfabetização ou ao aprendizado, estes são desprendidos de qualquer emoção e descolados de uma realidade efetiva. As palavras estruturam-se de forma rígida para serem repetidas automaticamente por crianças despersonalizadas, que devem seguir estritamente o esquema que lhes foi apresentado. Anna Bella parece ter retirado essa página diretamente de uma cartilha escolar.

Também foi durante a ditadura que a alfabetização de adultos teve um grande projeto de educação de massa, o Mobral. Tratava-se de um projeto que substituiu e se confrontava com a concepção pedagógica mais politizada. No final da década

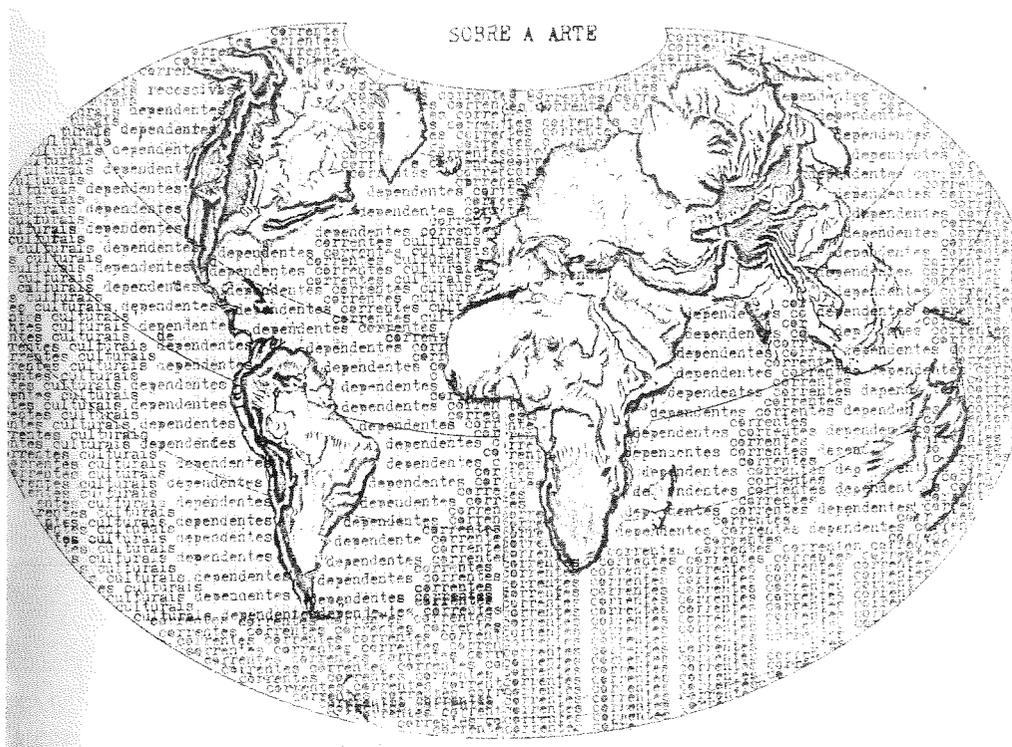


Figura 6. Anna Bella Geiger. *Sobre a arte*, 1976. Livro de artista.



de 1950 e início da seguinte, a alfabetização foi vista pelos programas inspirados no método de Paulo Freire como uma maneira de promover a cidadania. Estas iniciativas foram consideradas subversivas e por isso extintas.³

O próprio formato e as capas dos livros de artista de Anna Bella remetem aos cadernos escolares, além de alguns se relacionarem diretamente com a problemática pedagógica através de seus conteúdos. Talvez

seja importante lembrar que a artista tinha quatro filhos sujeitos aos discursos oficiais em seus ambientes escolares. Soma-se, portanto, à figura da artista, a preocupação de mãe e cidadã envolvida com as tensões de sua realidade. Portanto, o público de seus livros de artista transformou-se de fruidor de imagens em leitor ativo e participativo. Desta forma, Anna Bella transformou o fazer arte em uma prática cultural próxima à prática social e política.

³ O Mobral foi criado em 1967. Porém, ganhou impulso com Mário Henrique Simonsen a partir de abril de 1970. Esteve ativo sobretudo entre 1971 e 1985. Curiosamente, Simonsen declarou publicamente: "O indivíduo que sabe ler e escrever aumenta automaticamente sua produtividade." Ver Schwarcz (1997, p. 1-6).



Figura 7. Fotografia do filme *Este é um país que vai para a frente*. Campanha governamental realizada em abril de 1976. Fonte: *Reinventando o otimismo*, de Carlos Fico.

SOBRE A ARTE

O...fé...lia
qua...dro

Hi...pó...li...to
Bra...sil

dro

bra

dra

bre

dre

bri

dri

bro

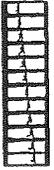
dru

bru



1967/71

Figura 8. Anna Bella Geiger. *Sobre a arte*, 1976. Livro de artista.



Referências bibliográficas

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.
OSBORNE, Peter. *Conceptual art*. London: Phaidon, 2002.

SCHWARTZ, Gilson. Simonsen foi a razão contra o ufanismo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 fev. 1997, p. 1-6.

Abstract

The present text analyses the artistic production of Anna Bella Geiger in the 70s, focusing on her artists' book. Besides being approached as conceptual art, such a production is considered in the context of the political moment in the country and the ufanist ideology characteristic of that period. Issues such as the official history of Brasil, the educational system, the process of catechising indigenous people and the government campaign of mass in the media are treated by the artist in a critical and ironic perspective. More over we tried to show that an equally stressed opposition to the art system of the period is also present in Geiger's work.

Keywords: Anna Bella Geiger, artist's books, history of art, conceptual art, contemporary art.

Recebido em: abril de 2003.

Aprovado em: maio de 2003.



Imagens em construção: o uso do vídeo como forma de comunicação com o interno da Febem

Paula Miraglia e Rose Satiko Hikiji

Resumo

O artigo apresenta e discute um projeto de oficinas de vídeo desenvolvido pelas autoras em 1999 com grupos de jovens internos na Febem/SP. O projeto tem como propósito geral a reflexão acerca das possibilidades e resultados da introdução da linguagem visual no processo de comunicação e conhecimento do outro. As "oficinas de imagem" tinham como base a discussão de vídeos trazidos pelas pesquisadoras, de temática próxima à realidade vivida pelos internos, e a realização de vídeos, a partir da discussão de técnicas e linguagem videográfica. A imagem revelou-se importante ferramenta de pesquisa e de comunicação: a exibição de filmes, os debates e a produção de vídeos (desde narrativas "jornalísticas" até roteiros ficcionais elaborados pelos internos) nos proporcionaram um acesso único ao cotidiano do interno e ao seu universo de representações.

Palavras-chave: "oficina de vídeo", Febem, internação, representação.

¹ 1999 foi ano de algumas das maiores e mais violentas rebeliões da história da Febem. Em agosto desse ano, teve início uma crise na instituição que afetaria as diversas unidades da Febem em São Paulo. No dia 3 de setembro de 1999, 64 internos fugiram da Febem Tatuapé. Onze dias depois, mais 37 adolescentes conseguiram fugir. Em 23 de outubro, teve início uma rebelião que iria mudar a história da Febem. Numa crise que durou três dias, mais de mil dos quase 1.300 internos se rebelaram, tomando conta da unidade Imigrantes, botando fogo nos prédios, mantendo monitores e internos como reféns ou espancando-os na frente dos pais que aguardavam do lado de fora e, finalmente, matando quatro internos, sendo que um deles teve sua cabeça decepada enquanto outros dois tiveram os corpos carbonizados. As cenas não poderiam ser mais aterrorizantes. (continua no final do artigo)

² No final do artigo.

Pedaços de pau, ferro, objetos cortantes em punho. Camisetas esfarrapadas enroladas na cabeça. Reféns ameaçados. Alguns feridos, alguns mortos; um decepada. Estas são as imagens que ficaram do pior ciclo de rebeliões de que se tem notícia na Fundação para o Bem Estar do Menor – a Febem.¹ As implicações políticas do imaginário construído a partir desta iconografia são graves. As rebeliões são a parte mais visível da crise que caracteriza a existência da Febem. A ampla difusão midiática do momento do conflito contribui em larga medida para a formação e cristalização de um "discurso do medo", no qual os jovens internos são identificados como

bandidos, criminosos e marginais, perdendo qualquer vestígio de sua condição de crianças ou adolescentes.² Com isso, as prerrogativas garantidas pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA, Lei Federal n. 8069, aprovada e publicada em 13 de julho de 1990) são colocadas em cheque, e argumentos a favor da redução da idade penal tornam-se cada vez mais correntes.

Neste artigo, apresentamos outras imagens produzidas no mesmo contexto, porém sem a circulação e o alcance das imagens televisivas das rebeliões. São imagens produzidas em oficinas de vídeo com jovens internos na Febem/Tatuapé, por nós ministradas durante

Nota: A reflexão aqui desenvolvida teve como ponto de partida a comunicação apresentada pelas autoras na *IV Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM)*, realizada em Curitiba, em novembro de 2001.

³ Paula Miraglia desenvolveu sua dissertação sobre o universo do jovem em conflito com a lei, em particular nas Varas Especiais da Infância e Juventude e na Febem. A pesquisa de doutorado de Rose Satiko Hikiji (em andamento) enoca a prática musical como forma de intervenção social entre jovens internos e de baixa renda em São Paulo.

⁴ O "Projeto Guri", pesquisado por Rose Satiko, é uma iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura em São Paulo de ensino musical para crianças e adolescentes "de famílias com baixa renda", bem como para "internados e desinternados da Febem", na faixa etária de oito a 17 anos. A introdução musical dá-se principalmente por meio da formação de "orquestras didáticas e corais", nos quais os alunos têm contato com repertório erudito e popular, em aulas em grupo, bem como ensaios gerais com maestros. O projeto teve início em 1995 e atende hoje cerca de 7.500 crianças em todo o estado. Em janeiro de 2000 foi suspenso na Febem/Tatuapé, sendo retomado somente em 2002.

⁵ As Unidades Educacionais, hoje chamadas de Unidades de Internação (UI), são os locais nos quais os jovens são internados, separados, supostamente, por gravidade da infração e idade.

1999, o ano da crise. Interessamos discutir o processo de introdução da linguagem videográfica com esses jovens, apontando seu potencial etnográfico – no sentido de possibilitar o acesso ao universo de representações dos jovens –, e também sugerir a possibilidade de construção de uma contranarrativa, na qual o jovem é protagonista não pelo uso da violência, mas da comunicação.

Oficinas de imagens

Questões diferentes nos levaram a pesquisar o universo da internação na Fundação para o Bem Estar do Menor.³ Uma preocupação comum colocou a possibilidade do uso das imagens como instrumento da pesquisa: a dificuldade da aproximação com os pesquisados e com a lógica da instituição na qual estão cumprindo a medida socioeducativa. Apostamos, desde o início, no potencial do diálogo por meio da imagem.

Iniciamos nossas pesquisas na Febem (unidade do Tatuapé) em março de 1999. Na época, o "Quadrilátero do Tatuapé" era a maior unidade da Febem no estado de São Paulo. Nosso primeiro contato com a instituição foi a observação das aulas de música do "Projeto Guri".⁴ As primeiras conversas com os meninos eram monossilábicas, o tempo de diálogo era curto: tinha que ocorrer antes da aula ou logo depois, antes que retornassem às unidades educacionais (UE).⁵ Funcionários e professores nos orientavam a nunca falar sobre os crimes ou sobre qualquer outro motivo que tenha levado os meninos à instituição. De uma forma geral, éramos sempre "vigeados" no contato com os jovens. Nessas mesmas ocasiões, tivemos a oportunidade de

visitar algumas das UEs. Sempre guiadas por um funcionário, conhecemos a "casa" dos meninos. Em todas as visitas pudemos apenas ver "pedaços" das unidades: o pátio, o refeitório, a sala de televisão.

Do ponto de vista de nossas pesquisas, estava clara a necessidade da criação de uma nova entrada na instituição. Neste contexto surgiu a possibilidade de oferecermos à coordenação de Projetos Especiais – responsável pelo Projeto Guri na Febem – uma proposta de "oficina" de discussão e realização de vídeos. O curso seria mais uma das atividades programadas pela Escola-Oficina, o braço institucional responsável pela área educativa e profissionalizante da instituição.

A escolha do formato "oficina" revelou-se, além de uma forma de introduzir a discussão da imagem no grupo, uma maneira privilegiada de inserção no campo por parte das pesquisadoras. Se "a pesquisa é a história de um relacionamento pessoal em que o pesquisador procura desfazer as impressões negativas da imagem do 'dominador' a fim de tornar a comunicação ou o encontro possíveis, bem como escapar das armadilhas montadas pela hierarquia" (Zaluar, 1988, p. 23), as aulas da oficina eram exatamente uma tentativa de romper com as dificuldades impostas pelo estranhamento que caracterizava nossa relação com o grupo: éramos mulheres em um universo masculino; fazíamos parte de um grupo que é potencialmente "vítima" da violência que os condena à internação; não tínhamos um "papel" institucional que "justificasse" para os internos nossa presença no Quadrilátero. Sem desprezar a importância do estranhamento para a observação e interpreta-



ção da situação pesquisada, a aproximação por meio da “oficina” – atividade semanal que garantiria um vínculo com um mesmo grupo por um período de, no mínimo, três meses – representaria uma forma de ganhar um lugar no cotidiano dos jovens.

A idéia básica da nossa proposta era, por meio da exibição de filmes, debates e produção de vídeos (desde narrativas “jornalísticas” criadas pelos internos a partir de sua própria experiência, até roteiros ficcionais por eles elaborados), ter acesso ao universo de representações dos jovens, acerca do seu cotidiano, sua realidade e do “mundão”⁶. Também nos atraía a reciprocidade que caracteriza a relação professor-aluno e a possibilidade de criação de uma situação de intersubjetividade, diferente da que até então caracterizava nossa atividade de pesquisa. A participação efetiva no cotidiano da internação, por meio da função de “oficheiro”, nos permitia, além da observação, a interação com o grupo.⁷ A partir de então novas identidades eram somadas a de pesquisadoras: para a instituição éramos voluntárias, queríamos trabalhar com os jovens internos e contribuir para a ocupação do tempo dos mesmos; para os jovens éramos pessoas dispostas a transmitir um conhecimento, sem vínculo empregatício com a instituição, o que favorecia a criação de uma relação menos desconfiada.

As oficinas transcorreram entre junho e setembro de 1999. Em geral, aconteciam uma vez por semana, em sessões de duas horas, com cerca de oito internos. A seleção era realizada pela própria Febem em unidades diversas. Não fizemos restrições quanto à idade ou escolaridade. A duração prevista era de três meses.⁸ Pude-

mos exibir vídeos e discuti-los com os grupos, ensinar técnicas básicas de manuseio de equipamento para captação de imagens e sons em VHS e Hi-8 e exercitar algumas formas narrativas, como entrevistas e reportagens.

A partir de setembro, nossas idas à Febem e as aulas tornaram-se um problema, tanto para nós quanto para a instituição. As rebeliões, que já vinham acontecendo desde o início do ano, passaram a ser freqüentes e mais violentas, o que implicou um “fechamento” da instituição. Perdemos classes inteiras por conta das fugas, e os que não haviam fugido, “por uma questão de segurança”, estavam proibidos pela direção de sair da unidade. Por outro lado, a *nossa* segurança “virou uma questão”. Fomos aconselhadas, num primeiro momento, a suspender nossas idas à Febem. Conseqüentemente, a oficina foi interrompida.

Algum tempo depois, o Governo do Estado de São Paulo passou a interferir diretamente no cotidiano da Febem. De acordo com funcionários, a ordem do então governador Mário Covas era “ocupar o tempo dos meninos”. Prontamente vários cursos novos foram oferecidos: *street dance*, artes, circo e música. Com essa nova política de multiplicação de atividades, fomos avisadas de que a oficina poderia continuar; se éramos criadoras, fomos feitas criaturas. Nossas aulas tornaram-se um potencial instrumento institucional para ocupação do tempo.⁹

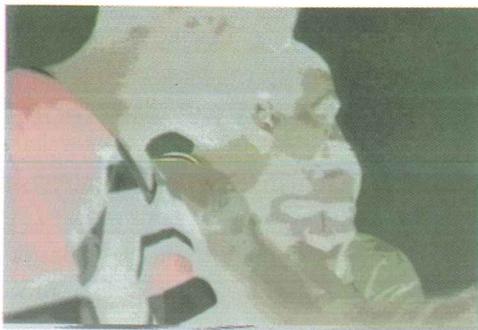
Apesar do “convite”, o curso foi definitivamente interrompido em novembro e nunca mais retomado.

⁶ Categoria nativa que designa um conjunto de expectativas relativas à desinternação, assim como o presente que deixa de ser vivido fora dos muros da instituição. Paula Miraglia discute o conceito em sua dissertação de mestrado (Miraglia, 2001).

⁷ Ruth Cardoso (1988, p. 103) afirma ser a relação intersubjetiva uma “comunicação simbólica que supõe e repõe processos básicos responsáveis pela criação de significados e de grupos. É neste encontro entre pessoas que se estranham e que fazem um movimento de aproximação que se pode desvendar sentidos ocultos e explicitar relações desconhecidas”. Nas palavras da autora, se a observação fornece a medida das coisas (“Observar é contar, descrever e situar os fatos únicos e cotidianos, construindo cadeias de significação”), a participação “é condição necessária para um contato onde afeto e razão se completam”.

^{8,9} No final do artigo.

¹⁰ À época das oficinas, a Febem abrigava aproximadamente 1.600 internos, todos do sexo masculino, entre 12 e 21 anos de idade. Os adolescentes eram divididos e agrupados em 14 unidades educacionais (UE) de acordo com faixa etária e com a gravidade das infrações cometidas. As unidades eram isoladas entre si, cercadas e com saída controlada. Havia locais comuns, que alguns dos jovens podiam freqüentar. A maior parte das atividades profissionalizantes ou de lazer acontecia nesses espaços intramuros, porém externos às unidades. Nossa oficina acontecia em sala anexa à biblioteca da Febem.



Oficinas de vídeo: jovens internos à frente e atrás das câmeras. Imagens do vídeo *Microfone, senhora*, de Rose Satiko Hikiji: eleitos especiais para garantir a preservação da imagem do adolescente interno na Febem, em atenção ao Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA).

“Eu já conhecia uma câmera dessas”

Diferentemente de nossas expectativas iniciais, o processo de discussão e apropriação do vídeo por parte dos alunos mostrou-se uma experiência mais rica do que o material imagético que seria, supostamente, o produto final das oficinas. Por isso, a reflexão sobre este processo passou a ser nosso principal objeto de análise.

A inserção de nosso projeto no programa da Escola-Oficina já o impregnava de significados. A Escola é responsável pela coordenação do ensino fundamental e médio (obrigatório) e por uma série de atividades ditas profissionalizantes ou de lazer, oferecidas em espaços geralmente externos à EU.¹⁰ Nos primeiros encontros que tínhamos com os jovens, éramos freqüentemente questionadas sobre o caráter da oficina: ora tivemos que explicar que não era um curso para aprender a consertar vídeo, ora que justificar a inexistência de um certificado de conclusão. A lógica utilitária com a qual lhes eram apresentados os cursos profissionalizantes era um estereótipo a ser superado.¹¹ A nós era evidente o fato de que não formaríamos técnicos: nosso

objetivo era introduzir a linguagem e os instrumentos do fazer imagético, pensando-os como ferramentas reflexivas, que os estimulassem não só a conhecer uma nova forma de comunicação, como a pensar sua situação por meio desta linguagem.

Nas primeiras sessões, alguns jovens manifestavam seu interesse diretamente na aquisição da técnica – por exemplo, para ter uma opção profissional ao sair da Febem. Mas a maioria ia à oficina sem objetivos definidos, para simplesmente “matar o tempo”, justificativa mais comum, aliás, de participação em qualquer atividade fora da rotina da UE. Mas, uma vez superados alguns mal-entendidos e esclarecido o teor do curso, percebemos haver um repertório compartilhado de representações entre os jovens cujos pilares eram a câmera e um determinado tipo de narrativa videográfica.

O objeto-câmera fascinava nossos alunos. Uma das primeiras atividades que propúnhamos na oficina era a apresentação da câmera. Mostrávamos seus componentes, suas operações básicas e ela era então passada de mão em mão, até que todos a tivessem experimentado. Alguns afirmavam já conhecer uma câmera de vídeo (“eu roubei uma”), outros



¹² Os números são referências ao Código Penal.

queriam saber quanto custava. Nas falas curiosas, evidenciava-se a atração causada pelo aparelho eletrônico, de alto valor monetário e também simbólico. “Conhecer uma dessas”, saber usá-la e, no limite, possuí-la era sinal de status e poder. Fazer a oficina era, nesse sentido, uma possibilidade nítida de diferenciação com relação ao grupo de internos.

Esse aspecto ficou evidente em um dos exercícios que propusemos: o registro de uma atividade do seu cotidiano. O grupo de internos da UE 7 – composta por jovens de até 14 anos – sugeriu que gravássemos a festa junina que aconteceria em sua unidade. Chegamos no local sozinhas e começamos a perguntar pelos participantes da oficina. Em poucos minutos, estávamos com alguns deles, que se separavam dos demais para, primeiro, conversar conosco e, em seguida, começar as reportagens. O grupo com a câmera atraía a curiosidade dos demais. Vários queriam participar das filmagens, mas os nossos alunos faziam questão de explicar que somente os participantes da oficina podiam filmar. Com a câmera na mão, os jovens sentiam-se à vontade para entrar em espaços de circulação restrita, como a cozinha, e para falar com pessoas menos acessíveis. Um deles aproveitou a oportunidade para entrevistar uma psicóloga, interrogando-a sobre o momento de sua saída da Febem. A câmera funcionava como um mediador: diálogos que normalmente seriam delicados ganhavam um tom impessoal. A forma de entrevista possibilitava que os jovens explorassem alguns aspectos da vida institucional a partir de um outro lugar.

A câmera era também o principal instrumento mediador de nossa relação com os internos. Em nossas primeiras conversas com

os grupos, sugeríamos, como exercício, que eles se apresentassem para a câmera. Em seguida, exibíamos o material gravado e discutíamos da qualidade da captação à postura e voz dos “apresentadores”. Assim, nossa introdução no grupo era mediada pelo equipamento, e isso teve consequências relevantes.

O tipo de atividade que estávamos propondo estimulava de forma peculiar a fala de nossos sujeitos. Os exercícios de depoimentos para a câmera e de grupos de entrevista – os primeiros que sugeríamos na oficina – eram realizados com empolgação pelo grupo. O vídeo era rapidamente associado à possibilidade de narrar a experiência da internação. Falar para a câmera era substancialmente diferente de conversar com uma pesquisadora. O formato “depoimento” ou “entrevista” (no qual um dos jovens era o repórter, um, o entrevistado e o terceiro, o câmera) dava aos internos a possibilidade de domínio sobre o conteúdo da fala: eram eles, e não nós, quem escolhia o que falar.

Neste sentido, é interessante observar que, diferentemente do silêncio sobre o histórico do interno, sugerido pela política institucional, nas oficinas, desde as primeiras sessões, o tema do crime vinculado à história pessoal aparecia como um dos motes preferidos dos jovens. Na rodada de apresentação dos alunos, por vezes gravada em vídeo, pedíamos que eles se apresentassem e dissessem porque estavam fazendo aquele curso. As apresentações se assemelham:

Meu nome é Luiz, tenho 14 anos, moro em São Matheus, vim roubando 157,¹² roubando banco, aí os polícia me pegou, me bateram, jogou no chão, falaram para mim

ficar quieto, pá, senão ia me matar, aí depois me levou pra trás da delegacia, me bateram mais, aí eu vim pra cá, fui pra UAI primeiro depois vim pra cá e estou há seis meses já.

Meu nome é João, vou fazer 15 anos amanhã, estudo, moro em Francisco Morato, vim roubando 157, roubo a Rolex. Tava correndo, aí veio um polícia de um lado e um do outro, apontaram os dois revólver pra mim, aí eu tive que parar, puxaram o rodo pra mim, quase jogaram eu embaixo da Blazer, me levaram para a delegacia.

Antes de qualquer antecipação por parte das pesquisadoras, os jovens tratavam de fazer o que julgavam ser a apresentação da sua pessoa: nome, idade, bairro onde moravam e vínculo com a criminalidade (inclui-se aí o confronto com a polícia). A fala do crime surgia, mesmo sem este ter sido questionado. Por mais curtas que sejam as falas, elas apontam para a constituição de uma identidade que se cria a partir da experiência com a criminalidade.

Nome e idade são dados concretos de identificação pessoal. Estão, por exemplo, na carteira de identidade, um dos símbolos da nossa sociedade mais importantes na formação da figura do indivíduo. Colocar o envolvimento com o crime – ou melhor, com um tipo de crime específico – ao lado de informações capazes de individualizar ao máximo cada um dos nossos sujeitos pode ser interpretado como uma tentativa de reivindicar um lugar ou uma identidade individual num espaço construído para a despersonalização.

Por outro lado, o vídeo surgia também

como possibilidade de mostrar para a “sociedade” as coisas boas que eram feitas na instituição. Exemplos como a cobertura videográfica da festa junina – pauta sugerida e elaborada pelos jovens – evidenciam a preocupação que eles têm com o fato de “lá fora” todo mundo pensar “que aqui só tem gente ruim”.

– Fabio,¹³ por que você está aqui na Febem?

– Eu vim pra cá roubando, tava num carro com um colega meu, o carro era roubado. A polícia parou a gente, aí não teve jeito, né, vim parar aqui.

– E o seu colega?

– Ele era de maior, não deu mais Febem não.

– Menor Robson, e você, quer contar como veio pra Febem?

(Silêncio na classe seguido de risos.)

– Ah, esse aí é batedor de carteira, nem vale a pena ele contar.

(A classe inteira fica rindo durante algum tempo, e Robson não fala nada.)

No pequeno trecho da entrevista aqui reproduzida, o interno que ocupa o papel de entrevistador¹⁴ chama o outro de “menor Robson”. Vemos que, ao reproduzir o modelo de entrevista da mídia eletrônica, os jovens acabam por incorporar não só o formato, mas também o discurso que, neste caso, associa ao sujeito a condição de “menor”, historicamente estigmatizada pela associação ao universo da criminalidade e da pobreza.

O fato de estar à frente da câmera tem conseqüências subjetivas importantes que são otimizadas dada a situação da internação. Por um lado, a maioria dos internos na Febem pertence a camadas de baixa renda, com

¹³ Os nomes dos jovens foram trocados para preservar a segurança e a privacidade dos próprios adolescentes. Este é um trecho de entrevista realizada pelos alunos da oficina que trabalhavam em duplas: um filmava, enquanto o outro fazia a entrevista.

¹⁴ Nas simulações de entrevistas, era recorrente os meninos falarem que eram os “jornalistas” ou “repórteres”. Por várias vezes, eram reproduzidos alguns jargões mais conhecidos de jornais televisivos diários.



pouco acesso a espaços de expressão. Por outro, a internação é caracterizada por um processo de esquecimento dos seus sujeitos. Condição liminar,¹⁵ baseia-se na retirada dos jovens do convívio social. Ao internar um jovem que cometeu um ato infracional, a sociedade crê estar punindo-o (a crença na recuperação, no caso da Febem, seria ingênua ou irônica) e, ao mesmo tempo, imagina-se mais “segura”. Há, nas entrelinhas deste processo, a idéia de *prender para esquecer*. Internados, os jovens – os mesmos que incomodam ou ameaçam motoristas nos faróis – estão invisíveis. É neste cenário que precisa ser pesada a importância de estar à frente da câmera. Falar para o vídeo é marcar uma presença, expor a sua condição, abandonar por momentos a invisibilidade que os caracteriza, deixar registrada sua existência, sua revolta.

Nas rodadas iniciais de apresentação que propúnhamos nas oficinas,¹⁶ surgiam como temas recorrentes a violência sofrida tanto na captura policial quanto na própria Febem, no interior das unidades. Sem conhecer o uso que faríamos do vídeo, os jovens denunciavam os maus-tratos e as condições subumanas de vida na Febem. Muitos respondiam a tal situação expressando o desejo de fuga. A peculiaridade de tais falas é que raras vezes foram estimuladas pelas pesquisadoras. A narração da condição da internação no formato de denúncia partia geralmente do grupo, o que pode ser interpretado como uma consciência da possibilidade de alcance do vídeo ou mesmo de um interlocutor com circulação no *mundão*.

Estar *atrás da câmera* era também um ato peculiar dada a situação de internação. Para

começar, o fato de terem em suas mãos o equipamento das pesquisadoras – que sempre ressaltamos ser nosso e único – indicava a confiança que tínhamos neles. A manipulação da câmera era, no limite, uma ação independente, pouco comum no ambiente institucional. A escolha do que filmar era livre, dentro dos limites impostos pelo espaço e duração das aulas. Esta liberdade tinha como resultado desde a escolha das “pautas” e entrevistados, até o uso não previsto e desafiador do equipamento, como a gravação em *zoom* de partes do corpo de uma funcionária. Por fim, o domínio da técnica básica de captação de imagens os fazia autores: com a câmera, criavam narrativas que eram exibidas e comentadas com o grupo.

Apresentação, representação e audiência

O cronograma da oficina previa a exibição e discussão de alguns filmes e documentários com temáticas que acreditávamos próximas ao universo social do jovem interno. Tínhamos a idéia de que a exibição de filmes que retratassem uma determinada condição social – como a vivida por jovens nos morros cariocas, ou nas ruas do centro de São Paulo¹⁷ – criaria uma identidade reflexiva, ou seja, por meio da identificação, os filmes ampliariam o repertório de imagens, idéias e visões de mundo dos jovens. Ocorreu sim uma identificação etária (os jovens protagonistas dos filmes eram também adolescentes), mas as realidades encenadas provocaram, acima de tudo, estranhamento. Ao negar a identificação com os personagens exibidos, os jovens acabavam por marcar um lugar

¹⁵ Victor Turner (1970) analisa processos de liminaridade, como os ritos de passagem.

¹⁶ Estas primeiras apresentações eram gravadas pelas pesquisadoras em vídeo e simultaneamente apresentadas em um monitor de TV. Após a gravação, o grupo geralmente pedia para rever as imagens.

¹⁷ Exibimos, nas primeiras sessões, os seguintes vídeos: *As pedras no meio do caminho* (Bastos, Schuller e Wainer, 1996), *Meninos eu ví?* (Salles, 1992) e *Funk Rio* (Goldenberg, 1994). Os dois primeiros são filmes que abordam o universo dos meninos e meninas de rua, sendo que *As pedras no meio do caminho* é resultado de uma oficina realizada pelos autores com jovens que moravam na praça da Sé, em São Paulo. Já *Funk Rio* trata da sociabilidade entre jovens cariocas a partir da cultura do funk.

¹⁸ Cabe lembrar que esse programa deu uma cobertura peculiar às rebeliões que aconteceram nos anos de 1999 e 2000. Sempre que apresentava uma notícia sobre a Febem, o apresentador começava a narração chamando os internos de “esses meninos” e rapidamente passava a chamá-los de “marginais”, “bandidos” e até “animais”.

identitário multifacetado: não eram meninos de rua ou moradores da favela, estavam preocupados em caracterizar o percurso que os levou à internação.

Tal processo de criação de uma identidade do grupo está presente também nas respostas que tivemos nos exercícios de produção de imagens. Se o processo de produção de imagens é tomado aqui como objeto de análise, isto se dá porque este se revelou um instrumento potencial de mobilização do universo simbólico institucional. Nos exercícios de entrevista descritos acima, os alunos se apropriaram de um repertório próprio da mídia eletrônica. Apesar de nossa insistência na produção de narrativas com alguma liberdade formal (e até mesmo ficcionais), a maioria das produções dos alunos era inspirada no discurso e na forma dos telejornais mais sensacionalistas, os mesmos que, ao cobrir as rebeliões na Febem, as descreveriam de forma melodramática, exaltando o perigo, o medo, a falta de controle da situação e referindo-se aos internos como “menores”, “bandidos”, “animais”, “marginais”.

A encenação da reportagem contava com dois personagens: de um lado o entrevistador – que na maioria das vezes reproduzia as expressões e trejeitos dos repórteres do telejornal Cidade Alerta, da Rede Record, apresentado por Datena;¹⁸ de outro, um interno da Febem, sempre tratado pelo “repórter” por “menor fulano”. Na pauta, eram recorrentes temas como criminalidade, o percurso até a Febem, as condições da internação, a visão da “sociedade” sobre a instituição e os planos para o futuro. A construção da cena se traduzia numa ficção perversa e irônica: a escolha dos personagens – o repórter sensa-

cionalista e o interno genérico – reificava os estereótipos sociais que estigmatizam o jovem interno. Para narrar suas histórias, elegiam justamente uma figura conhecida do público pelo tratamento discriminatório e maniqueísta dirigido aos jovens em conflito com a lei. Se, por um lado, havia uma ironia na capacidade de manipular essas representações e valores, por outro, estava explícita a fragilidade da condição de interno: não conseguiam falar de si sem usar uma narrativa que tradicionalmente os estigmatiza.

Podemos interpretar a escolha do personagem “repórter” de duas maneiras: em primeiro lugar, revela que os jovens compartilham alguns dos valores conservadores veiculados nesse tipo de telejornal – a narrativa maniqueísta é parte de seu repertório, e esses valores conservadores, ligados a uma “boa moral”, se manifestavam também quando o assunto era mulheres, casamento e família. Por outro lado, podemos assumir que os jovens identificam este discurso como um veículo de valores de segmentos da sociedade favoráveis à internação como forma de vingança, repressão, punição. Ao escolhê-lo como forma de comunicação, estariam manifestando essa consciência, muitas vezes manipulando esse tipo de discurso, de modo que a ironia acabava sendo seu traço mais marcante.

Já a construção do personagem “interno” conta com a exposição de aspectos que compunham a identidade do grupo, mas não necessariamente de elementos de uma história de vida específica, o que implicaria o relato numa perspectiva individual. Não há, nessa construção de um interno genérico, uma obrigação com a idéia de verdade: importa menos como foram presos de fato, e mais



como esse acontecimento se transforma em história. O mesmo vale para os planos de fuga ou o que imaginam da liberdade e da volta ao mundo; não interessa tentar interpretá-los na chave da sua possível concretização, mas sim ver como a sua construção é, na verdade, a exposição de um conjunto de valores relevantes para os sujeitos da ação. A noção de *encenação* é essencial para descrever o processo criativo e o tipo de comunicação que se estabelecia por meio das imagens. Os personagens encenados condensavam uma série de características do que se imagina ser o interno da Febem. Em lugar de deixarem a câmera registrar suas próprias histórias pessoais, os jovens narravam histórias imaginadas, incorporavam personagens baseadas ora em um senso comum sobre quem é o interno da Febem, ora nas experiências concretas vividas no cotidiano da internação. As histórias dos “entrevistados” criados não diferiam completamente de suas próprias histórias, mas o distanciamento proporcionado pela encenação permitia um certo devaneio e a garantia de alguma privacidade. Podemos aproximar a experiência da encenação do que Gregori (1997) chama de *viração*, um tipo específico de sociabilidade dos “meninos de rua”, em que crianças e jovens jogam com a alternância de papéis, misturando suas experiências de vida com as representações sociais a eles atribuídas. Como a *viração*, a encenação permitia aos jovens ocupar lugares diversos: ora eram vítimas de maus-tratos, ora criminosos experientes, ora jovens recuperados prontos para o retorno ao convívio social.

O momento da audiência – quando assistíamos ao material produzido durante a ofici-

na – pode ser pensado como o auge do processo de projeção e identificação dos jovens. Nas histórias inventadas ou reais, contadas pelos personagens por eles criados ou por funcionários ou pessoas de fora por eles entrevistados, estavam as possibilidades de se reconhecer ou estranhar, de refletir sobre o produzido e sobre a própria condição de internação. Acima de tudo, era o momento de compartilhar com os colegas seu processo criativo.

Narrativas com imagens: a construção do dado etnográfico

O projeto de uma oficina de imagens tende a ser vislumbrado como um celeiro de produção de material imagético. Esse era nosso intuito no início do processo. Alguns fatores, como as interrupções em virtude de rebeliões, fugas e grande circulação de alunos dificultaram a produção contínua e sistematizada, que pudesse resultar em um material *para exibição*. As imagens que ficaram conosco são fragmentos de exercícios, pequenas entrevistas, nas quais quase sempre a câmera foi operada por jovens que acabavam de conhecê-la. Além dos problemas técnicos, sempre houve uma questão de fundo que fazia de uma oficina de imagens na Febem uma atividade bastante peculiar. O Estatuto da Criança e do Adolescente determina que, em qualquer notícia ou registro do processo legal envolvendo o adolescente em conflito com a lei (incluindo o período de internação), seja mantido sigilo quanto à identidade dos jovens. Nesse sentido, proíbe qualquer tipo de identificação dos internos, seja pela referência ao seu nome, apelido ou filiação,

seja por meio de imagens que permitam identificá-los.¹⁹ Logo, desde o início, estava determinado que não poderíamos usar as imagens produzidas na Febem de maneira irrestrita.²⁰

Se tais circunstâncias comprometem a afirmação da imagem como produto final, elas acabam por iluminar o próprio processo de comunicação proporcionado pelas diversas relações estabelecidas pelo ato de filmar. As oficinas vieram a ser um momento privilegi-

ado do fazer etnográfico. A oportunidade de presenciar esse exercício de papéis, de síntese de relações, de dramatização do cotidiano veio a ser um instrumento único de investigação. Éramos propositoras e expectadoras de uma *performance*,²¹ cuja dramaturgia e encenação eram resultado de uma síntese de elementos cuidadosamente selecionados pelos autores no universo simbólico da experiência de internação.

Referências bibliográficas

CARDOSO, Ruth. Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In: _____ (org.). *A aventura antropológica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Estatuto da Criança e do Adolescente*. 8ª ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GREGORI, Maria Filomena. *Meninos nas ruas: a experiência da viração*. São Paulo, USP, FFLCH, 1997 (tese de doutoramento).

HIKIJ, R.; MIRAGLIA, P. Peguei tempo indeterminado: vigilância, violência e revolta entre os muros da Febem. *Sexta-feira – Antropologia Artes Humanidades*. São Paulo, Hedra, n. 5, 2000.

LONDOÑO, Fernando Torres. A origem do conceito menor. In: PRIORE, Mary Del. *História da criança no Brasil*. São Paulo, Contexto, 1996.

MIRAGLIA, Paula. *Rituais da violência. A Febem como espaço do medo em São Paulo*. São Paulo, USP, PPGAS, 2001 (dissertação de mestrado).

TURNER, Victor. Betwixt and between: the liminal period in rites de passage. In: *The forest of symbols*. Ithaca: Cornell University Press, 1970.

_____. *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. Nova Iorque: PAJ Publications, 1982.

ZALUAR, Alba. *Teoria e prática do trabalho de campo: alguns problemas*. In: CARDOSO, Ruth (org.). *A aventura antropológica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

Filmografia

BASTOS, Iracema; SCHULLER, Evelyn; WAINER, Júlio. *As pedras no meio do caminho*. São Paulo, 1996.

GOLDEMBERG, Sérgio. *Funk Rio*. Rio de Janeiro, 1994.

HIKIJ, Rose Satiko. *Microfone, senhora*. São Paulo, LISA-USP, 2003.

SALLES, João Moreira (coordenador). *Meninos eu vi?* Brasil, 1992.

(¹ continuação)

Em novembro de 1999, a unidade Imigrantes foi demolida. Um número grande de meninos foi transferido e encontra-se até hoje em instituições do sistema carcerário.

² É importante notar que a associação entre criminalidade e pobreza na esfera infanto-juvenil não é recente. Londoño mostra como a própria palavra *menor*, usada antes para “assinalar limites etários”, passa, no fim do século XIX, a identificar as crianças e adolescentes pobres das cidades, associando estes ao universo do crime: “Eram, pois, menores abandonados as crianças que povoavam as ruas do centro das cidades, os mercados, as praças e que por incorrer em delitos freqüentavam o xadrez e a cadeia,

neste caso passando a serem chamadas de menores criminosos” (Londoño, 1996, p. 135). Tratamos, neste artigo, de um momento específico desta longa história, no qual o discurso do medo é potencializado pela cobertura da mídia televisiva e impressa (cf. Miraglia, 2001).

⁸ Essa duração foi bastante variada. Rebeliões, fugas, desistências e desinternações eram responsáveis por grande flutuação nos grupos, o que inclusive dificultava a finalização dos processos por nós imaginados.

⁹ Em Hikiji e Miraglia (2000), discutimos a centralidade da noção de tempo no universo da internação.



Abstract

The article presents and discusses a project of video workshops developed by the authors in 1999 involving groups of youths confined in Febem/SP. The overall purpose is to reflect on the possibilities and results of the introduction of visual language in the process of communication and acquaintance with the other. The "Image Workshops" were based on the discussion of videotapes brought by the researchers: Videos showing themes related to a theme close to the reality of the prisoners, starting with the discussion of both video techniques and language. The image has proven to be an important research and communication tool: The film shows, the following debates and video production (from "journalistic" narratives to fictional scripts developed by the interns) give us unique access to the day-to-day life of the interns' universe of representations.

Keywords: "video workshop", Febem, confinement, representation.

Recebido em: fevereiro de 2003.

Aprovado em: abril de 2003.





Construção de identidade: a relação entre o Museu de Arte Contemporânea e o município de Niterói

Patricia Reinheimer

Resumo

O artigo procura analisar algumas transformações na identidade do município de Niterói a partir da instituição do Museu de Arte Contemporânea. O prestígio vinculado ao nome do arquiteto que projetou o prédio do museu, aliado à dimensão civilizatória das instituições museais redimensionou o significado do município atribuindo a este uma nova posição, principalmente no campo artístico e turístico. A análise mostra como os significados são constantemente reinventados e como os museus são instituições que, além de conservar o passado, participam ativamente na construção do presente. Foi investigada também a identidade do próprio Museu que tomado como uma instituição socialmente situada tem sua identidade definida na relação com os diversos atores sociais a ela vinculados.

Palavras-chave: identidade, arte, museu, estigma/prestígio.

Introdução

Neste artigo procuro analisar os fatores influentes no processo de atribuição de sentido que a constituição do Museu de Arte Contemporânea de Niterói engendrou no município. O surgimento de uma nova instituição, aliado aos fatos a ela vinculados, gerou uma transformação na identidade de Niterói, redimensionando o significado do município e sua relação com o campo artístico e o turismo.¹ A (re)construção da identidade do município de Niterói foi produzida a partir de sua condição estigmatizada em relação ao município do Rio de Janeiro e de uma nova

instituição, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, e sua condição de prestígio.

Contextualização histórica

Historicamente, o surgimento dos gabinetes de curiosidade, embriões dos museus, se constituiu como uma forma de classificar os mistérios do mundo representados pelo "outro", o desconhecido, o antigo. Os museus tentavam criar uma visão hegemônica de identidade através da manipulação dos significados culturais. Esse jogo de poder não passava pela violência explícita, mas principalmente por negociações em forma de téc-

¹ Esse fenômeno poderia ser comparado com diversas outras situações nas quais museus de arte moderna ou contemporânea foram construídos com o intuito específico de promover uma modificação na auto-atribuição da população local, estimulando um certo "orgulho cívico". Baniotopoulou (2001) estudou o caso do Guggenheim Bilbao, no qual, guardando as devidas proporções, pode-se encontrar algumas coincidências com a situação do MAC. Utilizando um projeto arquitetônico ousado, esse museu é um misto de iniciativa pública com uma coleção privada, sendo a arte moderna e contemporânea o foco dessa coleção. A publicidade mundial que o projeto do museu recebeu antes mesmo de sua inauguração, um mês antes do MAC, trouxe benefícios à cidade em termos turísticos.

Nota: Este artigo foi escrito a partir da pesquisa de mestrado "A forma é a regra do jogo. Educação estética e construção de identidades entre um museu de arte e um grupo de classe popular", desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional/UFRJ em 2002.

nicas e dispositivos. Nesse sentido, o museu é, desde sua origem, uma instituição profundamente política, engajada em um mercado de trocas simbólicas de dominação e legitimação de identidades.

A classificação dos grupos que uma coleção engendra é uma forma de objetificar e manipular representações sociais, sendo um dispositivo com poder de definir e legitimar identidades. Essa classificação serve, portanto, a diferentes grupos como forma de instituir dimensões de poder – as coleções museográficas representam identidades culturais através de objetos científicos, etnográficos ou artísticos.

Vários atores estão envolvidos na organização dos museus e na formação de coleções. Os objetivos dessas instituições são, em grande parte, definidos pela interação entre os profissionais que aí atuam e suas expectativas mútuas, tendo como parâmetro de atuação a hierarquia de papéis previamente definidos e a função da instituição em seu contexto social.

Se consideramos que as identidades são resultado de lutas de poder (Ortiz, 1985), podemos perceber as identidades imaginadas para as populações coloniais, entre os séculos XVI e XIX, como significados definidos pelas lutas de poder e disputas por legitimidade² entre as disciplinas científicas que se formavam – história, geografia, antropologia, linguística – e pela necessidade das metrópoles em definir seus domínios. Portanto, as identidades dos povos colonizados foram, também, resultado da disputa pela definição da identidade profissional dos saberes científicos em processo de institucionalização.

O novo mercado de nacionalidades que então se formava criava a necessidade de

objetos que pudessem ser utilizados como bens simbólicos na troca de mercadorias e prestígio. Assim, a construção das identidades nacionais fez parte de um processo de determinação, codificação, controle e representação social, no qual as diferentes nações definiram suas identidades mutuamente. Os museus foram um importante dispositivo de construção de representações sociais, servindo também como instância de aferição do valor dos objetos que veiculavam nesse mercado. A consagração dos Estados-nação fez com que, no final do século XIX e início do XX, os museus se multiplicassem como instituição privilegiada para fornecer uma leitura de si e do “outro”.

No século XX, o contexto social foi incorporado às exposições como forma de demonstrar a relatividade dos fenômenos, já que causas similares não necessariamente produzem efeitos similares. Esse deslocamento foi possibilitado pelo surgimento de novas abordagens, que pensavam as culturas como resultado de conjuntos de fenômenos demarcadores de identidades. A ênfase deslocou-se dos objetos para os fatos sociais e os processos socioculturais, inseridos em seus contextos e considerados da perspectiva de quem os analisa.

“Com o fim do colonialismo político, os antropólogos traduziram seu passado colonial em história e em um sítio para exploração crítica e epistemológica de sua própria construção de conhecimento” (Cohn, 1996, p. 12), o que possibilitou pensar o processo de construção das identidades dos povos colonizados e o papel das instituições museais nessa construção (cf. Abreu, 1996).³ Os museus

² A noção de legitimidade refere-se à uma pretensão de universalidade de reconhecimento, na qual todo indivíduo ou manifestação, querendo ou não, admitindo ou não, está inserido em um sistema de regras que permite qualificá-lo e hierarquizá-lo do ponto de vista da cultura (cf. Bourdieu, 1968, p. 128).

³ A partir de um estudo de caso, Abreu elaborou sua argumentação, mostrando como o museu é um dispositivo de construção de versões específicas da história de um país.



passaram a ser considerados categorias históricas, culturalmente relativas, passíveis de serem influenciadas por disputas políticas e, portanto, sujeitas a transformações. Essa modificação no estatuto da instituição permitiu que se percebessem as exposições não como verdades inquestionáveis, e sim como resultados de classificações que estabelecem uma representação da realidade de acordo com as disputas de poder em questão (a nação, o antropólogo, a direção do museu, os curadores, os colecionadores, o acervo, a instituição financiadora, a situação política etc.). Como participantes desse processo, os museus não se apresentam como instituições isentas de posicionamento, mas possuem uma linha política e ideológica subjacente, muitas vezes implícita, mas, às vezes, formalmente expressa.

O museu de arte e algumas de suas especificidades

O museu de arte tem origem no mesmo contexto dos museus de ciências e história, estando sua trajetória sujeita à concepção específica de arte contemplada. Ao assumir uma concepção formalista de arte, seria possível considerar a história dos museus de arte coincidente com a história dos museus de ciências e história. Caso se considere uma concepção substantivista, torna-se necessário vincular o surgimento dessa instituição ao surgimento da estética como disciplina, no bojo do processo de separação entre ciência e religião e do início da discussão sobre a função da arte.

O museu de arte é uma das instituições através das quais se manipulam representações sociais, instituindo valores e normas de

comportamento e conduta relacionados às ideologias vigentes. Duncan (1995, p. 2) argumenta, a respeito do caráter ritualístico dos museus de arte, que, através da experiência estética, apresentavam os valores e crenças que serviram, no século XVIII, “às necessidades ideológicas do emergente Estado-nação burguês, proporcionando um novo tipo de ritual cívico”.

A arte foi, em relação aos domínios coloniais, um dos mecanismos de construção de representações sociais, contribuindo para forjar identidades nas quais o caráter “civilizado” do europeu contrapunha-se ao caráter “primitivo” dos povos dominados. Parte do processo de simbolização das identidades nacionais apresentava a arte culta, no século XIX, como a arte neoclássica, critério a partir do qual a identidade artística brasileira viria a ser aferida com a vinda da Missão Artística Francesa para o Rio de Janeiro, em 1816 (Guimaraens, 1998).

Com a criação de instâncias de legitimação, após a vinda da família real para o Brasil – Escola Imperial de Belas Artes, Salões oficiais, prêmios de viagem –, instituiu-se um monopólio da produção imagética oficial que desconsiderava todas as formas de manifestação artística que não partilhassem dos requisitos neoclássicos de composição e temática. A instituição da Academia Imperial de Belas Artes, mais tarde Escola Nacional de Belas Artes, hoje Museu Nacional de Belas Artes, impedia também o acesso de grupos sociais diversos à educação oficial, o que definia participações diferenciadas para os diversos grupos da produção artística (cf. Simioni, 2001).



Imagem 1. *O Inferno*. Anônimo (escola portuguesa), primeira metade do século XVI. Óleo sobre madeira, 119 x 217,5 cm. Coleção Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Beluzzo discorre a respeito da alegoria dos quatro continentes: um gênero de pintura que se foi construindo ao longo dos séculos XVI e XVII e que interpretava alegoricamente o mundo recém-conhecido. Segundo a autora, “o bom selvagem e o canibal, a visão paradisíaca e a visão infernal são efetivamente as metáforas mais freqüentes reproduzidas pelos europeus sobre o homem e a terra americana ao longo dos séculos XVI e XVII. O inferno é o título de uma pintura quinhentista portuguesa, na qual o índio aparece inscrito no universo da religião cristã... A imagem do demônio personificada no índio brasileiro é uma operação simbólica condizente com o projeto missionário colonizador” (Beluzzo, 1998, p. 71).



Imagem 2. *Primeira Missa no Brasil*, Vitor Meireles, 1860. Museu Nacional de Belas Artes. Segundo Guimaraens (1998), as obras de arte realizadas pela AIBA representaram uma acumulação de capital simbólico identificado com a família imperial do país, portanto com uma visão aristocrática. O estilo artístico neoclássico surgiu das teorias greco-romanas ensinadas pelo grupo de artistas franceses da Missão Artística, os quais orientaram seus discípulos no estudo do modelo vivo, da natureza morta e da paisagem. O neoclássicismo legitimado durante o império representou a reinvenção de um passado relacionado à Europa, tendo como base moldes americanos. Meireles representa, dentro de uma pirâmide, os poderes que operavam no Brasil – a Igreja no topo, o exército e a aristocracia na base – e, fora da pirâmide, o povo, representado pelos índios, que apenas assistem à cena.

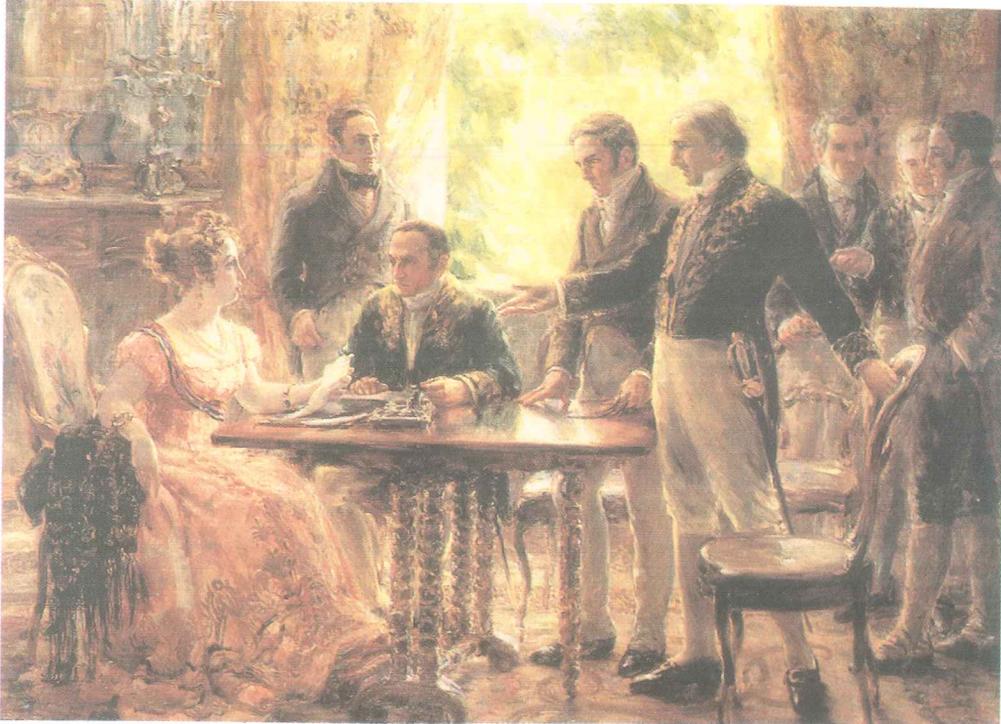


Imagem 3. *Sessão do Conselho de Estado*, Georgina de Albuquerque, 1922. Museu Histórico Nacional, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Ministério da Cultura. Reprodução fotográfica: Rômulo Faldini. Simioni (2001) argumenta que o sistema acadêmico do século XIX operou uma exclusão das mulheres do universo de uma formação superior artística que as capacitasse produzir obras do gênero considerado hierarquicamente mais importante no período, a pintura histórica. O neoclássico se apresenta como um estilo que valoriza o herói masculino e viril, sendo “a imagem tão mais poderosa quanto maior o rigor na apresentação anatômica do corpo humano” (Simioni, 2001, p. 4). Entretanto, às mulheres era vedada a aula de modelo vivo. Nessa tela, Albuquerque apresenta uma solução inovadora para o momento histórico da independência. Em vez da teatralidade das margens de um rio e de uma espada desembainhada, a artista apresentou o episódio diplomático que antecedeu ao grito, no qual a Princesa Leopoldina participa da reunião do Conselho de Estado, presidida por José Bonifácio, na qual decide-se pela declaração de independência. O imperador é transformado nessa tela em executor de uma decisão tomada pelos “intelectuais” de Estado, entre eles sua consorte.

No eixo Rio-São Paulo, a partir da década de 1920, numa tentativa de romper com o monopólio da produção artística legítima e instituir uma arte que fosse “verdadeiramente brasileira”, as manifestações artísticas procuraram redefinir suas identidades, mantendo, entretanto, a posição central da arte oficial europeia como critério em relação ao qual se definia a “identidade artística brasileira”.⁴

No final da Segunda Guerra Mundial e durante a década de 1950, com a crise dos países destruídos pela guerra e a conseqüente

queda de preços das obras de arte, houve facilidade para sua aquisição pelos países periféricos. No Brasil, empresários como Assis Chateaubriand aproveitaram a oportunidade para constituir as coleções que formariam alguns dos principais museus de arte moderna brasileiros.

Esses museus seguiram, em grande parte, a linha museológica em arte instituída, principalmente, nos Estados Unidos, voltada especificamente para a exibição dos movimentos “modernos”. Uma das características desses museus foi o abandono de uma linha expositiva que bus-

⁴ Tendo a Europa como centro formador de artistas brasileiros – os prêmios de viagem custeavam estágios em ateliês europeus –, a forma como essa ruptura foi forjada assumia novos temas, como “brasileiros”, mas adotava como linha estilística movimentos que já se encontravam institucionalizados na Europa: impressionismo, expressionismo, futurismo etc., critério quase exclusivo a partir dos quais as manifestações brasileiras têm sido classificadas.

⁵ Cildo Meireles, Lygia Clark e Hélio Oiticica são alguns dos artistas que tiveram suas obras expostas em retrospectivas individuais no exterior.

casas as origens da arte, consideradas pela história da arte oficial como Grécia e Roma, em prol da exposição de movimentos específicos. As rupturas que a arte moderna havia efetuado com as tradições clássicas e com o academismo, assim como a crescente autonomização do campo artístico, com a expansão dos grupos sociais relacionados à discussão, divulgação e financiamento de artistas e movimentos, contribuíram para o processo de surgimento dessa nova concepção de museu. O museu de arte adquiria assim uma característica histórica, não necessariamente de conservação de um passado, mas principalmente de construção de um presente (Hobsbawm, 1984).

Essa nova concepção poderia ser interpretada como uma oportunidade dos países “novos” para marcar a diferença entre uma noção de tradição, representada pela Europa e os museus históricos, e uma representação de modernidade. Nesse sentido, a instituição de museus de arte moderna e contemporânea no Brasil poderia ser compreendida como a representação de uma nação em processo de construção – um “país do futuro” –, parte de uma estratégia política de inserção simbólica do país em uma categoria específica de países.

Em 1951, a instituição da Bienal de São Paulo constituiu a mais importante instância de legitimação para os artistas brasileiros, assim como um eixo de atualização a respeito das tendências européias e norte-americanas. A partir das décadas de 1960 e 1970, o campo artístico contava com a participação da segunda ou terceira gerações de imigrantes europeus na indústria do gosto, o que contribuía para um esforço de revisão da representação inferiorizada que essa indústria

se auto-atribuía. O regime autoritário desse período, com uma política econômica que favorecia a concentração de riqueza e a relação dos intelectuais e artistas que tendia a uma oposição ao regime (Durand, 1990), favoreceu o surgimento de movimentos artísticos que questionavam os espaços institucionais de comércio e exibição de arte e uma linguagem que prezava pelo velado, não-revelado. A arte conceitual brasileira inovaria em relação aos movimentos norte-americano e europeu ao incorporar à sua linguagem conteúdos políticos. Pela primeira vez um movimento artístico brasileiro era consagrado interna e externamente.

Ao longo das décadas de 1980 e 1990, o experimentalismo se estabeleceu como linguagem dominante, destituindo os materiais e suportes “nobres” como estratégia de consagração. Diversos artistas brasileiros⁵ passaram a integrar coleções de museus europeus e norte-americanos, assim como tiveram retrospectivas em importantes instituições museais. Nesse mesmo período, surgem no Brasil as primeiras versões da reformulação conceitual de museologia que resultou numa nova instituição, o centro cultural, além da transformação dos museus tradicionais em “shoppings culturais”, incluindo, além das salas de exposição, restaurantes, lojas, cinemas, salas de teatro e de concerto, entre outras possibilidades de entretenimento.

No momento em que novas disputas de poder colocaram em jogo noções como multiculturalismo, transnacionalismo e pluralismo cultural, a homogeneidade identitária representada na origem das instituições museais e, mais especificamente, a centralidade dos países dominantes como fornecedores únicos



de nomes e obras consagradas passaram a ser questionadas. O papel do museu como preservador da memória através dos objetos artísticos tem sido discutido, e um novo paradigma de museus de arte voltados para processos que pensem as obras dos artistas como identidades em constante (trans)formação tem orientado as discussões internas ao campo. O Museu de Arte Contemporânea de Niterói, inaugurado em 1996, tem esse horizonte de discussões como contexto de inserção.

Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Em 1991, com dificuldades para armazenar suas obras, o colecionador de arte João Sattamini⁶ ofereceu seu acervo, na forma de comodato, ao município de Niterói, em troca de espaço para armazenamento, preservação, divulgação e produção de pesquisas a respeito da coleção. A intenção inicial era utilizar para tal empreendimento um prédio que estivesse fora de uso. Entretanto, o prefeito, vislumbrando uma possibilidade de ampliar o significado da iniciativa, decidiu convidar o arquiteto Oscar Niemeyer para criar um prédio específico que abrigaria a coleção, um museu de arte contemporânea.

Como o patrimônio nacional faz parte de um mercado mundial de bens simbólicos, a construção de novos patrimônios arquitetônicos contribui para um redimensionamento da inserção da nação nesse mercado. Nesse sentido, a escolha de grandes arquitetos para a idealização de projetos arquitetônicos de museus é uma estratégia que amplia o valor relativo do patrimônio nacional, ao aliar o

significado da instituição – como uma instituição relacionada à noção de civilização dos costumes – a nomes consagrados no interior do campo de produção artística mais diretamente relacionado aos símbolos de poder dos Estados, a arquitetura.

A participação de um arquiteto consagrado como Oscar Niemeyer contribuiu em múltiplas dimensões para legitimar o projeto de construção do novo museu. Niemeyer inaugurou, na década de 1950, através da intensa utilização das linhas curvas,⁷ a manifestação de uma arquitetura moderna com “identidade brasileira”, representação condizente com a ideologia nacionalista então em vigor.

Além de uma arquitetura representante da “brasilidade”, o arquiteto adotou uma estratégia ideológica de afirmação da irredutibilidade da invenção plástica a quaisquer outros valores, reforçando essa postura através da negação de privilégios e de um discurso político que o vinculava ao Partido Comunista Brasileiro. O projeto do MAC, assim como diversos projetos para escolas, hospitais e instituições do gênero, fez parte de uma estratégia de consagração, que Niemeyer utilizou ao longo de sua trajetória profissional, na qual negligenciava honorários, acumulando capital simbólico fundado no reconhecimento da representação do artista “criador” (Durand, 1991).

A inversão de papéis que essa estratégia aciona transforma a função do arquiteto na do artista plástico de grandes dimensões, o que modifica seu papel no interior da estrutura de relações no campo da produção arquitetônica. As críticas a respeito da funcionalidade dos prédios de Niemeyer são resultado de um processo no qual sua obra é

⁶ Vera Zolberg (1986) discorre sobre as formas pelas quais os colecionadores procuram ganhos simbólicos e materiais ao ter seus trabalhos expostos em instituições públicas de prestígio.

⁷ As curvas são associadas, em declaração do próprio arquiteto, às paisagens brasileiras, ao corpo de mulher e à teoria da relatividade de Einstein, signos de “brasilidade” e “modernidade”.

recebida por aqueles que o contratam como uma escultura, e não como um projeto arquitetônico. Faz parte do “mito” do MAC o fato de Niemeyer ter rabiscado rapidamente, em um guardanapo, a forma do museu, na primeira reunião sobre o projeto. Aceitar a forma em detrimento da função tem como resultado um museu que possui uma reserva técnica subdimensionada e não tem biblioteca, nem sala para projetos educativos (a sala da divisão de educação foi “improvisada” a partir da subdivisão da sala de pesquisa). Segundo Ítalo Campofiorito (2001), diretor geral do MAC, “a liberdade de concepção formal e o abandono de qualquer condicionamento racionalista ou funcionalista, como se dizia nas primeiras décadas do século XX, foram diretrizes de criação que ele (Niemeyer) desenvolveu durante toda sua vida”.



Imagem 4. O esboço da estrutura do museu acabou se tornando a logomarca da instituição.

Portanto, o convite ao renomado arquiteto redimensiona o significado do museu através de uma linguagem arquitetônica definida como representante de uma “modernidade

tipicamente brasileira”, apresentando uma “obra de arte” para conter obras de arte. Além disso, o discurso ideológico do arquiteto estava em consonância com a postura política do então prefeito de Niterói: a construção do MAC fez parte de uma estratégia de atuação que teve na categoria abstrata “qualidade de vida” um slogan que se afirmou através de iniciativas como a implantação do programa Médico de Família e o patrocínio de diversos eventos artísticos durante a administração daquele prefeito.

A escolha de Niemeyer, diretamente relacionada à construção de símbolos de poder, brasileiros e estrangeiros, gerou em torno do museu uma visibilidade nacional e internacional, contribuindo para a transformação da dimensão simbólica da instituição, assim como do município de Niterói. Antes mesmo de sair do papel, a maquete do MAC foi exposta no Museu de Arte Moderna de Nova York, concorrendo a um prêmio internacional de arquitetura, o prêmio Pritzker, e o projeto foi publicado em revistas especializadas e periódicos nacionais e estrangeiros.

Na cidade, a simbologia do museu adquiriu dimensões sem paralelo com outras instituições museais brasileiras. Niemeyer trabalhou com o que havia de mais estigmatizante para Niterói: a idéia de que o município só teria de interessante a paisagem e a proximidade com o Rio de Janeiro. A escolha do terreno no Mirante da Boa Viagem e a forma – externa e interna – do prédio, com uma janela em todo seu redor, permitindo que a paisagem da Baía de Guanabara invada o interior da sala externa – o prédio tem uma sala central e uma sala que contorna toda a extensão circular da estrutura –, contribuí-



ram, juntamente com a política cultural empreendida pelo governo municipal e o apoio da mídia, para transformar o estigma em prestígio. Em diversos momentos, durante a pesquisa, foi possível perceber como a imagem de Niterói se apresentava de forma “positiva”. Várias pessoas encontraram, dentro do feixe de programas implementados pela prefeitura e anunciados pela mídia, um que consideravam digno de ser enaltecido. A representação positiva expressa na fala das pessoas não eliminava críticas severas, inclusive ao slogan “qualidade de vida”, que foi questionado, principalmente por moradores do Morro do Palácio, vizinho ao museu. Entretanto, o consenso era de que a imagem da cidade havia mudado para melhor.

A silhueta do museu transformou-se na logomarca da prefeitura e de várias empresas niteroienses, tornando-se símbolo oficial da cidade. A transformação da estrutura construtiva do prédio em uma logomarca modificou o sentido da entidade. O significado ritualístico referente ao campo da produção artística de um museu de arte foi minimizado, e a representação de emblema de cidade “moderna” foi forjada a partir de sua forma arquitetônica, enfatizada em detrimento de seu conteúdo.

O museu foi construído visando especificamente à atração turística. Não esteve presente no discurso de exaltação do projeto a relação deste com o campo da produção artística. Segundo o diretor da Secretaria de Turismo no período da pesquisa, o MAC fez uma revolução no turismo de Niterói, e a visitação à cidade aumentou após a construção do museu. Sendo Niterói uma cidade de negócios – de estaleiros e plataformas de

petróleo –, sua visitação estava restrita às reuniões que esses negócios exigiam. Em virtude da divulgação que o museu gerou, estrangeiros que vinham trabalhar e ficavam hospedados no Rio de Janeiro passaram a se hospedar em Niterói, pois tomaram conhecimento de que existia ali uma infra-estrutura turística. A construção de um museu com essas características consagra uma política cultural que parece adotar padrões de comportamento condizentes com uma racionalidade profissional valorizada no mercado internacional, haja vista que um turismo eminentemente profissional, vinculado aos extratos superiores de países estrangeiros, costuma atribuir às instituições museais o significado de templos de rituais cívicos (Duncan, 1995).

A instituição tem sido utilizada como espaço de manipulação de significados de diversas maneiras, para além das exposições de arte: o prédio foi palco para a cerimônia de posse do prefeito Jorge Roberto Silveira, o mesmo que teve a iniciativa de construir o museu, mas que deixou o cargo antes da inauguração. Após o mandato de seu sucessor, que inaugurou a instituição, Silveira foi novamente eleito. Esse dado mostra um índice relativamente alto de aprovação dos eleitores de Niterói à sua estratégia política. Visitantes ilustres, hospedados em Niterói e no Rio, são freqüentemente levados a conhecer a instituição; encontros do partido político da prefeitura são ali realizados; além de o espaço de exposição ter servido como linguagem na troca simbólica de prestígio com outras nações: em um intercâmbio com Cuba, o MAC expôs uma coleção de fotografias sobre a revolução cubana, entre junho e agosto de 1999. Não sendo esta uma exposição que se

⁸ Cf. página da Internet: <http://www.macnit.com.br>, dezembro de 2001.

⁹ Os Salões foram importantes instâncias de consagração que funcionaram na Europa, a partir do século XVIII, e no Brasil, a partir do XIX. Um dos Salões mais conhecidos foi o *Salon des Refusés*, que alavancou a carreira do grupo de pintores impressionistas.

esperaria encontrar em outros museus de arte contemporânea, ela está de acordo com o papel social que esse museu específico tem representado no interior do campo burocrático do município. O Museu de Arte Contemporânea de Niterói desempenha um papel social importante no mercado de prestígio do qual participa a administração do município.

A constituição de um Conselho Curador (D.O., 1992), assim como o caráter do acervo, parece ser relevante para a discussão aqui empreendida. Os nomes que se mantiveram no Conselho desde a instituição do museu são: o ex-secretário de Cultura Ítalo Campo-fiorito, o dono do acervo, João Sattamini Netto, a marchand Anna Maria Niemeyer e Victor Arruda, artista plástico e consultor do colecionador. O contrato de comodato, firmado entre o colecionador e a prefeitura, estipulou em cinco anos, com possibilidade de interrupção e/ou extensão, o prazo no qual as obras estariam sob responsabilidade do museu. Esse acordo faz do MAC um museu peculiar, visto que, não possuindo acervo próprio, a propriedade no qual está pautada a instituição é a memória produzida a respeito das obras emprestadas e das exposições montadas a partir delas.

Não há previsão no orçamento da Fundação de Artes de Niterói, órgão encarregado de administrar o museu, de verbas destinadas à aquisição de obras, não existindo, tampouco, uma política de aquisição. O museu possui hoje cerca de 40 obras doadas por artistas para constituição do acervo, além de um concurso – O Artista Pesquisador –, no qual a obra premiada é integrada ao acervo da instituição. Esse projeto se propõe “a incentivar as mais novas e livres investigações que

venham animar as diversas poéticas contemporâneas da produção artística brasileira”,⁸ contribuindo para o processo de legitimação de determinados artistas integrantes do campo intelectual. “O Artista Pesquisador” havia sido conduzido, até então, em suas duas edições – 2000 e 2001 –, de forma a incentivar apenas aqueles artistas que tivessem uma obra concreta que pudesse ser trazida para o museu, funcionando como um Salão.⁹ Entretanto, existe a intenção de fazer do MAC, através desse projeto, um pólo gerador de pesquisa, não necessariamente com culminância em exposições no local da instituição. Em sintonia com as discussões sobre arte contemporânea, essa proposta desafia o museu como instituição de conservação, pois pensa-o não mais como um espaço concreto, e sim como uma entidade capaz de estender suas influências para além de seus domínios físicos.

Geograficamente, o museu ocupa uma posição periférica, já que Niterói não é uma cidade detentora de reconhecimento quanto à sua influência cultural. Essa periferia foi compensada, tanto pela assinatura do projeto arquitetônico por um nome como o de Niemeyer, quanto pela classificação da coleção Sattamini como contemporânea. Essa coleção apresenta obras do período modernista e de artistas contemporâneos, assim como a coleção Chateaubriand, ofertada, também em forma de comodato, ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM. Entretanto, a classificação do museu de Niterói como moderno o colocaria em uma situação desfavorável, haja vista a posição privilegiada do MAM quanto à localização geográfica, à história da instituição e ao acervo moderno, constituído também pela coleção da artista Lygia Clark e



por uma extensa coleção de nomes brasileiros e estrangeiros adquirida ao longo de várias décadas. A utilização da categoria “contemporâneo”, por outro lado, coloca o MAC em situação relativamente privilegiada no interior da estrutura das instituições museais, visto que não existe no Rio de Janeiro outra instituição assim classificada.

O museu e sua identidade

É preciso considerar certas contradições intrínsecas ao museu como contribuintes no processo de construção de sua identidade. Instância legítima e de legitimação do campo de produção artística, o MAC trabalha com uma concepção museológica mais tradicional, que privilegia o museu como um espaço físico de conservação, divulgação e produção de memória sobre seu próprio acervo, constituído majoritariamente de uma coleção particular. Essa concepção se contrapõe à de alguns membros do quadro institucional, que pensam o museu como entidade que transcende o espaço físico, não tendo necessariamente um caráter de conservação, e sim de estímulo à pesquisa estética. Nenhuma das duas concepções questiona a noção do museu como instituição de legitimação, mas ambas estão em contradição no tocante ao papel do museu em relação à produção artística e aos artistas.

No que diz respeito aos interesses dos diversos atores em jogo na constituição desse museu, podemos delinear tendências também ambíguas, mas não necessariamente excluídas. O Conselho Curador, constituído por agentes internos ao campo da produção artística, que também atuam dentro de uma

concepção que trabalha com a idéia de arte-objeto, tendem a prestigiar a concepção museológica mais tradicional. A prefeitura municipal, por sua vez, utiliza o museu como espaço de manipulação simbólica, transcendendo sua atuação junto ao campo da produção artística. Portanto, a concepção museológica aí vigente – trabalhar com a coleção Sattamini e a noção de arte-objeto, não tendo orçamento para aquisição de obras, ou incentivar a pesquisa de artistas contemporâneos e ter o nome do museu veiculado por todo o território nacional através do projeto O Artista Pesquisador – pode ser indiferente na medida em que não existe um interesse real na forma de atuação da instituição dentro do campo de produção artística, estando o caráter “civilizatório” que o museu emana referido, principalmente, ao turismo de negócios no município.

Para os artistas, os interesses dependem do tipo de trabalho que realizam, não sendo possível identificar um ideal para uma categoria tão heterogênea. Aqueles que têm trabalhos concretos, isto é, objetos que podem ser deixados no museu como legitimação de sua pesquisa, provavelmente preferem uma concepção museológica mais tradicional. Já aqueles que possuem pesquisas mais abstratas ou de difícil locomoção provavelmente preferem que o papel da instituição seja repensado.

O MAC poderia, em certa medida, ser classificado como um museu estético. Quando de sua construção e elaboração institucional, não foi prevista uma Divisão de Educação. Mesmo após sua constituição, cinco anos após a inauguração do museu, esta ainda não havia sido vislumbrada no *site* oficial na In-

ternet. Em uma entrevista, um dos diretores expressou seu descrédito com relação à educação artística em museus de arte contemporânea, considerando que a relação entre o visitante e a arte deveria ser direta, sem mediação. Essa concepção aponta para uma relação conflituosa entre a tradição de conhecimento em artes plásticas e a socialização desse conhecimento através da educação artística. Um museu de arte que trabalha com a concepção de espontaneidade e informalidade estaria excluindo do conhecimento em artes aqueles que não tem acesso ao capital simbólico necessário para construir um saber que os permita decodificar os signos do campo de produção artística, sistema regido por leis próprias (cf. Bourdieu, 1996).

Entretanto, a arte contemporânea é propícia para uma proposta de educação artística que fuja, em certa medida, às convenções propostas para outros períodos da arte. Tendo tido a história desses períodos sistematizada, a leitura de obras¹⁰ frequentemente utilizada recorre à contextualização histórica, a fim de localizar o artista ou movimento e assim relacionar o estilo ao seu tempo e aos processos anteriores e posteriores como parte de um *continuum* temporal. A arte contemporânea, no entanto, relaciona-se a um processo tão intrínseco às regras internas do campo de produção artística e a pesquisas individuais que sua simbologia tornou-se distante das práticas cotidianas, uma linguagem hermética que dificulta a utilização de abordagens que recorram à linearidade forjada na história da arte ou a contextos históricos gerais.

As práticas da Divisão de Educação do MAC se têm pautado por uma abordagem que abandona, em grande medida, as con-

cepções de apreensão da obra de arte através de uma perspectiva histórica em detrimento de uma abordagem que privilegia “o sujeito se descrevendo, se inserindo no processo”.¹¹ Trabalhando com o “estranhamento” que a própria arte contemporânea suscita, a divisão de educação do museu possibilita ao visitante uma reação, legítima, de não-compreensão, de estranheza, traduzindo a sua percepção da obra, seja ela qual for, em um saber a respeito desta. Essa abordagem educativa pretende inserir o visitante no processo de atribuição de sentido à obra, transformando-o de observador em participante da obra, na medida em que contribui para a construção do sentido desta a partir de suas interpretações. Essa abordagem, baseada nas sensações do visitante, constitui a base para a estratégia de leitura de obras da Divisão de Educação daquele museu. O caráter estético do museu é assim modificado. Deslocando a importância do conhecimento histórico sobre arte para que haja um processo de interação, ou de compreensão da obra, a relação do observador com a arte é transformada em uma relação afetiva, não estando mais majoritariamente fundamentada em conhecimentos e carências intelectuais. Nesse sentido, o museu, através de sua Divisão de Educação, teria uma abordagem inclusiva do observador por particularizar a relação, em oposição a uma abordagem educativa que tomasse como ponto de partida noções e conceitos pretensamente universais que, muitas vezes, não fazem parte do *capital cultural* do visitante. Sendo auto-referente – o mundo existe em relação ao corpo que observa/percebe – essa a abordagem educativa do MAC permite múltiplas leituras, porque fundadas na expe-

¹⁰ A leitura de obra trata a imagem como um pensamento presentacional que se processa através de um vocabulário visual. A leitura dessas imagens seria a decodificação dos aspectos visuais que, parte de um leque expressivo amplo, pode ajudar a refletir acerca dos processos sociais de produção de seus significados. Parte dos aspectos a se considerar são a técnica utilizada, a relação entre tema, forma e conteúdo, os signos visuais, os modos de ver que produziram aquela imagem, seus usos sociais em cada época e sociedade, seus componentes históricos, entre outros. A história é, assim, um dos importantes elementos para o entendimento desse tipo de leitura.

¹¹ Palestra proferida pelo diretor da divisão de educação do MAC no seminário *O Modernismo e as Artes do Ensino*, no Paço Imperial, em 21 de março de 2001.



riência de cada um, nas quais a história não se constitui mais em uma convenção, e sim em contextos particularizados, em histórias individuais.

Entretanto, devido precisamente às propriedades de posição de uma divisão de educação¹² de um museu de arte no campo da produção do discurso legítimo sobre a obra de arte erudita, a interpretação da obra pelo observador individual estabelece um discurso de significação que é autorizado apenas momentaneamente e somente para o próprio intérprete e para o grupo de profissionais da Divisão de Educação. Apesar de o público tornar-se detentor de um discurso autorizado, esse discurso tem uma circulação restrita e não concorre para uma reinterpretação da obra, ao contrário do “discurso do crítico, que o criador reconhece por se sentir reconhecido e se reconhecer nele, [e que dizendo o projeto criador] (...) leva-o a existir segundo este dizer” (Bourdieu, 1968, p. 120).

A divisão de educação de um museu de arte é uma das agências internas à estrutura das relações que compõem o campo intelectual, portanto participe dos processos de legitimação dos agentes, agências e produtos do campo. A abordagem educativa empreendida pela Divisão de Educação do MAC inova na transformação da relação do visitante com a arte, mantendo-se, entretanto, fiel às normas e convenções que reconhecem como superiores e legítimos os agentes, agências e produtos legitimados pelo campo intelectual, do qual ela também participa. Essa abordagem, de certa forma, redefine o papel da educação artística, que passa a ser o de sensibilizar para a arte, sem, no entanto, trabalhar com os elementos de um discurso eru-

dito que muitas vezes intimida os agentes externos ao campo da produção artística. A percepção sensível da obra passa a ser legitimada como um conhecimento específico desta, minimizando a questão do “entender de” que, tantas vezes, incomoda os apreciadores e dificulta a formação de novos públicos. A percepção conceitual que permite versar sobre a obra através das noções e conceitos legitimados pelo campo, entretanto, não é questionada e continua sendo a forma de fruição legítima para os agentes internos a esse campo. As duas dimensões da apreciação estética passam a ser legítimas, cada qual destinada a públicos com formas de fruição distintas.

Sendo assim, qual seria a identidade desse museu? Aquela que se define pela representação feita pelos museólogos do museu, aquela feita pelos diretores, pelos educadores ou pelo público visitante? Seria possível apontar *uma* identidade? Ou o museu seria formado pelas múltiplas identidades a ele atribuídas pelos diversos agentes direta e indiretamente envolvidos, em constante transformação de acordo com as situações diversas? A identidade não pode ser definida de forma absoluta, sendo sempre relativa aos grupos, aos tempos e aos lugares a partir dos quais é percebida.

O museu apresentou-se como um espaço social no qual foi possível perceber a identidade como uma categoria abstrata, sociologicamente explicável em termos das relações que se estabelecem entre grupos, não podendo ser reduzida a um valor intrínseco. A instituição de um Museu de Arte Contemporânea construído por um arquiteto de renome é parte de um processo que aciona re-

¹² A educação artística, disciplina oficial a partir da década de 1970, mas só recentemente incluída obrigatoriamente nos currículos escolares, tem uma posição subordinada dentro da estrutura hierárquica de disciplinas, sendo os profissionais que a praticam estigmatizados por artistas e educadores de outras disciplinas. A posição hierárquica relativamente subordinada dos profissionais de educação artística contribui para que haja, no interior das instituições museais, espaço no qual diversos grupos profissionais disputam pela legitimidade do discurso a respeito do campo da produção artística, e pouco ou nenhum espaço para a participação daqueles profissionais na elaboração desses discursos.

apresentações sociais a respeito de diversos grupos para construir identidades com as quais esses irão se apresentar em determinadas situações, como partícipes de diversas esferas distintas que podem ser acionadas de acordo com suas conveniências. As identidades não encerram significados em si mesmas, mas devem ser consideradas imersas em suas condições sociais de produção e acionamento, lançando mão de metáforas relacionadas às representações do mundo social por elas veiculadas, não tendo existência em si a não ser quando imersas em situações. Sendo um instrumento de ação sobre o mundo social, a identidade aciona relações de força entre os atores sociais.

Considerações finais

São vários os fatores influentes no processo de atribuição de sentido que a constituição do Museu de Arte Contemporânea de Niterói engendrou. A opção pela construção de um novo empreendimento para abrigar a coleção, em lugar da utilização de um prédio já existente, e a escolha de Oscar Niemeyer, com toda a mítica a ele relacionada, para assinar esse projeto têm tanta relevância para a imagem do município e da instituição quanto a finalidade a ela atribuída pelos agentes interessados em fomentar tal empreendimento. A própria classificação da coleção designada para a instituição – arte contemporânea – acionou, nesse caso, signos de prestígio capazes de modificar a relação das pessoas com o espaço social no qual o museu se encontra. Niterói, que era alvo de atribuições estigmatizadas, passou a constituir, principalmente entre os agentes do campo artístico,

um *locus* privilegiado, dotado de importante signo de prestígio. Frente aos turistas, que antes da construção do MAC sequer cogitavam visitar Niterói, a instituição alçou o município à condição de “ponto turístico”.

Por sua vez, o terreno no Mirante da Boa Viagem, aliado à forma de acesso ao interior do prédio, assim como sua estrutura arquitetônica, que exige que o visitante dê uma volta de 360°, tendo a visão de um panorama que integra os prédios de Niterói à paisagem da Baía de Guanabara, são explorados pela Divisão de Educação, que começa a visita dos grupos com o que denomina “ritual da rampa”, isto é, chamando a atenção, antes de entrar no museu, para a relação deste com a natureza. Um dos aspectos enfatizados, a angulação da estrutura do prédio paralela ao morro Dois Irmãos, assinala a tensão entre natureza e cultura, que se repete no interior do prédio quando as obras expostas disputam a atenção dos visitantes com a paisagem vista pela janela. A reação que essa experiência causa nos visitantes contribuiu para a transformação da condição estigmatizada de Niterói em uma imagem de prestígio: o município, além de ter a paisagem do Rio de Janeiro à sua frente, ainda abriga um Museu de Arte Contemporânea projetado por Oscar Niemeyer que explora ao máximo essa condição geográfica – o estigma se transforma em prestígio.

Todos esses fatores influenciaram no redimensionamento do significado do município de Niterói e tiveram as mais variadas conseqüências políticas. O bairro no qual o museu foi construído, o Ingá, foi valorizado, especialmente o Mirante da Boa Viagem, onde está localizado o MAC. Quatro novos edifícios relativamente luxuosos foram construídos



nesse local, onde, antes da construção do museu, havia apenas trailers que vendiam cachorro quente. A favela que se encontra no morro em frente ao museu foi cercada por um muro de concreto, na tentativa de afastar da visão o contraste com essa nova paisagem que se delineia, e essa “comunidade” tornou-se alvo de uma série de projetos de intervenção.¹³

Não existe um papel definível abstratamente para um museu no processo de construção da identidade do local onde ele é instalado. Esse museu pode ter diferentes papéis e ocupar diferentes posições, de acordo com a forma como é acionado pelo poder público e utilizado pelos diversos grupos a ele relacionados. Huizinga compreende a noção de jogo como

uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente concedidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento

de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana”.
(Huizinga, 1993, p. 33)

Ao contrário da noção de jogo que esse autor elabora, o jogo social que se apresentou à observação nesse campo de investigação não parece possuir regras rígidas, e sim estratégias que estiveram referidas às formas de relacionamento no interior das estruturas dos campos nos quais se inseriam os agentes que participaram desses jogos cotidianamente.

O uso de imagens, devido aos apelos sensoriais e conotações afetivas que estas trazem, pode ser mais eficiente em produzir consensos do que a racionalidade de discursos verbais. Essa identidade que tem sido construída em torno do MAC, e que se estendeu ao município de Niterói, foi utilizada pelo então prefeito Jorge Roberto Silveira, responsável pela instituição do museu, em sua campanha para governador do estado do Rio de Janeiro, em 2002, quando aparecia nos anúncios de campanha em frente à estrutura arquitetônica do museu.

¹³ Um desses projetos, originado na Divisão de Educação do Museu, foi analisado na dissertação de mestrado da qual foram retiradas as reflexões aqui desenvolvidas, conforme indicado na nota introdutória.

Referências bibliográficas

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa/Rocco, 1996.

BANIOTOPOULOU, Evdokia. Art for whose sake? Modern art museums and their role in transforming societies: the case of the Guggenheim Bilbao. *Journal of Conservation and Museum Studies*. Publicação eletrônica do Instituto de Arqueologia da University College London, <http://www.jcms.ucl.ac.uk>, novembro de 2001.

BELUZZO, Ana Maria. Trans-posições. *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*, v. 1. São Paulo: A Fundação, 1998.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. Mercado de arte e campo artístico em São Paulo (1947/1980). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 13, ano 5, 1990.

_____. O mercado dos bens simbólicos. In: *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAMPOFIORITO, Ítalo. Texto de apresentação da exposição “Oscar Niemeyer: a arquitetura e a vida”, realizada no MAC de dezembro de 1997 a janeiro de 1998. Retirado do endereço eletrônico do museu, <http://www.macnit.com.br>, em julho de 2001.

COHN, Bernard. *Colonialism and its forms of knowledge. The British in India*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1992.
DUNCAN, Carol. *Civilizing rituals: inside public art museums*. London: Routledge, 1995.
DURAND, José Carlos. Negociação, política e renovação arquitetônica: Le Corbusier no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 16, ano 6, 1991.
GUIMARAENS, Dinah Tereza Papi de. *A reinvenção da tradição: ícones nacionais de duas américas*. Rio de Janeiro, PPGAS, 1998 (tese de doutorado).
SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Entre as convenções e as discretas ousadias: Georgina*

Albuquerque e a busca pela afirmação da pintura histórica feminina no Brasil. Trabalho apresentado na XXIV Reunião da ANPOCS, outubro de 2001.
HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
ORTIZ, Renato. Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do séc. XIX. In: *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
REINHEIMER, Patricia. *A forma é a regra do jogo. Educação estética e construção de identidades entre um museu de arte e um grupo de classe popular*. Rio de Janeiro, UFRJ, PPGAS, Museu Nacional, 2002 (dissertação de mestrado).

Abstract

The article aims at analyzing some of the transformations which occurred in the city of Niterói after the inauguration of the *Museu de Arte Contemporânea*. The meaning of the city has been redefined by the prestige of the architect who designed the building allied with the civilizing dimension of museums: It attains a new position, particularly in the fields of art and tourism. The analysis reveals how meanings are constantly reinvented, thus proving that museums are institutions that, in addition to preserving the past, participate actively in the construction of the present. The identity of the Museum itself is also investigated from the perspective of an institution with a defined social position vis-à-vis the various social actors connected with it.

Keywords: identity, art, museum, stigma/prestige.

Recebido em: março de 2003.

Aprovado em: maio de 2003.



A população negra paulistana e sua auto-representação nas cartes de visite produzidas pelo ateliê Photographia Americana (1875-1885)

Marcelo Eduardo Leite

Resumo

Atuando profissionalmente na cidade de São Paulo entre os anos de 1865 e 1885, Militão Augusto de Azevedo nos deixou um grandioso acervo fotográfico, hoje aos cuidados do Museu Paulista da USP. O presente artigo tem como objetivo apresentar parte deste material. Vislumbramos uma série de imagens que exemplificam algumas formas de representação da população negra paulistana nos últimos anos da escravidão e adentramos no universo particular do fotógrafo Militão, profissional que mostra traços bem peculiares e participa com muita proximidade do processo de afirmação deste segmento do contexto social brasileiro. Isto reafirma a importância das *cartes de visite* neste processo, reforçando a tese de que a fotografia, no final do século XIX, era um instrumento fundamental para a afirmação (e reafirmação) de posições sociais.

Palavras-chave: fotografia, população negra, retratos, Brasil imperial.

Apresentação

O presente artigo tem como objetivo central apresentar uma série de retratos no formato *carte de visite*¹ que fazem parte da vasta produção deixada por Militão Augusto de Azevedo (sob os cuidados do Museu Paulista da USP).² O recorte, que agora apresento, nos permite vislumbrar algumas formas de construção de auto-imagens da população paulistana nos últimos anos do Segundo Império. Por meio desses retratos, temos também um bom exemplo de como atuavam os profissionais da fotografia, que, além das atribuições técnicas intrínsecas à profissão, são cúmplices das mais variadas formas de afirmação da sociedade no século XIX. Além do mais, o exemplo de Militão nos permite

ter contato com um profissional bem peculiar, cujo ateliê ficava localizado num espaço da cidade de São Paulo habitado e frequentado pela população negra, escrava ou não. A meu ver, este contundente exemplo nos possibilita compreender como os fotógrafos participavam da afirmação de tal segmento, agindo à sua maneira no processo de modificação política e social de uma nação em plena transformação.

A São Paulo dos últimos anos da escravidão

O século XIX é marcadamente um período de grandes transformações para a sociedade brasileira, nos seus mais variados aspectos. A segunda metade do século é, por

¹ Derivadas do negativo de *colódio úmido*, as *cartes de visite* foram desenvolvidas em 1854 pelo francês André Disdéri. Tais imagens consistem em retratos realizados em estúdio que, devido a um sistema de lentes múltiplas, eram produzidos em série. Medindo aproximadamente 5 x 9 centímetros, eram cortadas e coladas em pequenos cartões que levavam no verso o símbolo do ateliê que as produziu. Foi o produto fotográfico mais popular da segunda metade do século XIX em todo o mundo.

² A "Coleção Militão" está sob os cuidados da Seção de Documentação do Museu Paulista. A coleção é formada por livros encadernados e fotografias avulsas, que no total somam mais de 12 mil imagens. Para fins de consulta, as imagens podem ser analisadas por meio de um banco de dados informatizado.

sua vez, um período no qual o Brasil vive uma razoável situação de estabilidade econômica. É nesse momento que alguns costumes europeus chegam mais facilmente ao país: do modo de vestir às atividades culturais em geral. Nesse instante, evidencia-se de forma mais clara o paradoxo típico da convivência tensa – para não dizer dramática – entre uma rica minoria letrada e uma ampla camada pobre, analfabeta. As maiores cidades brasileiras possuem uma elite que se apropria das modas européias, copiando valores estéticos. Assim como na Europa, também no Brasil, para as mulheres, por exemplo, o leque, a echarpe e o xale são componentes indispensáveis da vestimenta, sem os quais uma mulher “de nível” não se apresenta em público. Para os homens, a cartola, a bengala e as luvas têm igual importância na construção simbólica da posição social.

A cidade de São Paulo é um espaço privilegiado para estas transformações. Capital de uma província que tem papel determinante na vida política e econômica da nação, São Paulo é ponto de passagem e parada de inúmeras pessoas. Sua população, porém, é pequena, girando entre 25 e 35 mil, entre 1860 e 1880. A área mais urbanizada da cidade é a Freguesia da Sé, que tem aproximadamente nove mil habitantes em 1872, e 13 mil habitantes em 1886. Mas, grande parte da população está nos entornos da cidade. Tais bairros são compostos principalmente por habitações rurais e semi-rurais, como chácaras e sítios. Ao todo, os bairros somam 16.800 habitantes em 1872, passando a ter uma população de 34 mil em 1886 (quando a população total da cidade é de 47 mil habitantes). É na região periférica que, usando a

mão-de-obra escrava, são produzidos vários dos gêneros consumidos pela população, como hortaliças, frutas, laticínios etc. (Wissenbach, 1998, p. 129-33). A divisão entre as regiões mais afastadas e a central é demarcada pelas pontes que cruzam os rios, riachos e córregos da cidade. Essas passagens exercem uma “função simbólica na organização espacial” da cidade, delimitando não só uma mudança nas formas de ocupação propriamente dita, mas também nas regras de comportamento. É nelas que a cidade encontra também um espaço de interação social, por meio do vaivém das pessoas que se deslocam para o centro. Por elas passam tropeiros, carreteiros, lavadeiras e escravos, que na sua maioria vão à região central, onde desenvolvem seus ofícios (Wissenbach, 1998, p. 179-83).

A população escrava da cidade é, em 1872, de 3.500 indivíduos, o que constitui aproximadamente 15% de uma população de cerca de 25 mil habitantes.³ O contingente negro – cativo ou forro – residente na cidade, proporcionalmente pequeno, tem sua visibilidade multiplicada por ter, como espaço de convívio e expressão, a rua. É nela que a população negra se reúne, aglomerando-se nos largos e chafarizes, onde ocorrem as rodas de capoeira e batuque. Tais concentrações despertam a indignação de parte da população, que define a casa como seu espaço de sociabilidade. A população branca, com sua vida reclusa e sua privacidade garantida, lança seus olhos críticos e sua moral sobre as formas de ser dessa população.

Mas os limites geográficos da cidade vão aos poucos sendo alterados pelas transformações vividas, sendo a ferrovia um dos principais fatores de mudanças. A primeira a servir

³ Nesse momento, a população escrava da província é de 156.612 pessoas, para uma população total de 837.734 pessoas (Conrad, 1978, p. 361).



à província é inaugurada em 1867, ligando São Paulo a Santos, e tendo como objetivo direto o escoamento da produção cafeeira, até então feito com o uso de animais (Silva, 1976, p. 57). Dez anos depois, em 1877, é feita a ligação com o Rio de Janeiro. As mudanças na sociedade realmente avançam, e alteram inúmeras formas de se fazer representar, de brancos e negros. E, ao construir as suas auto-imagens, as pessoas têm no fotógrafo um aliado muito importante. Assim, a população encontra um profissional que é cúmplice para sua afirmação no contexto social.

O espaço dos ateliês fotográficos

Na década de 1860, delineia-se de forma mais clara o perfil do profissional da fotografia. É exatamente quando popularizam-se a fotografia, o fotografado e o fotógrafo. Dezenas de manuais publicados e equipamentos mais modernos permitem que pessoas com pouco conhecimento técnico trabalhem nesse novo mercado. A sala de poses é o local do ateliê onde se constrói a cena fotográfica; é o espaço onde alguns elementos básicos se impõem para o seu funcionamento, tais como “telões pintados com decorações exóticas e barroquizantes, colunas, mesas, cadeiras, poltronas, tripés, tapetes, peles, flores, panejamentos, para criar imagens de opulência e dignidade” (Fabris, 1991, p. 21). Ao fundo da sala de poses, e enquadrando as costas do cliente, deveriam ser colocados painéis, sobretudo pinturas de paisagens diversas. Esses devem ser móveis, a ponto de permitir a sua substituição, de acordo com o gosto do cli-

ente, de modo a obter harmonia entre a imagem desejada e o retratado.

Os retratos possuem, na pose, no planejamento técnico e no uso correto de acessórios, tais como móveis e objetos, elementos pertinentes ao seu bom desenvolvimento. Entre eles, talvez seja a pose o elemento que mais contribui para diferenciar os retratos. O retratista evita a massificação das poses. Alguns manuais indicam como posicionar o olhar do retratado; outros dão sugestões de como posicionar o cliente diante da parafernália da sala de poses, apoiando o modelo nos móveis e pilares ou balaustradas da cena fotográfica. Outro ponto muito interessante, com relação à composição cênica, é o fato de os fotógrafos muitas vezes se inspirarem nos retratos feitos pelos pintores, reproduzindo de forma muito semelhante a composição.

Tudo isso ocorre num momento em que os elementos da vida burguesa são difundidos com rapidez, e as representações de status ganham importância diante de uma nova realidade que acena para a possibilidade de ascensão social. Nesse contexto, a vestimenta adquire enorme importância e passa a participar da construção dessa nova ordem. A fotografia, aliada à moda, passa a interagir no processo de construção e representação de novos valores. Nas palavras de Gilda de Mello e Souza, a moda serve “à estrutura social, acentuando a divisão de classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro de grupo)”, exprimindo idéias e sentimentos. É também quando se evidencia de forma clara a moda masculina e a moda feminina, “traduzindo os

antagonismos dos ideais de masculinidade e de feminilidade”, mostrando-se um reflexo dos novos papéis sociais, traduzindo a divisão dos dois mundos (Souza, 1987, p. 47-57). A roupa não só contribui para a afirmação dos valores sociais; ela é, antes de tudo, um reflexo, e expressa a maneira de ser desse novo homem. Atentos aos novos valores estéticos da sociedade, os fotógrafos percebem a sua importância e procuram explorar, ao máximo, a roupa do retratado. É quando a casaca e a cartola tornam-se elementos imprescindíveis da ornamentação masculina burguesa: “todo homem decente terá de possuir ao menos uma” (Souza, 1987, p. 54). Muitos homens são retratados envergando uma simbologia que os distancie do mero trabalhador braçal, já que é importante transpor a imagem típica dos primeiros representantes da classe burguesa. A indumentária feminina, ao contrário, tem nas formas arredondadas do corpo da mulher um ponto a ser destacado. Para a mulher, a beleza é salientada, e as vestimentas são ricas em fitas, bordados e rendas. Assim, no campo estético e cultural, salienta-se o distanciamento entre a condição masculina e a feminina.

Outro recurso muito explorado é o retrato de “corpo inteiro”, o que permite ao fotógrafo cercar o retratado de “artifícios teatrais que definem seu status, longe do indivíduo e perto da máscara social, numa paródia de auto-representação”, onde se unem realismo e idealização. No caso das *cartes de visite*, os retratos de “corpo inteiro” são a forma mais completa de junção da série de elementos mobilizados na elaboração da cena fotográfica. São também nestes retratos de “corpo inteiro” que os clientes podem introduzir a

sua própria indumentária, trazendo de objetos cotidianos à roupa do dia-a-dia, podendo ostentar traços da moda desejada e muitas vezes inacessível. Procuram, por meio desses objetos, contar a sua própria história, já que os “retratos de corpo inteiro” agregam os fragmentos da personalidade do indivíduo, que são incorporados e reincorporados na sala de poses, local onde se estabelece essa construção imagética que projeta os indivíduos.

O fotógrafo Militão Augusto de Azevedo

No bojo dessa expansão da profissão de fotógrafo, no ano de 1862 chega à cidade de São Paulo, vindo do Rio de Janeiro, um dos personagens mais ilustres de toda a sua história: Militão Augusto de Azevedo. Vindo inicialmente para trabalhar como ator, acompanhando a Companhia Dramática Nacional, ele acaba, pouco depois, tornando-se fotógrafo, profissão que viria a consagrá-lo como um dos mais importantes que já passaram pela cidade. Tudo indica que a nova profissão é escolhida num processo de busca de um trabalho mais estável, já que é nesta época que ele constitui família. Sua atividade tem início no ateliê Carneiro & Gaspar, onde foi fotógrafo e gerente até 1875, momento em que adquire o estabelecimento, transformando-o no ateliê Photographia Americana.

As fotografias de Militão, de modo geral, se inserem num novo bloco de produções imagéticas do século XIX no Brasil, que tem nos retratos em estúdio seu produto mais popular. Essa etapa tem seu início por volta de 1860, com o surgimento de um grande número de ateliês fotográficos nas mais im-



portantes cidades o país. Como a maioria dos estabelecimentos do período, o ateliê de Militão tem nas *cartes de visite* seu produto mais difundido. No período em que Militão atua na cidade de São Paulo, há aproximadamente seis ateliês fotográficos instalados, sendo que o ateliê Photographia Americana se destaca por ser mais popular que os demais. O preço das *cartes de visite* no ateliê é um dos mais baratos de São Paulo: uma dúzia de retratos custa 5\$000 (cinco mil réis) (Lima, 1991, p. 75). Se é difícil afirmar com exatidão que tais imagens são um produto verdadeiramente popular no Brasil, por outro lado, é notório que as *cartes de visite* abarcam novos segmentos da sociedade. Ao observar as imagens deixadas por ele, notamos que foram retratados alguns personagens oriundos das camadas mais pobres da sociedade. Principalmente naquelas produzidas pelo ateliê Photographia Americana, localizado defronte à Igreja do Rosário, ponto de encontro da população negra paulistana, na rua da Imperatriz, 58. Isso, sem dúvida, dá a ele características bem peculiares, já que os outros estabelecimentos estão instalados nas regiões dos largos da Sé e São Francisco. Isso explica em parte a grande quantidade de negros fotografados, bem como a própria forma com que estes aparecem nessas fotos: como cidadãos à procura de uma afirmação social.

Por estar próxima do ateliê, a Igreja do Rosário acaba tendo uma importância maior do que inicialmente pode parecer. Ao lado do templo existem pequenos casebres, pertencentes à Irmandade, que são ocupados por negros. Ali também está localizado o cemitério dos negros, nos quais o sepultamento era “feito à noite, com ritual, próprio,

em que são evocados, disfarçadamente, ritos ancestrais”. O local é ainda espaço para rituais religiosos, nos quais podem-se ver “danças e cânticos no adro, executando a célebre música Tambaque” (Ferreira, 1971, p. 38). Muitos se aglomeram nas quitandas, casinhas e nas escadas da própria igreja, sendo o comércio de rua muito intenso naquela área (Dias, 1984, p. 86).

Entre os personagens que usam a fotografia para se fazer ver, a população negra é um grupo muito importante. Nesse período, os negros se distanciam da escravidão, e fazer-se representar como homem livre é muito importante. Nesse sentido, é comum a sua utilização para a manifestação de status dentro de padrões e valores tradicionais da sociedade burguesa. As *cartes de visite*, disponíveis como um bem de consumo, podem ser, e são de fato, utilizadas por negros com melhores condições econômicas (alforriados ou não). Afinal, aos poucos, essa população marginalizada (escravos, ex-escravos e trabalhadores livres) vai tendo na fotografia uma possibilidade de afirmação social.

Admitir essa projeção da população negra é chamar a atenção para a existência de uma certa “diversidade” de condições de vida entre os negros no país na segunda metade do século XIX, o que não significa desconhecer as dramáticas condições de dominação existentes entre brancos e negros no Brasil imperial. De qualquer modo, faz-se necessário reconhecer a existência de possibilidades distintas de inserção do negro na sociedade que se forma entre nós nesse período do século XIX. Com a extinção do tráfico internacional de escravos, em 1850, e com a aprovação da Lei do Ventre Livre, em 1871,

ocorre um crescimento acelerado dos processos de libertação de cativos, com a instituição de novas práticas, tais como a não-separação de famílias, o direito a pecúlio e a aquisição da liberdade pelo próprio escravo. Por outro lado, com o fim da entrada maciça de escravos africanos no país e com o conseqüente crescimento do tráfico interno para sanar problemas de mão-de-obra, vemos o encontro de escravos vindos de diversas localidades do país e possuidores de experiências diferenciadas.

A província de São Paulo é vital para essa discussão, já que nela se implanta tardiamente a sociedade escravocrata, possibilitando que observemos com mais nitidez essa heterogeneidade. Na São Paulo das últimas décadas da escravidão, a população escrava vai, paulatinamente, convivendo com uma população crescente de negros libertos. Só para termos uma idéia, a população escrava na província de São Paulo, segundo dados oficiais, é estimada em 116.985, em 1854, sobe para 174.622, em 1874, e mantém-se praticamente estável em 1884, totalizando 167.493 pessoas. Às vésperas do fim da escravidão, em maio de 1887, o total de escravos na província paulista corresponde a 107.329 indivíduos (Conrad, 1978, p. 345-65).

Com um processo de “popularização” dos retratos, as representações de status, outrora restritas aos brancos, vão sendo cada vez mais praticadas pela população negra. Como afirmam Boris Kossoy e Maria Luisa Tucci Carneiro,

quando a carte de visite se encontrava em pleno apogeu, negros, provavelmente escravos, compareciam aos ateliês e con-

tratavam os serviços do fotógrafo – cuja clientela é, na sua grande maioria, constituída só de brancos – fazendo-se representar segundo os moldes europeus: fraque, colete, cartola, luvas e bengala. (Kossoy e Carneiro, 1988, p. 174-5)

Assim, se a indumentária burguesa dita a moda e modela aqueles que buscam se inserir nessa sociedade, o homem negro, livre ou não, participa também desse jogo de afirmação social, ainda que em menor grau. A observação das *cartes de visite* produzidas no Brasil nessa época revela uma gama de contradições inerentes à própria construção da imagem da nação, o que possibilita distintas interpretações. Observamos que as imagens de negros podem ser objeto de leituras diversificadas, sendo interpretadas, ora como sinal de dominação, ora como demonstração de afetividade entre brancos e negros. Quer dizer, no caminho entre a produção da imagem e seu observador final, encontramos diferentes etapas. Podemos considerar que cada uma das fotografias expõe as nossas contradições e contém um fragmento do contexto social representado. Não podemos ignorar, por outro lado, a trajetória de cada imagem, que carrega dentro de si a sua própria história, englobando a ação de seus agentes diretos e indiretos de produção.

Do retratista ao retratado, da cópia fotográfica ao observador, existe uma seqüência que conta a história da imagem. Na composição da cena, alguns elementos ganham uma grande importância. Entre eles, devemos estar atentos à escolha da pose, da roupa, da mobília e da indumentária cênica, componentes que têm um papel fundamental nessa



produção. Dois aspectos devem ser lembrados de imediato, no que diz respeito às vestimentas. Primeiramente, devemos destacar o fato de os ateliês oferecerem aos seus clientes algumas peças para uso na composição das fotografias. Mas não podemos esquecer que é na oficina fotográfica que as pessoas podem desfilar seu guarda-roupa pessoal. É nela também que os clientes exercitam, de certa maneira, seu senso crítico com relação à própria composição das fotografias. Atuando diretamente na construção dos retratos, os clientes não só interagem no processo de escolha da pose, roupa e indumentária, mas também analisam posteriormente os resultados obtidos. A meu ver, isso indica que realmente estamos falando de um processo de auto-afirmação, no sentido mais explícito do termo, sendo que, por meio das imagens *carte de visite*, os mais variados segmentos da população participam desse processo. Ao analisarmos as imagens produzidas no Brasil, aquelas que retratam a população negra merecem destaque. E, entre elas, as produzidas por Militão Augusto de Azevedo são possuidoras de peculiaridades que merecem nossa atenção, para que percebamos as diversas formas de se fazer ver por meio da fotografia.

A população paulistana nas imagens de Militão Augusto de Azevedo

No vasto material deixado por Militão Augusto de Azevedo, existem inúmeros negros por ele retratados. Para a minha análise, escolhi imagens que mostram a diversidade dessa clientela. Entre o material, temos uma

fotografia de casal, duas de crianças, uma dupla de irmãos, e alguns indivíduos que parecem buscar uma afirmação mais pessoal com o uso de tais imagens.



Fotografia 1.

Na fotografia 1, vemos um casal, que é também um exemplo de um segmento que procura com frequência os ateliês. Nesse caso, as *cartes de visite* servem para evidenciar a harmonia de papéis sociais. E, como alerta Miriam Moreira Leite (1993, p. 111-28), ao falar mais especificamente das fotografias de casamento, os retratos de casais são possuidores de um teor legitimador e publicitário; é por meio deles que muitas vezes estabelecemos uma relação com a própria lembrança do rito matrimonial.

Nessa imagem, um casal, de pé, lança seus olhares diretamente à câmera do fotógrafo. O homem descansa o braço esquerdo sobre a mulher e toca o seu ombro. Na vestimenta, notamos suas calças apertadas ao corpo. Isso se evidencia pelo fato de ele colocar a perna esquerda um pouco à frente, o suficiente para que o tecido se cole ao joelho. A casaca está presa apenas pelo botão superior, o que permite uma abertura, mostrando a parte inferior do colete, também aparentemente apertado. Seu olhar é sério, seus cabelos curtos e divididos ao meio.

A mulher, apoiando o cotovelo esquerdo sobre o “balcão” da sala de poses, procura imobilidade. Assim como o companheiro, ela também veste roupa escura. Seu cabelo, dividido ao meio, aparenta ter sido preparado para a encenação fotográfica. O braço direito solto, posicionado rente ao corpo, provoca uma simetria com o braço direito do homem. Sua roupa é apertada e colada ao seu corpo; na parte superior mostra algumas pregas e, na inferior, apresenta uma seqüência de babados. As linhas provocadas pelo tecido acentuam, a meu ver, a já mencionada aparência do modelo.

Essas imagens também nos remetem à importância que deve ter um retrato desse tipo para a população negra, até pouco impossibilitada de constituir plenamente suas famílias. Dessa forma, devemos considerar que a fotografia assume realmente um papel importante na afirmação desses segmentos, mesmo que, para tanto, essas pessoas tenham que seguir padrões definidos pelos modismos predominantes.

No segundo exemplo, vemos fotografias de crianças que, do ponto de vista de sua

construção cênica, pouco diferem dos retratos de adultos em geral. Nas palavras de Ana Maria Mauad, o enquadramento apresentado demonstra a repetição de poses e o uso de vestimentas iguais às usadas para a clientela adulta. É verdade também que as roupas no século XIX não servem estilisticamente às crianças e aos pré-adolescentes. Outro elemento perceptível nas imagens é a existência de um “olhar adulto” nos retratados (Mauad, 1999, p. 142). No material pesquisado, selecionei as fotografias 2, 3 e 4 para ilustrar esse importante filão da produção de retratos.



Fotografia 2.

Na fotografia 2, podemos notar como Militão usa com maestria a oposição entre os tons claros e escuros. No centro da cena,



apoiada na mesa da sala de poses, a menina de pele negra olha diretamente para a câmera fotográfica. A roupa branca se destaca em relação à cor da sua pele. Os sapatos de cor preta constituem um elemento que destaca a modelo do chão malhado em tons claros e escuros do ateliê. Em seu pescoço, vemos um crucifixo metálico, sustentado por uma fita escura. O painel de fundo, ligeiramente desfocado, está postado no canto superior da fotografia, recurso notado com frequência nos casos em que o fotógrafo procura dar destaque maior aos elementos de cena usados no primeiro plano da imagem. Esta técnica cria uma atmosfera de interioridade, propiciando, com isso, um segundo plano para a fotografia.

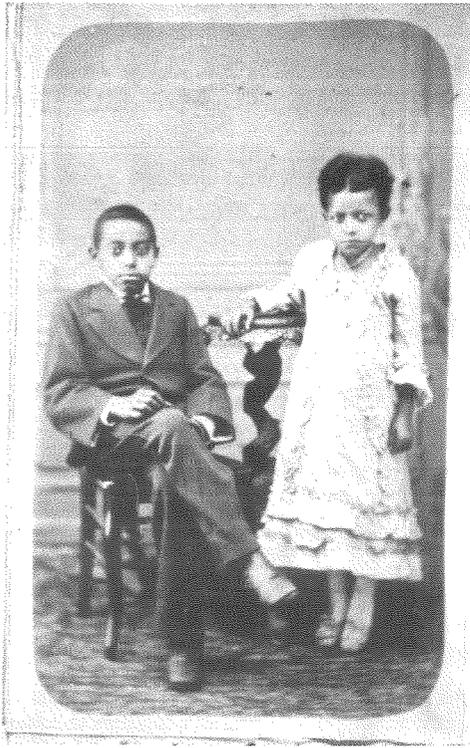


Fotografia 3.

Na fotografia 3, temos novamente a oposição de tons claros e escuros, como componente importante do retrato. Invertendo a

lógica da imagem anterior, a menina de pele clara está nesse caso vestida de negro. Sua bota, também em tons escuros, poderia imprimir à imagem uma continuidade com relação ao vestido, mas ela sofre um corte, proporcionado pelo fundo branco das meias, que aparece nas duas peças. O corpo salta ao primeiro plano da imagem, dando maior importância à composição da vestimenta. O braço esquerdo apóia o cotovelo sobre a “mureta com colunas” da sala de pose, projetando a mão direita, que aponta para o canto superior. Vestidas ambas com esmero, as duas meninas ocupam posições diferenciadas na sociedade. Notamos, porém, que a menina negra mostra parte dos seus ombros, o que de certa maneira demonstra uma maior liberdade de expressão. Podemos pensar, com isso, que a fotografia é, para a população negra, uma forma de conquista de espaço no jogo simbólico que se instala por meio dos retratos. Ela permite um instante de igualdade entre camadas sociais diferentes. As vestimentas aparentam ser de boa qualidade e, pela forma como se acomodam ao corpo, devem ser provavelmente de propriedade das retratadas.

Outro tipo comum de retrato é o que mostra irmãos posando juntos. Essas imagens cumprem um papel de afirmação da unidade familiar. O exemplo da fotografia 4 é uma boa amostra disso. Nela vemos dois jovens negros. Do lado esquerdo da fotografia, o menino, sentado confortavelmente na cadeira de madeira, veste um terno visivelmente folgado em seu corpo; isso pode ser notado principalmente nas golas do paletó. A expressão é séria, porém sua forma relaxada de sentar exprime descontração. Sua roupa está em sintonia com a moda da época, já que os



Fotografia 4.

juvencos retratados no século XIX reproduzem a sisudez da moda masculina e que os trajes leves e mais claros só são difundidos bem no final do século (Mauad, 1999, p. 142).

Postada ao seu lado, a menina tem o braço direito apoiado sobre uma mesa. Seu olhar é sério e direto. Seu vestido branco, com babados, aparenta não estar ajustado perfeitamente ao seu corpo. Notamos, inclusive, que as mangas estão ligeiramente enroladas, detalhe que é mais visível no braço esquerdo. Os cabelos estão penteados ao meio. É comum, nessa modalidade de fotografia, que o irmão mais velho assumisse uma aparência mais sisuda, demonstrando uma certa liderança, mas não é o que parece ocorrer nessa fotografia. Entretanto, o detalhe mais significativo constatado nessa imagem, como

dito, é a necessidade de afirmação da unidade familiar dos negros. É marcante, principalmente nesse momento em que é iminente o fim da escravidão e que, obviamente, essa população necessita se fazer ver, que estão deixando claro que agora é possível se estruturar em família.



Fotografia 5.

Nos exemplos que veremos a seguir, temos pessoas que se retrataram solitariamente. Inicialmente, na fotografia 5, vemos uma mulher negra postada ao lado da poltrona da sala de poses, na qual descansa sua mão esquerda. Seu vestido preto ostenta uma série de babados na parte inferior, aparentando estar devidamente ajustado ao seu corpo. Seu pé direito está posicionado um pouco à frente, e seu corpo, direcionado para o lado esquerdo. Seus cabelos curtos expõem pequenos cachos



que escorrem pela testa. Na mão direita, um leque branco que se destaca sobre a roupa escura. Ao fundo, um dos painéis do ateliê ilustra paisagens que mostram uma área mais clara na sua parte superior direita. Isso, a meu ver, provoca um equilíbrio de tons, dialogando com a tonalidade cinza-escuro da mobília e com o preto do vestido.



Fotografia 6.

Tendo muitos elementos em comum com a imagem anterior, a fotografia 6 é extremamente emblemática, já tendo sido analisada anteriormente por Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro (1994, p. 173-92). A referida fotografia mostra um jovem negro, que apresenta uma expressão extremamente rígida e séria, o que, neste caso, acentua a iminente busca de auto-afirmação pelo modelo. Ves-

tindo uma sobrecasaca preta visivelmente larga e alongada, chegando, inclusive, à altura dos joelhos, ele apóia sua mão esquerda sobre a “mureta com colunas” da sala de poses, o que o faz dobrar o braço e denuncia ainda mais o alargamento das suas vestes. Sob a sobrecasaca, uma camisa branca se estende até a altura dos pulsos. Ainda na camisa, podemos notar que foi colocada uma gola, que é mais um dos artifícios de vestimenta dos ateliês, muito usado para enriquecer as vestes de um cliente pobre. As calças são alargadas, e notamos a sombra da barra na perna direita. As pontas dos dedos da mão direita seguram uma bengala que, ao se posicionar em diagonal em relação às linhas do retrato, cria uma simetria com o antebraço esquerdo do modelo. Seu olhar, seguindo uma postura já vista por outros retratados, aparenta estar perdido num ponto qualquer do ateliê, o que, a meu ver, imprime a ele um ar de descontração e segurança. Ao seu lado, descansa sobre a “mureta com colunas” o seu chapéu. Nos pés, um impecável e lustroso sapato reafirma sua condição de pessoa livre.

A título de comparação, vejamos a fotografia 7: nela vemos um jovem branco vestindo um paletó preto que molda seu corpo com precisão. Sob este, um colete, uma camisa branca e uma gravata. A manga da sua camisa branca ultrapassa o paletó nos dois extremos do casaco. Fixado ao colete, um relógio de bolso, cuja corrente encontra-se elegantemente presa por uma presilha. Os cabelos estão simetricamente divididos e os olhos são claros, assim como a pele do modelo. Na mão direita, uma refinada bengala, ligeiramente desfocada na extremidade inferior.



Fotografia 7.

Ao estudar tais imagens, devemos estar atentos a um ponto muito significativo: os modos de vestir. Nas formas de representação por meio das *cartes de visite*, Carlos Lemos alerta para o fato de que, ao observarmos essas imagens, devemos estar atentos para que nelas não vejamos somente o “vestir”, mas também o “saber vestir”. Isso é pertinente, já que se observa, em alguns casos, que a indumentária acaba se tornando um incômodo para a pose, fazendo com que o retratado demonstre um certo desconforto com o “personagem” que incorpora. Se isso é verdade, em muitos casos notamos exatamente o contrário: pessoas com posições antagônicas na sociedade, mas que possuem, do ponto de vista das representações de status, a mesma desenvoltura para exibir os sinais da moda (Lemos, 1983, p. 58).

As três fotografias, ao serem analisadas sequencialmente, mostram que existem, entre a população em geral, maneiras diferenciadas de se fazer retratar. Digo isso, pois percebo que, mesmo com o uso de semelhantes artifícios cênicos, se evidencia o fato de o retratado da fotografia 6 aparentar estar fazendo uso das vestimentas do ateliê. É claro que isso pode também ser verdade nos outros exemplos analisados, mas, no mínimo, estamos novamente diante da questão do “vestir” e do “saber vestir”. No geral, o que essas imagens nos mostram de verdade é que esses homens, mulheres, crianças e adultos estão realmente em busca do seu lugar no contexto social e, para tanto, contam com o imprescindível talento de Militão, que, antes de mais nada, é cúmplice dos indivíduos dessa cidade. Cidade que congrega os mais variados anseios e desejos e as mais variadas formas de dominação, que provocam, por sua vez, a imediata vontade de se afirmar.



Fotografia 8.



Para concluir esta pequena e rápida amostra, escolhi, entre as fotografias da coleção, uma que, a meu ver, é extremamente peculiar. Ela vai, de certa forma, contra essa corrente que mostra na população negra a afirmação dentro dos modelos impostos pela moda. É ela também que nos indica que os ateliês fotográficos são palco de algumas formas de controle e repressão dessa parcela da população. Trata-se da fotografia 8, em que vemos um jovem que, ao contrário dos exemplos anteriores, parece não estar exatamente construindo uma auto-imagem condizente com os padrões que observamos anteriormente. Apoiado no móvel da sala de poses, o jovem volta o olhar diretamente para o fotógrafo. A mão direita segura um velho chapéu preto, extremamente amassado. Veste um surrado paletó preto, visivelmente largo para o seu corpo, contrastando com a calça e camisa brancas. Compõe o traje uma gravata mal ajustada à gola da camisa.

Nessa fotografia, Militão abre mão do painel de fundo, não usando nenhuma composição especial para a cena. Além do retratado, vemos apenas o móvel que lhe serve de apoio. Para retratá-lo, Militão dispensa a possibilidade de diálogo entre o modelo e os adereços do ateliê; esse homem tem como componentes da sua composição cênica apenas as suas roupas. Isso é prova incontestável da sua condição social.

Um outro detalhe chama a atenção em especial: os pés estão cortados. Independente das razões que ocasionaram o fato, este detalhe remete a mais uma reflexão: estaria calçado o retratado? Seria ele escravo ou liberto? Como sabido, estar livre da condição escrava não significa estar plenamente inte-

grado à peculiar sociedade de classes que se forma no Brasil do final do século XIX. O jovem posa com roupas mal ajustadas, mas que se assemelham à moda que invade os ateliês. Do ponto de vista simbólico, essa condição de cidadão incompleto se estabelece na ausência dos seus pés na imagem que observamos. Aqui cabe, de forma muito oportuna, uma especulação: seria esse jovem um dos “clientes” do ateliê que foram trazidos pela polícia paulistana? Esta é uma indagação extremamente pertinente, já que Militão foi um fotógrafo credenciado pela polícia paulistana, como nos mostra a pesquisadora Maria Cristina Wissenbach, que encontrou nos arquivos da polícia paulistana uma *carte de visite* de sua autoria (Wissenbach, 1998, p. 164). O fato é que realmente Militão fotografou alguns criminosos, entre eles negros fugidos. E essa pode realmente ser uma imagem realizada com este fim. Mas sempre fica no ar a questão: quem são esses retratados?

O fato é que, ao se estudar tais imagens, sem ter como apoio anotações exatas realizadas pelo fotógrafo sobre os registros, é difícil afirmar com precisão quem são, exatamente, os homens retratados. Por outro lado, isso permite ao pesquisador levantar uma gama de questões que estão presentes no contexto social em questão. As imagens que observamos, sem dúvida, estão repletas de indícios que permitem entrever a realidade social dos mesmos. A década de 1880 é marcada pela transição do trabalho escravo para o trabalho livre, e a sociedade paulistana vai gradativamente convivendo com dois fatos distintos: a vinda da população imigrante européia e a chegada de parte da população negra aos

centros urbanos. A cidade de São Paulo, como vimos, é também espaço para a afirmação da população negra que busca agora um lugar na sociedade em formação. As imagens de Militão são um bom exemplo de como essa população usa de artifícios, até então restritos à população branca, para se afirmar nessa sociedade em transição.

Atuando até 1885, quando fecha seu ateliê, Militão deixou rico material que é imprescindível para entendermos melhor a sociedade do século XIX. E, inventariando a fotografia brasileira, tais imagens aparecem como uma referência extremamente relevante para o entendimento da cidade de São Paulo, sua

população e seus modos de vida. Ao abordarmos as imagens *carte de visite* que retratam a população negra, ele torna-se uma referência ainda mais forte. Aqui, nessa São Paulo que observamos, chegam e desaparecem novos valores, criando e ao mesmo tempo excluindo formas de expressão. Os negros retratados por ele são uma fonte insubstituível de informações que remetem a uma história que se inclina diretamente aos detalhes da vida dessa população. Isso nos apresenta uma fonte imprescindível para se entender de forma mais clara a sociedade brasileira do século XIX, podendo gerar variados recortes, enfoques e interpretações.

Referências bibliográficas

.....

- CONRAD, Robert. *Os últimos anos da escravidão no Brasil: 1850-1888*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- DIAS, Maria Odila L. da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- FERREIRA, Barros. *O nobre e antigo bairro da Sé - Série história dos bairros de São Paulo - X*. São Paulo: Prefeitura do Município, 1971.
- KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luisa Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.
- LEITE, Marcelo Eduardo. *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)*. Araraquara, SP, UNESP, 2002 (dissertação de mestrado em sociologia).
- LEITE, Miriam L. Moreira. *Retratos de família*. São Paulo: Edusp, 1993.
- LEMOS, Carlos. Ambientação ilusória. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.
- MAUAD, Ana Maria. A vida das crianças no Segundo Império. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1999.
- SILVA, Sergio. *Expansão cafeeira e origens da indústria no Brasil*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Sonhos africanos, vivências ladinas - Escravos e forros em São Paulo (1850-1880)*. São Paulo: Hucitec, 1998.



Abstract

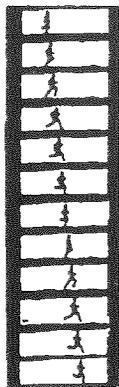
Militão Augusto de Azevedo had worked in the city of São Paulo, among the years of 1865 and 1885, and he left us a great photographic collection. Nowadays this collection is under the care of the Museu Paulista da USP. The present article has as objective to present part of this material. We shimmered a lot of images that can exemplify some forms of representation about the African population into São Paulo's context, in the last years of the slavery. We come into the universe of photographer Militão, a professional that shows us many peculiar lines and whose participation happened with a lot of proximity of the structural process of this segment of Brazilian social context. This also reaffirms the importance of the *cartes de visite* in this process, that reinforces the thesis that the photography, in the last years of 19th century, is a fundamental instrument for the statement (and reaffirmation) of social positions.

Keywords: photography, African population, portraits, imperial Brazil.

Recebido em: fevereiro de 2003.

Aprovado em: abril de 2003.





Ensaio







Ojos en Chiapas: luces para el Sexto Sol

Héctor Alimonda

Resumo

Este ensaio intenta uma aproximação com diferentes discursos fotográficos elaborados sobre os indígenas do Estado de Chiapas, no Suleste do México. A obra da suíça Trudy Blom visualiza os povos da floresta Lacandona, a partir dos anos 40. Na década de 80 e 90, seu assistente Antonio Turok elabora uma visão irônica sobre a sociedade provinciana e racista, e é surpreendido pela insurreição zapatista. Ángeles Torrejón, depois de 1994, recupera o universo das mulheres indígenas. E a experiência dos "camaristas" permite que os próprios indígenas produzam imagens da sua vida cotidiana.

Palavras-chave: fotografia, México, Chiapas, Lacandona, zapatismo.

Para el amigo Mauricio Ortega Gutiérrez y su familia ampliada, incluyendo a los perros Bruno y Popper y al gato Berlíoz, del Barrio La Hormiga, San Cristóbal de las Casas.¹

*Hachakyum, dios de los dioses,
creó los cielos y las selvas
En el cielo sembró a las estrellas
y en la selva plantó los grandes
árboles
Las raíces de todas las cosas
están agarradas de la mano
Cuando cortan a un árbol en la
selva, una estrella cae del cielo
(Chan K'in Viejo, Selva
Lacandona)*

Quizás sea banal recordar que el Poder posee, como uno de sus recursos más insidiosos, estrategias visuales que delimitan



Foto 1. Chan K'in Viejo. Najá, c. 1958. Gertrude Duby Blom, *Imágenes lacandonas* (Ciudad de México, 1999).

¹ Breve introducción a Chiapas pre-1994: el 13 de marzo de 1986, un indígena ch'ol fue muerto a patadas por la policía en la ciudad de Palenque. Las protestas de sus compañeros dieron origen al Comité de Defensa de la Libertad Indígena (CDLI). El gobernador priista, el energúmeno Patrocinio González Blanco, prometió "aplastarlos como hormigas molestas". El CDLI tomó orgulosamente el nombre y pasó a llamarse CDLI - Xi'nich (La Hormiga). En 1992 sus miembros caminaron 1.000 kilómetros hasta el Distrito Federal para protestar contra las violaciones a los derechos humanos en Chiapas (Marcha de la Hormiga Arriera). Actualmente, el CDLI - Xi'nich agrupa 50 comunidades de lengua ch'ol, tzeltal y zoque, en el norte de Chiapas (De Vos, 2002, p. 281-2).

² Miguel de Cervantes Saavedra estuvo a punto de ser designado funcionario de la administración colonial española en Chiapas. A la manera de Jorge Luis Borges, se podrían imaginar las desventuradas andanzas de un probable Don Quijote de las Chiapas por tierras mesoamericanas, y la luz de la meseta castellana (y de su lengua) derramada por "las montañas del Sureste mexicano"! Pero no está acaso encarnado en Don Durito de la Lacandona, el compañero del Subcomandante Marcos? (información referida personalmente por Antonio García de León, a quién agradecemos)

campos de visión y encuadres, que seleccionan las fuentes de luz en diferentes ángulos y posiciones. Las tramas de luces y de sombras así constituídas componen lo que es visible y lo que no debe ser mostrado, dejando también grandes "zonas de opacidad" para ser transitadas a tientas. Este atributo visual del Poder se refuerza, naturalmente, en el capitalismo avanzado, donde "lo real" se instituye como espectáculo: "En fase avanzada de acumulación, el Capital se transforma en Imagen", escribía el pionero Guy Debord en 1968. Y la vaguedad de las cartografías y de las zonas de opacidad es aún mayor en las regiones periféricas, las que quedan restringidas a los bordes de los mapas.

Pero es pertinente insistir, entonces, en que toda estrategia de resistencia tiene también que redefinir los campos de visión y las composiciones de luces y sombras, instituir nuevas perspectivas y puntos de vista, iluminar objetos ocultos o en la penumbra, delinear, al menos provisoriamente, otras cartografías.

Un caso ilustre de invisibilidad en América Latina lo constituye el Estado mexicano de Chiapas. Durante la Conquista, dió al mundo uno de los más famosos ejemplos de la desgarrada conciencia europea: la prédica y la obra de Fray Bartolomé de las Casas. Luego de ese foco de luz tan peculiar y contradictorio, Chiapas se sumerge en una particular opacidad, que lo mantiene ausente de los grandes movimientos épicos que movilizan y constituyen a la nación mexicana.² Incorporado a la Capitanía General de Guatemala durante el período colonial, no participa en la guerra de inde-

pendencia, ni en las grandes gestas del siglo XIX y, ya en el siglo XX, tampoco en la Revolución.³ Chiapas nunca acompaña al resto del país en sus grandes conflictos nacional-populares y, paradójicamente, sus grandes momentos de lucha coinciden con la pacificación del resto de México. Ausente Chiapas de la epopeya nacional de resistencia contra la invasión francesa, que culmina con el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo en 1867, en ese mismo año comienza la radical rebelión de San Juan Chamula, una conjunción de militantes anarquistas con indígenas movilizados que proclama la abolición del dinero y de la religión católica, enfrenta con relativo éxito al ejército nacional y pone sitio a la capital provincial.

Un tiempo propio articulando ritmos de tiempos plurales, un "museo vivo" donde coexisten los monumentos de la civilización maya con los modernos recursos de la técnica y la explotación capitalista: el tiempo de Chiapas nunca fue el tiempo de México. El historiador Antonio García de León nos trae el mejor ejemplo posible para nuestra perspectiva. En el fabuloso acervo del legendario Archivo Casasola, que atesora decenas de miles de imágenes de México entre 1910 y 1920 (el período de la Revolución) solamente dos fotografías pertenecen a Chiapas! Ambas son de 1911. Una muestra al gobernador Policarpo Rueda entre dos indígenas enanos y la otra junto a un gigante. En ambas fotos los indios están armados con fusiles y cananas de munición. Chiapas comparece a la iconografía de la Revolución con un anacrónico registro de monstruos de exposición, que en ese territorio exótico portan armas junto



a un impecable gobernador de bigotes, traje oscuro cruzado y sombrero hongo! (García de León, 1999, p. 15).

Y ese Chiapas silencioso e invisible irrumpe en México, en América y en el mundo el 1 de enero de 1994. A la luz del amanecer de ese día, siete ciudades de Chiapas estaban ocupadas por un hasta entonces desconocido Ejército Zapatista de Liberación Nacional: "Siete cabeceras municipales que marcan los vértices (San Cristóbal, Ocosingo, Altamirano y Las Margaritas) y puntos interiores (Huixtán, Chanal y Oxchuc) de un gigantesco triángulo" que abarca todas las conexiones entre los Altos de Chiapas y la Selva Lacandona (De Vos, 2002, p. 355).

La insurgencia zapatista, más allá de cualquier consideración político-militar, se caracteriza estratégicamente por un agudo sentido de espectáculo, de narración, de iconografía alternativa. La invisibilidad de los rostros encapuchados instituye un régimen subversivo de visibilidad: es porque lo oculto se pone en evidencia como oculto que lo opaco se hace visible como opaco. Ese juego de ocultación/visibilidad, al mismo tiempo, des-enmascara las ficciones del juego de máscaras de la política mexicana y del mundo oficial, el régimen visual establecido. "En este país todos andan enmascarados, todos se hacen pasar por lo que no son. Los zapatistas nos sacaremos nuestras máscaras cuando los políticos, la burguesía y los intelectuales se saquen las suyas", ha repetido innumerables veces, palabras más o menos, el Sub-comandante Marcos.⁴

El régimen visual alternativo elaborado por el zapatismo merece un estudio cuidadoso, que no es para desarrollar

aquí. Supone no sólo una clara percepción de la producción de lo real como espectáculo, sino también una peculiar articulación con elementos de la cosmovisión indígena (la insurgencia como el Sexto Sol de los ciclos mayas,⁵ la reencarnación de Emiliano Zapata en dioses indígenas, en la forma del Zapata Blanco y el Zapata Negro, etc.).⁶ Queremos solamente revisar algunas experiencias fotográficas desarrolladas en Chiapas, como intentos de visibilizar aquello que el régimen dominante dejaba en la penumbra y, eventualmente, como fragmentos hacia la constitución de regímenes alternativos.

Los ojos de Trudi Blom

Siempre amé la inusitada belleza de la selva. Veo los ríos de agua cristalina, los lagos azules o color esmeralda, mariposas que parecen flores. He visto salir entre los árboles la luna llena pintando formas grotescas en los senderos, he visto en la madrugada la neblina levantarse de los lagos y ríos y esfumarse en el cielo azul. Nunca he tenido miedo en la selva, pero ahora estoy llena de miedo por lo que pasa en la selva. (Trudi Blom, 1969)

Gertrude Duby nació en Berna, Suiza, en 1910, hija de un ministro protestante. Militante desde los quince años, su biografía fue recorriendo los pasos de otras mujeres de su generación: el socialismo, el feminismo, el periodismo y la fotografía, la lucha contra el facismo. Presa en la Italia de Mussolini, es recluida en un

⁴ En una conferencia en el centro de México, un delegado zapatista, al ser interpelado para sacarse su capucha, contestó: "Si me saco la capucha tengo cara de indio, y entonces ustedes no me van a ver" (referido personalmente por Mary Louise Pratt, a quién agradecemos).

⁵ El zapatismo como el Sexto Sol de los ciclos mayas de muerte y resurrección del cosmos es presentado por el pastor protestante Domingo López Ángel en el documental de Saúl Landau, *El Sexto Sol*.

⁶ Apenas una muestra, tomada de documentos oficiales del EZLN: "El tal Zapata se apareció acá en las montañas. No se nació, dicen. Se apareció así nomás. Dicen que es el Ik'al y el Volán que hasta acá vinieron a parar en su largo camino y que, para no espantar a las gentes buenas, se hicieron uno sólo y se pusieron de nombre Zapata. Y dijo el Zapata que hasta aquí había llegado y acá iba a encontrar la respuesta de a dónde lleva el largo camino y dijo que en veces sería luz y en veces oscuridad, pero que era el mismo, el Volán Zapata y el Ik'al Zapata, el Zapata Blanco y el Zapata Negro, y que eran los dos el mismo camino para los hombres y mujeres verdaderos" (De Vos, 2002, p. 381)

campo de concentración nazi en Francia. Liberada por gestiones del gobierno suizo, parte al exilio en América. Es en New York, en 1940, cuando entra en contacto por primera vez con Chiapas, a través del

libro del antropólogo francés Jacques Soustelle, *México indio*.

Radicada en México, Trudi Duby retoma el periodismo gráfico, con ensayos sobre las mujeres en la industria textil y sobre la



Foto 2. Bor con jícara cerca del río Jataté. Jataté, 1948. Gertrude Duby Blom, *Imágenes lacandonas* (Ciudad de México, 1999).

participación femenina en la Revolución. En 1943 encuentra el eje que reorientará el resto de su vida: es invitada para participar de una expedición a la Selva Lacandona, en Chiapas. Se trata del primer intento oficial para hacer contacto con los indígenas habitantes de la selva. Desde entonces, la vida de Trudi se dedicará a la Selva Lacandona y a ese pueblo indígena.

La Selva Lacandona es un extenso bosque tropical, de soberanía compartida entre México y Guatemala (dos millones de hectáreas en territorio mexicano). Posee una enorme biodiversidad, con 44% de las especies animales conocidas en México, entre ellas 800 variedades de mariposas, y 4.500 especies vegetales. Está atravesada por infinidad de ríos que van a dar al Mar Caribe,



Foto 5. Kin García descansando en un cayuco. Nañá, 1958. Gertrude Doby Blom, *Imágenes lacandonas* (Ciudad de México, 1999).

⁷ Una excelente introducción multidisciplinar a la Selva Lacandona es *Lacandona, El último refugio* (Agrupación Sierra Madre, 1991). En 2002 se completó la publicación de la trilogía de Jan de Vos, quién hace una historia de la Lacandona desde el siglo XVI.

⁸ Durante las décadas de 1930 y 1940 Frans Blom dirigió el Instituto de Estudios sobre Mesoamérica de la Universidad de Tulane, Louisiana.

el mayor de los cuales es el Usumacinta, y posee también grandes áreas lacustres. Fue escenario del apogeo de la civilización maya, antes del siglo IX, y en su interior se encuentran las ruinas de decenas de ciudades, varias de ellas aún inexploradas. Nunca fue ocupada por los españoles, que se limitaron a una extracción marginal de excelentes maderas (caoba y cedro) para la construcción naval.⁷

Al parecer, los habitantes originales de la selva, los lacandones, se extinguieron a partir de epidemias traídas por el “imperialismo ecológico” español. A partir del siglo XVIII, ese territorio fue siendo ocupado por un pueblo de raíz maya, que se denomina a sí mismo *Hach Winik* (los hombres verdaderos), pero a quienes los blancos llama-

ron “lacandones”, como el pueblo ya extinto. Esa población es la que encontraron los mexicanos cuando comenzaron a avanzar en la selva, detrás de la explotación maderera, a partir del siglo XIX.

A lo largo de cincuenta años, Trudi desarrolló una intensa actividad junto a los lacandones, en gran parte a través de su amistad con el jefe Chan K'in Viejo (quién falleció en 1996, probablemente con 110 años de edad). En 1951 se casó con el arqueólogo dinamarqués Frans Blom, un gran estudioso de las culturas indígenas mesoamericanas,⁸ y establecieron, en su mansión de San Cristóbal de las Casas, la institución cultural Na Bolom (La Casa del Jaguar), en la actualidad una conjunción de

museo, biblioteca y centro de investigaciones sobre la Selva Lacandona.

Allí se preservan, además de colecciones de objetos y de un valiosísimo acervo bibliográfico, las más de 55.000 fotografías de Trudi. Nos ocupamos aquí de las que han sido publicadas en el libro *Imágenes lacandonas* (1999).⁹ Son fotografías en blanco y negro, formato cuadrado, cámara Rolleiflex (como Pierre Verger y Juan Rulfo). Sus imágenes de los lacandones son siempre líricas pero precisas, con valor etnológico equivalente pero con técnica superior a las del antropólogo-fotógrafo Claude Lévi-Strauss, de *Tristes trópicos*. Con frecuencia acompañan a personajes identificados a través de diferentes acciones de su vida cotidiana. Pasamos a reconocer a Chan

K'in Viejo, Mateo Chan K'in, Koh Maria o Kayun Ma'ax, a través de los años, y ese reconocimiento nos crea una empatía particular con los lacandones (cuyo número, por otra parte, siempre fue muy pequeño).

De una maestría singular son las fotografías de paisajes de la Selva Lacandona, en especial las de ambientes acuáticos, donde Trudi trabaja delicadamente los claroscuros de la selva y el agua, y la gama de grises de las brumas. Y particularmente dramáticos son sus registros de la destrucción que avanza sobre la selva: camiones, aviones, troncos de caoba apilados y numerados esperando transporte, tala mecanizada...

Como resultado de su prolongada acción en favor de los lacandones, y de su habilidad para vincularse con el mundo



Foto 4. Lacandones con avioneta en corazón de la selva. Jatuté, c. 1950. Gertrude Duby Blom, *Imágenes lacandonas* (Ciudad de México, 1999).



Foto 5. Caoba cortada y numerada. Selva Lacandona, 1979. Gertrude Duby Blom, *imágenes lacandonas* (Ciudad de México, 1999).

oficial mexicano, Trudi Blom obtuvo el mayor triunfo de su vida: en noviembre de 1971, el presidente Luis Echeverría creaba la llamada *Zona Lacandona*,

una reserva comunal de más de 614.000 hectáreas. En ella sólo tendrían derecho de vivir los casi 300 lacandones que entonces existían en Chiapas y, en un futuro no especificado, los grupos indígenas de la región que no tengan tierras suficientes para su sostenimiento y desarrollo. También estarían reservadas en ella unas 30.000 hectáreas para la formación de una decena de parques ecológicos y arqueológicos. (De Vos, 2002, p. 98)

No es éste el lugar apropiado para internarnos a seguir el peculiar destino de las 66 familias lacandonas beneficiadas por el decreto de Echeverría y por la dedicación de Trudi. Los lacandones pasaron a ser niños mimados del régimen priísta, cobrando “derechos de monte” de los madereros por la explotación de la selva, rodeados de artículos de confort moderno y disponiendo de camionetas para ir a comprar cigarrillos a la ciudad más próxima. Mientras tanto, miles y miles de campesinos chiapanecos, que desde décadas venían descendiendo de sus comunidades de los Altos y protagonizando, con su agricultura de subsistencia, el avance de frentes de

expansión sobre la selva, fueron puestos en la ilegalidad.¹⁰ Esa es justamente una de las raíces del descontento del que se originó el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Trudi Duby Blom falleció en San Cristóbal de las Casas el 23 de diciembre de 1993. Apenas una semana después, la irrupción zapatista marcaría un hito definitivo en el régimen visual de Chiapas.

¹⁰ Se puede calcular, para mediados de la década de 1990, una población de alrededor de 200.000 habitantes para el total de la Lacandona mexicana (Toledo, 2000, anexo 5).



Foto 6. Doña Chole, 1995. San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Antonio Turok, *Chiapas: el fin del silencio* (México, Ediciones Era, 1998).



El Sexto Sol

*Ensordecidos por las cigarras
Caminamos todo el día
Entre encinares y cedros
Con el lodo de soles en las manos
Vamos por nuestras venas
Como en cuevas umbrosas
La selva nuestro único
Espejo nos devuelve
La serenidad de lo que somos
Dejen nos*

Que se cierre

La cicatriz

Con el rocío

(Juan Bañuelos, poeta zapatista, *Los peregrinos de Oxchuc*, fragmentos)

Los ojos de Antonio

Turok

Los artesanos mayas califican una hermosa pieza de cerámica o un intrincado diseño brocado como "bien



Foto 7. Refinería Cactus, 1981. Cactus, Chiapas. Antonio Turok. *Chiapas: el fin del silencio* (México, Ediciones Era, 1998).

becho, bien soñado”, como el resultado sublime de la adecuación entre la destreza y la introspección. (Antonio Turok, Chiapas: el fin del silencio, 1998)

En una hora imprecisa de la madrugada del 1 de enero de 1994, el fotógrafo Antonio Turok volvía a su casa caminando por las calles de San Cristóbal de las Casas



Foto 7. Refinería Cactus, 1981. Cactus, Chiapas, Antonio Turok, *Chiapas: el fin del silencio* (México, Ediciones Era, 1998).

Intuía estar en un día decisivo de su vida: esa noche había inaugurado su propia galería fotográfica, con una exposición sobre “Erotismo en Chiapas”. Hubo muchos brindis por el pasaje del año, y un homenaje a Trudi Blom, que había fallecido hacía una semana, y de quién Antonio fue asistente en 1975, cuando llegó a Chiapas desde su Ciudad de México natal.

Pero al doblar una esquina del centro de la ciudad se chocó con el caño de un fusil. Y detrás del fusil, un hombre de uniforme. Y detrás de ese hombre, una tropa insurgente desconocida avanzando hacia el centro de San Cristóbal. Fiel a sus reflejos profesionales, sin pensar en absolutamente más nada, Antonio levantó su Leica y disparó. Afortunadamente, como en los duelos del Viejo Oeste, su obturador fue más rápido que el gatillo del zapatista.

Esa imagen que Antonio no vio,¹¹ bautizada como *Año Nuevo en San Cristóbal*, se hizo famosa, y le valió premios internacionales, al mismo tiempo que instituyó, precisamente a partir de un ex-asistente de Trudi Blom, un nuevo régimen visual en Chiapas y en todo México. Un primer plano de la boca de un fusil y

¹¹ Philippe Dubois (1998) observa correctamente que la imagen registrada en el negativo jamás es vista por el fotógrafo, ya que en el acto fotográfico el desplazamiento del obturador bloquea su línea de visión.



de los ojos mal dormidos del insurgente (fusil y ojos que, como sugiere Francisco Álvarez Quiñones, en su presentación del libro de Turok, apuntan a la conciencia colectiva de la nación mexicana). Detrás, emergiendo de la bruma gris del amanecer invernal en las

montañas de Chiapas, una tropa heterogénea pero decidida que avanza por las calles de una ciudad aún dormida.

Radicado en Chiapas desde la década del setenta, Antonio Turok, al mismo tiempo que retrataba con ironía las costumbres



Foto 9. Año nuevo en San Cristóbal, 1994. San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Antonio Turok, *Chiapas: el fin del silencio* (México, Ediciones Era, 1998).

y vicios de una sociedad mestiza provinciana y preconcepuosa, desarrolló un extenso trabajo fotográfico sobre las culturas indígenas. Para ésto es necesario mucha paciencia y buena voluntad, ya que los indígenas son especialmente reacios a dejarse fotografiar. Al parecer, según sugiere el propio Turok, se debe a que asocian la fotografía con la muerte: en una fotografía es posible quedarse observando indefini-

damente los dientes de una persona, como en una calavera.

Una interdicción muy severa rige en Chiapas sobre la fotografía de los rituales religiosos indígenas. En San Juan Chamula, por ejemplo, en cuya iglesia ex-católica se desarrollan rituales indígenas, incluyendo sacrificios de animales, una estricta vigilancia de los guardias de la comunidad impide el uso de cámaras fotográficas. Se com-



Foto 10. Subcomandante Marcos, 1992. Montañas del Sureste mexicano, Chiapas. Antonio Turok, *Chiapas: el fin del silencio* (México, Ediciones Era, 1998).



Foto 11. Selva de Chiapas, noviembre 97. Angeles Tortejón. *Imágenes de la realidad* (Ciudad de México, 2000).



prende entonces la sorpresa de Antonio cuando, luego de veinte años de infructuosos intentos por atravesar esas vallas, la comunidad de San Andrés Larraínzar lo invitó a fotografiar sus ceremonias religiosas.

La Leica de Antonio llegó al lugar prohibido un día de noviembre de 1993 y capturó sus imágenes. La devoción indígena, la iglesia en penumbra, con sus lugares trastocados, un hombre desnudo (el "pasión", protagonista de un rito de purificación), un

San Sebastián resignificado... Luego Antonio descifró el misterio:

Al principio no entendí esa generosa actitud, pero unos meses después sucedió lo inevitable: el ejército mexicano comenzó a dismantelar las organizaciones campesinas y a intimidar a la población civil. A sabiendas de que era inminente la militarización de su territorio, la comunidad temía que el ejército destrozara la iglesia en represalia por haber tomado parte en la toma



Foto 12. Selva de Chiapas, febrero 95. Angeles Torrejon. *Imágenes de la realidad* (Ciudad de México, 2000).

simbólica de San Cristóbal, el primero de enero de 1994. En ese momento comprendí que la comunidad había dejado de lado sus dudas en cuanto a mí para contar con un registro lo más fiel posible antes de la profanación de su iglesia.

También en esa ocasión, las fotografías de Antonio Turok instituyeron un nuevo régimen visual en Chiapas. Su libro *Chiapas: el fin del silencio* (que es también una exposición de circulación internacional) es un cuidadoso registro de esa transformación,



Foto 13. Selva de Chiapas, abril-mayo 94. Angeles Torrejón, *Imágenes de la realidad* (Ciudad de México, 2000).



Foto 14. Selva de Chiapas, mayo 97. Angeles Torrejón, *Imágenes de la realidad* (Ciudad de México, 2000).



que va desde la ironía crítica al registro de la insurgencia.

Es precisamente en su retrato del Subcomandante Marcos donde con más nitidez aparece el estilo de Trudi Blom: el tratamiento del bosque y del misterio de sus brumas, los matices de gris, dominados por la figura oscura y reconcentrada en el centro, que no mira al fotógrafo y que parece atormentado por la soledad del comando, como un personaje de

Joseph Conrad. A ambos lados y detrás, resaltando entre los troncos de los árboles, las figuras inmóviles de los centinelas de la escolta personal, ellos sí de ojos clavados en el fotógrafo. Al fondo, carpas, armas, figuras humanas se diluyen en la neblina de la selva...

El libro acaba con la *Llegada del ejército mexicano*. Un helicóptero Huey-Cobra, oscuro y amenazante como un ave de rapina, posando en un descampado, que

puede ser un campo de fútbol de suburbio. Es posible sentir en la foto el viento de la hélice y la violencia del ruido. Un primer plano de mujeres y niños indígenas que huyen hacia la cámara, algunos tapando sus rostros. Al fondo, unas montañas de perfil atormentado que recuerdan Vietnam.

Los ojos de Ángeles Torrejón

Con voz fuerte ordené: "Atención insurgentes... – voltee a mirar a las compañeras y agregué: e insurgentas! Romper filas, ya!" El sonido de las botas fue, ese sí, homogéneo. Menos mal, mascullé para mis adentros. Se fueron a la intendencia todos... y todas. Yo me quedé fumando, viendo cómo la tarde,



Foto 15. Camaristas: fotógrafos mayas de Chiapas (México, CIESAS, 1998).



Foto 16. Fiesta de Chamula. *Camaristas: fotografías mayas de Chiapas* (México, CIESAS, 1998).

femenina como es, se vestía de mar y lila, de insurgenta.

(Sub-comandante Insurgente Marcos, Carta 6.e, desde las montañas del Sureste mexicano, 8 de marzo de 2000, *El Correo de la Selva*)

Pero allí viene Ángeles Torrejón, y propone un reajuste radical en este régimen visual en formación. Vamos a ver a las mujeres, nos dice. El pequeño libro de Ángeles Torrejón, *Imágenes de la realidad*,

está compuesto exclusivamente por fotos de mujeres indígenas de los Altos y de la selva de Chiapas.

Mujeres que, claro!, están en todas partes y en las más diferentes actividades, pero que no siempre son vistas. Tienen todas las edades, todos los rostros y, al parecer, todos los saberes.

Como la educación de la mirada forma parte del régimen visual, asumo mis limitaciones de género, y no dudo de que sólo una mirada femenina puede penetrar sensi-



blemente en toda la significación de las imágenes que Ángeles rescata de esas mujeres de Chiapas. Los detalles de los vestidos, de los accesorios, de los adornos del cabello. La forma en que van siendo incorporados elementos de una cultura urbana de masas en el seno de las comunidades indígenas, la forma en que los accesorios se combinan con los uniformes y las máscaras zapatistas.

Una cosa es cierta: son mujeres muy fuertes y altivas. Y se puede suponer que esa fuerza es la que ha permitido la cohesión activa con la que las culturas indígenas de Chiapas han sobrevivido a siglos de explotación y de dominación política y cultural. Justo homenaje el que Ángeles Torrejón hace a las mujeres indígenas de Chiapas, y efectivamente nos las muestra, nos las hace ver.



Foto 17. "La hija de mi tía está dando de comer a los pollitos". *Camaristas: fotógrafos mayas de Chiapas* (México, CIESAS, 1998).

Los ojos de “los camaristas”

Ustedes han escrito estudios sobre nuestra cultura, supuestamente buenos. Pero cómo podemos saberlo? Están escritos en lenguas extranjeras y han sido publicados en tierras lejanas. Nuestros hijos, cuando van a la escuela, aprenden español, y piensan que son muy listos, pero no poseen ni una cuarta parte del conocimiento de sus abuelos sobre su propia cultura. Ese conocimiento va camino a la tumba. Queremos poner en el papel un poco de lo que hemos visto.

(Fundación de la Cooperativa Cultural Tzotzil-Tzetzal Sna Jtz'ibajom, 1982)

Sí, estaba todo quedando muy bien. Pero sucede que ahora vienen los que se llaman a sí mismos “los camaristas”. Y esos camaristas dicen que es posible aún una redefinición más radical del régimen visual de Chiapas. Provisos de cámaras descartables, a partir de un proyecto del Archivo Fotográfico Indígena, del CIESAS Sureste (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social), son los propios indígenas quienes salen a fotografiar lo que los rodea, lo que constituye su mundo. Y, en gran parte, los camaristas son niños.

Si las imágenes no tienen traducción (explícita, por lo menos), los textos del libro de los camaristas están escritos en siete lenguas (castellano, inglés, tzotzil, tzetzal, ch'ol, tojolabal, mam, apenas cinco de las veinte lenguas indígenas que son habladas en Chiapas por más de 700.000 personas). Están las casas, las iglesias y los cemente-

rios, los caminos, los animales domésticos, todos los detalles de la vida cotidiana. Lo profundamente conmovedor (y que es otra vuelta de tuerca en la educación de la mirada) son las leyendas que acompañan a cada foto. Donde nuestra mirada occidental, urbana y adulta ve con cierto exotismo una india en un camino, la leyenda dice “mi mamá está parada cerca de nuestra casa”. Donde vemos una joven sentada con un traje típico en la puerta de una casa campesina, el fotógrafo nos dice: “La hija de mi tía le está dando de comer a los pollitos”.

Estamos frente a la foto de un burro, tan burro igual a millones de otros burros en el mundo, que cualquiera de nosotros puede fotografiar. Pero cuando el fotógrafo nos dice con una deliciosa sintaxis mexicana: “Este burro es de mis padres para darles cargas”, se transforma en un burro entrañable, que se llama Perico, Siete Leguas o Mi General Pancho Villa, que el fotógrafo conoce desde que tiene uso de razón y con el que ha jugado o le ha hecho cosquillas.

Pero esta experiencia parecería conflictiva con la aversión a la fotografía por parte de las culturas indígenas de Chiapas. A no ser que su implementación provenga de un debate cultural (y político) sobre la posibilidad de que los indígenas incorporen ésta (y otras tecnologías), que, reapropiadas y resignificadas, vendrían a renovar dinámicamente su cultura y su autonomía. Sobre este punto, lamentablemente, el libro del CIESAS nada nos informa. Sin embargo, ese puede ser un camino lúcido para construir un régimen visual para una modernidad alternativa en Chiapas.



La paz en Chiapas

Chiapas es hoy un territorio de tensiones, atravesado por un haz de diferentes posibilidades conflictantes. La paz en Chiapas, propone un libro reciente de Víctor Toledo, supone una restauración ecológica y cultural.

El conflicto de Chiapas es la explosión, a escala regional, de un fenómeno de destrucción cultural (etnocidio) y de dilapidación de la naturaleza (ecocidio)... La paz implica, en principio,

establecer un doble proceso de restauración regional: de los tejidos naturales de la Tierra y de los tejidos culturales de las comunidades y pueblos. (Toledo, 2000, p. 223)

Esa restauración implica la construcción de una modernidad alternativa a la del neoliberalismo salvaje y sus dispositivos coloniales. Una nueva educación de la mirada, un nuevo régimen visual que permita aprender y enseñar a ver de otra manera forma parte necesaria del proceso de paz en Chiapas.

Referências bibliográficas

- AGRUPACIÓN SIERRA MADRE. *Lacandona: el último refugio*. México: UNAM, 1991.
- DE VOS, Jan. *Una tierra para sembrar sueños (Historia reciente de la Selva Lacandona, 1950-2000)*. Fondo de Cultura Económica/ CIESAS: México, 2002.
- DUARTE, Carlota. *Camaristas – Fotógrafos mayas de Chiapas*. CIESAS: México, 1998.
- DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1998.
- DUBY BLOM, Gertrude. *Imágenes Lacandonas*. México: CONACULTA/Fondo de Cultura Económica/Na Bolom, 1999.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. *Resistencia y utopía – Memorial de agravios y crónica de revueltas y profecías acaecidas en la provincia de Chiapas durante los últimos quinientos años de su historia*. México: ERA, 1999.
- MARCOS, Sub-comandante Insurgente. *El correo de la selva*. Buenos Aires: Retórica, 2001.
- NA BOLOM. *Memoria Lacandona: apología de un pueblo maya*. San Cristóbal de las Casas: Na Bolom/El Colegio de la Frontera Sur, 2000.
- TOLEDO, Víctor. *La paz en Chiapas (Ecología, luchas indígenas y modernidad alternativa)*. México: Quinto Sol/UNAM, 2000.
- TORREJÓN, Ángeles. *Imágenes de la realidad*. México: Casa de las Imágenes/ Agencia imagenlatina/CONACULTA, 2000.
- TUROK, Antonio. *Chiapas: el fin del silencio*. México: ERA, 1998.

Abstract

This essay experiments with an approach to different photographic discourses developed by the natives of Chiapas State, in Southeastern Mexico. The work, by Swiss filmmaker Trudy Blom, depicts the peoples of the Lacandon Forest from the 1940's on. In the 80's and 90's, her assistant Antonio Turok elaborated an ironic view of the provincial and racist society. He is caught by surprise when the *Zapatista* insurrection breaks out. After 1994, Ángeles Torrejón recovers the universe of native women, and the camerapeople experience enables the natives themselves to produce images of their day-to-day life.

Keywords: photography, Mexico, Chiapas, lacandona, zapatism.

Recebido em: fevereiro de 2003.

Aprovado em: abril de 2003.



Entrevista







Genocídio em Ruanda: a loucura da guerra em imagens. Entrevista com Luc de Heusch

Florencia Ferrari, Paula Morgado e Rose Satiko Hikiji

Em abril de 2002, o antropólogo e cineasta belga Luc de Heusch exibiu, no “7º Festival É Tudo Verdade”, seu filme *Une republique devenue folle (Rwanda, 1894-1994)*.¹ Nesta ocasião, participou da “2ª Conferência Internacional do Documentário: Imagens de Conflito”, organizada pelo festival em conjunto com o CINUSP Paulo Emílio, da Universidade de São Paulo.² Em visita ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA), do Departamento de Antropologia da FFLCH/USP, Luc de Heusch, que foi aluno de Marcel Griaule na Sorbonne na década de 50 e hoje é professor emérito na Universidade Livre de Bruxelas e autor de várias etnografias sobre povos africanos, nos concedeu uma entrevista sobre o filme.

Une republique devenue folle mostra, de forma contundente, as terríveis imagens do massacre ocorrido em Ruanda em 1994, que produziu, entre abril e junho deste ano, um milhão de mortos. A força do filme, entretanto, não reside na apresentação das imagens largamente difundidas pela mídia, mas em desvendar as raízes históricas de um dos maiores genocídios da história do século XX. Por meio da apresentação de imagens gravadas no decorrer do século

sobre o país africano – fotografias, filmes realizados pela televisão ou pelo próprio cineasta – evidencia-se a responsabilidade dos colonizadores, apoiados pela Igreja Católica, na criação das condições que levaram ao massacre.

O cineasta mostra que Hutu e Tutsi constituíam, antes da ação colonial, uma só nação, que compartilhava a mesma língua, religião, crenças, interdições e sistema político. A concepção dos Tutsi como uma “raça” superior – origem da diferença que deságua no conflito – teria sido fomentada pelos colonizadores belgas. São estes também que, ao perceber a tentativa de afastamento da aristocracia Tutsi, irão colaborar com a tomada do poder pelos Hutu. O filme descreve o processo de criação da ideologia racista e totalitária que por várias décadas transforma a minoria Tutsi em um inimigo que deve ser exterminado.

Se a própria história é indubitavelmente dramática, a forma como é apresentada no documentário evidencia seu horror e, tal como no holocausto nazista, a necessidade de ser narrada, para jamais ser esquecida, e quiçá se evitar sua repetição. A narração dos eventos que culminam no genocídio é intercalada por depoimentos de sobreviventes

¹ *Ruanda, uma república que enlouqueceu* (tradução das autoras).

² Luc de Heusch participou da mesa intitulada “Conflitos globais, culturas híbridas e imagens particulares”, com a presença dos cineastas João Salles e José Joffily e mediação do professor e antropólogo Marcius Freire (Unicamp, SP).

³ Mahmood Mandani, *When victims become killers. Colonialism, nativism, and the Genocide in Rwanda* (Princeton, Princeton University Press, 2001).

tes. Na abertura do filme, uma mulher mostra a foto de seu casamento, ocorrido anos antes do massacre. Apontando um por um os membros da família, a mulher descreve o terror: “Este é meu cunhado, massacrado com sua mulher e todos os seus filhos...”. A frase se repete na descrição de quase todos os membros da família, retratados no momento da festa. Em outro momento, várias crianças com cicatrizes dos golpes que sofreram em todo o corpo são descritas como sobreviventes do massacre. Teriam sobrevivido somente porque no momento dos ataques proferidos por seus antigos vizinhos, a pau e fogo, ficaram cobertas por outros corpos que caíam sobre elas. Só sobreviveram aquelas que foram “escondidas” pelos cadáveres de seus familiares e amigos.

No fim do filme, um homem pergunta ao entrevistador: “Como explicar um horror como Auschwitz?”. Mahmood Mandani,³ ao investigar o massacre de Ruanda, também o compara ao Holocausto nazista, ressaltando uma diferença fundamental: a tecnologia nazista permitia a morte de milhares por poucos, nos campos de concentração. Em Ruanda, com os machetes, matar era um “trabalho duro”, que implicava vários assassinos para uma única vítima. Se o genocídio em Ruanda é caracterizado pela ação de centenas de milhares de assassinos e milhões de testemunhas, a questão que se coloca é a possibilidade de governabilidade, uma vez que todos estão de alguma forma implicados no terror. Tal perspectiva é ilustrada no filme por um jovem que acusa o homem a seu lado, seu vizinho, de ter matado sua família e golpeado ele próprio

com um machete. Vários dos sobreviventes que dão depoimentos no filme não querem ser identificados como Tutsi ou Hutu, nem querem ouvir falar da própria história de seu país. Nesta entrevista, Luc de Heusch se mostra pessimista quanto à possibilidade de justiça e reconciliação. Seu filme nos apresenta as razões do pessimismo.

O filme inicia e termina com as mesmas imagens, de corpos massacrados. Quando vemos as imagens pela segunda vez, elas ganham um sentido mais profundo. Gostaríamos que o senhor nos falasse do seu olhar diante da guerra...

Comecei a ver a guerra como espectador, a olhar as imagens sem nenhum comentário. E me perguntei: “Como um povo relativamente pacífico chega a massacrar uma parte de sua população?” Nunca houve o que nós entendemos por guerra em Ruanda. Se pensarmos no domínio dos estados conquistadores, ela somente fez algumas dezenas de vítimas; e, de acordo com as pessoas com quem estive, quando o sangue começava a se derramar em um confronto, logo se parava de guerrear. Assim, a guerra é um fenômeno inteiramente externo à história da África. Então, pensei comigo: deve haver uma razão especial qualquer. E vi como as forças em jogo foram manipuladas pelo colonizador, pela Igreja Católica, pela França na sua geopolítica em estilo um pouco inglês...

Como o senhor se aproximou desse universo?

Eu já conhecia um pouco o país, pois em 1956 havia feito um filme lá e assisti ao



nascimento de um sentimento anti-tutsi. Então, quando vi o massacre recente pela televisão – as imagens que inseri no início do filme – fiquei ultrajado: era preciso entender por que eles chegaram a tal ponto! Eu sabia que a situação havia sido preparada havia muito tempo, que não era uma explosão repentina, que era um trabalho de propaganda, no rádio, nas escolas, no ensino, tal como o nazismo difundira a proposta anti-semita. Ou seja, durante 40 anos deu-se o mesmo processo através da mídia de massa para difundir o desejo de destruir os Tutsi.

O filme é acima de tudo uma crítica cultural, uma crítica da inserção ocidental no seio dessas populações. O senhor teria elementos para nos explicar o significado dessa guerra para as culturas que a levaram a cabo?

Eu acho que essa guerra é totalmente externa à sua cultura. Nunca houve conflito como uma guerra civil entre eles. Provavelmente, os Tutsi vieram de fora, mas isso foi há muitos séculos. A relação era pacífica entre Tutsi e Hutu. Sem dúvida, deve ter havido momentos de tensão. Era um regime de classes sociais e – como Marx viu muito bem – em todas as sociedades onde há classes, evidentemente produzem-se conflitos. Mas não uma guerra civil. Houve conquista, e o poder Tutsi se expandiu um pouco por todos os lados, mesmo em regiões periféricas onde existiam pequenos reinos Hutu independentes, e com certeza houve alguns conflitos por algum tempo. Mas há muitos séculos não se repetem. As

guerras que havia eram conduzidas pelos aristocratas de Ruanda contra o país vizinho. Não se tratava de uma guerra interna, mas contra o exterior. Assim, os Tutsi eram os guerreiros, e os Hutu tinham a tendência de segui-los.

O senhor falou de nazismo e, no seu filme, o senhor mostra a construção política de conflitos com base na questão étnica...

É verdade que o conflito foi etnicizado... Hoje os Tutsi não querem ouvir falar em Tutsi e Hutu e nem na sua própria história. “O que é um Tutsi?”, pergunto a eles. Eles não se consideram uma classe social, uma etnia, então o que são? Isto continua um problema.... Sem dúvida, houve diferenças, houve tensões, oposições... E evidentemente os Hutu não eram escravos; o que existia era uma relação de clientelismo, de dependência. É preciso deixar claro que o poder Tutsi foi radicalizado pelo colonizador, quando este disse que esta etnia [dos Tutsi] era superior em relação à dos Hutu. Assim, ele é responsável por esta visão de sociedade, pelo drama que depois se seguiu.

O que o senhor acha dessa noção de guerra étnica associada a Ruanda e à África em geral...

Olha, basta ver o que ocorre na Europa, onde os croatas se massacraram... Eu acho que há uma tendência em negar o fenômeno étnico, e é preciso achar um nome para definir um grupo social que partilha, num tempo mais ou menos longo, com seu vizinho a mesma cultura, a mesma religião, a mesma língua. Os

etnólogos franceses dizem que o termo “etnia” é uma invenção colonial. Ora, eu acho que simplesmente a colonização trabalhou as etnias forçando algumas situações, mas o fenômeno étnico, fruto da diferenciação, do enfrentamento em nome da diferença, é um fenômeno universal, que caracteriza os africanos, os indígenas e igualmente os europeus...

A razão ou a ausência de razão desta guerra é comparável ao nazismo...

Eu desconfio das comparações. Considero que cada genocídio tem suas próprias razões, e o nazismo precisava de um bode expiatório, para expulsar o mal, o capitalismo etc. E escolheram os judeus. Já a razão de todo este massacre foi que se considerou os Tutsi como uma raça maldita de invasores, de colonizadores externos. Era o que dizia, em entrevista, o antigo presidente da Assembleia Nacional: “O verdadeiro povo é o Hutu, não o Tutsi”... Vocês vêem, portanto, que se trata de uma razão ideológica diferente. Enquanto o nazismo é um fenômeno autóctone, a responsabilidade da Bélgica, da França é considerável na conceituação e na preparação do genocídio em Ruanda. Por isso é preciso desconfiar das categorias genéricas. Em todo caso, podemos dizer que se trata do terceiro genocídio do século XX. Começou com a Armênia – os turcos destruíram os armênios –, depois tivemos o massacre dos ciganos e dos judeus pelos nazistas e depois este, de Ruanda. Mas é preciso que falemos de genocídio como sendo a vontade de destruir sistematicamente um

povo por causa das suas convicções políticas, religiosas ou culturais.

Mahmood Mandani, um antropólogo sul-africano, coloca como um dos maiores dilemas de Ruanda a concretização da governabilidade, uma vez que todos, governantes e governados, estão, de um modo ou de outro, implicados no genocídio. O fim do filme questiona sobre uma esperança de justiça. O senhor acredita ser possível?

Eu acreditava no momento em que fazia o filme, mas não acho que seja mais possível. O derramamento de sangue foi terrível... Vejo como é difícil para os israelitas se reconciliarem com os palestinos pelo que já se sucedeu. Não acredito nem um pouco que os Tutsi irão se reconciliar com os Hutu... Há 100 mil prisioneiros que aguardam um julgamento há anos! E num país como Ruanda, desorganizado, pobre, com falta de funcionários do judiciário, os julgamentos se fazem por pessoas da região, onde todos se conhecem... O drama é tal que a justiça ocidental não consegue mais resolver a situação; seria preciso encontrar outras formas de justiça.

O relato da senhora que narra a tragédia de sua família no início do filme é mais ou tão chocante quanto as imagens do massacre. É uma estratégia narrativa da qual o senhor se serve durante vários momentos do filme. Gostaríamos de saber que peso tem em seu filme, na seleção dos relatos, o fato do senhor ser antropólogo.

São imagens fortes, que inseri porque falam do lamento do desastre, dando idéia



da sua amplitude. Eu estava em Ruanda e fiz uma série de entrevistas. Sabia que várias pessoas haviam escapado do massacre e seriam capazes de relatá-lo. E decidi que apenas as mulheres falariam, queria dar voz às mulheres. Falei com as pessoas ao telefone e elas se predispuseram a testemunhar. Então, antes de chegar em Ruanda, eu sabia quem devia entrevistar. Pois, evidentemente, não é qualquer um que é capaz de falar, explicar, é preciso escolher o informante.

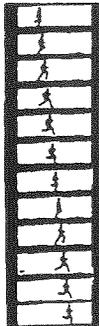
Luc de Heusch – Filmografia

- 1951: *Perséphone*, 20'
 1955: *Fête chez les Hamba*, 75'
 1956: *Ruanda*, 45'
 1957: *Michel De Ghelderode*, 22'
 1958: *Six mille habitants*, 18' - *Gestes du repas*, 23'
 1960: *Magritte ou la leçon de choses*, 15'
 1961: *Les amis du plaisir*, 27'
 1967: *Jeudi on chantera comme dimanche*, 90'
 1968: *Libre examen*, 55'
 1970: *Alechinsky d'après nature*, 20'
 1972: *Dotremont-les-logogrammes*, 14'
 1984: *Sur les traces du renard pâle (Recherches en pays Dogon, 1931-1983)*, 48'
 1985: *Sarah et Gaëlle (ou Les Aventures du chasseur de lapins bruns)*, 7'
 1990: "Je suis fou, je suis sot, je suis méchant". *Autoportrait de James Ensor*, 55'
 1995: *Les amis du plaisir, trente ans après*, 44' (MAP TV - Coproduction: Belgique-France)
 1995: *Une république devenue folle: Rwanda 1894-1994*, V.F. 73', V.A. 60'
 1999: *Quand j'étais belge*, 53'

Luc de Heusch – Bibliografia

- Essais sur le symbolisme de l'inceste royal en Afrique*. Bruxelles: Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1958.
Pourquoi l'épouser? Et autres essais. Paris: Gallimard, 1971.
Le roi ivre ou L'origine de l'État. Paris: Gallimard, 1972.
 Introduction à une ritologie générale. In: MORIN, E.; PIATELLI-PALMARINI, M., (orgs.). *L'unité de l'homme*. Paris: Le Seuil, 1974.
Rois nés d'un coeur de vache. Paris: Gallimard, 1982.
Le sacrifice dans les religions africaines. Paris: Gallimard, 1986.
Écris sur la royauté sacrée. Bruxelles: Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1987.
The King comes from elsewhere. In: JACOBSON-WEDDING (org.). *Body and space. Symbolic models of unity and division in African cosmology and experience*. Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala Studies in Cultural Anthropology, n. 16, 1991, p. 109-117.
Le Rwanda et la civilisation interlacustre. Études d'anthropologie historique et structurale. Bruxelles, U.L.B., Institut de Sociologie, 1996.
The symbolic mechanism of sacred kingship: rediscovering Frazer. The Journal of the Royal Anthropological Institute, v. 3, n. 2, 1997, p. 213-32.





*Resenhas
de filmes*





Les maîtres du balafon: ami, bon arrivé!

Direção: Hugo Zemp
2002, 27 min., vídeo digital
França

Os balafons da memória (as imagens do som em poucas palavras)

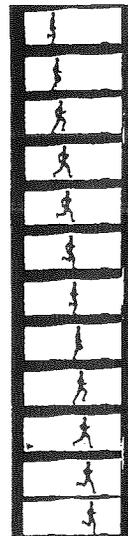
Sempre me intrigou a definição minimalista que Jean Rouch atribuiu ao filme etnográfico: filme que alia o engenho cinematográfico – em termos técnicos, estéticos e narrativos – ao rigor de uma pesquisa científica. Noutras palavras, o que me intriga (e ao mesmo tempo me fascina) é justamente poder contar uma história – tal a destreza de um mestre como Rouch – que seja capaz de revelar problemas profundos que interessam aos pesquisadores de campo e de gabinete. Ou, inversamente, a possibilidade de apresentar uma idéia, extraída da realidade que se observa, por meio de uma narrativa impregnada de subjetividade.

Um vídeo a que assisti recentemente me fez voltar a essas questões deixadas de lado por algum tempo. Trata-se do curta-metragem *Les maîtres du balafon: Ami, bon arrivé!*, dirigido por um etnomusicólogo francês, Hugo Zemp. É o último episódio de uma série de quatro filmes sobre os usos do balafon, instrumento emblemático para os povos do norte da Costa do Marfim, já que seu som invade as mais diferentes instânci-

as da sociabilidade nativa, desde os trabalhos coletivos nas roças de inhame e as danças noturnas profanas, até as cerimônias religiosas ligadas à iniciação e à morte.

Sem dúvida, o vídeo reenvia ao tom dos filmes de Rouch, de uma maneira, porém, bastante singela e singular. Gostaria, em poucas palavras, de refletir sobre o seu caráter por certo etnográfico sem recair em uma discussão sobre o dever ser do filme etnográfico, que apresenta fronteiras tão porosas com outras tantas vertentes do documentário e mesmo da ficção, para voltar a mais uma dificultosa dicotomia. Gostaria, nesse sentido, de comentar um traço, ali presente, que julgo louvável: a destreza em comunicar para o espectador da sala escura do cinema – que não é por necessidade um espectador avisado em temas antropológicos – a *experiência* de habitar uma outra cultura.

Zemp assume-se narrador de uma história que é sua, apesar de ter sido tecida em conjunto com os Senufo, no norte da Costa do Marfim, povo do qual se distanciou por muitos anos de sua vida até que, em um desses momentos de nostalgia, resolveu promover um reencontro guiado pelo desejo de voltar a escutar a música do balafon, xilofone com ressonadores – instrumento



evocado aqui no Brasil por músicos como Gilberto Gil (em versos como “Isso que toca bem, bem/ Num lugar não lembro bem / Chama-se balafon”). Não entendo de música e sei que posso enveredar por comentários equivocados a respeito da apreciação de um filme que se quer principalmente etnomusicológico. Importa-me, vale ressaltar, o caráter etnográfico de tudo isso. Não é de se espantar que, quando se fala em memória, recorra-se não raro a sensações tão ligadas à música. Os filmes de Eduardo Coutinho, em especial o mais recente, *Edifício Master* (2002), são um belo exemplo disso: seus personagens cantam para evocar momentos de suas biografias, e é nesses momentos que a narrativa atinge o ápice da emoção. No caso do filme de Zemp, a música, sobretudo aquela que ressoa de um certo instrumento, oferece-se como fio condutor tanto para a reconstituição do laço que une o pesquisador ao povo estudado, quanto para a descrição focada de um ritual funerário que mobiliza a vida de uma comunidade africana.

Em linhas gerais, *Les maîtres du balafon: Ami, bon arrivé!* é uma etnografia sucinta de um ritual funerário que envolve uma performance musical apurada – o mesmo tema já fora tratado de maneira mais detalhada no primeiro episódio da série, *Les maîtres du balafon: fêtes funéraires*. A originalidade da apresentação deste quarto episódio dá-se pelo uso articulado de três diferentes linguagens: visual, sonora e verbal. No princípio da narrativa, está o verbo. A voz *off* de Zemp sobrepõe-se a um *travelling* que nos situa dentro de um automóvel que percorre paisagens ermas, tais

as das savanas africanas (se fosse possível intuir), de um país do qual não temos pista. Essa voz rememora uma experiência que remonta a quarenta anos antes, quando o narrador chegara ao lugar pela primeira vez. Conta ele que se encontrava dentro de um automóvel quando começou a ouvir um rebuliço musical que aos poucos se revelava um cortejo fúnebre. Pedia ao motorista que parasse para que ele pudesse ver de perto a performance. Os missionários cristãos que com ele se encontravam preferiram não descer, alegando sua desaprovacão às práticas profanas dos nativos daquela região. O etnólogo, pelo contrário, encanta-se com o que há de mais pagão, a música que transforma o funeral em festa. E essa música é temperada pelo som dos balafons, que imediatamente impregna a memória.

Mas o narrador em *off* não é o mesmo que o de quarenta anos atrás, e a paisagem erma que ele atravessa não traz as marcas daquela cultura ouvida e avistada outrora. Diante do caminho vazio, ele se pergunta, com um tanto de receio, pelo que vai encontrar depois de passados tantos anos. Os nativos ainda tocam o balafon? Se na década de 1960 a presença missionária já era tamanha, se já se descortinava um processo árduo de destribalização, o que restaria aos antropólogos observar no final do século XX? Zemp, como etnólogo, é um personagem nostálgico, move-se pela savana guiado por uma lembrança musical capaz de catalisar a experiência antropológica de um ritual e das gentes que o executam. No afã de recuperar esse tempo perdido, substancializado pelo som de um instru-

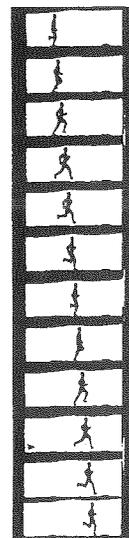
mento singular, ele oferece ao espectador, já envolto em suas memórias, um excuro, dessa vez visual – apresenta, por meio de antigas fotografias, o que seria a vida cotidiana e o ritual de um povo africano. No primeiro momento, essa apresentação reforça o receio de que tudo pode estar perdido: só a fotografia é capaz de guardar. Em seguida, a desesperança é desfeita pela música: os balafons ainda estão lá, e um longo plano-seqüência se inicia.

A fotografia cumpre, na primeira parte do filme, a sua função tradicional para a antropologia: conservar, oferecer um inventário do que seria uma cultura em vias de desaparecimento. Ao lado da lembrança musical, ela sedimenta a memória de uma humanidade que tende a se tornar homogênea. Nesse ponto, Zemp assume a sua preocupação, mas o faz de maneira subjetiva. Ele *quer* reencontrar o funeral que o encantou outrora, *quer* voltar a ouvir o som dos balafons, *quer* ter certeza de que aquele mundo não se perdeu para a modernidade que conformou os Estados-nacionais africanos. E qual não é a sua felicidade ao *reencontrar* de fato esse ritual, com suas seqüências, músicas e personagens. Nesse momento, passados tantos anos, é preciso refazer o registro, unindo o caráter datado da fotografia ao atemporal da captação sonora. A pergunta que, a partir de então, conduz o vídeo é: como abordar o ritual? Como transmitir uma mensagem que é a um só tempo visível e invisível, audível e silenciosa?

A singeleza e eficácia desse vídeo de apenas 27 minutos reside justamente na aliança, já frisada, entre a imagem, o som

e o verbo. No que se refere ao último, pode-se afirmar que, para além da expressão de uma certa subjetividade, a do narrador-etnólogo, há a possibilidade de contextualização da mensagem etnográfica. Como todo ritual, o funeral em questão tem regras que se situam em um campo invisível. No caso de um filme, essas poderiam ser alcançadas por meio de depoimentos – tal o recurso mais recorrente. Como em uma monografia de estilo pós-modernista, cabe ao espectador juntar os cacos dos discursos nativos e intuir o que jaz por trás de todos eles, isso, é claro, com a ajuda fundamental da montagem/edição, ou seja, da maestria de um autor. No entanto, Zemp prefere não alongar a sua narrativa, tampouco produzir um discurso fragmentado. Tudo o que não há em seu vídeo é fragmentação ou polifonia. Sua escolha é certa: em vez de pedaços de imagens que unidas conferem sentido à realidade observada, um plano-seqüência de 18 minutos que, por meio de uma câmera subjetiva por vezes cambaleante, acompanha os mestres do balafon que trafegam pelo funeral.

O vídeo de Zemp é autoral. Trata-se da sua visada sobre um funeral na África Ocidental, em que os balafons figuram como os verdadeiros protagonistas, a despeito da diversidade de instrumentos que povoa a festa. É também a sua música que está em questão, e cumpre que ela seja apresentada em tempo real junto à seqüência imagética. Não cabem cortes nessa empresa, e sim uma narrativa que traduza o olhar estrangeiro que persegue o evento. É assim que, depois de passear pelas foto-



grafias e pelo texto em *off* que traz a expectativa do narrador, adentramos os primeiros quadros do plano-seqüência. De início não há ação, os músicos ainda não entraram na praça da aldeia onde se desenrolará o ritual. Aproveitando esse tempo morto, Zemp insere cartelas com textos em que o espectador é apresentado ao espetáculo que irá assistir. Em poucas palavras, ele preenche o seu discurso apaixonado e subjetivo com a informação antropológica que nos permite saber que estaremos diante das exéquias de um homem rico e poderoso, e que essa riqueza e poder são proporcionais à quantidade de músicos e à duração dos festejos. Tomamos conhecimento, também, da maneira pela qual aquele determinado povo lida com a morte e como a música representa um veículo importante para a comunicação dos vivos com os ancestrais.

Tais informações antropológicas mínimas, inscritas em poucas cartelas, oferecem ao espectador elementos para a decodificação das imagens que já se anunciam na tela. De certa maneira, Zemp faz uso de textos curtos para economizar planos. Se suas imagens são selvagens – respondem às necessidades da memória, da emoção, do desencadeamento de seqüências rituais –, cabe ao verbo uma espécie de domesticação antropológica, é ele que permite a narrativa tornar-se algo mais que uma sucessão de belas tomadas. Não obstante, nem verbo nem imagem reinam na narrativa, que se dispõe a discorrer sobre a música. É esta que confere o tom para todo o conjunto. Enquanto não há música, as imagens cedem lugar a cartelas de texto. Logo, os

músicos começam a entrar, e a expressão verbal, como a presença do narrador, se cala. Daí em diante, apenas imagens que acompanham os mestres do balafon, por vezes se desviando em tomadas que mostram a preparação do cadáver (decerto uma figura ilustre), envolto em panos e rodeado por pessoas no pátio da aldeia. Como os músicos, a câmera não pára, acompanha-os menos interessada em flagrar rostos ou registrar planos gerais (que poderiam, por exemplo, nos oferecer uma idéia mais plausível do que seria aquela aldeia) que em apreender na minúcia os instrumentos e os gestos dos instrumentistas. Nesse movimento crescente e algo efervescente, encontramos-nos imersos.

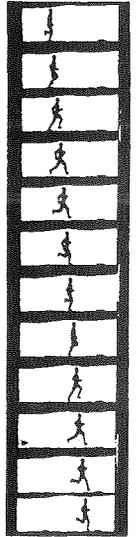
A idéia de que o funeral pode ser apreendido pelo vídeo em tempo exatamente real é subvertida pelo acaso. Em vez de nos depararmos com um filme quiçá radicalmente etnográfico, que abole os cortes para permitir uma visão total da experiência ritual, somos assaltados por uma interrupção repentina. Impossível não lembrar de uma seqüência de *La chasse au lion à l'arc*, de Jean Rouch, em que a câmera tomba quando do ataque da leoa. Em *Les maîtres du balafon*, mais uma cartela de texto aparece na tela contando que alguém havia esbarrado na câmera, que caiu no chão e deixou de funcionar. O fim do vídeo é, como a primeira vez que o etnólogo-cineasta avistou-ouviu a orquestra de balafons, ditado pelo acidente. Frustrado o espectador? Imagino que não. O que pode oferecer um filme senão um pequeno fragmento de uma experiência imensa? Mas como fazê-la caber em um espaço de tempo apertado?

Zemp optou pela condensação, produzindo algo como o revés do filme etnográfico clássico, tendo em mente a impossibilidade de passar para a imagem a totalidade da vida social ou do ritual.

O filme é aqui etnografia sem ser monográfico. Oferece uma experiência temporal sem alongar-se no tempo. Texto e imagem trabalham em conjunto para apresentar o prato principal, a música que vem dos balafons. Mas o que há de exatamente etnográfico nesse vídeo? Esta é uma questão delicada, mas arrisco, sem compromisso, uma resposta. Seu caráter etnográfico reside justamente em propiciar ao espectador uma experiência sensível, no sentido de fornecer elementos extra-sensíveis (que pertencem à memória e ao conhecimento prévio do narrador) para tanto, de tornar possível a partilha de um universo de emoções alheio. Algo que poderia alongar-se durante horas condensa-se em uma narrativa singela, dividida em duas partes. Na

primeira, um *travelling* pela savana e o sobrevôo por velhas fotografias sob uma narração subjetiva. Na segunda, uma câmera transeunte interpelada por cartelas de textos contendo informações por assim dizer objetivas sobre a natureza do espetáculo descortinado. Objetividade e subjetividade, razão e sensibilidade, intelecto e emoção se fundem para apresentar um ritual, fenômeno que nada é senão uma tentativa emocionante de estabelecer sentido ao vivido e suas vicissitudes. Situado nessa dobradura, o vídeo de Zemp, tal uma etnografia poética, comunica mais que para o público avisado de etnólogos, musicólogos e africanistas em geral, levando à risca a tarefa do cinema ficcional ou documentário, de transportar o espectador para um espaço-tempo extraordinário. Nesse ponto, a matéria e seu veículo se confundem – tudo é ritual.

Renato Sztutman







Uma cidade

Direção: Mônica Simões
2000, 52 min., vídeo
Brasil

Os tempos. Uma cidade

Durante muito tempo, pensei que precisava pôr toda sua atenção para cortar no presunto do tempo fatias cada vez mais finas. Os resultados são decepcionantes quando a fatia não é recheada de um pouco de passado e de um bocadinho de futuro, resta sobre a transparência apenas gesticulações sem sabor.

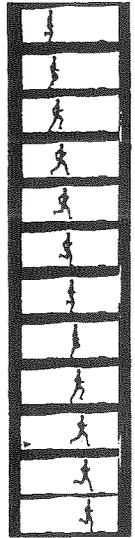
(Robert Doisneau)

Abrir caixas de Pandora cheias de imagens, de memórias filmadas e fechadas há muito tempo, caixas guardadas pelos cineastas amadores que filmaram a Bahia desde os anos 1920. Abrir essa imensa reserva de *souvenirs* de uma cidade para deixar que novos olhares curiosos se lembrem da beleza passada e se deliciem com essas cenas que parecem antecipar o movimento do mundo baiano em busca da felicidade perdida. Abrir os olhos, ver e observar, na cumplicidade do olhar poético de Mônica Simões, as cenas em preto e branco do passado, a magia das cores e das alterações que o tempo, esse outro artista, deixou nessas imagens da Bahia. Abrir, enfim, a mente, para se entregar a um profundo desejo de eternidade, que mostra, sempre

em imagens, que nem tudo muda e que, de repente, passeando pelas ruas de Salvador, as mesmas cenas podem reaparecer como fantasmas...

A partir de muitos filmes antigos, recuperados e selecionados por Mônica Simões, aparece essa versão visual da história de Salvador. Essas imagens dos antepassados baianos, essa história visual de Salvador foi criada a partir da linguagem visual da realizadora, e, principalmente, de recursos complexos da montagem cinematográfica. Nesse vídeo, que parece fazer um eco aquático ao seu filme *Bahia*, Mônica conseguiu justapor e contrastar simultaneamente duas temporalidades: o tempo coletivo, marcado pelos momentos históricos próprios à sociedade baiana, e o tempo vivido, o da família, do privado e do sujeito que registra, com a sua câmera, a realidade que lhe cerca.

Intercalando sutilmente cenas da história, marcadas pelo calendário oficial, às cenas privadas, marcadas pela emoção de quem filma seus filhos, amigos e amores, Mônica, ao focalizar o seu olhar sobre as reminiscências e os cotidianos desses baianos, sobre suas emoções, seus gestos e momentos, consegue, de fato, captar a dimensão humana da história e mostrar que a câmera



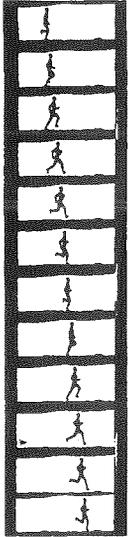
é o passaporte mais eficaz para descobrir as realidades do passado e mergulhar no real e no imaginário de uma cidade. Nessa narrativa visual, os interstícios da vida cotidiana e das emergentes construções culturais aparecem ao espectador com muita nitidez: a passagem de uma estética do filme como fotografia animada ao cinema experimental dos anos 1970, da influência européia sobre a cultura baiana à influência americana logo depois da Segunda Guerra Mundial; e, finalmente, a possibilidade de observar o papel central da família como mediador entre a sociedade e o indivíduo, como passagem da história às histórias.

Uma cidade é um filme de história que espelha o irreversível desfile do tempo, sempre propiciando uma certa melancolia ou saudade dos tempos passados. Mas, de um outro lado, ele sempre leva felicidade nesse acompanhamento do movimento contínuo da vida. Felicidade do pai que filma seus filhos, do “ – Sorria, você está sendo filmado”, das festas de família, dos carnavais antigos, das alegrias da casa e da rua... Através da intimação das impressões sensíveis do mundo baiano, o espectador mergulha com empatia na história; ele não pode deixar de envolver a sua própria memória afetiva, pois essas cenas, essas imagens, lhe tocam na sua própria história, na sua convivência íntima com o tempo.

Uma cidade não é um mero documentário histórico, pois, nesse filme, o espectador não recebe passivamente uma lição de história, como é de costume quando se relaciona cinema e história, mas é convidado a criar a sua própria versão da história que desfila em imagens diante dos

seus olhos e se repercute nas profundezas da sua memória visual afetiva. Pensando além do mito da objetividade cinematográfica e com o desafio de propor uma compreensão visual da história, sem passar pelos comentários didáticos escritos ou em voz-off, Mônica Simões consegue libertar o olhar do espectador da sua orientação unicamente focalizada sobre os vestígios visíveis do passado, os detalhes e as pedras históricas. O entrelaçamento de elementos informativos e de elementos simbólicos, sem que nenhuma voz-off informativa venha quebrar o sonho de verdade dessa volta no passado, faz com que o espectador possa escolher a sua própria versão da história, e, finalmente, essa história de *Uma cidade* passa a ser a encenação de um tempo perdido “reencontrado”, porque vivido através da emoção pelo próprio espectador. E, nessa viagem na matéria cine-histórica do filme, cada um acaba relacionando as histórias vistas consigo mesmo. Entre matéria e memória, a imagem-afeição, imagem feita por quem ama o que vê, constrói uma ficção do tempo passando pelo filtro das memórias do espectador: memória afetiva, histórica, visual, identificadora.

A reconstrução – investigação histórica ou mera recordação pessoal – sempre implica um processo complexo de criação da realidade, e, entrando, através dos olhares carinhosos dos filmadores amadores, nos bastidores da história, nas cozinhas, salas, banheiros e outros jardins secretos do tempo, o espectador é totalmente envolvido na interpretação dos dados históricos. A memória funciona a partir de imagens, e as várias cenas que reaparecem no tempo do



filme (cejas de família, carnavais, festas religiosas, aniversários de criança...) funcionam como metáforas vivas do desfile do tempo. O filme inventa e liberta a sua própria temporalidade, entre duas viagens de bonde no plano inclinado, entre dois remos de barco.

Garimpendo os filmes antigos e esculpindo essa matéria-prima histórica, artisticamente marcada pelo fluxo do tempo na película (cores alteradas, manchas, invisibilidades...), Mônica Simões não fez um filme de história, e sim uma história em imagens, que leva o espectador do fascínio à interpretação do seu próprio passado imagético e histórico. A história de *Uma cidade* é uma história da arte cinematográfica, da arquitetura e do urbanismo, da família, da sociedade e da cultura baiana, da Bahia, do Brasil, uma história da história. No vídeo, a diversidade das imagens se torna um mero elemento de fabricação de sentidos históricos. Essas histórias de uma cidade, (re)construídas a partir de uma abordagem poética da história, demonstram até que ponto, como diz Bachelard na sua *Poética do espaço*, "a memória e a imaginação não admitem dissociação. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem a comunhão da lembrança e da imagem".

O sonho é uma escrita psíquica que não é feita de palavras, e sim de imagens, tendo a sua própria linguagem sob a forma de encenação. Assim é *Uma cidade*, feito com a matéria dos sonhos, tal como Wim Wender os mostrou em seu filme *Até o fim do mundo*, apresentando a fisionomia urbana em perpétua transformação e evolu-

ção criativa. Como no seu vídeo sobre a Bahia dos 500 anos, Mônica Simões trabalha, em *Uma cidade*, a fluidez e a liquidez do tempo da história, do tempo da montagem, mergulhando completamente no imaginário simbólico da água e dos sonhos. Esse vídeo rico e denso, cheio de detalhes reveladores (do tempo) e de visões ou imagens passadas, mostra a intimidade de uma cidade sob diversos ângulos, diversos pontos de vista. Os olhares cruzados (olhares dos cineastas, da realizadora e dos espectadores) e a polifonia da trilha sonora (música, som do rádio, piano, comerciais, som direto...) convidam o espectador a entrar num universo fora do tempo, um sonho de verdade, com menos de uma hora, que lhe transporta do porto da Cidade Baixa de Salvador nos anos 1920, até o porto da Barra em 1970. Essa viagem no passado é realizada a partir da tecelagem de filmes caseiros, filmes pessoais de cineastas e amadores baianos.

O cinema, essa maravilhosa máquina do tempo, mostra, mais uma vez, as suas ligações íntimas com os mecanismos psíquicos da memória. A história ganha mais um "documento" capaz de mostrar em imagens as possibilidades de narração e de interpretação que existem no realismo poético.

Uma cidade é um extraordinário trabalho de antropologia visual, pois Mônica Simões, pesquisadora rigorosa, trabalhou com a produção de imagens e, depois, com as representações visuais da cultura baiana que ela tinha recuperado dos braços do tempo, para escrever em imagens a história da cidade onde vive desde a infância, a cidade de sua família. Esse retrato cinema-

tográfico de uma cidade é recheado de muitos tesouros do passado, tais como as vistas panorâmicas de Salvador no início do século, e é animado por um bocadinho de futuro, as várias crianças que crescem no percurso do filme.

As fatias do tempo, cortado por Mônica Simões, são finas, mas com sabor de

amnésia: ver uma cidade é sentir passar na sua frente, na sua mente, os movimentos do tempo, as ondas da história e dos episódios mais evidentes da sua própria vida.

Viaje no tempo, você está sonhando...

Stéphane Malysse



The flickering flame

Direção: Ken Loach
1997, 49 min., cor
Inglaterra

La résistance des dockers a saisi l'imagination des travailleurs de beaucoup de pays. (...) Les politiques affirment que nous sommes maintenant dans un marché libre. En conséquence, il n'y a personne pour représenter ceux dont les vies sont détruites par cette économie du marché libre. (Ken Loach)

Ken Loach, certamente, é hoje uns dos mais importantes nomes do cinema engajado no cenário cinematográfico mundial. Nascido em junho 1936, na Inglaterra, é responsável, aos 67 anos, por uma vasta e aclamada obra, da qual *Terra e liberdade*, *Uma canção para Carla* e o curta inserido em *11' 09" 01 September 11* são os filmes mais conhecidos pelo público em geral.

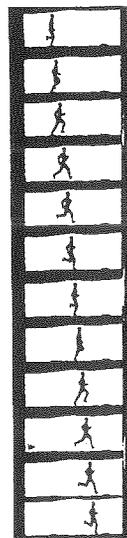
Integrante do movimento de vanguarda neo-realista britânico, ao lado de Mike Leigh, Mark Herman e Stephen Frears, começou sua carreira em 1968, com a transposição da TV para o cinema de *Poor cow*. É um aplicado observador do mundo do trabalho, sem dúvida sua temática mais recorrente, como atestam *Riff raff* (não distribuído no Brasil), *Pão e rosas*, *The navigators* (também sem distribuição no Brasil) e o documentário tema desta resenha, *The flickering flame* (*A chama tremeluzente*).

Loach, em seus filmes, mostra pessoas em um contexto social e político de uma maneira dura e ao mesmo tempo poética.

The flickering flame, uma história de resistência

A história de luta por dignidade travada pelos portuários de Liverpool, que fazem uma greve contra a flexibilização das relações trabalhistas, é o fio condutor dessa história. Tudo começa quando um grupo de cinquenta trabalhadores se recusa a furar o piquete realizado por seus camaradas, sendo por isso demitidos. Daí em diante, o documentário trata da luta dos trabalhadores demitidos em busca de solidariedade, enfrentando a estrutura burocrática do sindicato e o desgaste de uma greve que chegou a durar dezoito meses.

O documentário retrata ainda as idas e vindas dos trabalhadores a reuniões com representantes da categoria de outros países, em busca de solidariedade à causa da greve. Mesmo a limitação da língua não é um entrave para que os trabalhadores de diversos países possam chegar a uma posição consensual: o apoio aos portuários de Liverpool! Passagem que é muito bem retratada no plano-sequência de uma das diver-



sas reuniões que o filme mostra, na qual os trabalhadores dividem entre si as tarefas de intérprete, para que possam articular o apoio a Liverpool.

Ken Loach consegue dar uma visão da totalidade do movimento grevista de Liverpool. Através de seu olhar sensível à condição da classe trabalhadora na Inglaterra, mostra, em várias cenas do filme, piquetes, negociações, assembleias, repressão policial e patronal, além da solidariedade internacional, com tomadas e planos-seqüência de nível técnico irrepreensível.

O documentário de Loach apresenta de maneira impecável a face dramática e humana da greve, quando centra sua lente em depoimentos fortes das esposas dos grevistas. Via de regra, são depoimentos que relatam a precariedade das famílias envolvidas no processo da greve, que ao mesmo tempo demonstram o entendimento da necessidade de apoio ao movimento e conferem sentido ao engajamento. Essas esposas tornam-se, assim, personagens fundamentais, ajudando seus maridos a resistir.

Num dos planos-seqüência que mais demonstram a genialidade de Loach, vemos a equipe capturando, do meio de uma escada, o áudio de uma reunião fechada entre os grevistas e o representante do sindicato. Trata-se de um excelente exemplo de como Loach consegue dar um toque de genialidade à sua obra.

The flickering flame é um filme sobre o engajamento

Os anos 1980 foram marcados pela onda neoliberal e por um forte crescimento

da direita no Ocidente, personificados nas figuras de Thatcher e Reagan, que acabaram assustando a esquerda mundial.

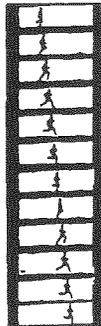
As questões sociais foram, com frequência, relegadas ao isolamento e separadas do discurso político, dando lugar a propostas de desregulamentação das relações trabalhistas, o que trouxe uma nova configuração ao mundo do trabalho. A apologia do mercado, com sabor neoliberal, e o conservadorismo moral dominam esse período que se espraia pela década de 1990.

Ainda que a sociologia abandone a fábrica como objeto de investigação, que a "globalização" tome cada vez mais espaço nas abordagens das ciências humanas e que a luta de classes se torne uma preocupação passadista, os operários, as greves, as fábricas e os patrões não desaparecem. E é exatamente para a contradição entre capital e trabalho que o filme de Ken Loach vem chamar a atenção. Sem dúvida este não é o único filme a se centrar na esfera social,¹ porém trata-se de um documentário paradigmático no cenário dos filmes engajados e com temática social.

Aqui, a relação esquerda/direita não está superada: Loach explora as relações contemporâneas entre esses dois pólos tradicionais do mundo político, fazendo, sem dúvida, um filme sobre as condições da classe operária inglesa, sobre o advento do neoliberalismo na Europa, mas sobretudo sobre a luta por condições dignas de vida. Trata-se não somente de um filme engajado politicamente, mas também de um filme sobre o engajamento político.

Roberto Mosca Junior

¹ Procurar ver também os excelentes filmes *Ressources humaines*, do diretor Laurent Cantel (França, 1999) e *Roseta*, dos irmãos Luc e Jean-Pierre Dardene (Bélgica, 1999), que retratam de maneira rara as contradições e mazelas da realidade social.

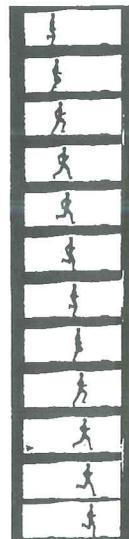
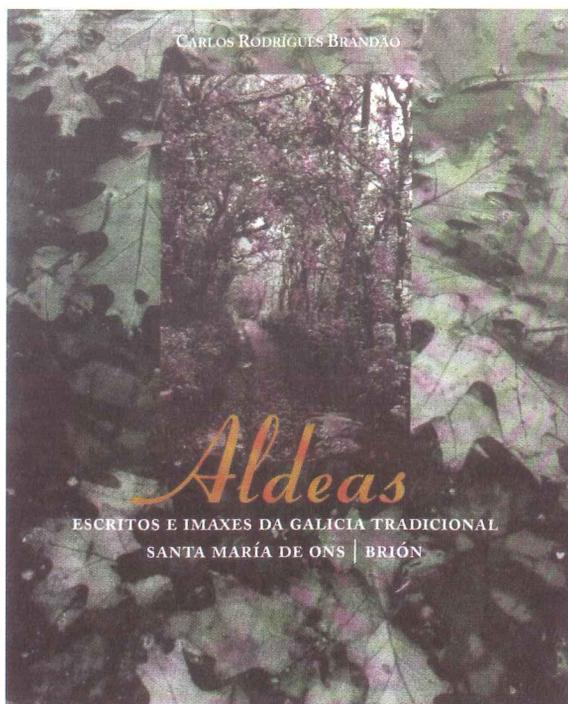


*Resenha
de livro*



*Aldeas. Escritos e imaxes
da Galicia tradicional.
Santa María de Ons (Brión)*

Autor: Carlos Rodríguez Brandão
Editora: Toxosoutos
Espanha, 2003



Há muitos anos o antropólogo Carlos Brandão vem incorporando a fotografia em seu trabalho de pesquisa. Fotografias de sua autoria, que acompanham seus projetos, seus textos, que recheiam suas falas, que apresentam seus personagens e detalham sua descrição densa. E olha que falar de pesquisa, com o antropólogo e educador Carlos Brandão, significa realmente falar de seu dia-a-dia de vida e trabalho!

Em muitas oportunidades tive o privilégio de apreciar seus relatórios de pesquisa, que resultaram em trabalhos singulares, criativos, ricos em análises e imagens. Projetos realizados no contexto do Instituto de Estudos da Religião (ISER), por exemplo, nos anos 1980, em que Brandão apresentava festas e procissões populares, do cotidiano do meio rural, tematizado em sua análise e em suas imagens. Foi também através de

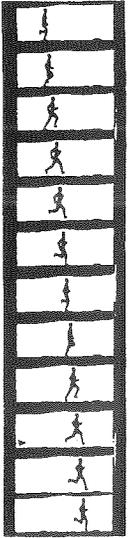
Carlos Brandão que, um dia, fui apresentada ao cineasta José Inácio Parente. Ambos haviam realizado os filmes *A divina festa do povo*, documentário sobre a Festa do Divino em São Luiz do Paraitinga, São Paulo, e *A trama da rede*, filme sobre a fabricação de redes de dormir, no Ceará. Este último ganhou o prêmio Margarida de Prata, da CNBB. Além da fotografia, Carlos Brandão também se interessava pelo cinema!

Sua atividade acadêmica desenvolveu-se intensamente nos últimos anos. É um autor com produção editorial das mais significativas, especialmente em antropologia, enfocando estudos sobre a cultura popular, a religião, o cotidiano, embora seu trabalho tenha também uma enorme vertente na educação popular, com textos clássicos e obra em constante atualização. Sua obra está definitivamente marcada pela prática do seu trabalho antropológico, que se define por uma vivência de longo termo nos diversos campos que escolheu para pesquisa, vida e trabalho. Mas em seus livros, a fotografia pouco apareceu. *Os deuses do povo*, publicado pela Brasiliense em 1980, é uma de suas obras clássicas. Em 1982, a mesma editora publicou *Diário de campo: a antropologia como alegoria*, entre muitos outros títulos. Nessa e em outras obras, Carlos Brandão nos apresenta também a poesia como expressão: “Como é que se escreve o sentimento do mundo? Como é que se escreve a emoção? *Diário de campo* é a vontade de pensar a antropologia como alegoria, o que não é mais do que a vontade de escrever, com símbolos do poema, o pensado e o vivido dos personagens da própria Antropologia: o homem, seus símbolos, seus mundos, sua vida”.

Apesar da riqueza de seu registro imagético na prática da pesquisa – seu acervo fotográfico foi doado à Unicamp e ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular da Funarte recentemente –, as publicações do autor incorporam a imagem de forma pouco sistemática e sem o tratamento gráfico adequado. As fotografias aparecem aqui e ali, são referências importantes de seus estudos e de seus “campos”, mas são pouco valorizadas editorialmente. Um exemplo é o livro *O trabalho de saber: cultura camponesa e escola rural*, publicado pela editora Sulina, em 1999. As fotografias estão num encarte de capítulo, chamado “Caderno de fotografias”, perfazendo um total de 15 imagens, em preto e branco, no miolo do livro.

Aldeas surge neste cenário como um produto original, por diversos motivos. Registra a passagem do autor pela Galícia, na Espanha, combinando suas múltiplas faces: o olhar antropológico do pesquisador com a veia literária e a sua prática fotográfica, sendo tudo finalizado em um acabamento de qualidade e sensibilidade gráfica especiais. *Aldeas* tem ainda, como trunfo, a eficiência política da comunidade local, que faz a obra retornar, como doação, pela prefeitura campesina, a cada um dos moradores da aldeia galega estudada pelo antropólogo – Brión. Concretiza assim uma das aspirações mais caras ao trabalho antropológico: o “retorno” do trabalho aos informantes ouvidos na pesquisa...

Carlos Brandão esteve na Espanha em dois períodos: em 1992 e 1996. Em um “ano sabático” foi professor da Faculdade de Geografia e História da Universidade de Santiago, onde realizou uma investigação



sobre a vida e o imaginário de aldeias galegas. Retornou em 1996 e sistematizou o trabalho. Destes períodos resultaram dois produtos: um “rigoroso exercício de prática de antropologia social”, uma etnografia intitulada *Crônica de Ons. Vida, imaxes e imaxinario em aldeas de Galicia...* e *Aldeas. Escritos e imaxes da Galicia tradicional*.

Sobre *Aldeas*, assim fala o autor, nas primeiras páginas do livro, escrito em galego: “Menos rigoroso e mais feliz, não aspira ser mais que um exercício de pequenos comentários dos meus pensamentos entre as pessoas de Brión e adjacências. Escritos regidos mais pelo afeto que pela lógica da ciência. Observações de antropólogo subvertidas em textos curtos, de uma literatura pobre, mas profundamente confessante dos meus sentimentos pelo que vi e vivi nas aldeias de Ons”.¹

E continua o autor: “Aqui estão algumas fotos que tirava, ora nas minhas longas caminhadas, ora em momentos de pesquisa antropológica, seja em dias de trabalho, seja em momentos rituais de festa e celebração. Em maior quantidade, as mesmas e outras imagens voltarão a aparecer, espero, nas páginas de *A crônica de Ons*”.

São 127 páginas, 74 delas compostas com imagens, às vezes duplas, o que já confere um lugar especial à fotografia em sua produção. Com uma diagramação cuidadosa, em tons sépia, conforme a impressão do livro como um todo, seu formato nos remete a um álbum de fotografias, e talvez seja assim que *Aldeas* vá ser guardado pelos moradores de Brión, registrados pelo antropólogo. O livro foi publicado por Editorial Texosoutos, Consello de Brión, no ano de 2003.

O livro está organizado em 27 seções, classificadas pelo autor como *Caminhos, Coisas, Silêncios, Velbos, A Casa, Mulber* e assim por diante. A primeira seção fala da região de Amaía, onde se situa seu trabalho. E se inicia: “A pé, como quem veio de longe e chegou peregrino a Santiago de Compostela e segue caminho até o cabo Finisterre, o fim-do-mundo, mais ao norte e ao oeste. Ou de carro, como quem vai de turista e busca o mar de agosto, o viajante que deixa uma das quatro praças da catedral de Santiago e toma o sentido de Noia, terá que passar por Roxos e, mais adiante, por Ames, Bertamiráns...” A rota está traçada. Ao final do livro, um pequeno mapa orienta o leitor pelos caminhos de Carlos Brandão na região, citados constantemente no texto.

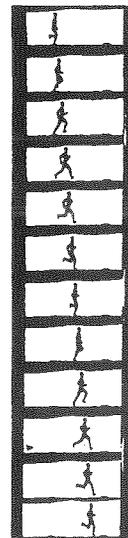
Leio o livro com prazer e tenho a sensação de uma intimidade com o povo de Brión. Imagino que a obra de Carlos Brandão possa ainda vir a nos aproximar de inúmeros outros temas, personagens, paisagens, de suas pesquisas por São Luiz do Paraitinga, São José de Mossâmedes, Catuçaba, Pocinhos do Rio Verde, entre tantos outros “campos” e lugares de sua vida. Irão combinar o debate, a análise, com as imagens vistas nos relatórios, nos seminários, no seu acervo de fotografias e ainda à espera de novas edições!

Aldeas é uma publicação espanhola, não disponível no Brasil. Esperamos que projetos semelhantes possam desenvolver-se aqui, no contexto atual de valorização da antropologia visual e do uso da fotografia na pesquisa. A obra de Carlos Brandão aponta, com originalidade, nesta direção.

Patrícia Monte-Mór

¹ Tradução livre do original, em galego.

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 1/2 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 ou CD, em formato TIFF ou JPG, 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)

Próximo número:

A Família em Imagens

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 Issue:

The Family on Images

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 15 • 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/Address: _____

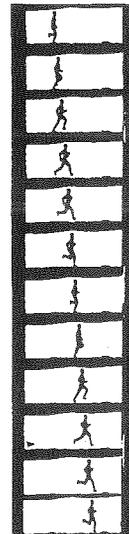
Cep/Zip Code: _____ Cidade/City _____

Estado/State: _____ País/Country: _____

Tel./Phone: _____ E-mail: _____

Assinatura/Signature: _____

Data/Date: _____





**Oficina
de Ensino
e Pesquisa
em Ciências
Sociais**



9 770104 965109