



ENCONTRO
INTERNACIONAL DE
ANTROPOLOGIA
VISUAL

ISBN 978-85-7506-250-0

ANAIS

ENCONTRO INTERNACIONAL DE ANTROPOLOGIA VISUAL

Sylvia Caiuby Novaes (Org.)

03 A 08 DE NOVEMBRO DE 2014, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Anfiteatro do LISA - Casa da Cultura Japonesa - Prédio de Filosofia e Ciências Sociais

Publicação do Departamento de Antropologia
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo

1ª edição

São Paulo, 2015

GRAVI-USP
grupo de antropologia visual

 **L I S A**
laboratório de imagem e som em antropologia

USP



PPGAS PROGRAMA DE
PÓS GRADUAÇÃO
EM ANTROPOLOGIA SOCIAL
USP

 **FAPESP**

CAPES

E56 Encontro Internacional de Antropologia Visual (2014 : São Paulo, SP)
Anais [do] Encontro Internacional de Antropologia Visual, 03 a 08 de
novembro de 2014 [recurso eletrônico] / Organização: Sylvia Caiuby
Novaes. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2015.
64522,24 Kb ; PDF.

Trabalhos apresentados durante o Encontro Internacional de
Antropologia Visual, organizado pelo Grupo de Antropologia Visual
(GRAVI) e o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) do
Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Sociais da FFLCH-USP.

ISBN 978-85-7506-250-0

1. Antropologia visual. 2. Imagem (Artes). 3. Fotografia. 4. Filmes. I.
Novaes, Sylvia Caiuby, coord. II. EIAV 2014. III. Título.

CDD 306.47

Encontro Internacional de Antropologia Visual 2014

Comissão Organizadora

Carolina Abreu
Erica Giesbrecht
Kelen Pessuto
Magda Ribeiro
Paula Morgado
Rose Satiko Gitirana Hikiji
Sylvia Caiuby Novaes
Vitor Grunvald

Comissão Científica

Clarice Ehlers Peixoto
Rose Satiko G. Hikiji
Sylvia Caiuby Novaes

Organização dos Anais

Felipe Angiolucci
Paula Morgado

Equipe Técnica

Leonardo Fuzer
Mariana Vanzolini
Paula Morgado
Ricardo Dionisio Fernandes

Monitores

Davi Costa da Silva
Oliver Van Sluys Menck
Wellington Santos de Souza

Divulgação

Kelen Pessuto

Diagramação e Material Impresso

Luciana Mattar

Realização

Grupo de Antropologia Visual (GRAVI)
Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA)
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH)

Apoio

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS-USP)
Departamento de Antropologia (DA-USP)
Núcleo de estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos (DIVERSITAS)

Índice

Grupos de Trabalho

O Jongo/Caxambu e suas imagens simbólicas GT Antropologia, Arte e Comunicação Aissa Afonso Guimarães.....	9
Mito e xamanismo em narrativas filmicas ameríndias GT Antropologia e Cinema participativo Alice Villela.....	38
Processos de intervenção urbana e o papel do filme etnográfico enquanto mediador comunicativo GT Antropologia, Arte e Comunicação Ana Rita Matias.....	52
Fotografia e pesquisa de campo: um exercício a partir da “deficiência visual” GT Antropologia e Fotografia participativa Andrea de Moraes Cavalheiro.....	65
Um cinema de detalhes: materialidade e percepção na Trilogia de Kieślowski GT Antropologia e Análise Fílmica Bruna Nunes da Costa Triana.....	80
O trabalho de Claudia Andujar e sua insujeição pela luz GT Antropologia, Arte e Comunicação Carolina Soares.....	102
Fotografía de la nostalgia: la fotografía como vehículo de la memoria en el reasentamiento de la ciudad de Morocochoa GT Antropologia e Fotografia participativa Claudia Holgado Chacón.....	117
O Livro Digital de Fotografia: por uma interdisciplinaridade entre Design Gráfico, Artes Plásticas e Antropologia Visual GT Antropologia e Novas Mídias Cristiane Gusmão Nery.....	131
Trajeto Imagéticos nos extremos da cidade: A fotografia e Marsilac GT Antropologia e Fotografia participativa Joelma Melo da Silva.....	146
Percepções sobre a prática do skate a partir da produção compartilhada de imagens GT Antropologia e Cinema participativo Julio Cesar Stabelini.....	160

Fotografia e pesquisa: aprendendo a “olhar sobre os ombros” GT Antropologia e Fotografia participativa Mariana Leal Rodrigues.....	175
A criação do Coletivo Cinta Larga de Cinema e as possibilidades do cinema participativo para a antropologia GT Antropologia e Cinema participativo Nadja Marin.....	194
Procurando uma memória ram: A Antropologia na era da imagem digital e as gramáticas da lembrança e o esquecimento GT Antropologia e Novas Mídias Nicolás Camilo Zorro López.....	200
Fotografia como dádiva: circulação e compartilhamento de imagens como formas de comunicação entre pessoas GT Antropologia e Fotografia participativa Rafael da Silva Noleto, Marcus Vinícius Nascimento Negrão.....	207
A democratização da cultura afro-maranhense no espaço virtual GT Antropologia e Novas Mídias Sérgio F. Ferretti, Juliana Nogueira.....	223
Os resíduos criadores do “Burro sem rabo”/Hapax GT Antropologia, Arte e Comunicação Tatiana Bacal.....	234
Pintura corporal e xamanismo: experiência sobre a produção de um vídeo entre os Tapirapé GT Antropologia e práticas audiovisuais Vandimar Marques Damas.....	265
Dialogando através das lentes: registros audiovisuais e afirmação identitária dos pescadores e pescadoras do litoral do ES GT Antropologia e práticas audiovisuais Winifred Knox, Aline Trigueiro, Daniela Zanetti.....	281

Mesas Redondas

Cartografias da Margem: Visibilidade e classes trabalhadoras no Rio de Janeiro/Brasil MR Antropologia e Cinema Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz.....	301
Ao Bom Retiro MR Antropologia e Fotografia Ed Viggiani.....	316
Beata, uma santa que não sorri MR Antropologia e Arte Ewelter de Siqueira e Rocha.....	339
A Máscara e o Filme MR Antropologia e Cinema Priscilla Barrak Ermel.....	355
Ritmos, panoramas e percepções ambientais da pesca da tainha em Florianópolis MR Antropologia e Outras Linguagens Rafael Victorino Devos, Viviane Vedana, Gabriel Coutinho Barbosa.....	366

Programação do Encontro Internacional de Antropologia Visual 2014

Conferência de Abertura : “*The character, the plot and the spectacle. Anthropological challenges and narativity in ethnographic and observational cinema*” – Peter Crawford (Aarhus University, Dinamarca)

Conferência: “*The visual imaginary of the post human: An anthropological reading between movies and contemporary art*” – Ricardo Putti (Università degli Studi di Siena, Itália)

Conferência de encerramento: “*O desabamento do céu*” – Claudia Andujar (fotógrafa)

Grupo de Trabalho 01: *Antropologia e práticas audiovisuais*
Coordenadores: Alexandre F. C Vale (UFC); Edgar Teodoro da Cunha (UNESP)

Grupo de Trabalho 02: *Antropologia e Fotografia participativa*
Coordenadores: Barbara Copque (INARRA/UERJ); Andréa Barbosa (VISURB/UNIFESP)

Grupo de Trabalho 03: *Antropologia, Arte e Comunicação*
Coordenadores: Fernando Salis (UFRJ); Vitor Grunvald (USP)

Grupo de Trabalho 04: *Antropologia e Cinema participativo*
Coordenadores: Renato Sztutman (USP); Evelyn Schuller (UFSC)

Grupo de Trabalho 05: *Antropologia e Análise Fílmica*
Coordenadores: Debora Breder (GRAPPA/UFRRJ); Kelen Pessuto (USP)

Grupo de Trabalho 06: *Antropologia e Novas Mídias*
Coordenadores: Francirosy Ferreira (USP); Cláudia Turra (UFPEl)

Mesa Redonda: *Antropologia e Fotografia*
Ed Viggiani (palestrante, USP)
Renata Castello Branco (palestrante)
Milton Guran (palestrante, UFF)
Sylvia Caiuby Novaes (debatedora e coordenadora, USP)

Mesa Redonda: *Antropologia e Cinema*
Alejandra Navarro (palestrante, CIESAS/Conacyt)
Marco Antônio Gonçalves (palestrante, UFRJ)
Ana Lucia Ferraz (palestrante, UFF)
Priscilla Ermel (palestrante, USP)
Rose Satiko Gitirana Hikiji (coordenadora, USP)

Mesa Redonda: *Antropologia e Arte*
Els Lagrou (palestrante, UFRJ)
Aristóteles Barcelos Neto (palestrante, University of East Anglia)
Ewelter Rocha (palestrante, UECE)
Pedro Niemeyer Cesarino (debatedor, USP)
Vitor Grunvald (coordenador, USP)

Mesa Redonda: *Antropologia e Outras Linguagens*
Ana Luiza Rocha (palestrante, FEEVALE UFRGS)
Sergio Bairon (palestrante, USP)
Rafael Devos (palestrante, UFSC)
Henrique Parra (debatedor, UNIFESP)
Paula Morgado (coordenadora, USP)

Minicurso – *Filme Etnográfico e Antropologia Visual* – Peter Crawford (Aarhus University, Dinamarca)

Programação do Encontro Internacional de Antropologia Visual 2014

Exposições fotográficas

Curadoria e organização: Joon Ho Kim
Equipe de apoio: Victor Eiji Issa, Gabriel Restiffe, Mariana Vanzolini, Leo Fuzer e Ricardo Dionisio

A itinerância da vida Manoki (André Lopes)
Caçando para espíritos, caçando com espíritos (André Lopes)
Dois Silêncios (Ewelter de Siqueira e Rocha)
Eles não são de vidro (Joon Ho Kim)
Guarani Reko: Modos de Vida (Ana Lúcia Ferraz)
Guerreiras Cinta Larga (Nadja Marin)
Imagens em (des)construção (Gabriel Loureiro Magalhães Restiffe)
Incursões fotográficas em Cidade Tiradentes num filme sobre funk (Sylvia Caiuby Novaes)
Kunumi (Alice Martins Villela Pinto)
Mamita Candelaria (Aristoteles Barcelos Neto)
Santuário de Pedro M. Caetano: Imagem, bricolagem e religiosidade popular no Campeche (SC) (Yara Schreiber Dines)
Seul: O banal sob um olhar nativo-estrangeiro (Joon Ho Kim)
Textura e gesto (Andrea de Moraes Cavaleiro)
Um baile para matar as saudades (Erica Giesbrecht)

Disponível no blog:

<http://eiav2014.blogspot.com.br/>

Mostra Audiovisual

Curadoria e organização: Nadja W. Marin

A arte e a rua (Carolina Caffê e Rose Satiko G. Hikiji)
A briga do cachorro com a onça (Hidalgo Romero e Alice Villela)
Beata, uma santa que não sorri (Ewelter Rocha)
Circulo de Fogo (Francirosy Ferreira)
Semana Santa nos Andes/ Semana Santa de los Andes (Aristóteles Barcelos Neto)
Mbya Xondaro Reko (Miguel Verá Mirim)
Video Game Huni Kuin: Os caminhos da jibóia (Nadja Marin e Guilherme Meneses)
Xondaro Reko (Miguel Verá Mirim)

Grupos de Trabalho

O Jongo/Caxambu e suas imagens simbólicas

Aissa Afonso Guimarães¹

RESUMO

Este trabalho analisa elementos simbólicos do Jongo/Caxambu no Espírito Santo, a partir de imagens dessa prática cultural em diferentes contextos. Nosso objetivo é analisar, através de imagens e fotografias, como seus elementos constitutivos narram esta prática, identificando o Jongo/Caxambu, e também os grupos, por meios dos bens associados e das práticas de transmissão de saberes.

PALAVRAS-CHAVE

Jongo/caxambu, patrimônio cultural, afro-brasileiro

O jongo, como patrimônio imaterial, constitui-se na relação dinâmica dos elementos estéticos. E neste caso, o enfoque está no conjunto, nas relações entre eles, nos saberes, no universo simbólico que se articula nas tradições, e especialmente nos mestres e detentores dos saberes, e não diretamente nos bens e nas técnicas.

Este trabalho analisa elementos simbólicos do Jongo/Caxambu no Espírito Santo, a partir de imagens dessa prática cultural em diferentes contextos. Nosso objetivo é analisar, através de imagens e fotografias, como seus elementos constitutivos narram esta prática cultural, identificando o Jongo/Caxambu, e também os grupos, por meios dos bens associados, das práticas de transmissão de saberes e da devoção.

As imagens e fotografias utilizadas compõem parte do banco de dados do Programa de Extensão “JONGOS E CAXAMBUS: culturas afro-brasileiras no Espírito Santo”, realizado em 2012 e 2013, através dos Editais PROEXT (2011 e 2012) - MEC/UFES². Atualmente estão sendo produzidos materiais acadêmicos pelos pesquisadores da equipe, a partir do material reunido. O Programa desenvolveu pesquisas sobre memórias e patrimônio cultural das comunidades

¹Professora Doutora PPGA/DTAM/CAR/UFES, pesquisadora do NEAB e do Programa Jongs e Caxambus: culturas afro-brasileiras no Espírito Santo. (aissaguimas@yahoo.com.br)

² O programa foi desenvolvido por uma equipe interdisciplinar composta por professores e alunos das áreas de Antropologia/Ciências Sociais, de Artes e de Educação, envolvendo os Centros de Ciências Humanas e Naturais (CCHN/UFES), Artes (CAR) e Educação (CE), sob a coordenação do professor Osvaldo Martins de Oliveira (Prof. Dr. DCSO/PGCS/UFES).

jongueiras/caxambuzeiras no referido Estado, e realizou ações de extensão voltadas para a construção das políticas públicas de salvaguarda desse bem cultural³, na medida em que o *Jongo no Sudeste* é registrado como patrimônio imaterial brasileiro, pelo IPHAN, desde 2005.

O jongo também é chamado de caxambu, batuque, tambor, esta variação se dá de acordo com o local em que é praticado. No sul do estado do Espírito Santo, o nome caxambu é mais comumente utilizado pelos praticantes, mas nos agrupamentos localizados na faixa litorânea se usa jongo como termo de identificação. Utilizaremos aqui as duas denominações, variando de acordo com o agrupamento mencionado.

As imagens utilizadas neste artigo foram realizadas como registro de atividades de extensão e pesquisa etnográfica, sobre a memória dos mestres e dos agrupamentos jongueiros e caxambuzeiros deste Estado, tem diferentes autorias e revelam, sobretudo neste texto, alguns fundamentos da imaginária da tradição do jongo/caxambu.

De modo que, todos os objetos materiais entendidos como bens associados, sejam os tambores, a fogueira, os estandartes, os figurinos e todos outros têm funções definidas dentro do conjunto de elementos estéticos relacionados à oralidade, à corporalidade e à musicalidade da tradição jongueira/caxambuzeira. Objetos que levam em sua materialidade a carga simbólica do intangível, através de elementos identitários e devocionais.

Utilizamos um mapa cartográfico do jongo, produzido pelo grupo do Caxambu do Horizonte, na atividade de cartografia social, realizada durante a I Oficina de Organização Comunitária do Programa Jongs e Caxambus, em Celina⁴. Apresentamos aqui apenas um cartaz como exemplificação da narrativa visual elaborada pelos grupos; uma vez que nele estão representados temas transversais do jongo/caxambu, por meio dos quais podemos estabelecer relações constitutivas na comparação com outros grupos.

³No decorrer de dois anos foram realizados, pela equipe do programa: identificação; mapeamento dos grupos/comunidades; extensa etnografia de todas as vinte e quatro (24) agrupamentos do Espírito Santo; ações de mobilização comunitária para construção de políticas de salvaguarda, através de oficinas regionais com lideranças e representantes dos grupos, reuniões, participação em fóruns nacionais, e o Encontro Estadual de Jongs e Caxambus, com o apoio do IPHAN/ES e da Secult/ES. Informações mais detalhadas sobre o Programa estão descritas no artigo abaixo referido.

GUIMARÃES, Aissa A. et alii. *Jongueiros e caxambuzeiros no Espírito Santo - pesquisa, extensão e políticas de salvaguarda do patrimônio*, In: *V Seminário Internacional de Políticas Culturais* – Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2014.

⁴Esses cartazes fazem parte do extenso e rico material produzido em atividades de cartografia social, realizadas nas oficinas de mobilização comunitárias, realizadas pelo Programa Jongs e Caxambus no Espírito Santo.

Escolhemos este cartaz especificamente, em meio a tantos outros, porque o Caxambu do Horizonte, liderado por Mestre Antônio, foi o anfitrião da primeira ação de salvaguarda realizada pelo Programa Jongs e Caxambus no Espírito Santo, em Celina, em 2012.

O material produzido nas oficinas nos permite analisar como os agrupamentos ressignificamos elementos dessa prática, afirmando suas resistências e estratégias de sobrevivência nas representações ‘de si mesmos’. A partir da narrativa visual apresentada no cartaz, destacamos três elementos estruturais do jongo/caxambu que podemos visualizar nas fotografias apresentadas; são eles: a origem, o mito primordial, a África na diáspora; a transmissão cultural; a religiosidade e devoção.

Nosso objetivo é fazer uma etnografia das imagens, analisar como fundamentos identitários do jongo são narrados visualmente; para isso utilizamos imagens significativas das relações estruturantes que marcam a transversalidade desses temas.

O jongo é identificado como uma tradição de origem bantu, no entanto resguardada a matriz africana originária⁵, esta prática como a maior parte das tradições afro-brasileiras, rearticulou seu universo simbólico na diáspora, através de elementos diversos. Uma vez que, o processo histórico de escravidão no Brasil tentou não permitir a reorganização cultural por “nações” africanas, por meio do desmembramento das famílias; acrescido ainda de um relativo confinamento em que viviam os negros escravizados nas fazendas.

Este mesmo processo se deu na América Central, como afirma Stuart Hall ao analisar a identidade do povo afro-caribenho. Segundo o autor as culturas de matrizes africanas reestruturadas nas diásporas guardam um suposto “ponto de origem comum”⁶, através da referência à África, como uma força, um poder de reestruturação dos significados culturais identificadores de tantos povos.

“Igualmente significativa é a forma como essa África fornece recursos de sobrevivência hoje, histórias alternativas àquelas impostas pelo domínio colonial e as matérias-primas para retrabalhá-las de formas e padrões culturais novos e distintos. Nesta perspectiva, as “sobrevivências” em suas formas originais são maciçamente sobrepujadas pelo processo de tradução cultural.”⁷

⁵Ver: SLENES, Robert, W. “*Eu venho de muito longe, eu venho cavando*”; *jongueiros cumba na senzala centro-africana*. In: *Memória do JONGO, as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras 1949* (org. Sílvia H Lara e Gustavo Pacheco, Rio de Janeiro: Folha Seca, Campinas: CECULT, 2007).

⁶ HALL, Stuart. *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais* (org. Liv Sovik). Belo Horizonte: UFMG: Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p.29

⁷ Idem, p. 40.

Na Figura 1 esse ponto de origem, a África, é representado no cartaz produzido pelo grupo do Caxambu do Horizonte, de duas formas, pelos tambores e pelo “jongo” ou “ponto cantado”⁸. “No tempo dos cativeiros/Ai quando o senhor me batia/Eu gritava por Nossa Senhora, meu Deus/Quando a pancada doía”. Os grupos de caxambu da região de Cachoeiro de Itapemirim⁹ comumente evocam a memória do cativo, a marca da ruptura e o ponto do recomeço, cantam assim: “Levanta negro/quero ver seu corpo inteiro/ pra saber se tem a marca/do tempo do cativo”. E cantam, para afirmar a liberdade, “Pisa na fulô/Pisa na fulô/Já raiou a liberdade/Cativo já acabou” (cantado pelo Caxambu da Família Rosa de Muqui); como o jongo registrado por Stein em Vassouras/RJ, em 1949¹⁰, o qual foi gravado e ficou conhecido nacionalmente na voz de Clementina de Jesus, “Tavadrundo/Cangoma me chamou/Disse levanta povo/Cativo já acabou”.

Podemos observar como os jongueiros representam este ponto de origem através dos cantos. O cativo é o interdito, o corte que separa os negros do território africano e é também o marco do recomeço, da força de ressignificação das diversas etnias africanas nas diásporas, reunindo todos os elementos e suas adaptações necessárias para transformação; “Longe de construir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas.”¹¹

⁸ Ponto é um nome genérico dado aos versos tirados no caxambu/jongo, no entanto muitos praticantes chamem os versos cantados de “jongo”, é de uso comum a expressão “tirar um jongo”.

⁹ Os grupos são Caxambu da Santa Cruz, em Monte Alegre; Caxambu da Velha Rita, no Morro de Zumbi; Caxambu Alegria de Viver, em Vargem Alegre; que têm como mestres Dona Maria Laurinda, Dona Isolina e Dona Canutinha, respectivamente.

¹⁰ LARA, Silvia H. e PACHECO, Gustavo. (org) *Memória do JONGO, as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca, Campinas: CECULT, 2007.

¹¹ Cf. Nota 5. Idem, p. 40/41.

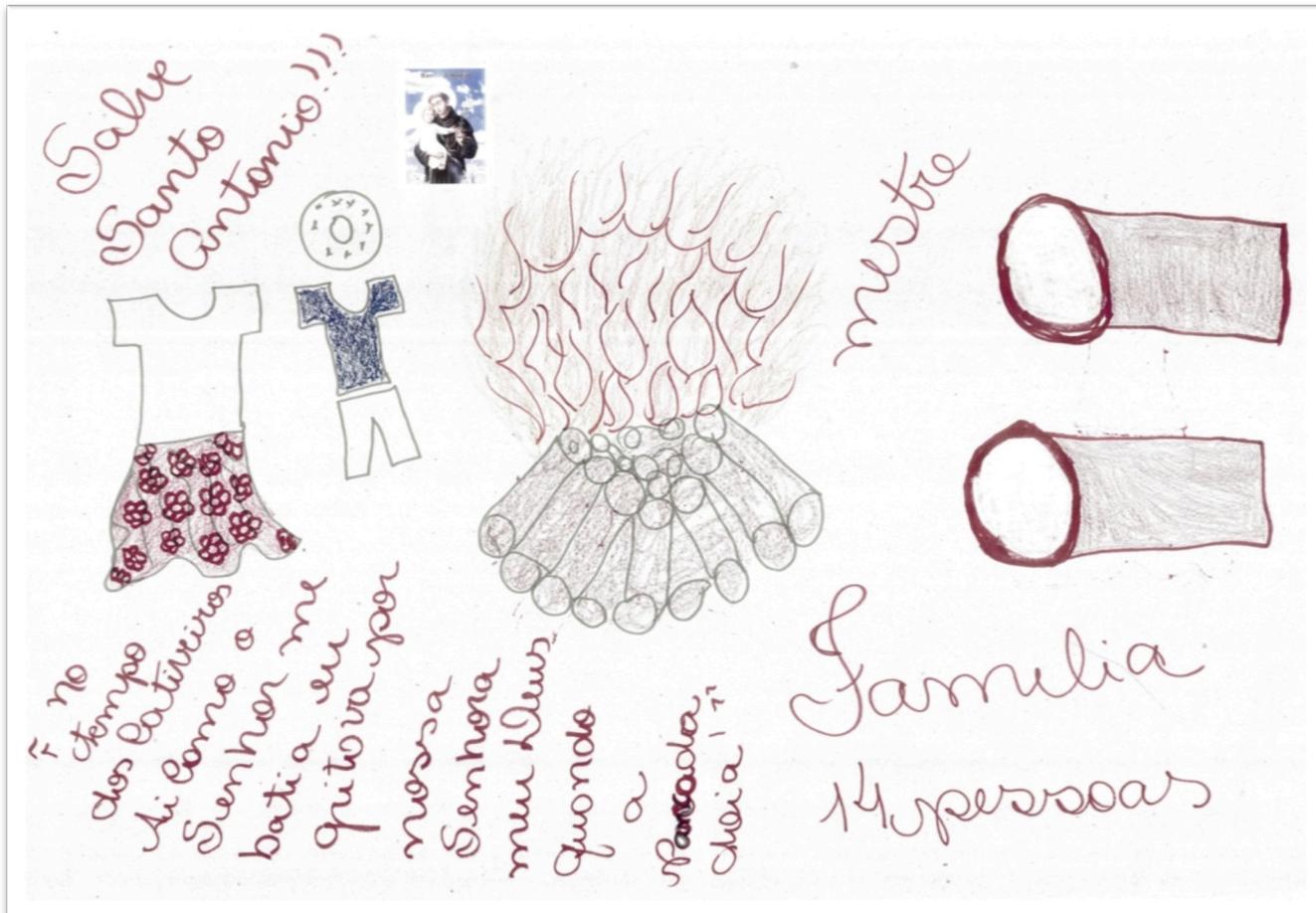


Figura 1 – Cartografia social do grupo Caxambu do Horizonte. Celina/ES. 2012.

A maior parte dos agrupamentos jongueiros/caxambuzeiros do Espírito Santo está situada em zonas rurais ou em cidades do interior do estado, os grupossão formados por famílias remanescentes de quilombos e/ou por laços sociais estabelecidos localmente através de relações de pertencimento e de identificações étnicas e culturais, resistindo e contrariando os esforços do processo ‘civilizatório’ de desestruturação familiar e étnica das comunidades negras no Brasil. Este é o caso do Caxambu do Horizonte, de estrutura patriarcal, em que o mestre, “Pai Antônio” como é chamado pelos familiares, é citado no cartaz da Figura 1.

O processo de desestruturação das comunidades étnicas no Brasil se perpetua historicamente na contemporaneidade, através da desterritorialização de comunidades quilombolas e de outras, como é o caso da própria família ‘do Horizonte’. Esta família habitou durante várias gerações uma mesma propriedade rural, a Fazenda Horizonte, nos anos 2000 com a venda da fazenda pelos antigos donos, as famílias dos negros habitantes daquelas terras ficaram desterritorializados do seu próprio lugar; sem propriedade sobre a terra perderam a autonomia de uso sobre o território, tanto para o cultivo de subsistência, criação de animais, como para as festividades, o que levou seus membros a buscarem sobrevivência deslocando-se para as pequenas cidades da vizinhança.

No entanto, o caxambu permaneceu como o eixo agregador, embora suspensas as festividades durante um período, devido à ausência de lugar, a família sempre se reunia para praticar o caxambu, mesmo que fosse só em apresentações externas ou ‘representações’.¹² Atualmente, desde 2013, Pai Antônio e parte da família residem numa chácara em Celina, com um espaçoso terreiro na frente da casa, onde é possível reunir a família e os amigos para fazer uma “angoma boa”, como diz mestre Antônio, e para festejar o Santo Antônio com ladainha, caxambu, fogueira, dança da fita, forró, etc.¹³ Por isso ‘encanta’ o jongo “Caxambu morreu/Mandou enterrar/Vai no tóco da porteira/Caxambu tá lá”.

¹² Jongueiros e caxambuzeiros no ES usam o termo representação para referirem-se às apresentações públicas, com caráter de ‘exibição artística’ para as quais são convidados, diferenciando o acontecimento da roda de caxambu.

¹³ Sobre o Caxambu do Horizonte, ver:

JUNIOR, Clair da Cunha M. *Caxambu, olhares para além do Horizonte*. (or. Aissa A. Guimarães). Vitória: PPGA/UFES, 2013. Dissertação de Mestrado.



Figura 2 – ‘Pai’ Antônio e seus bisnetos. Celina/ES. 2012. Fotografia de Aissa Guimarães.

O caxambu como força estruturante da cultura negra é o elo que reconstrói a dinâmica familiar do vínculo com a origem, pelo tambor. Essa é a narrativa da imagem, que apresenta ‘Seu Antônio’ com seus bisnetos, juntos no tambor. As mãos no couro dos tambores reforçam laços ancestrais, que vão além das quatro gerações representadas na fotografia, religam ao território primordial.

“Estudos posteriores a *Vassouras* mostraram a presença em toda zona atlântica da África Central (e, de fato, até mais para o interior) do tambor do tipo *caxambu/angoma*, como também a de seu companheiro menor; nessa região a palavra *ngoma* (com variantes, praticamente o étimo universal para “tambor” nas línguas bantu) parece aplicar-se principalmente ao maior desses membranofones de face única afinados ao fogo”¹⁴

O mestre, na figura do ancião, na tradição do jongo/caxambu é o zelador da força dos tambores, decifrador dos enigmas da palavra cantada, trabalha como um mediador da temporalidade, responsável pela manutenção da tradição, pelo equilíbrio da dinâmica do grupo e por amalgamar todos estes elementos no tempo presente.

¹⁴ Cf. Nota 5, p.124.

Mestre Antonio explica, em entrevista ao falar da arte de fazer tambores, como os da Figura 1, confeccionados por ele em tempos remotos, que a madeira do tambor é encontrada nas matas da região, reconhecida por quem conhece o caxambu, uma vez que os tambores já estão praticamente prontos, ocados pela própria natureza, para se transformarem em chamadôe candongueiro, como são chamados pelo mestre, os dois tambores tradicionais do caxambu, respectivamente, o maior e o menor.

“O caxambu é feito lá na mata virgem, né! Pica-pau e aquele besouro (larvas) grande gostam, né! Então o quê que faz o pica-pau? vai no pau, faz um buraco, ali ele choca, ali faz uma porção de coisa, e vai ficando por ali [...] Então ele vai comendo ali e aquela lagarta também engorda naquele mel, e vem vindo ali, pra comer aquela lagarta e ‘levá’ para os filhotes e coisa. Então são as formas do ôco do pau” (Antônio Raimundo da Silva, Celina, entrevista concedida em 25/05/2012)

A arte dos ‘tamborzeiros’ é um saber e um modo de fazer integrado à tradição do jongo/caxambu, e os tambores são seus principais bens associados como patrimônio imaterial. Na atualidade, este fazer é ameaçado pela escassez da madeira, devido ao desmatamento e pela problemática que envolve a proibição, pelas leis ambientais, da retirada da madeira própria para a confecção do instrumento.

Segue, abaixo, uma das reivindicações que constam na “Carta de propostas dos Grupos de Jongos e Caxambus do Espírito Santo para a salvaguarda de seu patrimônio cultural”.

19^a) Solicitamos a liberação da madeira de uma árvore chamada tambor para a fabricação do principal instrumento musical do jongo, o tambor. Reivindicamos, também, doações de mudas dessa espécie de árvore, com a finalidade de criar áreas de cultivo dessa espécie para a extração e fabricação de tambores”¹⁵

Nesta perspectiva consideramos o jongo/caxambu como elemento demarcador de identidade social e resistência cultural, descrevendo o papel das lideranças na organização dos grupos e a relação destes com agentes públicos, fundamental para assegurar a política de salvaguarda desse bem cultural e o processo de reinvenção desta

¹⁵ Item 19 da “Carta de propostas dos Grupos de Jongos e Caxambus do Espírito Santo para a salvaguarda de seu patrimônio cultural”, elaborada durante os eventos realizados pelo “Programa Jongos e Caxambus – Culturas Afro-brasileiras no ES”, finalizada durante o II Encontro Estadual (CEUNES/UFES) em 2012, e apresentada ao IPHAN na “II Reunião de Avaliação da Salvaguarda de Bens Registrados” em 11/2012, na cidade de Brasília”.

prática cultural na contemporaneidade. Neste processo, o mestre, é o pilar, o eixo de sustentação dos fundamentos, que poderá orientar as novas gerações.

Podemos observar através das estratégias de transmissão, as transformações ocorridas ao longo do tempo. A própria participação das crianças nas rodas de jongo pode ser entendida como uma estratégia de atualização adotada pelos mestres na contemporaneidade, uma vez que em tempos passados, de acordo com a narrativa de muitos deles, não era permitido às crianças entrarem ou participarem das rodas. Podemos supor que fosse pelo fato de que as rodas de jongo aconteciam durante noite, pois conforme contam os 'mais velhos', o jongo atravessava noites inteiras, iluminadas pelas fogueiras ao som dos tambores; ou ainda pelas origens relacionadas ao poder da magia religiosa, à força da palavra cantada, ao encantamento dos jongos (cantos).

Hoje esta situação é bem diferente, jovens e crianças participam ativamente das rodas e dos acontecimentos que envolvem esta prática nas comunidades, inclusive há forte empenho para que isso aconteça, pois é neles que se deposita a esperança de perpetuação e fortalecimento da tradição. Há inclusive grupos mirins, na região norte e na região sul, como é o caso do grupo liderado pelo Mestre Antônio Conceição nas escolas da região norte, em Conceição da Barra e Itaúnas, do Jongo Mirim Crispiniano Balbino Nazareth conduzido por Quequê, em Itapemirim, do grupo Tambores Mirins da EMEIEF de São Mateus em Anchieta organizado por Eira Crisney junto com Mestre Renélio e Gilson, seu sobrinho e jongueiro atuante.

Vários trabalhos realizados com crianças e adolescentes no Espírito Santo estão coadunados com ações pedagógicas diversas, envolvendo mestres e jongueiros nas escolas, para implementação da Lei 10.639, que insere a obrigatoriedade do ensino do conteúdo da cultura afro-brasileira, através de experiências de inclusão do jongo como atividade educativa nas escolas.



Figura 3 – Mestre Antonio Conceição e aprendizes. Itaúnas/ES. 2013. Fotografia de João Mellô.

Esta fotografia feita na Escola Municipal de Itaúnas, durante a II Oficina Comunitária do Programa Jongos e Caxambus, nos fala da prática do jongo na escola, por meio da transformação operada no espaço físico; onde as carteiras estão literalmente de ‘pernas para o ar’, para dar lugar às crianças em movimento. A organização da sala de aula nesta fotografia tem como foco o comando do mestre, através da narrativa rítmica do tambor, que comanda a dança das meninas, e que marca a diferença na forma de transmissão dos saberes da cultura afro-brasileira, que tem como base fundamental o corpo e a vivência. O movimento se espalha na imagem partindo das mãos no couro do tambor para a dança das meninas em torno dele.

Essa transformação na prática de transmissão cultural envolvendo jovens e crianças, ocorreu em todos os grupos como uma estratégia de preservação do jongo/caxambu na atualidade, uma vez que a sociedade de consumo com seus produtos culturais palatáveis ofertados pela grande mídia, somado ao crescimento das religiões pentecostais ameaçam as relações de pertencimento e a identidade dos grupos pela tradição; desse modo através da ressignificação de algumas práticas, os mestres inserem esta tradição na estrutura social.

Outro elemento ressignificado que aparece na Figura 3 é o tambor, como podemos observar o tambor usado pelo mestre Antônio Conceição tem sua base de tubo de PVC. A confecção com este material é uma alternativa para a escassez e proibição de retirada da madeira apropriada para a fabricação do instrumento; cabe ressaltar que na região do Sapê do Norte¹⁶ a utilização dos tubos de PVC em detrimento da madeira do eucalipto, é uma forma de protesto dos jongueiros das comunidades quilombolas às grandes empresas de celulose, que cultivam o deserto verde de eucaliptos, que tem como consequência o desmatamento, deterioração do meio-ambiente, exploração das terras da região e expropriação do modo de vida dessas comunidades.¹⁷

A questão da confecção de tambores é bastante diversificada em relação aos grupos no Espírito Santo, alguns conservam tambores centenários, do tempo do cativo, uns fazem seus próprios tambores e outros compram atabaques e/ou tambores de congo¹⁸.



Figura 4 – Crianças cartografando o jongo. Conceição da Barra. 2012. Fotografia RitaLyrio.

¹⁶Região de comunidades quilombolas, nos municípios de São Mateus e Conceição da Barra no norte do estado do Espírito Santo.

¹⁷Sobre as comunidades quilombolas do norte do ES, ver: OLIVEIRA, Osvaldo M. *COMUNIDADES QUILOMBOLAS NO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO. Conflitos sociais, consciência étnica e patrimônio cultural*. In: *Revista RURIS*. Campinas: Unicamp (CERES-IFCH), v.5, nº2, 2011.

¹⁸ O Congo é uma tradição muito popular no Espírito Santo, a maioria das Bandas de Congo é devota de São Benedito, os tambores usados e confeccionados por conguistas são ‘tambores de barrica’.

Esta imagem(Figura 4)exemplificaatividades diversas de salvaguarda que vem sendo realizadas na atualidade, especialmente vinculadas à experiência educacional. A fotografia condensa elementos que remetem a diferentes experiênciase pontos de vista pedagógicos na construção de conhecimento.

A cena envolvente em que as crianças são observadas serenamente pelo senhor ao fundo, nos remete ao que analisávamos anteriormente a respeito da transmissão cultural e do papel do mestre. A imagem revela ainda o envolvimento e a concentração das meninas na produção de cartaz, na atividade de cartografia da I oficina de mobilização da região norte, em 2012, na Escola Municipal Deolinda Lages em Conceição da Barra/ES; esta escola funcionou como alojamento para os jongueiros e para equipe do Programa Jongos e Caxambus, onde foi realizada a oficina¹⁹.

À frente, em primeiro plano estáummini-estandarte, confeccionado em atividades educativas do currículo da mesma escola, em homenagem ao mês de São Bartolomeu, santo cultuado no Quilombo Novo de Santana, em Conceição da Barra. Este é um exemplo de práticas pedagógicas que estão sendo desenvolvidas em escolas por jongueiros; como é o caso de Efigênia dos Santos, filha de Mestre Jorginho do Jongo Mãe África – Pátria Amada Brasil, das comunidades quilombolas de Cacimbinha e Boa Esperança, em Presidente Kennedy; de Eira CrisneyZuqui professora que trabalha com a inserção do jongo na escola municipal da comunidade quilombola de São Mateus, em Anchieta, de Mestre Antônio Conceição do Quilombo Novo de Santana e outros.

Os estandartes, como o da miniatura mostrada na fotografia, estão constantemente presentes nas festas e tradições de devoção do catolicismo popular, como é o caso da Folia de Reis, no interior de toda a região sudeste, das Bandas de Congo no ES e outros. Eles são usados em várias comunidades jongueiras, comumente saem à frente em cortejos e procissões, normalmente abrindo a passagem, apresentando o grupo e o santo de devoção, por isso a maioria dos estandartes estampa o nome do grupo e a imagem do santo padroeiro. Os estandartes assim como a prática do cortejo é um elemento variável nos grupos do Espírito Santo; sendo mais comumna região norte do estado, embora grupos da região sul, também façam uso deles.

¹⁹ Sobre os agrupamentos jongueiros do norte do ES e as experiências educacionais na região, ver: ANDRADE, Patricia Gomes Rufino. *Olhares sobre Jongos e Caxambus: Processos educativos nas práticas religiosas afro-brasileiras*. (Or. Maria Aparecida Corrêa Santos Barreto), Vitória: PPGE/UFES, 2013. Tese Doutorado.



Figura 5 – A Mestre e o Santo. Nêga e São Benedito. São Paulo. 2012.
Fotografia de João Mellô.

No mapa cartográfico (Figura 1) o Caxambu do Horizonte representa a devoção na figura de Santo Antônio através da saudação “Salve Santo Antonio” e do ‘santinho’ colado no cartaz, no entanto, no caso deste grupo a devoção está ligada diretamente a história do mestre Antônio e não ao caxambu propriamente; diferente dos grupos da região norte, como é o caso do Grupo de São Benedito de São Mateus, do município de São Mateus, liderado pela mestreNêga, cuja devoção se mistura com a prática ritualística do jongo. Na fotografia (Figura 5), percebemos a força desta representação

devocional, a cumplicidade entre mestre e santo, lado a lado, amparados um pelo outro, integrados num mesmo olhar, cúmplices nas andanças do jongo/caxambu²⁰.

No Espírito Santo os festejos de São Benedito ocorrem durante o ciclo natalino, adevoção a este santo é muito forte e significativa para o povo negro em todo o estado. São Benedito, o ‘protetor dos pretos’ pode ser pensado como o santo mediador entre a origem religiosa de matriz africana²¹ e o catolicismo popular. Alguns rituais como a Cabula e o ritual das Mesas, de origem nagô, que aconteciam nas matas, segundo os ‘jongueiros velhos’ da região, não existem mais devido a inúmeras questões históricas; mas seus ‘descendentes’ encontraram outros meios de perpetuar suas origens através das práticas devocionais do catolicismo popular. São Benedito, o santo negro, é o transmissor da origem do jongo e da afirmação das matrizes africanas para as práticas devocionais do catolicismo popular, em muitas zonas rurais e urbanas no estado do Espírito Santo.

Nesta perspectiva, entendemos que a afirmação étnica na religiosidade por meio de relações sincréticas, assim como a participação das crianças nas rodas de jongo/caxambu, faz parte das estratégias de transmissão cultural do jongo/caxambu na diáspora brasileira.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Patricia Gomes Rufino. *Olhares sobre Jongos e Caxambus: Processos educativos nas práticas religiosas afro-brasileiras*. (Or. Maria Aparecida Corrêa Santos Barreto), Vitória: PPGE/UFES, 2013. Tese Doutorado.
- GUIMARÃES, Aissa A. et ali. *Jongueiros e caxambuzeiros no Espírito Santo - pesquisa, extensão e políticas de salvaguarda do patrimônio*, In: *V Seminário Internacional de Políticas Culturais* – Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2014.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais* (org. Liv Sovik). Belo Horizonte: UFMG: Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p.29.
- JUNIOR, Clair da Cunha M. *Caxambu, olhares para além do Horizonte*. (or. Aissa A. Guimarães). Vitória: PPGA/UFES, 2013. Dissertação de Mestrado.

²⁰Fotografia tirada na Associação Cultural Cachueira! Em São Paulo, em dezembro de 2012, ocasião em que o grupo de Jongo de São Benedito participou do “Projeto Grandes Temas – Edição Batuques”, promovido por esta associação.

²¹ Referência à origem religiosa de matriz africana, que no norte do ES está relacionada à Cabula e à Mesa de Santa Maria, rituais realizados nas matas; tema que não será a ser abordado neste artigo.

- LARA, Silvia H. e PACHECO, Gustavo.(org) *Memória do JONGO, as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca, Campinas: CECULT, 2007.
- OLIVEIRA, Osvaldo M. *COMUNIDADES QUILOMBOLAS NO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO. Conflitos sociais, consciência étnica e patrimônio cultural*. In: *Revista RURIS*. Campinas: Unicamp (CERES-IFCH), v.5, nº2, 2011.
- SLENES. Robert, W. “*Eu venho de muito longe, eu venho cavando*”; *jongueiros cumba na senzala centro-africana*. In: *Memória do JONGO, as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras 1949* (org. Silvia H Lara e Gustavo Pacheco) Rio de Janeiro: Folha Seca, Campinas: CECULT, 2007.

Mito e xamanismo em narrativas filmicas ameríndias

Alice Villela²²

Resumo

Esta comunicação visa abordar dois filmes recém produzidos a partir de processos colaborativos entre antropólogos, cineastas e indígenas, que têm em comum o interesse em "traduzir" e "recriar" narrativas míticas e experiências xamânicas. Pretende-se explorar questões relativas à confrontação entre diferentes noções de imagem e aos limites da produção audiovisual colaborativa na construção do diálogo transcultural.

Palavras- chave: filmes, mito, xamanismo.

Introdução

Dentre a crescente produção audiovisual em contextos indígenas no Brasil, destaca-se o interesse recente de um certo número de filmes em "traduzir" ou "recriar" narrativas míticas e experiências xamânicas²³. Observa-se nestas produções tentativas

²² Doutoranda em Antropologia Social/ PPGAS - USP, membro do GRAVI- Grupo de Antropologia Visual e do NAPEPDR- Núcleo de Antropologia da Performance e Drama, ambos da USP. Correio eletrônico: licevillela@gmail.com

²³ Uma primeira versão deste texto foi apresentada no Seminário do Laboratório de Antropologia Social da EHHSS (Paris, França), intitulado: "Le film comme outil de reconnaissance : créativité et politiques des peuples autochtones", sob responsabilidade de Irène Bellier (DR, CNRS), Jessica De Largy Healy (CR, Musée du Quai Branly) e Barbara Glowczewski (DR, CNRS). Agradeço as críticas e sugestões das

de “traduzir” e “recriar” narrativas míticas e cosmológicas a partir da apropriação de recursos ficcionais tais como animação, encenação e manipulação de imagens em processos colaborativos entre antropólogos, cineastas e indígenas. Mas por que abordar estes filmes?

O principal motivo é porque, a partir destas produções, podemos extrair algumas reflexões sobre as possibilidades do diálogo transcultural²⁴. Me interessa saber o que pode surgir a partir do diálogo entre culturas que compartilham ontologias radicalmente diferentes e que tematizam justamente essas ontologias específicas nas suas produções. E se falo de uma diferença intransponível entre modos de ser, seria possível e desejável propor uma criação fílmica em que as culturas fossem tomadas em seu modo próprio de enunciação? Como qualificar o diálogo entre o “Ocidente” (nós) e “eles” (os povos indígenas) que é repleto de questões pouco entendidas e em que termos este diálogo acontece? A questão é menos tentar neutralizar as diferenças entre “os índios” e “nós” em torno do interesse comum da produção de um filme, mas, sim, de converter o desencontro entre modos de ser e de noções diferentes do que seja imagem num diálogo fecundo; transformar os mal-entendidos em mal-entendidos produtivos²⁵. Os dois exemplos que pretendo mostrar tornam essas diferenças o motor das experimentações de modo que o produto fílmico, embora assinado por cineastas e antropólogos, é resultado do trabalho colaborativo e da tentativa de se criar um terreno de entendimento comum.

Antes, porém, de partir para a análise dos filmes *Porcos Raivosos*²⁶, curta metragem produzido entre os Kuikuro em 2012, e *Xapiri*²⁷, realizado entre os

organizadoras e dos participantes do seminário, especialmente a Paula Morgado; certamente o debate me possibilitou repensar algumas questões importantes. Agradeço também à Fapesp pela bolsa regular de doutorado e pela bolsa de estágio de pesquisa no exterior, sem a qual minha estadia em Paris e a participação no seminário não teriam sido possíveis.

²⁴ Refiro-me ao diálogo transcultural e não intercultural ou multicultural, porque não se trata de diluir as diferenças e de encontrar um denominador comum. A ideia é que o diálogo se funda justamente no contraste de visões de mundo. Para usos do termo "transcultural", ver: MacDougall (1998) e Garcia dos Santos (2013).

²⁵ Formulação semelhante à realizada por Bruce Albert, antropólogo, à proposta de participação dos Yanomami na experiência artística da ópera multimídia *Amazônia*. Cf. Laymert Garcia dos Santos (2011, p. 28).

²⁶ Realizado por: Isabel Penoni e Leonardo Sette. Pernambuco: Aikax, Museu Nacional - DKK, Lucinda Filmes, 2012, 10 min. HDV, cor. O filme não se encontra disponível por completo na internet. O leitor deste trabalho pode ter acesso ao *teaser* pelo endereço: <http://vimeo.com/48182481>

Yanomami também em 2012, gostaria de mencionar rapidamente alguns outros filmes que se propõem, mesmo que apenas em pequenos trechos, a "recriar" narrativas míticas a partir de diferentes recursos ficcionais, para que tenhamos uma ideia, ainda que breve, de que os dois exemplos que trago não são propostas isoladas.

O filme *Segredos da Mata*, realizado no âmbito do projeto "Vídeo nas Aldeias"²⁸ e dirigido por Dominique Gallois e Vincent Carelli certamente é um marco; produzido entre os Wajãpi em 1998, o filme aborda as narrativas dos “donos das floresta” ou “monstros” (como aparecem na tradução para o grande público) contadas através da encenação de personagens míticos com a utilização de máscaras elaboradas especificamente para esta produção. Cerca de 10 anos mais tarde é produzido um outro filme entre os Wajãpi: *Kusiwarã- as marcas e criaturas da Cobra-Grande* dirigido pela antropóloga Dominique Gallois e pelo realizador audiovisual Gianni Puzzo, com a colaboração dos Wajãpi em diversas etapas da produção. O documentário fala das formas de criação, recriação e usos do desenho gráfico e conta como os Wajãpi se apropriaram dos desenhos dos donos da água e da floresta.

No começo do filme há um trecho da narrativa mítica da Cobra Grande que conta como os humanos adquiriram o desenho. Para reconstruir o relato mítico a opção foi misturar imagens do ritual, trechos encenados e um pouco de animação, e sobrepor às imagens uma voz off contando o relato mítico. O recurso da animação é empregado como uma possibilidade de abordar a transformação de um ser em outro, e para falar dos seres da cosmologia que compõem um mundo em eterna transformação. Um último

²⁷ Realizado por: Leandro Lima e Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos e Stella Senra, Bruce Albert. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Instituto Socioambiental, Laboratório de Cultura e Tecnologia em Rede/i21, Hutukara Associação Yanomami, 54 min, 2012, cor. O filme não se encontra disponível na internet, podendo apenas ser acessado o trailer no endereço: <http://vimeo.com/79411469>

²⁸ "Vídeo nas Aldeias"(VNA) é uma ONG que desenvolve trabalho pioneiro na área de produção audiovisual indígena no Brasil. Criado em 1986, o VNA tem por objetivo apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de um produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha. Ver <http://www.videonasaldeias.org.br/> .

exemplo, desta vez assinado por Takumã e Maricá, indígenas da etnia Kuikuro, é o filme *Imbé Gikegü, Cheiro de pequi*, produzido no âmbito do projeto "Vídeo nas Aldeias" em 2006. No trecho do filme em que é abordada a narrativa de origem do pequi, os dois diretores optam por intercalar o relato mítico contado pelos índios da aldeia com a encenação de algumas passagens do mito. Neste caso, recursos simples de montagem permitem aos diretores operar a transformação do amante das duas irmãs em jacaré.

Os filmes a partir dos quais proponho uma reflexão foram realizados entre os Kuikuro e entre os Yanomami, grupos indígenas que habitam diferentes regiões da floresta amazônica - Parque Indígena do Xingu (Kuikuro) e norte do Brasil, na fronteira com a Venezuela (Yanomami), e falam respectivamente línguas caribe e yanomami. Os filmes foram produzidos no curso de um longo processo de apropriação do audiovisual pelos indígenas - caso Kuikuro²⁹, ou por meio de projetos de colaboração implicando a produção de filmes, exposições de fotos e espetáculos - caso yanomami. Entre os Kuikuro, o projeto "Vídeo nas Aldeias" teve um papel importante, mesmo que o filme *Porcos Raivosos* não apresente relação direta com o projeto.

***Porcos Raivosos*, uma produção entre os Kuikuro**

O filme *Porcos Raivosos* é um curta metragem de 10 minutos no qual mulheres Kuikuro encenam um trecho da narrativa mítica que dá origem à festa *Jamurikumalu*, principal ritual feminino no Alto Xingu, em uma montagem que privilegia a força da ação das atrizes em detrimento de uma explicação do mito. Leonardo Sette, que trabalhou em diversas produções junto aos Kuikuro, comenta³⁰ que durante os processos de realização do filme os Kuikuro sempre estiveram muito conscientes do que a imagem do cinema pode produzir. Como os demais povos do Alto Xingu, os Kuikuro são

²⁹ Os Kuikuro guardam relação antiga e amadurecida com o audiovisual que começou com o trabalho da ONG Vídeo nas Aldeias. Produziram diversos filmes, sendo os mais recentes assinados por indígenas. Em 2011 foi lançado o filme "As hipermulheres", dirigido por um antropólogo (Carlos Fausto), um cineasta não indígena (Leonardo Sette) e um cineasta indígena (Takumã Kuikuro). Atualmente os cineastas da aldeia trabalham de forma autônoma no chamado Coletivo Kuikuro de Cinema.

³⁰ Em entrevista pessoal concedida no dia 8 de janeiro de 2013 em Recife.

extremamente dedicados às performances rituais e, além disso, há muitos anos têm sido filmados por canais de televisão e para produção de filmes de grande circulação, com destaque para as séries da Rede Manchete produzidas na década de 1990 e o filme *Xingu*, ficção dirigida por Cao Hamburger em 2012, que conta a história dos irmãos Villas Bôas.

Porcos Raivosos surge a partir de oficinas de teatro ministradas pela diretora de teatro e antropóloga Isabel Penoni. Penoni faz um trabalho excepcional com as mulheres Kuikuro, extraíndo algumas ações das passagens mais significativas do mito na versão contada por Kanu Kuikuro, de modo que o resultado é uma montagem que atesta o envolvimento das atrizes, a presença de seus corpos e a familiaridade com o universo retratado. O filme não explica nem descreve o mito, mas centra-se em algumas ações e passagens consideradas importantes pela diretora e pelas atrizes.

O trecho do mito *Jamurikumaku*³¹ encenado pelo filme é o seguinte:

Os homens partiram da aldeia para a pescaria, passaram-se muitos dias, as mulheres ficaram esperando-os em vão na aldeia. Eles estavam no mato se transformando em queixadas. Uma das esposas manda seu filho ver o que está acontecendo e ele vê na mata os homens se transformando em queixadas. As mulheres cantam durante toda a noite e, enquanto cantam, vão se transformando em hipermulheres também chamadas *Jamurikumalu*³²: comiam folhas, insetos, picavam seus clitoris com formigas venenosas. A história continua e no fim as hipermulheres vão para o mundo subterrâneo onde estão até hoje³³.

³¹ *Jamunkumalu* é palavra em língua aruak (famun- *kuma-lu* mulher-hiper-feminino) em kuikuro língua karib e *duo kwery* mulher hiper. Mas no complexo multiétnico xinguano boa parte do vocabulário mítico e ritual se dá em língua aruak (Franchetto 1996, p.46).

³² A glosa "hiper" é sugerida pela linguista Bruna Franchetto para se referir aos seres mitológicos como uma tentativa de traduzi-los. Diz a linguista que os seres hiper se definem pela distância cognitiva e pelo excesso "[...] os seres hiper pertencem ao domínio da fabulação coletiva que discorre sobre as origens, são cosmogônicos mas contemporâneos" (Franchetto 1996, p. 46).

³³ Esta versão da narrativa pode ser encontrada na íntegra no texto: "Mulheres entre os Kuikuro", escrita por Bruna Franchetto e publicado na revista "Estudos Feministas" n. 1, 1996.

O curta não pretende explicar o mito nem narrá-lo como os Kuikuro podem fazê-lo, oralmente; a apreciação privilegiada é muito mais a dimensão da experiência e o impacto da encenação do que a explicação ou a compreensão das passagens da narrativa mítica. Creio que os diálogos, primeiro entre o filho e sua mãe-esposa e depois entre as mulheres, ajuda a situar o espectador no ponto de virada do filme, que consiste na transformação das mulheres. Não sabemos em que elas vão se transformar nem para onde vão, mas por intermédio dos diálogos sabemos que os maridos se transformaram em queixadas e que elas decidem ir embora.

A encenação que vemos no filme é uma possível tradução ou recriação do mito das hipermulheres. É importante dizer que a festa *Jamurikumalu* também é uma encenação periódica do fato fundador em que são cantados os primeiros cantos femininos que constituem a transformação das hipermulheres. A familiaridade das mulheres com a encenação ritual faz que o trabalho de teatro com elas alcance grande qualidade. Segundo a diretora do filme Isabel Penoni³⁴, a encenação das mulheres não se dá no registro da representação artificial de algo que não aconteceu; ao contrário, a diretora buscou extrair das atrizes qualidades corporais vividas em experiências cotidianas - como por exemplo o encontro com um animal predador na mata longe da aldeia, ou em performances rituais³⁵. No caso das performances rituais, a representação, mais do que “fazer de conta”, investe aquele que executa determinada função ou porta determinado objeto nas qualidades dos seres e espíritos em questão.

Sabemos que "imitar" ou "representar" para muitos povos ameríndios significa se apropriar das qualidades e habilidades de outros seres, o que, a priori, poderia ter colocado a encenação em risco. Diferente do que poderíamos imaginar, mesmo com a proximidade da encenação com alguns aspectos rituais a com a "imitação" das ações das hipermulheres primordiais, segundo a diretora a encenação para o filme não ofereceu riscos nem às mulheres nem à aldeia. Teriam os Kuikuro compreendido o sentido de ficção como uma narrativa imaginária ou irreal como postula o senso comum "ocidental", ainda que a partir de um trabalho de recriação que leva a encenação longe de uma atuação artificial?

³⁴ Em entrevista pessoal concedida no dia 25 de março de 2013 no Rio de Janeiro.

³⁵ Vale a pena citar a observação feita por Penoni em comunicação pessoal de que para os indígenas de modo geral, e para os Kuikuro em particular, a televisão e as telenovelas se constituem como uma forte referência do que seja "atuação" e "teatro". Neste sentido, a diretora afirma que o trabalho dela com as mulheres passou pela desconstrução desta referência.

Sem saber dos efeitos da produção na aldeia e sem ter contato com os relatos destes índios sobre o filme fica extremamente difícil avançar nesta discussão; arrisco dizer que mesmo que os Kuikuro contem com familiaridade com a presença da câmera e se mostrem habilidosos com as encenações, dificilmente entendem a ficção como uma falsa representação. Aposto dizer que encenar uma narrativa mítica implica riscos potenciais, pois entre os ameríndios a imagem - e aqui eu incluo as produzidas pelos equipamentos dos brancos - está no registro da agência, da eficácia e do poder comumente associados ao universo dos seres, espíritos e do mundo invisível³⁶.

A experiência de *Xapiri*, realizado entre os Yanomami

O filme *Xapiri* é um trabalho artístico que segue os mesmos princípios de outras produções já realizadas entre os Yanomami, que apostam no valor estético-político da cultura yanomami como forma de luta. Podemos citar o trabalho da fotógrafa Cláudia Andujar, que ajudou na ampliação da luta pelo acesso ao território indígena por meio da divulgação das suas fotos tiradas desde a década de 1980³⁷. Podemos citar também outras produções artísticas como as exposições organizadas pela Fundação Cartier em 2003, 2008 e 2012³⁸, além da ópera multimídia *Amazônia*, apresentada em Munique e em São Paulo³⁹ em 2010, que contou com a forte participação dos xamãs e da comunidade Watori.

³⁶ Em entrevista pessoal concedida no dia 10 maio de 2012 em São Paulo, Dominique Gallois contou que durante a encenação da pintura primordial dos motivos da Cobra Grande para o filme *Kusiwarã, as marcas e criaturas da Cobra Grande*, os Wajãpi se sentiram em perigo, pois cobrir o corpo com estes desenhos significaria estabelecer uma relação de contiguidade entre a pessoa pintada e o dono do desenho, e se expor às ações perigosas deste "dono". A solução encontrada foi a compra de tintas guache para que as pinturas realizadas para o filme não permanecessem na pele por muito tempo, diminuindo os riscos.

³⁷ Ver, por exemplo, o catálogo da exposição intitulada "*Yanomami: L'esprit de la forêt*", publicado pela Fundação Cartier em 2003, ou ainda a publicação *Marcados*, CosacNaif.

³⁸ Em 2003, *L'esprit de la forêt*; em 2008, *Terre Natale, Ailleurs commence ici*; em 2011, *Mathématiques - Un dépaysement soudain*; em 2012, *Histoires de voir*, e em 2013, *America Latina 1960-2013*. Cf. <http://fondation.cartier.com/>

³⁹ Cf. Garcia dos Santos, Laymert. 2013. *Amazônia transcultural: xamanismo e tecnologia na ópera*. São Paulo, n.1 edições. 256 p.

Nas palavras dos diretores, “*Xapiri* é um filme experimental sobre o xamanismo Yanomami” (Garcia dos Santos e Senra, 2012, p.161), e nasceu em resposta a um desejo do líder e xamã Davi Kopenawa de realizar um encontro de xamãs de todo o território yanomami localizado no Brasil, com vistas ao fortalecimento da preservação e da continuidade da cultura tradicional desse povo indígena. Além da motivação yanomami, o coletivo dos cinco diretores (dois artistas visuais, um antropólogo, um sociólogo e uma estudiosa de cinema) buscou criar um filme que produz uma experiência no espectador (não indígena) a partir do xamanismo yanomami, levando em conta duas noções diferentes de imagem, a dos Yanomami e a ocidental.

O experimento consistiu em um duplo esforço, a saber, primeiramente de compreender a complexa noção de imagem entre os Yanomami e, em seguida, gerar imagens e sons das performances xamânicas com o intuito de criar “simulações” dessas “passagens de imagens” por meio de nossas tecnologias digitais. O resultado é a tentativa de uma ligação entre o universo mágico yanomami e as experiências estéticas mais avançadas no campo das tecnologias digitais de produção audiovisual.

Xapiri é um termo yanomami que designa tanto os xamãs, os homens espíritos (*xapiri thëpë*), quanto os espíritos auxiliares (*xapiri pë*). Durante o ritual, os xamãs yanomami inalam o pó alucinógeno *yãkõana* (resina ou fragmentos da casca interna da árvore *Virola* sp. secados e pulverizados), considerado como a "comida dos espíritos". Sob seu efeito dizem "morrer", entrando num estado de transe visionário durante o qual "chamam" a si e "fazem descer" vários espíritos auxiliares, com os quais acabam identificando-se, imitando as coreografias e cantos de cada um em função da sua mobilização na pajelança⁴⁰.

Segundo Bruce Albert⁴¹, a imagem tem um estatuto muito particular no universo xamânico Yanomami, muito diferente daquele que, no nosso mundo, é designado por

⁴⁰ Davi Kopenawa, xamã, explica: ‘Só quem conhece os *xapiripë* pode vê-los porque são muito pequenos e brilhantes como a luz. Há muitos, muitos *xapiripë*, milhares de *xapiripë* como estrelas. Eles são bonitos e decorados com penas de papagaio e pintados com urucum e outros têm *oraikok*, outros usam brincos e tintura preta e dançam muito bonito e cantam de forma diferente.’ Fonte: site do Survival, <http://www.survivalinternational.org/pt>, organização que trabalha pelos direitos dos povos indígenas pelo mundo e Enciclopédia dos Povos Indígenas Instituto Sócio-Ambiental <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/yanomami>.

⁴¹ “Images, traces et 'hyper images' : impromptu d’ethnographie noctambule in imagine ambulat homo Augustin”. In: *La Trinité*, livre XIV, 4, 6, p.1 e ss.

esse termo. Ali, tudo pode se tornar imagem, uma imagem–espírito: potencialmente, todos os objetos e todos os seres podem reencontrar essa forma, que o xamã faz descer e passar no seu corpo como uma intensidade que o põe em convulsão. Com efeito, a experiência mais precisa e essencial do xamanismo é esse momento em que o xamã faz coincidir essa imagem com o seu corpo. Segundo o antropólogo, nesse processo nunca há representação, nunca há permanência e nem identidade, qualquer que seja ela. Trata-se de uma ontologia continuamente fluida, são imagens incessantes passando, imagens essenciais das coisas, dos seres, tal como eram no momento da sua criação.

O filme *Xapiri* é muito significativo enquanto experimentação que aposta em tornar visíveis os conteúdos e experiências com o virtual e com o invisível. Ainda que seja impossível mostrar o que os xamãs veem, o filme propõe traduzir ao grande público a maneira como os xamãs "fazem descer" os diversos espíritos, a maneira como têm suas vozes e corpos transformados por esta experiência. O recurso à manipulação de imagens, mais que uma abordagem realista ou naturalista do ritual, demonstra-se oportuno à intenção dos diretores. A maneira em que o xamanismo yanomami torna-se real escapa inteiramente das normas e critérios do documentário, afirmam Garcia dos Santos e Senra (2012, p.162).

A operação técnica utilizada pelos realizadores é chamada de "imagem-eco", um dispositivo digital concebido para "traduzir" o dispositivo xamânico. Este consiste na fusão de dois planos ou sequências, uma no sentido temporal linear e a outra no sentido inverso, criando o efeito de desnaturalizar as figuras e a imagem, produzindo um efeito de vibração. Para o grande público não habituado à linguagem experimental, e mesmo entre os circuitos de apreciadores de documentários⁴², o filme pode soar "exótico" no sentido pejorativo do termo. Mas quando o espectador se entrega à proposta dos realizadores, a "imagem-eco" deixa de ser apenas uma ideia que fundamenta a montagem para se tornar potencialmente uma experiência corporal do espectador com as imagens do filme. Ao espectador que arrisca e se deixa vibrar com as imagens, abre-se um universo de possibilidades de tradução da experiência dos Yanomami, seus

⁴² O filme foi exibido em alguns festivais (por exemplo Forum Doc. BH, dentre outros) para públicos de interessados em documentários. Esperamos uma difusão mais ampliada para poder avaliar melhor a recepção do filme.

xamãs, espíritos e imagens ao público não-indígena. Aqui não cabe avaliar a efetiva fidelidade do filme à experiência xamânica; ora, o processo de produção nos mostra que houve rigor etnográfico nas etapas de sua realização. O que interessa é pensar como o audiovisual pode ser uma boa ferramenta para falar de um universo marcado pelo invisível e pela experiência estimulada pelo pó alucinógeno que transforma o corpo no ritual, permitindo, inclusive, que o espectador possa criar sua experiência com este universo exótico, colocado aqui no sentido de fora da ótica.

Alguns apontamentos

Nos processos de trabalho que apresentei, a relação dos diretores com os povos em questão me pareceu pautada pelo conhecimento etnográfico e pelo envolvimento, abrindo espaço para o diálogo entre a criatividade dos cineastas, artistas visuais, atores e antropólogos e a criatividade dos indígenas que colaboraram, ou a "criatividade indígena" - aquela mesma que mantém o mito em eterna transformação e reatualiza a vida ritual de acordo com os novos contextos, agora estendida para novas formas estéticas em novos suportes. As produções são claramente voltadas ao público não-indígena, num esforço de traduzir criativamente as culturas indígenas nas suas diferenças mais radicais, a saber, seus modos de ser ontologicamente específicos.

Se a ideia de ficção não parece tão estranha a povos praticantes de rituais com uso de máscaras e de performances com incorporação de personagens, parece estar muito distante da ideia de representação falsa, já que entre os ameríndios a imagem possui agência, as narrativas míticas aconteceram e acontecem, e a encenação dos mitos pode ter efeitos permanentes. De forma geral, o uso de recursos ficcionais nos filmes tem sido bem recebido pelos índios ao mesmo tempo em que parecem ser uma boa forma de abordar narrativas míticas e experiências xamânicas - que são plenas de imagens, tratam de seres em transformação, e que são comumente associadas ao universo onírico. Deve ser notado que enquanto avança o desenvolvimento técnico do cinema, do vídeo e das ferramentas digitais, o que permite melhor trabalho com

recursos para abordagem de universos virtuais⁴³, amplia-se, também, a apropriação do audiovisual pelos índios, o que certamente nos renderá boas análises da produção promissora nos próximos anos.

É fato que a circulação dos filmes produzidos em contextos indígenas para públicos não-indígenas comumente implica a ampliação da comunicação e da visibilidade das causas indígenas, constituindo-se como ferramenta de luta política. O filme *Xapiri*, por exemplo, foi lançado durante o evento "Rio mais 20" que aconteceu em junho de 2012 no Rio de Janeiro, no calor das discussões sobre a biodiversidade e o desenvolvimento sustentável. Uma outra vertente do uso do audiovisual entre grupos indígenas é o registro das "tradições", principalmente das atividades rituais, para uso interno nas aldeias. Neste caso, a produção de material audiovisual coloca, sobretudo, a questão da "cultura"⁴⁴, em um processo no qual a utilização do vídeo produz a própria cultura objetivada que deve ser "registrada", para "guardar" e não "se perder". Penso que os dois filmes aos quais dedicamos nossa análise passam por todas as questões levantadas acima, mas, no entanto, colocam uma outra ordem de reflexões em primeiro plano.

Acredito que produções como *Xapiri* e *Porcos Raivosos* propõem uma relação diferente entre o ritual e/ou narrativas míticas e o filme, pois fogem ao âmbito do registro etnográfico do ritual bem como do discurso naturalista de um índio mais velho narrando o mito para a câmera. A apropriação dos recursos ficcionais por parte dos diretores e dos índios permite construir um tipo de narrativa que difere dos suportes e dos modos tradicionais de fazer. As questões colocadas por estes filmes se aproximam de elementos suscitados pelo trabalho fotográfico de Cláudia Andujar, já citada neste texto. Um pequeno comentário de Fernando de Tacca (2011, p. 220) a respeito do trabalho de Andujar nos ajuda a compreender melhor a aproximação que proponho:

⁴³ Esta problemática reteve a atenção de certos antropólogos visuais. Ver, por exemplo, o trabalho de Barbara Glowczewski (2013) que propõe uma tradução de territórios existenciais e totêmicos aborígenes em ferramentas digitais.

⁴⁴ Cf. à ideia de cultura com aspas de Carneiro da Cunha (2009). Marco Antônio Gonçalves desenvolve a relação do vídeo com a questão da cultura na comunicação: "Filmar e representar: reflexões sobre as novas formas da etnografia (auto) representativa" durante o 54º Congresso de Americanistas em Viena, em 2012. A este respeito ver também Fausto (2011).

Por fim, incapacitada de ultrapassar o real sob a ontologia positivista, a fotografia etnográfica encontra no campo da arte um lugar para a elevação da imagem fotográfica como ilusão especular rumo ao mágico. Ao nos apresentar o invisível e o indizível, as luzes dos espíritos e o onírico, Claudia Andujar, ao menos assim, nos permite participar desse universo mítico. A separação entre o etnográfico e a possibilidade realística da fotografia, nas imagens de Claudia Andujar, revela uma poética sobre o outro muito distante do cerco imagético realístico da antropologia, e a ideia do índio tradicional ganha outra dimensão, agora contemplando a complexidade dessas culturas próprias.

É no caminho rumo ao campo da arte que os filmes *Xapiri* e *Porcos Raivosos* se diferenciam da grande maioria dos filmes produzidos com colaboração de indígenas; é na encenação das mulheres Kuikuro abordando a transformação em hipermulheres e na manipulação das imagens da performance ritual dos xamãs enquanto inalam *yãkõana* gerando um efeito de vibração que universos visuais e virtuais - acessíveis pelos indígenas e, no caso Yanomami, apenas pelos xamãs - podem ser expressos e comunicados de uma certa maneira ao espectador não-indígena. É evidente que no filme tudo de passa de uma maneira muito diferente do modo como são vividos o ritual e o mito em seu contexto original. Eis aqui um ponto muito importante que precisa ficar claro; em relação aos suportes tradicionais, os filmes são uma outra coisa e não podemos medir seu sucesso pela fidelidade que guardam em relação às manifestações estéticas de referência; se assim fosse, os filmes como traduções possíveis estariam fadados ao fracasso. O que penso é que estes filmes nos apresentam uma tradução do xamanismo e do mito que, longe de querer fixar a narrativa ou a experiência no ritual, inspiram-se nelas para criar uma outra narrativa, corporal, sensória e mais aberta. Voltamos ao diálogo transcultural enunciado no início deste texto, fruto da colaboração entre "criatividades indígenas" e "não-indígenas" e que se vê impresso nas imagens, sobretudo de *Porcos Raivosos*, em que o trabalho e a criação das mulheres Kuikuro alcançam seu ponto alto.

Daqui a alguns anos ou décadas, se os cineastas indígenas e seus coletivos continuarem em expansão, talvez tenhamos condições de avaliar melhor as suas produções e ampliar esta discussão. Será que poderemos chamar esses filmes de "arte

indígena" estendida a outros suportes e meios, savea exemplo do caso aborígene em que pinturas tradicionais ganharam as telas e circulam pelo mundo todo? Certamente a maior apropriação do audiovisual pelos ameríndios lhes permitirá ampliar as formas políticas e poéticas de falar de suas demandas, desejos, problemas e projetos de futuro diante de um mundo em transformação.

Referências Bibliográficas

ALBERT, Bruce. s/d. "Images, traces et 'hyper images' : impromptu d'éthnographie noctambule in imagine ambulat homo Augustin". In *La Trinité*, livre XIV, 4, 6, p.1 e ss.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 2009. *Cultura com Aspas*. São Paulo: Editora Cosac Naify.

FAUSTO, Carlos. 2011. "No registro da cultura: o cheiro dos brancos e o cinema dos índios". In: CARELLI, Vincent; IGNACIO DE CARVALHO, Ernesto; DE CARVALHO, Ana (Org.). *Vídeo nas Aldeias: 25 anos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, v. 1.

FRANCHETTO, Bruna. 1996. Mulheres entre os Kuikuro. *Études féministes* ano iv, (1) 35-54.

GARCIA DOS SANTOS, Laymert. 2013. *Amazônia transcultural: xamanismo e tecnologia na ópera*. São Paulo: N.1 edições. 256 p.

_____. 2011. Prolegômenos da ópera multimídia Amazônia - Considerações conceituais sobre um experimento estético-político transcultural. *Cadernos de Subjetividade* ano 8, n. 13: 28-54.

GARCIA DOS SANTOS, Laymert, e SENRA, Stella. 2012. *Xapiri* e a imagem-eco do xamanismo. *Catálogo Forum Doc BH. 2012*: 161-167.

GLOWCZEWSKI, Barbara. 2013. 'We have a Dreaming' How to translate totemic existential territories through digital tools. In: *Information Technology and Indigenous Communities*. Aaron Corn, Sandy O'Sullivan, Lyndon Ormond-Parker e Kazuko Obata, eds. Pp. 102-125. Canberra: AIATSIS Research Publications.

MACDOUGALL, David. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

TACCA, Fernando de. 2011. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.18, n.1, jan.-mar. p.191-223.

Filmografia

As Hiper-mulheres. Realizado por: Carlos Fausto, Leonardo Sette, Takumã Kuikuro. Pernambuco: Vitrine Filmes, 2011, 80 min, cor.

Imbé Gikegü, Cheiro de pequi. Direção: Takumã Kuikuro e Maricá Kuikuro. Vídeo nas Aldeias/ AIKAX- Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu, e Documenta Kuikuro/ Museu Nacional, 2006, 36 min, cor.

Kusiwarã - as marcas e criaturas de Cobra-Grande. Realizado por: Dominique Tilkin Gallois e Gianni Puzzo. São Paulo: Etnodc II, 2010, 26 min, HDV – NTSC, cor.

Porcos Raivosos. Realizado por: Isabel Penoni e Leonardo Sette. Pernambuco : Aikax, Museu Nacional - DKK, Lucinda Filmes, 2012, 10 min. HDV, cor.

Segredos da Mata. Realizado por: Dominique Gallois e Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias (Wajãpi), 1998, 37min, cor.

Xapiri. Realizado por: Leandro Lima e Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos e Stella Senra, Bruce Albert. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Instituto Socioambiental, Laboratório de Cultura e Tecnologia em Rede/i21, Hutukara Associação Yanomami, 54 min, 2012, cor.

Xingu. Realizado por: Cao Hamburger. Rio de Janeiro: O2 Filmes. 102 min.

Mito e xamanismo em narrativas filmicas ameríndias

Alice Villela¹

Resumo

Esta comunicação visa abordar dois filmes recém produzidos a partir de processos colaborativos entre antropólogos, cineastas e indígenas, que têm em comum o interesse em "traduzir" e "recriar" narrativas míticas e experiências xamânicas. Pretende-se explorar questões relativas à confrontação entre diferentes noções de imagem e aos limites da produção audiovisual colaborativa na construção do diálogo transcultural.

Palavras- chave: filmes, mito, xamanismo.

Introdução

Dentre a crescente produção audiovisual em contextos indígenas no Brasil, destaca-se o interesse recente de um certo número de filmes em "traduzir" ou "recriar" narrativas míticas e experiências xamânicas². Observa-se nestas produções tentativas de “traduzir” e “recriar” narrativas míticas e cosmológicas a partir da apropriação de recursos ficcionais tais como animação, encenação e manipulação de imagens em processos colaborativos entre antropólogos, cineastas e indígenas. Mas por que abordar estes filmes?

¹ Doutoranda em Antropologia Social/ PPGAS - USP, membro do GRAVI- Grupo de Antropologia Visual e do NAPEPDR- Núcleo de Antropologia da Performance e Drama, ambos da USP. Correio eletrônico: licevillela@gmail.com

² Uma primeira versão deste texto foi apresentada no Seminário do Laboratório de Antropologia Social da EHHSS (Paris, França), intitulado: “Le film comme outil de reconnaissance : créativité et politiques des peuples autochtones”, sob responsabilidade de Irène Bellier (DR, CNRS), Jessica De Largy Healy (CR, Musée du Quai Branly) e Barbara Glowczewski (DR, CNRS). Agradeço as críticas e sugestões das organizadoras e dos participantes do seminário, especialmente a Paula Morgado; certamente o debate me possibilitou repensar algumas questões importantes. Agradeço também à Fapesp pela bolsa regular de doutorado e pela bolsa de estágio de pesquisa no exterior, sem a qual minha estadia em Paris e a participação no seminário não teriam sido possíveis.

O principal motivo é porque, a partir destas produções, podemos extrair algumas reflexões sobre as possibilidades do diálogo transcultural³. Me interessa saber o que pode surgir a partir do diálogo entre culturas que compartilham ontologias radicalmente diferentes e que tematizam justamente essas ontologias específicas nas suas produções. E se falo de uma diferença intransponível entre modos de ser, seria possível e desejável propor uma criação fílmica em que as culturas fossem tomadas em seu modo próprio de enunciação? Como qualificar o diálogo entre o “Ocidente” (nós) e “eles” (os povos indígenas) que é repleto de questões pouco entendidas e em que termos este diálogo acontece? A questão é menos tentar neutralizar as diferenças entre “os índios” e “nós” em torno do interesse comum da produção de um filme, mas, sim, de converter o desencontro entre modos de ser e de noções diferentes do que seja imagem num diálogo fecundo; transformar os mal-entendidos em mal-entendidos produtivos⁴. Os dois exemplos que pretendo mostrar tornam essas diferenças o motor das experimentações de modo que o produto fílmico, embora assinado por cineastas e antropólogos, é resultado do trabalho colaborativo e da tentativa de se criar um terreno de entendimento comum.

Antes, porém, de partir para a análise dos filmes *Porcos Raivosos*⁵, curta metragem produzido entre os Kuikuro em 2012, e *Xapiri*⁶, realizado entre os Yanomami também em 2012, gostaria de mencionar rapidamente alguns outros filmes que se propõem, mesmo que apenas em pequenos trechos, a "recriar" narrativas míticas a partir de diferentes recursos ficcionais, para que tenhamos uma ideia, ainda que breve, de que os dois exemplos que trago não são propostas isoladas.

O filme *Segredos da Mata*, realizado no âmbito do projeto "Vídeo nas Aldeias"⁷ e

³ Refiro-me ao diálogo transcultural e não intercultural ou multicultural, porque não se trata de diluir as diferenças e de encontrar um denominador comum. A ideia é que o diálogo se funda justamente no contraste de visões de mundo. Para usos do termo "transcultural", ver: MacDougall (1998) e Garcia dos Santos (2013).

⁴ Formulação semelhante à realizada por Bruce Albert, antropólogo, à proposta de participação dos Yanomami na experiência artística da ópera multimídia *Amazônia*. Cf. Laymert Garcia dos Santos (2011, p. 28).

⁵ Realizado por: Isabel Penoni e Leonardo Sette. Pernambuco: Aikax, Museu Nacional - DKK, Lucinda Filmes, 2012, 10 min. HDV, cor. O filme não se encontra disponível por completo na internet. O leitor deste trabalho pode ter acesso ao *teaser* pelo endereço: <http://vimeo.com/48182481>

⁶ Realizado por: Leandro Lima e Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos e Stella Senra, Bruce Albert. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Instituto Socioambiental, Laboratório de Cultura e Tecnologia em Rede/i21, Hutukara Associação Yanomami, 54 min, 2012, cor. O filme não se encontra disponível na internet, podendo apenas ser acessado o trailer no endereço: <http://vimeo.com/79411469>

⁷ "Vídeo nas Aldeias"(VNA) é uma ONG que desenvolve trabalho pioneiro na área de produção audiovisual indígena no Brasil. Criado em 1986, o VNA tem por objetivo apoiar as lutas dos povos indígenas para

dirigido por Dominique Gallois e Vincent Carelli certamente é um marco; produzido entre os Wajãpi em 1998, o filme aborda as narrativas dos “donos das floresta” ou “monstros” (como aparecem na tradução para o grande público) contadas através da encenação de personagens míticos com a utilização de máscaras elaboradas especificamente para esta produção. Cerca de 10 anos mais tarde é produzido um outro filme entre os Wajãpi: *Kusiwarã- as marcas e criaturas da Cobra-Grande* dirigido pela antropóloga Dominique Gallois e pelo realizador audiovisual Gianni Puzzo, com a colaboração dos Wajãpi em diversas etapas da produção. O documentário fala das formas de criação, recriação e usos do desenho gráfico e conta como os Wajãpi se apropriaram dos desenhos dos donos da água e da floresta.

No começo do filme há um trecho da narrativa mítica da Cobra Grande que conta como os humanos adquiriram o desenho. Para reconstruir o relato mítico a opção foi misturar imagens do ritual, trechos encenados e um pouco de animação, e sobrepor às imagens uma voz off contando o relato mítico. O recurso da animação é empregado como uma possibilidade de abordar a transformação de um ser em outro, e para falar dos seres da cosmologia que compõem um mundo em eterna transformação. Um último exemplo, desta vez assinado por Takumã e Maricá, indígenas da etnia Kuikuro, é o filme *Imbé Gikegü, Cheiro de pequi*, produzido no âmbito do projeto "Vídeo nas Aldeias" em 2006. No trecho do filme em que é abordada a narrativa de origem do pequi, os dois diretores optam por intercalar o relato mítico contado pelos índios da aldeia com a encenação de algumas passagens do mito. Neste caso, recursos simples de montagem permitem aos diretores operar a transformação do amante das duas irmãs em jacaré.

Os filmes a partir dos quais proponho uma reflexão foram realizados entre os Kuikuro e entre os Yanomami, grupos indígenas que habitam diferentes regiões da floresta amazônica - Parque Indígena do Xingu (Kuikuro) e norte do Brasil, na fronteira com a Venezuela (Yanomami), e falam respectivamente línguas caribe e yanomami. Os filmes

fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha. Ver <http://www.videonasaldeias.org.br/>.

foram produzidos no curso de um longo processo de apropriação do audiovisual pelos indígenas - caso Kuikuro⁸, ou por meio de projetos de colaboração implicando a produção de filmes, exposições de fotos e espetáculos - caso yanomami. Entre os Kuikuro, o projeto "Vídeo nas Aldeias" teve um papel importante, mesmo que o filme *Porcos Raivosos* não apresente relação direta com o projeto.

Porcos Raivosos, uma produção entre os Kuikuro

O filme *Porcos Raivosos* é um curta metragem de 10 minutos no qual mulheres Kuikuro encenam um trecho da narrativa mítica que dá origem à festa *Jamurikumalu*, principal ritual feminino no Alto Xingu, em uma montagem que privilegia a força da ação das atrizes em detrimento de uma explicação do mito. Leonardo Sette, que trabalhou em diversas produções junto aos Kuikuro, comenta⁹ que durante os processos de realização do filme os Kuikuro sempre estiveram muito conscientes do que a imagem do cinema pode produzir. Como os demais povos do Alto Xingu, os Kuikuro são extremamente dedicados às performances rituais e, além disso, há muitos anos têm sido filmados por canais de televisão e para produção de filmes de grande circulação, com destaque para as séries da Rede Manchete produzidas na década de 1990 e o filme *Xingu*, ficção dirigida por Cao Hamburger em 2012, que conta a história dos irmãos Villas Bôas.

Porcos Raivosos surge a partir de oficinas de teatro ministradas pela diretora de teatro e antropóloga Isabel Penoni. Penoni faz um trabalho excepcional com as mulheres Kuikuro, extraíndo algumas ações das passagens mais significativas do mito na versão contada por Kanu Kuikuro, de modo que o resultado é uma montagem que atesta o envolvimento das atrizes, a presença de seus corpos e a familiaridade com o universo retratado. O filme não explica nem descreve o mito, mas centra-se em algumas ações e passagens consideradas importantes pela diretora e pelas atrizes.

⁸ Os Kuikuro guardam relação antiga e amadurecida com o audiovisual que começou com o trabalho da ONG Vídeo nas Aldeias. Produziram diversos filmes, sendo os mais recentes assinados por indígenas. Em 2011 foi lançado o filme "As hipermulheres", dirigido por um antropólogo (Carlos Fausto), um cineasta não indígena (Leonardo Sette) e um cineasta indígena (Takumã Kuikuro). Atualmente os cineastas da aldeia trabalham de forma autônoma no chamado Coletivo Kuikuro de Cinema.

⁹ Em entrevista pessoal concedida no dia 8 de janeiro de 2013 em Recife.

O trecho do mito *Jamurikumaku*¹⁰ encenado pelo filme é o seguinte:

Os homens partiram da aldeia para a pescaria, passaram-se muitos dias, as mulheres ficaram esperando-os em vão na aldeia. Eles estavam no mato se transformando em queixadas. Uma das esposas manda seu filho ver o que está acontecendo e ele vê na mata os homens se transformando em queixadas. As mulheres cantam durante toda a noite e, enquanto cantam, vão se transformando em hipermulheres também chamadas *Jamurikumalu*¹¹: comiam folhas, insetos, picavam seus clitóris com formigas venenosas. A história continua e no fim as hipermulheres vão para o mundo subterrâneo onde estão até hoje¹².

O curta não pretende explicar o mito nem narrá-lo como os Kuikuro podem fazê-lo, oralmente; a apreciação privilegiada é muito mais a dimensão da experiência e o impacto da encenação do que a explicação ou a compreensão das passagens da narrativa mítica. Creio que os diálogos, primeiro entre o filho e sua mãe-esposa e depois entre as mulheres, ajuda a situar o espectador no ponto de virada do filme, que consiste na transformação das mulheres. Não sabemos em que elas vão se transformar nem para onde vão, mas por intermédio dos diálogos sabemos que os maridos se transformaram em queixadas e que elas decidem ir embora.

A encenação que vemos no filme é uma possível tradução ou recriação do mito das hipermulheres. É importante dizer que a festa *Jamurikumalu* também é uma encenação periódica do fato fundador em que são cantados os primeiros cantos femininos que constituem a transformação das hipermulheres. A familiaridade das mulheres com a encenação ritual faz que o trabalho de teatro com elas alcance grande qualidade. Segundo a diretora do filme Isabel Penoni¹³, a encenação das mulheres não se dá no registro da

¹⁰ *Jamurikumalu* é palavra em língua aruak (famun- kuma-lu mulher-hiper-feminino) em kuikuro língua karib e *duo kwery* mulher hiper. Mas no complexo multiétnico xinguano boa parte do vocabulário mítico e ritual se dá em língua aruak (Franchetto 1996, p.46).

¹¹ A glosa "hiper" é sugerida pela linguista Bruna Franchetto para se referir aos seres mitológicos como uma tentativa de traduzi-los. Diz a linguista que os seres hiper se definem pela distância cognitiva e pelo excesso "[...] os seres hiper pertencem ao domínio da fabulação coletiva que discorre sobre as origens, são cosmogônicos mas contemporâneos" (Franchetto 1996, p. 46).

¹² Esta versão da narrativa pode ser encontrada na íntegra no texto: "Mulheres entre os Kuikuro", escrita por Bruna Franchetto e publicado na revista "Estudos Feministas" n. 1, 1996.

¹³ Em entrevista pessoal concedida no dia 25 de março de 2013 no Rio de Janeiro.

representação artificial de algo que não aconteceu; ao contrário, a diretora buscou extrair das atrizes qualidades corporais vividas em experiências cotidianas - como por exemplo o encontro com um animal predador na mata longe da aldeia, ou em performances rituais¹⁴. No caso das performances rituais, a representação, mais do que “fazer de conta”, investe naquele que executa determinada função ou porta determinado objeto nas qualidades dos seres e espíritos em questão.

Sabemos que "imitar" ou "representar" para muitos povos ameríndios significa se apropriar das qualidades e habilidades de outros seres, o que, a priori, poderia ter colocado a encenação em risco. Diferente do que poderíamos imaginar, mesmo com a proximidade da encenação com alguns aspectos rituais a com a "imitação" das ações das hipermulheres primordiais, segundo a diretora a encenação para o filme não ofereceu riscos nem às mulheres nem à aldeia. Teriam os Kuikuro compreendido o sentido de ficção como uma narrativa imaginária ou irreal como postula o senso comum "ocidental", ainda que a partir de um trabalho de recriação que leva a encenação longe de uma atuação artificial?

Sem saber dos efeitos da produção na aldeia e sem ter contato com os relatos destes índios sobre o filme fica extremamente difícil avançar nesta discussão; arrisco dizer que mesmo que os Kuikuro contem com familiaridade com a presença da câmera e se mostrem habilidosos com as encenações, dificilmente entendem a ficção como uma falsa representação. Aposto dizer que encenar uma narrativa mítica implica riscos potenciais, pois entre os ameríndios a imagem - e aqui eu incluo as produzidas pelos equipamentos dos brancos - está no registro da agência, da eficácia e do poder comumente associados ao universo dos seres, espíritos e do mundo invisível¹⁵.

A experiência de *Xapiri*, realizado entre os Yanomami

¹⁴ Vale a pena citar a observação feita por Penoni em comunicação pessoal de que para os indígenas de modo geral, e para os Kuikuro em particular, a televisão e as telenovelas se constituem como uma forte referência do que seja "atuação" e "teatro". Neste sentido, a diretora afirma que o trabalho dela com as mulheres passou pela desconstrução desta referência.

¹⁵ Em entrevista pessoal concedida no dia 10 maio de 2012 em São Paulo, Dominique Gallois contou que durante a encenação da pintura primordial dos motivos da Cobra Grande para o filme *Kusiwarã, as marcas e criaturas da Cobra Grande*, os Wajãpi se sentiram em perigo, pois cobrir o corpo com estes desenhos significaria estabelecer uma relação de contiguidade entre a pessoa pintada e o dono do desenho, e se expor às ações perigosas deste "dono". A solução encontrada foi a compra de tintas guache para que as pinturas realizadas para o filme não permanecessem na pele por muito tempo, diminuindo os riscos.

O filme *Xapiri* é um trabalho artístico que segue os mesmos princípios de outras produções já realizadas entre os Yanomami, que apostam no valor estético-político da cultura yanomami como forma de luta. Podemos citar o trabalho da fotógrafa Cláudia Andujar, que ajudou na ampliação da luta pelo acesso ao território indígena por meio da divulgação das suas fotos tiradas desde a década de 1980¹⁶. Podemos citar também outras produções artísticas como as exposições organizadas pela Fundação Cartier em 2003, 2008 e 2012¹⁷, além da ópera multimídia *Amazônia*, apresentada em Munique e em São Paulo¹⁸ em 2010, que contou com a forte participação dos xamãs e da comunidade Watori.

Nas palavras dos diretores, “*Xapiri* é um filme experimental sobre o xamanismo Yanomami” (Garcia dos Santos e Senra, 2012, p.161), e nasceu em resposta a um desejo do líder e xamã Davi Kopenawa de realizar um encontro de xamãs de todo o território yanomami localizado no Brasil, com vistas ao fortalecimento da preservação e da continuidade da cultura tradicional desse povo indígena. Além da motivação yanomami, o coletivo dos cinco diretores (dois artistas visuais, um antropólogo, um sociólogo e uma estudiosa de cinema) buscou criar um filme que produz uma experiência no espectador (não indígena) a partir do xamanismo yanomami, levando em conta duas noções diferentes de imagem, a dos Yanomami e a ocidental.

O experimento consistiu em um duplo esforço, a saber, primeiramente de compreender a complexa noção de imagem entre os Yanomami e, em seguida, gerar imagens e sons das performances xamânicas com o intuito de criar “simulações” dessas “passagens de imagens” por meio de nossas tecnologias digitais. O resultado é a tentativa de uma ligação entre o universo mágico yanomami e as experiências estéticas mais avançadas no campo das tecnologias digitais de produção audiovisual.

Xapiri é um termo yanomami que designa tanto os xamãs, os homens espíritos (*xapiri thëpë*), quanto os espíritos auxiliares (*xapiri pë*). Durante o ritual, os xamãs

¹⁶ Ver, por exemplo, o catálogo da exposição intitulada “*Yanomami: L’esprit de la forêt*”, publicado pela Fundação Cartier em 2003, ou ainda a publicação *Marcados*, CosacNaif.

¹⁷ Em 2003, *L’esprit de la forêt*; em 2008, *Terre Natale, Ailleurs commence ici*; em 2011, *Mathématiques - Un dépaysement soudain*; em 2012, *Histoires de voir*, e em 2013, *America Latina 1960-2013*. Cf. <http://fondation.cartier.com/>

¹⁸ Cf. Garcia dos Santos, Laymert. 2013. *Amazônia transcultural: xamanismo e tecnologia na ópera*. São Paulo, n.1 edições. 256 p.

yanomami inalam o pó alucinógeno *yãkõana* (resina ou fragmentos da casca interna da árvore *Virola* sp. secados e pulverizados), considerado como a "comida dos espíritos". Sob seu efeito dizem "morrer", entrando num estado de transe visionário durante o qual "chamam" a si e "fazem descer" vários espíritos auxiliares, com os quais acabam identificando-se, imitando as coreografias e cantos de cada um em função da sua mobilização na pajelança¹⁹.

Segundo Bruce Albert²⁰, a imagem tem um estatuto muito particular no universo xamânico Yanomami, muito diferente daquele que, no nosso mundo, é designado por esse termo. Ali, tudo pode se tornar imagem, uma imagem–espírito: potencialmente, todos os objetos e todos os seres podem reencontrar essa forma, que o xamã faz descer e passar no seu corpo como uma intensidade que o põe em convulsão. Com efeito, a experiência mais precisa e essencial do xamanismo é esse momento em que o xamã faz coincidir essa imagem com o seu corpo. Segundo o antropólogo, nesse processo nunca há representação, nunca há permanência e nem identidade, qualquer que seja ela. Trata-se de uma ontologia continuamente fluida, são imagens incessantes passando, imagens essenciais das coisas, dos seres, tal como eram no momento da sua criação.

O filme *Xapiri* é muito significativo enquanto experimentação que aposta em tornar visíveis os conteúdos e experiências com o virtual e com o invisível. Ainda que seja impossível mostrar o que os xamãs veem, o filme propõe traduzir ao grande público a maneira como os xamãs "fazem descer" os diversos espíritos, a maneira como têm suas vozes e corpos transformados por esta experiência. O recurso à manipulação de imagens, mais que uma abordagem realista ou naturalista do ritual, demonstra-se oportuno à intenção dos diretores. A maneira em que o xamanismo yanomami torna-se real escapa inteiramente das normas e critérios do documentário, afirmam Garcia dos Santos e Senra (2012, p.162).

¹⁹ Davi Kopenawa, xamã, explica: ‘Só quem conhece os *xapiripë* pode vê-los porque são muito pequenos e brilhantes como a luz. Há muitos, muitos *xapiripë*, milhares de *xapiripë* como estrelas. Eles são bonitos e decorados com penas de papagaio e pintados com urucum e outros têm *oraikok*, outros usam brincos e tintura preta e dançam muito bonito e cantam de forma diferente.’ Fonte: site do Survival, <http://www.survivalinternational.org/pt>, organização que trabalha pelos direitos dos povos indígenas pelo mundo e Enciclopédia dos Povos Indígenas Instituto Sócio-Ambiental <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/yanomami>.

²⁰ “Images, traces et 'hyper images' : impromptu d’ethnographie noctambule in imagine ambulat homo Augustin”. In: *La Trinité*, livre XIV, 4, 6, p.1 e ss.

A operação técnica utilizada pelos realizadores é chamada de "imagem-eco", um dispositivo digital concebido para "traduzir" o dispositivo xamânico. Este consiste na fusão de dois planos ou sequências, uma no sentido temporal linear e a outra no sentido inverso, criando o efeito de desnaturalizar as figuras e a imagem, produzindo um efeito de vibração. Para o grande público não habituado à linguagem experimental, e mesmo entre os circuitos de apreciadores de documentários²¹, o filme pode soar "exótico" no sentido pejorativo do termo. Mas quando o espectador se entrega à proposta dos realizadores, a "imagem-eco" deixa de ser apenas uma ideia que fundamenta a montagem para se tornar potencialmente uma experiência corporal do espectador com as imagens do filme. Ao espectador que arrisca e se deixa vibrar com as imagens, abre-se um universo de possibilidades de tradução da experiência dos Yanomami, seus xamãs, espíritos e imagens ao público não-indígena. Aqui não cabe avaliar a efetiva fidelidade do filme à experiência xamânica; ora, o processo de produção nos mostra que houve rigor etnográfico nas etapas de sua realização. O que interessa é pensar como o audiovisual pode ser uma boa ferramenta para falar de um universo marcado pelo invisível e pela experiência estimulada pelo pó alucinógeno que transforma o corpo no ritual, permitindo, inclusive, que o espectador possa criar sua experiência com este universo exótico, colocado aqui no sentido de fora da ótica.

Alguns apontamentos

Nos processos de trabalho que apresentei, a relação dos diretores com os povos em questão me pareceu pautada pelo conhecimento etnográfico e pelo envolvimento, abrindo espaço para o diálogo entre a criatividade dos cineastas, artistas visuais, atores e antropólogos e a criatividade dos indígenas que colaboraram, ou a "criatividade indígena" - aquela mesma que mantém o mito em eterna transformação e reatualiza a vida ritual de acordo com os novos contextos, agora estendida para novas formas estéticas em novos suportes. As produções são claramente voltadas ao público não-indígena, num esforço de

²¹ O filme foi exibido em alguns festivais (por exemplo Forum Doc. BH, dentre outros) para públicos de interessados em documentários. Esperamos uma difusão mais ampliada para poder avaliar melhor a recepção do filme.

traduzir criativamente as culturas indígenas nas suas diferenças mais radicais, a saber, seus modos de ser ontologicamente específicos.

Se a ideia de ficção não parece tão estranha a povos praticantes de rituais com uso de máscaras e de performances com incorporação de personagens, parece estar muito distante da ideia de representação falsa, já que entre os ameríndios a imagem possui agência, as narrativas míticas aconteceram e acontecem, e a encenação dos mitos pode ter efeitos permanentes. De forma geral, o uso de recursos ficcionais nos filmes tem sido bem recebido pelos índios ao mesmo tempo em que parecem ser uma boa forma de abordar narrativas míticas e experiências xamânicas - que são plenas de imagens, tratam de seres em transformação, e que são comumente associadas ao universo onírico. Deve ser notado que enquanto avança o desenvolvimento técnico do cinema, do vídeo e das ferramentas digitais, o que permite melhor trabalho com recursos para abordagem de universos virtuais²², amplia-se, também, a apropriação do audiovisual pelos índios, o que certamente nos renderá boas análises da produção promissora nos próximos anos.

É fato que a circulação dos filmes produzidos em contextos indígenas para públicos não-indígenas comumente implica a ampliação da comunicação e da visibilidade das causas indígenas, constituindo-se como ferramenta de luta política. O filme *Xapiri*, por exemplo, foi lançado durante o evento "Rio mais 20" que aconteceu em junho de 2012 no Rio de Janeiro, no calor das discussões sobre a biodiversidade e o desenvolvimento sustentável. Uma outra vertente do uso do audiovisual entre grupos indígenas é o registro das "tradições", principalmente das atividades rituais, para uso interno nas aldeias. Neste caso, a produção de material audiovisual coloca, sobretudo, a questão da "cultura"²³, em um processo no qual a utilização do vídeo produz a própria cultura objetivada que deve ser "registrada", para "guardar" e não "se perder". Penso que os dois filmes aos quais dedicamos nossa análise passam por todas as questões levantadas acima, mas, no entanto, colocam uma outra ordem de reflexões em primeiro plano.

²² Esta problemática reteve a atenção de certos antropólogos visuais. Ver, por exemplo, o trabalho de Barbara Glowczewski (2013) que propõe uma tradução de territórios existenciais e totêmicos aborígenes em ferramentas digitais.

²³ Cf. à ideia de cultura com aspas de Carneiro da Cunha (2009). Marco Antônio Gonçalves desenvolve a relação do vídeo com a questão da cultura na comunicação: "Filmar e representar: reflexões sobre as novas formas da etnografia (auto) representativa" durante o 54º Congresso de Americanistas em Viena, em 2012. A este respeito ver também Fausto (2011).

Acredito que produções como *Xapiri* e *Porcos Raivosos* propõem uma relação diferente entre o ritual e/ou narrativas míticas e o filme, pois fogem ao âmbito do registro etnográfico do ritual bem como do discurso naturalista de um índio mais velho narrando o mito para a câmera. A apropriação dos recursos ficcionais por parte dos diretores e dos índios permite construir um tipo de narrativa que difere dos suportes e dos modos tradicionais de fazer. As questões colocadas por estes filmes se aproximam de elementos suscitados pelo trabalho fotográfico de Cláudia Andujar, já citada neste texto. Um pequeno comentário de Fernando de Tacca (2011, p. 220) a respeito do trabalho de Andujar nos ajuda a compreender melhor a aproximação que proponho:

Por fim, incapacitada de ultrapassar o real sob a ontologia positivista, a fotografia etnográfica encontra no campo da arte um lugar para a elevação da imagem fotográfica como ilusão especular rumo ao mágico. Ao nos apresentar o invisível e o indizível, as luzes dos espíritos e o onírico, Claudia Andujar, ao menos assim, nos permite participar desse universo mítico. A separação entre o etnográfico e a possibilidade realística da fotografia, nas imagens de Claudia Andujar, revela uma poética sobre o outro muito distante do cerco imagético realístico da antropologia, e a ideia do índio tradicional ganha outra dimensão, agora contemplando a complexidade dessas culturas próprias.

É no caminho rumo ao campo da arte que os filmes *Xapiri* e *Porcos Raivosos* se diferenciam da grande maioria dos filmes produzidos com colaboração de indígenas; é na encenação das mulheres Kuikuro abordando a transformação em hipermulheres e na manipulação das imagens da performance ritual dos xamãs enquanto inalam *yākōana* gerando um efeito de vibração que universos visuais e virtuais - acessíveis pelos indígenas e, no caso Yanomami, apenas pelos xamãs - podem ser expressos e comunicados de uma certa maneira ao espectador não-indígena. É evidente que no filme tudo de passa de uma maneira muito diferente do modo como são vividos o ritual e o mito em seu contexto original. Eis aqui um ponto muito importante que precisa ficar claro; em relação aos suportes tradicionais, os filmes são uma outra coisa e não podemos medir seu sucesso pela fidelidade que guardam em relação às manifestações estéticas de referência; se assim fosse, os filmes como traduções possíveis estariam fadados ao fracasso. O que penso é que estes

filmes nos apresentam uma tradução do xamanismo e do mito que, longe de querer fixar a narrativa ou a experiência no ritual, inspiram-se nelas para criar uma outra narrativa, corporal, sensória e mais aberta. Voltamos ao diálogo transcultural enunciado no início deste texto, fruto da colaboração entre "criatividades indígenas" e "não-indígenas" e que se vê impresso nas imagens, sobretudo de *Porcos Raivosos*, em que o trabalho e a criação das mulheres Kuikuro alcançam seu ponto alto.

Daqui a alguns anos ou décadas, se os cineastas indígenas e seus coletivos continuarem em expansão, talvez tenhamos condições de avaliar melhor as suas produções e ampliar esta discussão. Será que poderemos chamar esses filmes de "arte indígena" estendida a outros suportes e meios, a exemplo do caso aborígine em que pinturas tradicionais ganharam as telas e circulam pelo mundo todo? Certamente a maior apropriação do audiovisual pelos ameríndios lhes permitirá ampliar as formas políticas e poéticas de falar de suas demandas, desejos, problemas e projetos de futuro diante de um mundo em transformação.

Referências Bibliográficas

ALBERT, Bruce. s/d. "Images, traces et 'hyper images' : impromptu d'ethnographie noctambule in imagine ambulat homo Augustin". In *La Trinité*, livre XIV, 4, 6, p.1 e ss.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 2009. *Cultura com Aspas*. São Paulo: Editora Cosac Naify.

FAUSTO, Carlos. 2011. "No registro da cultura: o cheiro dos brancos e o cinema dos índios". In: CARELLI, Vincent; IGNACIO DE CARVALHO, Ernesto; DE CARVALHO, Ana (Org.). *Vídeo nas Aldeias: 25 anos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, v. 1.

FRANCHETTO, Bruna. 1996. Mulheres entre os Kuikuro. *Études féministes* ano iv, (1) 35-54.

GARCIA DOS SANTOS, Laymert. 2013. *Amazônia transcultural: xamanismo e tecnologia na ópera*. São Paulo: N.1 edições. 256 p.

_____. 2011. Prolegômenos da ópera multimídia Amazônia - Considerações conceituais sobre um experimento estético-político transcultural. *Cadernos de Subjetividade* ano 8, n. 13: 28-54.

GARCIA DOS SANTOS, Laymert, e SENRA, Stella. 2012. *Xapiri* e a imagem-eco do xamanismo. *Catálogo Forum Doc BH. 2012*: 161-167.

GLOWCZEWSKI, Barbara. 2013. 'We have a Dreaming' How to translate totemic existential territories through digital tools. In: *Information Technology and Indigenous Communities*. Aaron Corn, Sandy O'Sullivan, Lyndon Ormond-Parker e Kazuko Obata, eds. Pp. 102-125. Canberra: AIATSIS Research Publications.

MACDOUGALL, David. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

TACCA, Fernando de. 2011. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.18, n.1, jan.-mar. p.191-223.

Filmografia

As Hiper-mulheres. Realizado por: Carlos Fausto, Leonardo Sette, Takumã Kuikuro. Pernambuco: Vitrine Filmes, 2011, 80 min, cor.

Imbé Gikegü, Cheiro de pequi. Direção: Takumã Kuikuro e Maricá Kuikuro. Vídeo nas Aldeias/ AIKAX- Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu, e Documenta Kuikuro/ Museu Nacional, 2006, 36 min, cor.

Kusiwarã - as marcas e criaturas de Cobra-Grande. Realizado por: Dominique Tilkin Gallois e Gianni Puzzo. São Paulo: Etnodc II, 2010, 26 min, HDV – NTSC, cor.

Porcos Raiivosos. Realizado por: Isabel Penoni e Leonardo Sette. Pernambuco : Aikax, Museu Nacional - DKK, Lucinda Filmes, 2012, 10 min. HDV, cor.

Segredos da Mata. Realizado por: Dominique Gallois e Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias (Wajãpi), 1998, 37min, cor.

Xapiri. Realizado por: Leandro Lima e Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos e Stella Senra, Bruce Albert. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Instituto Socioambiental, Laboratório de Cultura e Tecnologia em Rede/i21, Hutukara Associação Yanomami, 54 min, 2012, cor.

Xingu. Realizado por: Cao Hamburger. Rio de Janeiro: O2 Filmes. 102 min.

Resumo: Este trabalho aborda uma proposta de utilização do filme etnográfico no contexto do processo de reabilitação sócio urbanística do bairro da Mouraria, em Lisboa. Foca-se numa tentativa de criação de um diálogo entre as duas mais marcantes visões face à nova reconfiguração sócio espacial: a institucional e a popular. Explora a hipótese da utilização do filme etnográfico como mediador comunicativo, capaz de criar um espaço para a consciencialização do outro, afirmando-se como um contributo à participação integrada e ao desenvolvimento de metodologias comunicativas.

Palavras-chave: Reabilitação urbana; filme etnográfico; comunicação.

Abstract: This paper discusses a proposal for use of ethnographic film in the context of the socio-urban rehabilitation process in Mouraria, an old neighborhood in the center of Lisbon. Focuses on an attempt to create a dialogue between the two most striking sights involved in the new socio-spatial reconfiguration: the institutional and the popular. Explores the possibility of using ethnographic film as a communication medium, able to create a space for awareness of others, asserting itself as a contribution to the integrated participation and development of communicative methodologies.

Key-Words: Urban Renewal; ethnographic film; communication.

1. O bairro da Mouraria e as Dinâmicas Contemporâneas

A Mouraria é um bairro caracterizável de diferentes formas, não só por conta das imagens públicas que sobre ele são produzidas, mas porque na verdade comporta várias e distintas realidades compostas pelos diversos atores sociais que nelas figuram e que participam dos processos de construção dessas mesmas imagens que caracterizam o bairro. Assim sendo, é impossível caracterizá-lo de forma unívoca devido à permanente negociação entre atores e entidades sociais e culturais que "fazem" o bairro e às contrastantes imagens que lhe conferem uma heterogeneidade.

Como observou Marluce Menezes, antropóloga e investigadora do Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), Lisboa, que há anos trabalha sobre o território:

“Falar, ouvir, pensar no bairro da Mouraria, sugere uma heterogeneidade de imagens que transitam entre a ideia de tradição, tipicidade e cultura popular, liminaridade e perigo, multiculturalidade e multietnicidade, historicidade e património (entre outras).” (Menezes:2012:68)

A amálgama de atributos é produzida por sistemas de representação impostos pelo exterior e manipuláveis pelos usuários, numa combinação de representações exógenas e endógenas que objetivam encontrar maneiras de definir, formas de situar,

¹Mestranda do curso de Antropologia – Culturas Visuais na Universidade Nova de Lisboa sob a orientação de Catarina Alves Costa e bolsreira Fellow Erasmus Mundus na Universidade Federal de Santa Catarina sob a orientação de Rafael Devos.

construir referentes e criar uma identidade. É importante notar que as representações exógenas são desenvolvidas dentro de um quadro mais amplo que é o da representação que se pretende para a cidade de Lisboa, cidade de seus bairros típicos, repleta de valor patrimonial mas cidade cosmopolita, onde o novo e o velho coabitam em conformidade.

Continua Marluci Menezes:

“A Mouraria é um bairro representativo de uma Lisboa popular, patrimonial e ‘multicultural’, que experiencia uma condição urbana atravessada por inúmeras contrariedades e heterogeneidades: envelhecimento da população a par da renovação trazida com os imigrantes, degradação e precariedade das condições de habitabilidade, comércio formal/informal, tráfico e consumo de drogas, prostituição, sendo também um bairro expressivo de ‘cultura’ e ‘diversidade’.” (Menezes,2011:1)

Os atributos que hoje caracterizam o bairro e constroem a sua identidade, bem como as práticas quotidianas de uso e apropriação do espaço público, estão em constante reconfiguração, redefinindo a *ideia de bairro*. As singularidades que operam como elementos identificadores do bairro, não só são o resultado de uma reconfiguração presente mas de uma "herança" de reformulações anteriores.

Assim, o espaço do bairro foi dando lugar a um conjunto confuso de percepções, onde múltiplas vozes se fazem ouvir e as discontinuidades se fragmentam para formar pequenos núcleos, consoante as diversas formas de experimentar, viver e sentir o bairro. É hoje um território composto por territórios sobrepostos e em interação, cujos limites são maleáveis em função das diferentes formas de posicionamento².

Esta discontinuidade territorial e as imagens que dela se retiram hoje são produto de séculos de reconfigurações que perpassaram o bairro e que foram orientando a forma como este se inscreve atualmente na cidade e a forma como ele se subdivide em função das práticas e representações. Ainda, a história das imagens/representações sobre o bairro ou do lugar Mouraria é também a história da sua “abertura” à cidade, ou da aproximação desta ao bairro. Daqui resultaram imagens usadas como produtoras dessas “aproximações” e imagens que se consolidaram enquanto produtos desses encontros.

Descreve Marluci Menezes (2004), que após a reconquista Cristã (1147), a Mouraria surge como um arrabalde (gueto) para os mouros que não quiseram abandonar a cidade. Inventado como um espaço segregado, tinha limites definidos que se foram esmaecendo e confundindo no seguimento das circunstâncias sociais, económicas e urbanas.

²Estes são limites simbólicos que permitem relacionar de forma dinâmica a ordem social com a espacial. Marluci Menezes retratou bem estas fronteiras sociais existentes analisando a heterogeneidade das formas como o espaço é percebido e delimitado pelos seus habitantes, a Mouraria é isto tudo ou a Mouraria é só este bocadinho (Menezes;2004). Para além destes limites sociais destacam-se ainda os físicos, também eles bastante flexíveis, abrangendo por vezes o Martim Moniz e excluindo as Olarias.

Independentemente da sua sucessiva dissolução com o resto da cidade, a vida deste bairro seguiu o caminho da estigmatização territorial e a sua imagem histórica ficou associada a uma população com dificuldades sócio-económicas, à miséria, à pobreza e à degradação. A imagem da "má fama" resulta, assim, das próprias condições em que o bairro surgiu, sendo mais tarde reforçada pela precariedade socioeconómica que o passou a distinguir, a partir do século XVIII e até ao início do século XX, como bairro pobre da cidade.

Contudo, a Mouraria constituiu-se também, no decorrer do século XIX, como um bairro de tradições, encontrando esse suporte numa série de elementos sociais e culturais³, que dão actualmente lugar às representações que distinguem e justificam historicamente as dinâmicas contemporâneas de intervenção urbana e assim, a sua (re)invenção.

O Fado, as marchas, a procissão, a vida de rua, as redes de solidariedade e vizinhança tornam-se adjetivos caracterizadores do que passaria a ser a partir daí a Mouraria típica, lugar de gentes e tradições populares.

Relevantes para a sustentação dessas imagens foram as práticas de intervenção no território que entre os anos 30 e 60 tornaram o bairro num objeto de uma política urbanística do Estado Novo que pretendia a higienização e a emblematização da cidade de Lisboa, alterando as dinâmicas socioculturais e configurando-o como um espaço tradicional e típico.

Apesar da constituição deste bairro como um lugar de *tradições populares*, o processo de emblematização e estigmatização seguem a par e esta imagem que concentra o Fado, a vadiagem e a prostituição permitiu ao bairro um lugar na boémia lisboeta que por sua vez perde a relevância aquando da aristocratização do Fado.

Mais recentemente, devido à grande vaga de imigração, a Mouraria recebe ainda o rótulo de bairro multicultural e multiétnico onde figuram os imigrantes oriundos dos PALOP, da China, Índia e Bangladesh e as suas múltiplas actividades comerciais desenvolvidas no território do bairro.

Esta terceira imagem é igualmente dissonante. Por um lado leva o bairro a ser percecionado do exterior como multicultural, por outro, faz os antigos moradores verem-no como descaracterizado, recorrendo à sua imagem precedente como forma de encontrar uma continuidade, perdida, com o passado. No entanto a defesa de um bairro multicultural e multiétnico não ocorre por oposição à sua tradição popular, quanto muito ocorre numa tentativa de eliminar uma certa ideia de perigo que remete à primeira imagem da má fama e que depois foi igualmente sustentada por outros usos do espaço e por estereótipos relacionados com a população migrante.

1.1 As Cidadesdentro da Cidade

³Estes aspetos pertencem ao conjunto do que se veio a chamar de tradições populares após a institucionalização da cultura popular operada pela política do Estado Novo. Deste conjunto fazem parte temos como o Fado, arraisis, marchas, conversas, memórias, comportamentos, solidariedades etc.

Numa tentativa de amenizar as opiniões relativas a esta última imagem, surge o Programa de Acção (PA) *As Cidades dentro da Cidade* que projectou a requalificação do espaço público e um plano de desenvolvimento comunitário, procurando através da cultura e do espaço, uma nova centralidade em Lisboa numa tentativa de contrariar a tendência do bairro para se manter à margem.

Este programa de intervenção social e urbana foi financiado por fundos da união europeia e fez parte do Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN)⁴ mais amplo que pretendeu um enquadramento para a aplicação da política comunitária para a coesão económica e social em Portugal entre 2007-2013.

Os objectivos gerais, descritos no sítio oficial da Câmara Municipal de Lisboa (CML)⁶ propõem uma requalificação do espaço público *num percurso de atravessamento longitudinal da Mouraria*. Acessibilidade, mobilidade e higiene urbana são palavras sublinhadas, para além destas, o programa pressupõe ainda *a divulgação da Mouraria nas rotas turísticas com a criação de um Percurso Turístico-Cultural*, palavra igualmente sublinhada.

Com a identificação de *estruturas identitárias* pretende-se a valorização do património histórico e cultural com destaques para promoção da identidade, memória e tradição e para a valorização sociocultural e turística.

Como forma de operacionalizar das acções previstas, a Câmara Municipal de Lisboa trabalhou em cooperação com os chamados *parceiros sócio-culturais*, representados pelas juntas de freguesia, paróquias, associações locais e outras entidades locais. Para melhor assegurar a realização dos objectivos propostos, estes parceiros convergiram no GABIP Mouraria (Gabinete de Apoio ao Bairro de Intervenção Prioritária da Mouraria), responsável por coordenar os planos de actuação no território. O PA foi aprovado em 2009 e as obras de requalificação do espaço público tiveram início em 2011.

Os *eixos estruturantes* deste Programa de Acção referem-se a operações de reorganização do espaço nomeadamente nos aspectos ligados à gestão, manutenção e optimização das formas de mobilidades e acessibilidades ao território. Já os *eixos instrumentais* definem-se como *agentes integradores dos valores de identidade, memória e tradição* e articulam-se através do equipamento de estruturas destinadas ao uso social e promocional do património histórico e cultural do território do bairro.

Sob o mote *Requalificar o passado para construir o futuro* destacou-se o impacto da requalificação do espaço público na procura da integração social, encarando *a requalificação física* como *instigador da inclusão social esperada*.

Posto isto, para fazer acompanhar as alterações impulsionadas pelo PA QREN, numa tentativa de integração da comunidade, deu-se início, em 2012, ao Plano de Desenvolvimento Comunitário da Mouraria (PDCM) de modo que a intervenção de reabilitação urbanativa *também uma forte incidência positiva sobre a vida de seus habitantes e comunidades*.

⁴<<http://www.qren.pt/np4/home>>. Acesso em: 2 Jan. 2015.

⁶<<http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt/linhas-gerais-do-programa-de-accao/descricao.html>>. Acesso em: 2 Jan. 2015.

O PDCM pretendeu a *diminuição dos fenómenos de exclusão e pobreza, a melhoria da qualidade de vida e uma maior abertura do território à cidade*⁷. Este plano manifestou-se como um plano dirigido colectivamente com o objectivo de estimular o diálogo plural de forma a envolver as pessoas segundo uma perspectiva *de baixo para cima*.

2. O problema da comunicação

Os dois planos descritos evocam uma reabilitação urbana e social, o primeiro com enfoque sobre a recuperação do património edificado, e o fornecimento de novos equipamentos, ou seja, criação de uma rotina estética e uma vida pública, o segundo centra-se na construção de redes de suporte, potenciando os recursos locais para uma melhoria da qualidade de vida, procurando impor essa mesma estética ao quotidiano dos que lá habitam.

Apesar de complementares, o segundo plano parece encaixar-se numa tentativa de justificar o primeiro, procurando enquadrar as novas representações que se pretendem, pela atribuição de imagens e significados, ao novo espaço produzido.

As dinâmicas de intervenção inscrevem-se no espaço, apropriando e reinventando imagens anteriores de forma a apresentá-las numa nova ordem, consequentemente criando novas maneiras de pensar o espaço.

Como argumenta Arantes (2002), estas políticas ao terem como objectivo o mercado e a comercialização do lugar, investem na dimensão alegórica do património, pondo em cena *identidades de vitrina*.

Assim, a intervenção urbana coloca o desafio de uma gestão equilibrada das partes interessadas no que respeita a ambiguidade entre desenvolvimento urbano e conservação do património cultural, não conseguindo muitas vezes a justiça e participação social necessárias, ainda que esse seja um objectivo primário.

A Carta de Lisboa (1995), diz no artigo 3 que a Reabilitação deverá colocar o Homem no centro das suas preocupações procurando melhorar as condições de vida nos Centros Históricos, utilizando a conservação e preservação do edificado como instrumento desse objectivo.

No contexto do plano de intervenção no bairro da Mouraria em Lisboa, essa tentativa de envolvimento da população surgiu, como vimos anteriormente, numa fase posterior ao decurso da intervenção no espaço físico do bairro, trazendo consequências para o processo comunicativo entre população e órgãos institucionais, assim como para a adaptação desta às novas dinâmicas. O plano de reabilitação do espaço público não dependeu de um diálogo com a população que não teve seu parecer mas antes foi “chamada” para tomar parte em actividades de um plano de desenvolvimento comunitário que pretendia fazer acompanhar as obras de reconfiguração espacial do bairro.

Apesar de com o plano de desenvolvimento comunitário (PDCM), se ter afirmado essa tentativa de envolvimento da população no processo de reconfiguração do espaço do bairro esta ocorreu na procura de um “suporte” para a intervenção primária,

⁷Relatório Final PDCM pág.3 <<http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt/pdcm.html>>. Acesso em: 2 Jan. 2015.

não tendo em conta os modos de percepção da população, que como irei argumentar constituiu a falha comunicativa do processo de intervenção estudado.

Tendo presente que o espaço não é somente uma condição físico-geográfica, mas uma construção, um produto social definido por um conjunto de regras sociais que orientam e dão sentido às relações de uso e às interações sociais que aí se desenvolvem, revela-se imprescindível o envolvimento da população neste tipo de intervenções e como tal é necessário procurar formas de conseguir essa participação, não só criando mecanismos para esse efeito mas não partindo do pressuposto de uma participação espontânea.

No relatório final do PDCM⁸ as parcerias, encarregues de um contato mais direto com a população, são definidas em parcerias mais ativas ou de nível I e parcerias menos ativas ou de nível II, sendo este fato justificado pela não participação, dos parceiros de nível II, na elaboração do Plano, contudo o relatório afirma que ambos foram chamados a participar na implementação do mesmo.

A questão que me interessa resaltar é que o fato de algumas entidades terem participado deste processo enquanto outras não, revela por si só um problema comunicativo de base, é necessário pensar, de que forma estes “parceiros” representam a população e são ou não aptos para operar uma mediação entre esta e os órgãos institucionais. Mais importante me parece ainda, perceber se a população se sente representada por estes órgãos que constituem as chamadas parcerias de forma a poder entender se este é um meio através do qual se torna possível chegar a ela.

A primeira falha comunicativa do PA As Cidades dentro da Cidade encontra-se na escolha dos mediadores sociais, é necessário entender se há um envolvimento ativo da população com esses mediadores, anterior aos processos de mudança, de outra forma não se justifica que sejam estes os seus “interlocutores”. Ou ainda se essa representação se faz por meio desses intervenientes institucionais então será necessário criar estratégias para que a participação possa ocorrer através da aplicação de mecanismos que funcionem unicamente para esse efeito e que se submetam a uma constante (re)avaliação.

Como pudemos ver na descrição do programa, a aproximação à população foi feita através de associações locais, associações sediadas no espaço do bairro e que desenvolvem actividades para a população, contudo esperam que a população chegue até elas. Tomemos o exemplo da Associação Renovar a Mouraria⁹, associação criada para *a revitalização do bairro*, sediada no Beco do Rosendo, um espaço completamente deslocado da vida activa do bairro, realiza diversas actividades culturais onde é notável a presença de estrangeiros. Desenvolveu a publicação de um Jornal, o “Rosa Maria” que certamente publica temáticas relacionadas com o bairro mas para um público obviamente exterior a este, e quando falamos de uma população envelhecida e em grande parte analfabeta ou que não fala português, será este o melhor método comunicativo?

8<<http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt/pdcm.html>>. Acesso em: 2 Jan. 2015.

9<<http://www.renovaramouraria.pt/>>. Acesso em: 2 Jan. 2015.

Outro exemplo é o da criação de uma rota de restaurantes, que distinguiu praticamente todos os estabelecimentos presentes no território do bairro, esta rota foi criada para atrair o turismo e posteriormente à sua criação foi oferecido à população um curso sobre como melhorar os seus estabelecimentos comerciais ao qual, claro, a população não aderiu pois este não partiu de um interesse da mesma e que embora pudesse trazer benefícios para esta, ele procurava um ideal estético que acompanhasse as intervenções já realizadas, ideal este que não era partilhado pela população.

A segunda falha comunicativa está na forma como esses parceiros fazem a aproximação à população, quando fazem, numa tentativa de a tornarem parte envolvente dos mesmos. É imprescindível que as pessoas se sintam parte envolvente dos mecanismos de reconfiguração que alteram as suas vidas.

Estamos perante uma “colonização” dos espaços públicos, pelos processos de esteticização da cultura sujeitos à lógica de mercado, e do imaginário que oferece produtos para consumo visual.

No entanto, como diz Certeau (1990), a presença e a circulação de uma representação, ensinada como código de promoção socioeconómica, não indica de modo algum o que ela é para seus usuários.

Diz:

“É necessário ainda analisar a sua manipulação pelos praticantes que não as fabricam, só então é que se pode apreciar a diferença ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos da sua utilização.”

(Certeau, 1990:40)

As representações são “fabricadas” pelos sistemas de produção através da comercialização de imagens, contudo existe uma segunda produção que corresponde ao que os receptores dessas imagens fabricam com tais representações.

Neste sentido quer os habitantes do bairro da Mouraria, quer os seus frequentadores e turistas são “consumidores” de uma representação induzida pelo processo de reabilitação. No entanto, ao mesmo tempo, por corresponderem às imagens definidas por tais representações, também eles estão a produzir novas imagens que justificam essas representações iniciais e dão lugar a outras.

A mudança é induzida, o que provoca por parte dos agentes sociais, uma acentuação dos seus referentes identitários, como forma de resistência, e uma reapropriação do espaço, com suas dinâmicas quotidianas, contudo isso é, de certa forma, o esperado pela provocação inicial para fins de comercialização da cultura.

Trata-se da *eficácia simbólica* dos ritos de instituição e o poder que eles detêm para agir sobre o real, agindo sobre a representação do real.

Essa acção (acção política) visa produzir e impor representações (mentais, verbais, gráficas ou teatrais) do mundo social, capazes de agir sobre esse mundo ao mesmo tempo que age sobre a representação que dele fazem os seus agentes. Ou mais precisamente, a fazer ou a desfazer os grupos – e, simultaneamente as acções colectivas que estes podem empreender para

transformar o mundo social em conformidade com os seus interesses- produzindo, reproduzindo ou destruindo as representações que tornam esses grupos visíveis, para si próprios e para os outros. (Bourdieu, 1982:135)

As relações de comunicação pressupõe uma relação de domínio que implica o conhecimento e a forma como ele é transmitido. Por um lado há uma instituição autorizada a falar e por outro, uma população a quem esse *ritual de instituição* anula em função de outros interesses. De um lado está a vida prática e do outro a dinamização e a reabilitação do espaço, a mudança induzida revela acima de tudo o poder de destabilização que uma parte tem em relação à outra.

O discurso institucional, através de suas práticas, institui uma nova ordem e ainda que ela já exista, este dá-lhe credibilidade. O discurso institucional legitima o bairro como tradicional e típico, popular e intercultural e por meio do processo de reabilitação confirma essa passagem, catalogando o espaço e as formas de vida que nele se desenvolvem de maneira a que estas possam depois ser exportadas e comercializadas.

Posto isto, indico dois factores para o insucesso comunicativo deste programa de intervenção concluído em 2014: a secundarização dos interesses da população face aos do poder público e a não consciência dos mundos perceptivos diferentes que constituem população e órgãos institucionais.

Como argumenta Bourdieu (1982), o produto linguístico só se realiza como mensagem quando é tratado como tal, ou seja, decifrado. Para que tal possa acontecer é necessário ter em conta os modos através dos quais determinado receptor pode decifrar determinada mensagem.

Num bairro com uma diversidade cultural tão grande esta torna-se uma tarefa difícil e por isso necessita de tempo, tempo esse que por vezes não acompanha os prazos de realização das intervenções, como tal, a comunicação deve ser a primeira preocupação e a intervenção deve depender dela.

3. O papel do filme etnográfico

Por considerar que a teorização em torno da Mouraria carecia de novas formas de expressão que levassem a novas formas de entendimento e que convidassem a diferentes leituras por parte de diferentes expectadores, propus, com o filme etnográfico, criar um espaço de reflexão relativa a estas dinâmicas.

Na tentativa de explorar a utilidade do filme para comunicar pessoas, optei por usar a câmara como dispositivo de absorção de discursos para depois, através da criação de um diálogo, convidar à reflexão, não sobre o processo de intervenção em si mas sobre a forma como foi conduzida a comunicação dentro deste. A proposta foi a de utilizar a realização de um filme etnográfico como catalisador comunicativo, colocando em confronto o discurso da população e o discurso institucional por meio da criação de um diálogo em torno da questão da intervenção.

Procurei, por meio de um dispositivo visual, representar quer as várias visões perceptivas do espaço do bairro, quer os discursos sobre este construídos bem como a necessidade da sua exaltação face ao presente contexto de mudança que tanto é justificado como provocado por esses mesmos discursos. A intensão era que a câmera funcionasse como um espaço de expressão e o filme como uma carta visual de uns para os outros onde, ao pôr as partes em confronto, levantaria questões ligadas à falta de diálogo ou à deficiência deste.

Interessavam-me os discursos reveladores do processo interpretativo e imagético das novas dinâmicas de utilização do espaço do bairro da Mouraria, despoletadas pelo programa de intervenção sócio-urbanístico mas interessava-me também sugerir a possibilidade da construção de uma narrativa visual como parte de um processo mais amplo.

Ao construir uma narrativa filmica orientada por uma tentativa de construção de um diálogo, propus pensar o filme etnográfico como um mecanismo comunicativo, encarando a possibilidade de utilizá-lo não só como forma de registar e interpretar fenómenos sociais mas como um recurso intervencionista, reconhecendo nele um papel ativo e a capacidade para ser usado como parte integrante dos processos de mudança social.

A ideia seria pensar o filme etnográfico para além do representacional ou como forma de oferecer uma utilidade prática ao processo de representação, onde a troca operada entre realizador e pessoas filmadas tivesse essa orientação inicial, a da comunicação.

Foi durante a realização do meu filme, Mouraria 3.0, que parti para estas questões e ponderei uma utilidade prática do filme nesse processo. Ao confrontar a população com as alterações decorrentes do programa de intervenção tive acesso aos seus discursos e aos seus modos de percepção e ao levá-los para um espaço de confronto com o institucional pude perceber a falha comunicativa resultante deste processo de intervenção. Isto foi possível ao fazer circular as narrativas, ou seja, depois de recolhidas as narrativas da população, utilizei-as como ponto de partida para recolher a narrativa institucional, que nestes termos ia além da narrativa institucionalizada e divulgada, de volta, com o diálogo já montado, apercebi-me que a população, ao ver o filme, pode compreender ações tidas anteriormente pelos órgãos institucionais que, talvez por um sentimento de ameaça, não tinham anteriormente entendido.

Vi nesta estratégia uma utilidade que funcionava nos dois sentidos e que de fato, naquele contexto, apresentava um potencial comunicativo. Pensei que sea realização deste filme tivesse ocorrido numa fase precedente do desenvolvimento do processo de intervenção no bairro, e associado a uma iniciativa estratégica que tivesse como objetivo criar um interface comunicativo, serviria, por um lado à população como forma de participação ativa e por outro, aos órgãos institucionais como mecanismo facilitador da compreensão do outro, cujos espaços são responsáveis por alterar, podendo mais facilmente encontrar formas de envolver a população e defender os seus interesses.

A utilização do filme revela-se como uma estratégia para a comunicação entre população e órgãos institucionais porque se inserena necessidade de dar voz ao popular, restituindo-lhes a participação no que se afirma como partindo da comunidade e feito

para a comunidade, possibilitando, ainda, que não seja apenas o discurso institucional a circular. Outro factor que penso ser relevante, são as condições informais em que essa comunicação/participação ocorre, os espaços informais são necessários à comunicação e o facto da comunicação se realizar ou não, depende muitas vezes destes.

Permitindo juntar num mesmo espaço, discursos que por norma estão separados, o filme etnográfico tem a capacidade de se tornar um mediador para a consciencialização percetiva do outro e embora não se possa afirmar que o discurso seja um indicador fidedigno das formas de percepção, ele é relevante para a comunicação e participação necessárias dentro dos processos de mudança e reconfiguração dos espaços.

O filme etnográfico, como produto ou processo, apresenta-se como uma possibilidade para uma comunicação mais imediata, entre população e órgãos institucionais, que possa fazer acompanhar os tempos de concretização de tais intervenções. Entendo-o como uma forma de mediação de primeiro grau que poderia perfeitamente ser utilizada, pelos chamados parceiros, como estratégia metodológica de aproximação à população, facilitando a comunicação e consequentemente, a participação.

Assim proponho o filme como uma metodologia informal para a comunicação na medida em que penso o trabalho de realizaçãoem cooperação com as entidades institucionais responsáveis por operar os processos de intervenção territorial. Entidades institucionais e realizadores/antropólogos trabalhariam em conjunto, aos primeiros serviria como portal de acesso ao outro para melhor poder compreende-lo e trabalhar em função de seus interesses, enquanto que aos segundos serviria como forma de financiar os seus projetos de realização e como forma de aproximação ao terreno com modo de retribuição implícito.

O realizador/antropólogo teria o papel de, fazendo uso do filme etnográfico como estratégia, operar a mediação entre população e órgãos institucionais dentro dos programas de reformulação dos espaços públicos, ao mesmo tempo que trabalharia no seu projeto de realização.

Neste contexto e pelo estado avançado do processo de intervenção, o filme serviu não tanto como mediador comunicativo mas como indicador da deficiência comunicativa que envolveu o processo, contudo, acredito que em estados mais recentes possa ser um grande contributo à participação integrada e ao desenvolvimento de metodologias comunicativas.

3.1. Mouraria 3.0

*Mouraria 3.0*¹⁰consiste num retrato sobre o bairro da Mouraria em Lisboa no contexto do processo de intervenção sócio urbanística de que este tem vindo a ser alvo. Centrando-se nos discursos popular e institucional, procurou a construção de um

¹⁰ nome do filme pertence apontar para uma terceira versão/atualização da Mouraria no seguimento das várias intervenções que, ao longo do tempo, incidiram sobre este. Remete ainda para as várias Mourarias: à margem, tradicional e típica e multiculturale multiétnica.

diálogo entre ambos e uma representação de várias percepções¹¹ sobre o bairro e as imagens que em torno dele se foram construindo. Seguindo ritmos quotidianos e tensões entre estes e as novas dinâmicas impostas ao bairro, o filme põe em evidência o vazio comunicativo que acompanhou este processo de intervenção que chega agora ao fim.



Fig. 1. *Mouraria 3.0*. Fotograma do filme.

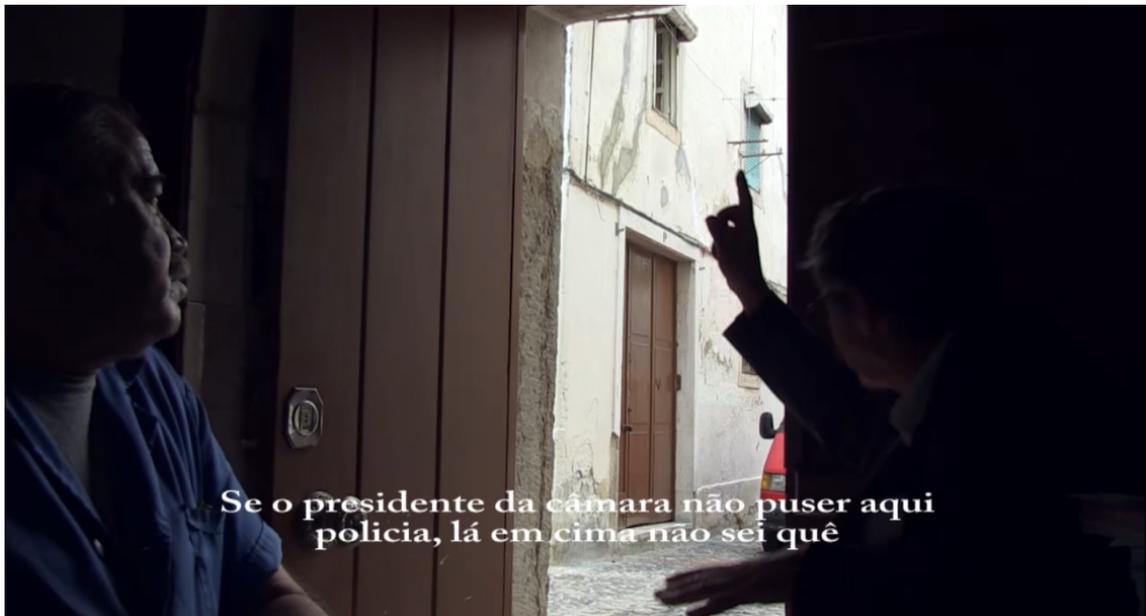


Fig. 2. *Mouraria 3.0*. Fotograma do filme.

Bibliografia:

- AFONSO, Ana Isabel; PINK, Sarah e KÚRTY, László. *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. Londres e Nova Iorque: Routledge: Taylor & Francis Group, 2004.
- ARANTES, António Augusto. Cultura, Cidadania y Patrimonio en América Latina. In: LACARRIEU, Mónica e ÁLVAREZ, Marcelo (Comp.). *La (indi)gestión Cultural: Una Cartografía de los Procesos Culturales Contemporáneos*. Buenos Aires: La Crujía, ed. Ciccus/Ed, 2002.
- ARANTES, António Augusto. O Patrimônio Cultural e seus Usos: a Dimensão Urbana. *Habitus*. Goiânia, v.4 n1, p. 425-435, Jan/Jun, 2006.
- AUGÉ, Marc. *A Guerra dos Sonhos: Exercícios de Etnoficção*. Oeiras: Celta Editora, 1998.
- Augé, Marc. *As Formas do Esquecimento*. Almada: Íman, 2001.
- AUGÉ, Mar. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Venda Nova: Bertrand, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *O que Falar quer Dizer: A Economia das Trocas Linguísticas*. Oeiras: DIFEL, 1982.
- BLOCH, Maurice E. F. *How we Think they Think: Anthropological Approaches to Cognition, Memory and Literacy*. Westview Press, 1998.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Editorial Teorema, 1990.
- CANEVACCI, Massimo. *ACidade Poliônica: Ensaio sobre a Antropologia da Comunicação Urbana*. 2.ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- CONNERTON, Paul. *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1993.
- CORDEIRO, Graça Índias. *Um Lugar na Cidade: Quotidiano, Memória e Representação no Bairro da Bica*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- COSTA, António Firmino da. *Sociedade de Bairro*. Oeiras: Celta Editora, 1999.
- COSTA, A. F. da; CORDEIRO, G. I. e BAPTISTA, L. V. *Etnografias Urbanas*. Oeiras: Celta Editora, 2003.
- FORTUNA, C.; LEITE, R. P. *Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- GOFFMAN, Erving. *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Lisboa: Relógio d'Água, 1982.
- LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. Lisboa: Estúdio e Livraria Letra Livre, 2000.
- MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- MAGNANI, José G. C. Quando o Campo é a Cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole. In: MAGNANI, José G. C. & TORRES, L. de Lucca (Orgs.). *Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- MENDES, Maria Manuela. Bairro da Mouraria, Território de Diversidade: Entre a Tradição e o Cosmopolitismo. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Porto, Número Temático: Imigração, Diversidade e Convivência Cultural, p. 15-41, 2012.
- MENEZES, Marlucci. *Mouraria, Retalhos de Um Imaginário: Significados Urbanos de um Bairro de Lisboa*. Oeiras: Celta Editora, 2004.

MENEZES, Marlucci. Debatendo Mitos: Representações e Convicções acerca da Invenção de um Bairro Lisboaeta. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Porto, Número Temático: Imigração, Diversidade e Convivência Cultural, p. 69-95, 2012.

PINK, Sarah. *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. New York: Berghahn Books, 2007.

PINK, Sarah. *The Future of Visual Anthropology*. New York: Routledge, 2006.

RIBEIRO, da Silva. *Antropologia visual: Da Minúcia do Olhar ao Olhar Distanciado*. Porto:Edições Afrontamento, 2004.

WALTER, Rodrigues. *A Cidade em Transição: Nobilitação Urbana, Estilos de Vida e Reurbanização em Lisboa*. Lisboa: Celta Editora, 2010.

Fotografia e pesquisa de campo: um exercício a partir da “deficiência visual”

Andrea de Moraes Cavalheiro¹

Resumo

Este trabalho objetiva construir uma breve reflexão teórico-metodológica sobre os usos e provocações da câmera em minha investigação sobre a deficiência visual. Especificamente, pretendo analisar as seguintes dimensões: câmera e inserção em campo; interação e comunicação; aquisição de papéis; e câmera e relações de poder.

Palavras-chave: Câmera; Trabalho de campo; Deficiência Visual

De modo geral, várias proposições deste *paper* relacionam-se a debates consolidados em estudos em Antropologia Visual (COLLIER JR., 1973; CAIUBY NOVAES, 2006; FERREIRA, 2009). O presente trabalho pretende contribuir para o debate metodológico relativo ao uso da câmera em campo através das reflexões advindas do confronto da teoria com as particularidades empíricas de minha pesquisa.

As questões abordadas a seguir são apenas algumas das possíveis dimensões do processo fotográfico, processo na medida em que envolve temporalidades distintas entre a chegada ao campo com a câmera até a circulação das fotografias produzidas. A partir da leitura de meus registros de pesquisa noto que além dos usos e provocações da câmera em campo, outras dimensões poderiam ser examinadas, por exemplo: a construção e análise de dados com a fotografia; a fotografia como devolutiva; usos da fotografia pelos sujeitos e pelo pesquisador; aspectos da circulação das fotos; etc. Contudo, estas outras dimensões serão abordadas em trabalhos posteriores.

Por hora, descrevo alguns traços de meu campo, situando o percurso de minha inserção e as posições que ocupei, que permitem balizar os ângulos dos quais construí os dados expostos neste trabalho. Tais inserções também impactaram e delimitaram diretamente o uso e a penetração da câmera e as possibilidades de produção de imagens.

¹ Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, com orientação da Profa.Dra. Sylvia Caiuby Novaes. E-mail: andreamcavalheiro@gmail.com

Fui a campo pela primeira vez em março de 2008, até então nunca havia tido nenhum contato mais aprofundado com o âmbito da deficiência visual. Logo de início supus que os institutos especializados podiam ser uma porta de entrada possível. Após um primeiro contato, consegui ser posicionada como assistente-voluntária do ateliê de Artes Plásticas, do grupo de adultos da LARAMARA – Associação Brasileira de Assistência ao Deficiente Visual, ONG, criada em 1991 por um empresário paulistano do ramo farmacêutico. Segundo o discurso institucional, o empresário e sua esposa foram sensibilizados ao terem uma filha cega, então, acumularam informações e experiências, contrataram especialistas e decidiram abrir o instituto (LARAMARA, 2011). A instituição localiza-se em dois prédios na região da Santa Cecília (São Paulo) e é mantida por empresas criadas para esta finalidade, tais como: uma gráfica, um restaurante, uma ótica, um estúdio de gravação. Além disso, o instituto possui parcerias com órgãos governamentais e capta doações.

Esta instituição oferece Atendimento Educacional Especializado para crianças e adultos com deficiência visual, enfocando as primeiras. De acordo com o decreto nº 7.611 de 2011, tal atendimento refere-se ao conjunto de atividades, recursos de acessibilidade e pedagógicos organizados institucionalmente e continuamente, prestado de forma complementar ou suplementar à formação dos alunos no ensino regular (BRASIL, 2011).

No caso da LARAMARA, o atendimento a crianças é realizado, em geral, uma vez por semana, no contraturno escolar, em grupos divididos por faixas etárias. Nestes encontros realizam-se atividades que integram cursos como: Braille², Orientação e Mobilidade³, Atividades da Vida Autônoma⁴, entre outros. Por exemplo, em um mesmo encontro é possível ir ao mercado para treinar mobilidade, fazer cálculos em braile e aprender a cortar frutas.

Já entre os jovens e adultos, há o oferecimento de cursos semanais específicos de: informática, braile, Orientação e Mobilidade, artes, teatro, massoterapia e um curso voltado para o mundo do trabalho.

Entre 2008 e 2011 acompanhei, como pesquisadora e assistente, as oficinas de artes plásticas e teatro dos adultos; e um grupo de crianças da faixa etária média de treze

² Sistema de escrita tátil formado pela combinação de seis pontos, que compõe todos os caracteres alfabéticos.

³ Técnicas de locomoção para deficientes visuais, sendo a bengala branca um dos principais instrumentos.

⁴ Aprendizado de atividades funcionais contextualizadas, a fim de que o aluno se torne autossuficiente para alimentar-se, vestir-se e executar as tarefas domésticas rotineiras.

anos com seus familiares. Em geral, os grupos possuíam cerca de dez alunos com deficiência visual e múltipla, seja baixa visão ou cegueira, congênita ou adquirida. Os grupos possuíam pessoas de diversas localidades, incluindo de outras cidades, também notei a presença de variadas classes sociais, com alunos oriundos de escolas particulares e públicas, com predominância da última.

Entre os especialistas da LARAMARA, conheci a professora que também lecionava no Instituto de Cegos Padre Chico. Ofereci-me para ser sua assistente e foi assim que obtive minha inserção naquela instituição, em maio de 2008. Tal instituição foi uma das primeiras instituições especializadas de São Paulo, fundada em 1927, pela iniciativa de oftalmologistas, figurões da elite paulistana e da Companhia das Filhas da Caridade de São Vicente de Paulo, que recebeu a direção do instituto (Padre Chico, 2012).

Por um longo período, o instituto operou de modo asilar, oferecendo também alfabetização, trabalhos manuais e atendimento oftalmológico. Quando do desmanche do internato, em meados dos anos 2000, passou a operar somente como uma escola especial de ensino fundamental, do preparatório ao nono ano. A partir de 2012, começou oficialmente a aceitar matrículas de alunos considerados não-deficientes, que, por enquanto, são uma minoria no colégio. Segundo pude observar, o instituto mantém-se por doações, financiamento da congregação e pela renda de locação de imóveis residenciais e comerciais que o instituto possui.

No Padre Chico, pude acompanhar as aulas de Musicografia Braille e Artes entre os cerca de cinquenta alunos das turmas do quarto ao nono ano. Também participei das aulas de Educação Física entre os cerca de cinquenta alunos do preparatório ao quarto ano. Em 2010, passei observar a turma de alfabetização do primeiro ano do Ensino Fundamental, supondo que o braile seria um artifício importante no processo de domesticação do corpo. Tal turma possuía treze alunos com, em média, oito anos de idade.

Em 2011, recebi o convite para ser professora da instituição, decidi aceitar por considerar que esta nova posição como pesquisadora-professora poderia ser interessante ao permitir outro ponto de vista e ampliar meu acesso. No início de 2012, passei a atuar como professora de História do sexto ao nono ano. As turmas possuíam cerca de quinze alunos cada, sendo com e sem deficiência visual ou com deficiência múltipla, geralmente, visual e intelectual.

A seguir abordo as questões propostas, relativas ao uso da câmera no trabalho de campo acima contextualizado.

INTERAÇÃO E COMUNICAÇÃO

Conforme indica Frehse (2005, p.186), a câmera registra um encontro, uma interação, entre fotógrafo e sujeitos, sendo a fotografia resultante uma testemunha deste encontro. Contudo, a interação vai além da fração de segundos captada pela câmera, a própria presença da câmera impacta e provoca a interação.

Ferreira (2009, p.201) explicita que a produção de imagens foi fundamental para uma aproximação com a comunidade mulçumana pesquisada, auxiliando a construção da relação com o grupo e expandindo possibilidades de comunicação.

Bittencourt (1998, p.209) explicita que a produção imagética cria um processo interativo, abrindo um meio de comunicação entres sujeitos da investigação etnográfica, que dá possibilidades de significação dos fenômenos sociais.

A seguir explicito brevemente como câmera auxiliou interações com sujeitos e descrevo um caso específico, no qual ela foi um meio de comunicação fundamental.

Em meu campo, diversas vezes, a câmera é motivo para iniciar interações, sou abordada e abordo conhecidos e desconhecidos travando conversas a respeito deste equipamento e sobre fotografia. Também sou solicitada e solicito tomadas e o envio das imagens. Deste modo, ela pode operar como um pretexto, um facilitador e uma estratégia de abordagem.

Como um exemplo rápido cito a festa juninada Instituto Padre Chico, na qual a câmera foi um facilitador e estratégica para interagir com familiares de alunos, que muitas vezes eram menos acessíveis no meu cotidiano na escola. Então, com a câmera em mãos, ao ver um aluno com sua família, cumprimentava o aluno, pedia para tirar uma foto da família e aproveitava assim para iniciar uma conversa com seus familiares. Alguns deles solicitavam as imagens por e-mail, CD ou Facebook.

Em encontro de uma associação de pacientes de doenças degenerativas da retina, no auditório de uma universidade pública em São Paulo, sentaram-se ao meu lado uma mulher e uma senhora, enquanto tirava fotos de elementos do palco, a moça me dirigiu a palavra “devia ter trazido a minha câmera”, perguntei se queria que eu lhe enviasse as fotos e o papo começou. Também me pediu dicas para comprar uma câmera nova.

Tais situações foram bastante corriqueiras em campo, exceto poucas vezes nas quais a câmera gerou um afastamento e dificuldade em interagir. Nestas situações, ser identificada como pesquisadora e fotógrafa não eram palatáveis ou bem-vindas. Experimentei tal sensação em um congresso de oftalmologia da Universidade de São Paulo, no qual técnicos da LARAMARA compuseram uma mesa; então aproveitei para circular em outras sessões do congresso e participei como ouvinte de um grupo de trabalho para discussões de casos clínicos. Ali minha câmera e minha performance como um todo eram destoantes, por vezes, quando tirava fotos da sala e dos equipamentos, os alunos presentes se afastavam de mim para não aparecer nas fotos e quase não consegui interagir com a câmera no pescoço. Sem esta, por vezes fui abordada em estandes do congresso como se fosse aluna de oftalmologia.

Quanto à questão das possibilidades de comunicação, vou utilizar como exemplo a relação com um agente específico para descrever como a câmera gerou aproximação, parceria e um modo particular de comunicação. Tatiane⁵, 12 anos, baixa visão, aluna de um grupo de complementação educacional da LARAMARA. A menina era considerada pelos professores e demais colegas do grupo como muito quieta, com dificuldade na comunicação verbal. Durante os encontros, os professores estabeleciam metas semestrais para cada aluno e uma das metas de Tatiane era se expressar verbalmente nas aulas, dar opiniões e falar mais alto.

Um dia Tatiane se interessou pela minha câmera e começou a bater fotos das aulas, então decidi trazer duas câmeras para este campo, a compacta e a reflex. Eu costumava chegar com a reflex no pescoço e com a compacta no bolso. Com o passar do tempo, ela pegava a câmera do meu bolso e saía clicando.

Creio que a câmera foi uma excelente forma de aproximação, pois após compartilharmos a tarefa de registrar as aulas com a câmera, passamos a interagir e a se interessar mais uma pela outra, travando um contrato implícito e não verbal, no qual viramos parceiras na produção de imagens.

Tatiane também não se expressava muito verbalmente comigo, mas utilizava a câmera para isso. Ela tirava fotos e vinha me mostrar no visor as cenas, ações, pessoas e objetos que fotografou. Ela parecia utilizar a câmera para fazer um comentário da situação, eu respondia verbalmente e mostrando minhas fotos também.

⁵Os nomes citados neste trabalho são fictícios para preservar a identidades dos sujeitos envolvidos.

Nesta situação o resultado e a posterior obtenção das imagens não eram fundamentais em nossa colaboração, pois ela não me solicitava as mesmas. Tatiane parecia realizar as fotos para mim, para auxiliar algo que eu fazia, o registro das aulas. Já a tomada e exposição da imagem no momento pareciam operar muito mais como uma possibilidade de diálogo silencioso entre nós.





CIRCULAÇÃO E ACESSOS

Neste item comento algumas questões sobre fatores de inserção, circulação e acessos do pesquisador impactados pela câmera em meu campo.

Em relação à circulação, notei, em algumas situações, que a câmera pode possibilitar uma boa desculpa para levantar, mover-se e trocar de lugar quando a maioria dos agentes está parada e sentada; por exemplo: em apresentações em auditórios, cultos em igrejas, atividades em salas de aula, entre outros. Inversamente a câmera também permite ficar parado e agachado quando a maioria dos agentes está circulando, como em passeatas, marchas, romarias, feiras, etc.

A câmera ainda permite aproximar-se mais de locais e agentes interessantes para a tomada da foto. Em geral, é compreensível que o portador de uma câmera fique, mesmo que momentaneamente, na frente de outras pessoas; abeirar-se do palco e até mesmo permaneça sentado no chão junto à primeira fileira.

Notei que ao longo do tempo, por conta da câmera e do envio das fotos, recebi diversos convites para fotografar em locais menos acessíveis, que não frequentava, e em eventos improváveis que não tinha conhecimento, ampliando meu acesso e circulação no campo. Por exemplo, por conta da câmera era chamada a fotografar o artesanato na sala das mães do instituto, local que possuía pouca oportunidade de circular. Também

fui solicitada para tirar fotos de trabalhos elaborados por diversas turmas que não frequentava, assim consegui circular por um maior número de salas. Ainda por conta da câmera era preferencialmente convidada para passeios e eventos externos ao instituto, que possuíam, muitas vezes, vagas limitadas em função da quantidade de assentos em ônibus.

Outro acesso decorrente da câmera e seu registro refere-se à aquisição de contatos. Inúmeras vezes recebo cartões de visita e me passam e-mails para o envio das fotos. Nestes cartões obtenho maiores dados dos agentes, como seu cargo institucional com precisão.

Contudo, em alguns contextos, notei restrições em decorrência do uso da câmera. Na maioria destes casos, ela poderia dificultar alguns movimentos ou o desenvolvimento de atividades. Por exemplo: em aulas de Atividades da Vida Diária, que eram desenvolvidas em cozinhas e banheiros, manejando alimentos e produtos de limpeza, a câmera atrapalhava esta manipulação e requeria cuidado; de modo semelhante durante as aulas de artes, quando havia atividades de pintura com os dedos; ainda em situações que envolviam água, como piscinas; e a câmera limitava meus movimentos corporais quando precisava correr, dançar e participar de alguns jogos.



CÂMERA E PAPÉIS

Em diversas situações fui considerada como fotógrafa. Noto que a aquisição deste papel passou a ser frisado quando adquiri uma câmera reflex monobjetiva, em 2010. Durante os anos anteriores, nos quais usei uma câmera compacta, não obtive tal imputação. Creio que isso se dê, em alguma medida, pelo fato da câmera reflex ser consideradas pelos sujeitos como uma “câmera profissional”. Além disso, a qualidade da fotografia melhorou, não somente em razão do aparato técnico, mas também por cursos de curta duração em fotografia realizados no Laboratório da Imagem e do Som da USP.

No Instituto Padre Chico fui considerada “fotógrafa oficial”, tal papel foi sendo instituído aos poucos, pela minha presença frequente com uma câmera considerada profissional, a devolutiva das fotos e com o atendimento das solicitações de produção de imagem. Cada vez mais fui confiada para esta função, até que as demais professoras que realizavam fotos me pediram para ficar responsável por isso e me designaram fotógrafa oficial do instituto. Então, professores e funcionários passaram a me apresentar em festas e eventos deste modo, chegando a anunciar no autofalante da festa.

Tal como explicita Ferreira (2009, p.216), em seu campo, a solicitação e a produção de fotos era um modo de legitimar sua presença, seu trabalho, indicando um pertencimento ao grupo. Guardada as particularidades, também ganhei uma atribuição, que gerava vínculo de cooperação, uma exigência e compromisso de fazer as fotos.

Creio que a designação “oficial” procurava justificar a minha presença, uma brincadeira carinhosa para me abarcar, como se eu fosse realmente do instituto, já que oficialmente eu era apenas pesquisadora voluntária.

Quando passei a ser professora oficialmente este papel passou a preponderar, mas continuava como fotógrafa oficial. No final do ano letivo, comuniquei meu afastamento do cargo e uma colega professora falou que então eu iria continuar a tirar fotos, sugerindo que voltaria apenas para o papel anterior. Por algum tempo mantive esta função.

Como “fotógrafa oficial” possuía amplo acesso e circulação pelas coxias e preparativos. Mesmo não estando envolvida diretamente naquele evento específico, a câmera autorizava minha circulação nos bastidores. Por exemplo, durante a Celebração Eucarística pelos 50 anos de vida religiosa de uma das irmãs que coordena o instituto, uma das religiosas falou que como fotógrafa oficial eu podia subir no altar, na sacristia, ou onde eu achasse melhor.

Acima expus como em um ambiente particular ganhei um papel de “fotógrafa oficial”. A seguir menciono como fui confundida e manipulei papéis de jornalista e fotojornalista em algumas situações de campo, de modo muito mais instável do que no exemplo acima.

Segundo Goffman (2009) um papel pode ser atribuído pela leitura de sinais estereotipados da fachada dos atores. Em algumas circunstâncias, como grandes eventos políticos, acadêmicos e comerciais, não raro, atribuem-me o papel de jornalista ou fotógrafa profissional de algum veículo de comunicação a partir de minha fachada como mulher, branca, classe média, jovem, com bloquinho e lápis na mão e câmera reflex no pescoço. A câmera reflex tida por profissional parece preponderante nesta atribuição. Inclusive os próprios jornalistas me tratam como seus colegas, por exemplo: um jornalista do Valor Econômico perguntou se eu era da Folha no lançamento de um livro de uma autora com deficiência.

Em minhas interações neste tipo de circunstância acabo manejando os papéis, por vezes, dependendo do interesse, se me tomam automaticamente por jornalista, aceito receber o crachá de imprensa, principalmente em situações as quais não tenho vínculos. Por exemplo, durante o Desfile de Moda Inclusiva da Secretaria Estadual dos Direitos das Pessoas com Deficiência, realizado no Memorial da América Latina, em São Paulo, pude adentrar a coxia do evento com tal credencial, pude frequentar o local reservado para profissionais da área de comunicação, onde havia vários materiais institucionais disponíveis para a criação de releases e pude conversar com alguns assessores de imprensa.

Contudo, em algumas circunstâncias o papel de jornalista ou fotógrafo profissional restringiu o acesso e circulação, como, por exemplo, no evento de um partido político. Nesta situação, empunhando a câmera reflex obtive uma pulseira de imprensa, acreditando que poderia dar algum acesso a bastidores, aproximação do palco e de autoridades. Contudo, foi o oposto, a imprensa deveria ficar restrita em um mezanino bastante afastado e não podiam descer para adentrar o grande salão dos participantes. Assim que pude me livrei da pulseira e guardei a câmera para mudar minha circulação.

Deste modo, a câmera contribuiu para diferentes inserções, circulações, mais restritivas ou abertas, envolvendo a aquisição de papéis performados e\ou imputados pelos interlocutores, de modo mais instável ou perene, que podem trazer pertencimento e comprometimento.



STATUS E HIERARQUIA

Conforme aponta Frehse (2005, p.222) o encontro entre fotógrafo e fotografados não é desprovido de tensões e as hierarquias sociais impregnam a fração de segundos da tomada fotográfica.

Entre outros fatores, a câmera também pode remeter a um sinal de classe e prestígio, tendo em vista o valor monetário do equipamento e o status em portá-lo. Em algumas situações minha câmera era situada como objeto de desejo: uma professora falou que era seu sonho de consumo; em outro momento, um aluno disse brincando: “vou passar o CL nessa câmera”, perguntei-lhe o que era o “CL”, respondeu “cego ladrão!”.

A câmera era disputada entre alunos também para possuí-la momentaneamente. Noto que, por vezes, ela expunha o prestígio do aluno e sua potência em produzir condutas, já que a tomada da fotografia exigia que os fotografados parassem o que estavam fazendo e produzissem uma postura. Assim, a câmera expunha quais alunos conseguiam ou não mobilizar os outros para a câmera, por exemplo: uma das alunas, com menor prestígio entre as envolvidas, provavelmente por ter deficiência múltipla (baixa visão e deficiência física), tentou fotografar as colegas: “Ana, olha, olha, vou tirar uma foto sua. Meninas, juntem!”, então Ana respondeu: “não vou olhar, não olha, Carla”. Assim, a câmera também evidenciou, em alguns momentos, a hierarquia entre as crianças.

Além disso, também era abordada por alunos para que saíssem nas fotos, “tira de mim”, pois, entre outros fatores, ser escolhido como figura ou mote de registro denota relevância e pode conferir prestígio ao fotografado.

Em outras circunstâncias a câmera provocou uma maior adequação e contorção da fachada dos alunos, evidenciando exigências corporais – estéticas e posturais, principalmente. Em fotografias posadas, diversas vezes, professores e pais posicionam o aluno no local que consideram mais interessante, viram o corpo do mesmo para o fotógrafo, ajeitam sua postura, cabelos e roupas; e falam frases como: “vamos ficar bonitão, endireita as costas, ergue a cabeça e sorriso”.

A câmera também evidenciou alguns estereótipos relativos a deficiência visual como a própria questão de que fotografia não é para cegos, que cegos não são capazes de fazer boas fotos. O mesmo estereótipo é expressado por meio de reforço positivo, quando se demonstra excessiva surpresa, espanto e felicidade ao verificar que a foto

feita pelo aluno com deficiência possuía qualidade técnica. Além disso ouvi, muitas vezes, para não emprestar a câmera para os alunos, pois poderiam estragá-la.



PROVOCAÇÕES

De modo geral, este *paper* enfocou alguns fatores provocados pela presença da câmera em meu trabalho de campo. Jean Rouch indica que a câmera estimula a relação no campo com os sujeitos da pesquisa e fora dele com os expectadores (BARBOSA; CUNHA, 2006). Assim, guardadas as particularidades empíricas e teóricas, procurei descrever uma câmera participativa, que contribuiu na construção: de interações, operando como um pretexto, um facilitador e uma estratégia de abordagem, apesar de algumas restrições; de parceria e de um modo particular de comunicação silenciosa; papéis, gerando vínculos de colaboração e promovendo pertencimento; e de prestígio e de relações de poder, evidenciando padrões corporais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO, B; MOREIRA LEITE, M. *Desafios da Imagem: fotogr. Máfia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 1998.
- BRASIL. DECRETO Nº 7.611, DE 17 DE NOVEMBRO DE 2011. Dispõe sobre a educação especial, o atendimento educacional especializado e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Decreto/D7611.htm#art11
- CAIUBY NOVAES, Sylvia 2006: *Etnografia e Imagem*. Tese de livre docência. Universidade de São Paulo.
- COLLIER, John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU, 1973.
- FERREIRA, Francirosy C. Barbosa. Abelhas, aranhas e pássaros: Imagens islâmicas em movimento. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar; HIKIJI, Rose. *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Editora Papirus, 2009.

FREHSE, Fraya. Antropologia do Encontro e do desencontro: fotógrafos e fotografados nas ruas de São Paulo (1880-1910). In: MARTINS, J.; ECKERT, C; CAIUBY NOVAES, S. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.

GOFFMAN, Erving, 2009 [1959], *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, Vozes.

LARAMARA. *Quem somos*, 2011. Disponível em http://www.laramara.org.br/portugues/conteudo.php?id_nivel1=1&id_nivel2=17&nome=LARAMARA. Acesso em 18/07/2012.

PADRE CHICO. *Histórico*, 2012. Disponível em <http://www.padrechico.org.br/historico.htm>. Acesso em 18/07/2012.

Um cinema de detalhes: materialidade e percepção na *Trilogia* de Kieślowski

Bruna Nunes da Costa Triana¹

Resumo: A partir da *Trilogia das Cores* analisamos o dispositivo cinematográfico e as dimensões temáticas que tangenciam os filmes. A sensibilização e a problematização dos sentidos, bem como as formas de intensificar a linguagem fílmica, serão vias percorridas por este trabalho. Olhando os cruzamentos e as relações entre a análise cinematográfica e o pensamento antropológico, procuramos pensar a mediação do cinema, suas formas e potências, com as noções de sensível, experiência e narração.

Palavras Chave: Krzysztof Kieślowski; *Trilogia das Cores*; Análise Fílmica.

Numa atmosfera azulada, um acidente de carro. No hospital, a única sobrevivente é informada da morte de seu marido e sua filha. A mulher abandona a antiga casa e adota uma rotina austera, isolando-se do contato com os outros. Luzes azuis, *fades* e música irrompem nas imagens, como presenças que pressionam a mulher a rememorar e estabelecer relações. (*Bleu*)

Um imigrante polonês enfrenta o divórcio litigioso em um tribunal de Paris. Desolado, sem dinheiro e sem ter para onde ir, pede esmolas no metrô. Com ajuda de um conterrâneo, consegue voltar clandestinamente à Polônia. Abre seu próprio negócio em seu país de origem e, progressivamente, vai enriquecendo. Arma, então, um plano de vingança: simula sua própria morte, de modo a incriminar a ex-mulher. (*Blanc*)

O telefone toca e uma jovem ofegante atende. Pela janela de seu apartamento, um jovem advogado sai para passear com o cachorro. Voltando de um desfile, a jovem atropela um cão. Um velho espiona as conversas telefônicas de seus vizinhos. A jovem procura o velho para devolver o cão. A modelo faz uma sessão de fotos. O advogado espiona sua namorada traindo-o. A jovem e o velho conversam. Um naufrágio reúne os personagens dos três filmes. (*Rouge*)

Dos cenários descritos nos instantâneos acima, emergem três complexas narrativas sobre decepções e epifanias, cinismo e idealismo, escolhas, morte, perdas, amizade e amor; narrativas que formam a *Trilogia das Cores*², do diretor polonês Krzysztof Kieślowski (1941-1996). Procuramos analisar, neste ensaio, alguns pontos na

¹ Pesquisadora associada ao Grupo de Antropologia Visual (GRAVI/USP). Mestre em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/FFLCH/USP). E-mail para contato: brutriana@gmail.com.

² A *Trilogia das Cores* é composta por *Bleu*, *Blanc* e *Rouge*, e foi produzida entre 1992 e 1994 na França, Suíça e Polônia. Kieślowski foi convidado a realizar os filmes em comemoração ao bicentenário da Revolução Francesa. O contexto de produção envolve, ainda, a derrocada do comunismo no leste europeu e a assinatura do Tratado de Maastricht (1992), que instituiu a União Europeia (U.E.). Ao homenagear a mais paradigmática revolução burguesa do ocidente, Kieślowski problematizou o lema dessa revolução, “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, em situações possíveis e concretas, singulares e contemporâneas aos acontecimentos políticos da época de produção dos filmes.

obra que tangenciam tanto uma antropologia da experiência e do sensível quanto o cinema: o dispositivo cinematográfico, a intensidade, as cores, os sons e sentidos que estão imbricados nas questões temáticas dos três filmes (a construção da União Europeia, as relações éticas, a alteridade).

Na medida em que examinamos a *Trilogia* em sua unidade, observamos que as linhas de continuidade narrativa entre os episódios são tênues. Em *Bleu*, Julie entra em uma sala de audiências e, em *Blanc*, observa-se que ela tentou adentrar a sala da audiência de divórcio de Karol e Dominique. No encerramento de *Rouge* (e da *Trilogia*), os casais centrais dos filmes são unidos como os sobreviventes de um desastre do *ferry* que cruzava o Canal da Mancha. Além disso, a música do fictício compositor Van den Budenmayer aparece em *Bleu* e *Rouge*, e nos remete a outros filmes do diretor, como ao episódio nove do *Decálogo* (1988) e ao longa *A dupla vida de Veronique* (1990). Desse modo, para além de procurar a unidade nos fios conectivos entre as personagens, parece-nos profícuo buscar essa conjunção nas imagens, cores e nos sons da obra.

Os mundos criados pelo diretor situam-se entre uma narração subjetiva e objetiva; e a linha entre as duas formas é delicada e desfocada. O que vemos é uma problematização das grandes questões da existência humana ocidental e, com efeito, referências às situações históricas e políticas do contexto de filmagem, em uma narrativa fragmentada e aberta. Nessa medida, a obra transborda sentidos, tanto em cenas e diálogos quanto na construção visual, musical e cenográfica. A inclusão de quadros estáticos, cenas de ações triviais, imagens aparentemente aleatórias têm seu lugar na narrativa, apresentando um significado ambíguo – e cabe ao espectador decidir quais sentidos estão presentes ali. Porém, essa liberdade não implica uma total indeterminação de sentidos, posto que há vários índices e sinalizações que nos apontam informações e detalhes que o diretor quer que sejam notados (como, por exemplo, em *Bleu*, em que o vazamento do carro, revelado em detalhe, é uma informação central para anteciparmos o acidente). A obra de Kieślowski é um jogo de proximidades, deslocamentos e rupturas com a narrativa cinematográfica clássica; suas construções filmicas são atravessadas por elementos heterogêneos que rompem a continuidade: sua organização narrativa é lacunar, aberta, convidando o espectador a uma leitura simbólica à medida que o filme se desenvolve (Vanoye & Goliot-Lété, 1994: 61).

Christian Metz (2007) sugere que o cinema inscreve suas configurações significantes em cinco suportes sensoriais: a imagem, o som musical, as falas, os ruídos

e o traço gráfico das menções escritas. A partir de tal premissa, os filmes cedem maior intensidade e importância a um ou mais suportes. É possível pensar cada filme da *Trilogia* na chave de análise de seu suporte sensorial mais denso e, inclusive, tomá-los como ensaios sobre os sentidos *sensoriais* em articulação com os sentidos *semióticos*: *Bleu* intensifica a visão e a audição (imagem e música); *Blanc*, o tato e a audição (imagem, música e ruídos); *Rouge*, a audição e a visão (falas e imagem). De fato, o suporte da imagem é essencial nos três longas – e no cinema como um todo, posto que é imagem em movimento –, contudo, a imagem mobilizada em cada um tem suas especificidades: em *Bleu*, a interferência da subjetividade de Julie; em *Blanc*, a necessidade da presença de Dominique; em *Rouge*, a construção em paralelo das histórias de Joseph, Auguste e Valentine.



Figura 1: imagem de uma cena de *Bleu*. Plano de detalhe sob o carro.

Materialidade, memória e percepção estão imbricadas em imagens, sons e histórias da *Trilogia*. Lembranças, desejos e fantasias são mediados pelos sentidos, afetados por objetos, sons, cores e ambientes – o mundo é experienciado pelos sentidos, e as experimentações desencadeiam relações, novas experiências, valores e memórias. É o sabor da *madeleine* que transporta o narrador de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, ao seu passado. Walter Benjamin (1989; 1994a), em seus ensaios sobre Proust e Baudelaire, refletiu sobre os percursos por meio dos quais os sentidos sujeitam as memórias do narrador da obra do escritor francês. O filósofo alemão nota na estilística de Proust o ritmo de suas crises de asfixia, a tenacidade do olfato na preservação de reminiscências, levando-nos a intuir a intrincada participação dos

sentidos na construção e vivência *do* e *no* mundo, bem como sua fundamental presença na arte.

Na trilogia, notamos que a música, as conversas e os silêncios, os objetos, a visualidade dos mundos narrados são vivenciadas de diferentes maneiras pelas personagens, segundo seus desejos, memórias e idiossincrasias. Se no cinema a visão é primordial – assim como os sons –, outros sentidos também são mobilizados para transmitir experiência ao espectador. A dor física e psíquica de Julie nas cenas em que se machuca ou quando está na piscina contam com a potência da música, das posições de câmera, das cores e, por isso, mexem e desestabilizam o corpo do espectador. A obsessão de Karol com Dominique, sua afeição ao busto de gesso, sua impotência, o frio a que está sempre sujeito (no metrô de Paris ou ao chegar à sua terra natal), expressam a proeminência do tato e do contato físico para essa personagem. *Rouge*, por sua vez, privilegia a audição: o ouvir e o falar que permitem a comunicação, o entendimento; em conversas telefônicas ou encontros face a face, a fala e, especialmente, a audição são essenciais para o (des)entendimento mútuo das personagens.

Segundo o antropólogo David Howes (2003: 47-48), uma antropologia dos sentidos deve operar justamente com o fato de que os sentidos estão sempre em relação uns com os outros, em contínua interação. Howes (2003: 33) argumenta que em outras cosmologias, diversas da ocidental, a “educação dos sentidos” (e da consciência corporal) desenvolve-se juntamente com a consciência ética. Conhecimento e memória são experienciados por meio dos sentidos. Dessa maneira, “the ethical concepts do not come before the ways of sensing, however, they *are* the ways of sensing” (Howes, 2003: 33). Julie, em sua dor e afogada em memórias (involuntárias e voluntárias), recusa o contato com outras pessoas, rejeita a música que a assola em diversos momentos. Karol, em sua rejeição e vingança, passa fome, frio, dor, mas busca adquirir domínios (linguísticos, econômicos) para ter Dominique de volta; para tanto, enriquece, forja sua morte. Valentine, em sua espera, ouve grosserias de seu namorado e de Joseph, chora pelo cão, pelas coisas ouvidas pelo juiz, força os limites de seu corpo na barra de dança. Ou seja, as diversas maneiras de sentir das personagens estão ligadas às maneiras de se relacionarem, em suas escolhas éticas e ações com os outros.

Benjamin (1989: 137) demonstra como os aparelhos de reprodutibilidade técnica ampliaram o alcance da *mémoire volontaire*, porém atrofiaram o exercício de cristalização de experiências, próprio da *mémoire involontaire*. A percepção visual, para

o filósofo, é essencial na construção da memória enquanto materialidade, o que está presente nos aparatos de captura de imagens e sons. Se pensarmos a *Trilogia das Cores* como narrativa, no sentido benjaminiano, podemos dizer que há uma magia que envolve os objetos com os quais as personagens estabelecem relações. Julie toca o móbile azul e se contorce, fecha os olhos com força; Karol beija o busto, empurra-o. Nos dois primeiros filmes, tocar os objetos traz à tona memórias e desejos; e as dimensões da percepção desses objetos transbordam a imagem, de maneira a estimular outros sentidos, diversas sensações.

A construção visual detalhada e complexa é constante na filmografia de Kieślowski. A efervescência visual e auditiva do primeiro filme da *Trilogia* é uma experiência sensorial tanto para a personagem quanto para o espectador. Em *Bleu*, o filme apela para a visão de maneira evidente: objetos, ambientes, atmosfera, luzes e reflexos azuis, planos de detalhe e miniaturização (uma pena, um cubo de açúcar, o mundo refletido na íris de um olho ou em uma colher). Todos esses aspectos e dimensões concorrem para exprimir o mundo interior da personagem (o ambiente da piscina, os *fades*), para pressioná-la (os reflexos de luzes azuis sobre seu rosto, o móbile, o papel de bala). Aliás, é também como uma presença intensa e permanente que a música aparece no filme, de modo que podemos tomá-la como uma personagem – assim como o são Olivier e Lucille – que força Julie a lembrar e se relacionar. O “Concerto para a Unificação da Europa”, música tema do filme e eixo da narrativa, entra em cena sempre portentosa, com força, unido, muitas vezes, a *fades* na cena.





Figuras 2 e 3: imagens de cenas de *Bleu*, em sequência cronológica de ocorrência no filme.

Em *Blanc*, o sentido do tato, especialmente o contato físico entre os corpos, é o mote da separação entre Karol e Dominique, posto que ele não consegue satisfazê-la sexualmente em território francês; e seu plano de vingança objetiva trazer a ex-mulher para a Polônia a fim de tê-la novamente, tocá-la. A questão corporal (o contato, a dor) está disposta nas surras que Karol leva, na tentativa de consumir o ato sexual na França – e sua consumação na Polônia –, sendo, então, um filme que coloca a proeminência do sentido do tato em sua acepção de toque e especialmente de posse. Também a música é essencial, mormente nos instantes em que Karol coloca em ação seu plano de vingança; e outros ruídos são presença marcante, como a revoada de pombos, que faz Karol parar na escadaria do tribunal, olhar para as pombas sorrindo – esse som, posteriormente compreendemos, é o que marcou sua lembrança do casamento com Dominique.



Figura 4: imagem de uma cena de *Blanc*.

Do mesmo modo, *Rouge* opera o tratamento de seus temas – a incomunicabilidade, os acasos, os desencontros –, por meio dos sentidos que envolvem essas questões de falhas na comunicação: o ouvir e o falar, sobretudo. Observamos isso ao notar que esse é o filme com maiores diálogos, sendo eles fundamentais para o entendimento e para a própria narrativa: os diálogos rudes ou sensíveis entre Valentine e Joseph, as escutas clandestinas de Joseph, as conversas telefônicas secas entre Valentine e Michel. Outro sentido importante, embora com intensidade mais sutil quando comparado a *Bleu*, é a visão: Valentine trabalha como modelo, e seu rosto no *outdoor* imenso é diversas vezes exibido intencionalmente para a câmera – e esse mesmo rosto atormentado do *outdoor* se repete ao final, na imagem que conclui a *Trilogia*.



Figura 5: imagem de uma cena de *Rouge*.

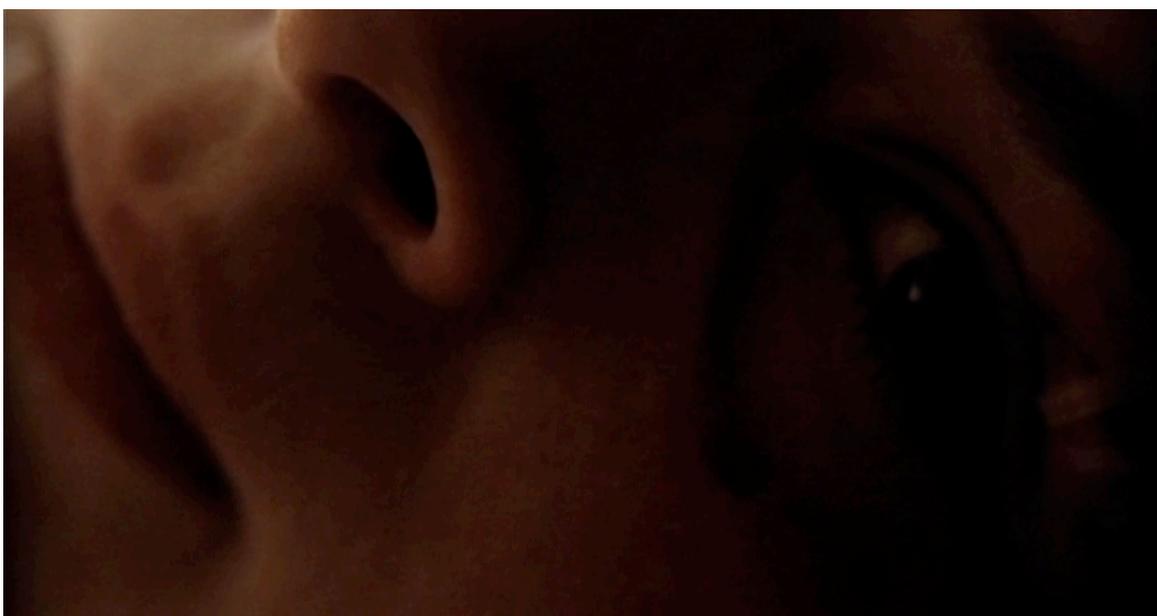
Há um excesso de elementos simbólicos, visuais e sonoros, que produzem sentidos, conexões e associações, como entre as cores e os ideais da Revolução Francesa. Na *Trilogia*, a tensão entre matizes e ideias, para além de articular as cores da bandeira francesa com o lema estampado no logotipo oficial do governo francês³, responde, mais essencialmente, a uma tentativa de relacionar essas cores e ideais em suas questões individuais da existência humana. No entanto, a associação não parece basear-se em relações estruturais, e não é nosso objetivo procurá-las; o que observamos é uma associação um tanto quanto peremptória e superficial pela sequencialidade (dos filmes, das cores, das palavras): a liberdade é azul, a igualdade é branca, a fraternidade é vermelha. Respectivamente, cada filme que utiliza a cor, marcada e intensamente, parece antagonizar esses ideais: *Bleu* é um filme sobre perda, solidão e dor; *Blanc* é um filme cínico sobre vingança; *Rouge* versa sobre a incomunicabilidade e os desencontros. Observando sobre esse prisma, os longas não parecem retratar e relacionar as cores às grandes concepções e interpretações consagradas na filosofia à cada palavra-ideia. Calcados nos dilemas e sentimentos de suas personagens centrais, os filmes se agarram a eles e a seu estado interior no momento de significar e relacionar cores e lema.

Vale notar que os longas são filmados com diretores de fotografia distintos; logo, são visualmente diferentes um do outro, sendo que cada um usa a cor predominante de uma maneira própria. O azul permeia a iluminação de todo o primeiro

³ É interessante observar que no logotipo oficial do governo francês as cores da bandeira traçam o perfil de uma mulher, em branco, e as cores azul e vermelha delimitam seu perfil, formando a bandeira. Logo abaixo da bandeira estilizada encontram-se as palavras “Liberté · Égalité · Fraternité”.

filme, bem como aparecendo em objetos. Já no terceiro, os objetos vermelhos destacam-se contra a estrutura neutra – sem a gravidade do azul, o vermelho é apenas um fio de cor segurando esses mundos paralelos. *Blanc*, por sua vez, é dominado por uma monotonia prosaica, com o branco aparecendo tanto como ausência de cor como algo para além da mera falta: *flashes* brancos aparecem na tela – o que sugere o êxtase do orgasmo –, a neblina branca permeia as imagens da lembrança do breve casamento, Karol e Mikolaj correm pela imensidão branca; mas, levando em consideração sua neutralidade, podemos procurá-lo em qualquer lugar da tela: na neve, carros, papéis, isto é, não há um direcionamento para notá-lo, logo, seu significado não é ligado a um sentimento específico, tampouco a uma única interpretação.

O visual de *Bleu* é o mais explícito e mais intenso em sua utilização da cor em associação com os estados de espírito pelos quais passa Julie. Os momentos de tristeza, solidão, dor e rememoração são marcados pela cor azul (e também pela música). A beleza da composição e da fotografia das imagens chama a atenção para o próprio dispositivo enquanto construção visual. Kieślowski, nesse longa-metragem, tenta filmar os complexos e difíceis estados emocionais e situações interiores a partir das fronteiras da linguagem cinematográfica que ele tinha à sua disposição. De fato, ele estica a linguagem tanto quanto possível, de modo a abrir novas paisagens cinematográficas (o cubo de açúcar, os mínimos reflexos). Essas imagens não são trivialidades ou distrações; pelo contrário, representam um esforço e uma estratégia de desestabilização. O que Kieślowski está procurando fazer é encontrar uma linguagem cinematográfica que consiga expressar os dilemas e as dores de Julie.





Figuras 6 e 7: imagens de cenas de *Bleu*, em sequência cronológica de ocorrência no filme.

Se o azul medeia, então, a trajetória de Julie, sendo presença constante e marcante na cenografia e na iluminação, em *Blanc e Rouge* a construção visual opta por uma estrutura neutra por sobre a qual essas cores aparecem – ou em momentos marcantes ou como um fio conectando espaços e tempos. O segundo filme da *Trilogia* se utiliza de uma narrativa mais funcional e menos flexível que a do primeiro. O personagem de Karol, anti-herói tragicômico, passa por diversas desventuras: o malfadado casamento com Dominique, o extravio de sua mala (e, portanto, de si mesmo, já que se encontrava dentro dela) na volta à terra natal, as armações e as surras que leva. O panorama para esses descaminhos é austero, quase ascético; a economia no cenário, cenas e encenação é importante nessa narrativa que sugere mais que evidencia, e, assim, solicita essa estrutura visual em uma paleta de cores neutra – preto, branco, cinza, marrom e seus matizes.



Figuras 8 e 9: imagens de cenas de *Blanc*, em sequência cronológica de ocorrência no filme.

A narrativa filmica sucinta e a utilização de imagens recorrentes fazem com que elas acumulem significados pela repetição: mala, moeda, busto feminino, casamento, são imagens e objetos que se tornam compêndios de ideias. Os artefatos aqui dispostos são fundamentais, pois desencadeiam ações, isto é, são agentes na medida em que a relação que Karol estabelece com cada um deles é desencadeador de sentimentos que o fazem agir em algum sentido.

Além dessa recorrência imagética, em que a cor branca não se faz tão essencial (desses objetos, apenas o busto é branco) para assinalar índices importantes, o branco sobressai visualmente em algumas situações: a luta com os assaltantes ao chegar à

Polônia, nas lembranças do casamento, ao beber e correr com Mikolaj, no orgasmo de Dominique. Em tais momentos, poderíamos associar o branco à igualdade: ausência de cor e ausência de diferenças. Porém, *Blanc* trata justamente de diferenças incomensuráveis. Dominique ama Karol; ela diz, após mais uma tentativa fracassada de sexo: “Se digo que te amo, você não entende. E se digo que o detesto, você também não entende. Não entende nem que eu o desejo, que preciso de você. Entende? Entende? Não!”. O visual branco de *Blanc* permite várias associações, porque está marcando tanto os detalhes (o busto, as lembranças, os papéis), quanto as pequenas epifanias – o orgasmo de Dominique, a euforia de Karol e Mikolaj correndo.



Figuras 10 e 11: imagens de cenas de *Rouge*, em sequência cronológica de ocorrência no filme.

Acima do café *Chez Joseph*, conforme a inscrição em um toldo vermelho, o telefone toca. Uma Valentine afobada atende; é seu namorado, Michel, da chuvosa Inglaterra. Valentine fala e aproxima-se da janela: na rua abaixo, um jipe vermelho estacionado na esquina. Valentine estica-se na barra vermelha na aula de balé; depois, em uma sessão de fotos, seu rosto é fotografado repetidamente contra um fundo vermelho. Na parede, a foto de uma bailarina, apenas em preto, branco e vermelho, Auguste surge à frente desse quadro e procura pela janela a origem de um som; Valentine passa correndo pela rua, para conter o alarme disparado de seu carro, Karim passa pela esquina e Auguste, na janela, a vê e sorri. Valentine, com uma blusa vermelha, conversa pela segunda vez com o juiz Joseph, na casa dele; é uma conversa tensa, espinhosa, mas também delicada e cortês. Auguste para no sinal e olha em frente fascinado: o rosto de Valentine, enorme, contra o fundo vermelho. No teatro, novamente Joseph e Valentine sentam para dialogar, eles sobriamente vestidos contra a estridência vermelha, saturada, do teatro. Como se pode notar pelos “fotogramas” comentados aqui, o vermelho aparece em toda parte: na chamada perdida, nas roupas, nos carros, nos semáforos fechados – são como sinais de alerta.

Se a cor vermelha remete a amor e morte, representa tanto perigo como paixão, o confronto entre Valentine e Joseph é o encontro entre esses dois significantes, em uma encenação de como, no vermelho, os sentidos aparentemente opostos figuram simultaneamente. No filme, essa coexistência está no confronto entre experiência e juventude, decepção e idealismo: Valentine, conforme afirma o próprio *slogan* da propaganda de goma de mascar, é “*fraicheur de vivre*”. Joseph é uma alma amarga e decepcionada, com o mundo e consigo mesmo.

Se *Bleu* transmite uma reflexão sobre perda, e, em *Blanc* somos tomados por uma sensação de jogo, *Rouge* traz os temas dos longas anteriores conjugados em um comentário sobre a compaixão e a amizade. O que reúne esses materiais são as dimensões que desvelam o paralelismo entre Joseph e Auguste, as iminências de encontro entre Valentine e o jovem advogado, e as histórias tristes de perdas e decepções de Joseph, Auguste e Valentine. Os sinais em vermelho são, então, um subtexto: o uso insistente da cor nos cenários e detalhes deixa entrever o paralelismo e a interconectividade entre as vidas das personagens (ao menos para o espectador e, ao que parece, para Joseph). Os detalhes em vermelho esboçam uma ligação entre as personagens, tanto no presente filmico quanto nos futuros possíveis, delineados pelo

final. Esses aspectos, em *Rouge*, contribuem para o sentido de que o destino sussurra abaixo da superfície da história.

Com isso, vemos Kieślowski aproximando-se do que Barthes (1990: 55) chamou de “sentido obtuso” da imagem, a saber, aquele sentido que é velado, que perturba, que é enfático e descontínuo. Isso porque, observando os filmes, nota-se que as cores erigem e manipulam a tessitura das tramas. Ao que nos parece, a qualidade sedutora e sensível da *Trilogia das Cores* é resultado de sua estimulação à nossa atenção visual. Kieślowski nos encoraja a olhar para as cores e objetos, buscando nessas dimensões seus possíveis e diversos significados. A maneira leve de filmar um móvel ou uma mesa desordenada, por exemplo, os sobrecarrega com uma aura visual de modo a impulsionar-nos para ler seus sentidos mais obtusos. A música prodigiosa de Zbigniew Preisner reforça essa aura. Com a trilha sonora soberba em conjunto com a beleza e delicadeza sinérgica das imagens, os filmes esbanjam em suas sugestões e sensações. Kieślowski e Preisner firmaram sua parceria em 1984. A partir de *O Decálogo* (1988), o compositor passou a acompanhar a criação fílmica desde a concepção dos roteiros, o que lhe permitia pensar na música desde o princípio, criando-a para se adequar a funções dramáticas – ou para revelar na música algo não presente na imagem, por exemplo.

Particularmente em *Rouge*, há uma sincronia peculiar entre música e imagens. Preisner compôs uma música inspirado na construção melódica e rítmica do *Bolero*, de Ravel, para o filme: as imagens e a música se iniciam singelas e, ao longo da narrativa, multiplicam-se, desdobram-se. É uma harmonia, uma frase musical, que se repete, mas vai se complexificando a cada repetição. Como observa Lévi-Strauss (2011: 637), o aspecto fundamental da obra de Ravel é a ambiguidade, na métrica, na melodia e no ritmo. Inclusive, a ambiguidade é característica das obras de Kieślowski, e nesse filme em particular ela se desdobra em recorrências e paralelismos. Essa ambiguidade intrínseca ao *Bolero* manifesta-se também em *Rouge*. A construção complexa, na música, é ambígua ao manter relações equívocas e dúbias entre ritmo e melodia, e, assim como o ouvido percebe algo a mais, que não está escrito na partitura do *Bolero*, assim como o olhar, atraído em *Rouge*, percebe rastros e sutilezas.

No *Bolero*, uma frase musical é repetida diversas vezes, mas a aparente simplicidade da obra, conforme a análise minuciosa de Lévi-Strauss (2011), revela que decupagens, assimetrias e harmonias estão presentes na música, em suspenso, por baixo da frase principal, inclusive concorrendo com ela. A narrativa fílmica coloca o mesmo problema: uma história de vida se repete, mas sussurram, abaixo dessa trajetória, outras

vidas, e o que nos prende na narração, como nos prende na música de Ravel, é a espera pelo desfecho, que deve dar conta das diversas linhas colocadas ao longo do discurso e, enfim, responder ao problema inicial.

O final da narrativa apresenta uma solução orquestrada por Joseph, quando afirma que devia ter conhecido Valentine antes, quando jovem. A história de Auguste, que até então seguia as desventuras da vida vivida pelo velho juiz, tem sua guinada no desastre do *ferry*. Mais que a solução para sua própria narrativa, o filme apresenta, ainda, um fechamento para os longas-metragens anteriores, que permaneciam em aberto até então. Em um crescente, a música de Ravel e o filme de Kieślowski repetem seu enunciado, desenvolvendo, ao longo de seus discursos, contratemas e complicações.

A maneira como o diretor polonês desenvolve a trama e as personagens, nesse filme, encontra ressonância com a música: existe uma gama de recorrências na história, nos sentimentos pessoais, nas personagens, nas escolhas e na melodia. Os ritmos, tanto no *Bolero* quanto em *Rouge*, são defasados um em relação ao outro: um desenvolvido, outro condensado, ou seja, o segundo parece estar sempre um compasso atrás do primeiro. Em *Rouge*, a construção paralela das rotinas de Valentine e Auguste, que quase – mas nunca – esbarram-se no plano real, confirma essa proposição – além do fato de Auguste viver a vida vivida por Joseph, estando sempre um passo atrás do que sabemos que irá acontecer na vida do jovem juiz. Admitindo, pois, essas oposições rítmicas, presentes na música e na imagem, é possível notar que a obra busca superar essas oposições, construídas de modo complexo e ambíguo.

O fechamento do *Bolero* e de *Rouge* inicia-se quando a repetição chega em um ponto culminante: a resolução faz-se imprescindível nesse momento ápice do desenvolvimento da trama. Conciliando as incompatibilidades e assimetrias, o encontro entre as linhas melódicas e rítmicas, entre as ordens do real, do simbólico e do imaginário, entre os planos paralelos e superpostos de Valentine, Joseph e Auguste, linhas, ordens e planos que se perseguiram durante toda a obra (musical e filmica), alcançam-se num encontro que permaneceu durante toda a obra uma utopia (Lévi-Strauss, 2011: 642-643).

Já em *Blanc*, o uso da música segue o molde da narrativa clássica: dramatiza, suspende, intensifica o clima e a emoção das imagens, aparecendo tanto como música de fundo (como nas cenas de Karol vigiando o trailer de seu novo empregador), como veículo narrativo e emotivo principal (como Karol e Mikolaj correndo pela neve). No filme, a música exerce essencialmente a função de dar continuidade rítmica e formal à

narrativa. Mas não apenas isso. Na abertura do filme, por exemplo, joga-se com a continuidade das imagens e do som: as imagens estão montadas em paralelo (os pés de Karol caminhando, a mala passando pela esteira do aeroporto) e a música ultrapassa esses planos continuamente, isto é, ela é utilizada em fluxo musical. A inovação é que esses planos são descontínuos, sequências distantes, temporal e espacialmente, o que faz da sequência uma exploração da montagem paralela, dos *flashforwards* e do campo sonoro contínuo.

A sensação de ambiguidade também perpassa pela música. Em *Bleu*, as vozes musicais se multiplicam na autoria do Concerto: Patrice, Van den Budenmayer, Julie, o flautista da rua, Olivier. O modo como o diretor trata a música é semelhante ao modo como trata as imagens: temas e personagens recorrentes cruzam com melodias e compositores que já foram demarcados em vários filmes anteriores⁴; as imagens se multiplicam assim como os temas musicais se desdobram.



⁴ A marcha fúnebre que ouvimos no enterro de Patrice é a mesma música, também em um contexto de morte, de *Sem fim* (1984), primeiro filme da parceria Kieślowski, Preisner e Piesiewicz. Outro exemplo são as recorrências do compositor Van den Budenmayer, no *Decálogo*, *A Dupla Vida de Veronique* e na *Trilogia das Cores*.



Figuras 12, 13 e 14: imagens de cenas de *Bleu, Blanc e Rouge*, respectivamente.

A música em *Bleu* ultrapassa as fronteiras da diegese e da função clássica da trilha sonora: não sabemos ao certo de onde vem a música que atormenta Julie (afinal, só ela a escuta?). Numa das erupções da música, Julie está nadando na piscina e, quando está prestes a sair, a música surge; ela, então, mergulha na água novamente e esconde os ouvidos com as mãos: ao mergulhar, o volume da música diminui. Seria, portanto, uma audição subjetiva que se impõe? Outro exemplo interessante: quando Julie pega um papel sobre o piano da casa onde morava com a família, uma câmera subjetiva nos revela o que está no papel: uma frase musical. E o som dessa frase é executado. A narrativa informa, visual e auditivamente, o que está no papel que Julie vê. Em *Bleu*, o

objeto que desencadeia relações é a música. A partitura inacabada do “Concerto para a Unificação da Europa” é um *réquiem* para a morte de Patrice e uma ode à volta de Julie à vida: é por querer participar da composição que ela se abre para Olivier. De fato, a inquietude e as interrogações são recorrentes no cinema de Kieslowski, são aspectos problematizados de diversas maneiras.

Os três longas-metragens da *Trilogia das Cores* tratam de pessoas separadas daqueles que amavam e, eventualmente, do próprio mundo. Todos os três mobilizam questões sobre comunicação e trocas, mas também invocam a lei de diversas e diferentes maneiras: princípios éticos, pressupostos morais, direitos civis. Mas, além das recorrências temáticas, podemos ainda notar recorrências imagéticas: *closes* em pés e mãos, gestos, silêncios, cores. Um exemplo marcante dessas repetições é que nos três episódios uma senhora idosa tenta jogar uma garrafa em um coletor de lixo. Valentine fecha o círculo ajudando-a. A circularidade e as recorrências não param por aí: a amargura e o isolamento voluntário de Julie e Joseph; a frieza comunicacional com os outros de Dominique e Michel; o *voyerismo* de Joseph, Karol e Auguste – os dois últimos ainda acompanham suas ex-mulher e ex-namorada, respectivamente, tendo relações sexuais com outros; o uso de manipulações para fazer a pessoa desejada voltar-se para o manipulador, como o fazem Olivier, Karol e Joseph; a compaixão despertada pelos animais, sentimento vivido por Julie e Valentine. Notamos, portanto, a possibilidade de enxergar diversas estruturas, elementos e dimensões que se fazem presentes nos três filmes. A *Trilogia das Cores*, nessa medida, estimula tal diversidade de leituras e de pontos de contato entre os filmes, porque opera mais pela descontinuidade *entre e dentro* das próprias narrativas do que pela unidade fechada em si mesma, que o substantivo “trilogia” pode sugerir em primeira instância.

Com efeito, as sequências finais dos longas ratificam o sentido de que a *Trilogia* percorre rastros de temas ocidentais da condição humana moderna: amor, culpa, solidão, amizade, tristeza, medo, imprecisões éticas. O material da *Trilogia* são os relacionamentos no mundo moderno e, assim, a fratura entre a experiência privada e a experiência pública. Benjamin (1994b), em seu texto sobre *O Narrador*, de 1936, já alertava para essa ruptura: a substituição de uma história comum por histórias particulares dá à vida individual uma preciosidade inebriante, mas pobre e solitária.

A problemática da narração é fundamental em Benjamin, pois condensa um dos paradoxos da modernidade: a impossibilidade da narração e a exigência de se ouvir histórias. Podemos assumir essa problemática na análise da *Trilogia*: como narrar sem

sufocar os silêncios, as hesitações, as lacunas e as ambiguidades? Ao examinarmos os filmes observamos temporalidades cruzadas, o inacabamento do que passou e sua interferência no presente filmico, a abertura a diversos e possíveis futuros. Trata-se, em Kieślowski, de olhar com atenção para os detalhes, fragmentos, gestos; ou, como sintetizou Dawsey (1999: 44) em relação às obras de Brecht e Benjamin, e que expandimos aqui para a *Trilogia*, trata-se de um olhar que procura o que o modelo estabelecido tende a ocultar, “sua ‘estranheza’, seu ‘desbotamento’ e suas ‘elipses’ e ‘incoerências’, ‘emendas suspeitas’ e ‘comentários tendenciosos’”. De fato, a *Trilogia* privilegia as angústias, os momentos de tensão, as contradições e as tentativas das personagens se colocarem e se relacionarem no mundo. Os finais admitem diferentes desenvolvimentos e várias conclusões que o espectador pode escolher e mesmo inventar, afirmando o inacabamento como parte fundamental de suas narrativas.

Nesse sentido, a *Trilogia* guarda em si essa materialidade sensível de imagem que se desdobra, como na música que surge, de repente e diversas vezes, no filme *Bleu*, como elemento metafórico-sinestésico da subjetividade de Julie; como na incomunicabilidade e incompreensão que cadenciam as motivações de Karol, em *Blanc*; ou no paralelismo das histórias e os desencontros de *Rouge*. As sequências finais também se desdobram: um giro pelas personagens, em *Bleu*, a conversa muda e distante, em *Blanc*, o encontro das personagens, em *Rouge*: são imagens que exprimem uma profusão de sentidos igualmente capturáveis. Entendemos, portanto, que a *Trilogia* constrói sua narrativa a partir de elementos tanto no aspecto formal quanto narrativo, para sugerir e convidar a participação do espectador (a narrativa rarefeita e fragmentada, os sentidos deixados em aberto na imagem), engendrando um diálogo com ele e transformando a experiência cinematográfica em experiência de participação afetiva e reflexiva.

Para Taussig (1993: 139), a magia da mimesis se encontra justamente “na transformação pela qual a realidade passa quando se descreve sua imagem”. Nos filmes, a vida se revela no banal, pois há uma evocação do cotidiano prosaico e excitante, desvelando nesse cotidiano pequenas epifanias. É nesse dia a dia ordinário e, ao mesmo tempo, maravilhoso que os filmes transbordam e estendem sua força e sensibilidade. Os sentimentos velados transpiram afetos nas palavras e silêncios, nas imagens que mostram e não mostram. Os filmes são perpassados pelos encantos do cotidiano, em uma narrativa que flui com um olhar atento e sensível para as miudezas do mundo diário: um *close* revela uma minúscula pena, em *Bleu* (de fato, este filme leva a

miniaturização poética a extremos); o perfil assombrado de Valentine no *outdoor* gigantesco e, à sua frente, o semáforo com a luz vermelha acesa, como que pedindo atenção à imagem que se vê ali. *A Trilogia das Cores*, no limite, possui uma unidade no não dito, nas miudezas das imagens, que transbordam e transpiram sentidos. É nesse lugar que os filmes se encontram: na presença, às vezes leve, às vezes bruta, da vida em seu maravilhoso cotidiano.

Nesse sentido, Kieślowski explora a estranheza do modelo filmico, de modo a revelar suas inconsistências (por meio da revelação da câmera, por exemplo), estilizando sentidos e técnicas convencionais. Dessa maneira, o diretor arranca o filme de seu contexto e propõe novas significações. Ao procurar “escovar a história [e o modelo filmico] a contrapelo”, como sugeriu Benjamin (1994c: 225) em outro contexto, Kieślowski subverte sentidos, interrompe a leitura e busca liberar a “enorme energia da história que se encontra confinada no ‘era uma vez’ da narrativa histórica [e cinematográfica] clássica” (Taussig, 1993: 15).

A ênfase nas personagens, sua ambiguidade e inacabamento, insinuam uma preocupação em fazer do espectador parte constitutiva do filme. Nesse sentido, compreendemos que *A Trilogia das Cores* provoca um impacto sensorial, um conhecimento sensível que tomamos como campo, como experiência. *A Trilogia das Cores* mostra que não existem Liberdade, Igualdade ou Fraternidade como verdades absolutas e universais. Sua questão mais essencial é descobrir de que maneira é plausível, nos conturbados dias de hoje, viver esses ideais integralmente, ou melhor, de que modo suscitar pequenos acontecimentos e situações que “forcem a vivência destes valores não como entidades absolutas, mas como pequenas sementes de experimentação que se modificam para cada nova situação, para cada novo encontro” (França, 1996: 16).

Nessa medida, Kieślowski buscou diferentes olhares e pontos de vista, tanto nas imagens quanto nos problemas mostrados. Nesse sentido, observamos um cinema de detalhes, que quebra a linearidade na tentativa de descobrir linhas de fuga e de continuidade – e que busca ver os acasos e possíveis, os desdobramentos das imagens, da música, da ética. Logo, essa exploração de novos espaços tem a intenção de questionar o cinema e os valores ocidentais, para então, mediante um olhar delicado e preocupado demasiadamente com detalhes, distanciado e provocador, dialogar com o espectador. Se os temas se repetem – tanto nos episódios da *Trilogia* como na filmografia do diretor –, essas recorrências estão sempre inseridas em diferentes

contextos, descortinando suas possibilidades e problematizações. É possível afirmar que grande parte da filmografia ficcional de Kieślowski versa sobre as mesmas questões: os dilemas existenciais e éticos que figuram na existência humana. Os contextos são diferentes, mas as recorrências de personagens e dramas revelam uma conectividade entre os filmes. Podemos vê-las na dor e na elaboração do luto pelas mulheres em *Sem Fim e Bleu*; pelos problemas conjugais devido à impotência sexual masculina em *Decálogo 9* e *Blanc*; nas circularidades e duplos em *A Dupla Vida de Veronique* e *Rouge*⁵.

O fato é que a experiência cinematográfica proposta por Kieślowski envolve uma força tátil, pois desloca o olhar e o próprio corpo do espectador. As imagens na tela ganham profundidade, fazem refletir e afetam sensivelmente o espectador. Na *Trilogia das Cores*, fluidez no espaço e disjunção no tempo confluem; a trama narrativa, a textura cinematográfica e a sedução do cotidiano minimalista fazem dessa obra uma prosa poética. Com seus detalhes expressivos, suas duplicidades e espelhamentos de gestos, *closes* e expressões, cores e sons, pela força das personagens e dos objetos em circunstâncias variadas, a *Trilogia* de Kieślowski continua a nos fascinar, pelas conexões e provocações que engendra, pela travessia que percorremos *pelos* e *com* os filmes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, W. “A imagem de Proust”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- _____. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- _____. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994c.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DAWSEY, J. *De que riem os bóias-frias? Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. Tese (livre docência). São Paulo: SBD/FFLCH/USP, datilo, 1999.
- FRANÇA, A. *Cinema em azul, branco e vermelho*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- HOWES, D. *Sensual relations – engaging the senses in culture and social theory*. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, C. “Finale”. In: *O Homem nu*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

⁵ Os trabalhos de França (1996) e Miranda (1998) também apontam para essas recorrências.

- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MIRANDA, S. A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieślowski. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Campinas, 1998.
- TAUSSIG, M. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

O trabalho de Claudia Andujar e sua insujeição pela luz¹

Carolina Soares²

Resumo

Este texto tem como objetivo buscar aproximações metodológicas entre dois campos do conhecimento: o da História da Arte e o da Antropologia. A proposta é tentar entender de que modo o trabalho da artista Claudia Andujar tangencia questões que dizem respeito ao modo como, em suas fotografias, a luz adquire sentido estético assim como cosmológico.

Palavras-chave: Claudia Andujar – Yanomami – Fotografia

¹ Este artigo foi elaborado para o debate realizado no Encontro Internacional de Antropologia Visual (EIAV), 2014. Algumas questões encontram-se em discussão e, portanto, suscetíveis a novas elaborações. Por esse aspecto processual do texto, solicito que para qualquer menção às ideias aqui esboçadas seja solicitada autorização prévia. carolinasoares0305@gmail.com

² Doutora pelo programa História, Teoria e Crítica da Arte da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com tese sobre o trabalho da artista Claudia Andujar. É integrante do Grupo de Estudo Arte & Fotografia da ECA USP. Dentre os livros publicados está *A 4º graus do equador* editado, em 2014, em parceria com o Ateliê 397 e o Centro Cultural Banco do Nordeste de Fortaleza. É coordenadora de conteúdo da Base7 Projetos Culturais onde acompanha o desenvolvimento de exposições e livros de artes plásticas.



Figura 1

Na fotografia (figura 1) intitulada *Wakata-ú, TIY, Roraima, 1974*, a capacidade de discernir os elementos registrados na imagem fica suspensa. Pelo contraste brutal entre luz e sombra, é permitido apenas um tatear pelas superfícies interditas. Seguindo o movimento natural do olhar que procura pela claridade para se constituir, supõe-se que se trata de um lugar fechado cujas paredes são construídas a partir de algum material entrelaçado (como cipó, palha, ou madeira), que funciona como uma espécie de peneira para a passagem de luz. Prolongando a observação pelo percurso trilhado pelos pequenos feixes da parede, logo se visualiza um espaço centralizado pelo enquadramento da fotografia, o qual, pela maior intensidade luminosa, imagina-se ser um acesso de entrada.

Na parte superior dessa estrutura fechada pela escuridão, visualizam-se duas aberturas que permitem uma forte luminosidade penetrar no espaço sem anteparos de filtragem ou vedação, o que leva a crer que foram construídas para assumirem algum

papel central naquele lugar específico. Mesmo advindos diretamente de raios solares, esses intensos fluxos luminosos parecem não alcançar o chão. Flutuam no ar sem a preocupação de cumprir a função de dar sentido às coisas do mundo quando revestidas pela claridade. Eles apenas tocam levemente dois corpos humanos posicionados no primeiro plano da fotografia. Aquele mais iluminado surge como uma mancha, um borrão de luz no canto direito da imagem, já quase desaparecendo do quadro. O outro, posicionado próximo e à diagonal do primeiro corpo, é quase despercebido, a não ser por um suave contorno corporal pouco definido pela escuridão que aponta para uma presença.

Dois aspectos contínuos tornam-se marcantes na imagem, a saber, o caráter ascensional assumido pelos raios solares que, ao formarem diagonais centralizadas, ordenam não apenas o espaço como também enfatizam serem eles o assunto primeiro da fotografia. E ainda, a maneira como essa mesma luz parece desmaterializar os corpos imersos em plena escuridão.

Esse último aspecto, contudo, traz uma ambiguidade, pois – se a fotografia é contingência pura e só isso pode ser – (sempre *alguma coisa* representada) (Barthes, 1984:49), o que significa a intenção de fazer crer na captação de algo que parece não existir enquanto matéria concreta?

Insistindo na questão sobre a presença incontestável do referente, o estudioso francês Roland Barthes concebe a natureza da fotografia como uma repetição incansável de alguma coisa ou de alguém. O intelectual diria que a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento. Por isso, classifica a fotografia como pertencente à classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los. É o que denomina como “teimosia do Referente” (Barthes, 1984:15).

Para responder à pergunta anteriormente colocada –o que significa a intenção de fazer crer na captação de algo que parece não existir enquanto matéria concreta? – torna-se então necessário compreender o suposto desaparecimento daqueles corpos humanos como uma intervenção da fotógrafa Claudia Andujar não com o intuito de negá-los, mas sim de transmutá-los. A princípio, não é fornecida qualquer informação sobre aquela imagem – nem sequer pelo título *Wakata-ú, TIY* cujo significado permanece oculto pelo desconhecimento do idioma em que é escrito. Pode-se apenas fazer conjecturas partindo do modo como Andujar parece elaborar tecnicamente cada elemento.

Desse modo, a hipótese aqui aventada em torno da tentativa de figurar um processo de transmutação surge exatamente da presença absoluta da luz e da escuridão, dois aspectos trabalhados cuidadosamente pela artista. Sabe-se, pela tradição cristã ocidental, que a relação entre esses dois polos opostos ganha sentidos alegóricos sobre a criação do mundo, a distinção entre o bem e o mal, entre o céu e o inferno. A luz é a projeção divina que leva à salvação.

A maneira como Andujar a representa permite supor essa aproximação. Essa espécie de consubstanciação pela qual passa os corpos seria assim o resultado de manipulações fotográficas com o intuito de simbolizar o momento de ascensão das almas. O resultado seria a elevação dos corpos a uma dimensão metafísica do ser inalcançável. Transformados em “espectros” luminosos, eles extrapolariam a própria lógica fotográfica como se fosse possível registrar algo que escapasse à realidade.

*

Do ponto de vista da história da arte, uma análise sobre a presença da luz no trabalho de Claudia Andujar ganharia irrefutáveis argumentos juntao conceitos pictóricos barrocos, como aqueles defendidos por Heinrich Wölfflin, voltados não mais para uma visão que se daria por meio de linhas, mas por massas. Ver de forma linear seria procurar o sentido e a beleza do objeto primeiramente em seu contorno. Os olhos seriam então conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens.

Em oposição, a visão em massa ocorreria quando a atenção deixaria de estar concentrada nas margens, quando os contornos se tornariam mais ou menos indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos e os objetos, vistos como manchas, constituiriam o primeiro elemento da impressão. Isso significa que, nessa arte que Wölfflin percebe como pictórica ao invés de linear, o quadro seria dominado por luzes e sombras, sem que os limites físicos dos objetos fossem enfatizados. Apenas esporadicamente apareceria um segmento de contorno tangível. A exemplo de Rembrandt, ao pintar um nu sobre fundo escuro, a luminosidade, segundo Wölfflin, parece emanar naturalmente do escuro do espaço, como se tudo tivesse a mesma origem.

Mesmo em presença de absoluta nitidez formal, aquela peculiar união entre luzes e sombras modeladoras pode adquirir vida própria; figura e espaço, corpóreo e incorpóreo, podem unir-se na expressão de um movimento tonal independente, sem que a objetividade tenha sido prejudicada. (Wölfflin, 2000:27)

A ausência de nitidez sobre os contornos leva Wölfflin a entusiasmar-se em relação ao que percebe como o triunfo da aparência sobre a realidade, aspecto este que poderia vir a nortear o debate em torno da fotografia de Claudia Andujar caso fosse ignorado ser aquela imagem inicialmente comentada parte de uma série desenvolvida junto aos Yanomami.

Embora não seja negligenciado o fato de a artista resgatar aspectos barrocos que permeiam a maneira como constrói seu trabalho, é inegável o quanto essa mesma formalização volta-se, não para o resgate de uma tradição artística europeia, e sim para um diálogo estreito entre a representação fotográfica e a cultura indígena em questão. O objetivo aqui esboçado está, portanto, em traçar um recorte que privilegie alguns aspectos estéticos do trabalho da artista cuja compreensão apoia-se em dois textos *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem* (2002) e *A floresta de Cristal – notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos* (2006), ambos do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro.

Longe de propor uma discussão que abarque a complexidade das questões apresentadas pelo autor, muitas das quais fogem à minha competência. Trata-se, contudo, de buscar aproximações entre os dois campos de conhecimento – o da história da arte e da antropologia – na tentativa de localizar subsídios conceituais que estejam em consonância a uma linguagem analítica à medida (à altura) dos mundos indígenas (Castro, 2002), e que assim proporcionem um primeiro entendimento sobre a significação estética do trabalho da artista sem restringi-la a abordagens categóricas.

Isso porque em suas fotografias, a luz torna-se metáfora, assumindo um sentido espiritual, como em *Wakata-ú, TIY*, em que o espaço de uma maloca comunal é também o espaço cosmogônico de síntese do universo, supondo uma espécie de indiscernibilidade entre eles. Embora reconheça a minha incapacidade de alcançar a dimensão cosmológica da experiência xamânica, penso ser ela a via de entendimento sobre a visualidade no trabalho de Claudia Andujar. Como salienta o crítico de arte Paulo Herkenhoff:

A iluminação física, natural e artificial, desenvolve um sentido espiritual. A luz da fotografia de Andujar ora é uma aparição reveladora dos movimentos do *xapuri* ou *xabori*, ora parece uma “catedral”. O tema do xamanismo funde-se com a instância da produção de linguagem. Para captar o sentido da alucinação, o movimento da câmara deixa um rastro de luz, como se integrasse o ritmo xamânico. A longa exposição capta faixas de luz que emanam do teto da maloca e atravessam a imagem. Esses pontos de luz, estourados na imagem, correlacionam-se com a própria arquitetura circular da maloca, cuja abertura no teto é o espaço de conexões com o cosmo. (Herkenhoff, 2005:236).

Não resta dúvida de que a luz é o elemento primordial para a realização técnica de imagens fotográficas, porém no trabalho de Claudia Andujar ela não está a favor de um formalismo estéril. Muito pelo contrário, ela evoca imagens cuja natureza abstrata aproxima-se a um universo que de outro se torna inacessível. Daí chamar atenção a maneira como ela também está subjacente às narrativas dos ritos xamânicos, a exemplo do relato de Davi Kopenawa, pensador e líder político yanomami:

Os espíritos *xapiripë* dançam para os xamãs desde o primeiro tempo e assim continuam até hoje. Eles parecem seres humanos mas são tão minúsculos quanto partículas de poeira cintilantes. Para poder vê-los deve-se inalar o pó da árvore *yãkôanahi* muitas vezes. Leva tanto tempo quanto para os brancos aprender o desenho de suas palavras. O pó do *yãkôanahi* é a comida dos espíritos. Quem não o ‘bebe’ dessa maneira fica com olhos de fantasma e não vê nada. (Kopenawa apud Castro, 2006: 319)

Nesse trecho, destaca-se a descrição dos espíritos como *tão minúsculos quanto partículas de poeira cintilantes*. Para os Yanomami, os *xapiripë* ou “espíritos xamânicos” seriam uma espécie do gênero *yaiithëpë*, traduzido pelo antropólogo Bruce Albert como “seres não-humanos invisíveis” que podem ser belos e magníficos assim como terríveis e monstruosos. Eles compartilham da condição fantasmal dos mortos sendo formas espectrais, ou seja, imagens. De acordo com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, essa concepção heteróclita e heterogenia, aqui entendida como “espírito”:

[...] é menos assim uma coisa que uma imagem, menos uma espécie que uma experiência, menos um termo que uma relação, menos um objeto que um evento, menos uma figura representativa transcendente que um signo do fundo universal imanente – o fundo que vem à tona no xamanismo, no sonho, na alucinação, quando o humano e o não-humano, o visível e o invisível trocam de lugar. Menos um espírito por oposição a um corpo imaterial que uma corporalidade dinâmica e intensiva, um objeto paradoxal que, como Alice, não cessa de crescer e diminuir ao mesmo tempo. [...] Em suma, uma transcorporalidade constitutiva, antes que uma negação da corporalidade: um espírito é algo que só é escasso de corpo na medida em que possui corpos demais, capaz como é de assumir diferentes formas somáticas. O intervalo entre dois corpos quaisquer, mais que um não corpo ou corpo nenhum. (Castro, 2006: 320)

Os espíritos –*tão minúsculos quanto partículas de poeira cintilantes*– assemelham-se à natureza inapreensível dos feixes luminosos. Como bem analisa Viveiros de Castro, a narrativa de Kopenawa está preenchida por referências à luminosidade, ao brilho, às estrelas e aos espelhos.

A qualidade primordial da percepção dos espíritos é, assim, sua intensidade luminosa. Essa é uma experiência descrita na Amazônia. Os *Maï*, espíritos celestes canibais dos *Araweté*, são caracterizados por meio de abundante vocabulário da cintilação ígnea e do relampejar ofuscante, e sua decoração corporal se destaca pela cor e luminosidade

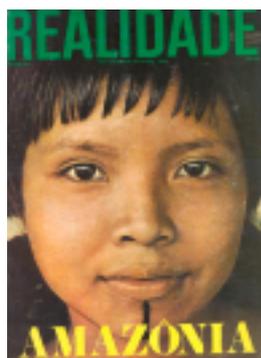
intensas. Os espíritos dos *Hoti*, os “Senhores do Fora, ou da Floresta”, são detectados no mundo da vigília por meio do trovão e do relâmpago, que são seus gritos e o rebrilho de suas lanças; às vezes eles são vistos, ou ouvidos, como jaguares. São percebidos nos sonhos como seres antropomorfos luminosos, pintados de urucum vermelho brilhante. (Castro, 2006: 324)

Viveros de Castro compartilha a impressão sobre uma concepção de luz, no caso amazônico, não como parte de uma “visibilidade-cognoscibilidade em um espaço extensivo, mas na luz como intensidade pura, coração intensivo da realidade que estabelece a distância inextensa entre os seres” (Castro, 2006: 324). E mais, resgata o fato de quanto mais intensa for uma luminosidade mais intensa também será o modo como atua no impedimento sobre a visibilidade das coisas. Daí, a luminosidade ofusca e traduz a natureza “super-visível” dos espíritos que se tornam “invisíveis” ao olho surpreendido por tal intensidade luminosa.

Retomando assim os limites estéticos que Andujar propõe, é difícil não estabelecer um diálogo estreito com a presença decisiva da luz nas narrativas Yanomami. O que leva a refletir sobre a ideia de construção luminosa, de dramaticidade criada pelo contraste brutal entre o preto e o branco e de naturalidade com que Andujar exerce domínio técnico sobre a situação desejada. A luz assume, portanto, a posição de personagem principal. É dela que parecem emanar os artifícios para fazer daquelas cenas algo que foge a um mero reflexo de uma determinada realidade. As coisas parecem habitar um estado que poderia ser descrito como vaporoso, escapando a uma apreensão cognitiva imediata.

*

Para um maior entendimento sobre essa espécie de comunhão entre o trabalho de Claudia Andujare os povos indígenas, mais especificamente os Yanomami, um ponto de partida é a edição nº 67 de outubro de 1971 da revista *Realidade*. É quando ela inicia seu envolvimento profissional e pessoal com questões políticas relativas à problemática do indigenismo no país. Entre 1971 e 1974, é contemplada, por duas vezes, com bolsa da Fundação Guggenheim para produzir seus primeiros ensaios sobre os Yanomami. E, em 1976, Andujar decide morar na reserva Catrimani, em Roraima, onde permanece por quatorze meses, com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).



Com a iniciativa da Editora Abril em produzir 320 páginas dedicadas à Amazônia, é dada aos fotógrafos- Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, George Love, Amâncio Chiodi, Darcy Trigo e Jean Solari- a oportunidade de um contato mais estreito com aquela região incluindo sua população, geografia, política social e com os desdobramentos de ações desenvolvimentistas propostas pelo então governo do general Médici – leia-se o projeto da rodovia Transamazônica. Acredita-se que tenha sido tanto essa vivência intensa com a realidade dos indígenas quanto a tomada de consciência sobre as possíveis consequências das empreitadas políticas ainda em curso que levaram Claudia Andujar aos Yanomami. Esse encontro representa não somente o início de um compromisso político em defesa dos indígenas como também uma mudança relevante no modo com que fotografa.

A partir desse primeiro contato, influenciada pelo amigo antropólogo suíço René FÜRST, aproxima-se da missão católica Consolata. Essa escolha permitiu à artista conhecer o missionário Carlo Zacchini com quem estabeleceu uma parceria duradoura, mediação crucial para sua convivência afetiva com os Yanomami e para os inúmeros retornos ao longo de quase vinte anos. Dessa experiência resulta sua atuante participação, a partir de 1978, na criação de um parque Yanomami nos estados de Roraima e Amazonas. Desde então, vem desenvolvendo ações que relacionam suas fotografias a um envolvimento para a demarcação das terras indígenas, numa espécie de comunhão estética e política indissociável. As discussões iniciais para a criação do Parque são um embrião da ONG que se constitui, em 1984, na Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), atualmente Comissão Pró-Yanomami.

O ano – 1977 – é aquele em que Andujar, com outros antropólogos e estudiosos de outros países, é enquadrada na Lei de Segurança Nacional, de 1969. Ela é retirada à força, pela FUNAI, da reserva Yanomami e proibida de viajar à Amazônia até 1978. Ao ser submetida a uma situação política autoritária, a artista interrompe bruscamente a

vivência com os indígenas para dar continuidade ao seu trabalho por meio das publicações. Configura-se, portanto, uma tomada de posição que se consolida pela decisão de rever o material fotográfico até então registrado e torná-lo público, fazê-lo circular tendo como ponto de partida a construção de uma experiência muito singular estabelecida com os Yanomami e outras tribos indígenas.

1978 data também os 350 anos da morte de três missionários rio-grandenses: Roque Gonzalez, Afonso Rodriguez e João Castilhos³. Nessa ocasião, o Conselho Indígena Missionário (CIMI) considera então justo não apenas lembrar a morte dos três missionários jesuítas como também a de milhares de índios sacrificados pelos Impérios Cristãos de Espanha e Portugal. Para tanto é celebrada a *Missa da Terra sem Males* acompanhada de publicação homônima, organizada por D. Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra e Martins Coplas.

As duas fotografias aqui apresentadas (figuras 2 e 3) são dos Yanomami e integram o conjunto que acompanha o livro *Missa da Terra sem Males* que ainda apresenta imagens de outros grupos indígenas todas produzidas por Claudia Andujar. Nelas, mais uma vez o interesse formal da fotógrafa está voltado para a maneira como luzes e sombras intensificam algo que parece fugir à simples percepção material do referente. No livro, torna-se quase inevitável uma aproximação entre o contraste de luz e sombra produzido nas imagens e uma interpretação religiosa desse efeito.



Figura 2

³Vale pontuar que, neste mesmo ano, é publicada a tradução em português do livro *Terra sem mal* da antropóloga Hélène Clastres.

O tema da transmutação é passível de ser resgatado. Nessas fotografias, no apelo metafísico dos contrastes luminosos, parece residir uma espécie de vontade de transcendência. Ademais, se é possível estabelecer alguma relação entre as imagens e o texto que compõe o livro, ela encontra-se no fato de ambos partirem de uma mesma percepção da luz como metáfora de algo intangível: para o cristianismo, a salvação, a purificação, a esperança; para os Yanomami, de uma cosmologia xamânica. Por meio de ambas, os povos indígenas poderiam ainda crer na possibilidade de reaver tudo aquilo que lhes foi tirado pelo o homem branco colonizador.

Em um trecho de “memória penitencial”, primeira parte de *Missa*, percebe-se uma narrativa evocando os males sofridos pelos indígenas com a desnaturalização de seu modo de vida pela intervenção de costumes colonizatórios:

[...]

Solo (R) *Eu vivia na pura nudez,
brincando, plantando, amando,
gerando, nascendo, crescendo,
na pura nudez da Vida...*

Todos *E nós te revestimos
com roupas de malícia.
Violentamos tuas filhas.
Te demos por Moral
a nossa Hipocrisia.*

[...]

Solo (R) *Eu era Liberdade
- não uma estátua apenas -,
Moara em carne humana,
a Liberdade viva.
Eu era a Dignidade,
sem medo e sem orgulho,
a Dignidade Humana.*

Todos *E nós te escravizamos.
E nós te sepultamos
na escuridão das minas.
Dobramos o teu corpo sob os canaviais.*

[...]

Solo (C) *Eu adorava a Deus,
Maira em toda coisa,*

*Tupã de todo gesto,
Razão de toda hora.*

*Eu conhecia a Ciência
Do Bem e do Mal primeiros.
A Vida era meu culto,
a Dança era meu culto,
a Terra era meu culto,
eu era um Culto vivo!*

Todos *E nós te missionamos,
infiéis ao Evangelho,
cravando em tua vida
a espada de uma Cruz.
Sinos de Boa-nova,
num dobre de finados!*

A estrutura de *Missã* é marcada por preceitos morais de culpa e de arrependimento como forma de remissão do colonizador diante da destruição provocada ao longo dos séculos. É seguido um ritmo que, no entanto, não é o mesmo daquele presente nas fotografias de Andujar. Se nelas é possível identificar certa dualidade entre polos opostos, esses não são exatamente de cunho moral ou religioso. A presença densa da luz e da sombra leva a compreensões diversas sobre a natureza do indígena que parece não encontrar ressonância no texto de *Missã*.

Para adensar a análise sobre como o trabalho de Andujar se articula com o universo teológico ao qual o conteúdo de *Missã* faz referência, o resgate do texto *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem*, do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, se faz esclarecedor. Nele, o autor cita uma página do *Sermão do Espírito Santo*, 1657, de Antonio Vieira em que o jesuíta compara a atitude dos indígenas do Brasil frente à evangelização a de uma estátua de murta: muito mais fácil de ser moldada que a de mármore, porém também muito mais fácil de ser desfeita, pois requer um trabalho constante de manutenção para que a forma seja mantida:

[...] Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil – que recebem tudo que lhe ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. [...] (Vieira apud Castro, 2002:184).

Diante dessa analogia com a estátua de murta, Viveiros procura entender a inconstância da natureza do indígena cuja origem, para ele, encontra-se nos anos iniciais de proselitismo missionário entre os Tupi. “Os missionários não viram que os ‘maus costumes’ dos Tupinambá eram sua verdadeira religião, e que sua inconstância era o

resultado da adesão profunda a um conjunto de crenças de pleno direito religiosas” (Castro, 2002:192). Essa percepção vem a ganhar outras leituras a partir do século XX quando Viveiros identifica o interesse da antropologia em atribuir importância aos xamãs e profetas na vida religiosa e política das sociedades indígenas. Ele pontua ainda, no caso específico dos Tubinambá, o reconhecimento de um ‘sistema de crenças’ no qual o tema de uma ‘Terra sem Mal’ ocupava um lugar maior.

É esse o primeiro ponto de contato de Claudia Andujar com a proposta do livro cujo título evoca exatamente a questão da crença em uma ‘Terra sem Mal’. O projeto da publicação traz em seu cerne a ideia de remissão dos missionários em relação a toda uma história de massacre da qual os índios foram vítimas. A própria liturgia da missa traz uma espécie de conciliação entre a vontade da Igreja Católica de exercer um domínio religioso sobre os ‘infiéis’ e o reconhecimento de estar diante de outra cultura com diferentes crenças.

Dessa sujeição tem origem o segundo ponto de contato entre a proposta de a *Missã* e sua aproximação ao tema de a ‘Terra sem Mal’. Não apenas um ponto de contato como também de injunção, pois o remorso e o arrependimento que permeiam os versos funcionam muito mais como réplica da súplica “Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós”, do que como algo conectado de fato ao que representava a ‘Terra sem Mal’ para os indígenas. É desconsiderado, por exemplo, o fato de que a concepção de ‘paraíso’ daqueles povos não excluía, antes potencializava a guerra. Basta recordar a tríade de promessas dos profetas: longa vida, abundância sem trabalho, vitória contra os inimigos. O xamanismo possuía conexões decisivas com a guerra.

Os missionários – por mais atento que estivessem à pacificação – não se atentaram para o fato recorrente de estarem impondo aos indígenas um modo celebratório, como a missa, totalmente desvinculado daquela cultura, insistindo talvez na ideia de um indígena civilizado e aculturado, já menos murta e mais mármore. É necessário levar em conta, conforme pontua a antropóloga Hélène Clastres, o caráter contestador que a ‘Terra sem Mal’ estabelece com a ordem social e a relação não-teológica com o sobrenatural presentes num único discurso, ainda mais surpreendente porque delimita o campo da crença.

A Terra sem Mal é a idade de ouro, se assim quisermos, mas anunciada, e não perdida desde toda a eternidade. É uma Terra Prometida na própria terra e que contudo não será um reino, porém, ao contrário, a abolição de toda forma de poder. Discurso inesperado, por ligar justamente o que esperaríamos ver segregado, por inverter as linguagens - a da

fé onde aguardávamos o mito - e que implica uma nova maneira de pensar o homem, a terra, o céu, os deuses, em que explode o sentido e se dispersa a verdade. (Clastres, 1978: 113)

É sobre algo que também se assemelha a uma ideia de *promessa* que Claudia Andujar intervém com seu trabalho, pois em suas imagens não está a aposta sobre uma religião como categoria da crença, mas na possibilidade de manter uma relação com a alteridade. As fotografias não aderem ao texto de *Missã*. Elas antes mostram estabelecer um contato com os retratados que é de outra ordem como se fosse permitido acessar uma natureza substancial ontológica essencial por meio da dramatização da luz.



Figura 3

Não resta dúvida sobre a influência que as fotografias carregam do longo convívio estabelecido entre Claudia Andujar e os indígenas. Analisando sua trajetória, torna-se tênue a distinção entre o que é parte de seu trabalho e o que é parte de sua vida pessoal, pois entre esses dois âmbitos há pontos de contato indissociáveis, a começar pela maneira como, a partir da década de 1970, constrói um repertório fotográfico centrado nas questões Yanomami.

Os registros de Claudia Andujar remetem a um cotidiano cuja percepção é a de poucas intromissões. Na grande maioria das fotografias não há marcas explícitas de uma agressão pela imposição civilizatória, a intenção da artista parece ser o de preservar ao máximo o que ainda é próprio daquele povo. Essa ideia de preservação de algo mais natural ganha, porém, um caráter conflitante, sobretudo pelo fato do trabalho ser

realizado em um período político com muitas intervenções sobre a maneira com que os Yanomami estavam inicialmente organizados.

Os anos de 1960/70 registram a abertura de alguns postos do SPI e o estabelecimento de diversas missões católicas e evangélicas com propostas de contato permanente com os indígenas. Configuram também momentos como o do Plano de Integração Nacional (PIN), lançado pelo governo Médici, voltado para a abertura de um trecho da estrada Perimetral Norte (1973-76); a instalação de programas como os de colonização pública (1978-79) que representa a invasão do sudeste das terras Yanomami e ainda do projeto RAMDAMAR (1975) voltado para o levantamento dos recursos amazônicos que detectam a existência de importantes jazidas minerais na região.

Todas essas intervenções políticas tiveram consequências incontornáveis como a dizimação de grande parte dos indígenas em decorrência de surtos epidêmicos de sarampo, coqueluche, gripe, malária entre outros. Por certo, Andujar não passa alheia a tudo isso e acompanha de perto esse processo de total descaso com os Yanomami – a série *Marcados*, publicada em 2009, por exemplo, explicita parte da atuação da artista como tentativa de minimizar os problemas sofridos por aquele povo.

Portanto, a ideia aqui apresentada de uma insujeição pela luz se dá como uma resposta a um mero artifício de mascaramento de uma situação desalentadora. Andujar opta por construir uma estética a partir da vontade de resgatar algo ainda integrado a um modo de vida muito próprio dos indígenas. Essa atitude não resulta em um mecanismo de idealização, pois a maneira que a imagem é elaborada não se deixa clarificar como metáfora de um exotismo cuja finalidade se esgotaria em si mesmo. Ao contrário, aponta para uma consciência sobre todo o processo civilizatório impositivo sofrido pelos indígenas.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia – olhares fora-dentro*, São Paulo: Estação liberdade, EDUC, 2002.

ANDUJAR, Claudia. *Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami*, São Paulo: editora Práxis, 1978.

_____. *Amazônia*, São Paulo: Práxis, 1978.

_____. *Yanomami*, São Paulo: DBA, 1998.

- _____. *A vulnerabilidade do ser*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.
- _____. *Marcados*, São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko (orgs.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papius, 2009.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. London: Cape, 1972.
- _____. *A câmara clara*, tradução de Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CASALDÁLIGA, Pedro [et. al.]. *Missa da terra sem males*. Rio de Janeiro: Tempo e Presença, 1980.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. ‘A Floresta de Cristal – Notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos’ in *Cadernos de Campo*, São Paulo, nº 14/15, pp. 319-338, 2006.
- CLASTRES, Hélène. *Terra sem Mal: o profetismo tupi-guarani*. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- FILHO, Orlando Villas Bôas (org.). *Orlando Villas Bôas: expedições, reflexões e registros*. São Paulo: Metalivros, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Editora Nacional: Editora da USP, 1970.
- SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon: Etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas: Papius, 2001.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Fotografía de la nostalgia: la fotografía como vehículo de la memoria en el reasentamiento de la ciudad de Morococha

Claudia Holgado Chacón¹

Resumo

Durante el reasentamiento y mudanza del poblado de Morococha (Perú) se realizó un taller de fotografía a cargo la Asociación Ojos Propios² con el objetivo de permitir a cada poblador narrar su experiencia a través de la cámara. La investigación propone el análisis de cada fotografía como un elemento de testimonio personal y como un vehículo que recupera la memoria del pueblo que se pierde en el tiempo ³.

Palavras chave: Fotografía; Morococha; Memoria

Morococha es un pueblo minero localizado en los Andes centrales del Perú a 4500 msnm en el departamento de Junín. En él habitan aproximadamente 5000 personas, familias de origen Morocochano así como de comunidades migrantes provenientes de todas las ciudades del país que concurrieron al pueblo en busca de empleo y un mejor futuro familiar (INEI). Desde sus inicios el pueblo de Morococha se instaló alrededor de una zona de explotación minera, de esta manera, se encuentra rodeado de yacimientos minerales y proyectos mineros que se convirtieron en la fuente

¹ Licenciada em Comunicação para o Desenvolvimento da Pontifícia Universidade Católica do Perú. E-mail: clauh16@gmail.com

² A presente investigação foi realizada graças ao apoio de Ojos Proprios, associação fotográfica encarregada da execução da oficina. As imagens utilizadas na pesquisa pertencem à Associação fotográfica Ojos Proprios e os autores morocochanos.

³ A pesquisa pode ser encontrada completa no seguinte endereço: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/5515>.

de trabajo y subsistencia de las personas que habitan al rededor. A pesar de la inversión y la demanda laboral, la falta de planificación urbana y la baja calidad de los servicios han producido que las condiciones de vida en Morococha sean precarias; por otro lado, más de un siglo de explotación minera ha generado un conjunto de impactos ambientales que se convierten en un riesgo permanente para la población que habita alrededor (Knight Piésold 2009:57).

En la continua búsqueda de mayores yacimientos minerales, hace algunos años se confirmó que la ciudad de Morococha estaba rodeada y asentada sobre un yacimiento minero de cobre y molibdeno, es decir que parte de los minerales a explotar se encuentran debajo de la ciudad (Knight Piésold 2009:57); por ese motivo en el año 2009 se decidió a través de un proceso de consulta popular el reasentamiento y la mudanza de toda la población para dar paso a la ejecución de un proyecto minero, el proyecto “Toromocho”, uno los más grandes y ambiciosos de todo el país (Ojos Propios 2012). Es así que la ejecución del proyecto significaría realizar una mina de tajo abierto donde se ubica Morococha y trasladar a toda la población a una nueva ciudad con mejores condiciones y espacios para sus habitantes.

De esta manera aquel pueblo de más de cien años de historia desaparecería y las familias morocochanas que lo habitaban serían reubicadas en una nueva ciudad (Carhuacoto), dejando atrás su pasado y los recuerdos de toda una vida. Ante la inevitable pérdida de Morococha y antes del reasentamiento de la ciudad, se realizó una experiencia fotográfica a cargo de la consultora Social Capital Group y la Asociación de fotografía Ojos Propios con el objetivo de mantener viva la memoria de la ciudad y permitir a cada poblador narrar su experiencia en este proceso de cambio a través del lenguaje visual. A partir de un taller de fotografía realizado entre los meses julio y octubre del año 2012, los pobladores aprendieron cuestiones básicas sobre la técnica y teoría fotográfica para apropiarse de una cámara y registrar espacios, momentos y vivencias de la ciudad que se dejaba; capturar elementos o símbolos de su identidad; así como exponer aquellas carencias o particularidades de la vida de un pueblo minero ubicado en los andes peruanos.

Es así que la fotografía se convierte en el medio que permitió a los pobladores participantes transmitir sus recuerdos, una identidad, comunicar emociones, contar historias y juntos generar un proceso de memoria (Ojos Propios 2012). Andrés Longhi,

director de Ojos Propios, comenta que en los talleres participaron aproximadamente 200 personas de todas las edades; fueron los niños, jóvenes y adultos morocochanos quienes elaboraron más de 7000 fotografías⁴ que retratan cada aspecto de la ciudad, sociedad y el entorno Morocochano. A partir de una decisión colectiva, 116 de estas fotografías fueron seleccionadas para representar la experiencia y formar parte de una colección permanente en el Museo de la Memoria de la nueva ciudad (Ojos Propios 2012).

Es así que en este contexto tan complejo de cambio y conflicto producido por el reasentamiento de la ciudad de Morococha, los gestores y ejecutores de la experiencia utilizaron la fotografía como estrategia para el trabajo de la memoria y la continuidad de la identidad de la población morocochana; ellos pretendían que las imágenes resultantes se conviertan en documentos y recursos para fortalecer y mantener la memoria de la población. A partir de un análisis cualitativo del proceso ejecutado en el taller fotográfico y los testimonios de los autores, la investigación propone el análisis de cada imagen como una historia, como un proceso de rememoración del espacio y el imaginario morocochano, así también como elementos que brindan una historia personal del conflicto producido por la mudanza. De esta manera, la investigación tiene la intención de conocer y analizar cómo es que fotografías generadas a partir de los talleres de Ojos Propios se convierten en vehículos de la memoria que han permitido a los participantes morocochanos configurar representaciones y expresar un discurso frente al reasentamiento de Morococha.

Para cumplir con los objetivos propuestos se analizó a profundidad el proceso metodológico del taller de fotografía implementado por Ojos Propios, las memorias de los habitantes que participaron del taller y que fueron parte del proceso de reasentamiento, y las imágenes que fueron producidas durante la experiencia. Es necesario resaltar que la metodología implementada para la investigación motiva a que los autores entrevistados no sólo cuenten su historia y vivencias a partir de las fotografías; el utilizar las imágenes durante la entrevista, hace que éstas se conviertan en catalizadores de una reflexión sobre el presente de la nueva ciudad a la que se mudaron y el pasado en Morococha, las pérdidas y los beneficios que se han producido a causa

⁴ As imagens se encontram no álbum virtual da associação Ojos Propios: <https://www.flickr.com/photos/64439520@N08/sets/72157632603800330/>. As imagens são parte do banco de imagens do Ojos Propios e o projeto realizado com a minera Chinalco.

del reasentamiento, la nostalgia de la infancia perdida y las expectativas por un futuro mejor para su familia.

La sistematización de la experiencia y el análisis de las sesiones del taller fotográfico me permiten decir que los talleres fotográficos que fueron implementados por Ojos Propios en Morococha constituyen una experiencia de fotografía participativa, metodología que pone la cámara en manos de las personas para que puedan documentar y compartir su propia realidad mediante el acto fotográfico (Wang 1999, Wang y Burris 1994), generando una narrativa fotográfica que les permite contar historias y crear espacios colectivos de reflexión. Es de esta forma cómo las fotografías producidas por los pobladores se convierten en imágenes que expresan un discurso silenciado, que recolectan testimonios reales sobre la situación por la que atraviesan y que elaboran recuerdos de una ciudad que no existirá más.

La iniciativa y la metodología aplicada en la experiencia hace que la fotografía deje de ser únicamente un soporte de recuerdo y se convierta también en un proceso de reflexión y crítica, en el que los protagonistas de esta historia participan activamente elaborando sus propias representaciones de memoria. Tomando en cuenta la postura de Carmen Guarini, la experiencia fotográfica realizada en Morococha constituye un proceso llevado a cabo por “sujetos sociales que inciden subjetivamente en la producción de imágenes y elaboran un discurso de memoria propio a través de esta herramienta” (Guarini 2002:116).

Permitió también que los pobladores se involucren directamente en el trabajo de la memoria de su comunidad, ya que son ellos los responsables de la creación de los recursos para la difusión de la memoria y por lo tanto, los responsables de cuidar y valorar las imágenes que han sido producidas. Las fotografías, en este caso, no provienen de una mirada externa; son los pobladores morocochanos los encargados de elaborar sus propias representaciones e imágenes, dotando a su mensaje de códigos y significaciones visuales importantes para la población, algo que solo ellos pueden configurar. Para entender mejor este argumento puedo citar a Andrés Longhi, quien dice: “Tu puedes decir sobre la imagen -es un niño que juega fútbol-, pero de acuerdo a los autores la imagen representa los últimos partidos en esa canchita, es el tema que ellos buscaron [...]” (Andrés Longhi, Ojos Propios). Andrés Longhi nos dice que el taller permite “obtener las emociones de un pueblo”, las fotos dialogan con un código

diferente, con significados y códigos propios (Borges 2012:197). Sólo ellos pueden hacer que las imágenes sean significativas e importantes; generan una memoria emotiva, y la memoria colectiva es emotiva.

Por otro lado, el valor del aspecto participativo de la experiencia no sólo se basa en que los pobladores asuman el rol de emisores de un mensaje a través del uso de la cámara fotográfica, también porque el propio acto fotográfico es un proceso de reflexión sobre el significado de reasentamiento y la mudanza necesario en la vida de los pobladores; como ellos lo han mencionado, la práctica fotográfica en los meses previos al reasentamiento fue una especie de etapa preparatoria en la cual cada participante intentó lidiar con las tensiones y conflictos de la desaparición de Morococha a través de las imágenes.

La importancia de describir y conocer el proceso fotográfico participativo que fue implementado en el taller me permite afirmar que el análisis de la fotografía como representación de la memoria va más allá del soporte que se ha producido, ya que es el hecho de crear esas imágenes la construcción misma de la memoria; fotografiar significa elaborar de representaciones de nuestro pasado, ya que es en el acto fotográfico donde se seleccionan los recuerdos de aquella vida que se deja (Charrier 1997, en Guarini 2002: 116-117). Es ese acto fotográfico que propone Ojos Propios el proceso que nos permite conocer la memoria expresada en las imágenes, los sentimientos de una comunidad, nos permite “escuchar la voz de los morocochanos” en las fotografías.

En ese sentido, en el marco del taller de Ojos Propios en Morococha, la fotografía fue un proceso de comunicación utilizado por una población que enfrenta la desaparición de su espacio y la transformación de su sociedad, donde el trabajo de la memoria se vuelve imprescindible. Tanto el lenguaje visual, la facilidad de la técnica fotográfica y el carácter documental de la fotografía, han permitido que los pobladores se apropien de esta herramienta y sean ellos mismos los encargados de elaborar su memoria; porque son ellos los que han vivido en Morococha, los que conocen el verdadero significado de su entorno y son ellos los verdaderos protagonistas de la historia.

Una vez analizado el proceso metodológico del taller de fotografía, resulta necesario conocer si es que las imágenes se convierten efectivamente en vehículos y recursos de la memoria para los pobladores que atraviesan el reasentamiento de la ciudad. En ese

sentido, recolectar los testimonios de los autores sobre la memoria de la ciudad de Morococha y el proceso de reasentamiento ha permitido conocer a profundidad los elementos de la identidad y el imaginario morocochano; se analizan los elementos, marcos o huellas de esa memoria reflejadas en las fotografías que han sido elaboradas por los pobladores morocochanos.

Según los testimonios de los autores, las fotografías no son imágenes elaboradas de manera fortuita, son imágenes que guardan y retratan los marcos y puntos de referencia de la memoria y que los autores han configurado intencionalmente. Por ello, puedo decir que el acto fotográfico realizado en Morococha es un proceso de memoria que permite seleccionar, mantener y visualizar estos referentes que se han perdido debido a la desaparición de Morococha; hace que los participantes puedan acceder a estas huellas de la memoria a través de las imágenes y otorgar continuidad a su historia.

De esta manera, según los resultados de la investigación, podemos decir que las imágenes elaboradas en el taller son vehículos de la memoria porque han retratado marcos de la memoria (Halbwachs 1992:172), los cuales se convierten en elementos que ayudan a los participantes a posicionar los acontecimientos de su vida personal o colectiva. Son los espacios, el tiempo y los personajes los medios que engloban los recuerdos sobre Morococha; y en este caso, se habla particularmente de los espacios, ya que es ese el marco que se pierde y desaparece junto a la ciudad. Es así que observamos fotografías de las montañas, lagunas, parques, calles, casas o iglesias; todos estos marcos espaciales de la memoria que han adoptado la huella de la comunidad morocochana y el significado de sus vivencias. Las fotografías también han registrado aquellos puntos de referencia (elementos representativos de los marcos de memoria) que menciona Pollak; como los monumentos, paisajes, entornos geográficos, tradiciones o costumbres (Pollak 2006:17). Siendo estos los elementos donde se materializan los marcos de la memoria y donde se posicionan específicamente recuerdos personales o colectivos, un ejemplo de un punto de referencia es el monumento al “Huaricapcha⁵”, el cual no solo carga con la representación histórica de la comunidad, también adopta recuerdos y memorias personales.

⁵ Monumento ao antigo trabalhador mineiro localizado em uma das praças principais da antiga cidade de Morococha.

Por ello, podemos observar en las imágenes los símbolos de la ciudad y los espacios más representativos como parte su memoria, entre ellos se encuentran el “Toromocho”, aquella montaña rica en minerales que rodeaba a la ciudad, el Parque del minero y sus monumentos o los socavones abandonados; convirtiéndose estos lugares en símbolos de la identidad del pueblo y en figuras principales de nostalgia. Así también se ha retratado las celebraciones o manifestaciones culturales morocochanas para reforzar la identidad de la población y otorgar una continuidad a sus tradiciones, dentro de ellas podemos observar la procesión del “Señor de los Milagros” o la misa dominical.

Aquellos espacios públicos o colectivos que formaban parte de la vida cotidiana morocochana también forman parte de este conjunto de representaciones de memoria, como la lavandería, el estadio de fútbol, el mercado o las calles principales de la ciudad; así como los paisajes naturales que rodean la ciudad, por lo cual algunas formaciones rocosas, montañas, pastizales o nevados se convierten en recuerdos principales. Se ha fotografiado también diferentes personajes de la sociedad morocochana, como la anciana que pasea a sus ovejas, la señora del mercado que conocía a todo el pueblo o el anciano que se convirtió en una leyenda. También podemos observar muchas fotografías de niños y niñas de todas las edades, siendo retratos de los amigos de la infancia que aparecen en los espacios más populares de juego. Por último, en este conjunto de representaciones de memoria también podemos encontrar imágenes relacionadas a la vida cotidiana de los autores, fotografías de sus casas, las actividades de su familia e imágenes de las carencias del poblado morocochano.

Es así que a través de las imágenes de los marcos y puntos de referencia, los participantes pueden recuperar los acontecimientos pasados, darles un nuevo significado en el presente y compartirlos con toda la comunidad a partir de la difusión y exposición de las fotografías. Halbwachs nos dice que solo podemos recordar cuándo es posible recuperar la posición de los acontecimientos del pasado en los marcos de memoria colectiva (1992:172), es entonces la fotografía la práctica que permite recuperar los marcos y puntos de referencia para la memoria de población morocochana, y por lo tanto, la posición de nuestros recuerdos para mantener su continuidad.

Es a través de la fotografía donde se produce la significación y resignificación de aquellos referentes de memoria para los morocochanos, básicamente un proceso de “enmarcamiento” de recuerdos a partir de las imágenes generadas. En las

representaciones de elementos, espacios o personajes morocochanos podemos ver cómo se estructura la memoria de la ciudad que se deja; las imágenes permiten a los autores contar y expresar un discurso sobre la nostalgia que fue dejar la ciudad, sobre la vida en Morococha, sobre las carencias y los sucesos que son parte de su historia.

La investigación analiza de esta manera los diferentes referentes y puntos de la memoria que fueron retratados por lo pobladores morocochanos, demostrando que las imágenes reflejan los espacios o elementos que sostienen la memoria e identidad de los pobladores que han perdido una parte de su historia personal y colectiva. Además de que el acto fotográfico ha permitido a los pobladores producir recursos de memoria, la fotografía también ha cumplido diferentes funciones como herramienta de expresión y comunicación del pueblo morocochano.

Según las conclusiones de los autores, la fotografía ha sido utilizada para mostrar cómo se vivía en Morococha; tanto aquellos espacios, personajes o actividades de los cuales se sienten orgullosos, como para exponer las carencias y problemas sufridas por la población morocochana. Es decir, como lo dicen Wang al mencionar las características de la fotografía participativa, las personas reflejan en sus fotografías las fortalezas y preocupaciones de su comunidad (Wang 1997:370)

Ante el complejo proceso de reasentamiento se ha mencionado también que la fotografía se convirtió en una especie “válvula de escape”, por ello se puede decir que a través de esta práctica los autores tuvieron la oportunidad de reflexionar sobre lo que estaba ocurriendo con su comunidad, los autores entrevistados comentan que la experiencia fotográfica fue una especie de etapa preparatoria para el reasentamiento de la ciudad en la que habitaban.

Así también, según los testimonios presentados se puede concluir que la fotografía ha servido para revalorar espacios o elementos de la ciudad. Los autores reconocen que las salidas de campo programadas por los talleres de Morococha les permitían descubrir y explorar nuevos aspectos de la ciudad; es decir espacios olvidados y desconocidos por la mayoría de los pobladores, como los antiguos socavones, las piedras con forma zoomórfica, lagunas o espacios naturales.

Los autores también han destacado el valor de testimonio y documento de las imágenes, ya que se desea que las fotografías sirvan para que las próximas generaciones de

Morococha puedan conocer la antigua ciudad de Morococha, así como las formas y costumbres de la población que habitaba en ella. De esta manera, las imágenes se convierten en aquellos recursos otorgan continuidad a la identidad morocochana.

Además de lo ya mencionado, es muy importante decir que la fotografía también fue utilizada como un medio o acción de denuncia por los autores de las imágenes; fueron expuestos así los problemas relacionados al agua y saneamiento de la ciudad, las calles que no se encontraban asfaltadas, la carencia en los materiales de las viviendas, etc. Así también las imágenes han permitido que los participantes puedan realizar una comparación entre “el antes y el ahora” de la ciudad de Morococha. Visualizar las fotografías y recordar a través de ellas promueve una reflexión sobre la calidad de vida en la ciudad de Carhuacoto (la ciudad a la que fueron reasentados) y la calidad de vida en la ciudad de Morococha; por lo tanto, las imágenes permiten a los autores identificar las pérdidas y ganancias generadas a consecuencia de reasentamiento.

Es así que cada imagen es una representación de memoria que se desea preservar; los espacios, las costumbres, los personajes, el paisaje, los lugares colectivos y los amigos de la infancia se convierten en el recuerdo de la Morococha que se deja. Todo lo fotografiado se convierte en una historia y en un proceso de reflexión sobre el pasado y sobre el cambio que se enfrenta debido a la mudanza. Por ello, cada autor narra de manera distinta la historia de su vida en la ciudad y selecciona diferentes recuerdos que guardan experiencias, cada imagen representa una vivencia personal y colectiva, motiva a la nostalgia y a la reflexión sobre la realidad de la ciudad. Todo lo que ha sido fotografiado, todo los recuerdos que se han seleccionado es lo que se siente perdido, son aquellos espacios o elementos que simbolizan las mejores vivencias de cada autor y que forman parte de su memoria. Sin embargo, además de ser testimonios y recuerdos, las fotografías motivan a la discusión de lo verdaderamente ganado o perdido con la mudanza, permiten la comparación entre dos realidades e introducen a los autores en un conflicto de intereses sobre aquello ganado con el reasentamiento y de todas las vivencias perdidas con Morococha.

Según las imágenes analizadas y los testimonios de los autores sobre el trabajo y la experiencia fotográfica, puedo decir que efectivamente las fotografías generadas a partir del taller de Ojos Propios son vehículos de la memoria que han permitido a los pobladores morocochanos configurar representaciones que hacen posible la

recuperación de los marcos o puntos de referencia de sus recuerdos, así como también la expresión de un discurso de memoria frente a la desaparición de Morococha y el proceso de reasentamiento en la nueva ciudad de Carhuacoto.

Puedo decir que las imágenes se han convertido en vehículos de la memoria porque es través de la metodología fotográfica participativa que los pobladores morocochanos tuvieron la oportunidad materializar los sentidos y narraciones de su pasado en imágenes. Es decir, a partir de los testimonios y reflexiones de los autores y autoras podemos comprobar que el acto fotográfico realizado es en sí mismo un proceso de rememoración, porque éste permitió que ellos seleccionen y configuren sus principales recuerdos emotivos a través del lenguaje visual. Además, porque también podemos afirmar que las imágenes que fueron el resultado de esta experiencia retratan los principales marcos y puntos de referencia en los cuales los habitantes de Morococha han posicionado o encuadrado sus recuerdos, según la propuesta de Halbwachs (1992:172); convirtiéndose éstos en soportes que representan, mantienen y otorgan continuidad a la memoria de la población ante la desaparición de la ciudad.

La memoria colectiva hace referencia al proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo (Halbwachs, 1968), y además a la significación y manteniendo de los marcos o puntos de referencia que engloban, sostienen y posicionan nuestros recuerdos; podemos afirmar que efectivamente hablamos de un proceso de memoria colectiva, en el cual a través de la representación de los principales marcos y puntos de referencia, los pobladores han reconstruido su pasado y le han otorgado un sentido a su memoria en este proceso de reasentamiento

De esta manera, el acto fotográfico se convierte en un proceso de creación de recuerdos, de narración de los hechos y de crítica al proceso de reasentamiento. Los autores manifiestan que la experiencia fotográfica les permitió seleccionar los mejores recuerdos de la ciudad, reflexionar sobre el pasado que se dejaba, también descubrir aspectos de la ciudad que estaban olvidados o se mantenían ocultos y poder compartir la historia de la ciudad. Cada fotografía es un discurso, es un mensaje de adiós, son también imágenes de dolor y nostalgia, imágenes que transmiten una tristeza profunda por la vida que se deja, pero que representan una esperanza por un mejor futuro y calidad de vida en la nueva ciudad.



Título: El monumento al minero y el niño

Autor: Yeni Colla- Ojos Propios. Derechos Reservados



Título: El lavado de ropa

Autor: Juan Carlos Minaya- Ojos Propios. Derechos Reservados



Título: El Toromocho

Autor: Rosmery Lastra- Ojos Propios. Derechos Reservados



Título: Mirando al Toromocho

Autor: Xamira Huertas- Ojos Propios. Derechos Reservados



Título: Niña y rayo de luz

Autor: Rocío Nuñez - Ojos Propios. Derechos Reservados



Título: Niños en la ladera del Toromocho

Autor: Mahycol Vargas- Ojos Propios. Derechos Reservados

Referencias bibliográficas

BORGES,P (2010).Representación fotográfica y pueblos indígenas. In: Discursos fotográficos. Sao Paulo, Volumen 6, Número 8. pp.196-198

GUARINI,C (2002). Memoria social e imagen. In:Cuadernos de Antropología Social. Buenos Aires, 2002, Número 15, pp. 113-123.

HALBWACHS, M.(1992) On collective memory. Chicago: Univesity of Chicago Press

HOLGADO, Claudia

2013a Entrevista 1. Entrevista del 8 de octubre a Andrés Longhi.

2013b Entrevista 2. Entrevista del 10 de Octubre a Julio Casas.

2013c Entrevista 3. Entrevista del 12 de Octubre a Flor Osorio.

2013d Entrevista 4. Entrevista del 13 de Octubre a Jesús Hurtado.

2013f Entrevista 5. Entrevista del 13 de Octubre a Yeni Colla.

2013g Entrevista 6. Entrevista del 13 de Octubre a Xamira Huertas.

2013h Entrevista 7. Entrevista del 14 de Octubre a Mahycol Vargas

2013i Entrevista 8. Entrevista del 14 de Octubre a Carlos Hurtado.

2013j Entrevista 9. Entrevista del 14 de Octubre a Soraida Acuña.

2013k Entrevista 10. Entrevista del 26 de Noviembre a Anderson Paucar.

2013l Entrevista 11. Entrevista del 26 de Noviembre a Rocío Núñez.

2013m Entrevista 12. Entrevista del 26 de Noviembre a Juan Carlos Minaya.

2013n Entrevista 13. Entrevista del 27 de Noviembre a Juan Chambi.

2013o Entrevista 14. Entrevista del 27 de Noviembre a Rosmery Lastra.

INEI- Instituto Nacional de Estadística e Informática

JELIN, E. (2012). Los trabajos de la memoria. Lima : Instituto de Estudios Peruanos.

KNIGHT PIESOLD CONSULTING. (2009). Proyecto Toromocho- Estudio de Impacto ambiental: informe final. Lima: Knight Piésold Consultores S.A.

Disponible en:

<<http://www.minem.gob.pe/minem/archivos/file/DGAAM/estudios/toromocho/Texto.pdf>> Consultado el 14 de diciembre de 2013>. Acceso en: 29 de Diciembre del 2013

MENDOZA, J (2004). La memoria colectiva: reflexiones teórico-metodológicas. In: Revista de Psicología Iberoamericana. Madrid, Volúmen 12, Número 1, pp 5-12.

OJOS PROPIOS (2012). Proyecto Morococha. In Talleres del Portal Web Ojos Propios. Lima: Ojos Propios

Disponible en: <<http://www.ojospropios.pe/index.php/talleres/item/156-talleres-en-morococha>> Consultado el 13 de marzo del 2013>. Acceso en: 20 de Agosto del 2013

POLLAK, M.(1989). Memória e identidade social . In: Estudos Históricos. CPDOC/FGV: Rio de Janeiro, Volúmen 5, Número 10

Disponible en:

< <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>. Acceso en: 10 de Diciembre del 2013

POLLAK, M.(2006). Memoria, olvido y silencio. Buenos Aires: Al Margen

ROTTENBACHER, J; ESPINOSA, A (2010). Identidad nacional y memoria histórica colectiva en el Perú: Un estudio exploratorio. In: Revista de psicología.Lima, vol.28, Pp 147-174.

Disponible en :

<<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/psicologia/article/view/435/428>>. Acceso en: 30 de marzo del 2013

WANG,C; BURRIS, M.A (1997). Photovoice: Concept, methodology and use for participatory needs assessment. Health and education behaviour. S/I, volumen 24, número 3, pp. 369-387.

Disponible en:

<http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/67790/2/10.1177_109019819702400309.pdf>. Acceso en: 3 de Marzo del 2013

O Livro Digital de Fotografia: por uma interdisciplinaridade entre *Design* Gráfico, Artes Plásticas e Antropologia Visual.¹

Cristiane Gusmão Nery²

Resumo

Este trabalho versa sobre a busca por uma metodologia para o desenvolvimento de projetos editoriais de livros eletrônicos que utilizem fotografias resultantes de pesquisas que tratam seus assuntos sob o viés da Antropologia Visual e que tenham a Internet como principal veículo de divulgação. Serão apresentados dois livros, a saber, “Imagens Fantásticas do Carnaval do Recife” e “Um Olhar sobre o Congado das Minas Gerais”.

Palavras-chave: Livro eletrônico. Antropologia Visual. *Design* Editorial.

Podemos pressupor que hoje a virtualidade se tornou um processo físico, tanto que a denominamos realidade virtual. Nesse campo, a ciência da informação já se preocupa em armazenar conhecimento digital para a posteridade. Em 14 de Setembro de 2013, nos Estados Unidos, foi inaugurada a primeira biblioteca pública totalmente voltada para este tipo de conteúdo.³ É a *BiblioTech – Bexar County Digital Library*.⁴ Podemos entender o conhecimento digital, além do inferido à tecnologia e seus suportes, como uma inserção dos valores gerados na sociedade dentro do universo virtual, onde, muitas vezes, se cruzam, transformando e evoluindo, ambos na mesma velocidade da comunicação.

¹ Trabalho apresentado no GT06 – Antropologia e Novas Mídias - Encontro Internacional de Antropologia Visual - Universidade de São Paulo – USP, realizado de 3 a 8 de novembro de 2014.

² M^a. em Multimeios pela Unicamp. Docente e pesquisadora da Escola de Design / Universidade do Estado de Minas Gerais. <<http://issuu.com/crisnery> > crisnery.av@gmail.com

³ Bookless Public Library Opens In Texas. Disponível em: < <http://www.npr.org/blogs/thetwo-way/2013/09/14/222442870/bookless-public-library-opens-in-texas> > Acesso em: 15 out. 2014.

⁴ < <http://bexarbibliotech.org/>>

Quando olhamos para o passado, encontramos as mesmas resistências atuais às novas tecnologias – que em pouco tempo se somou à realidade sem destruir ou desqualificar a importância das técnicas e seus usos. Exemplo disso é Gutenberg⁵ que desenvolveu um processo rápido e de grande escala, a Tipografia, incomodando, assim, a milenar arte do manuscrito. No entanto, sem essa inovação tecnológica não teríamos a imprensa com sua dinâmica universal de informar o maior número de pessoas em menor tempo possível. Tal pensamento permitiu a “evolução natural” do processo de conhecimento digital, tornando a informação instantânea com um único *click* no sofá da sala, por meio do uso de computadores, de *tablets*, de *smartphones* etc. A instantaneidade da informação se torna possível uma vez que agregamos uma maturidade natural em nossas vidas, ou seja, uma evolução fundamental para a incorporação dos valores científicos, ou herdados.

O que o contemporâneo mundo do acesso tecnológico não nos dá é tempo para avaliar e discernir os valores de cada produto, uma vez que nos arrombam com o interesse de que a tecnologia é a substituição simples e pronta, em termo vulgar, ou descartável, isto é, apenas a troca pelo novo. Mas, quando pensamos em um livro físico, descaracterizamos a importância rudimentar e clássica pelo interesse ao que é novo, punindo o passado como uma culpa perdida, atolada no desejo entre o *status* sublime do papel contra a facilidade do digital quando, na verdade, ambos são insubstituíveis em suas eficiências. O micro-ondas não substituiu o forno a gás, assim como a praticidade de uma lâmpada não interferiu na beleza de uma vela acesa.

Na discussão que se faz sobre o meio físico e o meio digital, há uma incompreensão acerca dos termos *e-book* e livro digital em decorrência de uma dicotomia embaraçada nas tramas e interesses das Editoras pelo mercado do lucro. Como consequência disso, torna-se comercial traduzir para livro digital o que seria, em hipótese, *e-book ou eletrônico book* (livro eletrônico) ou, sendo poético, aquele que liga ou faz funcionar a leitura, prática esta tão problemática para um país cujo costume de ler nunca se tornou algo adjacente à construção da sociedade brasileira. Dessa forma, embora estejam em plataformas diferentes, o cerne intuito da leitura continua sendo a informação contida nela, independentemente se está em um muro, em um o jornal, encadernada ou em um *tablet*.

⁵ Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg (1398-1468) foi inventor e gráfico alemão. Foi o primeiro no mundo a usar a impressão móvel, fundamental na Revolução da Imprensa.

Associar a palavra *livro* ao conceito digital, no entanto, tornou-se a forma mais simples de se denominar o que seria, por exemplo, música, uma vez que cada qual seleciona a forma e a plataforma utilizada para devido fim: no vinil, no CD, no MP3 ou ao vivo. A definição de livro abrange tanta singularidade quanto à vida de cada um de nós, mesmo porque cada um absorve e decodifica a informação ao seu modo, independentemente da plataforma literária.

É claro que essa discussão de “disse me disse” perdurará algum tempo, mas o importante não é a forma ou o título, mas sim o percurso que se faz e, fundamentalmente, a palavra “acesso”. E se a palavra-chave aqui é “acessibilidade”, a plataforma digital veio para nos libertar. Em dezembro de 2013, estrearam a *Amazon* Brasileira com seu leitor eletrônico: o *Kindle*; a canadense *Kobo* e a loja de livros digitais do *Google*. A *Apple* já havia estreado em outubro do mesmo ano, mas com suas vendas ainda em dólares.

Desde então, a produção de um livro impresso *versus* a produção do livro digital se tornou a principal preocupação entre o custo da obra, o alcance do público e a independência do autor. Devemos, portanto, analisar quais são os meios para a publicação de um livro no Brasil, a saber, o patrocínio de uma editora ou das leis de incentivo, o financiamento coletivo (*crowdfunding*), ou a independência dos fatores citados, o que significa o custeio particular do proponente para a publicação de sua obra.

Atualmente, cada vez mais escritores e artistas se distanciam das formas convencionais de publicação, encontrando uma espécie de caminho reverso, ou melhor, outro percurso para a publicação de seus trabalhos. Uma vez que o aval das Editoras depende do conjunto, entre quem é e o quanto pode vender, autores independentes se destacam alavancando visualização maior do que o próprio patrocínio seja de Editoras ou Leis de Incentivo, o que, no final, lhes garante o voto de Minerva para a publicação de sua obra, tornando-os, assim amplamente conhecidos e reconhecidos.

A obra independente também não invalida a importância da Editora. É claro que uma obra publicada por um conselho editorial de renome poderá legitimar seu conteúdo e, é natural também, que seu autor queira atingir esse objetivo, tanto no suporte digital quanto no impresso.

Além de reconhecer a importância da Editora, é de suma relevância reconhecer o valor primordial da edição física de um livro; e isso só se dá com profissionais qualificados que perfilam e filtram qualidades e processos inclusos à revisão de conteúdo, da ortografia vigente, do projeto editorial, da produção gráfica, da impressão,

da distribuição e da publicidade. O mesmo acontece com a plataforma digital, porém os custos são consideravelmente menores.

No caso do livro impresso de Fotografia, uma das grandes dificuldades encontradas na publicação é a etapa da produção gráfica, uma vez que todas as escolhas aumentam o preço do produto, tornando-o muito mais alto do que qualquer livro grafado em texto preto e branco. O livro de fotografia pede escolhas especiais de tipo gramatura e formato de papel; de encadernação e acabamento, além de impressão de qualidade superior a de um livro grafado em texto preto e branco. Por isso, o livro digital de fotografia se torna a solução, quando elimina o custeio da impressão – que atualmente é a tarifa mais alta e que, em muitos casos, inviabiliza o projeto, principalmente quando se trata dos primeiros projetos de um pesquisador/fotógrafo.

Outra dificuldade existente é a distribuição, sendo que, com o livro digital de fotografia o gasto é obviamente inferior do que o gasto com o livro impresso. Sem contar que a distribuição de um livro físico é comumente terceirizada, sendo o material enviado para a distribuidora local, que, por sua vez, distribui o livro para outros distribuidores. Todas essas despesas são repassadas para o valor final de compra do livro físico, o que aumenta o montante gasto, incluindo os impostos inseridos nesse processo.

Isso quer dizer que a produção de um livro eletrônico elimina, além da impressão, a distribuição com transporte, fazendo com que seu valor chegue a ser 80% menor do que o valor gasto com um livro impresso, enquanto no *mainstream* do mercado editorial o custo benefício tem que justificar a publicação.

Outro ponto importante a ser destacado é que autor do livro digital de fotografias pode se cadastrar como editor e solicitar o ISBN⁶ de sua obra. Basta especificar na tabela de assuntos o número 770, referente a Fotografia e Arte por Computador. O tipo de suporte é o "*e-book*: uma publicação confeccionada digitalmente para poder ser comercializada por Internet. Material de leitura digital elaborado para ser visualizado em diversos dispositivos eletrônicos".⁷

⁶ Solicitação de Número ISBN – Editoras Já Cadastradas. Disponível em:

< <http://www.isbn.bn.br/website/solicitacao-de-numero-isbn> >. Acesso em: 15 out. 2014.

⁷ Instruções para preenchimento do formulário de solicitação do isbn. Disponível em:

< http://www.isbn.bn.br/website/static/download/Manual_Solicitacao.pdf >. Acesso em: 15 out. 2014.

Sendo assim, é natural que o primeiro caminho para se publicar fotografias no formato de livro seja o digital. Ele pode ser vendido ou disponibilizado gratuitamente no próprio *website* do autor, em *blogs* ou em lojas virtuais, além de poder ser incluído como acervo das bibliotecas digitais. Os pesquisadores/fotógrafos podem se valer desse recurso e, assim, obter um número muito maior de visualizações. Isso porque a era digital permite a disseminação de um trabalho em escala global, uma vez que hoje estamos todos a um *enter* de distância.

Cabe, agora, refletir sobre quais tipos de livros de fotografia e quais tipos de *e-books* são estes. A publicação de fotografias resultantes de pesquisas realizadas sob o viés da Antropologia Visual em formato *e-book* é possível porque durante o trabalho de campo se produz um montante fotográfico suficiente para inserir em publicações científicas, exposições de arte, catálogos, *websites*, *blogs*, redes sociais e projetos editoriais de livros de fotografia. Antigamente, o Fotógrafo, Escritor ou Pesquisador, encontrava-se restrito a um processo lento de chegada entre sua obra e o leitor expectador, mas, reafirmando, hoje estamos a um *enter* de distância.

Segundo Beatriz Vampré Lefèvre⁸ e Fernanda Grigolin⁹, existem diferentes publicações que incorporam fotografias em seu miolo. Cinco tipos aqui nos interessam.

O primeiro se refere aos livros que apresentam a obra de um fotógrafo, seu portfólio, seja de um momento, de um período ou de uma vida, lembrando, também, da própria linguagem fotográfica e da expressão do autor. O segundo tipo se refere aos catálogos de exposição, que são livros que acompanham exposições fotográficas e as têm como referência do seu conceito editorial. O terceiro diz respeito aos livros que incluem elementos textuais em que a fotografia não é apenas uma ilustração. Nesse caso, tanto texto quanto imagem são protagonistas e se complementam. O quarto tipo de publicação denomina-se Fotolivre, cuja premissa é criar uma narrativa na qual o trabalho é coletivo, e normalmente realizado pelo fotógrafo e o *designer*, que trabalham juntos durante toda a criação do livro. O quinto e último tipo diz respeito ao Livro de Artista. Trata-se daquele em que um artista plástico é o responsável pelas fotografias, e

⁸LEFRÈVE, Beatriz Vampré. **Livros de Fotografia: história, conceito e leitura**. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003. (Dissertação de Mestrado).

⁹ GRIGOLIN, Fernanda. **Livro de fotografia como livro de artista**. Experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro. São José dos Campos: Publicações Iara, 2013.

o livro reflete suas preocupações e sua sensibilidade. Nesse caso, o livro não é apenas o suporte, mas a obra em si, o instrumento para a sua expressão artística individual.

Quanto aos formatos de *e-book*, atualmente, quatro são mais adequados para livros de fotografia¹⁰.

O *APP e-book*, é o formato que possui mais recursos e mais interatividade, porém, tem o maior custo de produção devido à necessidade de programação, uma vez que ele é praticamente um livro em formato de aplicativo. Entretanto, este formato é o que dá mais liberdade ao *design* editorial, podendo valer-se de animações e *motion graphics design*. Seus pontos positivos para elaboração de livros resultantes de trabalho de campo são: inserir vídeos, áudios, galerias de fotos que se abrem ao passar o mouse ou ao clicar em alguma imagem, permitindo-se, assim, inserir uma grande quantidade de fotografias.

O Formato *Epub*, é amplamente utilizado, com formato aberto e *webdesign* responsivo, *layout* fluido e customização, que varia de acordo com o *software* de leitura, mas, normalmente, ele permite que o usuário escolha o tamanho e o tipo de letra, faça anotações, destaques, abra dicionários etc. É muito adequado para textos, mas vale lembrar que a customização dificulta o uso de muitas imagens. No caso de livros de fotografia, aconselha-se o *Epub* com *layout* fixo. Ele permite incorporar galerias de fotos, vídeos, áudios e, por manter o projeto gráfico sem alterações, é ideal no caso de editoriais muito elaborados. Sua vantagem é ser aceito pelos *e-readers* mais comuns, o que torna sua visualização melhor que a do arquivo PDF.

O Formato *ibooks Author* permite que o próprio autor diagrame seu livro, uma vez que se trata, na verdade, de um programa disponibilizado pela *Apple*. Ele não é apropriado para dispositivos de outras marcas. Esse programa tem diversos *templates*, ou seja, diversas diagramações já prontas, o que permite que o autor literalmente arraste as fotografias, os vídeos e os textos para os *templates*. Desse modo, este é um formato muito fácil de se usar, o que possibilita com que todos possam produzir seus próprios

¹⁰ Os formatos do *Kindle* (Mobi/AZW) são exclusivos para os *e-books* da *Amazon* e, apesar de sua popularidade, não entraram nessa listagem porque são mais adequados para textos. Para saber mais:

Design Editorial e Digital Publishing: Perguntas Frequentes. Disponível em: <<http://revolucaoebook.com.br/design-editorial-e-digital-publishing-perguntas-frequentes/>>. Acesso em: 15 out. 2014.

livros. O lado negativo é que ele praticamente anula a criação de um projeto editorial inédito, ou seja, concebido por um designer para uma obra literária específica.

O Formato PDF (*printable document format* – formato de documento imprimível) é amplamente aceito, o projeto gráfico é livre e as configurações são mantidas devido ao *layout* fixo. É bastante adequado para fotografias porque o arquivo fica leve mesmo quando se utiliza imagens em alta resolução e, como o próprio nome já diz, permite a impressão direta do arquivo.

A grande questão atual de um projeto editorial para livros é desenvolvê-los a partir da versão escolhida, ou seja, se este livro será impresso e digital, somente impresso, ou apenas digital.

No caso do livro disponibilizado em formato impresso e digital, é necessário que todas as decisões formais sejam avaliadas desde o início pela independência e especificidades de cada meio. Além de todos os formatos citados, é importante lembrar que, no caso do PDF, ele deve ser pensado para ser um livro digital, e não a mera disponibilização na *Internet* de um material originalmente elaborado para ser impresso, pois são distintos na comunicação final. Isso porque não se utiliza a real potência dos recursos do PDF, bem como dos outros formatos, quando o livro é feito, de fato, para ser impresso e não eletrônico.

Exatamente por essas questões, e ainda pelo amplo alcance de visualizações; pela necessidade de um *layout* fixo em razão da quantidade de material fotográfico e textual; pela complexidade do projeto editorial; e, por último, e não menos importante, pelo fato de que o mesmo arquivo que foi desenvolvido para ser disponibilizado no formato digital pode ser impresso sem perder suas propriedades; o formato PDF foi o escolhido para os livros digitais “Imagens Fantásticas do Carnaval do Recife”¹¹ e “Um Olhar sobre o Congado das Minas Gerais”¹².

¹¹ NERY, Cristiane Gusmão. **Imagens Fantásticas do Carnaval do Recife**. 1. ed. Belo Horizonte: 2012. 234p. Disponível em: < http://issuu.com/crisnery/docs/imagens_fant_sticas_carnaval_recif > Acesso em: 15 out. 2014.

Para download: < <http://ed.uemg.br/publicacoes> >

¹² NERY, Cristiane Gusmão. **Um Olhar sobre o Congado das Minas Gerais**. 1. Ed. Belo Horizonte: 2012. 310p. Disponível em: < http://issuu.com/crisnery/docs/um_olhar_sobre_o_congado_das_minas > Acesso em: 15 out. 2014.

Para download: < <http://ed.uemg.br/publicacoes> >

O primeiro se refere à adaptação para formato de livro digital de fotografia da Dissertação de Mestrado escrita para o Programa de Pós-Graduação em Mídias da Unicamp, orientada pelo Professor Doutor Etienne Samain, e defendida em julho de 2008. Sua finalidade foi rever e repensar o legendário Carnaval do Recife em outros parâmetros heurísticos. O segundo é resultado de um projeto realizado na Escola de *Design*/UEMG e teve como objetivo investigar a vivência e a hierofania das Festas das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário em Minas Gerais, amplamente conhecidas como Congado.

Nos dois casos, todas as fotografias foram diagramadas juntamente com interferências gráficas, desenhos e ilustrações, caracterizando uma interdisciplinaridade entre *design* gráfico, artes plásticas e antropologia visual.

A Antropologia Visual foi abarcada porque as fotografias e os textos são resultantes das pesquisas e do trabalho de campo desenvolvidos para projetos dessa área.

A interdisciplinaridade com as Artes Plásticas se deu porque, em primeiro lugar, a Fotografia em si já é uma linguagem advinda das Artes e, embora tenham sido originalmente produzidas com caráter documental para publicações científicas, podem atingir um rigor estético e conceitual que as coloque no circuito de exposições, galerias e livros de fotografia. Além disso, a interpretação do material etnográfico¹³, valendo-se de outras técnicas de expressão artística, ampliam ainda mais as possibilidades heurísticas e permitem, porque não, agregar as emoções e os sentimentos vivenciados no campo.

O diálogo com o campo do *Design* Gráfico se deu porque o projeto editorial é o responsável por dar forma e por organizar o conteúdo de qualquer publicação, principalmente a dos livros digitais de fotografia.

¹³ Essa proposição parte das ideias abordadas por Claudia Turra Magni e Mauro Bruschi no artigo Em busca do nomadismo da imagem no trânsito entre Antropologia e Arte.

MAGNI, Claudia Turra e BRUSCHI, Mauro. Em busca do nomadismo da imagem no trânsito entre Antropologia e Arte, in SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec; Editora Senac, 2005.

Para facilitar o trabalho do pesquisador/fotógrafo e chegar à melhor potencialização das imagens durante o desenvolvimento do projeto editorial, foi elaborado o esquema¹⁴ descrito a seguir:

- 1) Fotografias inseridas entre os parágrafos para acrescentar significados complementares ao texto;
- 2) Fotografias organizadas em pranchas, onde o texto entra como legenda;
- 3) Fotografias estruturadas criando-se uma narrativa visual¹⁵; nesse caso, elas são dispostas sem texto;
- 4) Interpretação/expressão artística do material etnográfico¹⁶, que pode ser apresentada ao longo do texto, com legendas ou como narrativa visual.

O esquema anterior foi utilizado durante o processo de diagramação dos dois livros que servem de análise neste artigo, uma vez que ambos se enquadram no terceiro tipo de livro de fotografia já descrito anteriormente, que se refere àqueles que mesclam fotografias e textos. Normalmente, como ocorreu com o livro “Imagens Fantásticas do Carnaval do Recife”, o projeto editorial se inicia quando o conteúdo do livro está pronto. Isso permite que o processo de diagramação seja mais rápido. Em contrapartida, o livro “Um Olhar sobre o Congado das Minas Gerais” foi realizado de outra forma, visto que seu conteúdo foi construído ao mesmo tempo em que se desenvolvia o projeto editorial. Os dois métodos atenderam às expectativas, mas o último abriu as possibilidades para a utilização do processo de concepção de outro tipo de livro de fotografia, a saber o Fotolivro. Como principal característica à elaboração do conteúdo

¹⁴ NERY, Cristiane Gusmão. **Imagens fantásticas do carnaval do Recife**. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2008, p. 95 (Dissertação de Mestrado). O estudo da relação entre texto e imagem esteve presente durante toda a pesquisa para a Dissertação e contribuiu para a elaboração desse esquema que surgiu da junção das propostas de Claudia Turra Magni, Mauro Bruschi e André Alves. Por consequência natural, esse mote impulsionou a transposição da Dissertação para o formato de livro digital de fotografia que está sendo discutido neste artigo.

¹⁵ ALVES, André. **Os argonautas do mangue**. Precedido de Balinese character (re)visitado por Etienne Samain. Campinas, SP: Editora da Unicamp e Imprensa Oficial, 2004.

¹⁶ MAGNI, Claudia Turra e BRUSCHI, Mauro. Em busca do nomadismo da imagem no trânsito entre Antropologia e Arte, in SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec; Editora Senac, 2005.

de um Projeto Editorial, o Fotolivro trás imagens em sequência com ordens elaboradas a partir da narrativa que o fotógrafo quer apresentar. Ele vem, como qualquer outro livro, da tradição do livro impresso, por isso defende-se aqui que a plataforma digital pode ser ainda muito explorada, constituindo-se um excelente campo para apresentar os resultados das pesquisas da Antropologia Visual.

De acordo com o Trama, Grupo de Estudos localizado em São Paulo responsável pelos atuais debates em torno do tema, o Fotolivro é, muitas vezes, um trabalho coletivo, processo no qual participam *designer* e editor concomitantemente ao fotógrafo, sobretudo quando se trata de definir a prerrogativa do livro.¹⁷ O Coletivo Trama é filiado ao Estúdio Madalena¹⁸, coordenado por Iatã Canabrava, que atualmente é coordenador do Festival Internacional de Fotografia de Paraty – Paraty em Foco, que este ano chega à sua décima edição, e é coordenador do Fórum Latino Americano de Fotografia de São Paulo, realizado pelo Itaú Cultural. Já a Livraria Madalena é focada nessa categoria de publicações e organiza *workshops*, seminários, palestras e debates sobre o tema¹⁹.

Sobre os fotolivros, o *blog* da Editora CosacNaify argumenta que

[...] livros de fotografias também podem ser classificados em vários gêneros, mas o fotolivro trata-se de um conjunto de imagens fotográficas pensado, desde a sua concepção para o formato livro, projeto em que fotógrafo, *designer* e editor trabalham juntos com papéis de igual peso na composição do discurso fotográfico e na tomada das decisões editoriais. Acima de tudo, para que se reconheça um legítimo fotolivro, é preciso que a relação interna das imagens esteja garantida, evitando que as partes tenham mais importância que o todo."²⁰

¹⁷ <http://tramafotolivros.tumblr.com/post/88408025528/trama-2-no-mis>

<http://estudiomadalena.tumblr.com/tagged/pensamentoereflexao>

¹⁸ <http://estudiomadalena.com.br/>

¹⁹ https://www.sympla.com.br/workshop-narrativas-visuais---introducao-ao-universo-do-fotolivro-com-iata-cannabrava__17600

²⁰ <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=9894>

Campo interessante para o pesquisador/fotógrafo, o fotolivro é, juntamente com o livro de artista, uma obra extremamente autoral, que aponta para um cenário promissor para nosso recorte, que são as imagens resultantes das pesquisas da Antropologia Visual.

Tal forma de trabalho pode ser encontrada no conteúdo do processo de criação de Gerhard Steidl²¹, que é fundador da Editora *Steidl* em *Göttingen*, Alemanha. Sua editora publica uma média de 200 livros por ano, livros idiossincráticos, consagrados não só pela qualidade gráfica das fotografias, mas também pela elaboração primorosa do conteúdo.²²

A grande expertise de Gerhard Steidl é seu modo de selecionar, ordenar e sequenciar as imagens, além de relacioná-las com os textos e, se necessário, com as legendas. Portanto, Steidl trabalha juntamente com o fotógrafo e com o *designer* gráfico no projeto editorial, desenvolvendo simultaneamente a organização do conteúdo. Sua faceta é a grande mudança de paradigma no campo do *design* editorial, pois é justamente essa simultaneidade que permite que ele produza os mais consagrados livros de fotografia da atualidade.

De alguns anos para cá, o interesse em Fotolivros tem crescido consideravelmente. Esse fenômeno é percebido na quantidade de lançamentos e no aumento das vendas desse tipo de publicação. Surgiram, também, publicações sobre os Fotolivros, mas a maioria ainda trabalha apenas com um apanhado ilustrado das publicações mais marcantes. Podemos enumerar quatro exemplares pontuais dessa categoria: *The Photobook: A History de Martin Parr e Gerry*, vol. I, II e III²³ e *The Latin American Photobook*²⁴. No Brasil, em 2013, aconteceu uma grande exposição no Instituto Moreira Salles em São Paulo, que acompanhou o lançamento deste último, sendo a curadoria de responsabilidade de Horacio Fernández, historiador e professor na Faculdade de Bellas Artes de Cuenca (Espanha)²⁵.

²¹ Em seu *website* é possível ter acesso para suas publicações e no canal *youtube* e *vimeo* encontram-se os *reviews* da maioria de seus livros: < <https://steidl.de/> >

²² <http://www.howtomakeabookwithsteidl.com/>

²³ É possível visualizar em vídeo a maioria dos Fotolivros lançados no Brasil e no exterior. Aqui está o *review* do *The Photobook: A History de Martin Parr e Gerry*, vol. I:

< <https://www.youtube.com/watch?v=-5aUgtUOfHE> >

²⁴ *Review* do livro *The Latin American Photobook* : < <http://vimeo.com/85957014> >

²⁵ <http://www.aber.org.br/noticia/fotolivros-latino-americanos-em-exposicao>

Percebemos, com isso, que há uma esfera metodológica ainda a ser explorada pelo campo da Antropologia Visual, juntamente com as Artes Plásticas e o *Design Gráfico*, uma vez que o mercado editorial brasileiro está cada vez mais em expansão e sempre foi um lugar muito promissor para a publicação de Fotografias.

A publicação de livros de fotografia digitais resultantes de pesquisas realizadas pelo viés da Antropologia Visual promoveria o maior alcance dessas informações, tornando seus conteúdos acessíveis às pessoas interessadas pelo tema, mostrando, assim, a sua capacitação em dialogar com o "mundo" e com outras culturas em tempo globalizado.

Referências

ALVES, André. **Os argonautas do mangue**. Precedido de Balinese character (re)visitado por Etienne Samain. Campinas, SP: Editora da Unicamp e Imprensa Oficial, 2004.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

NERY, Cristiane Gusmão. **Imagens fantásticas do carnaval do Recife**. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2008, 211p, p. 95 (Dissertação de Mestrado em Multimeios).

NERY, Cristiane Gusmão. **Imagens Fantásticas do Carnaval do Recife**. 1. ed. Belo Horizonte: 2012. 234p. Disponível em: < http://issuu.com/crisnery/docs/imagens_fantasticas_carnaval_recif > Acesso em: 15 out. 2014.

NERY, Cristiane Gusmão. **Um Olhar sobre o Congado das Minas Gerais**. Belo Horizonte: 2012. Disponível em: < http://issuu.com/crisnery/docs/um_olhar_sobre_o_congado_das_minas > Acesso em: 15 out. 2014.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Ed. Papyrus, 1994.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil**. São Paulo: Quiróz, EDUSP, 1985.

HENDEL, Richard. **O Design do Livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

LEFRÈVE, Beatriz Vampre. **Livros de Fotografia: história, conceito e leitura**. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003. 293 p. (Dissertação de Mestrado).

GRIGOLIN, Fernanda. **Livro de fotografia como livro de artista**. Experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro. São José dos Campos: Publicações Iara, 2013.

MAGALHÃES, A. **Editoração hoje**. Rio de Janeiro: FGV, 1981.

MAGNI, Claudia Turra e BRUSCHI, Mauro. Em busca do nomadismo da imagem no trânsito entre Antropologia e Arte, in SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec; Editora Senac, 2005.

PAIXÃO, F. **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. 2ª. ed. São Paulo: Editora Hucitec; Editora Senac, 2005.

SAMARA, Timothy. **Guia de design editorial**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SAMARA, Timothy. **Grid: construção e desconstrução**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WHITE, Jan V.. **Edição e Design: para designers, diretores de arte e editores: o guia clássico para ganhar leitores**. São Paulo: JSN Editora, 2006.

websites:

Bookless Public Library Opens In Texas. Disponível em: < <http://www.npr.org/blogs/thetwo-way/2013/09/14/222442870/bookless-public-library-opens-in-texas> >. Acesso em: 15 out. 2014.

BiblioTech - Bexar County Library. Disponível em: < <http://bexarbibliotech.org/> > Acesso em: 15 out. 2014.

Solicitação de Número ISBN - Editoras Já Cadastradas. Disponível em: < <http://www.isbn.bn.br/website/solicitacao-de-numero-isbn> >. Acesso em: 15 out. 2014.

Instruções para preenchimento do formulário de solicitação do isbn. Disponível em: < http://www.isbn.bn.br/website/static/download/Manual_Solicitacao.pdf >. Acesso em: 15 out. 2014.

Design Editorial e Digital Publishing: Perguntas Frequentes. Disponível em: < <http://revolucaoebook.com.br/design-editorial-e-digital-publishing-perguntas-frequentes/> >. Acesso em: 15 out. 2014.

Trama Fotolivros em Discussão. Disponível em: <<http://tramafotolivros.tumblr.com/post/88408025528/trama-2-no-mis>> Acesso em: 10 out 2014.

Seminário Pensamento e Reflexão [homepage na internet]. Disponível em: <<http://estudiomadalena.tumblr.com/tagged/pensamentoereflexao>> Acesso em: 10 out 2014.

Estúdio Madalena . Disponível em: <<http://estudiomadalena.com.br/> > Acesso em: 10 out 2014.

Workshop: "Narrativas Visuais - Introdução ao Universo do Fotolivro" com Iatã Cannabrava Disponível em: <https://www.sympla.com.br/workshop-narrativas-visuais--introducao-ao-universo-do-fotolivro-com-iata-cannabrava_17600> Acesso em: 10 out 2014.

Os livros abertos da américa latina Disponível em:
<<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=9894>> Acesso em: 10 out 2014.

Steidl. Disponível em: <<https://steidl.de/>> Acesso em: 10 out 2014.

How to make a book with steidl. Disponível em:
<<http://www.howtomakeabookwithsteidl.com/>>
> Acesso em: 10 out 2014.

Review do The Photobook: A History de Martin Parr e Gerry, vol. I. Disponível em
< <https://www.youtube.com/watch?v=-5aUgtUOfHE> >

Fotolivros Latino-americanos. Disponível em: < <http://vimeo.com/85957014> > Acesso em: 10 out 2014.

Fotolivros latino-americanos em exposição Disponível em:
<<http://www.aber.org.br/noticia/fotolivros-latino-americanos-em-exposicao>> Acesso em: 10 out 2014.

Trajetos Imagéticos nos extremos da cidade: A fotografia e Marsilac

Joelma Melo da Silva¹

RESUMO

Este trabalho pretende discutir a maleabilidade da fotografia como perspectiva de análise nas pesquisas sociais, contrariando a concepção estrita de apoio ilustrativo. A fotografia, assim como a pesquisa, se tangencia com a experiência de campo, modificando-se funcional e simbolicamente, influenciando significativamente o processo investigativo dos modos de vida no bairro de Marsilac, na cidade de São Paulo.

Palavras-Chaves: Fotografia. Pesquisa de campo. Etnografia

ABSTRACT

This paper intends to discuss the malleability photography as analysis perspective in social research, contrary to the strict design illustrative support. The photography, as well as research, istangent to the field experience, modifying functional and symbolic, significantly, influencing the research process lifestyles in Marsilac district in São Paulo.

Keywords: Photography. Fieldwork. Ethnography

¹ Mestranda pela Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo/USP, Linha de Pesquisa: Saúde Ambiental, Modos de Vida e Sustentabilidade. Email: joelma.silva@usp.br

Introdução

O meu encontro com o campo de pesquisa não se deu de forma sistematizada, ou seja, como produto de um interesse prévio constituído durante o processo da vida acadêmica. Foi um susto. Um susto imagético proporcionado por uma foto somente. Nesta, uma garota de vestido vermelho e cabelos longos, cujos braços dispostos ao longo do corpo, constituindo uma espécie de anti-pose, olhos fechados para a câmera do fotógrafo Gabo Morales, corroboravam com a sensação de solidão e de alheamento ao lugar onde se encontrava – uma trilha numa mata localizada na cidade de São Paulo.

Não se tratando de um parque ou algo do tipo, o local da fotografia faz parte do maior e menos denso distrito da cidade, o Distrito de Marsilac. Localizado a cerca de 60 km do centro de São Paulo, no extremo sul, com uma população de pouco mais de 8.400 habitantes², singulariza-se por pertencer a uma área de proteção ambiental – APACapivari-Monos –, constituindo-se como uma fronteira porosa entre rural/urbano na borda da cidade.

A força da imagem me fez mudar todo o percurso até então traçado durante o processo seletivo para o programa de mestrado da Faculdade de Saúde Pública. Independe de como chegar ao local e o que mais ele teria a me apresentar como temática de pesquisa, eu me encontrava instigada, para não dizer rendida, diante do aparente paradoxo que aquela fotografia proporcionava frente a minha concepção e composição de grande cidade. Havia uma outra forma de habitar a cidade e aquela fotografia só me revelava uma parte de um todo que eu estava disposta a encarar como objeto de pesquisa. Foi assim que se deu meu encontro com Marsilac mediado por Gabo Morales e pelo ato de fotografar.

Desde então a fotografia passou a ser utilizada no exercício etnográfico, corroborando com o processo de desvelar e revelar os modos de vida e as formas de habitar na região, apresentando uma outra maneira de vivenciar a cidade e, conseqüentemente, de enxergar a mesma, onde coerência estrutura-se nas entrelinhas dos discursos oficiais, nos hiatos caracterizados por assimetrias, as quais estende-se

²Fonte: Marsilac Segundo Unidades de Informações Territorializadas – Elaboração EMPLASA, 2008

tanto espacialmente nos quesitos centro-periferia, como nas fronteiras entre tradicional--moderno, urbano-rural, objetividades-subjetividades. Entender como se vive nestes interstícios urbanos tornou-se meu objeto de pesquisa.

Olhar, Sentir, Pensar

Embevecida com a beleza das imagens de Morales, cheguei à Marsilac à quatro olhos, os meus, curiosos para constatar se a realidade construída pelo olhar fotográfico condizia ao que observaria in loco e, os do fotógrafo, o qual gentilmente acompanhou-me na primeira incursão ao campo e em muitas outras a partir de então, tornando-se um companheiro frequente nas longas caminhadas, o que me proporcionou a experiência de acompanhar o seu processo de trabalho – desde a escolha do objeto, a abordagem das pessoas ao ato de fotografar.

Com o intuito de preservar o encantamento inicial das minhas primeiras percepções do local mediante o contato com as imagens de Morales, abster-me de qualquer tipo de dado estatístico ou histórico, chegando assim ao campo de forma sinestésica, ou seja, deixando-me levar pela visão, pelos cheiros e pelos ruídos tão diferentes aos que estou acostumada do outro lado da cidade. Fato este que se mostrou como uma decisão acertada logo na primeira caminhada pelo bairro, onde cada descoberta sensorial e perceptiva, isentavam-se de filtros, proporcionando-me uma experiência inédita e intensa de contato com as pessoas, com os animais e, em especial com a configuração do espaço.

A presença de uma natureza exuberante, a qual divide espaço com casas autoconstruídas, as quais não respeitam padrões de construção usuais, onde assimetrias são bem-vindas compondo mosaicos de cores, de materiais e de formas outras, ou seja, bricolagens que acentuam individualizações, mesclando saber-fazeres provenientes de legados diversos, faz de Marsilac, um presente não somente aos pesquisadores visuais, mas também aos pesquisadores sociais, os quais entendem que as relações sociais não são construídas suspensas no ar, e sim circunscritas num espaço dado e criado, portanto composto de materialidade, sendo passível de visualidade, no qual subjetivações concretizam-se em modos de viver que sobressaem-se num constante trânsito entre ser rural e estar urbano, por conseguinte, num intenso diálogo de temporalidades.

Acostumada a um determinado tipo de paisagem, onde a visão do horizonte é limitada, prevalecendo o padrão vertical de construção, determinados layouts e um espaço que parece se fechar pelo excesso de muros, por efeito, diminuindo o alcance do olhar, caminhar pelas ruas de Marsilac é se colocar em outro patamar, em outra forma de experimentar o espaço. Se no centro tem-se a impressão de fechamento, aqui abre-se em uma luz que nos dias de sol chega a cegar. Em qualquer ponto é possível ver a mata. Sons de conversa, somente se estiver na rua principal, na praçinha ou em algum estabelecimento comercial. O som mais constante é o da própria respiração enquanto se percorre as ruas, ora de terra, ora mal asfaltadas. Neste interim, passa o trem para quebrar o silêncio, o qual parece cadenciar as vidas dos moradores.

O ritmo é outro, de modo que o tempo parece parar. Mesmo caminhando grandes distâncias, não se sente o tempo passar. Cachorros e garotos em motocicletas velhas cruzam o caminho e também deixam sua marca sonora que se perde ao virar a próxima rua. Na calçada da escola escuta-se o barulho das crianças e, ao término de cada turno, ônibus escolares passam incessantemente, descendo as ladeiras de terra, em alta velocidade, deixando-nos uma poeira ocre como legado. Já a velocidade dos passos é outra: vagarosa respeitando o ritmo imposto. É lugar de pura contemplação. Entretanto o mesmo não se limita aos aspectos físicos, como Certeau observa, o espaço é tecido por construções sociais, sendo que sua trama ganha novos significados quando revividos pelos passos e pelas práticas que reafirmam o sentimento de pertença ao local:

Essa história começa ao rés do chão, com passos. São eles o número, mas um número que não constitui uma série. Não se pode contá-lo, porque cada uma de suas unidades é algo qualitativo: um estilo de apreensão tátil de apropriação cinésica. Sua agitação é um inumerável de singularidades. Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem lugares...(CERTEAU, 2011:163)

Diante desse contexto, não demorei a compreender que assim como as minhas concepções formais de cidade, meu olhar deveria ser desconstruído, alargando-se diante de formas, objetos, relações que aparentemente pareciam perdidas no tempo, pertencentes a locais distantes, mas que em Marsilac fazem todo o sentido. Tomando o cuidado para não cair no exotismo estabeleci como recurso analítico um intercâmbio sucessivo entre as estruturas micro e macro da cidade, no intuito de desvelar Marsilac sob o ponto de vista de um lugar possível de existir numa cidade como São Paulo,

constituindo-se em uma espécie de dobra na forma urbana e não como uma anomalia física e social. É no cerne desse processo de desconstrução e reconstrução que a fotografia foi ganhando espaço no processo investigativo, chegando no presente momento a ser utilizada como complemento metodológico.

Isto posto, acompanhando-me antes mesmo de chegar ao campo, o uso da fotografia seguia paralelamente a cada estágio da investigação, ressignificando-se. Do primeiro olhar às primeiras questões atreladas ao efeito produzido pelas belas fotografias de Morales, tornando-se elemento “bom para pensar”, conseqüentemente, “bom para fazer”, a fotografia ao contrário de reduzir a visão da realidade produzida, ampliou as possibilidades analíticas em Marsilac, tanto por meio de seus recursos descritivos de detalhes, os quais nem sempre é visível no primeiro contato, como pela sua capacidade de narrar o cotidiano e, acima de tudo, das múltiplas interpretações que a mesma proporciona, estendendo-se do fotógrafo ao fotografado.

Fotografias, Fotografar, Revelar – Alguns Resultados

Estabelecendo uma espécie de esquema de uso da fotografia por meio categorias móveis, logo, não estanques, cadenciadas situacionalmente, a utilização da fotografia na pesquisa sobre os modos de vida em Marsilac, iniciou-se na ilustração, passando como elemento de estabelecimento de relações, estendendo-se como componente de reconstruções espaciais em conjunto aos moradores.

Para tanto, a utilização do método etnográfico juntamente com o go-along³ (KUSENBACH, 2003) na pesquisa, que pode ser traduzido como o caminhar junto com o pesquisado, ou seja, acompanhando-o em sua rotina, perfazendo seus trajetos e revivendo suas práticas espaciais, contribuiu com uma nova forma de inserir a fotografia na pesquisa. Agora a escolha do tema não se limitava às preferências do fotógrafo.

A decisão de acompanhar o fotógrafo em algumas andanças pela região, ajudou-me a desprender da compulsão de buscar sentido em tudo e a me concentrar no olhar.

³“When conducting go-alongs, fieldworkers accompany individual informants on their ‘natural’ outings, and – through asking questions, listening and observing – actively explore their subjects’ stream of experiences and practices as they move through, and interact with, their physical and social environment.” (KUSENBACH, 2003:463)

Caminhadas silenciosas pela mata, onde era possível andar horas sem encontrar alguém, permitiu-me uma compreensão maior tanto na relação espaço/morador como na relação com natureza. Os sentidos aguçaram-se e, no decorrer dessa nova experiência de caminhabilidade e de percepção espacial por territórios até então inimagináveis na metrópole, já era capaz de reconhecer e orientar-me por detalhes que passariam despercebidos até então: a vegetação, marcas deixadas no solo e, uma ou outra minúcia presente numa casa ou algo do tipo. Uma nova linguagem se desenvolvia, despida das palavras sinalizadoras. A cognição espacial alargou-se entre formas e tonalidades, instituindo novas maneiras de localização desatreladas da necessidade de placas indicadoras pelas quais nos movemos pelas ruas da cidade padrão.

De igual forma, o olhar urbano, tão descontinuado pela fragmentação espacial e pelas excessivas informações que expressam o modo padrão cidade, conforme referido anteriormente, foi sendo reeducado para ir mais longe, guiado por um horizonte verde, dando conta não somente dos objetos, mas percebendo a luz pela qual torna-se possível a apreensão visual dos mesmos. Esta luz onipresente em Marsilac, a qual pode ser uma benção ou um revés ao ato fotográfico, provavelmente é resultado de um delineamento que privilegia a amplitude espacial, as cores e formas vivas, as quais nos impulsionam a movermos através delas, corroborando com a ideada percepção como um ato ativo, não apenas contemplativo. Sobre esta visão e escuta “ativa”, Ingold fala-nos:

(...) Consiste, antes, em um tipo de esquadramento de movimentos, realizado pelo corpo todo – ainda que de um local fixo – e na qual os dois procuram por, e respondem às, modulações ou inclinações no ambiente ao qual está sintonizado. Como tal, a percepção não é uma operação ‘dentro-da-cabeça’, executada sobre o material bruto das sensações, mas ocorre em circuitos que perpassam as fronteiras entre cérebro, corpo e mundo. (INGOLD,2008: 2-3)

Tendo em conta a visão, conseqüentemente, o olhar, pelo qual desencadeará todo o processo fotográfico não é algo estático, mas articula-se espacialmente, a concepção da fotografia, especialmente no trabalho de campo, não poderia encerrar-se no seu aspecto ilustrativo. Seu papel no processo investigativo de uma realidade que se constrói, desconstrói e reconstrói sucessivamente, atrelando-se ao movimento da vida, deveria ser o mais maleável possível.

Reduzida muitas vezes à ideia de congelamento temporal, de registro do fugaz, cuja apreensão se deu no momento do “click”, resultando em uma perpetuação artificial do momento, eternizando-o imageticamente, a fotografia pode desencadear novos sentidos quando introduzida na dinâmica da pesquisa. Foi na busca por articulações da fotografia e as interações no campo que decidi ampliar a sua participação mais como protagonista que coadjuvante, muito embora o trabalho não se constitua numa fotoetnografia em si.

Inicialmente era a ilustração. Eram as imagens que me guiavam para o desvelamento de Marsilac, sendo que meu papel era o de duplo observador: As fotos de Morales e o momento do ato fotográfico. Observava as relações entre o fotógrafo e o fotografado – o modo como ele dirigia a pessoa, como esta se comportava diante de um olhar profissional e estranho, as pequenas tensões denunciadas por movimentos corporais. Parafraseando José de Souza Martins, tomei consciência da “perspectiva do fotógrafo” (MARTINS,2002), a qual, diante da minha inexperiência analítica da fotografia, desassociava aos trabalhos documentais:

Por trás da fotografia, mesmo aquela com intenção documental, há uma perspectiva do fotógrafo, um *modo de ver* que está referido a situações e significados que não são diretamente próprios daquilo que está sendo fotografado e daqueles que estão sendo fotografados, mas referido à própria e peculiar inserção do fotógrafo no mundo social. (MARTINS, 2002: 203)

A despeito desse viés, não pretendia abrir mão da utilização das imagens produzidas por Morales, o que se justifica por serem formas outras de representar, de reconstruir a realidade que observamos de acordo com nossa experiência profissional e de vida. Sobre como a realidade pode ser mediada perante múltiplos olhares, inclusive pelos próprios atores sociais investigados e, especialmente sobre nossa capacidade imaginativa, Martins, fala:

O verossímil não é necessariamente o verdadeiro e, certamente, não é o concreto, embora seja o real. Por seu lado, ao fotografar, o fotógrafo imagina. Também o sociólogo e o antropólogo, ao fotografar, *imaginam*, do mesmo modo que imaginam quando fazem suas outras formas de registro, mesmo que se possa e até se deva pensar numa *imaginação fotográfica* (ou numa imaginação sociológica, como propõe C. Wright Mills). (MARTINS,2003, loc. cit.)

Pois bem, apesar da contribuição das fotografias de Morales, sentia que precisava ir além, registrar não somente o que era indiscutivelmente belo, mas o movimento diário das pessoas, as narrativas transcritas em fazeres cotidianos. Para tanto, decidi que era hora de ousar e ir para trás da lente. Não sou fotógrafa. Tampouco posso me considerar uma fotógrafa amadora, uma vez que nem câmera eu tenho. Todavia, não queria apenas observar e comecei a fotografar com o meu smartphone enquanto caminhava e interagía no local.

Das pessoas nas ruas de Marsilac aos meus entrevistados, pequenos detalhes de feições que qualificam e individualizam, a natureza que emoldura os caminhos, momentos de descontração numa cozinha. Poucas poses, muitos flagrantes. Um mundo novo se abria, onde meu interesse costurava a plasticidade espacial aos atores em ação. Os sentidos foram adquirindo novas nuances e ao cotidiano acrescentou-se um elemento poético traduzido por imagens que contribuíam com a beleza das pequenas coisas que nem sempre são percebidas como tal.

Logo fui me acostumando a esta posição e percebi o quanto isto enriquece não somente o olhar e a capacidade de apreensão de um momento mágico porém fugidivo da vida cotidiana, mas como forma de construir relações. O primeiro convite para entrar numa das casas deu-se na devolução de uma fotografia. O que parecia tão corriqueiro mostrou-se produtivo no estabelecimento de vínculos. Foi preciso mais de cinco meses de idas ao campo para que uma fotografia me abrisse as portas.

É o momento da fotografia como relação. Relação não somente entre o pesquisador e o interlocutor no ato fotográfico ou na entrega de uma fotografia, mas outros tipos de relação: Relação de memória e tempo, onde fatos do dia do registro são compartilhados livremente. Relação de socializações onde uma fotografia circula além do ambiente privado. E relação de afetos demonstrados tanto no agradecimento pela fotografia – geralmente acompanhado de um convite para um café –, como com o quê ou com quem foi fotografado.

Observar o efeito que a entrega da fotografia provoca tornou-se parte da análise. O olhar que se prolonga sobre a mesma, acompanhado de algumas descrições ou observações tanto nos aproxima do fotografado/pesquisado, como ajuda-nos a entender um pouco como aquelas pessoas se enxergam, vivem e compartilham. Na minha primeira entrega a domicílio, a dona da casa e fotografada, após mostrar a fotografia

para todos que se encontravam no local, correu para buscar o álbum de fotografia da família e apressadamente achou um lugar adequado para a mesma. O processo foi permeado por lembranças contadas para alguém que até então era uma completa estranha. Não pedi, não perguntei, não falei nada. Foi-me dado um momento de revelações que não esperava, mas que se repetiam de diversas formas quando entregava as fotos.

A entrega das fotografias movimenta um sistema de troca. Trocas nem sempre conscientes, mas promotoras de um estreitamento de relações: Uma foto e uma conversa. Uma foto e a oportunidade de presenciar as reações dos moradores ao se verem retratados. Uma foto e o convite para entrar. A fotografia passa a ser mais que um recurso de campo, tornando-se um fato em si, cabendo ao pesquisador estar atento o suficiente para perceber estes pequenos atos que envolvem a entrega de uma fotografia. Se é consenso que o produto final do processo fotográfico é a fotografia, ou seja, a imagem estabelecida como objeto, para o pesquisador social ela desencadeia novas relações a serem estabelecidas no espaço.

Apesar da liberdade proporcionada pelas idas a campo sozinha e fotografando livremente, eu ainda encontrava-me sobre o mando das minhas experiências e de todo arcabouço teórico reunido até então. As linhas traçadas por meus trajetos pelas ruas do bairro desenhavam os meus passos sobre os deles, a minha percepção espacial. Apesar de ter noção da impossibilidade de ver Marsilac como um morador, acreditava que poderia lidar com esta opacidade por meio de um olhar e uma reconstrução espacial conjuntos. Decidi que acompanharia alguns moradores em seus trajetos diários e fotografaria o que fizesse parte das conversas ou o que fosse ressaltado pelos mesmos.

Para tanto, resolvi fazer um teste com o intuito de experimentar o go-along e verificar quais tipos de dados eu conseguiria colher durante uma caminhada. O eleito para tal empreitada foi uma jovem moradora, a qual é natural de Marsilac e destaca-se por pertencer a uma das famílias fundadoras da Vila de Engenheiro Marsilac. Fizemos um curto trajeto enquanto conversávamos livremente. Tentei não impor meu olhar sobre as especificidades do lugar e só pedi para que contasse um pouco da região.

As narrativas espaciais se concentraram nas características da região e fatos históricos que não se encontram nos registros oficiais. Percebi que na medida que caminhávamos, mapeávamos as ruas por aquilo que não se encontra no delineamento

oficial das ruas, mas que as tornam únicas: o afeto. Afeto pela presença de vínculos pessoais e lembranças que o lugar remete: *“Ah, ele mora aqui, nesta casa verde, o tio Francisco.”* E sobre o nome da rua em que nos encontrávamos: *“Maria Pequena. Era uma senhora que morava ali. Minha mãe ajudava ela a fazer farinha”*.

Embora prosaico, este tipo de relato fornece pistas sobre as práticas espaciais, biografias e significações que transpassam o aspecto puramente físico. Os trajetos vivificam as relações entre morador/lugar, subjetividades que misturam-se com a concretude do espaço, individualizando-o. A possibilidade de fotografar o momento, a casa específica do parente citado ou qualquer outra coisa apontada, além de flexibilizar o olhar em relação ao tema escolhido, despindo do lado puramente estético da paisagem ao se concentrar nos aspectos significativos para a vida dos moradores, delineia o trajeto imagético do cotidiano.

Embora a possibilidade de utilizar-me do próprio interlocutor como produtor das imagens, deixando-o livre para fotografar seu dia a dia, não ter sido descartada por completo, acredito que perderia a possibilidade do contato prolongado, dessa vivência, cujo repertório vai além de palavras, abarcando a famosa piscadela referenciada por Geertz⁴, pela qual o significado é dado contextualmente, no calor das interações, não sendo portanto, passível de edições.

A despeito de toda metodologia que tem sido empregada no desvelamento da região de Marsilac, não consigo e, nem pretendo, desatrelar a fotografia do processo investigativo. O movimento de observar, fotografar e analisar já faz parte da etnografia, das entrevistas, da escrita. A oportunidade de um segundo olhar, a emoção desencadeada pelas lembranças do momento vivido e observado, as vozes e os cheiros rememoráveis quando olhamos atentamente para uma imagem, são elementos que compõe a mágica da fotografia – capaz de driblar o tempo e as limitações físicas do olhar, ela atesta e legitima realidades passíveis de serem perdidas nos labirintos de nossas memórias. No momento da observação ela se constitui como real.

⁴Segundo Geertz o objeto da etnografia está entre a contextualização entre o ato mecânico de piscar e o que provoca a mesma onde há: *“(...) uma hierarquia estratificada de estruturas significantes em termos das quais os tiques nervosos, as piscadelas, as falsas piscadelas, as imitações, os ensaios das imitações são produzidos, percebidos e interpretados.”* (GEERTZ,2012:5)

Fotografia, Delicadeza e Dilemas – Algumas Considerações

A crescente importância da utilização da fotografia como componente de pesquisas sociais e não somente como apoio ilustrativo, tem sido foco de interesse de especialistas gabaritados no assunto. Mesmo corroborando com tal aspecto, o intuito deste texto é o de demonstrar a maleabilidade da fotografia frente ao objeto estudado, ou seja, como esta, assim como a pesquisa referida, foi se tangenciando com a experiência do campo, modificando-se funcional e simbolicamente, aumentando assim a sua participação, portanto, importância, no decorrer do processo investigativo.

Trabalhos como o de Luiz Achutti onde a fotografia sobressai-se como forma narrativa no cotidiano de pessoas que vivem do trabalho com o lixo (ACHUTTI,1997), corrobora com a quebra do paradigma da fotografia na pesquisa social como um mero recurso de exemplificação da escrita. A delicadeza com que captura os momentos íntimos das pessoas envolvidas neste trabalho, em especial, as mulheres durante a triagem do material recolhido, assim como as fotografias dos interiores das casas das trabalhadoras, onde somos imersos numa intimidade de escolhas e disposições estéticas, sem pedir licença, auxilia-nos no processo da reconstrução sobre as respectivas condições de vida, de moradia, de interações.

Claro que há limitações. Do mesmo modo que a escrita, a qual tem o viés de um pesquisador que guia-nos por descrições e análises sob seu ponto de vista e não propriamente o do pesquisado, a fotografia pode dizer várias coisas sobre a realidade capturada ou, nenhuma. Há uma intenção tanto na fotografia como no texto, escolhas que melhor se adequam aos objetivos a serem atingidos, despindo-se da ideia de isenção completa do indivíduo no processo. Diferentes de máquinas, escolhemos, contemplamos e decidimos de acordo com o nosso background, dessa forma tanto no fazer fotográfico, como na escrita, não reproduz-se a realidade integralmente. A minha voz não é a voz do meu interlocutor, mas uma tradução. Do mesmo modo, a imagem do fotografado não é a sua essência, mas um fragmento, um momento mediado pelas mais diversas escolhas.

É devido esta permeabilidade das escolhas no processo e pelo o fato de estarmos lidando com um objeto dotado de vontades próprias, que deve-se valorizar a delicadeza tanto no ato fotográfico como na etnografia. Tanto a etnografia quanto a fotografia, em especial as de caráter documentário, debruçam-se sobre as relações presentes,

desvelando-as num processo laborioso de escuta, de conversas, de observações e de convívio em uma realidade que não é a sua, portanto, estando presente no momento sempre por meio de uma condição espacial e socialmente temporária.

Por conseguinte, os atos da escuta e da conversa, pelo o que tenho observado, não se atém somente ao exercício etnográfico. Não foram raras as vezes que observei longas conversas entre Morales com seus fotografados, dando inclusive a possibilidade de analisar as interações entre o morador com alguém de fora. O fotógrafo João Roberto Ripper, com suas fotos de “imagens humanas”, assim por ele denominadas, acentua a importância do “escutar as histórias” (RIPPER,2014), as quais, mesmo quando excluídas do trabalho final, criam substratos para que a foto e a escrita adquiram uma maior veracidade frente ao objeto.

Em relação a inserção no campo, a despeito do grau de imersão, a identificação de como alguém de fora, que não é do pedaço⁵ (MAGNANI,1998) perdura e estabelece papéis: o Gabo é o “fotógrafo” e eu sou a “pesquisadora de gente”. De fato somos, no entanto, com o aumento da frequência ao campo, mesmo tendo os papéis já estabelecidos, vamos sendo aceitos, ao ponto de esquecerem da nossa presença por inúmeras vezes. Ademais, isto só comprova que somos tão observados pelos locais como os observamos, que é sempre troca. O que não significa que haja simetria nas relações pesquisador/pesquisado, fotógrafo/fotografado. Contudo, independentemente da posição que nos situamos, há de termos o mesmo tipo de delicadeza que faz dos trabalhos de Achutti, Ripper e Morales únicos.

Ter noção que como pesquisadores nos situamos à margem dos acontecimentos que observamos e apreendemos, tratando do que não nos pertence, faz com que tenhamos consciência sobre a responsabilidade para com aqueles que se dispõem a contar uma história, a mostrar-se sob as “lentes” despercebidas das metodologias aplicadas durante o processo da pesquisa antropológica. Revelar a beleza nos pequenos gestos, práticas e ritos cotidianos, seja pela escrita, seja pela imagem capturada, é a nossa devolutiva no sistema de trocas que não cessa da vida dos homens.

⁵(...) espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. (1998, apud MAGNANI,2012: 88)

Referências Bibliográficas

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia: Um estudo de Antropologia Visual sobre o Cotidiano, Lixo e Trabalho**. 1ª Edição, Porto Alegre, RS: Tomo Editorial, 1997.

CERTEAU, M; GIARD, L; MAYOL, P. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer**. 17ª Edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. 1ª ed. [Reimpr.]. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 2012.

INGOLD, Tim. **Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano**. Ponto Urbe [Online], 2(3), p.1-43, 2008. Disponível em:<http://pontourbe.revues.org/1925>; DOI: 10.4000/pontourbe.1925. Acesso em: 30/07/2014.

KUSENBACH, Margarethe. **Street phenomenology: The go-along as ethnographicresearch tool**. Ethnography, Londres, V.4(3), p.455-485, 2003. Disponível em: <http://www.healthcity2013.be/psaa2013/sites/default/files/theoretical%20files/Kusenbach%20-%20Street%20phenomenology.pdf>. Acesso em 13/08/2014.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Da Periferia ao Centro – Trajetórias de Pesquisa em Antropologia Urbana**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

MARSILAC.COM. Produzido por Gabo Morales, 2012. Apresenta representações virtuais do fotógrafo Gabo Morales no distrito de Marsilac. Disponível em: marsilac.com. Acesso de janeiro de 2014 em diante

MARTINS, José de Souza. **A Imagem Incomum: a Fotografia dos Atos de Fé no Brasil**. Revista Estudos Avançados, Universidade de São Paulo, SP, V.16(45), p.223-260, 2002

RIPPER, JOÃO ROBERTO. Ensaio A Arte do Bem-Querer. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 jun. 2014. Aliás, Caderno D, p. 6-7. Entrevista a Paula Sacchetta.

SÃO PAULO (Município). Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano – EMPLASA. **Marsilac – Segundo Unidades de Informações Territorializadas (UITs)**. São Paulo. EMPLASA. 2008. 52p.

Percepções sobre a prática do skate a partir da produção compartilhada de imagens

Julio Cesar Stabelini¹

Resumo

Este trabalho faz parte de uma pesquisa de mestrado em andamento cujo objetivo é levantar elementos que destaquem certas especificidades no tocante às formas de sociabilidade características dos praticantes do skate, sua inserção na paisagem urbana e percepções da mesma. E um dos instrumentos para coleta de dados que venho utilizando na pesquisa é a produção de imagens através de um processo participativo. A intenção aqui é descrever esse processo de construção de imagens e explorar os rendimentos disso a partir do caso específico de minha pesquisa.

Palavras-chave: skate; percepções do ambiente; antropologia participativa.

Este trabalho faz parte de uma pesquisa de mestrado em andamento cujo objetivo é levantar elementos que destaquem certas especificidades no tocante às formas de sociabilidade características dos praticantes do skate e sua inserção na paisagem urbana. E, nesse sentido, me interessa investigar/analisar a criatividade e agências por trás dessas práticas e percepções ligadas à uma forma específica de viver/ estar na cidade, de uso e ao mesmo tempo de produção dela. Dentro do recorte de minha pesquisa, a prática do skate revela-se como uma forma de experienciar/vivenciar o espaço urbano – pensado aqui como ambiente – a partir de percepções e habilidades específicas, desenvolvidas na mediação desse objeto entre os sujeitos e o ambiente.

Magnani (2002) é um autores que dão suporte teórico à reflexão desenvolvida em minha pesquisa. Para ele, quando o que está em pauta é o contexto urbano, torna-se necessário considerar dois fatores que ele acredita serem determinantes: “a *paisagem* (entendida como um conjunto de espaços, equipamentos e instituições urbanas) e os *atores sociais*” (ibidem), visto que a antropologia urbana trabalharia, segundo ele, com e na intersecção de ambos. Isso porque, para Magnani, a paisagem urbana não é um cenário “dado” no qual os atores simplesmente desenvolvem certas práticas. Ela é, antes, o resultado de intervenções e modificações causadas pelos mais diferentes atores (o poder público, moradores, visitantes, equipamentos urbanos, etc.) em uma complexa relação de trocas e interação.

¹ Mestrando em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Contato: julioStabelini@gmail.com

Outro autor importante para delimitar e ajudar a pensar o contexto da pesquisa aqui proposta é Certeau (2008) e sua obra sobre “a invenção do cotidiano”, que aponta para inventividade e criatividade dos sujeitos em suas práticas cotidianas, fazendo uma “bricolagem” com e na economia cultural dominante. Ele aponta para o fato de que por toda a parte se estende uma rede de “vigilância”, mas que a sociedade não se reduz à ela e às suas imposições. E nesse sentido, ele está interessado justamente em descobrir que procedimentos são esses de que lançam mão os sujeitos para “jogar” com os mecanismos da disciplina, alterando-os: quais as “maneiras de fazer” que formam a contrapartida, do lado das pessoas comuns (chamadas por ele de “consumidores”), dos processos que organizam a ordenação sócio-política a elas imposta?

Essas “maneiras de fazer” seriam “práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural” (Certeau, 2008: 41). Através delas, os “consumidores” produzem práticas significantes para si mesmos:

[...] no espaço tecnocraticamente construído, escrito e funcionalizado onde circulam, as suas trajetórias formam frases imprevisíveis, “trilhas” em parte ilegíveis. Embora sejam compostas com os vocabulários de línguas recebidas e continuem submetidas a sintaxes prescritas, elas desenham as astúcias de interesses outros e de desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolvem (ibidem: 45).

E, justamente, a intenção aqui é pensar/tentar entender a prática do skate como uma forma específica de vivência, apropriação e recriação do espaço urbano. Certeau refere-se à cidade enquanto um lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções que sem cessar a enriquecem com novos atributos. Segundo ele, é possível detectar uma outra cidade, configurada por práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” que insinua-se “no texto claro da cidade planejada e visível” (ibidem: 172). Essa “outra cidade” seria o resultado de práticas do espaço que remetem para uma forma específica de “operações”, de “maneiras de fazer”, e portanto, também para uma outra espacialidade e mobilidade.

A cidade, então, não seria um “campo de operações programadas e controladas”

(ibidem: 174), mas um espaço vivido a partir de práticas cotidianas que revelam a agência e criatividade dos sujeitos que por ela circulam. Segundo Certeau,

se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo por um local por onde é possível circular) e proibições (por exemplo por um muro que impede prosseguir), o caminhante atualiza algumas delas. Deste modo, ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais (ibidem: 178).

O ponto de partida de minha etnografia é uma pista de skate localizada na cidade de Florianópolis (SC), localizada no bairro Costeira do Pirajubaé. Essa pista, conhecida como “Pista da Costeira”, está situada em meio a um complexo para esporte e lazer nessa região da cidade. Assim, além dos obstáculos para a prática do skate, o local conta também com quadras poliesportivas, aparelhos de ginástica, pista para caminhadas e uma lanchonete. É um espaço marcado por muitas intervenções, que deixam subentendida a presença e atuação de diferentes grupos, que se apropriam do espaço à sua maneira e o “recriam” através de diferentes intervenções (não só os obstáculos de skate, mas toda a arquitetura do complexo é utilizada para a prática desse esporte. Além disso, a arquitetura do local também serve de suporte para manifestações artísticas, como o grafite, e como palco para shows de rap e rock).

Essas intervenções são avaliadas pelos freqüentadores tanto como “positivas” (como os grafites, campeonatos de skate e shows promovidos no local) quanto como “negativas” (como a depredação do espaço, visto que a lanchonete, por exemplo, já foi arrombada e danificada várias vezes). Assim, ainda que a pista de skate da Costeira esteja em meio a um intenso movimento de pessoas, que encontram no local um espaço para a prática de esportes, lazer e sociabilidade, cultivando entre si estreitos relacionamentos, o espaço não deixa de estar associado também a uma idéia de impessoalidade, violência e marginalidade. Isto está relacionado ao fato de que, a depender dos horários e dias da semana, diferentes grupos circulam pelo local.

Ou seja: é possível ultrapassar os limites que as determinações de um local ou

objeto fixavam para o seu uso.

Acredito que essas idéias de Certeau sobre “práticas de espaço”, brevemente referidas acima, possam ser transpostas para o que está em jogo na apropriação e inserção dos praticantes do skate na paisagem urbana, fornecendo uma caminho teórico para sua apreensão e análise.

Dessa forma, o skate está sendo pensado aqui enquanto uma prática que depende da arquitetura da cidade e de seus equipamentos urbanos, mas que também “cria” os espaços para se efetivar, impondo formas específicas de ocupação do espaço, baseadas numa percepção do mesmo também ela específica.

Retomo a contribuição teórica de Magnani (2005) para falar de outro ponto importante para a problemática deste projeto de pesquisa e que liga-se à discussão sobre o que ele chama de “circuitos dos jovens urbanos”. O referido texto, bem como outros do mesmo autor, aponta para rendimentos interessantes ao focar a pesquisa na inserção de grupos específicos na paisagem urbana por meio da etnografia dos espaços por onde eles circulam, onde estão seus pontos de encontro, os parceiros com quem estabelecem relações de troca e as ocasiões de conflito. Ao propor esse tipo de abordagem, Magnani (ibidem) está tentando articular dois elementos presentes na dinâmica dessas relações: os comportamentos (mobilidades, modismos, etc. - em suma: sociabilidades) e os espaços (instituições, equipamentos urbanos, etc.). Ou seja, a proposta do autor (idem, 2002) é de uma “antropologia urbana” que leve em conta tanto os atores sociais em suas especificidades (símbolos, sinais de pertencimento, escolhas, valores, etc.) como o espaço com o qual interagem (sendo esse espaço pensado tanto como produto da prática social acumulada desses agentes, quanto como fator de determinação de suas práticas).

Ainda sobre essa idéia de “circuito” proposta por Magnani (2005): segundo ele, essa noção designa um uso do espaço e dos equipamentos urbanos que não se atém à questão da contigüidade espacial e que possibilita o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos, etc. No caso da pesquisa aqui proposta isso parece apontar para rendimentos interessantes, ainda mais se articularmos essa noção a outra, proposta pelo mesmo autor: a de “cena”. A “cena” compartilha com o “circuito” essa característica de independência diante da contigüidade espacial, mas é mais ampla que ele, pois denota principalmente atitudes e opções estéticas e ideológicas, articuladas nos e pelos circuitos. Segundo Magnani (ibidem), pode-se **frequentar** o “circuito”, mas **pertence-se** a tal ou qual “cena”, ou seja: enquanto aquele alude à rede, esta tem como referente os atores sociais, suportes dos sinais de

pertencimentos e escolhas no próprio corpo, na roupa, no discurso, etc. – um é identificável na paisagem enquanto a outra se manifesta nas atitudes das pessoas.

Nesta proposta da pesquisa que venho desenvolvendo durante o mestrado, parto da idéia de “circuito” (conforme proposta por Magnani, *ibidem*) para pensar o que, em termos “êmicos” para o caso do skate, é chamado de *rolê*². *Dar um rolê* para o skatista a princípio seria sair para andar de skate, freqüentar as pistas, andar pela cidade, percorrer um pequeno trajeto ao longo do qual pratica o esporte (*rolezinho*).

Mas o termo tem outras conotações no contexto da prática do skate, podendo também ser usado em referência aos diferentes estilos ou tipos de prática a que uma pessoa se dedica: se o *rolê* é no estilo “street”, a referência é ao andar pelas ruas na busca de escadarias, corrimãos, praças, bancos e quinas de estruturas próprias dos equipamentos urbanos que possibilitem escorregar com os eixos e com as extremidades e meio do shape do skate. Se for *vert*, de vertical, a referência é a um tipo de *rolê* que acontece nas pistas chamadas *half-pipe* – pista altas e com transições verticais, onde o uso de capacetes e protetores de joelho e cotovelo para a segurança são obrigatórios. Se for *overall* a referência é à prática do skate em todos os tipos de pista e também nas ruas.

O termo *rolê* também pode ser usado em referência à intensidade e freqüência da prática do esporte, indicando se a pessoa está praticando bastante ou pouco (“O meu *rolê* tá devagar”) e se está sendo mais ousado ou mais cauteloso nas manobras.

Muitos destes *rolês* são marcados antecipadamente entre os skatistas, e outros usam as pistas com ponto de encontro para dar início a um *rolê* pela cidade à procura de algum “pico” propício na arquitetura urbana.

Na cidade de Florianópolis e na região metropolitana foram construídas algumas pistas públicas de skate: além da Pista da Costeira, a Pista da Trindade, Pista do Jardim Atlântico e Pista Beira-mar Continental, mas também existem diversas pistas particulares, além dos “picos” ou lugares que fazem parte da arquitetura urbana da cidade e que são usados pelos skatistas como obstáculos para executar manobras. Pode-se notar que muitos dos freqüentadores da Pista da Costeira – que foi o ponto de partida de meu trabalho de campo – também freqüentam outras pistas da cidade e mantêm contato entre seus parceiros para decidir em qual pista ou local irão praticar em determinado dia. Assim, a pista da Costeira se insere em um contexto maior onde

² Pereira (2005) usa o termo “rolê” para se referir ao “circuito” percorrido pelos pichadores na cidade de São Paulo.

podemos observar um “circuito” percorrido pelos skatistas, mas não exclusivamente por eles.

E foi justamente percorrendo este “circuito” com os sujeitos de minha pesquisa que desenvolvi minha etnografia, na qual meu trabalho de campo esteve muito permeado por idéias relativas aos estudos sobre as formas de percepção do ambiente. São debates interdisciplinares, que remetem para diálogos travados entre diferentes campos científicos, tais como a antropologia, a biologia evolutiva, a psicologia cognitiva, entre outros – e que resultam em tensionamentos e reposicionamentos mútuos no interior desses campos do conhecimento.

Ingold é um autor que condensa muito desse debate interdisciplinar e que direciona-o para repensar a própria prática etnográfica. Para ele, a antropologia deveria deslocar o foco de estudos dos sujeitos e de suas relações para a “vida” em si – que é pensada por Ingold como sendo os fluxos e linhas que ganham formas nos materiais que nos constituem a todos que fazemos parte do ambiente-mundo (conforme Steil e Carvalho, 2012). Ou seja: na proposta de antropologia de Ingold o pesquisador é desafiado “a experimentar o mundo desde o lugar de cada um dos seres materiais que condensam e atualizam a vida em diferenciadas e múltiplas formas que compõem o ambiente físico, estético e sensorial que o envolve” (ibidem, p.11).

Ingold define a antropologia como sendo “uma filosofia com gente dentro” (ibidem, p.10). Com isso, ele está dizendo que o lugar do antropólogo não é no gabinete, mas fora dele. E não apenas no sentido de que ele deve fazer “trabalho de campo” da forma como esse é tradicionalmente pensado desde Malinowski: o que Ingold propõe é “o engajamento do pesquisador no ambiente-mundo, num exercício radical de participação no fluxo da vida, acompanhando seus traçados e linhas” (ibidem). Para ele, o pesquisador deve estar focado no presente e na atividade, e isso, por sua vez, faz com que os processos perceptivos em jogo funcionem como guias da comunicação e da aprendizagem. E, justamente, fiz meu trabalho de campo não apenas “olhando” e “ouvindo”, mas andando de skate junto com os sujeitos de minha pesquisa. Isso foi possível pelo fato de que eu compartilho com eles uma habilidade, que me permite vivenciar a experiência proporcionada pela prática do skate através de meu próprio corpo. E esse foi um ponto de partida importante, que facilitou minha entrada em campo e minha inserção junto a certos grupos, pois comecei a percorrer o “circuito” que queria etnografar não apenas como um observador, mas como alguém que também pratica o skate e que, como vários outros praticantes, estava ali dando um “rolê”.

A forma como procurei conduzir a pesquisa em campo foi influenciada por um tipo de abordagem etnográfica que está preocupada, no caso, com a relação entre o processo de captura de imagens e os movimentos e técnicas da prática do skate (ou habilidades ligadas à execução de manobras)³. Ou, em outras palavras: a câmera pensada como uma via ou possibilidade de etnografar algumas das dimensões da relação skatista/skate e do conjunto formado por eles com o ambiente de forma geral (a percepção da pista, do solo, do movimento de outros praticantes que também estão percorrendo a pista, os obstáculos, etc.).

É muito comum que os praticantes do skate produzam imagens de seus “rolês” e “manobras”. Essas imagens, produzidas por eles mesmos, e usadas para articular vários tipos de relações no interior dos grupos, circuitos e cenas, têm uma estética já consolidada e, em muitos casos, servem mesmo para divulgar o trabalho de atletas profissionais (ou de praticantes que almejam alcançar este status). Assim, minha presença nas pistas com a câmera não causou estranhamento, ainda que o tipo de imagens que eu queria captar fosse diferente.

Outro ponto interessante a ser destacado é que o uso que fiz dos recursos audiovisuais, captando sons e imagens desde o início da pesquisa, se revelou não apenas como uma possibilidade de registro, mas como condição de uma gama de relações que depois se mostrou como a própria condição para a existência da pesquisa que eu queria realizar. A presença da câmera criou a possibilidade de uma relação de diálogo com meus sujeitos, trazendo-os para dentro do debate que eu queria conduzir em minha pesquisa. Dessa forma, à medida que o campo avançava e que eu aprofundava a interlocução com algumas pessoas em especial, a captação de imagens passou a ser feita não mais apenas por mim, mas através de um processo participativo que começou a se delinear nas interações e diálogos estabelecidos com os sujeitos da pesquisa.

Um exemplo desse tipo de processo participativo está em uma situação vivenciada durante o trabalho de campo. Wagner, um skatista profissional que estava na pista da Trindade (uma das pistas dentro do circuito local mapeado na pesquisa), aceitara participar de minha pesquisa após uma conversa onde eu explicara a ele meus interesses e objetivos. Com disposição e alegria Wagner topou o convite, porém disse que gostaria de ser filmado não por mim, mas por Igor, skatista amador que o acompanhava, que já conhecia o estilo de sua “linha”, e que prontamente assumiu a

³ A esse respeito ver, por exemplo, o trabalho de Sautchuk, 2013.

câmera. Wagner perguntou-me se a câmera já estava ligada e disse ao rapaz: “Igor, só me segue aí! Tá filmando já. Só me segue”.

<https://vimeo.com/119184971>

E foi justamente nos diálogos sobre o que gravar, e como gravar, que emergiram do campo concepções nativas interessantes sobre a prática dessa atividade associada a uma percepção específica do ambiente mediada pelo skate. Nas pistas ou nos trajetos percorridos na cidade, não é sempre e não é tudo que os sujeitos querem registrar ou que seja registrado. Na maioria das situações as pessoas pedem para gravar algo específico: uma manobra que dominam ou uma “linha” - que por sua vez é uma seqüência de manobras construídas/ elaboradas com base em ritmo e fluidez característicos de uma estética do skate compartilhada pelos praticantes. A câmera como possibilidade de abordar isso, registrando elementos técnicos dessas habilidades ligadas à execução das manobras e a percepção do ambiente pelo skatista a partir de suas possibilidades de ação que, nesse caso, estão dadas pelo skate.

O skate como objeto que permite que as pessoas percebam/vivenciem o ambiente de forma específica. Ele permite uma relação específica do praticante com a cidade. E isso me leva de volta ao diálogo com os autores que tratam da percepção do ambiente.

Um autor em especial se destaca na reflexão acerca de pontos importantes para se pensar na proposta de minha pesquisa: Gibson e suas colocações sobre a relação entre percepção visual e tátil em movimento.

Gibson enfatiza em seus estudos da percepção a maneira como um observador capta informações do ambiente ativamente. Segundo Goldstein (1981), haveria alguns postulados centrais nessa abordagem de Gibson sobre a percepção: o espaço visual é definido por informações (como gradientes de textura) contidos na superfície ambiental; as informações cruciais para a percepção permanecem invariáveis à medida que o observador se movimenta através do ambiente; e esta informação invariável é captada diretamente, não sendo necessário que processos mentais intervenham para a percepção visual.

A preocupação de Gibson com as características da informação responsável pela percepção levou-o a enfatizar o fato de que a percepção da vida real envolve um observador ativo que está movimentando constantemente seus olhos, cabeça e corpo em

relação ao meio ambiente. Para lidar com o fato de que este movimento do observador resulta em imagens em constante mudança na retina, Gibson observa que, embora o movimento de um observador possa fazer com que a imagem na retina esteja em um fluxo contínuo, há uma informação na retina que permanece constante.

Segundo Goldstein (1981), a abordagem proposta por Gibson para pensar a percepção surgiu a partir de experimentos de aviação conduzidos por ele durante a Primeira Guerra Mundial. Ao fazer estes experimentos, Gibson teria concluído que a abordagem habitual de laboratório para o estudo de percepção de profundidade não era adequada para melhorar as habilidades dos pilotos e que, então, seria necessário levar o estudo da percepção para o “ar livre”, para o ambiente natural – o que resultaria numa “teoria da terra”, que Gibson contrastava com as “teorias aéreas” anteriores (ibidem).

Essa “teoria da terra” ou do “chão” de Gibson parte da idéia de que o espaço visual não é definido/percebido por um objeto ou objetos no ar, mas sim pelo “chão”, por uma superfície contínua sobre a qual os objetos repousam/ estão dispostos. É na superfície que estão as informações – ou o que ele chama de “gradiente de textura”⁴. Para Gibson (1979), portanto, a percepção de tamanho e distância relativa é especificada por meio de relações dos objetos com o horizonte. De acordo com sua teoria, o horizonte é definido como o limite mais distante no plano do solo, tendo sua posição determinada pela altura do olho do observador. Assim, num ambiente natural, a distância da base de um objeto até o ponto onde este é interceptado pelo horizonte será correspondente à altura do ponto de observação (nível dos olhos do observador).

De acordo com Gibson, são os “invariantes” que nos permitem entender como uma pessoa percebe o mundo. Para ele, a habilidade de perceber corretamente os tamanhos dos objetos pode ser atribuída à informação fornecida pelo que ele chama de “textura gradiente” e a habilidade de permanecer em movimento (e no curso correto do mesmo) tem a ver com a capacidade da pessoa manter-se constante (“invariante”) no centro de um padrão ótico que é fluído, centrando-se no destino desejado.

Essa idéia de “características invariantes” do meio ambiente é um dos princípios centrais da abordagem de Gibson sobre a percepção e remete para propriedades do meio que permanecem constantes quando o observador se move ou quando ocorrem mudanças de iluminação. Assim, quando um observador se move em relação a uma

⁴ Aqui é importante destacar que um gradiente é um vetor que indica o sentido e a direção de maior alteração num valor de uma quantidade por unidade de espaço. Em outras palavras, um gradiente seria uma taxa de variação de uma grandeza física, ao longo de uma dimensão espacial e numa direção.

textura gradiente, sua retina faz uma varredura dos contornos que a definem. Tais gradientes podem ser produzidos pela ondulação da areia, ou pelas pedras do chão de um pátio, e fornecem ao observador uma informação importante acerca dos arranjos espaciais no mundo, bem como pistas para o seu comportamento no ambiente.

E aqui é importante destacar outra contribuição importante de Gibson sobre a percepção do ambiente: o conceito de *affordances*, que remete, num primeiro momento, para aquilo que o ambiente oferece ou fornece para os seres que nele estão (ar para respirar, água para beber ou se banhar, mas também uma borda onde é possível sentar, ou, no caso do skate, uma rampa onde é possível “dropar”). Assim, o que Gibson está chamando de *affordances* remete para os significados que os objetos têm para os observadores, e estes significados permaneceriam invariáveis na maioria das situações.

Em sua obra *The ecological approach to visual perception*, de 1986, Gibson revê algumas de suas posições anteriores. Se inicialmente ele havia explicado a percepção visual com base nas imagens formadas na retina do observador, agora sua explicação remeteria para o que ele chama de “disposição ótica do ambiente” (“*ambient optic array*”, no original) e para uma abordagem “ecológica” dos problemas ligados à percepção. O processo de percepção passa a ser pensado por ele como uma forma de extrair invariantes do fluxo de estímulos fornecido pelo ambiente. Com isso, ele reafirma sua posição sobre a invariância e percepção direta, mas amplia a discussão sobre *affordances*. Isso porque ele irá colocar agora que a percepção de um objeto envolve não apenas a percepção de suas características visuais, mas sim a percepção de tudo que o objeto proporciona.

Ou seja: ele indica uma forma de percepção multisensorial, que é o ponto que pretendo conectar com a prática do skate na paisagem urbana e, conseqüentemente, a relação entre os praticantes desse esporte com os lugares por onde circulam – a maneira como interagem/reagem ao tecido urbano.

Muitas das pesquisas já realizadas sobre a prática do skate focam nas sensações que constituem a experiência que o skatista vivencia na socialidade própria ao grupo (a sensação de liberdade ligada à prática do skate, possibilidades de expressão, a forma como se criam laços de pertencimento no interior do grupo, etc.). Mas o que procurei fazer em minha pesquisa foi explorar também a questão da percepção ligada à prática do skate na paisagem urbana, focando justamente no aspecto multisensorial desta percepção. Na pista ou em um trajeto percorrido no espaço urbano o skatista orienta-se e responde ao ambiente não apenas a partir dos estímulos visuais, mas também ele sente

o trepidar das diferentes texturas do chão, bem como extrai informações da paisagem sonora. O próprio som gerado pelo atrito da roda do skate com o chão é uma referência que permite ao skatista ajustar sua posição nos diferentes movimentos que executa.

Além disso, outra coisa que me chamou a atenção durante a pesquisa de campo foi o fato de que as pistas de skate têm uma “paisagem sonora” bastante característica, composta pelos sons do entorno onde se situam (a Costeira Sul, a avenida Beira-Mar na Trindade, a orla marítima no caso da pista de São José, etc. - ruídos da vida urbana em geral), mas também pelo barulho característico da prática do esporte: o contato do skate deslizando na pista, o atrito do eixo do skate com as bordas dos obstáculos e rampas, o bater do *shape* no chão, as comemorações e cumprimentos trocados quando alguém executa o circuito com excelência, etc.

Assim, ao longo da pesquisa procurei sempre estar atento, na captação e edição das imagens, ao potencial contido na relação entre som e imagem. Isso, influenciado pela reflexão de autores como Chion (2004), que afirma que não atribuímos ao som o mesmo valor que é conferido à imagem visual, no que concerne à sua potencialidade narrativa. Segundo ele, haveria uma tradição cultural de visualidade, referida principalmente ao cinema, e que polarizaria a consciência dos expectadores no sentido da visão, sem levar em conta o fato de que haveria, na verdade, uma influência bilateral: o som influencia a percepção da imagem visual, da mesma forma que esta influencia a percepção sonora.

Trabalhos como os de Vedana (2010, 2011), apontam para a necessária negociação, no campo da antropologia, entre a montagem da imagem visual e a montagem da imagem sonora na construção de etnografias que envolvem o uso de recursos audiovisuais. A proposta é a de compreender o som a partir de uma dimensão simbólica e de sua potência narrativa de produzir imagens mentais, de construir referências espaciais que evocam sentidos, produzem emoções. Dessa forma, na edição do material audiovisual captado por mim e por meus interlocutores, estou pensando o registro do som separadamente em relação à imagem visual, mesmo que gravado em um mesmo suporte.

<https://vimeo.com/119238835>

A narrativa audiovisual apresentada aqui foi construída a partir de imagens captadas na pista da Costeira durante uma das incursões realizada por um de meus

interlocutores, Eric.

À primeira vista a pista se mostra como um local estimulante pelo fluxo dos praticantes que entram e saem de obstáculos construídos em concreto e ferro, estes impregnados pelo suor dos corpos, parafina (usada para ajudar a escorregar o eixo e extremidades do skate em manobras realizadas nas bordas dos obstáculos) e pelo colorido dos *graffites* e *piches*. Também a energia da pista se revela no ritmo intenso imposto pelo som do atrito das rodas, pelo bater dos *shapes* e conversas que ocorrem em meio a tentativas e acertos de manobras. Porém este local pode também parecer assustador se pensarmos na quantidade de pessoas que o ocupam ao mesmo tempo, além da possibilidade de cair ou do choque entre praticantes. E se por algum motivo os movimentos executados por eles na pista possam ser interpretados como aleatórios e diacrônicos, buscarei aqui tentar destacar elementos que mostram o oposto, harmonia e fluidez, possibilitando assim condição propícia para a imersão nesta experiência que surge da relação entre ambiente e praticante, mediado pelo skate na forma e no som desta paisagem vibrante.

Há uma grande diversidade de pistas de skate tanto no seu tamanho quanto no seu formato e na pista da Costeira encontramos uma grande variedade destes obstáculos: rampas de lançamento que se ligam a plataformas com bordas e corrimãos que deslizam, mini-rampa em formato de “u” que se estende pela plataforma unindo-se a um pequeno *bowl* todo circundado por um cano de metal (chamado de *coping*) e rampas de *drop* (ou de largada), além de uma plataforma com a menor rampa com transição do conjunto e um bloco em declive usado para manobras *grinders* e *slides* (manobras onde o eixo e a prancha raspam cantos ou bordas dos obstáculos).

Esta disposição dos obstáculos no espaço que compõe a pista possibilita inúmeras maneiras de criar/realizar um percurso ou mesmo ficar treinando em apenas um único obstáculo. Assim, procuro neste conjunto de imagens captadas por praticante e pesquisador um ponto relevante para pensar a prática e destacar através de termos “êmicos” aspectos criativos de uso do espaço e de sociabilidade característicos no skate.

“Vou dar um *rolê* na pista da costeira hoje a noite, tá afim de *colar* lá?” Esse foi o convite feito a mim por Eric durante o dia através de rede social. Como combinado chegamos no mesmo horário na pista, logo no começo da noite, e em seguida já nos posicionamos sobre a plataforma de um obstáculo onde apresentei e acabei de arrumar os equipamentos. Eric, que depois de um breve alongamento colocou seus fones de

ouvido, ajustou seu player musical e vestiu em sua cabeça a faixa que une a câmera ao corpo perguntou-me: “Está tudo certo? Posso ir?”

As primeiras imagens mostram a maneira como Eric observa a pista de modo mais amplo, identificando os diferentes movimentos, bem como a direção da câmera em um paralelo ao seu olhar aponta e revela a direção escolhida. Existe uma espera do momento certo para partir, nota-se também um entendimento de todos ou pelo menos grande parte que mais alguém se juntou à *session*. A distância que ele toma para dar impulso já revela uma de suas principais características: “o cara anda no gás”.

A velocidade da arrancada supera o declive da rampa reta fazendo o conjunto decolar por um breve instante antes de se conectar novamente ao obstáculo. É um limite das forças aplicadas, mas também a ousadia no controle e a leveza da brincadeira. A passagem pela parte plana que liga o próximo obstáculo é muito rápida, o corpo se projeta na subida e em um alívio a este tensionamento Eric suspende o eixo dianteiro passando por toda a plataforma com os braços abertos executando esta manobra “manual” que consiste em equilibrar-se apenas no eixo traseiro sem encostar no chão a parte de trás da prancha, o *tail*. A descida da plataforma já faz parte do posicionamento e dos ajustes necessários para encarar esta grande transição que vem a frente e ele experimenta esta proeza com excelência deslizando seu eixo traseiro no *coping*. Neste instante o som do atrito metal do eixo X metal do obstáculo completa o desafio. Existe uma satisfação sonora neste gênero de manobras *grind*. Como algo que quebra um ritmo conduzido/determinado pelo atrito das rodas ao piso, o esmerilhar se entende e a manobra tem seu desfecho com uma transferência direta para o rampa reta ao lado em descida. Neste momento da cena dois rapazes recolhem seus skates (os trazem para junto ao corpo) para deixar livre a passagem e observam como Eric desenvolve sua linha.

Assim, é possível dizer que “fluxos”, “ritmos” e “movimento” são idéias que emergem com força do contexto etnografado e, justamente, captar isso foi uma preocupação na construção do material audiovisual apresentado.

O termo *flow*, da forma como é usado pelos praticantes do skate, remete para ideias de fluidez na execução das manobras (combinadas por cada um para criar “linhas” específicas), de sintonia do praticante com o skate (o “carrinho”), com o solo da pista ou do trajeto percorrido, com a duração e sincronia exata dos movimentos a serem executados, com movimentos de “congelamento” e de “deslocamento” (o *moment* da manobra) - a prática do skate como uma forma de expressão na qual as

manobras conseguem comunicar certas ideias, valores estéticos e também habilidades. Isso se liga a uma ideia de ritmo, constância, continuidades, sequências. A “leveza” necessária para a execução das manobras exige habilidades ligadas à percepção e apreensão das forças físicas que estão em jogo: forças de atrito, impulso, aterrissagem, questões aerodinâmicas e de posicionamento do corpo. E a “linha”, por sua vez, aparece como uma marca registrada de cada praticante: uma combinação específica de manobras que revela o estilo, a criatividade e ousadia de cada um em suas performances.

Assim, termos nativos como “linha” e “flow” remetem para o aspecto multisensorial da percepção em jogo na relação entre sujeitos e ambiente e a captação e edição do material audiovisual que acompanha este texto procura conectar a questão do som, da imagem – da percepção em sentido mais amplo, ao mesmo tempo que está me ajudando a construir a idéia de cidade como ambiente.

Referências bibliográficas

- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHION, M. **Le son**. Paris: Armand Colin, 2004.
- GIBSON, James. **The Ecological Approach to Visual Perception**. New York: Psychology Press, 1986.
- GOLDSTEIN, Bruce – 1981. “The Ecology of J. J. Gibson's Perception”. In: **Leonardo** 14(3):191-195. MIT Press.
- INGOLD, T. **The perception of the environment**: essays on livelihood, dwelling and skill. London and New York: Routledge, 2000.
- MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v. 17, n. 49, 2002.
- _____. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social – Revista de Sociologia da USP**, v. 17, n. 2, 2005.
- PEREIRA, A. B. **De rolê pela cidade**: os pichadores de São Paulo. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. São Paulo: USP, 2005.

PIAULT, M. **Anthropologie et cinéma**. Paris: Nathan, 2000.

SAUTCHUK, C. E. Cine-weapon: The poiesis of filming and fishing. In: **Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology**, v. 9, n. 2. July to December 2012. Brasília, ABA.

STEIL, C. A. e CARVALHO, I. C. M. Apresentação. In: **Cultura, percepção e ambiente**. STEIL, C. A. e CARVALHO, I. C. M. (orgs.). São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

VEDANA, V. Territórios sonoros e ambiências: etnografia sonora e antropologia urbana. In: **Revista Iluminuras**, v. 11, n. 25, 2010.

_____. Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência de escritura do sonoro nos documentos etnográficos. In: **Ciberlegenda** (UFF. Online), v. 1, p. 29-42, 2011.

Fotografia e pesquisa: aprendendo a “olhar sobre os ombros”

Mariana Leal Rodrigues¹

Cuidar da saúde com plantas medicinais é um conhecimento que pode não estar mais acessível às próximas gerações. Esta é uma preocupação da Associação de Amigos da Rede Fitovida, no Rio de Janeiro, e das trabalhadoras rurais dos sindicatos do Polo Sindical da Borborema, no agreste da Paraíba. Tanto na periferia urbana fluminense quanto no agreste paraibano, existem grupos organizados de mulheres que buscam “resgatar”² e preservar saberes sobre a produção de remédios à base de plantas medicinais, como xaropes, garrafadas, sabonetes, pomadas, tinturas e chás³.

Comparar as formas de transmissão desses saberes entre os grupos foi o objeto de uma pesquisa realizada com o uso de câmeras fotográficas e videográficas, de 2006 a 2013, no Rio de Janeiro, e em julho de 2011, na Paraíba. Estas experiências de produção de imagens em pesquisa são a base para a reflexão sobre como a fotografia se constituiu como o principal instrumento de construção de um olhar sobre a realidade durante o trabalho de campo e um meio de colaborar com os grupos pesquisados na construção de uma imagem pública.

A Associação de Amigos da Rede Fitovida é composta por 126 grupos de voluntários distribuídos por várias regiões do estado do Rio de Janeiro⁴. É uma organização que reivindica o reconhecimento dos saberes sobre usos terapêuticos das plantas medicinais como um patrimônio imaterial. Suas atividades têm como objetivo sensibilizar o público (vizinhança dos grupos, frequentadores de igrejas etc.) a valorizar e a difundir os remédios caseiros feitos com plantas medicinais. O papel que essa organização toma para si é o de recuperar os saberes tradicionais tanto no sentido de seu inventariamento, quanto no de sua constante reprodução e transmissão por meio de

¹ Doutora em Ciências Sociais pelo PPCIS/UERJ, pesquisadora do Inarra e professora do Departamento de Saúde Coletiva da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

² O termo resgate, neste trabalho, é utilizado como uma categoria criada pelos próprios grupos pesquisados.

³ Os dados e análises apresentados são parte da pesquisa “*Folhas e curas em imagens: a circulação do conhecimento no Rio de Janeiro e na Paraíba*” (Rodrigues, 2013), realizada para obter grau de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ, sob a orientação de Clarice E. Peixoto. Na Paraíba, o trabalho de campo foi realizado em Solânea e Massaranduba em 2011. Realizei uma observação participante com duas agricultoras, Dona Inês e Dona Isabel, e realizei entrevistas com outras trabalhadoras rurais ligadas aos sindicatos desses municípios. No Rio de Janeiro, acompanhei as atividades de um dos grupos da Rede Fitovida, o Espaço Solidário Multiervas, em Belford Roxo, e os eventos organizados ao longo do ano de 2012 e 2013.

⁴ As regiões onde existem grupos da Rede Fitovida são a Baixada Fluminense, Metropolitana, São Gonçalo, Serrana, Norte Fluminense, Sul Fluminense e Costa Verde.

encontros e oficinas. Esta associação, formada majoritariamente por mulheres, começou a se reunir em 2001, por meio de encontros e visitas mútuas. A partir de 2005, A Rede Fitovida iniciou um projeto de inventariamento dos saberes tradicionais sobre plantas medicinais com o apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Era a primeira vez que um grupo popular propunha algo do tipo e, por esta razão, buscou a orientação de técnicos do IPHAN⁵. A primeira etapa do projeto de realização do inventário, concluído em 2009 e patrocinado pela Petrobras, teve como produtos finais uma cartilha, um CD-Rom, folhetos e *banners* com detalhes do projeto: a identificação dos bens culturais a serem preservados; a identificação das pessoas de referência, chamadas guardiãs dos saberes tradicionais; e algumas de suas receitas consagradas. A fim de continuar a acessar políticas públicas, por meio de editais que integram políticas culturais de patrocínio — Lei Rouanet, Lei Estadual de Incentivo à Cultura etc. —, a Rede Fitovida passou a se constituir em uma associação sem fins lucrativos, a Associação de Amigos da Rede Fitovida, com CNPJ, sede própria, diretoria, conselho fiscal e toda a estrutura institucional de uma organização não governamental. Em 2010, a Associação de Amigos da Rede Fitovida conquistou apoio para um novo projeto: a Casa de Memória da Rede Fitovida, um ponto estadual de cultura, aprovado a partir de um edital da Secretaria Estadual de Cultura. Além de ser um local de referência reunindo acervo dos grupos comunitários que fazem uso de plantas medicinais, a Casa de Memória tem como objetivo promover oficinas para a difusão dessas práticas. A Rede Fitovida tem alcançado a aprovação de projetos em outros prêmios e editais culturais que possibilitam a realização de projetos como a elaboração do livro “*Sementes: agentes do conhecimento tradicional da Rede Fitovida*”; a realização da “I Feira Sabores e Saberes do Conhecimento Tradicional”, a partir de um edital do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), e o reconhecimento de uma de suas integrantes como Mestre da Cultura Popular (a partir de edital homônimo), todos oriundos do Ministério da Cultura.

⁵ O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) foi elaborado sob a orientação de técnicos do IPHAN e coordenado por alguns membros da Rede: Luciene Simão, antropóloga e doutoranda da UFF; Elisabeth Marins, administradora e integrante do grupo Grão de Mostarda; Luzia Martins, mestre em Botânica; Márcio Mattos, mestre em Engenharia Agrônômica, e Viviane Ramiro, fisioterapeuta sanitária. Conforme ressalta P. Peralta, foi uma experiência inovadora: “A Rede iniciou o processo de Inventário Nacional de Referências Culturais para pleitear tornar-se patrimônio imaterial junto ao IPHAN. Entretanto, esta foi uma ação da Rede, gerando um autoinventário e não um inventário realizado por técnicos do IPHAN.” (PERALTA, 2012:45).

O Polo Sindical da Borborema reúne os Sindicatos de Trabalhadores Rurais (STRs) de quinze municípios no agreste paraibano⁶. Grupos organizados de trabalhadoras rurais, filiados aos sindicatos, realizam ações que identificam como o “resgate” e a preservação de saberes sobre a produção de remédios à base de plantas medicinais. As atividades de difusão e troca de conhecimentos sobre plantas medicinais são protagonizadas sobretudo por mulheres, e que acompanha uma discussão sobre igualdade de gênero e a reivindicação pela visibilidade e pelo reconhecimento do trabalho feminino na agricultura familiar. Os STRs organizam e estruturam seus projetos a partir de um modelo de produção baseado na agroecologia⁷. Os recursos necessários são oriundos de fontes como a cooperação internacional (na qual se incluem agências e organizações não governamentais internacionais); programas governamentais (como o P1MC – Programa 1 milhão de cisternas); projetos sociais financiados por grandes empresas (como a Petrobrás); fundos comunitários geridos pelos trabalhadores rurais; e o emprego da própria força de trabalho em regime de mutirão para a construção de barragens, poços de pedra e cisternas de placa para armazenar água da chuva, entre outras benfeitorias. Essa estratégia de atuação baseada em dois eixos: a inovação agroecológica e o foco em políticas públicas (SILVEIRA, FREIRE, DINIZ, 2010:16) começou a ser definida no final dos anos 1990 e ampliada a partir da criação do Polo⁸.

Na relação com instituições que representam o Estado, mediada por sindicatos e organizações não governamentais (como a AS-PTA, organização que apoia ambas), cada experiência aponta um caminho diferente de legitimação do conjunto de saberes. A Rede Fitovida escolheu o caminho da legitimação pela cultura e almeja o reconhecimento de suas práticas como patrimônio cultural imaterial. Ainda que os

⁶ Lagoa Seca, Casserengue, Queimadas, Massaranduba, Solânea, São Sebastião de Lagoa da Roça, Esperança, Arara, Remígio, Areial, Montadas, Alagoa Nova, Matinhas, Juazeirinho e Soledade.

⁷ A agroecologia é muitas vezes apresentada como um modelo “alternativo” capaz de conciliar produção agrícola, melhor conservação dos recursos renováveis e fortalecimento da agricultura camponesa. Entretanto, a agroecologia, que se nutre de algumas disciplinas científicas, ganha corpo a partir de um campo de conhecimento contextualizado, pois se baseia na valorização dos saberes locais, nas experiências das comunidades de base e na análise dos potenciais dos agroecossistemas. (PIRAUX, SILVEIRA, DINIZ e DUQUE, 2012:5).

⁸ Segundo o website da ONG AS-PTA, uma das principais organizações não governamentais de assessoria técnica parceiras do Polo: “A estratégia do programa está orientada para apoiar o aprimoramento das capacidades técnicas, metodológicas, sócio-organizativas e políticas das organizações vinculadas ao Polo para que formulem, defendam e executem um projeto de desenvolvimento rural na região baseado nos princípios da sustentabilidade socioambiental por meio da agroecologia. O Polo da Borborema é formado por uma rede de 15 sindicatos de trabalhadoras e trabalhadores rurais (STRs), aproximadamente 150 associações comunitárias e uma organização regional de agricultores ecológicos. Organizado em diferentes áreas temáticas – recursos hídricos, agrobiodiversidade, criação animal, saúde e alimentação, cultivos ecológicos, comercialização –, o Programa assessoria redes de inovação agroecológica que articulam mais de cinco mil famílias agricultoras do Território da Borborema”.

mecanismos legais envolvam áreas como saúde e meio ambiente⁹, observamos como é feita a adesão às metodologias e, até mesmo, às categorias propostas por instituições responsáveis por políticas culturais. Já os grupos de trabalhadores rurais, organizados por seus sindicatos no Polo Sindical da Borborema, tentam influenciar as políticas públicas voltadas para a agricultura familiar e lidam com instâncias municipais, estaduais e federais do poder público em políticas de promoção do desenvolvimento econômico e social. Tendo em vista as diferenças nos objetivos e práticas dos movimentos aqui abordados, formulei a seguinte questão ao longo da pesquisa: como diferentes articulações de mulheres, que desenvolvem atividades com plantas medicinais, organizam a transmissão desse conhecimento para as novas gerações?

Para aprofundar a análise das semelhanças e das diferenças entre eles, um recurso valioso teve papel-chave: o registro fotográfico e audiovisual. Aspectos que ficariam resumidos a uma mera descrição textual ganharam luz, cor e movimento. O processo de construção da pesquisa foi elaborado por meio da combinação da etnografia clássica com a etnografia audiovisual e em diversas etapas, em que ora uma contribuía com a outra e vice-versa. Assim, a etnografia escrita concretizou-se a partir da síntese da experiência de campo, com apoio nos dados registrados em câmeras de vídeo e de fotografia.

O uso do vídeo e da fotografia na “ciência de olhar para o outro”

Já se tem dito que a antropologia visual propõe bem mais desafios ao antropólogo. Além de tornar o trabalho de campo mais complexo e até mais árduo, o profissional tem que lidar com câmeras fotográficas ou videográficas, gravadores e microfones ao mesmo tempo em que anota as informações usuais obtidas por meio de observações e conversas dirigidas. Entretanto, como ressalta S. Pink, é preciso não se limitar ao método em si mesmo, mas atentar às possibilidades dos recursos audiovisuais e como seu uso desperta questões fundamentais da prática antropológica.

Antropologia visual pode ser redefinida não como, simplesmente, a antropologia do visual e do uso de métodos visuais de pesquisa e de representação, mas como

⁹ Outros instrumentos legais identificados pela Rede Fitovida como uma base para legitimar suas práticas são a Medida Provisória 2186-16/01 e a Política Nacional de Plantas Medicinais e Fitoterápicos. A medida provisória é o marco legal que trata do acesso ao patrimônio genético e repartição de benefícios, busca coibir ações de biopirataria, por exemplo, e restringe a pesquisa e a exploração de conhecimentos tradicionais associados à biodiversidade.

uma antropologia da relação entre o visual e outros elementos da cultura, da sociedade, da prática e da experiência e a prática metodológica de combinar meios de comunicação visual na produção e representação do conhecimento antropológico. (PINK, 2006:143-144)¹⁰

No contexto midiático contemporâneo, no qual as novas tecnologias de produção, edição e exibição de filmes estão mais acessíveis e os grupos estudados fazem seus próprios registros, a antropologia visual encontra ainda mais desafios, desdobramentos daqueles que são característicos da prática antropológica: como tratar a diferença cultural e como representar o outro. O exercício da comparação entre práticas culturais, categorias e agências deve levar em conta que o esquema apresentado é também uma construção da qual os processos de registro de imagens e de montagem de uma narrativa filmica fazem parte.

O registro de imagens e sons fortalece a “autoridade etnográfica” (CLIFFORD, 1994)¹¹ da análise textual, permite que o leitor compartilhe da experiência da pesquisa, mas, além disso, estimula a interlocução não só com outros pesquisadores, mas com os próprios grupos pesquisados e outros mediadores.

Produzir fotos e registros audiovisuais é atividade prevista nas políticas de preservação de patrimônio imaterial com o objetivo de promover uma documentação “aprofundada e contínua do bem” (PORTAS, 2012). Desde 2005, quando comecei a estudar os encontros da Rede Fitovida, sempre estive munida de uma câmera fotográfica ou videográfica. A maior parte dos integrantes da Rede Fitovida me conhece dessa forma e acredito que, para muitos deles, eu seja uma espécie de repórter que ajuda a produzir documentários e fotografias. Percebo, também, que minha inserção no campo de pesquisa se fez a partir da produção de imagens (embora não seja a única profissional de fotografia, nem antropóloga, a produzir filmes e fotografias sobre a Rede Fitovida) e

¹⁰ Livre tradução de: “Visual anthropology might be redefined as not simply the anthropology of the visual and the use of visual methods in research and representation, but as an anthropology of the relationship between the visual and other elements of culture, society, practice and experience and the methodological practice of combining visual and other media in the production and representation of anthropological knowledge.” (PINK, 2006:143-144).

¹¹ J. Clifford utiliza o termo “autoridade etnográfica” para criticar a pretensa objetividade da pesquisa antropológica. Nesse sentido, compreendo que a característica fundamental da imagem documental, a capacidade de representar o real, é apropriada por pesquisadores das ciências sociais como um recurso retórico que legitima a veracidade do texto antropológico. L. Bittencourt chama a atenção à recorrência do uso limitado da imagem na antropologia como um apêndice do texto escrito, servindo para dar autoridade e realismo ao relato etnográfico, como uma prova material da presença do etnógrafo em campo (BITTENCOURT, 1998:198).

que colaborei com a associação ao documentar seus eventos e ajudar a construir um acervo visual.

Além de ser uma ferramenta que permite um olhar mais cuidadoso sobre os fenômenos sociais, o registro visual ainda reforça os elos entre observador e observado, ampliando a relação de reciprocidade, uma vez que a restituição das imagens registradas às pessoas é o contradição mais imediato dessa troca antropológica (PEIXOTO, 2000). Enquanto, para a Rede Fitovida, esse registro é necessário ao processo de reconhecimento de suas práticas como bens culturais imateriais, entre os grupos articulados pelos sindicatos de trabalhadores rurais de oito municípios da Paraíba, por exemplo, as fotografias e os vídeos são materiais frequentemente utilizados na difusão de conhecimento sobre técnicas alternativas de convivência com o semiárido. Vídeos sobre criação animal, armazenamento de água da chuva e manejo dos quintais ao redor de casa, onde se cultivam as plantas medicinais, são amplamente utilizados pela AS-PTA para disseminar as experiências. Esses materiais são elaborados por equipes profissionais e se destinam aos projetos implementados por ONGs e sindicatos no semiárido nordestino. A Rede Fitovida, por sua vez, também faz grande uso de recursos fotográficos e audiovisuais para divulgar suas atividades; além dos registros feitos pelos próprios integrantes em celulares e câmeras fotográficas digitais compactas. O acervo total conta hoje com várias produções de autoria diversa, incluindo o material produzido no contexto das pesquisas desde 2006¹².

Na Paraíba, minha primeira inserção no trabalho de campo também foi mediada por câmeras. Mas, como é bastante comum ONGs e Sindicatos de Trabalhadores Rurais produzirem e divulgarem vídeos sobre as experiências implementadas em prol da agricultura familiar agroecológica, minha presença com a câmera não foi novidade para as pessoas filmadas, embora tenha gerado enorme curiosidade na vizinhança, pois era a

¹² Além de construir um acervo com milhares imagens sobre a Rede Fitovida, montei pequenos documentários com o registro feito durante o trabalho de campo de acordo com diferentes demandas. O primeiro “Curandeira é a vovozinha!” (20min, 2007) foi fruto de minha pesquisa de mestrado sobre as mulheres da Rede Fitovida e incorporado pela associação como material de divulgação. Por sua vez, “Oficina de pomada e xarope da comunidade São Benedito” (5 min, 2011) destinou-se a uma ocasião específica: apresentação em meu exame de qualificação. Posteriormente, ele foi mais um documentário apropriado pela Rede Fitovida e veiculado na *web* pelos seus integrantes. “I Feira Sabores e Saberes do Conhecimento Tradicional” (6 min, 2013), foi feito a pedido da Rede para constar do relatório de atividades entregue à instituição que concedeu os recursos para a produção do evento, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). “Mutirão do Lote XV” (9 min) apresenta o mutirão de combate à desnutrição infantil no Lote XV, em Belford Roxo e a relação com o grupo Espaço Solidário Multiervas.

primeira vez que uma equipe¹³ se instalava na casa de uma agricultora¹⁴. É interessante confrontar as diferentes maneiras como a pesquisa foi percebida na Paraíba e no Rio de Janeiro. Para as agricultoras paraibanas, o fato de serem tema de pesquisa de “professoras do Rio de Janeiro” era destacado como motivo de orgulho e reconhecimento; o uso de equipamentos e a produção em si pareciam menos relevantes do que elas se tornarem tema de uma pesquisa acadêmica. De fato, o processo de aproximação com os sindicatos de trabalhadores rurais, mediado pelas ONGs, proporcionou uma oportunidade de explicar melhor minhas intenções. Já no Rio de Janeiro, como dito anteriormente, a produção de imagens ganhou mais relevância do que a pesquisa em si.

Com a Rede Fitovida, por meio da fotografia, dei início a uma relação de reciprocidade que acredito ter sido fundamental para estabelecer a confiança mútua na medida em que devolvia meu trabalho com imagens. Muitas foram, então, as solicitações para registrar os eventos da Rede, sobretudo alguns encontros, às quais nem sempre pude atender — sobretudo quando se tratava de demanda de material em vídeo, cujo processo de elaboração é muito mais trabalhoso. As fotos por mim produzidas são constantemente usadas.

O registro de som e imagens é um material etnográfico de extrema riqueza, possibilitando o compartilhamento da informação visual e, também, a revisão de detalhes que não pareceram relevantes num primeiro momento. É uma forma de guardar a experiência de campo com uma tal precisão que nem mesmo as mais minuciosas anotações permitiriam. Evidentemente, a presença de um antropólogo e sua parafernália interfere no comportamento das pessoas e na dinâmica do cenário, mas, com o tempo, intromissões e encenações tornam-se insustentáveis, pois a câmera acaba por integrar-se à imagem que eles têm da pesquisadora (PEIXOTO, 2002).

¹³ O trabalho contou com a participação de Shaynna Pidori, antropóloga e videasta responsável pela operação da câmera de vídeo durante oito dias do trabalho de campo na Paraíba.

¹⁴ A partir das gravações feitas na Paraíba, elaborei o documentário “Farmácia verde do sertão” (10min, 2012), para a *ActionAid* como parte da contrapartida pelo apoio¹⁴ financeiro que possibilitou a permanência de uma cinegrafista profissional na Paraíba durante oito dias. “Lambedor caseiro” (6 min, 2013) mostra uma receita aprendida nas trocas de experiências promovidas pelo Sindicato de Trabalhadores Rurais de Massaranduba. Já “Cirandeiros da Paraíba” (6 min, 2013) é um exemplo dos imponderáveis do trabalho de campo que provocam reflexões sobre tradição, cultura popular e transmissão de conhecimento. Na festa promovida pelo STR de Massaranduba em comemoração ao Dia do Agricultor, outra atração musical além do forró arrebatou participantes de todas as idades: a ciranda da Paraíba tocada por Mestre Odilon e seus filhos.

Na Paraíba, enquanto me dedicava às anotações no caderno de campo, registrando dados, informações e até os silêncios, percebi que a interação com aqueles que me hospedavam arrefecia. Já as câmeras fotográfica e videográfica provocavam o entrosamento, pois, ao acompanhar as pessoas em suas tarefas cotidianas, elas se esforçavam para mostrar o trabalho desenvolvido e falar de resultados. Isso era o mote, então, para longas conversas.

A perspectiva teórica adotada neste estudo, a antropologia interpretativa, conduziu à construção de uma etnografia combinada com os princípios da antropologia visual contemporânea¹⁵. Tais princípios, organizados por P. Hockings no livro *Principals of Visual Anthropology* (HENLEY, 2004:168), orientam a prática do cinema de observação. Manter a subjetividade e a autoria são alguns deles, bem como acompanhar as ações dos sujeitos a fim de possibilitar uma análise aprofundada dos acontecimentos e seus significados, procurando não interferir com uma câmera “desprivilegiada”, móvel e posicionada como um indivíduo. De acordo com esses princípios, convém priorizar tomadas longas e evitar pré-arranjos e atuações preparadas. A clareza quanto à mediação do pesquisador-diretor, a reflexividade, a rejeição da voz em *off* são outros elementos da antropologia visual contemporânea destacados por autores como J. Ruby (1980) e D. MacDougall (2005) que orientaram a realização da pesquisa.

Se, por um lado, o documentário produzido segundo essas recomendações tem o objetivo de recriar a experiência da vida cotidiana por meio de uma gravação e edição que deem impressão de apresentar a realidade sem a fragmentação analítica, convidando a audiência a testemunhar o ritmo das atividades diárias, por outro, o registro audiovisual tem sido apreciado como um registro em si mesmo, destinado não só a construir uma narrativa fílmica, mas a ser uma ferramenta para refinar a atenção do etnógrafo (GRASSENI, 2004:12) e permitir a descrição analítica aprofundada e a explicação sistemática de aspectos específicos de tudo que está sendo registrado. Ao documentar práticas cotidianas, por exemplo, o etnógrafo realiza um treinamento do olhar para conseguir focar os aspectos importantes; é o chamado exercício de “olhar sobre os ombros” mencionado por C. Geertz (1989). O desenvolvimento de um olhar

¹⁵ Os princípios da antropologia visual contemporânea foram enunciados com a publicação organizada por Paul Hockings em 1975. Segundo P. Henley, um dos modelos metodológicos propostos na obra, o cinema de observação, pressupõe uma prática participativa, “no sentido de que deva ocorrer a partir de um relacionamento de compreensão e respeito do tipo que só pode surgir quando quem está encarregado da filmagem participa ativamente do mundo dos sujeitos durante um período prolongado de tempo.” (Henley, 2004:164).

qualificado pode contribuir para a construção de identidades ao compartilhar visões de mundo por meio de um enfoque segundo o ponto de vista dos sujeitos.

Uma leitura ecológica de um olhar treinado, da prática e da identidade, estreitamente integrados, permite apreciar 'maneiras de ver' como vias importantes para a compreensão de valores, interesses e discurso simbólico. Em outras palavras, a visão qualificada pode representar um elemento essencial, caracterizando uma 'comunidade de prática' cujos saberes compartilhados engendram percepções que são em grande parte sociais, subentendidas e fundadas em contextos materiais (ver Graceje 2004). O olhar qualificado é, invariavelmente, o resultado do treinamento, isto é, de uma 'educação de atenção' (Gibson, 1979; Engole 2000). Em contextos apropriados, observação participante ajudada por uma câmera pode melhorar a nossa consciência etnográfica dos amplos processos subentendidos da aprendizagem ou da educação de atenção. (GRASSENI, 2004:12)¹⁶.

Esse exercício de seleção do que é importante registrar é o exercício da etnografia: buscar compreender a matéria estudada conforme categorias e critérios dos grupos representados. Tanto os registros fotográficos quanto videográficos permitem a troca e o aprendizado, as câmeras podem ser usadas como objetos de interlocução, pivô da relação entre pesquisador e pesquisados (PIAULT, 2000; PEIXOTO, 2000), ou seja: não como um meio para chegar às coisas em si mesmas, mas a uma representação das coisas (COLLEYN, 1993:65).

Entretanto, é preciso estar atento às potencialidades e limitações de cada meio. A câmera fotográfica foi o primeiro instrumento do aprendizado do olhar em minhas experiências de trabalho de campo e embasou todo o trabalho subsequente com registros audiovisuais. As fotografias, sobretudo as digitais, podem ser compartilhadas com os sujeitos retratados com mais rapidez do que gravações em vídeo. O uso da fotografia permite uma interlocução mais ampla com as pessoas pesquisadas. Os fotogramas auxiliam na definição do que é relevante, definem os espaços onde os registros devem ser feitos, decompõem em detalhes a prática social retratada. A fotografia requer escolhas na maneira de representar a realidade, como o enquadramento e o tipo de plano e iluminação que revelam muito sobre a concepção de quem fotografa sobre o que está sendo fotografado. Apontar a câmera é posicionar-se. Isso significa que o lugar de onde

¹⁶ Livre tradução de: "An ecological reading of skilled vision, practice and identity as closely integrated allows one to appreciate certain 'ways of seeing' as important avenues for understanding values, interests and symbolic discourse. In other words, skilled vision may represent a paramount feature characterizing a 'community of practice', whose shared skills engender sensibilities that are largely social, tacit and grounded in material contexts (see Grasseni 2004).⁴ Skilled vision is invariably the result of training, that is, of an 'education of attention' (Gibson 1979; Ingold 2000). In suitable settings, then, camera-aided participant observation can enhance our ethnographic awareness of the largely unspoken processes of apprenticeship or of the education of attention.

se está clicando fica evidente ao analisar uma fotografia. Estar consciente desse lugar, reposicionar-se quando necessário, inicia o processo de registro.

A produção de um filme absorve a atenção do pesquisador, pois além do registro das atividades, exige sua decomposição em planos, bem como o registro do som. O registro fotográfico é mais simples, no momento do clique, além de questões técnicas como velocidade e exposição, o que se decide é a forma de representação, embora as questões relativas ao filme (decomposição em planos e construção narrativa a partir das sequências de imagens) também sejam questões pertinentes à documentação fotográfica. Daí, a prática da fotografia pode contribuir para estruturar o filme etnográfico durante o trabalho de campo, ajudando o pesquisador a discernir o que é relevante e deve ser buscado durante as gravações.

Privilegiar a fotografia no início do trabalho de campo, permitiu a construção de um olhar capaz de captar detalhes e panorâmicas. Ao apresentar os primeiros resultados — arquivos de fotografia são bem mais fáceis de circular do que os de vídeo, que demandam processos de edição, lentos e custosos — ficou estabelecida uma troca e um diálogo a partir das imagens. No caso das fotografias feitas na Paraíba, por exemplo, as imagens do sítio de uma das agricultoras eram o fio condutor de uma explicação sobre as mudanças introduzidas no local por meio da participação em projetos do STR, como a construção de cisternas, hortas e plantações ou até mesmo para que ela pudesse descrever as transformações sazonais do clima.

Outro aspecto que demandou atenção na pesquisa realizada, na qual as formas de transmissão de conhecimentos sobre uso de plantas medicinais era o que se pretendia identificar, foi a imagem estereotipada associada às práticas da medicina popular.

Desde o meu primeiro contato com um grupo da Rede Fitovida, em 2004, para realizar uma reportagem, percebi que se tratava de um assunto de grande interesse público e constantemente retratado nos meios de comunicação. Considerar a forma como a mídia trata desse tema é mais do que considerar a maneira como formatam a cultura popular enquanto produto cultural de massa, reduzindo a complexidade do “universo cultural” de populações tradicionais a uma curiosidade, a um lugar-comum. C. Geertz faz uma reflexão interessante sobre como algumas dessas representações estereotipadas embaçam a percepção sobre os fenômenos culturais. Diz o autor:

A imagem do passado (ou do primitivo, clássico ou exótico) como uma fonte de sabedoria medicinal, corretivo protético para uma vida espiritual danificada —

imagem esta que influenciou grande parte do pensamento e da educação humanista, é nociva porque nos leva a ter a expectativa de que nossas incertezas diminuirão se tivermos acesso aos mundos de pensamentos construídos segundo princípios diferentes dos nossos, quando, na realidade, essas incertezas se multiplicarão. (GEERTZ,1997: 70).

O problema de operar com representações visuais estereotipadas é que são incapazes de representar a complexidade das experiências e as limitações da tradição cultural. Meu objetivo sempre foi o fugir dessa armadilha semiótica e produzir imagens com propósito científico, cultivando uma “atitude de humildade perante o mundo” (MACDOUGALL, 2005) que contribuíssem para destituir o senso comum¹⁷ a respeito dos que utilizam plantas medicinais e que apresentassem elementos para a compreensão dessas práticas. Busquei retratar as práticas da Rede Fitovida e das trabalhadoras rurais paraibanas enfatizando elementos que lhes caracterizavam, identificando o peculiar, o que só pude fazer justamente por colecionar milhares de cliques e analisa-los. Se as imagens dos velhos e suas plantas tendem a repetir o estereótipo do curandeiro¹⁸, que representa um grupo social marginalizado, ainda assim são uma maneira de identificar uma categoria social. Reputo que o grande desafio de grupos populares seja romper com as representações estereotipadas e agregar novos valores à identidade coletiva que constroem com suas ações. Nesse sentido, o uso seletivo que a Rede Fitovida faz das imagens fotográficas, principalmente, e dos documentários em vídeo produzidos tanto por pesquisadores quanto por integrantes da Rede expressa a construção de uma imagem pública, que evoca o estereótipo (ao valorizar os aspectos rústicos dos “modos de fazer”, por exemplo, que não são características de todos os grupos) ao mesmo tempo em que apresenta novas formas de atuação.

¹⁷ C. Geertz (1997) considera o senso comum um sistema cultural, “um corpo organizado de pensamento deliberado, em vez de considerá-lo aquilo que qualquer pessoa que usa roupas e não está louca sabe.” (GEERTZ, 1997: 114). O autor, entretanto, não crê que seja viável buscar uma estrutura lógica, mas defende que a investigação comparativa desses sistemas de crenças contribui para o método interpretativo.

¹⁸ Segundo o Código Penal, artigos 283 e 284, quem exerce a medicina popular, receitando substâncias ou usando gestos e palavras para fazer diagnósticos e obter curas, pode ser considerado curandeiro ou charlatão (o charlatanismo está definido no artigo 283 e o curandeirismo pelo 284). As penas variam de três meses a dois anos de detenção. A lei determina o que é uma prática legítima de medicina e o que é ilegítimo. Alguns grupos da Rede chegaram a sofrer ameaças e represálias por comercializarem medicamentos fitoterápicos, o que explica o nome dos grupos ser sempre referência à natureza. Outros conseguem uma sinergia com o serviço de saúde local; seus produtos têm eficácia reconhecida e são recomendados pelos médicos que ali atendem.

O retrato é um dos gêneros fotográficos mais recorrentes nos acervos da Rede Fitovida ao lado das fotografias dos encontros e reuniões. São as personagens, suas histórias de vida, sua memória enquanto grupo social, que constituem o eixo central dos projetos, pois permitem fazer a conexão entre memória individual e memória coletiva (HALBWACHS, 1990). A fotografia tem papel central na representação de uma identidade visual comum e na preservação da memória.

Na Rede Fitovida, a busca pela definição de uma identidade não se restringiu ao visual, mas foi o tema dominante nos encontros ao longo de todo o ano de 2012. Os participantes definiram respostas comuns para as seguintes perguntas: “O que sou (qual é o meu ofício) quando estou preparando os produtos?”, “O que faço (qual o nome dos produtos)?”, “Onde faço (qual o nome do espaço utilizado)?”. As duas primeiras perguntas obtiveram consenso na escolha dos termos: *agentes do conhecimento tradicional* e *produtos naturais das plantas medicinais*. A escolha desses termos é bastante emblemática. Não pertencem ao vocabulário cotidiano das pessoas que os escolheram e estão associados aos termos utilizados pela literatura sobre patrimônio imaterial, expressando uma estratégia da Rede Fitovida para alcançar seus objetivos no reconhecimento do papel de seus integrantes na preservação desses saberes. Indagada sobre o que havia motivado a Rede Fitovida a consultar os grupos, a presidente da associação respondeu que a ideia havia surgido após a participação de alguns membros da comissão diretora no VI Encontro de Povos do Cerrado. “Percebemos que ali os grupos tinham algo muito bem definido em termos de identidade; uns diziam que eram raizeiros, outros rezadores etc. Mas nós não tínhamos uma identidade assim, algo que caracterizasse o que a Rede Fitovida faz, quem somos”, conta. A construção da categoria “agente do conhecimento tradicional” expressa uma autoidentificação positiva dos integrantes da Rede Fitovida. Ao se reconhecerem enquanto tal e se organizarem a fim de “resgatar” os saberes sobre plantas medicinais, os integrantes da Rede Fitovida se inscrevem em outro debate, o de proteção ao “conhecimento tradicional” (que envolve a mediação junto ao Estado para formulação de políticas públicas e leis que contemplem suas práticas). Ou seja, algo muito além da assistência social local, da ajuda “aos mais necessitados”, também identificada como um fator comum aos grupos.

Os projetos de registro e preservação de patrimônio imaterial propostos pela Rede Fitovida explicitam a apropriação dos termos técnicos “patrimônio imaterial” e

“saberes tradicionais”. O uso de ambos destes termos como categorias nativas é parte de uma estratégia de afirmação identitária para legitimar práticas consideradas marginais pela medicina científica. Esse processo de afirmar “a doutrina de antigamente”, como definiu uma integrante da Rede Fitovida, é também uma forma de participar da construção da memória coletiva desses grupos sociais que compartilham noções de saúde e doença. Conforme ressalta M. Pollak, a memória é uma interpretação coletiva dos acontecimentos do passado que se integra com tentativas mais ou menos conscientes de definir pertencimentos e fronteiras sociais entre coletividades. “A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis” (POLLAK, 1989:9). Assim, os “saberes tradicionais” e o “patrimônio imaterial” pertencem à cultura popular, em oposição ao “saber técnico”, vinculado ao universo da ciência. A maneira como a Rede Fitovida propõe o reconhecimento de seus “saberes tradicionais” se distingue daquela do sistema de classificação científico. Ao contrário de outras iniciativas de classificação de plantas medicinais, não está voltada para a criação de herbários, por exemplo. Ela se dedica à constituição de outro acervo, o dos registros de suas atividades, como os boletins, os vídeos e as publicações, que acabam sendo parte do processo de documentação de seus produtos, um dos requisitos para a aprovação como bem a ser preservado.

Foi a partir do retorno das imagens registradas e no diálogo com os grupos representados que pude perceber uma variedade de assuntos considerados relevantes e que deveriam constar na edição do material fotográfico e filmico. A “observação participante” mediada pelas câmeras requer uma dimensão participativa na qual os interesses dos grupos pesquisados devem ser levados em conta na construção da contrapartida do pesquisador. No que diz respeito às pesquisas realizadas tanto no Rio de Janeiro quanto na Paraíba, essa contrapartida se concretizou na disponibilização do acervo fotográfico editado e, especificamente para a Rede Fitovida, no registro audiovisual e na montagem de um pequeno documentário para relatar atividades realizadas.

Ao documentar as atividades dos grupos e os encontros, procurei colaborar com o propósito da Rede Fitovida em definir uma identidade comum e a difundi-la por meio de produtos de comunicação que a Rede devia produzir e apresentar como parte da documentação necessária ao processo de reconhecimento, bem como relatórios de

atividades para apoiadores como a Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro e o Instituto Brasileiro de Museus.

No agreste paraibano, não havia uma demanda específica pela produção das imagens na pesquisa. Entretanto, as organizações locais produziam sistematicamente imagens sobre as atividades realizadas. As imagens, produzidas por diversos agentes, desde os próprios sujeitos até fotógrafos profissionais, estavam comprometidas em documentar o projeto de desenvolvimento local baseados na ideia de “convivência com o semiárido”. Por meio de estratégias de adaptação que permitam o fortalecimento da produção da agricultura familiar para o autoconsumo e a comercialização de parte da produção, essa perspectiva está baseada em três eixos: o fortalecimento da organização produtiva do pequeno agricultor; a valorização de suas tecnologias e demais saberes tradicionais; e uma nova relação homem-natureza (GONÇALVES, 2011:257). Esse conjunto de ações se constitui em oposição à ideia do “combate à seca” e busca, nas formas tradicionais de cultivo, as soluções necessárias para o combate à pobreza e à fome. Decerto, as questões discutidas por STRs e ONGs com relação ao fortalecimento da agricultura familiar abrangem a estrutura social como um todo, remetendo à concentração fundiária, à saúde pública e a outros temas relevantes. As reivindicações decorrentes dessas discussões envolvem esferas econômicas, políticas e culturais. Portanto, o repertório de imagens que circulam entre os STRs em boletins, informativos e *websites* das ONGs parceiras ora possuem caráter edificante, ora denunciante. Elas contestam a forma habitual de apresentação do homem do campo na literatura, como em “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, e “Jeca Tatu”, de Monteiro Lobato, e na imprensa, principalmente as imagens do Nordeste, com pessoas pobres vivendo num chão de terra rachada, em meio a um ambiente inóspito. Ao contrário, apresentam os resultados dos projetos de desenvolvimento, por meio de imagens de colheita farta, roçado verde e animais de criação saudáveis. E colocam o trabalhador e a trabalhadora rural como protagonistas dos processos de “luta” em situações de denúncia. Nas fotografias produzidas em campo, incorporar essa perspectiva de posituação da trabalhadora rural foi escolha uma consciente. A paisagem verde é fruto da coincidência, pois não pude escolher a estação do ano em que a pesquisa foi realizada, em plena temporada das chuvas.

Essa abordagem positiva é deliberadamente construída, sendo, inclusive, parte das recomendações do manual de comunicação de organizações não governamentais que

apoiam projetos locais, como a *ActionAid*¹⁹. São orientações explícitas evitar tomadas fotográficas de cima para baixo e ângulos que achatem a pessoa retratada, bem como buscar mostrar condições de pobreza sem que isso signifique representar o outro de maneira indigna e negligente. Além de ser uma recomendação institucional — no sentido de se buscar representar pessoas pobres como agentes de transformação social, e não somente como vítimas —, o cuidado com a forma de representar o outro em uma situação de vulnerabilidade social traz em si uma questão ética. Tais cuidados são justificáveis, tendo em vista a crítica à fotografia documental a partir da década de 1970 que passou a considerar “o fato de os pobres se envergonharem de terem sido retratados como pobres, de as fotografias terem sido motivo de vergonha para eles” (SÁ-CARVALHO e LISSOVSKI, 2008: 84). Esse debate crítico ganhou concretude a partir da célebre fotografia intitulada “Mãe imigrante”, que Dorothea Lange fez em 1936 no contexto e sob os auspícios da *Farm Security Administration* (FSA), uma agência governamental criada para fomentar a recuperação da economia rural e dos agricultores norte-americanos. A fotografia é uma das mais célebres imagens documentais norte-americanas. Em 1978, a personagem da foto, Florence Thompson, retornou às páginas dos jornais para reclamar que não havia ganhado um centavo sequer com a fotografia e que em nada havia melhorado sua vida. A reclamação de Thompson é um exemplo da crítica a qual a fotografia documental vem recebendo, especialmente a partir da década de 70, que reside na relação entre fotógrafo e sofredor, a relação da própria representação. No contexto de uma pesquisa etnográfica, o debate sobre a representação do outro é central, pois não basta produzir um “registro da realidade”, mas ser reflexivo no processo de construção da imagem do outro na qual incidem diversos fatores como a autoria do fotógrafo, as representações visuais estereotipadas sobre grupos sociais e as expectativas dos próprios fotografados em relação a sua imagem.

Ir ao encontro de uma representação visual não atrelada ao estereótipo é parte da operação de mudança da perspectiva de que os itens tradicionais vão sendo gradativamente substituídos pelos modernos e que seus remanescentes só podem se preservados por ações do Estado. Se seguirmos a lógica que prevê que a evolução da modernidade põe em risco traços culturais tradicionais, corremos o risco de reproduzir um discurso impregnado pela “retórica da perda”, da qual trata R. Gonçalves (1988),

¹⁹ *ActionAid* é uma organização não governamental brasileira, que faz parte de uma rede internacional que capta recursos por meio de doações individuais, que apoia a AS-PTA na realização de projetos de fortalecimento da agricultura familiar no agreste paraibano.

presente nos discursos sobre patrimônio cultural, o que faz com que a análise sobre o fenômeno de “resgate” das plantas medicinais seja compreendido de forma superficial e congelado no tempo.

Podemos, compreender o “resgate” de conhecimento sobre curas com plantas medicinais, realizado pelas mulheres da Paraíba e do Rio de Janeiro, como um processo de construção de memória coletiva e uma reedição de saberes diversos. O grupo social a que essas mulheres pertencem, e cuja identidade coletiva também ajudam a forjar, é o contexto onde acontece a reedição dos saberes de acordo com as mudanças sociais transcorridas.

Considero que os diferentes usos de plantas e seus produtos estejam relacionados à forma como as diferentes experiências se organizam. Enquanto a Rede Fitovida busca preservar um bem imaterial, o resgate na Paraíba é de um modo de produção, uma agricultura familiar agroecológica, na qual as plantas medicinais estão inseridas. Para a Rede Fitovida, embora conheça os mecanismos legais de proteção às suas práticas, o aspecto coercitivo da legislação sobre curandeirismo ainda não foi superado. A escolha da associação foi a de dialogar, então, com instituições que definem políticas culturais. Já entre as trabalhadoras paraibanas, os limites legais dessas práticas não foram problematizados, pois os saberes curativos são alguns dos conhecimentos tradicionais que os STRs buscam preservar e difundir. Por sua vez, o caráter coletivo dos movimentos — de trabalhadoras rurais e de agentes do conhecimento tradicional — permite a seus integrantes experimentar uma posição na esfera pública positivada por meio do fortalecimento de uma identidade coletiva e as imagens, sobretudo a fotografia, possuem um papel definitivo nesse processo de afirmação identitária. Para esses novos papéis, são necessárias novas representações visuais e, talvez, seja nesse aspecto que o antropólogo-fotógrafo-cineasta possa contribuir de maneira singular, pois ao colaborar na construção de uma imagem pública, que rompe com o lugar-comum, também colabora para que a os aspectos relevantes e inovadores da realidade investigada e registrados nas fotografias circulem na sociedade.

A produção de fotografias e de vídeos documentários teve como princípio estar de acordo com o interesse dos grupos pesquisados, buscando replicar suas visões de mundo e dar-lhes voz. Esse princípio não comprometeu a validade dos dados registrados as análises realizadas, pois a pesquisa etnográfica com recursos audiovisuais permite ir muito além da construção de narrativas filmicas e ensaios fotográficos. Ao contrário, é da fragmentação caótica dos dados de campo, dos registros visuais e

audiovisuais que começam a ser extraídas as recorrências e seus significados. A montagem de um filme etnográfico encontra limite na seleção de planos e falas, uma síntese necessária que oculta inúmeras outras possibilidades, mas que permite comunicar para um público a experiência da pesquisa de campo ao menos em alguns aspectos.

As imagens e a comunicação visual vigoram em todos os meios de comunicação humana e a decodificação das mensagens transmitidas vai variar segundo os referenciais culturais de cada um e o contexto na qual circulam. Esses significados são tão diversos como as formas de ordenar o mundo e de se organizar em sociedade. Ainda que o resultado final de uma etnografia realizada com recursos fotográficos e audiovisuais seja organizado segundo uma forma específica de pensar o mundo (sobretudo com as teorias utilizadas para analisar os fatos representados), permanecem as imagens e, com elas, as múltiplas possibilidades de interpretação.

Referências bibliográficas

- BRASIL. Ministério da Saúde. *Política nacional de plantas medicinais e fitoterápicos*. Ministério da Saúde, Secretaria de Ciência, Tecnologia e Insumos Estratégicos, Departamento de Assistência Farmacêutica, Brasília: Ministério da Saúde, 2006.
- BITTENCOURT, Luciana A. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN BIANCO, Bela e LEITE, Miriam Moreira. *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- COLLEYN, Jean-Paul. *Regard Documentaire*. Paris: Centre G. Pompidou, 1993.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- _____. Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico. In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes, 1997.
- _____. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- GONÇALVES, Alicia Ferreira. Desenvolvimento, mercado e política sociais em comunidades camponesas no Estado da Paraíba. Rio de Janeiro, *IDeAS*, v.5, n. 1, 2011.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- _____. Os limites do patrimônio. In: BELTRÃO, Jane Felipe, ECKERT, Cornélia, FILHO, Manuel Ferreira Lima (org). *Antropologia e Patrimônio Cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007
- GRASSENI, Cristina. Video and ethnographic knowledge: skilled vision in the practice of Breeding. In: AFONSO, Isabel, KÜRTI, László, PINK, Sarah. *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London: Routledge, 2004.
- HALBWACHS. Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HENLEY, Paul. Cinematografia e Pesquisa Etnográfica. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, nº9, 1999. p 29-50.
- _____. Trabalhando com filme: cinema de observação como etnografia prática. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, nº18, 2004. p 163-189
- MACDOUGALL, David. Mas afinal, existe realmente uma antropologia visual? Catálogo II Mostra Internacional do filme etnográfico. Interior Produções, Rio de Janeiro, 2004.
- _____. Novos Princípios da antropologia visual. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, nº21, pp 19-33, 2005.
- NOVAES, Sylvia C. Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil. In: BARBOSA, Andréa et al. *Imagem-Conhecimento. Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009, p. 35-60.
- PEIXOTO, Clarice E. Sociabilidades possíveis: idosos e tempo geracional. In: _____ (org.). *Família e envelhecimento*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

_____. *Envelhecimento e Imagem: as fronteiras entre Paris e Rio de Janeiro*. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. The Photo in the Film Public and private collections in video-portrait. *Vibrant Virtual Brazilian Anthropology*, Brasília. v. 9, n. 2, 2012.

PERALTA, Patrícia. *Rede Fitovida: estratégias de reconhecimento e proteção do seu conhecimento – Estudo de caso sobre a Rede Fitovida e as possibilidades de uso da propriedade intelectual, mais especificamente a marca coletiva, como forma de proteção do conhecimento acerca do uso de plantas medicinais – relatório de pesquisa*. 2012. Programa avançado de Cultura Contemporânea, Fórum de Ciência e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

PIAULT, Marc. *Anthropologie et Cinéma*. Paris: Nathan, 2000.

PINK, Sarah. *The future of visual anthropology: engaging the senses*. London: Routledge, 2006.

PIRAUX, M., SILVEIRA, L., DINIZ, P. E DUQUE, G. Transição agroecológica e inovação socioterritorial. *Estudos Sociedade e Agricultura*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, pp. 5-29, abr. 2012.

POLLAK, M.. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 2, jun. 1989. Disponível em:
<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>>. Acesso em: 03 Mar. 2013.

_____. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 5, jul. 1992. Disponível em:
<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: 03 Mar. 2013

PORTAS, Paula. *Política de preservação do patrimônio cultural no Brasil : diretrizes, linhas de ação e resultados*. Brasília: Iphan, 2012.

RUBY, Jay. *Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film*. Semiotica, 1980. Disponível em: < <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/exposing.html>> Acesso em 15 Out. 2014

SÁ-CARVALHO, Carolina; LISSOVSKY, Mauricio. Fotografia e representação do sofrimento. *Galáxia*, São Paulo, n. 15, jun, p. 77-90, 2008.

SILVEIRA, Luciano M.; FREIRE, Adriana G., DINIZ, Paulo C. Polo da Borborema: ator contemporâneo das lutas camponesas pelo território. In: *Agriculturas*, Rio de Janeiro, v.7, nº1, 2010.

A criação do Coletivo Cinta Larga de Cinema e as possibilidades do cinema participativo para a antropologia

Nadja W. Marin¹

Resumo:

A partir da experiência em oficinas de vídeo e de criação de um coletivo de audiovisual na Terra Indígena Roosevelt, área de inúmeros conflitos relacionados ao garimpo de diamantes e atividades madeireiras, apresento as possibilidades que o cinema indígena oferece para a metodologia do trabalho antropológico em áreas de conflito.

Palavras chave: *cinema indígena, Cinta Larga, Antropologia Visual*

1. Apresentação: A Reserva Roosevelt

A Reserva Roosevelt, criada em 1973, uma área de 2,7 milhões de hectares nos estados de Rondônia e Mato Grosso onde residem cerca de 1800 pessoas da etnia Cinta Larga, é uma região extremamente cobiçada pelas suas riquezas minerais e pelas madeiras que existem nas florestas da Terra Indígena. Após a política de pacificação e atração dos índios nas décadas de 70 e 80, as comunidades que viviam isoladas passaram a residir ao redor dos postos da FUNAI, formando aldeias numerosas, se sedentarizando e conseqüentemente alterando seu padrão de vida baseado na caça e na pesca.

Apesar dos contatos dos Cinta Larga com garimpeiros datarem de antes do contato dos índios com as frentes de expansão do SPI (Serviço de Proteção ao Índio), inicialmente garimpeiros em busca de cassiterita, ouro e posteriormente diamantes, foi a partir do final da década de 90, quando foi revelada no interior da reserva uma jazida de diamantes de proporções mundiais semelhantes às maiores jazidas de diamantes na África - estima-se que o lucro da extração seria de 3.5 bilhões de dólares anuais, caso fosse explorada por empresa mineiradora - que o contato e as relações dos Cinta Larga com os *zarey*, como chamam os brancos, se intensificaram. Essa intensificação do contato com os brancos e das relações dos índios de contato recente, dentro da reserva e

¹ Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientadora: Prof. Dra. Sylvia Caiuby Novaes. Endereço eletrônico: nadjamarin@gmail.com

fora dela nas cidades próximas, como Espigão do Oeste e Juína, configurou um contexto local específico e etnograficamente rico que vem sendo pesquisado através de uma metodologia que tem no cinema participativo seu elemento central.

Por que então caracterizo aqui essa terra indígena como uma área de conflito? Na história da Reserva Roosevelt, foram registrados inúmeros conflitos e encontros que terminaram em mortes, tanto de índios como de brancos, relatados em jornais, relatórios, etnografias, etc, sendo o maior deles o conflito largamente difundido na imprensa nacional e internacional na época e o qual terminou com a morte de pelo menos 29 garimpeiros dentro da terra indígena em 2004. Desde então periodicamente a região é fiscalizada pela polícia federal, que instalou seis bases nas entradas da terra indígena com o objetivo de coibir as práticas ilegais relacionadas ao comércio de diamantes e extração de madeira. Nos últimos anos, no entanto, o garimpo Laje como é conhecida a região por ficar a beira do igarapé Laje, foi reaberto inúmeras vezes pelos índios e garimpeiros, que conseguem através de estradas alternativas acessar o local desviando das bases de fiscalização. Se hoje há uma aparente tranquilidade na região, o conflito torna-se iminente com o aumento do número de pessoas na região do garimpo e a diminuição do efetivo da polícia federal e das ações de fiscalização.

Além da atividade garimpeira, da qual participam os índios e cujas lideranças recebem cerca de 20% do lucro da atividade, a reserva é cercada por áreas de fazenda de manejo florestal, o que facilita a regularização da madeira que sai ilegalmente da terra indígena, as quais já legalizadas vão então direto para as serrarias da região. Com essas duas atividades altamente lucrativas, é grande o volume de dinheiro que circula na região, ficando uma parte dele, ainda que muito pequena comparado ao lucro gerado por essas atividades, nas mãos dos Cinta Larga.

Dado o contexto geral onde a pesquisa está sendo feita, o objetivo da etnografia que vem sendo realizada é mostrar de que forma são articuladas localmente essas relações, através da descrição do cotidiano desses índios de contato relativamente recente, que com regras sociais e culturais próprias passaram a se relacionar com altas quantias de dinheiro e atividades ilegais, e das análises das produções audiovisuais realizadas tanto pela pesquisadora como pelo coletivo de cinema criado nas aldeias. Oscilando entre tempos de abundância e tempos de escassez material, causada pela época das chuvas quando as duas atividades são paralisadas pela intensificação das operações da polícia federal e do Ibama, a pesquisa aponta também para o papel e

interesse que a tecnologia exerce como impulsionadora das atividades consideradas ilegais.

O campo etnográfico é assim riquíssimo e pouco explorado, exigindo no entanto uma atenção para que as atividades da pesquisadora não sejam relacionadas a um trabalho investigativo que visa denunciar externamente as atividades ilegais dentro e no entorno da terra indígena. Nos últimos anos os índios vêm proibindo o acesso de jornalistas à terra, sendo esse acesso bastante controlado pelas lideranças que aparentemente são apoiados pelos prefeitos e políticos locais, uma vez que a circulação de grandes quantias de dinheiro e o aumento do volume da venda da madeira, principal atividade econômica do município de Espigão do Oeste que tem mais de 15 madeireiras em operação, algumas a menos de 10km da Terra Indígena - trazem benefícios ao município.

2. O Coletivo Akubaaj Cinta Larga de Cinema e a pesquisa etnográfica

Para além de uma estratégia de inserção num campo de conflitos permanentes, a escolha da metodologia de criação de um coletivo de audiovisual formado por jovens de quatro aldeias da Terra Indígena Roosevelt, porção oeste da reserva, tem se mostrado bastante prolífica para a pesquisa. A metodologia além de intensificar as relações com os jovens nas discussões e no dia a dia das atividades de produção, filmagem, edição e tradução, o próprio processo de criação e o resultado das produções audiovisuais dos jovens (como também das mulheres, lideranças e outros que participam nessas produções) revelam os valores, expectativas, desejos, conflitos, crenças, comportamentos e costumes específicos atuais da sociedade Cinta Larga.

O coletivo de cinema denominado pelo jovens como Coletivo Akubbaj Cinta Larga de Cinema, e o qual já realizou quatro filmes, foi formado inicialmente por três jovens de cada uma das quatro aldeias maiores da porção oeste da reserva: Aldeia Ponte João Bravo, Aldeia Roosevelt, Aldeia 14 de Abril e Aldeia Capitão Cardoso. Em cada uma dessas aldeias residem grupos de origens distintas, que no passado recente formavam grupos que mantinham relações apenas esporádicas entre si, não se reconhecendo como unidade étnica.

A ideia de realizar oficinas de vídeo surgiu de uma demanda dos filhos do cacique da Aldeia Ponte, o cacique João Bravo Cinta Larga, que com cerca de 64 anos e 27 filhos, já era uma liderança (um zapiway - dono da maloca) na sua região antes da

chegada das frentes de contato da FUNAI. Em uma primeira conversa com João Bravo, que já foi preso mais de uma vez pelas atividades relacionadas ao garimpo de diamantes, ele mostrou interesse em registrar sua história, o que foi então proposto pela pesquisadora que fossem registradas pelos próprios parentes após feita a formação dos jovens nas atividades audiovisuais.

A partir dessa conversa e com a devida autorização para entrar e permanecer na aldeia com os equipamentos de fotografia e filmagem, realizamos uma primeira oficina na aldeia Ponte João Bravo. Para auxiliar no trabalho de formação convidei Gilmar Galache, coordenador da ASCURI - Associação dos Realizadores Indígenas do Mato Grosso do Sul, o qual possui bastante experiência em oficinas audiovisuais entre povos indígenas e com quem compartilho a ideia do audiovisual ser uma importante ferramenta de comunicação e transformação.

Entre inúmeras imagens gerais da aldeia, da pesca, das flautas, da feitura da chicha, dos artesanatos, da furação dos lábios, das danças e das atividades cotidianas, a primeira oficina resultou em pequenos arquivos de vídeo com importantes depoimentos dos velhos, incluindo o cacique João Bravo, e um filme de ficção bastante apreciado pela comunidade chamado *Nzakaapuj*. O filme, que envolveu pelo menos vinte pessoas da comunidade na sua realização, é uma ficção baseada na história de um tipo de ser da mata denominado como *Pawo*.

A partir daí, com o sucesso do primeiro filme entre o povo e o interesse em produzir outros filmes, foram realizadas mais duas oficinas, nas aldeias Roosevelt e 14 de Abril, das quais resultaram um filme sobre o conhecimento das plantas medicinais e um filme que mostra a adoração a Jesus Cristo como *Ngura*, o Deus criador do povo Cinta Larga. Faço um parênteses para mostrar como essas produções trazem fatos etnograficamente interessantes.

Aqui foi importante ver quais as características de Jesus Cristo e da igreja evangélica nesse contexto. Com a entrada de muitas pessoas no garimpo e circulando nas aldeias nos anos 2000 e o aumento do alcoolismo entre os Cinta Larga, muitos índios se tornaram evangélicos, sendo criadas igrejas dentro das aldeias e sendo o pastor alguém da própria comunidade. Alguns costumes da sociedade Cinta Larga entretanto não foram abandonados com a conversão, como por exemplo a poligamia e o costume de casar (e se relacionar) com uma menina nova, prometida pela família. Parece não haver ou ter sido abandonado também, até o momento atual da pesquisa, qualquer impedimento cosmológico quanto a prática de caça recreativa a animais selvagens, a

poluição dos rios, igarapés e entornos pelas atividades garimpeiras e no desmatamento da floresta.

Recentemente foi realizado o filme da *Festa do Mbebe Akaee*, ou Festa do Porcão, uma festa que, descrita pelo antropólogo João Dal Poz em sua tese de mestrado defendida em 1994, não era realizada há 27 anos. A possibilidade do registro audiovisual da festa fez com que houvesse uma preocupação estética com as vestimentas e pinturas corporais, além da preocupação dos mais velhos de que diversas atividades não foram realizadas da forma correta, tal como eram realizadas no passado. O filme foi inteiramente filmado e editado pelos jovens, os quais necessitaram ajuda somente na finalização da edição do filme.

Passado um ano da criação do coletivo de cinema, não é possível dizer que o coletivo esteja realmente funcionando coletiva e independentemente. Como as distâncias entre as aldeias são grandes e não há transporte entre aldeias, além de outros fatores, os participantes acabam se encontrando somente quando da realização das oficinas ou da produção de um filme específico, como no caso do filme da Festa do Porcão. No entanto, cada aldeia permaneceu com uma câmera de vídeo, tendo sido realizadas pelos jovens algumas filmagens de eventos específicos nos períodos entre as oficinas. Esses registros foram principalmente de apresentações culturais, reuniões e de visitas de candidatos políticos à aldeia.

Um dos vídeos realizados no período em que não permaneci na aldeia, pode ser tomado como exemplo da utilidade da metodologia do uso do ensino do audiovisual no campo dessa pesquisa, para além de todas as produções realizadas as quais formam um vasto material de análise etnográfica. O vídeo se constitui de uma filmagem recente feita por um dos jovens que participaram das oficinas e o qual se tornou bastante interessado em continuar com as atividades audiovisuais. Quando em retorno a aldeia, o jovem pediu que o ajudasse na edição da filmagem de cerca de dez minutos que ele havia realizado no garimpo Laje, durante os dias em que trabalhou no garimpo com o objetivo de "encontrar algumas pedrinhas" para obter dinheiro para a compra de uma câmera fotográfica profissional. Na versão final do seu filme editado, nomeado por ele de "Garimpo Laje na Reserva Roosevelt", a ordem das imagens mostra o caminho para o garimpo e uma sequência de imagens do processo de garimpagem de diamantes, com ênfase nas diversas máquinas que fazem parte do processo: escavadeiras, tratores, resumidoras e bombas d'água e na descontração dos trabalhadores que se deparam com o tombamento de um dos maquinários. Não quis insistir nas motivações que o levaram a

realizar o filme após me ser dito que era "pra vender pros parentes", mas fica claro que a filmagem está longe de ser uma denúncia, aparentando portanto mais uma espécie de propaganda, um enaltecimento da atividade de garimpo / mineração. O fato dele ter como objetivo a venda do filme aos próprios índios, caso seja isso verdadeiro, e de por exemplo o querer mostrar para uma moça guarani kaiowa por quem se apaixonou em viagem ao Mato Grosso do Sul e para a qual enviou fotos das pedrinhas de diamante que conseguiu garimpendo, coloca questões interessantes à atual pesquisa.

A pesquisa etnográfica, realizada em todos os momentos em campo, conta com momentos de discussão, conversas, produção e tradução dos filmes, realizados individualmente com os participantes ou coletivamente, momentos estes privilegiados de acesso às reflexões, concepções e perspectivas dos jovens Cinta Larga, os quais complementam de forma relevante as metodologias tradicionais da antropologia tais como a observação participante e as conversas em profundidade.

A criação do coletivo de cinema e as atividades de ensino e produção audiovisual na pesquisa têm como afirmado anteriormente, um papel central sem o qual a atual pesquisa se desenvolveria. A princípio seria extremamente difícil a entrada, permanência e justificativa da presença da pesquisadora em campo caso não lhe fosse atribuída uma função específica e um retorno imediato das atividades como estão sendo os filmes produzidos. No entanto, para além da dificuldade da permanência nas aldeias e de minha atribuição local como professora, como nos mostrou o mestre Jean Rouch a metodologia do cinema participativo possui um potencial que não deve ser menosprezado, uma vez que o mesmo acreditava ser essa a melhor forma de acessar o imaginário - imagens e representações mentais, desejos, histórias, sonhos e suposições dos chamados outros.

3. Referências Bibliográficas:

CURI, Melissa Volpato. *Mineração em terras indígenas : caso terra indígena Roosevelt*. Tese de doutorado, UNICAMP, Campinas, 2005.

DAL POZ, João. *No país dos Cinta Larga: uma etnografia do ritual*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

SZTUTMAN, Renato. "Jean Rouch: um antropólogo-cineasta". In: Barbosa, Caiuby Novaes, Cunha, Ferrari, Hikiji & Sztutman (orgs.) *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004 pp 49-62.

Procurando uma *memória ram*: A Antropologia na era da imagem digital e as gramáticas da lembrança e o esquecimento

Nicolás Camilo Zorro López¹

Resumo:

Este trabalho procura fazer uma aproximação conceitual e metodológica aos processos de construção e representação da memória, através do uso de novas mídias, e desta maneira propor uma gramática do que José Luis Brea chama uma memória RAM. Esta reflexão está centrada nas disposições da memória que se podem encontrar na era da imagem digital.

Palavras- chave: memória, imagem, estética

Para iniciar podemos observar que o estudo da memória tem sido um trabalho que foi deixado de um lado nas mãos das ciências sociais para analisar a estrutura desta, a construção da realidade, a representação que geramos como indivíduos e sociedade do fenómeno da memória, e por outro lado das ciências biológicas para entender os processos mentais que tornam possível o trabalho de lembrar e esquecer. Nesta perspectiva, a memória tem sido vista como um processo técnico-discursivo de uma condição neurológica e são produtos e representação de umas determinadas condições históricas e sociais.

Se olhamos para a memória como algo mais do que uma função do cérebro que nos permite armazenar informação sobre certas experiências passadas de uma forma discursiva, a análise da imagem torna-se relevante nos estudos de memória, pois esta é uma articulação da enunciação e a visibilidade. Aparentemente nós só podemos construir memórias do que experimentamos e, por sua vez só é possível a produção de imaginária do que se encontra nos limites do linguagem, e ao tempo estes limites estão

¹ Universidad Autónoma del Estado de México, México
Mestrado em Estudos Visuais
zorro.nicolas@gmail.com

articulados com uma configuração da visão, o que se pode dizer é também aquilo que é possível olhar. Isto é o que Martin Jay chama de regimes escópicos. Neste regime, encontramos a relação entre conhecimento, poder e subjetividade a partir das formas de olhar e produzir visão sendo estes essenciais se quisermos realizar uma análise complexa das formas em que é lembrado e esquecido na contemporaneidade.

José Luis Brea (2010) desenvolve no seu trabalho a possibilidade de pensar essa relação entre imagem e memória desde sua análise da história da arte onde ele identifica três eras da imagem as quais devem ser vistas como campos em disputas antes de um determinado conjunto de teorias e práticas visuais, e que correspondem a configurações mnêmicas particulares. Estas eras são determinadas pelo um dispositivo- imagem que é produzido numa condições materiais y sócias singulares. Assim então ele propõe que as três eras da imagem são a imagem- matéria, a imagem- filme e a imagem eletrônica. Cada uma delas corresponde a uns modos técnicos de produção e recepção que, apesar de como você foi criado, não implica necessariamente uma divisão temporária, mas sim uma diferença de alguns momentos que não estão em uma história linear, mas justapostos na experiência escópica moderna. Os diferentes tipos de imagem tem umas qualidades simbólicas que estão diretamente relacionados aos processos de subjetivação e socialização mnemônicos. A continuação vou fazer um pequeno recorrido por cada uma das eras propostas por Brea para delimitar suas diferenças.

A imagem- matéria é o modelo imaginário dominante nos estudos de memória, isso implica a inseparabilidade entre a imagem e seu suporte ou em termos linguísticos entre o significado e o significante, produção destas imagens está relacionada com a natureza excepcional e a eternidade assim que aqui encontramos a memória monumental, o meio torna-se o significado. A política de património e conservação, em muitos casos responde a este tipo de perspectiva, através da produção de tais imagens se estabelece uma reivindicação da individualidade, da identidade, um lugar onde reconhecer-nos como indivíduos e como grupo. Essas imagens são pensadas como um tipo de arquivo onde tudo pode ser armazenado.

Podemos observar a imagem- matéria nos discursos identitários, na construção narrativa do Estado-nação moderno, já que construí representações mnêmicas imóveis, concretas, memórias quase religiosas que, então, leva à construção de um sentido de comunidade

através da singularização e impondo uma memória linear que deixa de fora outros fluxos mnemônicos possíveis.

Por outro lado na imagem- filme a relação entre imagem e suporte é estabelecida através da mediação de uma capa adicional de superfície, seja filme, papel fotográfico ou qualquer outra coisa na qual refletir. Aqui o significado já não depende do seu suporte se não que é uma construção contextual. Walter Benjamin, mais de meio século atrás, advertiu sobre como esta técnica de reprodução teve um relacionamento especial com uma transformação cultural e epistemológica, a perda da aura que o autor estava falando a podemos identificar como a perda desse poder de perpetuação de singularização que a imagem matéria tem. Esta condição permite que em este tipo de imagem olhemos a individualidade, mas a diferença. Esta é um testemunho do efêmero, de um momento inserido no fluxo histórico e, daí o seu poder narrativo. Esta imagem não é unitária, singular, mas sim é comunitária desde a produção até a recepção.

Este tipo de produção visual permite levar à esfera pública discursos marginais e estabelecer uma relação dialética com o passado e com a sociedade a partir do seu poder de reprodução e divulgação. No entanto, ainda mantém uma estrutura semântica linear, a relação entre significados mnemônicos e estas imagens não facilita uma apropriação dos fatos mas a imagem ainda é um recipiente ou uma evocação de um determinado evento. Podemos encontrar como essas produções têm sido consistentemente utilizada no processo de transmissão de memória, uma tarefa que nunca termina, mas nós vemos como ao longo do tempo começa a perder a sua eficácia. Assistimos os mesmos filmes, recorremos as mesmas fotografias como ilustrações dos fatos, mesmo que você não pode mais localizar a fonte da aura dessas produções, ele ainda tem um significação que se torna a memória baseada em objetos, como se ela se refugiou nas coisas.

Finalmente está a imagem eletrônica, nesta quase que completamente falta um suporte fixo, é como um fantasma, o caráter de construção social e subjetiva torna-se bastante evidente. Nesta era é onde a imagem é completamente imaginário é um significado que aguarda a criação de um significante. Nesta imagem não existe um local específico, é um espaço indeterminado e atemporal. A imagem é libertada da necessidade de estar num estabelecimento fixo fechado, a imagem pode ser reproduzida em qualquer lugar,

já que sua existência não depende da existência de um suporte determinado, é alteridade pura, desde a sua criação a imagem eletrônica é produzida como múltipla.

Uma das principais mutações na era da imagem eletrônica é a capacidade de agencia dos sujeitos, como autor e espectador de imagens simultaneamente. Assim o poder discursivo é coletivo, ainda existam relações de poder e dispositivos de legitimação a capacidade de produzir e de olhar imagens fora das estabelecidas desde as instituições é muito maior, aparecem comunidades que procuram a visibilidade de uma diversidade de discursos na construção da memória e convidando para a produção de novas histórias.

A partir de uma reflexão sobre a relação entre as funções simbólicas e modos técnicos das imagens da memória na contemporaneidade, é possível observar a dinâmica da “esfera pública da memória” e construir formas alternativas de pesquisar nesta área, em resposta aos desafios que propõem os acontecimentos do passado recente e do presente.

A memória_RAM, é o nome que podemos dar a esta configuração que aparece da imagem eletrônica, conceituada por Brea ao retomar a terminologia da informática, refere-se a uma memória de procedimento. Esta memória rompe com a forma como tem sido tradicionalmente vista como um arquivo, como uma acumulação, como uma narrativa legitimada num suporte determinado desde as instituições, essa perspectiva tradicional fica curta ao tentar acessar a complexidade da memória de fenômenos contemporâneos, onde os eventos dificilmente podem ser fixos, em que cada vez mais vozes não podem ser silenciadas localizadas, onde torna-se a imposição de uma história singular impossível.

Poderíamos dizer que a imagem eletrônica produz uma espécie de memória, sem memória, em termos de objetos ou significantes fixos, onde a divisão entre o passado e o presente começa a diluir-se, e a imagem torna-se difusa, assim neste caso o relevante é analisar as relações que determinam a dinâmica mnêmica.

Hoje um dos grandes problemas que enfrentamos ao realizar processos de reconstrução da memória, é como você pode fazer o processo de construção da memória coletiva de um determinado evento, sem esse discurso torna-se singular permitindo a das diferentes vozes que estão envolvidas. Este é o grande paradoxo que se encontra dentro das

abordagens que têm sido feitos até agora é que tenta recuperar e fazer visível memórias marginais, mas ao ter um modelo imaginário onde a memória está fixa um objeto, a uma representação única então o elemento múltiplo do coletivo desaparece. A imagem electrónica tal como é pensada neste texto pode ser uma alternativa metodológica para trabalhar com a memória coletiva, em tanto sua estrutura é muito mais próxima à dinâmica social.

Durante meu trabalho de pesquisa a partir da coleção de diferentes produções visuais explorou as possibilidades de representar, prolongar e/ou criar uma memória a partir da perspectiva da imagem eletrônica é dizer que seja processual expansiva, inacabada, relacional, envolvendo uma disposição do sujeito e da mesma memória que permita a aparição das experiências e narrativas do esquecido, do indizível.

Para pensar o tipo de memória que é possível fazer desde esta perspectiva é pertinente usar o conceito construído pelo artista Humberto Chávez Mayol (2005) de “Tempo Morto”. Este autor conceituou a partir de sua produção artística e seu processo investigativo o tempo morto como eventos onde o fluxo do tempo parece mudar de direção sem ser parado, é um fluxo *rizomático* que gera uma memória fantasmagórica em termos de Benjamin. Podemos considerar que essas experiências são por excelência as quais nos levam a refletir e pensar sobre a memória, é o lugar onde esta questão torna-se evidente e essencial, pois é quando o estabelecimento de uma narrativa que normaliza a nossa percepção da realidade é necessária. Uma das maneiras mais comuns pelas quais chegamos a experimentar este tipo de eventos é a experiência da perda.

Esta conceituação é bastante relevante para analisar os processos de construção de memória na América Latina, onde tais experiências não faltam, no meu caso, sendo um dos gatilhos para começar a pensar sobre estas questões no contexto colombiano. A coisa interessante sobre a proposta de Chávez é que ele acredita que há maneiras de chegar a produzir imagens do tempo morto sem chegar a ter que experimentar a perda, de modo que a possibilidade de construir e transmitir tais imagens não envolve necessariamente uma experiência compartilhada ou a imposição de uma narrativa, mas baseia-se no mesmo processo de produção, através da experiência diária do tempo morto.

Agora, ainda as memórias construídas no tempo morto e a imagem eletrônica tenham uma condição fantasmagórica isso não quer dizer que estas sejam criadas espontaneamente senão que é possível formar umas gramáticas que nos permitam fazer um seguimento e estabelecer umas relações assim os elementos possam ser percebidos numa forma caótica ou sem ordem.

O pesquisador é quem pode construir estas gramáticas, numa tentativa de conter ou significar esses processos, mas que por sua vez cria o espaço para vários pontos de fuga e reformulação constante. Esta gramática seria determinada pela experiência estética como Benjamin entende como um evento que, por um momento desconstrói a relação estabelecida entre significados e significantes e nos permite ver a artificialidade da relação, naquele momento os objetos são “de-significados”, assim este for perdido ou invisível para a linguagem.

Neste caso, precisamos um marco conceitual e metodológico, que nos permita abordar este assunto. Desde a arte a possibilidade pensar a montagem como uma maneira de construir conhecimento particularmente na prática do Atlas. Georges Didi-Huberman pensa o montagem como uma forma de emergência de significados através da justaposição de objetos imaginários. O importante aqui é o que acontece entre o mundo dos signos e a realidade.

Além disso, temos a etnografia experimental, que parte de uma transformação nas formas de pesquisa e representação na antropologia a través de uma crítica aos métodos tradicionais de pesquisa, de abordar os objetos e sujeitos de estudo e a posição do pesquisador. A experimentação é uma prática através da qual podemos colocar em crise as mesmas formas representação, reconhecendo o papel do pesquisador como produtor.

Esta é uma proposta que surge a partir da reflexão e análise de determinados produtos que direta ou indiretamente abordam espaços de memória fora da academia a partir dessa perspectiva, acho que é interessante a possibilidade de mudar para um mecanismo de produção imagens da memória no contexto da vida cotidiana. As muitas ferramentas digitais oferecem novas formas e práticas técnicas que nos permite romper com a lógica linear da imagem da memória material e nos permite novas construções. Um exemplo disto são os processos realizados através de plataformas digitais na Colômbia por parte

do “Centro de Memória” sobre recuperação e transmissão de iniciativas de memória coletiva, que permite visibilizar na esfera pública discursos que desde outros espaços não conseguem aparecer.

Pegando o que foi dito até agora, podemos dizer que a relação entre imagem e memória começou a ser visto desde uma perspectiva técnica, onde a imagem é um recipiente simples que pode conter um relato do passado e, aparentemente, poderia relegar para eternidade, mas, em seguida, as formas técnicas articuladas a uma transformação nos regimes escópicos e mudança social resultou em uma mudança nessa concepção até a memoria_Ram que é uma memória que não é objeto, mas processual, uma produção contínua e é construída a partir da diferença e a multiplicidade.

A partir desta abordagem surge a ideia de memória proposta neste texto, a memória que procuro ilustrar neste caso, é uma memória fragmentada, flash, construída, relacional, múltipla. Neste caso, a sua constituição não é determinado pelo seu conteúdo, mas pela relação que se estabelece com a realidade e sociedade.

Bibliografía

Benjamin, Walter (1982) Libro de los Pasajes, Akal, Madrid, 2005

Brea, Jose Luis (2010) Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image, Akal, Madrid.

Chavez Mayol, Humberto (2005) Tiempo Muerto, La Chambre Blanche/ Fonca, México

Didi- Huberman Georges. (2012)Arde la imagen. Océano, México.

Fotografia como dádiva: circulação e compartilhamento de imagens como formas de comunicação entre pessoas.

Rafael da Silva Noletto¹

Marcus Vinícius Nascimento Negrão²

Resumo:

Este trabalho objetiva problematizar o *status* da fotografia como ferramenta de comunicação entre pessoas. Dois contextos etnográficos distintos, localizados na Amazônia, servem como base para as reflexões aqui apresentadas: o ritual de “Iluminação dos Mortos” em Salinópolis (Pará) e os concursos de dança e beleza, realizados no período das festas juninas em Belém (Pará).

Introdução

Começamos este trabalho com uma advertência ao leitor: não somos pesquisadores que possuem uma trajetória de estudos alinhada a uma ramificação disciplinar da antropologia que se convencionou chamar como “antropologia visual”. Apesar disto (e de maneiras bem distintas), a fotografia ganhou força em nossas pesquisas na medida em que nos serviu como elemento de comunicação entre “nós”, os pesquisadores, e “eles”, os fotografados. Mais do que isso, a fotografia tornou-se um elemento de comunicação entre “eles” próprios, circulando, sendo compartilhada e estabelecendo reciprocidades. Isto significa dizer que, para além de se constituir como elemento de comunicação, a imagem é também, tanto em seu caráter material quanto imaterial, uma dádiva que circula.

Para a compreensão do contexto de onde surgem esses apontamentos que orientam nossas reflexões, cremos ser necessário apresentar, num primeiro momento e separadamente, as duas pesquisas que deram origem a este trabalho. A primeira, diz

¹ Doutorando em Antropologia Social (PPGAS/USP). Contato: rafaelnoletto@usp.br

² Mestre em Antropologia (PPGA/UFPA). Contato: marcusnegrão@gmail.com

respeito ao uso da fotografia no campo de pesquisa do ritual de *Iluminação dos mortos* em Salinópolis – Pará. A segunda, refere-se às fotografias que compõem o registro de pesquisa etnográfica feita no contexto dos concursos de dança e beleza realizados por ocasião das festas de São João em Belém – Pará³.

A partir da apresentação das questões mais amplas que estão contidas em cada pesquisa, podemos apontar algumas reflexões sobre as formas pelas quais a fotografia constituiu-se como um elemento central no desenvolvimento de nossas pesquisas, problematizando o seu *status* como dádiva, como elemento comunicativo, como forma de representação de si e da alteridade fotografada.

Iluminando os mortos

A *Iluminação dos mortos* consiste em um conjunto de práticas rituais que visam homenagear entes falecidos e que são realizadas tanto no período que antecede quanto na própria data em que há a celebração do Dia de Finados em Salinópolis – Pará. Conhecido genericamente como *iluminação* – termo que se refere ao ápice do ritual quando os túmulos do cemitério municipal são iluminados por velas no período da noite –, a pesquisa desenvolvida aponta que há uma estrutura maior de ações que compreende o rol de práticas que integram o ritual. Assim, essas práticas rituais de homenagem aos mortos estão contidas na seguinte estrutura que dá inteligibilidade ao ritual: a) *Arrumação dos túmulos*; b) *Iluminação dos mortos*; c) *Confraternização entre os vivos*.

Vale ressaltar que, neste caso, a pesquisa parte do pressuposto de que esse conjunto de ações realizadas em reverência aos mortos possui características que permitem compreendê-lo a partir da perspectiva das teorias antropológicas dedicadas aos rituais. Definir esse conjunto de práticas como um ritual implica dizer, nos termos de Stanley Tambiah (1985), que essas homenagens compõem uma estrutura ritual ordenada, desenvolvida sequencialmente, que dá sentido às práticas que se desenrolam ao longo deste processo de homenagens. Nestes termos, a pesquisa esteve pautada na perspectiva teórica legada por Tambiah (1985), cuja principal contribuição é o destaque

³ A pesquisa sobre a *Iluminação dos mortos* é de autoria de Marcus Negrão (2013), trata-se de sua dissertação de mestrado. O trabalho acerca dos concursos de São João está sendo desenvolvido, na condição de tese de doutorado, por Rafael Noleto. Vale ressaltar que, embora cada uma dessas pesquisas tenha autoria individual, todas as fotografias que integram ambos os trabalhos foram feitas por Marcus Negrão, que é antropólogo e fotógrafo.

do ritual como um acontecimento estruturado, comunicativo, performático, extraordinário e não necessariamente vinculado a um universo religioso⁴.

Compreendido o ponto de partida para o entendimento da *iluminação* como um ritual, é válido apresentar, ainda que minimamente, aquilo que define cada etapa ritual que integra a estrutura maior. Dessa forma, “a etapa da *arrumação* consiste em todo o processo de limpeza, construção, reconstrução, reforma, pintura ou decoração de um túmulo” (Negrão 2014a: 61). Geralmente, realizada na semana que antecede o Dia de Finados. Num segundo momento, realiza-se a *iluminação dos mortos*, etapa ritual noturna que é percebida como ápice das homenagens aos mortos e que, por este motivo, torna-se uma categoria êmica englobante para definir a totalidade do conjunto de práticas que compõem a estrutura ritual analisada. Assim,

a Iluminação dos Mortos, que consiste em uma prática ritual de acendimento de velas e proferimento de preces, em favor de queridos entes falecidos. Ao contrário de grande parte das cidades brasileiras, em que a homenagem à memória dos mortos [no Dia de Finados] ocorre no período diurno, em Salinópolis as homenagens com acendimento de velas ocorrem durante a noite, mais precisamente entre as 18h e 00h (Negrão 2014a: 98).

Finalmente, há que se destacar a *confraternização entre os vivos*, terceira etapa ritual, realizada no lado externo do cemitério, que

consiste no conagração festivo entre o público presente através da sociabilidade e da comensalidade, sendo caracterizada pelo diálogo, pela expressão de afeto e pelo consumo de comidas típicas por parte da maioria daqueles que participam do ritual de homenagem aos mortos. Tal característica festiva faz com que muitos de meus interlocutores denominem esse ritual de *iluminação* como “arraial dos finados” ou “festa dos mortos” (Negrão 2014a:124).

Com base na análise desta estrutura ritual e de como as pessoas diziam e demonstravam construir suas relações de afeto com os mortos, pôde-se concluir que

o ritual de *iluminação dos mortos* em Salinópolis é, nestes termos, uma celebração que coloca em relação o mundo físico e o espiritual, por um lado reintegrando à vida social aqueles que já morreram fisicamente e, por outro

⁴ Embora o ritual de *iluminação* (objeto da pesquisa em questão) esteja inserido num contexto religioso que é referido a um catolicismo popular, vale destacar a contribuição teórica de Tambiah (1985) no sentido de possibilitar um descolamento das teorias de ritual do âmbito dos estudos da religião. Assim, ritual passa a ser uma perspectiva teórica de observação e análise e não propriamente um objeto de estudo em si. Isto é, o ritual como teoria e não como tema (Peirano 2006).

lado, reintegrando à vida espiritual e ao sentimento de coletividade os sujeitos que, em seus cotidianos, ocupam-se predominantemente com a sobrevivência física, experimentada a partir de uma noção de individualidade [...] Para além de relações que remetem à espiritualidade, o ritual de *Iluminação dos Mortos* evidenciou as relações sociais que são desencadeadas a partir da reverência aos mortos, motivando também o afeto e a reciprocidade entre os vivos (Negrão 2014a: 150).

Feita esta breve apresentação da pesquisa, deve-se ressaltar que o uso da fotografia nesse contexto de investigação se deu, em primeira instância, pela intencionalidade de tentar registrar em imagens o processo de *arrumação dos túmulos*, objetivando captar o que essa etapa ritual poderia comunicar a respeito de práticas nativas relacionadas ao cuidado com a memória dos mortos. Nesse primeiro momento, o uso da fotografia esteve à serviço de uma intenção de caráter mais documental no sentido de capturar imagens que evidenciassem, como parte do processo ritual, as atividades de limpeza, construção, reconstrução, reforma, pintura e decoração dos túmulos. Entretanto, o uso da fotografia em campo ganhou outros contornos a partir das novas percepções que os interlocutores desta pesquisa foram apresentando ao longo do tempo de convívio. Neste caso, ao invés de apenas registrar práticas de zelo para com os túmulos, o cemitério e, portanto, com a memória dos entes falecidos, o olhar fotográfico passou a ser direcionado para as relações que eram constituídas no espaço cemiterial. Além de observar as relações entre vivos e mortos a partir do cuidado com os túmulos, a pesquisa foi direcionada para observar também (e ainda mais) as relações que os vivos estabelecem com outros vivos dentro daquele espaço cemiterial.

A partir de então, o conjunto de fotografias que passou a integrar o registro etnográfico da pesquisa voltou-se para alguns aspectos relativos à percepção de como os sujeitos estavam inseridos naquele espaço, observando que o cemitério e as homenagens aos mortos colocavam homens, mulheres, crianças, velhos, jovens, ricos e pobres em relação. Um dos pontos mais significativamente observados durante a pesquisa consistiu na percepção de como um fator geracional é um dos eixos que estrutura o ritual. A partir do contexto observado, notou-se como as gerações mais velhas, sobretudo em relação às mulheres (especialmente as avós, mas também as mães), são fundamentais para introduzir as gerações mais jovens (os netos e/ou filhos) no processo ritual de *Iluminação dos Mortos*. Dessa maneira, as fotografias retiradas passaram a registrar vínculos familiares geracionais e de afeto, evidenciando que a relação com a morte é também uma relação com o tempo, é uma forma de conta-lo, percebê-lo. Neste

contexto, produziu-se um ensaio fotográfico de caráter etnográfico (Negrão 2014b) que buscou ressaltar

o protagonismo infantil, verificado durante trabalho de campo realizado em 2012 e 2013. As fotografias buscaram capturar os modos de inserção das crianças neste ritual, destacando-as na etapa de *arrumação* dos túmulos, ocorrida invariavelmente no período diurno. Quase sempre acompanhadas dos pais ou de familiares próximos, as crianças são inseridas no contexto do ritual através de uma experiência pedagógica que as ensina a reverenciar aos mortos (Negrão 2014b: 238).

O diálogo com as crianças e a possibilidade de fotografá-las no espaço cemiterial representou um elemento-chave para que fossem fortalecidos os vínculos com os interlocutores adultos em campo. De algum modo, havia uma expectativa quanto ao fato de a pesquisa – mas, principalmente, as fotografias – registrassem (no sentido documental de fixação e propagação de informações) um ritual considerado tão importante pelos interlocutores que auxiliaram na construção deste trabalho. Havia ainda um desejo de ser fotografado como parte daquele ritual, isto é, como um agente que coloca em movimento uma estrutura ritual, atualizando-a anualmente. Neste sentido, pais queriam ter seus filhos fotografados e famílias inteiras desejaram confirmar sua participação efetiva no ritual através do ato de deixarem-se fotografar.

Por fim, naquele contexto de pesquisa em que a morte e as relações com a possibilidade de morrer eram a pauta central, a fotografia consistia em uma representação simbólica da ideia de eternidade. Se a *iluminação dos mortos* pode ser compreendida como um ritual que reintegra os vivos à vida espiritual e, simbolicamente, os mortos à vida social, a fotografia é, naquele contexto específico, um elemento capaz de eternizar as pessoas e as relações que estabelecem entre si, desafiando a noção de morte e projetando para o futuro as práticas, as pessoas, as relações, os afetos e toda a dimensão simbólica que compõe aquele ritual.

Ao final da pesquisa, no qual os interlocutores tiveram acesso às fotografias retiradas e ao ensaio fotográfico publicado em revista acadêmica, nota-se como a fotografia foi percebida por eles como uma espécie de dádiva, representando, ao mesmo tempo, uma atividade (para eles) inusitada de capturar imagens no interior de um cemitério e também a possibilidade de legitimação de uma prática ritual que, até então, não havia sido objeto de análise em Salinópolis – Pará. Ao registrar momentos únicos, entendidos como efêmeros e irreproduzíveis, a fotografia adquire o *status* de presente,

no sentido de dádiva, mas também no sentido de fixação do tempo de cenas observadas no trabalho de campo. É sobre este aspecto, a fotografia como dádiva, que nos debruçaremos mais adiante, na parte final deste texto. A seguir, passamos à próxima seção deste trabalho, que consiste em situar o leitor na segunda pesquisa que é tematizada nestas páginas e que diz respeito à problematização da participação de certos sujeitos políticos no contexto das festas juninas de Belém (Pará).

Brilham estrelas de São João

Antes de adentrar os aspectos que tangenciam as reflexões sobre o uso da fotografia nesta pesquisa, destacaremos alguns pontos centrais que orientam as discussões empreendidas neste trabalho. Então, é necessário ressaltar que, conduzida por um caminho teórico completamente diverso da pesquisa sobre o ritual da *Iluminação dos mortos*, a pesquisa nos festejos juninos de Belém objetiva analisar o protagonismo feminino, homossexual, travesti e transgênero nas festas de São João produzidas no Estado do Pará. A partir de etnografia desenvolvida no contexto dos concursos juninos promovidos pela prefeitura de Belém e pelo governo do estado do Pará, propõe-se abordar as festas juninas como um momento de congregação social ritualizado, partindo do pressuposto de que a participação destes sujeitos (mulheres, homossexuais, travestis e transgêneros) neste contexto festivo pode oferecer importantes informações acerca das relações de gênero e das convenções de sexualidade e moralidade vigentes neste lócus etnográfico. Assim, numa abordagem que privilegia a análise do contexto etnográfico a partir da problematização de marcadores sociais da diferença (raça, classe, gênero, sexualidade, geração), esta pesquisa dedica-se ao entendimento dos modos de inserção de certos sujeitos, com identidades de gênero e sexualidades diversas, na produção e no protagonismo das festas juninas do Estado do Pará. A intenção é dar inteligibilidade a um tenso processo de reconhecimento de certos sujeitos no contexto de realização de uma festa popular produzida pelo estado, mas não apenas por ele.

O campo das festas juninas analisado nesta pesquisa divide-se em dois tipos de eventos: 1) os concursos de quadrilha e 2) os concursos de Miss (nas categorias que os interlocutores da pesquisa definem como “miss mulher” e “miss gay” ou “miss mix”).

Ambos os tipos de concursos são financiados pelo Governo do Estado do Pará e pela Prefeitura Municipal de Belém, constituindo-se como importantes eventos no calendário cultural das festas juninas do Pará.

Os concursos de quadrilha caracterizam-se pela disputa entre grupos (compostos por cerca de 22 pares de dançarinos) que dançam coreografias representativas de certos ideais de ruralidade e de heterossexualidade (Noletto, 2014a). Esses grupos coreográficos coletivos são divididos binariamente em pares que representam uma interação coreográfica entre “damas” e “cavalheiros”, sugerindo relações afetivas e mesmo sexuais que são dramatizadas em uma coreografia com cerca de 20 minutos. O certame consiste, portanto, em escolher qual a melhor quadrilha que se apresentou para o público presente e para um corpo de jurados especializado. Apesar de ter intensa participação homossexual, travesti, transexual e transgênero (sujeitos que podem ser integrados às quadrilhas ocupando as funções femininas na coreografia), os concursos de quadrilha não são voltados especificamente para este público, admitindo, portanto, homens e mulheres heterossexuais como dançarinos.

Paralelamente aos concursos de quadrilhas, ocorrem também os concursos de miss, que estão subdivididas nas categorias Miss Caipira, Miss Mulata (ou Miss Morena Cheirosa)⁵, Miss Simpatia e Miss Gay (ou Miss Mix)⁶. As “misses”, como são popularmente conhecidas, são dançarinas que possuem *status* diferenciado dentro de uma quadrilha junina, pois são as principais representantes destes grupos coreográficos

⁵ Há um debate (que será apenas resumido e apontado aqui nesta nota de rodapé), motivado pelos regulamentos do concurso oficial promovido pela Prefeitura de Belém, que diz respeito à nomenclatura “Miss Mulata” e Miss Morena Cheirosa”. Em 2014, a Prefeitura de Belém resolveu abandonar a categoria “Miss Mulata” e adotar a designação “Morena Cheirosa” com o intuito de aproximar o qualificador racial “morena” da designação usualmente mobilizada para descrever Belém como cidade morena e cheirosa, referindo-se, respectivamente, ao caráter “mestiço” que configura a formação racial da população da cidade e aos cheiros dos frutos e temperos que integram os ingredientes da culinária local, tais como a manga (Belém também é considerada como cidade das mangueiras) e o tucupi (caldo aromático extraído da mandioca e utilizado para receitas como tacacá e arroz paraense). Por outro lado, de acordo com informações coletadas em entrevistas realizadas com Alice Miranda e Ruth Botelho (principais organizadoras dos concursos promovidos pela prefeitura), a categoria “Morena Cheirosa” sublinha o caráter mais paraense e amazônico pretendido para esta categoria de miss, afastando-se do caráter mais “negro” e “africano”, utilizados em anos anteriores nas coreografias dessas misses e percebidos, pela organização dos concursos da prefeitura, como não amazônicos.

⁶ A categoria “mix” é acionada para tentar abarcar a diversidade de identidades sexuais e de gênero que emergem nesses concursos, englobando, por exemplo, sujeitos que reivindicam para si uma identidade travesti, transgênero, transexual ou homossexual. É importante notar que, neste contexto, as mulheres transexuais são alocadas na categoria gay/mix, não sendo, portanto, consideradas mulheres na lógica destes concursos. Sendo assim, a categoria “mix” englobaria todos aqueles sujeitos que não são percebidos como mulheres supostamente autênticas.

e, por este motivo, disputam títulos de reconhecimento que estão diretamente relacionados à avaliação de sua beleza, seu figurino e suas habilidades em dança. Antes de cada quadrilha se apresentar para um júri especializado, as “misses” que a representam dançam e investem na conquista de um título correspondente à sua categoria. Entretanto, a Miss Gay (ou Mix) é a única que não dança caracterizada como tal junto com sua respectiva quadrilha, mas possui um concurso específico para sua categoria realizado em data diferenciada. Ao contrário dos concursos de quadrilha, que julgam uma competência coreográfica coletiva, a ênfase dos concursos de miss recai sobre a individualidade das candidatas, cabendo a análise de seus atributos performáticos individuais⁷.

Diante de um campo de estudos fortemente marcado por inúmeras pesquisas sobre relações de gênero e de sexualidade em espaços de sociabilidade voltados para o consumo e/ou para práticas sexuais, essa pesquisa pretende adentrar um campo etnográfico pouco explorado para a compreensão dessas relações e dessas identidades de gênero, isto é, as festas populares, entendidas, muitas vezes, a partir de certa noção de patrimônio cultural. Deste modo, a pergunta norteadora da pesquisa é: de que maneira as festas populares (como as festas juninas) podem nos auxiliar a compreender a construção de identidades de gênero, de sexualidade, de raça e de classe? A intenção é evitar contextos de investigação já muito bem problematizados por pesquisadores da área – como, por exemplo, saunas, bares, boates e festas urbanas marcadamente homossexuais – para adentrar em um campo empírico que, talvez, possa colocar novas questões sobre a articulação de gênero, sexualidade e raça (tendo em vista que os concursos de dança e de beleza analisados são visivelmente racializados), legando-nos uma compreensão mais densa acerca da produção de identidades de gênero e de sexualidade a partir da análise de um contexto etnográfico (as festas juninas) ainda não abordado sob esta perspectiva.

Do ponto de vista da problematização das relações raciais, outro aspecto relevante é o fato de como esses concursos de miss produzem noções de “raça” e

⁷ Vale ressaltar que esta pesquisa é compreendida como uma etnografia sobre feminilidades, tendo em vista que há uma performance do feminino sendo desenvolvida e atualizada nestes concursos. As interlocutoras desta pesquisa, sejam elas mulheres, homens gays, travestis, mulheres transexuais ou sujeitos transgêneros, referem-se a si próprias, na maior parte do tempo, como “mulheres”, usando pronomes e adjetivos flexionados no feminino para falarem de si. Por se tratar de concursos nos quais são julgadas a habilidade em dança, a beleza e a feminilidade das concorrentes, usarei o termo “candidata”, flexionado no feminino, para designá-las.

“etnicidade”. Na opinião da maioria das candidatas (miss mulata e gay/mix) que colaboram com esta pesquisa, “os jurados gostam do que é diferente, do que é exótico, das coisas que representam a nossa cultura paraense”. De fato, esta percepção parece fazer sentido quando se verifica que grande parte dessas candidatas lança mão de coreografias e figurinos temáticos vinculados a certos ideais de *brasilidade* e, mais especificamente, de *amazoneidade*, que seriam condizentes, inclusive, com suas peles mais “morenas”, “negras” ou ainda percebida como peles com uma coloração “indígena”.

Neste sentido, se os jurados e a comissão organizadora desses concursos indicam certa preferência em relação às candidatas que exploram tais ideais de *brasilidade* e *amazoneidade*, as noções de “raça” e “etnicidade” são propositalmente mobilizadas pelas candidatas em suas fantasias. Aproveitando o fato de que esses concursos de miss não limitam a confecção das fantasias nem a elaboração de coreografias à temática junina, as candidatas exploram amplas possibilidades de figurinos e coreografias com motivações étnicas, religiosas e raciais, tornando visível a afinidade (ou até o pertencimento) dessas candidatas às chamadas religiões de matriz africana, a identificação com os rituais de pajelança e a valorização dos seres “encantados” da Amazônia⁸.

É importante lembrar que essa mobilização de aspectos racialmente “negros”, “mestiços” e “caboclos” acaba por forjar certo poder libidinal nos corpos e performances das candidatas aos concursos juninos de beleza *gay* e “trans”, sustentado pela ideia de “mistura”, simbolicamente representada tanto pela ambiguidade das identidades de gênero e de sexualidade das candidatas quanto pelo fator de miscigenação racial que seus corpos ostentam quando performatizam em cena⁹.

Se as candidatas veem como um diferencial a adoção de uma fantasia cujo tema é representativo de algo “exótico”, “amazônico” e racialmente marcado como “moreno”, “negro” ou genericamente “indígena”, tal diferença acaba se diluindo no conjunto de fantasias que carregam, igualmente, temáticas cujos conteúdos são

⁸ Para reflexões mais detalhadas acerca das formas amazônicas de expressão religiosa (especialmente relativas ao catolicismo popular), dos rituais de pajelança e dos seres “encantados” da Amazônia, indico a leitura de Maués (1995; 2005).

⁹ Em artigo que problematiza a categoria racial e de gênero “mulata”, Mariza Corrêa (1996) discorre acerca de como essa classificação de cor é pensada num imaginário social como um elemento que sexualiza a raça e racializa o gênero.

semelhantes. Assim, os jurados ficam diante de uma gama de candidatas que optam pelo “exotismo”, em certa medida, racializado, aumentando o grau de concorrência entre elas. Neste sentido, além do investimento em aspectos culturais entendidos como “amazônicos”, “indígenas” ou “exóticos”, as candidatas investem ainda na representação ressignificada e modernizadora de uma identidade “cabocla”, uma categoria classificatória móvel, que traduz um amálgama entre mestiçagem e etnicidade vinculado ao estereótipo do atavismo, alocando sujeitos que não podem ser classificados racialmente nem como “negros” nem como “indígenas” e muito menos como um grupo étnico específico¹⁰.

Assim, “os concursos juninos, na condição de rituais, contribuem para colocar em relação os mais diferentes sujeitos situados na estrutura social e no espaço urbano” (Noletto, 2014b: 30, no prelo). Referindo-nos mais especificamente aos concursos de miss, adotamos a perspectiva de que

os concursos de beleza em geral – e não apenas aqueles voltados à população LGBT – constituem-se como campos empíricos férteis para reflexões teóricas produtivas. Os concursos de beleza, como rituais que são, configuram-se como importantes fontes expressivas de valores sociais e convenções morais vigentes, ao menos no plano ideal, construindo os parâmetros da beleza a partir de noções especificamente produzidas (e constantemente reinventadas) em torno de hierarquias sociais definidas por raça, classe, gênero, sexualidade e geração (Noletto, 2014b: 32, no prelo)

Apresentadas as questões que norteiam esta segunda pesquisa, pretendemos destacar as formas pelas quais, neste contexto específico, o uso da fotografia foi mobilizado como elemento de entrada em campo, recurso metodológico e, por fim, como uma maneira de comunicação entre as pessoas. É necessário dizer que o trabalho de campo desenvolvido para a construção dessa investigação vem sendo realizado desde de 2012 (quando os problemas de pesquisa estavam sendo delineados), estendeu-se para

¹⁰ Inspiro-me em Rodrigues (2006: 126-127) quando analisa o uso da classificação “caboclo” como uma categoria contextual, ligada ao estereótipo do suposto “atraso” social/cultural/intelectual das populações amazônicas. De acordo com a autora, “a categoria caboclo não é apenas uma categoria relacional, mas antes de tudo, intersticial, intervalar, categoria mediadora entre o dentro e o fora, o interior e o exterior, e não pode ser apreendida em termos de descontinuidades e rupturas, conceituais ou práticas, entre um espaço regional e um tempo colonial, e os espaços e tempos pós-coloniais, translocais ou transnacionais. Mas, ainda que, conceitualmente, imprecisa e politicamente não-situada, deslocada entre fronteiras e margens, exatamente por isso pode permitir melhor o exercício de auto-reflexividade sobre o contexto amazônico e a constituição de seus sujeitos” (Rodrigues, 2006: 128). Em publicação mais recente, Castro (2013) problematiza a categoria “caboclo” como uma anti-identidade, isto é, uma identidade denegada que foi forjada a partir de discursos materializadores de uma violência simbólica que institui os caboclos como sujeitos sociais na Amazônia.

2013 (quando algumas entrevistas e contatos iniciais com os interlocutores do campo foram inicialmente travados) e, finalmente, teve sua maior parte realizada durante todo o primeiro semestre (janeiro a junho), resvalando para o segundo semestre (julho e agosto) de 2014.

Tendo em vista que o campo das festas populares é altamente visual, pois as fantasias e coreografias produzidas para as festas juninas nem sempre conseguem ser descritas satisfatoriamente pelos recursos narrativos da escrita, pretendíamos, desde o estágio inicial do trabalho, utilizar a fotografia como forma de registro daquilo que poderia escapar à escrita. Embora esta seja uma pesquisa individual (desenvolvida como tese de doutorado apenas por Rafael Noleto), estabelecemos uma parceria com objetivo de capturar imagens desse contexto festivo – o que nos rendeu estar juntos em campo, tentando produzir um olhar compartilhado para os sujeitos em cena. Discutíamos como a produção dessas imagens poderia, de alguma maneira, evidenciar as questões mais contundentes da pesquisa que estava sendo desenvolvida. Assim, estivemos juntos em todo o processo que compôs o trabalho de campo até aqui realizado, capturando imagens dos ensaios, dos concursos oficiais, dos concursos de periferia e de vários momentos de sociabilidade vivenciados pelos interlocutores da pesquisa.

Nesse contexto em que a exibição de si é altamente requerida, o uso da fotografia representou, simultaneamente, uma senha de acesso ao campo e um recurso metodológico relevante para a visualização dos corpos e performances de corpos que são constituídos ou produzidos pelos sujeitos que, ainda que transitoriamente, reivindicam para si uma identidade feminina no contexto do São João de Belém. Mais do que isso, a fotografia estabeleceu-se na pesquisa como um elemento que registra um aprendizado coreográfico destas noções de feminilidades. Como resultado desse processo compartilhado de trabalho de campo, produzimos um ensaio fotográfico (Noleto e Negrão 2015, no prelo) cuja função é trazer em imagens as discussões que norteiam a pesquisa de maiores proporções¹¹. O trabalho de campo nos fez entender que “a feminilidade é adquirida e aprimorada coreograficamente a partir de complexos movimentos de dança, que conferem a estas *misses* e damas a possibilidade de se constituírem como mulheres” (Noleto e Negrão 2015, no prelo).

¹¹ Nesta publicação, o texto que problematiza as imagens é de autoria de Rafael Noleto. As fotografias são de autoria de Marcus Negrão.

Por outro lado, as pessoas queriam ser fotografadas, mostrar suas fantasias e ter registrados os seus momentos de destaque como dançarinas desse universo festivo. Muitas dessas fotografias tiradas em campo foram compartilhadas na rede social *Facebook*, o que possibilitou a estes sujeitos (todos já devidamente vinculados ao pesquisador nesta plataforma virtual) o acesso a essas imagens de uma maneira mais direta. Diante dessa possibilidade, os interlocutores da pesquisa utilizaram as fotografias em suas páginas pessoais e nos aplicativos de comunicação instantânea disponíveis nos *smartphones*. As imagens tornaram-se objeto de circulação e motivaram comentários avaliativos acerca da atuação dos sujeitos durante o período festivo.

Houve ainda um uso utilitário dessas fotografias para a divulgação do trabalho dos grupos juninos e das candidatas aos concursos de miss. Neste caso, as imagens foram utilizadas para a produção de *banners* virtuais que anunciavam outros concursos juninos que iriam acontecer num futuro próximo. Para estas pessoas, deixar-se fotografar é, simultaneamente, a concretização de um reconhecimento público por seu trabalho desenvolvido e a possibilidade de divulgação dos resultados de seus esforços para um conjunto mais amplo de espectadores. A produção da imagem é também um sinal da valorização desses ideais performativos de feminilidade e de beleza que estão em disputa nesses concursos. Por outro lado, o uso da fotografia abriu-nos portas para tráfegar nos mais diversos âmbitos da cena ou dos bastidores nos quais estes certames eram realizados, reforçando os vínculos que mantínhamos com os sujeitos em campo e facilitando o acesso ao cotidiano mais íntimo e privado dessas pessoas.

Fotografia como dádiva

Ao pensarmos na fotografia como dádiva, inevitavelmente, inspiramo-nos na clássica contribuição teórica de Mauss (2003 [1925]) acerca das trocas cerimoniais de dádivas em sociedades “arcaicas”. Sobre este aspecto, o autor deixa como legado teórico a constatação de que a troca de dádivas e o estabelecimento de reciprocidades são princípios fundantes da vida social. Abandonando um pouco a interessante (e vasta) discussão que o autor faz acerca dessas trocas cerimoniais em sociedades “arcaicas”, ressaltamos a relevância de reter a ideia central de seu argumento, que postula a troca de

presentes como estabelecadora de vínculos e obrigações entre as partes que se relacionam, conferindo à troca um interesse de reciprocidade subjacente.

Ao analisar certos procedimentos de troca nas culturas de povos situados na Polinésia, Mauss (2003 [1925]) elabora uma refinada reflexão acerca do processo de troca de dádivas como um ato de doação de si, pois ao dar algo a alguém, o sujeito oferta ao outro uma parcela de sua alma, que estará impregnada na coisa dada. Essa coisa dada não é inerte, ela tende a retornar à sua origem ou a produzir uma outra coisa que lhe seja equivalente. Assim, institui-se um movimento incessante de troca, no qual a reciprocidade parece ser um contrato entre almas (Mauss 2003 [1925]: 200). Nestes termos, Mauss (2003 [1925]) chega a relativizar que estas constatações seriam também aplicáveis aos contextos ocidentais, pois a lógica dessas trocas de dádivas também integra nossas práticas e valores sociais – ainda que de maneira diversa da encontrada na Polinésia. Em nossa realidade, essas trocas se materializam em forma de convites para jantar, festas, brindes etc. (Mauss 2003 [1925]: 193). Dessa forma, as trocas excedem o aspecto relativo à permuta de bens móveis e imóveis, pois elas se expandem para uma troca de amabilidades, honras e ritos.

A análise de muitos trabalhos antropológicos que apresentaram estudos acerca dessas sociedades “arcaicas” proporcionou a Mauss (2003 [1925]) uma compreensão de que, para alguns desse povos, as coisas inanimadas possuem um “espírito”, o *hau*, que está estritamente relacionado à alma do proprietário destes objetos. Assim, Mauss (2003 [1925]) parece fazer uma avaliação geral de que, dentre essas sociedades “arcaicas”, o processo de trocas e o estabelecimento de obrigações (dar, receber e retribuir) é a síntese de um processo de mistura, no qual as almas se misturam às coisas, as coisas às almas e as pessoas se misturam umas às outras a partir dos contatos que estabelecem por via das trocas de dádivas (Mauss 2003 [1925]: 212). O raciocínio de Mauss (2003 [1925]) deixa entrever que as coisas possuem um “espírito”. Possuí-las é também possuir seu “espírito” e parte das qualidades de quem as possuía anteriormente. Dessa maneira, é possível considerar que “se coisas são dadas e retribuídas, é porque *se* dão e *se* retribuem ‘respeitos’ – podemos dizer igualmente ‘cortesias’. Mas é também porque as pessoas *se* dão ao dar, e, se as pessoas *se* dão, é porque *se* “devem” – elas e seus bens – aos outros” (Mauss 2003 [1925]: 263) [grifos do autor].

É a partir dessa contribuição fundamental de Mauss que nos sentimos estimulados a fazer uma elucubração teórica na qual a fotografia, na condição de objeto (nesse caso, um bem) circulante pode ser pensada como uma dádiva que estabelece reciprocidades. Neste caso, acreditamos que, para além de pensar acerca de quais discussões hermenêuticas a fotografia pode suscitar em termos de significados, é necessário problematizá-la também como um objeto em sua materialidade. Temos em vista que

como tais, as fotografias existem materialmente no mundo, como depósitos químicos sobre o papel, como imagens montadas em uma infinidade de cartões com diferentes tamanhos, formatos, cores e decorações [...] As fotografias são tanto imagens quanto objetos físicos que existem no tempo e no espaço e, assim, na experiência social e cultural (Edwards e Hart 2005: 01, tradução nossa).

Compreendemos, portanto, que “imagens, tais como textos, são artefatos culturais” (Novaes 2005: 110). Na condição de objetos, as fotografias são representações de um real imaginado, produzido em conjunto na relação entre fotógrafo e fotografado, que opera na seleção daquilo que será posto em imagem. Dessa maneira, entendemos que esse objeto material é o desdobramento de uma relação compartilhada que produz dádiva e reciprocidade no momento mesmo em que a fotografia é capturada. Neste caso, se o fotografado é dádiva para o fotógrafo e o fotógrafo é dádiva para o fotografado, estabelece-se uma relação de reciprocidade a partir da qual a fotografia é um produto simultaneamente gerado por esforços, cumplicidades e negociações entre estes dois sujeitos. Nestes termos, “a fotografia pode ser uma reprodução de um recorte de alguma coisa existente, mas frequentemente é mais reprodução do que o retratado e o fotógrafo quiseram que ela fosse” (Leite 1993: 143-144).

Na tríade geradora proposta por Barthes (1984) – o fotógrafo, o fotografado e o receptor da imagem –, enfatizamos os dois primeiros elementos porque, na condição de pesquisadores, éramos percebidos como os sujeitos que produziam essas imagens, mas, por outro lado, pretendemos frisar aqui nestas páginas as relações e os contextos que nos proporcionaram a possibilidade de capturar imagens. Isso nos faz elaborar o entendimento – apontado na literatura de diversas maneiras, mas talvez com pouca ou nenhuma ênfase em seu caráter de dádiva – de que a fotografia só existe a partir de uma relação recíproca de afetos. Assim, ela se constitui como um elemento de comunicação

entre pessoas, não apenas entre fotógrafo e fotografado, mas entre esses sujeitos e o mundo. De um lado, a fotografia nos coloca diante da possibilidade de ter acesso ao olhar de quem fotografa e, de outro lado, ela torna visível as representações de si que o fotografado deseja projetar na imagem.

Para nós, antropólogos, a fotografia pode ser também uma importante chave de acesso às nossas formas de produzir representações de alteridades nos contextos em que atuamos como pesquisadores. Neste sentido, a imagem pode ser também dádiva para aqueles que sobre ela querem se debruçar com vistas a alcançar interpretações possíveis sobre seus significados, contextos de produção e questões de ordem metodológica, teórica e ética que podem estar implicadas nas imagens analisadas. Assim, a fotografia não consiste apenas como um recurso de representação do outro, mas como um elemento de representação de si, pois, ao fotografar alteridades o fotógrafo fotografa-se a si mesmo, já que o seu olhar está também representado na fotografia.

Para concluir nossa reflexão a partir destas duas pesquisas realizadas, ressaltamos que entendemos que

uma foto não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e um fotógrafo; tirar fotos é um evento em si mesmo, e dotado de direitos mais categóricos – interferir, invadir ou ignorar, não importa o que estiver acontecendo. Nosso próprio senso de situação articula-se, agora, pelas intervenções da câmera. A onipresença da câmera sugere, de forma persuasiva, que o tempo consiste em eventos interessantes, eventos dignos de ser fotografados (Sontag 2004:21)

Diante da consciência de uma possível atitude “invasiva” em relação às pessoas que fotografávamos, também éramos interpelados de maneira “invasiva” por quem queria ser fotografado. Ao construir essas relações de reciprocidades entendendo a fotografia como dádiva, recebíamos, em retribuição às imagens que oferecíamos, orientações sobre o que ou quem fotografar em nossos distintos contextos de pesquisa. De alguma forma, as imagens projetavam um olhar compartilhado não apenas por nós – os (supostamente) maiores interessados na produção dessas fotografias –, mas por um conjunto de pessoas que nos cercavam, colaboravam conosco e, numa aplicação prática das obrigações de dar, receber e retribuir, nos auxiliavam a construir o nosso próprio olhar a respeito delas.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. 1984. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. 2013. A identidade denegada. Discutindo as representações e a autorrepresentação dos caboclos das Amazônia. *Revista de Antropologia*, vol 56, nº 2, p. 431-475. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82538/85513> [Acesso em 03.08.2014].
- CORRÊA, Mariza. 1996. “Sobre a invenção da mulata”. *Cadernos Pagu*, 6-7, p. 35-50.
- EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice. 2005. *Photographs, objects, histories: On the materiality of images*. London: Routledge.
- LEITE, Miriam Moreira. 1993. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp.
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. 1995. *Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico. Um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia*. Belém: Cejup.
- _____. 2005. “Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião”. *Estudos Avançados*, Vol. 19, nº 53, p. 259-274.
- MAUSS, Marcel. 2003 [1925]. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify: 183-314.
- NEGRÃO, Marcus. 2014a. Iluminando os mortos: um estudo sobre o ritual de homenagem aos mortos no Dia de Finados em Salinópolis – Pará. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará.
- _____. 2014b. Arrumação dos túmulos: infância e reverência aos mortos em Salinópolis – Pará. *Amazônica – Revista de Antropologia*, 6 (1): 237-242. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/viewArticle/1756> [Acesso em 11.10.2014]
- NOLETO, Rafael. 2014a. “‘Brilham estrelas de São João!’: homossexualidades e travestilidades masculinas nas festas juninas do Pará”. *Novos Debates – fórum de debates em antropologia*, nº 1, p. 27-32. Disponível em:

<http://novosdebates.abant.org.br/index.php/np/95-novas-pesquisas/novas-pesquisas-blog/101-brilham-estrelas> [Acesso em 01.10.2014]

_____. 2014b (no prelo). “Brilham estrelas de São João!”: notas sobre os concursos de “Miss Caipira Gay” e “Miss Caipira Mix” em Belém (PA). *Sexualidad, salud y sociedad: revista latino-americana*.

NOLETO, Rafael; NEGRÃO, Marcus. 2015 (no prelo). Feminilidades coreografadas: gênero, sexualidade e raça nas festas juninas de Belém (PA). [Ensaio fotográfico]. *Amazônica – Revista de Antropologia*, vol 7, n. 1.

NOVAES, Sylvia Cayubi. 2005. “O uso da imagem na antropologia”, in SAMAIN, Ettiene (org). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec/Senac.

PEIRANO, Mariza. 2006. Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. *Série Antropologia*, 398: 01-08.

RODRIGUES, Carmen Izabel. 2006. “Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença”. *Novos Cadernos NAEA*, Vol. 1, nº 9, p. 119-130. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/3207/1/Artigo_CaboclosAmazoniaIdentidade.pdf [Acesso em 09.01.2014]

TAMBIAH, Stanley. 1985. A performative approach to ritual, in *Culture, Thought, and Social Action: an anthropological perspective*. Cambridge: Harvard University Press.

A democratização da cultura afro-maranhense no espaço virtual¹.

Prof. Dr. Sérgio F. Ferretti (PPGCS – UFMA)²

Juliana Nogueira (Ciências Sociais – UFMA)³

Resumo:

Os museus constituem instrumento importante na construção da identidade nacional. Atualmente as transformações nos meios de comunicação disponibilizam novos recursos audiovisuais que atingem também os museus. A cultura afro-maranhense constitui elemento fundamental para fortalecer a imagem do negro e combater os preconceitos ainda vigentes na sociedade.

Palavras-chave: Democracia Virtual; Cultura Afro-maranhense; Etnocentrismo

As constantes transformações tecnológicas norteiam cada vez mais a vida cotidiana das populações tornando-se indispensáveis no processo de desenvolvimento e propagação da informação. A Antropologia, como outras Ciências Humanas, têm se apropriado desse espaço na construção de um campo vasto e fecundo, para criar o que L Sansoni denominou de *Democracia Virtual*. O Museu Afrodigital do Maranhão constitui dispositivo de acesso fácil que estimula a memória social de minorias étnicas através de suas varias galerias, mostra a importância das novas tecnologias na disseminação do saber, ajudando a compreender como as grandes transformações tecnológicas estão influenciando o cenário afro cultural. Ressaltamos como essa

¹Trabalho a ser apresentado no GT 06 – Antropologia e Novas Mídias, no Encontro Internacional de Antropologia Visual a ser realizado na USP no período de 03 a 07/11/2014.

² Doutor e mestre em Antropologia, bacharel em Historia e Museologia, é professor da Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFMA, coordena o Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular e o Museu Afrodigital da UFMA. Realiza pesquisas e publica livros e artigos sobre cultura popular e religião afro-maranhense

³Concluinte do Curso de Graduação em Ciências Sociais da UFMA (2015), bolsista de iniciação científica FAPEMA (2012-14), bolsista do Museu Afrodigital da UFMA – bolsa FAPEMA (2014-15).

ferramenta virtual vem rompendo paradigmas e conquistando espaço como elemento aglutinador, valorizando a cultura afro-maranhense e contribuindo com ações afirmativas na luta contra o preconceito racial.

O Museu Afrodigital da UFMA foi organizado em colaboração com a UFBA; a UFMA, a UFPE, e a UERJ, em projeto aprovado pela Capes em 2009 por iniciativa do Prof. Lívio Sansone do Centro de Estudos Afro Orientais da UFBA. Na UFMA e nas outras Universidades, iniciamos a organizar o Museu a partir de apoio da Capes com recursos para passagens, diárias, publicações e outros e bolsa de mestrado. Contamos com a colaboração de professores e de bolsistas de iniciação científica. Participamos de reuniões com organizadores das outras Universidades, debatendo o projeto e publicamos um livro com coletânea de trabalhos sobre Museus Afrodigitais⁴.

Entre 2013/15 conseguimos na UFMA financiamento da FAPEMA para despesas de custeio, de capitais e para o trabalho de dois bolsistas de apoio técnico. Com estes recursos estamos adquirindo alguns equipamentos e conseguindo, por doação e aquisição, fotos sobre o Maranhão, da década de 1930 aos dias atuais, de alguns fotógrafos importantes. Temos conseguido colocar no site documentos, vídeos e áudios que se encontram disponíveis no acervo. Desde 2012⁴ museu Afrodigital do Maranhão funciona no endereço www.museuafro.ufma.br. Possui acervo com mais de 2.700 imagens distribuídas em coleções sobre religião, cultura popular, quilombos e exposições temáticas. Temos mais de 500 páginas de documentos, 06 vídeos, 95 áudios divididos em cerca de 70 galerias sobre elementos da cultura afro-maranhense. O museu recebe em média anualmente, cerca de 10 mil visitas de todas as partes do país e do exterior como estamos começando a contabilizar.

O acervo do Museu Afrodigital da UFMA se iniciou com a digitalização de uma coleção com cerca de mil fotos proveniente de material do Grupo de Pesquisas Religião e Cultura Popular coordenado pelos professores Sergio Ferretti e Mundicarmo Ferretti. Trata-se de coleção de fotos e vídeos tomados principalmente nos trinta últimos anos do século XX. São documentos de pesquisa sobre diferentes aspectos das religiões e das culturas populares em São Luís e em outros municípios do Maranhão. Este conjunto foi ampliado com materiais de alguns outros pesquisadores locais e de fotógrafos profissionais que documentaram, em diferentes épocas, elementos da cultura afro-maranhense. Assim conseguimos reunir entre outros valiosos materiais, documentos

da Missão de Pesquisas Folclóricas organizada por Mário de Andrade, que passou pelo Maranhão em 1938, fotos da coleção Pierre Verger, que documentou o Maranhão em 1948 e de Marcel Gautherot coletadas em 1958. Há também, fotos de outros fotógrafos profissionais, como Márcio Vasconcelos e Jandir Gonçalves.

No mundo atual as transformações tecnológicas são importantes e cada vez mais indispensáveis, no processo de desenvolvimento e propagação da informação. Praticamente desde seus inícios a Antropologia utiliza fotos e imagens e esta utilização se intensifica e dinamiza na atualidade. Apesar do inconveniente da rápida superação dos suportes técnicos, a tecnologia moderna facilita a comunicação e a tomada de imagens, favorecendo as novas gerações de pesquisadores com a utilização de novos recursos especializados. A comunicação escrita foi o meio tradicional de desenvolvimento da Antropologia como de outros campos, embora atualmente, sem descartar a escrita, diversos outros tipos de imagens, têm sido amplamente utilizadas na pesquisa e documentação em todas as áreas.

As relações históricas do Brasil com o continente africano, por muito tempo foram negligenciadas e atualmente estão sendo valorizadas. O governo brasileiro tem promovido políticas de inclusão afirmativa da cultura afro-brasileira e ameríndia. Segundo Myrian dos Santos (2012: 22), “os museus como diversas outras instituições oficiais cumprem um papel fundamental na formação das identidades nacionais”.

A importância dos museus na constituição da identidade nacional tem sido discutida em toda parte e existem hoje, no país, inúmeros cursos de museus, alguns com programas de pós-graduação em diferentes Universidades. Atualmente, a política cultural do Governo brasileiro procura resgatar a presença de diferentes identidades no país. Em 2009, foi criado, no MINC, o Instituto Brasileiro de Museus.

Myrian Sepúlveda dos Santos (2005, p. 41) afirma que a recente criação de museus afro-brasileiros “em Salvador e São Paulo, indica mudanças radicais na forma de representar o negro”. Myrian (2005, p. 51-52) critica essa representação no passado – se no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu Histórico Nacional há um silêncio e exclusão do negro, no Museu da República, o negro só aparece representado no módulo Rua, enaltecido em práticas populares como o samba, o carnaval e o futebol, como se não fossem bons como políticos, empresários, profissionais liberais. Segundo a autora

(p. 55): “Os novos museus afro-brasileiros, ao procurarem fortalecer a imagem do negro, parecem apontar alternativas ainda não encontradas nos debates acadêmicos”.

A grande vantagem e a maior diferença que constatamos entre um museu digital e os da museologia tradicional é a possibilidade de divulgação ampla que o meio virtual permite. Os documentos e trabalhos saem da poeira das prateleiras e, de repente, tornam-se acessíveis a qualquer interessado que tenha acesso à internet. Isto abre possibilidades inesgotáveis, de mostrar materiais que se encontram arquivados há muitos anos. Para que isto se torne possível, há, por um lado, o cuidado incansável de guarda e manutenção dos arquivos por parte dos pesquisadores e, por outro lado, o trabalho dos que manipulam os recursos e técnicas áudio visuais. Alguns, muito jovens, aprendem a navegar na internet por curiosidade e por formação. Outros, com maior acervo cultural enfrentam desafios para atender as necessidades de manutenção de um museu virtual. É importante que, num museu digital este trabalho seja realizado em equipe em que se trocam experiências. É uma nova batalha que estamos enfrentando, contando com apoios, contatos e dificuldades.

Devemos lembrar que não é fácil instalar e colocar em funcionamento um museu digital em nossas Universidades, especialmente no Nordeste. Com carência de recursos, não temos pessoal capacitado e sabemos que os instrumentos virtuais não são de fácil manejo para os que não são especialistas. Há cerca de quatro anos, estamos batalhando em quatro Universidades para implantar um Museu Virtual Afro-Brasileiro, mas ainda não obtivemos pleno êxito. Estamos trabalhando neste sentido, e isto é um novo desafio que nos estimula a continuar.

Lívio Sansone (2012) diz que ainda falta consenso sobre o que seria um museu virtual ou digital, um museu sem acervo físico. Afirma que as novas tecnologias comunicacionais têm profundo impacto na construção da memória e do processo identificador ou identitário. Para ele os museus digitais ou virtuais não devem ser vistos como substitutos dos museus presenciais. Para Sansone o museu digital deve ser um lugar democratizante em que se produzem relações de alteridade e construções identitárias. É um dispositivo de acesso fácil, dinâmico, gerador de interatividade que demanda um diálogo com questões referentes ao patrimônio material, imaterial e étnico e contribuir para a integração entre a cultura popular e a erudita. Sansone afirma que o

Museu Digital pretende ser um museu sem donos, que procura estimular a generosidade e a doação digital de fotos e documentos, ficando os originais com seus proprietários.

Segundo Marcelo Cunha (2012, p. 246), um museu digital deve se caracterizar entre outros aspectos pela imaterialidade, ubiquidade, provisoriedade e interatividade, que são características que lhe agregam valores. Deve ter um acervo aberto, deve ser uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço do desenvolvimento da sociedade, onde vigore a generosidade digital. Deve pesquisar, difundir e expor seu acervo e contribuir para a preservação da memória social.

Quais seriam as características adequadas um Museu Afrodigital na Universidade Federal do Maranhão? Estamos discutindo o assunto com professores e alunos interessados e apresentando a proposta que nos parece mais apropriada. Um Museu Afrodigital organizado na UFMA não pode ser semelhante a um Museu Afrogital de Pernambuco, da Bahia ou do Rio de Janeiro, porque os contextos histórico-sociais e as estruturas universitárias são distintos.

Cada região cultural do Brasil é um pouco um arquipélago em relação aos estados vizinhos, e o Maranhão não escapa a estas características. A cultura maranhense por outro lado, possui elementos típicos que a diferenciam de outras regiões do país. Até inícios do século XIX o Maranhão e o Grão Pará constituíram Estado administrativo independentes do Brasil, relacionado diretamente com a metrópole portuguesa. Elementos culturais europeus, ameríndios e africanos tiveram aqui um desenvolvimento específico. A presença de um forte contingente populacional afrodescendente faz com que a cultura maranhense seja muito relacionada com raízes africanas tanto na música, quanto na religiosidade, quanto nas festas, nas danças, na culinária, etc.

A religiosidade e a cultura popular afro-maranhense possuem características específicas muito fortes que a singularizam em relação a outras regiões do país. No Maranhão, como em praticamente todo o país, durante grande parte do século XX as tradições culturais de origens africanas foram tratadas com preconceito, vistas como fatores de atraso cultural, descriminalizadas e perseguidas. A identidade cultural do negro maranhense foi muito marcada por estas características. A valorização da cultura afro-maranhense através a apresentação de diferentes manifestações afro-religiosas de

rituais de tambor de mina, de umbanda, de pajelança, de terecô, de festas de bumba-meu-boi em seus diferentes sotaques, de festas do Divino Espírito Santo, de Tambor de Crioula, e de outras manifestações culturais realizadas atualmente ou documentadas em pesquisas realizadas no passado, constitui a nosso ver, uma das formas de garantir a valorização da identidade étnica do povo maranhense. Constitui igualmente uma forma de democratização da cultura maranhense como um todo. Discutindo sobre museus etnográficos e práticas de colecionamento de antropólogos, Regina Abreu (2005, p. 101) considera que os museus têm sido decisivos na construção de alteridades, na procura do olhar e do compreender o outro, numa forma de democratização da cultura.

No Museu Afrodigital podemos ver festas religiosas e da cultura popular realizadas na capital e no interior, em diferentes locais, em diferentes épocas e situações, com a participação de pessoas em circunstâncias variadas. Diferente do que ocorria no passado, hoje os museus tornam-se centros de cultura dinâmicos e os museus digitais assumem cada vez mais a função de inclusão social, como centro de pesquisa de memória, de inovação e busca de novas experiências.

Uma das propostas para construção da democratização cultural do Museu Afrodigital é levar para dentro das escolas, o site como uma ferramenta de pesquisa, desta forma, acreditamos que o desenvolvimento da temática afro-maranhense no espaço escolar proporcionará uma significativa contribuição em diferentes campos, como na formação da identidade do adolescente, na possibilidade de criar e partilhar experiências significativas no espaço escolar, no desenvolvimento de valores e reafirmação de crenças, bem como na formação de um futuro adulto centrado na sua condição humana. Pretendemos atingir no processo de democratização da informação um planejamento pedagógico dessas instituições de ensino, o que é de extrema importância para o resgate da nova geração por meio de uma ferramenta que possa gerar a curiosidade, o aprendizado, o desenvolvimento de múltiplas habilidades, o pensamento filosófico, a consciência cultural e a contemplação artística.

Desta forma, as novas tecnologias digitais, são vistas com muito mais relevância e utilidade para a Antropologia Visual, pois além de serem grandes processadores de imagem, textos, áudios e vídeos, são também um poderoso meio de armazenamento de memórias, que organiza e comunica uma grande quantidade de informação, de modo fácil, rápido e acessível. As informações são disponibilizadas simultaneamente a uma

pluralidade de locais e de usuários, rompendo com barreiras de espaço, tempo e estrutura. Se por um lado é latente a banalização da instituição museológica de forma inerente, por outro lado os novos conceitos de disseminação do espaço de memória virtual trazem para a Antropologia novas áreas de investigação social, essa cultura de conhecimento em rede é percebida como “cybercultura”, “antropologia virtual”, “sociedade em rede”, e nos mostram que a cultura de cada época é refletida em técnicas diferentes, e a era digital proporciona aos estudos antropológicos, investigações multissensoriais no espaço digital, com imagens, sons e vídeos, permite gerar conhecimento para um grande público através de um processo interativo de intertextualidade e de integração de práticas audiovisuais.

Ainda sobre a importância de democratizar as informações em um espaço virtual, apontamos o fato de parte do processo de “resgate documental” das coleções que são disponibilizadas no site, tem sido orientado, portanto, em diferentes formas de apropriação e criação das memórias sociais dos moradores da cidade de São Luís, onde disponibilizamos imagens do Centro Histórico em diferentes momentos, fazendo com que o visitante faça uma viagem atemporal no acervo arquitetônico colonial, sem a necessidade de se deslocar. Se para alguns esse processo de democratização pode parecer maçante, para outros ele é a única fonte de acesso a essas informações, visto que, São Luís do Maranhão foi tombada pela UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade em 1997, neste sentido, o acesso ao Centro Histórico está arraigado por um importante valor cultural, sendo emergencial a acessibilidade de deficientes físicos aos bens culturais imóveis da cidade, visto que a estrutura arquitetônica e seu valor histórico, não permitem reformas para a inserção da acessibilidade nesses locais, e 80% dos museus de São Luís encontram-se no Centro Histórico, atualmente conhecido como Reviver, tornando seletivo o seu público por impossibilitar o acesso de deficientes físicos a esses lugares.

Se um museu de memória afro tem uma importante relevância social ao ser disponibilizado na WEB, a Antropologia também se atem desse artifício a fim de se valer desses recursos como um elemento facilitador da etnografia, é inegável a importância etnográfica da fotografia, visto que por muito tempo ela dotava o investigador de legitimidade e autoridade como um essencial objeto de investigação e de comprovação, pensada como um artefato cultural, e contudo, considerada um método

da antropologia. Neste sentido, pensamos na elaboração de um conhecimento antropológico através da imagem, já que é sabido que a cultura de um povo não está somente em artefatos, mas em hábitos, comportamentos e linguagens que podem ser registados através da fotografia e seu potencial de perpetuação da memória por meio da sua reprodução em espaços democratizantes, ou nos meios de comunicação em massa. As imagens trazem novos e bons contributos à antropologia em geral e não apenas à antropologia visual e que esta, enquanto disciplina de contato e proximidade, figura como uma ferramenta de embasamento, conhecimento e reconhecimento da diversidade cultural, social e individual, principalmente na atual conjuntura em que a realidade é vista tangencialmente, por se modificar rapidamente produzindo novos contextos de investigação, onde as imagens servirão para mostrar como todo o conhecimento pode ser então provisório e refundível (Edwards 2011).

O museu Afrodigital do Maranhão propõe um diálogo entre a Antropologia Social e Visual, visto que, a cultura de um povo se expressa visualmente e como tal pode ser captada e reproduzida, esse vislumbre gera o que Aumonunt, 2009, chamou de *esfera do visível*, que oferece à percepção humana a observação de vários símbolos presente no cotidiano das pessoas, rituais, gestos, indumentárias, através de imagens. Desta forma, é agregado à fotografia um importante valor antropológico, visto que, propõe maior rigor, veracidade e objetividade:

Antes da invenção da fotografia, o conceito de humanidade, flora, fauna, era frequentemente fantástico. É por isso que a câmara, com a sua visão imparcial tem sido, desde o início, esclarecedora e modificadora da compreensão ecológica humana [Collier, 1973, p. 4].

Dada essa atribuição a imagem, os meios de reprodução da imagem devem ser considerados, já que são responsáveis por “libertar as imagens das interferências humanas” (Daston e Galison, 2007). Todos esses processos de globalização causam uma mudança vertiginosa na sociedade, e os museus virtuais e demais meios digitais, são apresentados como uma espécie de propulsores dessa mudança, tendo a importante função de armazenamento e de distribuição das informações.

Anexos:

1. Quadro demonstrativo do Museu Afro-Digital do Maranhão (2014):

Museu Afrodigital da Memória Negra no Maranhão					
Dados Quantitativos - Novembro de 2014					
Galerias	Religiões	Cultura Popular	Quilombos	Exposições	Total
Imagens	26	8	8	13	55
Vídeos	1	1	***	1	3
Áudios	1	3	***	1	5
Documentos	6	3	2	2	13
Imagens	Religiões	Cultura Popular	Quilombos	Exposições	Total
	622	312	186	459	1579
Vídeos	Religiões	Cultura Popular	Quilombos	Exposições	Total
	1	1	***	2	4
Áudios	Religiões	Cultura Popular	Quilombos	Exposições	Total
	23	66	***	6	95
Documentos	Religiões	Cultura Popular	Quilombos	Exposições	Total
	6	3	2	2	535 Páginas
Estatísticas de Acesso					
Acessos em 2012	~ 10.000 Visitantes				
Acessos em 20/09/2013	10.273 Visitantes	~ 1500 Visitantes/mês			
Países	Brasil	Bélgica (22 Visitantes)	Portugal (17)	Alemanha (12)	Argentina (11)
Páginas Visitadas	~ 12.000 páginas				
Total de Dados Trafegados	~ 825MB				
Palavras-chave	Desenhos de casas antigas	Músicas cantadas por caixeiras do Divino	Museu Afro-brasileiro	Terreiro do Egito	Museu Digital da Memória Negra

Anexos II:

Dados de acesso:

Média de acessos/mês (2014)	2.357
Total de visitas (2013)	178.927
Principais países visitantes (2014)	Brasil, Bélgica, Portugal, Argentina, Itália

Tabelas comparativas

Cafua das Mercês (Museu Físico do mesmo tema em São Luís)

Média de visitas/mês (2014)	278
Total de visitas (2013)	3.482
Principais países visitantes (2014)	Brasil, França, Itália, Espanha

REFERÊNCIAS:

ABREU, Regina. Museus Etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Museus. N. 31, 2005, p. 100 – 125.

AUMONT, J. (2009), *A Imagem*, Lisboa, Edições Texto & Grafia.

COLLIER, J. (1973), *Antropologia Visual: a Fotografia como Método de Pesquisa*, São Paulo, Editora Pedagógica e Universitária.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Algumas considerações sobre museus digitais. In: SANSONE, L. (Org.) **A política do Intangível: museus e patrimônios em novas perspectivas**. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 241-262.

DASTON, L. e GALISON P. (2007), *Objectivity*, Nova Iorque, Zone Books.

RDS, Elisabeth, 2011, “Tracing photography”, em Marcus Banks e Jay Ruby (orgs.), *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 159-189.

FERRETTI, S. (Org.) *Museus Afrodigitais e política patrimonial*. São Luís: EDUFMA, 2012.

SANSONE, Lívio. Os dilemas da patrimonialização do intangível: da invisibilidade à hipervisibilidade de alguns aspectos da cultura afro-brasileira. In: SANSONE, L. (Org.) **A política do Intangível: museus e patrimônios em novas perspectivas**. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 327-346.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Canibalismo da memória: o negro nos museus brasileiros. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Museus, n. 31, 2005, p.37-57.

_____. Museu Afrodigital: políticas culturais, identidade afro-brasileira e novas tecnologias. In: Ferretti, S. **Museus Afrodigitais e política patrimonial**. São Luís: EDUFMA, 2012 – b, p 21 – 47.

_____. Museu digital da memória afro-brasileira: um ato de resistência. In: SANSONE, L. (Org.) **A política do Intangível: museus e patrimônios em novas perspectivas**. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 277 – 291.

Os resíduos criadores do “Burro sem rabo”/Hapax¹

Tatiana Bacal²

Resumo

Nesta apresentação proponho uma discussão da performance do coletivo Hapax, denominada “Burro sem rabo”, que consiste em uma série de performances de deriva urbana que objetiva ocupar espaços marginalizados de um grande centro urbano e intervir na paisagem sonora da cidade. O coletivo se propõe uma série de relações entre tecnologia, espaço urbano e modos de criação a partir da experiência de enfrentar a cidade com um grande carro metálico de carga que gera e coleta sons por onde passa e que cria desenhos digitais a partir de GPS para uma audiência no museu.

Este trabalho propõe realizar uma etnografia dos resíduos: registros sonoros, escritos e audiovisuais que estão presentes nos sites do coletivo, dos integrantes individuais, em teses e artigos dos integrantes e em CDs. Esses registros que passam a ter o poder de inventar uma nova experiência para aqueles que não participaram da performance, funcionam como “pessoas estendidas”, como afirma Gell (1998), com autonomia e relação com as performances originais. A partir dessa metodologia é possível refletir sobre a relevância dos registros para as performances e sobre a própria internet como espaço fundamental para uma etnografia dos resíduos, resíduos que são criações em si mesmas.

Palavras-Chave: Coletivo Hapax; tecnologia; espaço urbano; modos de criação; etnografia dos resíduos; antropologia da arte; performance

Hapax significa a instantaneidade do instante. Pelo Aurélio, “palavra de uma língua extinta de que se possui um só exemplo: (forma abreviada do grego)” hápax legomenon “coisa dita uma única vez.”
(www.hapax.com.br)

Os trabalhos do Hapax, os tipos de socialidade que compõem e as *performances* e “objetos” que criam estabelecem uma estreita relação entre expressividade e tecnologia. Composto por Daniel Castanheira, Ericson Pires e Ricardo Cutz, realizam projetos de arte sonora visando a “interferência urbana” e a “*performance*”. Contudo, apesar de trabalhar no “âmbito” das artes, há uma forte crítica ao domínio da arte-instituição (inclusive as galerias e as salas de estar); pois, em razão dos tipos de

¹ A etnografia que norteia este artigo resulta de minha pesquisa para a tese de doutorado, defendida em 2010. Neste artigo, pretendo aprofundar sobre um dos temas e trabalhos desenvolvidos ao longo da tese.

² Tatiana Bacal realiza pós-doutorado no Programa de Sociologia e Antropologia do IFCS da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 2013. Coordenadora associada do Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem (NEXTimagem) - PPGSA/IFCS/UFRJ. Tem doutorado em Antropologia Cultural pelo PPGSA/IFCS/UFRJ. É autora do livro *Música, máquinas e humanos: os DJs no cenário da música eletrônica* (2002) e de *A MPB em Discussão Entrevistas* (2006). tatiana.bacal@gmail.com

materiais com os quais trabalham, têm uma enorme dificuldade de serem expostos; muitas vezes, as suas “esculturas sonoras” são compostas de dejetos achados na rua, “sujos”, “feios”, “degradados”, que não combinam “com a cor da cortina da sala burguesa”, como afirma Daniel Castanheira. De fato, a relação com “o mercado da arte”, parece estar sempre em tensão.

Ericson Pires, falecido em 2012, atuava como professor adjunto de artes visuais na UERJ e como poeta, Ricardo Cutz trabalha como produtor de som para cinema e Daniel trabalha como professor, músico e editor de som. Assim mesmo, o grupo está sempre atento a editais governamentais, como os da Funarte, e se institucionalizam no circuito de eventos musicais ou artísticos em que se estabeleça algum tipo de relação entre tecnologia, arte e *performance*.

Em seus respectivos trabalhos acadêmicos, é possível verificar que os integrantes do Hapax inscrevem a sua ação artística em três diferentes cenários. Ricardo Cutz configura os trabalhos do coletivo dentro do quadro conceitual da Arte Sonora, enquanto Pires realça uma cena de arte e *performance* no marco geracional da década de 90, e Castanheira relaciona os projetos do coletivo no interior de uma conceituação própria à cidade.³ A modo de uma primeira apresentação conceitual do coletivo, apesar das especificidades, nota-se que há duas noções-chave que reverberam nos diferentes estudos: uma primeira respectiva ao *instantâneo*. Hapax, a *performance* instantânea da cidade. Nessa intensa preocupação com o instantâneo, instaura-se “a potência de realização de um outro real”; “o instante viabiliza à ação a liberdade de atuação do acaso e da dispersão, transformando a experiência em processo de experiencição coletiva”. Essa “experiencição coletiva” leva para a segunda noção-chave: a *desobediência*. Com o agenciamento do instante, rompem-se a “acumulação” e “o controle”; e, nesse sentido, a atividade de desobediência seria “pensada aqui como uma posição política a favor da afirmação dos processos de singularização e diferença”.⁴ A

³ Convém mencionar que há um material considerável escrito pelos próprios integrantes do coletivo sobre essas múltiplas elaborações. Na verdade, torna-se aparentemente difícil dizer algo sobre eles, pois eles próprios parecem já ter dito “tudo” sobre as atividades que exercem. Essa sensação indica a dificuldade do estatuto do antropólogo como aquele que “representa o outro”, nas afirmações de Goldman (2009) e Otávio Velho (2008). Há vários artistas, muitos ligados à arte conceitual, que elaboraram uma série de textos sobre a sua obra. No caso dos hapaxers, no entanto, esse falar de si ganha institucionalização nas Universidades, aliada a bolsas outorgadas para a produção de conhecimento. O curioso é que nenhum dos três integrantes realizou os seus projetos de pós-graduação em um programa de “belas artes”; mas foi como se houvesse um contínuo diálogo entre a criação do conceito na forma de objetos ou *performances* e na forma escrita. Ou seja, ao optar por departamentos de literatura e comunicação, performatizam na escrita a ideia que sustentam como produtores.

⁴ Os trechos com aspas são retirados das respectivas teses dos três integrantes do coletivo.

desobediência se dá por meio de gerar *enfrentamento* entre o *público e o privado*, o *high-tech* e o *low-tech*, o *som e o ruído*.

A partir destas primeiras idéias, proponho neste artigo uma discussão da performance do coletivo Hapax, denominada “Burro sem rabo”, que consiste em uma série de performances de deriva urbana que objetiva ocupar espaços marginalizados de um grande centro urbano e intervir na paisagem sonora da cidade. O coletivo se propõe uma série de relações entre tecnologia, espaço urbano e modos de criação a partir da experiência de enfrentar a cidade com um grande carro metálico de carga que gera e coleta sons por onde passa e que cria, em alguns casos, desenhos digitais a partir de GPS para uma audiência no museu. Assim, pretendo ressaltar as dimensões da cidade e da deriva, do próprio objeto Burro sem rabo, a experiência sonora da deriva e a brasilidade hapax para captar alguns elementos ético-estéticos do coletivo.

Em termos metodológicos, apesar de ter visto duas *performances* do grupo ao longo dos anos, nunca o fiz com objetivo “etnográfico”. Havia ainda o agravante de que, quando entrei em contato primeiramente com Daniel Castanheira, o Hapax tinha acabado de retirar a instalação *Transitantes*, que ficou exposta no Centro Cultural Hélio Oiticica. Isso em princípio poderia causar uma dificuldade na apreensão do trabalho artístico que o grupo realiza, centrado na *performance*. Como afirma Ricardo Cutz em sua dissertação de mestrado, bem no encerramento da descrição do coletivo:

O Hapax se colocou dentro da cena como um objeto errante, não deixando nada, apenas registros em vídeo e som. Não efetivaram uma passagem para o mercado de arte como produtores de objetos. Seus ambientes sempre dependeram de sua presença física ativa. Só faltou ao Hapax uma legenda: “Não tente isto em casa” ou “Feito por profissionais” (Cutz, 2008:112).

Como não deixaram “nada”, apenas “resíduos”, como afirma Cutz, não somente os sonoros e audiovisuais (que disponibilizam no site do coletivo e na página da comunidade www.vimeo.com de Ricardo Cutz), mas também em suas elaborações acadêmicas, e já que eu não vi “nada” (referindo-me especificamente às suas *performances* no tempo da pesquisa de campo), opto por realizar uma etnografia dos resíduos: registros sonoros, escritos e audiovisuais que estão presentes nos sites do coletivo, dos integrantes individuais, em teses e artigos dos integrantes e em CDs. Uma etnografia de resíduos tem ressonância com o método indiciário ou abduutivo, um instrumento que, segundo Bateson (1989), consiste em extrair de fenômenos de diferentes campos aquilo que eles têm em comum.

Esta etnografia dos resíduos conta com textos dos três integrantes do coletivo, encontros com Daniel, uma entrevista com Ricardo Cutz e registros de *performances* disponíveis no site do Hapax e do www.vimeo.com de Ricardo Cutz. Assim, a própria qualidade da etnografia tem um deslocamento de uma vivência no ato da *performance* para uma vivência com os registros sonoros e visuais, afirmando com isso também a potência de uma etnografia de espaços virtuais.

Esses registros que passam a ter o poder de inventar uma nova experiência para aqueles que não participaram da *performance*, funcionam como “pessoas estendidas”, como afirma Gell (1998), com autonomia e relação com as *performances* originais. A partir de uma série de exemplos sobre idolatria e ‘*volt-sorcery*’, o autor nos mostra como os ídolos, a floresta, os bonecos, dependendo de seus contextos etnográficos, seriam dotados de uma agência, ou seja, de uma ‘psicologia intencional’. Não seriam meros recipientes inanimados, importantes por terem sido fabricados por seres humanos, mas eles próprios seriam agentes intencionais, não meramente passivos, pois, da mesma maneira que pessoas se relacionam com outras pessoas, elas igualmente se relacionam com objetos que por isso devem ser tratados como pessoas. A noção de “pessoa distribuída” de Gell proporia uma “teoria da pessoa” estendida às criações artísticas. Como ele observa, “as obras de arte vêm em famílias, linhagens, tribos, populações, assim como as pessoas. Eles se relacionam entre si e com as pessoas que os criam e circulam como objetos individuais. Eles se casam e têm filhos que carregam a marca de seus antecessores. Os objetos são manifestações de cultura como um fenômeno coletivo, eles são, como as pessoas, seres aculturados” (Gell, 1998:153). Essa ideia se articula com um estudo sobre a proveniência da agência (a atribuição de uma mente) aos objetos,⁵ e assim, a partir dessa metodologia é possível refletir sobre a relevância dos registros para as *performances* e sobre a própria internet como espaço fundamental para uma etnografia dos resíduos, resíduos que são criações em si mesmas. Se encararmos esses elementos como expressivos, partimos do pressuposto de que esses objetos são seres privilegiados e dotados de autonomia etnográfica, importantes,

⁵ Para Gell, o agenciamento dos objetos não se explicaria por meio de uma visão puramente “externalista”, ou seja, no ato expressivo de relacionamento humano-objeto, como no caso da sociologia de Bourdieu. Mas tampouco se explicaria por uma perspectiva “internalista”, na atribuição de um “eu *a priori*” desses objetos, como no caso da psicologia cognitiva.

portanto, para a constituição relacional na socialidade⁶ em que eles se inserem. Como diz Bruno Latour, “Agora é muito mais fácil não considerar o ator como um sujeito dotado de alguma interioridade primeva, que dirige seu olhar para um mundo objetivo feito de coisas brutas às quais se deve resistir, ou a partir das quais se pode extrair alguma mistura simbólica”. (Latour, 2005: 208). Nesse mesmo sentido, prossegue Roy Wagner:

Existe uma moralidade das “coisas”, dos objetos em seus significados e usos convencionais. [...] Podemos mesmo sugerir [...] que esses instrumentos “usam” os seres humanos, que brinquedos “brincam” com as crianças, e que armas nos estimulam à luta. (...) Assim, em nossa vida esses brinquedos, ferramentas e relíquias, desejando-os, colecionando-os nós introduzimos em nossas personalidades todo o conjunto de valores, atitudes e sentimentos – na verdade a criatividade – daqueles que os inventaram, os usaram, os conhecem e os desejam e os deram a nós. Ao aprendermos a usar esses instrumentos nós estamos secretamente aprendendo a nos usar. (Wagner apud Gonçalves, 2005:s/p).

Burro sem rabo: redesenhar a cidade através da deriva

⁶ Para Roy Wagner (1974), este conceito funciona como uma alternativa ao conceito de sociedade que no seu emprego já predispõe o sentido de que esta se trata de um fenômeno maior do que as relações que a compõem. O termo socialidade, por outro lado, sugere uma subordinação teórica do conceito de “sociedade” ao contexto culturalmente específico onde é forjado.



Transitantes. Centro de Arte Hélio Oiticica. Novembro de 2008.

O projeto Burro sem Rabo foi apresentando em quatro *performances*. Duas delas sem o GPS e outras duas com o uso desse dispositivo. A imagem que vemos acima é parte da exposição que fizeram no Centro Cultural Hélio Oiticica no final de 2008, já com sua versão em GPS, percebida pela tela ao fundo, onde consta o desenho do percurso que realizaram pela cidade. Mas vejamos como Daniel explica o conceito do Burro sem Rabo:

A *performance* “Burro sem Rabo” [é] parte do que poderíamos chamar de repertório do grupo. Ela acontece enquanto realiza-se um percurso que atravessa um território selecionado da cidade, divulgado anteriormente, construindo uma situação de tensão sócio-econômico tecnológica. Um carro popular de carga, de tração humana, batizado no Rio de Janeiro como Burro sem Rabo, é preparado para gravar, processar e transmitir sons, a partir de diversas mídias. Assim, durante uma deriva urbana, catamos sons pelas ruas, pelos becos, viadutos e bueiros, muitas vezes transmitidos por nós, e justapostos aos ruídos da cidade, durante o percurso para, no ponto final estabelecido, remixarmos esse material ao vivo numa apresentação sonora/musical (Castanheira, 2009:69-70).

Segundo Cutz, a primeira versão do *Burro sem Rabo* foi realizada em 2006. Essa “*performance* de deriva urbana” tinha como objetivo “ocupar virtualmente espaços marginalizados de uma metrópole” e interferir na paisagem sonora da cidade. Consistiu

na criação de um burro sem rabo, preparado com mesa de som, alto-falantes, um tocador de MP3, um gravador portátil digital, um *notebook*. Nessa primeira vez, realizaram a *performance* no Rio de Janeiro, saindo da Rodoviária Novo Rio até o Centro Cultural Oi Futuro, no Catete (cf. Cutz, 2008:109). A segunda *performance* foi realizada incorporada à programação do festival de mídias móveis *Arte.mov* em Belo Horizonte. Nessa segunda versão, fizeram a *performance* com um localizador GPS, um celular GSM e completaram com uma instalação audiovisual .

Assim a descreve Ricardo Cutz:

Em sua segunda versão, o *Burro-sem-rabo* foi realizado de forma mais complexa, sendo acoplado à *performance* um localizador GPS que, acoplado a um celular GSM, permitia recuperar em tempo real e transmitir dados sobre a localização, velocidade e distâncias do grupo enquanto ele derivava por Belo Horizonte. Nessa versão, o conjunto GPS/GSM permitiu ao grupo controlar remotamente um *software* de produção musical. A partir de suas coordenadas e velocidade, o grupo manipulava uma composição a distância via satélite. Nessa apresentação de *Burro-sem-rabo*, co-titulada *A cidade será Tocada*, desenvolveu-se o mesmo aparato *performance/deambulação-difusão gravação-performance* musical da primeira versão, com a adição de uma instalação audiovisual composta de uma imagem renderada em tempo real do circuito que o grupo realizava em Belo Horizonte, somado ao *software* controlado remotamente. Para entender melhor, a cada variação nas coordenadas ou velocidade do grupo pela cidade correspondia uma ação sobre o *software* de música. Para uma corrida nas ruas, um eco ou uma reverberação excessiva respondiam no computador. (...) Na produção de *Burro-sem-rabo*, o grupo, pela primeira vez, pôde contar com a elaboração de *softwares* que permitiu a realização do controle remoto. Dentro das máquinas digitais, sendo tudo código, é possível elaborar quase todo tipo de transformação. Assim, foi possível transformar as linhas de código do GPS, que eram representações binárias de latitude, longitude, distância percorrida, velocidade, em linguagem MIDI, uma linguagem de computação que tem por objetivo representar a *performance* instrumental dentro do ambiente digital. Então, para cada gesto dentro da urbanidade, havia uma analogia gestual musical, mas de uma musicalidade eletrônica, quase de DJ (Cutz, 2008:112).

No site <http://vimeo.com>, de Ricardo Cutz, e no site do coletivo, há pequenos cliques que variam entre três a doze minutos e contêm *flashes* de diversas *performances* realizadas pelo grupo ao longo dos anos, mas utilizarei unicamente como referência as imagens relacionadas às derivas do Burro sem Rabo, no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, porque foi dessas derivas que Daniel colheu material para o seu *remix*.⁷

⁷ Acessar esses links:

<http://vimeo.com/1322562>

<http://vimeo.com/1755535>

Nos cliques disponibilizados das *performances* do Hapax, os três integrantes alternam o uso de dois “uniformes” do grupo. Daniel conta que o mais simples foi confeccionado por eles próprios, e a modelagem segue a forma de um traje de jogador de futebol, de cor amarelo-vivo, com o nome do grupo na frente da camiseta, e o número do jogador atrás, de preto. São as cores do Volta Redonda. Daniel diz gostar dessa camiseta e esporadicamente a utiliza em seu cotidiano. O segundo uniforme surgiu em um momento que Daniel considera “mais midiático” do Hapax, um momento em que “tinham assessoria de imprensa”. Esse uniforme, mais elaborado e menos usado, foi criado pelo OEstudio, e consiste de uma calça e um casaco. A roupa é preta, de mangas compridas com pequenos detalhes em amarelo e veste rente ao corpo. O Nobu (estilista Nobuyuki Ogata do coletivo OEstudio) já havia feito alguns trabalhos de VJ para eles e confeccionou a indumentária que costumam utilizar em situações de *performance* mais “institucionalizadas”. Assim mesmo frisa que a própria lógica do uniforme é subvertida. Nas poucas vezes em que optam pelo segundo traje, Daniel diz que não usa a calça, pois prefere vestir uma parte de baixo mais confortável, como um bermudão de *skate*. Ricardo, habituado a ficar atrás do computador, também não costuma portar a parte de baixo. Em um dos vídeos, vemos que Daniel e Ricardo usam o uniforme “comum” e Ericson, o mais costumizado.

Conversando com Daniel, ele explica que o uniforme nasceu como parte da necessidade de oferecer uma sensação de coesão, de “time” do grupo, no momento de “enfrentamento com a cidade”. Ele descreve as situações de *performance* como sempre à “beira do enfrentamento”. Principalmente em relação ao material com o qual trabalham - pesado, perigoso - ao saírem com o Burro sem Rabo, é comum se cortarem, e depois terem que tomar antitetânica. Inclusive para se proteger, cada um costuma usar um rolo de esparadrapo nas mãos a fim de amenizar possíveis (e esperadas) lesões. Como ele comenta,

O Hapax era um assalto urbano e na rua os “bichos” são soltos. Todo tipo de gente (“entidade”) passava por ali. Isso ajudava a diferenciar quem estava responsável pela jogada. Causava um respeito de alguma forma. Trata-se de uma experiência anárquica, violenta muitas vezes, perigosa. Sempre puxamos gato de eletricidade, o carro é pesado, leva a energia para um lado violento, de quebrar de jogar, parar o trânsito, polícia. Um enfrentamento.

<http://ricardocutz.com.br/on-sound>

O uniforme seria um acessório importante na hora de dar visibilidade ao grupo durante uma *performance* no meio do espaço urbano, já aberto a interpretações e desentendimentos: o traje informaria que há algo “fora do comum”. Daniel esclarece que “o figurino é fruto de uma necessidade de se destacar numa situação de enfrentamento coletiva e caótica, anárquica, urbana, e se proteger. Na hora, quem cuida? Se um cara quiser bater no outro, se um cara se jogar na frente...” Por outro lado, ele afirma gostar do destaque que a mídia deu aos esparadrapos que utilizam nas mãos, sempre pedindo para ressaltar as mãos enfaixadas estendidas. Esta atitude preventiva acabou sendo uma marca “estética” do grupo. Ele afirma que o uniforme se inspira no Jaspion (um personagem de quadrinhos japoneses dos anos 80). Inclusive insistiu que, mais recentemente, com o crescente uso do GPS em suas *performances*, eles se interessam pela lógica do *game*, do *puzzle*. Andam muito inspirados pelo autor francês Georges Perec e pela maneira como muitas das *performances* de GPS art têm se desenvolvido, por meio de se impor “tarefas urbanas” ou criando um “pique-pega urbano” ou em pensar a “deriva como *game*”.



Janice Caiafa (2007) considera que a “cidade teria uma aventura própria, uma autonomia em relação ao procedimento do Estado e do capitalismo”. Ao funcionar como ímã (campo de atração), a cidade, em sua origem, já denota um “movimento”, um “deslocamento”. “São fluxos que vêm de fora e que vão criar um nomadismo propriamente urbano, constituir a cidade como lugar de circulação e dispersão” (Caiafa, 2007:118). E continua:

A cidade se constitui como exterioridade, como exposição, acolhendo estrangeiros, fazendo desse estrangeirismo um dever. Há uma constante mobilização, que é em parte física, mas envolve uma transformação mais forte, um investimento na diferença e na singularização. Gera-se uma inquietude, característica dos meios urbanos, que nos faz desejar ir além do reconhecimento

das pequenas vizinhanças, *sair à rua, experimentar novos lugares e enfrentar os riscos do imprevisível* (*ibidem*:119 – minha ênfase).

Ao mesmo tempo, para a autora, a variedade das cidades não cria uma alteridade necessariamente: “A diversidade nem sempre produz diferença, ela pode ser pacificada, disciplinada em guetos pessoais ou geográficos” (*ibidem*:121). Esta advertência se dá a partir de sua preocupação de que as novas mídias “não garantem a alteridade” (*ibidem*:24). Segundo Caiafa, “essa primeira baixa na cidade privatizada não é compensada pela forma fantasmática de acesso que eles geram. O que parece passar, ao contrário, é que a ilusão de alteridade produzida nesses modelos não cessa de agravar mais e mais a privatização e o despovoamento das cidades” (*ibidem*). Assim, ela avalia que,

A ocupação urbana é a nossa garantia. É a mistura urbana, a *concentração* e a *circulação*, o contágio em plena rua que garantem a nossa presença e a nossa liberdade de circular e, portanto, a nossa relação ativa com a cidade. Se uma organização da comunicação hoje acompanha e promove novas formas de dominação que só recentemente e a duras penas vamos aprendendo a distinguir, talvez essas estratégias espaciais sejam uma forma possível de resistência. Como espaço do heterogêneo e do coletivo, a experiência urbana pode ter a força de revidar com uma aventura própria [contra o Estado] que em algum grau desafie esses novíssimos poderes (Caiafa, 2007:25).

Essa preocupação de Janice Caiafa parece encontrar um verdadeiro eco na construção conceitual do Hapax. Ao “sair à rua” com o Burro sem Rabo, o Hapax se propõe a “experimentar novos lugares” ao redesenhar a cidade através da *deriva* (a deriva se opõe ao direcionamento do andar, à restrição dos movimentos *sedentários*), ao se ambientar propositalmente, talvez ritualisticamente, ao enfrentamento dos “riscos do imprevisível”. Assim, o uniforme integra a *performance* informando àqueles que ocupam a metrópole e o seu cotidiano *estriado* que ali há um nomadismo sendo encenado. Eles fazem o corpo integrar a vivência, eles se tornam objetos de exposição. Essa andança se faz visível e se ritualiza numa experiência estética a partir da própria estetização dos seus corpos cobertos por uniformes.

O burro sem rabo objeto performer

Se a vestimenta funcionaria como uma espécie de advertência estética é porque a sua escultura móvel, o Burro sem Rabo, os coloca numa situação de risco em situações inadvertidas. Nos pequenos vídeos, a câmera capta essa grande escultura. É possível

sentir seu peso e seu grande porte porque tirar o aparato do frete ou do carro aberto, ou mesmo sair de casa diretamente, já implica um trabalho de força que deve ser equilibrado por duas ou três pessoas. Tirar de um caminhão, adicionar o equipamento de som e a partida. O próprio Daniel informa que eles alternam entre si carregar o Burro sem Rabo durante a *deriva* por causa do peso que devem sustentar.



Há também uma grande ênfase na chegada final do Burro sem Rabo. Daniel narra uma situação de *enfrentamento* numa ocasião em que realizaram a *performance* no contexto de um evento patrocinado pelo Oi Futuro em que o tema focava a relação entre o artista e a cidade, chamada “A teatralidade do Humano”. Como a deriva sempre termina em algum lugar específico para culminar numa *performance-mixagem* final, nesse dia, depois de cinco horas perambulando pela cidade, chegaram à porta do Centro Cultural “sujos” e “suados”, e não havia ninguém da produção esperando por eles. Daniel conta (e também se vê no registro em vídeo) que eles entraram apesar das “caras feias” dos seguranças. Ainda por cima, fazia parte da *performance* colar com goma (fabricada por eles com soda cáustica) uns cartazes que distribuía pelo chão do Oi Futuro, causando desconforto também pela sujeira que a goma causava. Pediam energia para plugar o Burro, mas só recebiam silêncio. Acabaram subindo de elevador com o *mobile* “à força”, “naquele lugar asséptico, tecnológico”, “sujos e cheios de fios”. A *performance* final foi realizada para uma plateia de em torno de sessenta pessoas, número que Daniel considera significativo em termos de quantidade média de público das *performances* do Hapax. Outros momentos de *enfrentamento* se dão quando o Burro atrapalha o trânsito, quando se encontra com a polícia. A forma como Daniel cria uma oposição entre o seu aparato tecnológico e o ambiente tecnológico do Oi Futuro não se limita a uma provocação, mas afirma uma concepção própria à ideia que inventam de tecnologia, algo que veremos mais adiante.

Se a deriva com o Burro sem Rabo tem momentos claros de enfrentamento e risco, ao mesmo tempo Daniel ressalta os elementos lúdicos dessa deriva. O Burro sem Rabo é também uma espécie de *soundsystem* ambulante que pode parar em um lugar e agrupar pessoas. Ele se torna um evento que cria aglomeração, mesmo que pequena, curta e temporária, como lembra Caiafa (2007), e, ali parado, vira uma “central de difusão”, que pode ser desmembrado quando chega a algum lugar e aceita outras mídias. Tem gente que se aproxima para brincar com suas buzinas, com *samples*, com os alto-falantes. É possível botar um CD, há microfone. O Burro *mobile* chama a atenção de quem passa porque não é discreto, dependendo do lugar onde para.

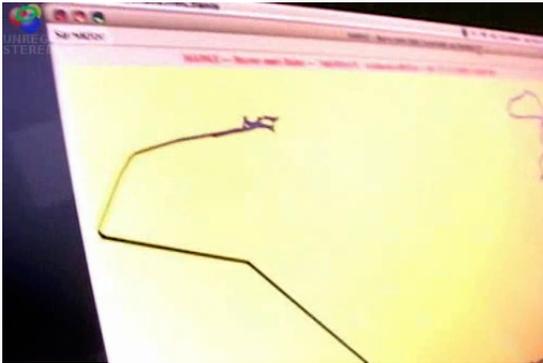
E eles próprios se divertem ao longo do caminho: tomam cerveja, param para descansar e chegam “alterados” ao final do percurso. Daniel inclusive diz que parar no bar e tomar cerveja muitas vezes funciona como estratégia para conseguirem energia para fazer um “auê” (uma pequena apresentação momentânea em um ponto da deriva). Ele também assegura que, particularmente entre os integrantes do grupo, gosta de se relacionar com os “vários” da cidade; fazer um *approach* que para ele beira o “*limite de uma antropologia urbana*” em que se coloca a relação “sujeito-objeto” ou o que ele chama de “espelho – arco e flecha”. Nesse sentido eles se *apresentam* como possibilidade de agenciarem diferenciação para os outros.⁸ Eles se revelam de modo performático como *Outrem*, encarnando a diferenciação do outro. Daniel narra um momento em que um grupo imenso de alunos de uma escola pública entrara no ônibus, e ele se aproximou com o Burro, levantou o microfone para o alto e pediu para as crianças gritarem alguma coisa. Ele diz que os amigos riem dele; “ih! Ta fazendo antropologia”. Na realidade, há que se pensar em termos de uma andança *com* o Burro. Ele é o agente de curiosidade, atração e repulsa (agressiva ou indiferente) que causa nomadismo por sua própria condição nômade, um burro sem rabo subvertido e invertido. Em vez de um trabalhador ambulante *cotidiano*, os transeuntes se deparam com um objeto outro, e o catador usual é subvertido por esse curioso “time”. A câmera capta as reações dos itinerantes que passam, ou dos que estão sentados no horário do chope, depois do trabalho, no Largo dos Telles; ou, como mostra outro vídeo, as expressões dos visitantes do MAM. Pergunto como se dá o encontro com os catadores

⁸ Schneider e Wright sugerem que, apesar dos diferentes usos antropológicos e artísticos, o trabalho de campo, no seu “sentido expandido do paradigma” para [a antropologia e para a arte contemporânea], é “uma área que envolve uma radical experimentação” (*ibidem*:16).

cotidianos, e Daniel responde que se estabelece de maneira “bem carioca”, com cumprimentos amistosos.

Por outro lado, há um sentimento forte de uma experiência própria do Hapax *contra* a cidade. O estabelecimento de relação (mesmo que curta) com os personagens das derivas (tomar cerveja no bar para curtir e para conseguir energia, o encontro com as crianças e a captação do som) faz emergir uma metaforização de antropologia como uma *aventura própria* do grupo, até mesmo enfatizada ou performatizada em seu sentido “modernista” do eu-subjetivo (espelho) com o outro-objeto (arco e flecha).

Mas Daniel também chama atenção para uma outra metaforização de antropologia, quando relata que, apesar de não se constituir como um “trabalho do antropólogo”, afirma terem “um cuidado com o objeto no olhar”. E isso se traduz no “respeito” de “levar em consideração a prática do objeto que estamos parodiando ou apropriando”. Nesse aspecto, diz que “a eficácia do trabalho de um catador de burro sem rabo depende de sua discricção. Ele não sai por aí fazendo o maior auê”, já que é um personagem “silencioso”, que passa debaixo do viaduto, no bueiro, “catando até o que não deveria”. A fase do Burro sem Rabo se constitui para ele como “uma fase mais discreta do Hapax”, em relação a trabalhos anteriores. Nesse particular, a metaforização de antropologia surge num sentido maior de identificação com o “objeto”. Em sua deriva, assim como os catadores, eles captam os sons que ninguém quer ouvir ou que deixaram de ouvir. Como coletadores de sons urbanos, eles catam até o que “não devem” catar. Talvez a recorrência de uma vivência antropológica surja em diversos momentos porque há, com toda essa empreitada, uma tarefa antropológica de captar os sons urbanos. Nesse sentido, a sua deriva se produz como projeto, tarefa, coletar os ruídos de uma cidade. Enquanto *pesquisa*, em muitos momentos, esses sons remetem a encontros com estranhos que perguntam, esbravejam, ou ignoram a sua indagação sonora.





Imagens do vídeo institucional gravado por Cesinha Oiticica e editado por Ricardo Cutz da *performance* do Hapax em Belo Horizonte para o evento Art. MOv.

Existe um claro desejo de causar estranhamento. Uma apropriação consciente do nomadismo. E nesse aspecto, o procedimento estético do Hapax tem algo em comum com os *ready-mades* de Marcel Duchamp. O Burro é um *ready-made* e todas as peças

que o compõem também funcionam como *ready-mades*. E a maneira como são amarrados os diferentes apetrechos, principalmente as imagens dos fios para fora e as imagens da fita isolante, os ferros velhos ao lado do *ipod* e do sequenciador se constrói através de uma estética do feio criando uma linha horizontal entre esses equipamentos *high-tech* e *low-tech*. Daniel observa que eles criam um “anarquismo tecnológico. Estamos cruzando o *high-tech* e o *low-tech* artesanal”. Ele diz, inclusive, que o GPS que usaram nas *performances* era bem “vagabundo”. A ideia “é tirar o pedestal da tecnologia de ponta” ao criar uma horizontalidade entre tecnologias.



No clipe da *performance* de BH eles andam com o celular e o GPS dentro de uma vasilha de metal que faz lembrar o mictório de Duchamp ou a cristaleira na mão do maestro Rogerio Duprat, na capa do disco Tropicália, de 1968. Daniel assegura que eles têm uma comadre e um compadre cromados “belíssimos”, e que há uma “canalização” positiva de Duchamp no trabalho deles. Também se filiam às propostas de Hélio Oiticica e Ligia Clark, na ideia da arte como um elemento fortemente sensorial.

Como podemos ver nos vídeos, um ponto importantíssimo do Hapax é que as suas ferramentas são também objeto de arte. Na maneira como amarram ferro velho e *Ipod*, *mixer* e alto-falante, ferrugem e assepsia, essas ferramentas de criação e captação

de som são também expostas como obras. E assim, criam uma “armadilha”⁹ para o público, já que, como afirmam Gell (1998, 2001) e Lagrou (2007), na arte conceitual não podemos dissociar objeto instrumental e objeto artístico. Essa não dissociação afasta o “critério de beleza” como valor absoluto na arte conceitual.

Os vídeos estão mais preocupados em mostrar as especificidades do Burro sem Rabo como obra. Os responsáveis por produzir um registro privilegiaram o Burro como Obra/alteridade. Também há que se levar em consideração que as edições dos vídeos são realizadas para mostrar o Hapax e aquilo que fabricam; por isso também são postadas no vimeo.com.

33’38: uma etnoescuta

O CD gravado para a dissertação de Daniel, resulta numa experiência de escuta que dura 33 minutos e 38 segundos contínuos em uma faixa sonora. Trata-se de um *remix* feito em cima de três demonstrações diferentes do Burro sem Rabo. Duas foram realizadas em datas e bairros diferentes, no Rio de Janeiro, e uma terceira, a deriva, feita em Belo Horizonte para o evento Art. Mov, em 2007. Essa “proposta sensorial de audição”, pondera Castanheira (2009), é um exercício de “registro”, “tradução” e “interpretação”.

A minha experiência de uma “etnoescuta” foi construída a partir de uma apreensão própria dessa escuta, acrescida (como contraponto ou como complemento) de comentários de Daniel acerca dos elementos que me chamaram a atenção, e de como ele fabricou essa experiência, de modo bem semelhante ao trabalho com os vídeos. Há também uma interessante diferença entre o que Daniel julgou como arquetípico de suas *performances* e o que os vídeos consideram como arquetípico de suas “derivas”. Os elementos para os quais Daniel chama a atenção em seu registro auditivo, a sua recuperação do ocorrido e do que constitui a *performance* do grupo são bem diferentes do que se ressaltou nos vídeos.

Em suas palavras:

⁹ A ideia de “armadilha” remete ao ensaio de Gell sobre a curadoria da exposição Arte/Artefato, em que a curadora Susan Vogel, junto com outras obras de arte conceitual, exhibe uma rede de pesca Zande. A propósito da experiência de curadoria de Susan Vogel, analisada por Alfred Gell, Els Lagrou argumenta que Gell se interessou em saber o quanto a “ideia de armadilha e as engenhosas formas que assume em diversas sociedades se aproxima do conjunto de intencionalidades complexas postas em operação em torno de uma obra de arte conceitual. Ou seja, melhor do que procurar aproximar povos não ocidentais da nossa arte através da apreciação estética de uma máscara ritual seria identificar o que têm em comum muitos artistas contemporâneos trabalhando com o tema da armadilha (...) e as armadilhas indígenas, dando mostra de um mesmo grau de inventividade, complexidade e dificuldade” (Lagrou, 2007:44).

Trata-se de uma modulação de frequências nos moldes narrados, a partir de um conteúdo musical bastante executado por DJs em pistas de dança daquele período – entre o *techno* e o *minimal* – mixados aos sons captados durante a deriva da *performance*. Trata-se, enfim, de um *landscape* complexo, em movimento, entre registro, tradução e interpretação: gravação dos sons do percurso; tradução do percurso topograficamente inscritos pelo *software*, em modulações das frequências sonoras; interpretação ao vivo da mistura desses resultados numa *performance*. Todos sobrepostos numa faixa sonoro-musical de 33'38" (Castanheira, 2009:73).

Steven Feld, em "From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest" (1994), se interroga sobre qual seria a voz da antropologia nos estudos de *soundscape* ou "ecologia acústica". Nesse caminho pessoal que diz ter trilhado da etnomusicologia para a eco-muse-ecologia, ele afirma que, enquanto a "etno" sempre remete à alteridade, a concepção de "eco" traduz uma ideia de "presença, uma noção reverberante do passado no presente e do presente no passado" (Feld, 1994:3). A segunda passagem, da musi-cologia para a muse-ecologia, se efetua no constante interjogo entre inspiração, imitação e incorporação dos sons ambientes, e as expressividades criativas: "Uma maneira de escutar o mundo se realiza no ato da interação, mas também na imaginação deste mundo como "padrões que conectam" (no sentido empregado por Bateson): "Local acoustic ecology can thus be considered a kind of aesthetic adaptation (...) a pattern of ecological and aesthetic co-evolution" (*ibidem*).

Entre outras possibilidades de designação, *soundscape* diz respeito à variedade de sons presentes em um "ambiente imersivo" e também à experiência da gravação, ao criar a sensação de vivenciar um ambiente sonoro. Tem um elemento importante a ser levado em consideração: o fato de que, na evocação descritiva da faixa sonora de Daniel, se presentificam como "eco" elementos da própria *performance*. A construção da narrativa de Daniel sobre a maneira que compõe o seu *soundscape* sonoro envolve diretamente uma conversa sobre as *performances*. Nessa descrição de Feld sobre a acústica ecológica local ser considerada "um padrão de *coevolução* estética e ecológica", a presença do *techno* poderia ser vista como uma expressividade da ecologia estética da época, ou, como Daniel afirma: "um conteúdo musical bastante executado por DJs em pistas de dança dessa época". Assim, poderíamos dizer que há vários ecos presentes naquele *soundscape*: um eco de sua vivência pela cidade com o objeto/obra Burro sem Rabo, ou seja, a presentificação da *performance*; em segundo lugar, há um eco da ecologia ambiente, pois o que *fazem* é captar os sons da cidade, os

ruídos/música, a orquestração da cidade; em terceiro lugar, a presentificação de uma estética eletrônica que encontra ressonâncias com uma ecologia eletrônica; e, por último, como Daniel reitera, há o eco da criação do GPS enquanto máquina. Os sons que foram criados pelo GPS não foram alterados por Daniel.

Sobre a composição de sua faixa, Daniel acredita que organizou as diferentes *camadas sonoras* de uma maneira que ele não tocasse no resultado eletrônico aleatório controlado por GPS. Em relação às derivas, ele afirma que foi editando “mais ou menos, deixando um pouco como é”. Mas esclarece que se tratou de um “exercício de *soundscape*”, ao privilegiar os momentos “mais arquetípicos de um *soundscape*, aqueles momentos mais “figurativos”, “*pop*”, que ilustram a diversidade das experiências vividas: “amostras as mais díspares dos nossos sons na rua e dos sons da rua, como, por exemplo, os sons de um baile charme *Black Power*, uma orquestra, as pessoas falando, o texto do Ericson falado na rua quando pega o microfone”. Aqui ele retoma mais uma metaforização da antropologia, quando declara que tentou “dar conta da variedade de experiências do que se coletou em campo (para falar no seu [referindo-se a mim] jargão)”. Nesse sentido, apesar de privilegiar os encontros de sua *aventura da cidade*, ele também quis dar conta “dos momentos em que não acontece nada, com apenas o barulho dos carros passando”. Nesta criação de uma experiência que se configura como registro, reaparece a prevalência dos “arquetípos”.

O *remix* tem início com uma batida de *techno* que é sobreposta imediatamente a uma voz no microfone que em tom potente (e que aparenta ser do Daniel) fala “Alô”, como se estivesse testando o som. Em seguida, apresenta, já com um áudio mais abafado, o início da *performance*: “Burro sem Rabo, diretamente de Belo Horizonte...” E, quando termina essa primeira apresentação, entra uma camada de sons percussivos em metal junto com batidas de *techno* e *minimal*, e de novo aparecem sons de vozes.

Essas vozes ganham maior ou menor potência ao longo da composição. Apesar disso, são um elemento contínuo e presente na faixa, e por isso merecem uma atenção analítica. Ao longo da jornada, em alguns momentos, as vozes que surgem (elas entram e saem de uma forma semelhante àquela do submergir e emergir na água) são ilustrações de interações com o público, como na ocasião em que Ricardo pede para gravar um som ambiente e explica a um transeunte como funciona o gravador de sons. Em outros casos, são os próprios integrantes do grupo fazendo algum comentário sobre as questões técnicas relativas ao percurso, os risos deles, as piadas internas que se ouvem, traduzindo o aspecto lúdico da experiência. As vozes também aparecem em um

sentido mais formal, no uso performático que fazem do alto-falante, incluindo as experiências poéticas de voz realizadas por Ericson. De modo repetitivo, em formato de eco, ele diz: “desobedeça, desobedeça”; “por acaso”. “Pobre, por acaso, rico por acaso. Não há nenhum inocente. Por acaso”. “Não há um inocente”.¹⁰ Em outro instante, a voz de Ericson aparece alta: “Sobre a silhueta dos prédios à luz da manhã”. “Eu odeio o Leblon”. As vozes não devem ser chamadas de letra ou *rap*, pois elas compõem a faixa especificamente como vozes. As vozes são ruído, são som, são barulho. Por vezes incompreensíveis, mas sempre presentes, como parte do ruído urbano captado, da interação com o ambiente, entre os próprios *performers* e aqueles criados como repertório da *performance*. Quando se escutam perfeitamente, as vozes aparentam tratar de encontros, mesmo que remixados, como quando Daniel mixa uma reclamação de uma voz masculina que deve estar num carro, e que diz: “Pô, para com essa porra, cara. Porra, maior trânsito”, com a voz de Ericson: “Não há um inocente”. Ou quando chegam perto do baile *Black*, e surge uma voz feminina que avisa: “aqui rola preconceito contra branco”. As outras vozes que compõem a ecologia sonora de Daniel são diferentes e insistentes: barulhos de motores de carros, buzinas, chiados. Por vezes, ouvimos as batidas *minimal* e o passar de carros.

Entre os gêneros da eletrônica, o *minimal techno* se caracteriza por frisar a repetição e as pequenas diferenças. Alguns críticos não consideram esse gênero como voltado para a pista de dança, e o caracterizam mais por seus aspectos “mentais” do que “corporais”. Os *samples* de *minimal* sobrepostos às buzinas do trânsito de carros passando, do vento soprando, apontam mais para uma experiência de contemplação sonora, até porque o volume da sonoridade eletrônica em relação aos outros elementos auditivos é bastante equilibrado; os sons da rua não são pequenos elementos de uma faixa de *minimal*. A escuta se constrói através de uma dosagem de volume entre esses dois elementos. Apesar de praticamente contínuo ao longo de toda a faixa, o ritmo chega a ter um volume baixo em diversas ocasiões. Mas não deixa de haver pequenos momentos “pista de dança” que duram propositalmente pouco. E Daniel comenta: “é aleatório, mas tem momentos em que cola: O momento em que a orquestra se junta com a sonoridade eletrônica fica lindo”. Daniel afirma que, apesar do Hapax já ter tocado em

¹⁰ Utilizadas durante a *performance* como frases, são estrofes da letra de música “Por acaso” do CD *O que está acontecendo*, único CD do Hapax, lançado em 2005. Há pouco tempo, através do site, licenciaram quatro faixas desse CD pelo Creative Commons, como eles falam: “Free to use, Free to remix, mas sem direito a uso comercial. Remixe, divirta-se e compartilhe” (www.hapax.com.br). Pedem também que aqueles que remixarem as suas faixas disponibilizem a informação no seu site.

diversas pistas de dança de festas de música eletrônica, mesmo lá “não são muito bem-vindos”, “até lá é ruído”. Não obstante serem “máquina e eletrônico”, eles não constroem uma “narrativa”: “de repente, cansamos, perdemos o tempo, destruimos tudo e vamos para outro momento”. Aliado a esse comentário sobre uma narrativa do ruído, Daniel, em seguida, reconhece que já houve casos de “catástrofe”, em que o equipamento quebrou no meio de uma *performance* no Circo Voador. Neste encontro entre uma recusa de uma narrativa linear e uma atitude performática há mescla de uma postura *punk*, seja no modo de exibição como no de composição. “Assim mesmo”, arremata Daniel (para não perder a ambiguidade), “há momentos em que fazemos as pessoas vibrar”.

Sobre as sonoridades *techno*, diz-se que elas levam durante a festa a uma viagem de intensidades. Pelo modo como o DJ costura os sons e as batidas, para que direcionem o público ao movimento contínuo. No caso da experiência sonora de Daniel, esta seria melhor traduzida como um passeio por sonoridades. Sem dúvida, trata-se de uma jornada sonora, por entre diversos espaços de sons. Se a proposta inicial de traduzir a experiência vivida da *performance* Burro sem Rabo para uma outra auditiva, esta é bem realizada em sua intenção. As diferentes sonoridades não levam a uma escuta direcionada no sentido de uma narrativa de sons, nem a uma fusão. A escuta é essencialmente desestabilizadora. Leva para diferentes ambientes, porém não em termos de viagem, mas de dispersão. Não é uma faixa que convida a uma experiência sonora narrativa contínua. Ela é descontínua e, por isso, o seu caráter é marcado pelo ruído.

Uma sinalização do fim da *performance* é dada quando começamos a ouvir os rapazes retornar ao parque de onde saiu e aonde chegaria o Burro sem Rabo. Parecem ser perguntas ou avisos de que estão chegando. Mas a faixa não termina com o fim da apresentação, essa sinalização não é um marco definitivo de que terminou. Ela poderia continuar durante muito tempo. Na gravação de Daniel, esta segue um modelo característico das produções de música eletrônica, em que o início e o fim parecem como que cortados de uma faixa maior, já que começam e terminam de maneira imprevista. E isto diz respeito também ao fato de que é um registro que tem uma duração de mais de meia hora, fugindo aos padrões do formato da canção. No fim, somente o som da rua. “Vamo nessa”, “vamo nessa”, diz alguém, com umas batucadas de samba a sinalizar o final da faixa.

Gostaria de chamar a atenção para um elemento importante do trabalho com o *software* que o Hapax desenvolve para o GPS. Como vimos acima, Cutz dissera que o

“GPS opera como um DJ”, já que, quando dão uma freada brusca ou viram numa curva durante a deriva, o GPS muda o ritmo. Assim, é como se o GPS estivesse “tocando” os movimentos do Hapax como um toca-discos. Daniel também deixou claro que em seu *remix* ele não “mexeu na parte criada pelo GPS”, que deixou a “sua criação” como estava. Com essa operação, o Hapax desenvolve um interessante comentário a respeito do estatuto da máquina digital como máquina-ferramenta.

A brasilidade como infusão remix

Além das influências da arte contemporânea, eles igualmente recorrem à música eletrônica a partir da perspectiva herdada do movimento *punk*, do *do it yourself*, como vimos acima (o próprio Daniel relembra que a sua vivência como esquetista estava atrelada a uma estética *punk* daquele período; somente mais tarde o *skate* seria incorporado à estética *hip-hop*). Assim se conecta com uma citação direta ao movimento da *arte povera*, formado na Itália nos anos 60, em que os artistas pegavam elementos de criação para propositalmente enfeiar a arte e, desse modo, torná-la mais próxima da vida, e, semelhantemente, utilizarem equipamentos considerados *high-tech* contemporâneos, como estarem trabalhando com um desenvolvimento artístico bastante recente, a *GPS art*. Eles dão pistas dessa relação na entrevista que concederam à revista *Planeta Capacete*, ao crítico de arte Luis Camilo Osório, em 2002, da qual transcrevo alguns trechos a seguir:

Ricardo Cutz: acho que a gente percebeu dentro de todas estas noções, de *lowtech* ou da primitividade, destes encontros da música tecnológica, com a percussão que transita pelo candomblé, ou pela própria escola de samba, é possível você reconhecer todos esses tipos de frases, [...] Percebemos que aqui, hoje, com o capital simbólico que a gente tem e no país que está vivendo, é possível trabalhar só com o *lowtech*, dado gerador de uma certa singularidade sonora; diretamente ligado ao que coloquei agora, é preciso buscar formas de se produzir que incluam a superação das potências em jogo; entra aí a discussão técnica e talvez uma noção de arte povera.

Ericson Pires: Porque a povera não é como uma bandeira da década de 60. Eu cito a arte povera, mas não é como uma negação do tecnológico, nem da tecnologia; é, na verdade, incorporar. A tecnologia a gente pode incorporar, dentro dessa condição que a gente está (*apud* Cutz, 2008:109).

A ideia de “incorporar a tecnologia dentro da condição de que se está”, como afirma Pires, refere-se a um “capital simbólico” de um “país” que cria ressonâncias entre a percussão da “música tecnológica”, os “terreiros de candomblé” e o “samba”. O

Burro sem Rabo sonoro se enquadra dentro dessa perspectiva em que o exótico hibridismo do Brasil vai ao encontro do hibridismo globalizado.

Daniel diz que também há uma influência do grupo alemão Neu!, formado por Michael Rother e Klaus Dinger. Ele descreve a sonoridade desse grupo como *rock* industrial alemão, como um “Hapax alemão, duro, com guitarra e baixo”. Daniel conta que eles costumam levar britadeiras em suas apresentações e os seus movimentos são dotados de linhas retas, utilizam cabelo moicano, vestem preto. Diz que o tema do Neu! trata da desindustrialização da Alemanha. A partir da referência ao grupo alemão, pergunto sobre uma suposta especificidade brasileira: Daniel afirma que o Brasil se caracteriza por ser “desindustrializado e industrializado o tempo inteiro” e faz referência ao fato de conseguirem muito ferro velho em Lucas e no cais do porto. Para ele, o Hapax entrou em contato com essa estética alemã, e eles fizeram uma leitura mais “carnavalizada”, pois preferem a cor amarela, usam movimentos “mais fluidos” e “arredondados”; “chutam e pulam”. Daniel aborda a metáfora do bufão: “o bufão só causa ruído, confusão. Ele é chato; ‘desafina o coro dos contentes’, como diz Torquato [Neto]”. Pergunto se essa é uma estética que teria a ver com a ideia de brasilidade.¹¹

Daniel responde que:

não é o que se construiu sobre a brasilidade que engolimos, mas [a brasilidade] tem [também] o enfrentamento irônico, da mandinga, da capoeira. A grande virtude da capoeira é não estar onde o perigo está. Desvia – marca e não vai. Faz uma armadilha, traição, sorriso amarelo – tem esse lado da brasilidade. Não estar onde o perigo está.

A noção de brasilidade também parece ser utilizada de diversas formas englobantes. No primeiro sentido, de um país que está se “desindustrializando e industrializando ao tempo todo”, desenvolve a sua acepção “em desenvolvimento”. Mas há outro sentido, quando se fala das sonoridades do candomblé e do samba, ressalta-se o seu cunho “primitivista”. Quando se acentua o seu sentido da prática generalizada do saque, da informalidade e da pirataria, apareceria a brasilidade projetada em seu “subdesenvolvimento”. Quando Daniel se refere especificamente às ações performáticas do Hapax como um “*punk* abraçileirado”, ele ao mesmo tempo infere os elementos mais

¹¹ Essa agressividade relacionada à personagem do bufão pode gerar um desconforto semelhante ao que algumas pessoas sentem em relação aos discursos da diferença dos *rappers* paulistas, os Racionais MCs, ou do MV Bill, no Rio de Janeiro. Se, no segundo caso, o mal-estar se expressa em sentir-se segregado por aquele que deveria ser segregado, e porque afronta o mito da democracia racial, no primeiro caso os meninos incomodavam porque, enquanto *bufões*, e muito inspirados numa atitude *punk* (“essa anarquia irônica”), botavam o dedo na ferida da “corte carioca”.

coloridos (em oposição ao preto), os movimentos arredondados, a influência da capoeira, a partir da malandragem e do *jeitinho*, como potências da brasilidade.

Otávio Velho, em seu artigo “Novas perspectivas: globalização” (1995), observa que “construções como a cultura e identidade brasileiras não são estranhas a reciprocidades de expectativas geradas num contexto mais amplo” (Velho, 1995:226). Assim, ele pergunta se “o diagnóstico de uma ausência de modernidade” não estaria cumprindo uma função de construir o “Brasil como lugar das fantasias e do imaginário europeu” e dessa forma apresentando-se não como a “negação” da modernidade, mas como “o lado oculto da modernidade” (*ibidem*). O “compromisso com o exótico” brasileiro incluiria a função de “confirmar as fantasias e o imaginário europeus”. Por outro lado, essa “virtualidade” brasileira não deve ser apreendida como “ausência” ou como “deficiência”. Pois nessa virtualidade já há um “comentário (crítico e inclusivo) a um paradigma individualista que talvez esteja em crise” (*ibidem*:227). A esse respeito, o autor não deixa de considerar interessante como algumas das características da globalização “como sincretismos, hibridações e crioulições” já teriam sido “antecipados” pelo pensamento de Gilberto Freyre. Porém alerta para o fato de que:

se essa antecipação é evidentemente digna de admiração e louvor, não deve fazer com que nos coloquemos numa posição ufanista autossuficiente, como se “nada de novo” estivesse sendo dito para nós; pois a própria percepção da generalidade desses mecanismos globalizantes nos questiona quanto à construção de identidade que sempre fizemos, apoiados numa suposta particularidade brasileira (Velho, 1995:227).

A “generalidade dos mecanismos globalizantes” aparenta ser compatível com uma idealização tanto externa quanto interna – talvez beirando uma “posição ufanista autossuficiente” – do Brasil como micropolítica. Quando Hermano Vianna (2005) se refere ao recente fascínio internacional com o tropicalismo, o seu argumento se direciona a uma “sintonia” entre o mundo contemporâneo, cada vez mais ambíguo e híbrido, com a estética e a política desse movimento (sem deixar de notar que o Brasil tende neste momento a tornar-se mais “dualista”). O argumento de Hermano Vianna nesse artigo é que o mundo está ficando mais parecido com o Brasil. Eduardo Viveiros de Castro se aproxima dessa ideia em entrevista que deu a Rodrigo Savazoni e Sergio Cohn, para o livro *Cultura digital.br* (2009). Ele afirma que o tropicalismo resolveu “a resposta que a América Latina tem que dar para a alienação cultural”. Para ele, essa foi a “única teoria de libertação e autonomia culturais produzida na América Latina”, e agora “todo mundo está descobrindo que tem que hibridizar e mestiçar”. Assim, “a

resolução híbrida [do tropicalismo] não foi através de uma síntese conjuntiva, mas como síntese disjuntiva, na terminologia deleuziana (Vicente Celestino e John Cage)”; e ressalta o sucesso recente dos Mutantes na vanguarda *pop* internacional, assim como a descoberta de Hélio Oiticica no cenário das artes. No mesmo tom de Vianna, reitera: “sempre disseram que o Brasil era o país do futuro. Coisa nenhuma, o futuro é que virou Brasil. O Brasil não chegou ao futuro, foi o contrário. Para o bem e para o mal, agora tudo é Brasil” (Viveiros de Castro *apud* Savazoni e Cohn, 2009:83).

Em sua palestra sobre “momentos contemporâneos”, Marilyn Strathern (2009) descreve como os ciberativistas que têm trabalhado junto ao Creative Commons para distribuir *software* livre num viés que contraria as IPRs (*International Property Rights*) parecem inspirar-se na “teoria da dádiva”, muito referenciada às culturas da Melanésia; ressaltam agora a dádiva e o compartilhamento de culturas não ocidentais para contrariar as noções de propriedade intelectual. Assim acontece que, para a autora, estaria na “ordem do dia” divulgar a *Open Source* como uma “inspiração indígena” (cf. Strathern 2009:6-7). O Brasil neste cenário aparenta ser a fonte ideal de inspiração e sugestão: em resposta aos entrevistadores de Viveiros de Castro, se estava mais para o lado da dádiva ou do saque, ele responde: “a antropofagia o que é? (...) vamos ser o outro em nossos próprios termos. Pegar a vanguarda europeia, trazer para cá, e dar para as massas (...) A Internet, ou as novas tecnologias de informação, ou as novas formas de criação, permitem que nós possamos, nós todos, realizar nosso sonho de infância e nos tornarmos Robin Hood (...) E depois, como o mundo virou brasileiro, ‘tudo é Brasil’, a antropofagia mudou um pouco de contexto. A antropofagia deu certo, nesse sentido” (Viveiros de Castro, 2009:95). Como avalia Otávio Velho, talvez o maior trunfo do Brasil tenha se caracterizado por sua designação de *modernidade alternativa*, segundo a terminologia do autor, num momento em que o modelo de modernidade europeu aparece em crise:

E como ficamos “nós”, *aqui embaixo*, em relação à modernidade? Quem sabe se nos trópicos, onde sempre cultivamos as misturas, muito mais do que as purificações, podemos imaginar uma modernidade que, paradoxalmente, não realize uma ruptura em relação ao passado? Uma imaginação da modernidade mais próxima das suas práticas efetivas (...) Até hoje vimos essa ausência de ruptura como uma falta em relação a nossos sonhos revolucionários e aos discursos que compramos do primeiro mundo; mas nesta era de ‘segundos pensamentos’ em relação à modernidade, quem sabe se não será, esse, um privilégio do subdesenvolvimento: a exploração de *modernidades alternativas* em relação aos discursos; bem diferente (...) da tentação oposta (...)

‘congelando’ a modernidade por meio de um *ocidentalismo*, justamente na época de seu paradoxal desencantamento (Velho, 2005:302).

É possível perceber como o Hapax funciona como um verdadeiro porta-voz desta época em que todos os argumentos são direcionados, inclusive a brasilidade, para uma micropolítica do *remix*.

Sem pretender a uma conclusão formal, gostaria de retomar o ponto inicial do artigo afirmando uma autonomia etnográfica dos registros em todos os casos, na narração de Daniel e Ricardo, nos trabalhos acadêmicos, nos vídeos gravados, editados e postados e na experiência de criação da faixa sonora. São camadas (ou diferentes perspectivas) que nos permitem acessar o hapax com a ausência consciente de não ter etnografado a performance *in actu*. A pergunta que orientou inicialmente a etnografia era se a possibilidade de etnografar era inviabilizada por essa ausência? Em vez de fechar-me à possibilidade desse campo, parti dessa ausência para pensar a positividade dos resíduos, que em si próprios, deixam de ser restos, se tornam em indícios e em obras autônomas num sentido ético, estético e etnográfico.

Referencias Bibliográficas

BACAL, Tatiana e NAVES, Santuza Cambraia. “Inventando tecnologias e produzindo sons: relações estabelecidas entre produtores sonoros e tecnologias de criação”. In. Simone SÁ, *Rumos da cultura da música. Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Rio de Janeiro: Ed. Sulina e Globo Universidade, 2010.

BATESON, Gregory & BATESON, Mary. C. *El temor de los Ángeles. Epistemología de lo Sagrado*. Barcelona: Gedisa, 1989.

BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books, 2000.

BECKER, Howard S. *Uma teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1977.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-Produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.

CAIAFA, Janice. *Aventura nas Cidades. Ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007.

- CALINESCU, Matei. *Five faces of modernity: Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- CASTANHEIRA, Daniel. “Transfaces. O movimento forjado em música”. Lilian ZAREMBA (Org.). *Entre ouvidos. Sobre rádio e arte*. Rio de Janeiro: Soarmec Editora, 2009.
- CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture. Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Massachusetts, and London: Harvard University Press, 1988.
- CLIFFORD, James. “Sobre o surrealismo etnográfico”. In: J. R. S. GONÇALVES (org.). *A experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.
- COELHO, F. O. ; GASPAR FILHO, M. “Invasores de corpos - Manifesto Sampler”. *Transdições*, v. 1, 2006.
- COLLINGWOOD, R. G. “Art and the machine”. In: Davit BOUCHER, et al. *The philosophy of enchantment. Studies in folktale, cultural criticism, and anthropology*. R. G. Collingwood. Clarendon Press, Oxford, 2005.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte. Da fotografia à realidade virtual*. UFRGS, 2003.
- CUTZ, Ricardo. “Arte Sonora: entre a plasticidade e a Sonoridade um estudo de caso e pequena perspectiva histórica”. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- FELD, Steven. “From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest”. *The Soundscape Newsletter*, N° 8, 1994
- FELD, Steven. “From Schizophonia to Schismogenesis: the discourses and Practices of World Music and World Beat”. In: G. MARCUS & F. MEYERS. *The Traffic in Culture: refiguring Art and Anthropology*. University of California Press. Berkely and Los Angeles, California, 1995.
- FERREIRA, Pedro Peixoto. “Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase”. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Tese de doutorado, 2006.
- FERREIRA, Pedro Peixoto. “O analógico e o digital: a politização tecnoestética do discurso dos DJs”. Texto apresentado no fórum *Perspectivas antropológicas das sensibilidades musicais contemporâneas* da 24ª ABA, Olinda, 12-15 de junho de 2004. (mimeo).

- FINNEGAN, Ruth, "Observing and analyzing performance". In: Ruth FINNEGAN. *Oral traditions and the verbal arts*. London: Routledge, 1992.
- FOSTER, Hal. "The Artist as Ethnographer". IN; G. MARCUS & F. MEYERS. *The Traffic in Culture: refiguring Art and Anthropology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
- FOUCAULT, Michel. "What is an Author?". In: Josué V. HARARI. *Textual Strategies. Perspectives in post-structuralist criticism*. New York: Cornell University Press, 1979.
- GEIGER, Amir. "Posfácio". IN: Leila AMARAL e Amir GEIGER (Org.). *In vito, in vivo, in silício. Ensaio sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado*. São Paulo: Attar, 2008.
- GELL, Alfred. "A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas". *Revista do Programa em Artes Visuais*. UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.
- GELL, Alfred. "Technology and magic". *Anthropology Today*, Vol. 4, No. 2. April. 1988.
- GELL, Alfred. *Art and Agency. An anthropological theory*. Oxford University Press, New York. 1998.
- GINZBURG, C. 1989. "Sinais. Raízes de um paradigma indiciário". In: C. GINZBURG. *Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1989.
- GOLDMAN, Marcio. "Políticas e Subjetividades nos 'Novos Movimentos Culturais'". *Ilha. Revista de Antropologia*, volume 9, números 1 e 2, 2009.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Ministério da Cultura. IPHAN, 1996
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. "Coleções, museus e teorias antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade". *Cadernos de antropologia e imagem*. N° 8, 1999.
- GONÇALVES, Marco Antonio. *O Real imaginado. Etnografia, cinema surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008.
- GONÇALVES, Marco Antonio e HEAD, Scott. "Introdução". IN: Marco Antonio GONÇALVES e Scott HEAD. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*". Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

- HARAWAY, Donna. “Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: Tomaz Tadeu da Silva. *Antropologia do Ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Autêntica, Belo Horizonte, 2000.
- INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London and New York: Routledge, 2000.
- JACKSON, Michael. “Familiar and Foreign bodies: a phenomenological exploration of the human-technology interface”. *Royal Anthropological Institute*, 2002.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007.
- LATOUR, Bruno. “O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?”. In *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n.29, 2008.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos. Ensaio de antropologia simétrica*. Editora 34. Rio de Janeiro, 1994.
- LATOUR, Bruno. *Reassembling the social. An introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, New York, 2005.
- LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Massachusetts: The MIT Press, 2001
- MARCUS, George E. & MEYERS, Fred R. “Introduction”. IN; G. MARCUS & F. MEYERS. *The Traffic in Culture: refiguring Art and Anthropology*. University of California Press. Berkely and Los Angeles, California, 1995.
- MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. ““Esboço de uma teoria geral da magia”. In: Marcel MAUSS. *Sociologia e Antropologia*. Cosac & Naify, São Paulo, 2003.
- MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. In: Marcel Mauss. *Sociologia e Antropologia*. Cosac & Naify, São Paulo, 2003a.
- MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre as Variações Sazonais da Sociedade Esquimó”. In: Marcel Mauss. *Sociologia e Antropologia*. Cosac & Naify, São Paulo, 2003b.
- MEYER, James. “Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art”. IN: Alex COLES. *Site-Specificity: the ethnographic turn*. Vol. 4. London: Black Dog Publishing, 2000.
- PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- ROSALDO Renato. *Culture and Truth. The remaking of social analysis*. Boston: Massachusetts, 1989.

- SANTOS, Laymert Garcia dos. Politizar as novas tecnologias. O impacto sócio-técnico da informação digital e genética. São Paulo: Editora 34. 2003.
- SAPIR, E. “Cultura Autêntica e Cultura Espúria”. In: Donald PIERSON. *Estudos de Organização Social*. São Paulo: Martins Editora. 1970.
- SAVAZONI, Rodrigo e COHN, Sergio. *Cultura digital.br*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- SEEGER, Anthony. “Por que os índios Suyá cantam para as suas irmãs?”. In: Gilberto VELHO (org.) *Arte e Sociedade. Ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1977.
- SENNETT, Richard. “Os homens públicos do século XIX”. In: R. SENNETT. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009
- STRATHERN, Marilyn. Contemporary moments. Palestra Proferida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social –Museu Nacional- UFRJ. (Mimeo). 14/10/2009.
- STRATHERN, Marylin. *Partial Connections*. Maryland: Rowan & Littlefield Publishers Inc., 1991.
- TAUSSIG, Michael. Mimesis and Alterity. A particular history of the senses. New York: Routledge, 1993.
- VELHO, Otávio et all. “Entrevista com Otávio Velho”. *Desigualdade & Diversidade*, n. 3. 2008
- VELHO, Otávio. *Besta-Fera. Recriação do Mundo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- VELHO, Otávio. “Comentários sobre um texto de Bruno Latour”. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, v. 11, n. No. 1, 2005.
- VELHO, Otávio.”A persistência” do cristianismo e a dos antropólogos”. In. Otávio VELHO. *Mais Realistas do que o Rei: Ocidentalismo, Religião e Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- VELHO, Otávio. “Globalização: antropologia e religião”. *Mana. Estudos de Antropologia Social*. vol.3 n.1, 1997.
- VIANNA, Hermano. “Políticas da Tropicália”. IN: Carlos BASUALDO. *Tropicália. Uma revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VIANNA, Hermano. "Tropicália's politics". IN: Carlos Basualdo (ed.). *Tropicália. A revolution in brazilian culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

WAGNER, R. "Are there Social Groups in the New Guinea Highlands?". In: M. LEAF. (Ed.). *Frontiers of Anthropology*. New York: D. Van Nostrand, 1974.

WAGNER, Roy. *The Invention of Culture. Revised and expanded Edition*. Chicago: The University of Chicago Press. 1981

WILSON, Samuel M. & PETERSON, Leighton C. "The Anthropology of Online Communities". *Annual Review of Anthropology*, 31, 2002.

Pintura corporal e xamanismo: experiência sobre a produção de um vídeo entre os Tapirapé

Vandimar Marques Damas¹

Doutorando em Arte e Cultura Visual - Universidade Federal de Goiás

Realizo minha pesquisa¹ de campo na aldeia *Tapi'itãwa*, (Urubu Branco), principal aldeia dos Tapirapé, com aproximadamente 450 moradores. Esta aldeia está localizada próxima ao município de Confresa MT. No ano de 2013 fui ao encontro dos Tapirapé para conhecer a sua pintura corporal e o xamanismo. Nessa comunidade, somente a mulher pode aplicar a pintura corporal no corpo das outras pessoas. No caso do xamanismo, tanto o homem quanto a mulher podem ser xamãs, mas essa função é exercida predominantemente pelos homens. As minhas principais dúvidas eram: como os Tapirapé pensam a relação entre a pintura corporal e o xamanismo? Qual é a origem daquelas pinturas corporais? O que elas significam? Como se tornar um Xamã?

A minha primeira visita foi em junho de 2013, passei um curto período de 7 dias e a intenção era acompanhar a preparação e a realização do ritual do Cara grande ou *Araxã*- em Tapirapé. A segunda visita se deu em janeiro de 2014, quando acompanhei a festa de Aruanã ou *Iraxão*- em Tapirapé. Desta vez passei apenas 10 dias. Embora tenha visitado a aldeia apenas recentemente, a minha relação com os Tapirapé iniciou-se no ano de 2009, quando atuei como monitor no curso de Licenciatura Intercultural da UFG (Universidade Federal de Goiás), no qual estão matriculados aproximadamente 30 (trinta) alunos Tapirapé. A principal exigência apresentada pelos Tapirapé para que eu pudesse entrar na aldeia e realizar a pesquisa era que eles também pudessem participar das gravações e recebessem cópia de tudo que fosse produzido.

No decorrer das duas viagens, foram feitas mais 500 fotografias e aproximadamente 4 horas de gravações. As fotografias foram feitas por mim, enquanto que as gravações foram produzidas pelos próprios Tapirapé e também por um auxiliar que levei comigo durante a minha segunda viagem a campo. As gravações resultarão em dois vídeos, um de 10 minutos e outro de 20 minutos. As temáticas serão as mesmas, pintura corporal, os rituais e o xamanismo Tapirapé.

O vídeo ainda não está finalizado, pois aguardo processo de tradução das falas

¹Para entrar em campo e realizar essa pesquisa, foi solicitada autorização a FUNAI, CNPQ, ao conselho e ética da Universidade Federal de Goiás e estou aguardando autorização do CONEP (Conselho Nacional de Ética em Pesquisa).

do Tapirapé para o português. A fotografia e o vídeo foram utilizados como método de pesquisa em campo. O vídeo vai integrar a tese, não como mero material ilustrativo, mas como o quarto capítulo, que será composto de imagem e texto. As fotografias sobre pinturas corporais, artefatos e rituais, é uma continuidade das anotações do caderno de campo, portanto essas imagens são fundamentais para rever o que foi escrito e lembrar determinados acontecimentos do trabalho de campo. Deste modo, a escrita da tese vai sendo moldada na medida em que revejo as imagens.

Atualmente, os Tapirapé (autodenominação *Apyãwa*) têm seu território localizado na região nordeste do estado de Mato Grosso, o território faz divisa com os municípios de Confresa, Santa Terezinha e Porto Alegre do Norte². O território dos Tapirapé é chamado de *Yrywo'ywawa*, “local onde o Urubu Branco bebe água”, dentro deste território existem sete aldeias, *Tapiparanytãwa*, *Topiparannytãwa*, *Towajatãwa*, *Wiriaotãwa*, *Akara'yatãwa*, *Myryxitãwa* e *Majtyritãwa*. a principal delas é *Tapi'itãwa*, onde está localizada a e também serra do Urubu Branco, local "sagrado" para o povo Tapirapé. Os Tapirapé são falantes da língua Tapirapé do tronco linguístico Tupi, porém eles receberam influência dos povos Jê, isso é observado pelo formato da aldeia que tem a casa dos homens no centro, e a divisão em metades (WAGLEY, 1988).

O processo histórico nos mostra que o resultado da relação que os Tapirapé estabeleceram com a sociedade não indígena não foi diferente do resultado obtido pelos demais povos indígenas. A relação desigual estabelecida pela hegemonia dos interesses econômicos aliada às doenças trazidas pelos invasores, as doenças de *tori*, quase provocaram o extermínio dos Tapirapé.

Os Tapirapé conseguiram se manter distantes do contato com a sociedade não indígena por aproximadamente três séculos. Mas, a partir da virada do século XIX para o XX, os missionários dominicanos iniciaram os primeiros contatos com os Tapirapé. Nesse período, esse povo era composto por uma população de aproximadamente 1500 (mil e quinhentas) pessoas. Mas, à medida que os contatos iam se intensificando, as epidemias também se intensificavam e, conseqüentemente, provocavam mais mortes. Com o passar dos anos chegaram os posseiros, fazendeiros e agentes do governo e a morte. Assim, as 1.500 pessoas foram reduzidas a pouco mais que 50 (cinquenta) em 1952, fato que pode ser claramente classificado como um genocídio.

²Segundo Baldus, os Tapirapé ocupam esse território desde o século XVII (BALDUS, 1970).

Em 1948, após um ataque dos Kayapó aos Tapirapé, que já estavam fragilizados devido as epidemias, fez com que eles se dispersassem. O SPI (Serviço de proteção ao Índio), atual FUNAI (Fundação Nacional do Índio), reuniu os Tapirapé e os levaram para a aldeia de Santa Terezinha, território dos Karajá, e lá formaram uma aldeia Tapirapé. Mas com os Tapirapé em outro lugar, o seu território foi sendo ocupado por posseiros e por fazendeiros. Alguns Tapirapé narram que os fazendeiros que ocuparam o seu território mantinha trabalhadores em regime de escravidão e que alguns deles viu uma vala cheia de ossos de pessoas que foram mortas ao tentar fugir.

No ano 1952 chegou a ordem católica *As irmãzinhas de Jesus*, e a história desse povo começou a ganhar novos contornos, pois elas ajudaram os Tapirapé a cuidar das crianças recém-nascidas, com remédios e cuidados básicos de saúde que combatiam doenças para as quais os Tapirapé ainda não tinham imunidade. Em 1972 iniciou-se a luta pela retomada do território, e em 1993 os Tapirapé conseguiram retornar para a aldeia de *Tapi'itãwa*, no ano 2009 conquistaram o limite atual de 150.000 hectares. A atuação dos Tapirapé em prol da reconquista do seu território está vinculada ao ambiente político do país. Em 1972 o país estava mergulhado na ditadura militar, porém, iniciavam de forma mais visível e atuante os movimentos indígenas, que eram liderados e organizados pelos próprios indígenas.

A atual dimensão do território Tapirapé continua menor do que aquela existente antes de 1948 (PAULA, 2012). Quando os Tapirapé retornaram, encontraram uma parte considerável desse território tomada por pastos para alimentar gado. No entanto, nos últimos anos, devido o cuidado e preservação que eles têm com a floresta e com os múltiplos seres que nela habitam a vegetação começa a tomar o terreno que antes era dominado por pastos e agora temos a sensação de vida e florescimento.

A vegetação nativa começa a ocupar os lugares que antes eram destinados à plantação de cana-de-açúcar e de soja. No entanto, o território dos Tapirapé ainda não está livre de invasões. Os Tapirapé têm relatado casos de invasões por posseiros e madeireiros. O projeto nacional-desenvolvimentista ainda assombra esse povo. Foi construída uma rodovia que passa dentro do território, e o Estado não cumpriu o acordo que era o pagamento de uma indenização a eles. Não é difícil perceber que os interesses econômicos superam a preservação de um povo. A meu ver o conhecimento está aliado a uma ação concreta no mundo social, e por isso ele deve ser alvo de intenções políticas. Os Tapirapé é um povo que tem sofrido constantes perdas do seu território para os

fazendeiros da região, que visam a ocupação dessas terras para plantação de soja e desmatamento.

Seguindo na contramão desse movimento, espero que a realização desse vídeo possa contribuir para a luta desse povo, pois o vídeo etnográfico é uma ferramenta que pode ser utilizada para difusão de um discurso político (COMOLLI. 2008). Esse vídeo pode trazer visibilidade à produção de artefatos dos Tapirapé, objetivando apontar caminhos para uma nova possibilidade de defesa desse povo. E, como afirmou Nestór García Canclini,

O objetivo final não é representar a voz dos silenciados, mas entender e nomear os lugares nos quais suas demandas ou sua vida cotidiana entram em conflitos com os outros. As categorias de contradição e conflito estão, portanto, no núcleo deste modo de conceber a investigação. Não para ver o mundo de um só lugar da contradição, mas para compreender a sua estrutura atual e sua dinâmica possível (CANCLINI, 2009, p.207).

Não existem muitos filmes ou documentários disponíveis sobre os Tapirapé, e, ao realizar uma busca na rede mundial de computadores, encontrei apenas notícias de um filme que foi produzido em 1934 e lançado em 1937. Esse filme foi feito no rio Tapirapé e trata dos povos Tapirapé e Karajá. No entanto, suas cópias se perderam e restam apenas algumas fotografias. Encontrei também um vídeo produzido sobre a Irmã Veva, da ordem das *Irmãzinhas de Jesus*. Isso é um incentivo a mais para produzir vídeos sobre os Tapirapé.

No entanto, é preciso observar a outra dimensão da produção audiovisual. Existem diversos vídeos gravados pelos próprios Tapirapé sobre os seus rituais, narrativas míticas, seus xamãs e demiurgos. Eles costumam utilizar celulares, câmeras fotográficas compactas e *handycams* para gravar. Esses vídeos não são editados, e permanecem no mesmo formato que foram gravados. Essa produção não circula para além das aldeias, talvez por não haver procura, ou simplesmente pelo fato de os autores não terem interesse em divulgá-los. Mas esses vídeos circulam bastante entre os Tapirapé. Quase todos os que têm um notebook, possuem um acervo de vídeos e fotografias produzidos na aldeia. É possível encontrar entre eles uma quantidade extensa de vídeos produzidos por outros povos.

Os Tapirapé vêem o vídeo como um instrumento político que pode auxiliar na proteção do território e da sua cosmologia. Muitos desses vídeos são utilizados nas escolas de educação escolar indígenas, existentes nas aldeias Tapirapé. O uso da câmera para gravar e fotografar é incentivado como método pelos professores do curso de

Licenciatura Intercultural da UFG. Provavelmente esse incentivo tenha influenciado essa produção imagética entre os Tapirapé. Obviamente, deve-se considerar que independentemente disso, os Tapirapé também utilizam vários equipamentos tecnológicos, a exemplo dos computadores, celulares, motos e televisores de plasma. Num debate realizado no mês de dezembro de 2014 na UFG, Gilson Ipaxi'awiga Tapirapé, disse que os Tapirapé não precisam mais que os brancos entrem na aldeia para filmar os seus rituais, pois agora eles tem condições de fazer esses registros. Mas segundo ele o que impede que eles mesmos façam essas gravações é a ausência de equipamentos, como câmeras, gravadores e programa para edição.

Charles Wagley (1988) e Hebert Baldus³ (1972) usaram intensamente a fotografia quando realizaram os seus trabalhos de campo entre os Tapirapé. Baldus (1972) fez o uso mais recorrente de imagens no seu livro sobre os Tapirapé, na forma de desenhos e fotografia. Já Wagley utilizou poucas fotografias em *Lágrimas de Boas Vindas* (1988). São imagens que retratam rituais, o principal enfoque do autor. No arquivo pessoal de Charles Wagley que se encontra na Universidade da Flórida, estão disponíveis as cópias do diário de campo de Wagley, e também as fotografias que ele fez dos Tapirapé. Essas fotografias procuram retratar tantos os rituais, quanto o cotidiano dos Tapirapé, como a caça, a fabricação de algum cesto ou alguma brincadeira.

Descobri o acervo fotográfico de Charles Wagley⁴ após ter realizado o trabalho de campo. Mas percebi que muitas das temáticas exploradas nas fotografias feitas por mim apresentavam semelhanças com as do antropólogo. Vi que na maioria das vezes realizamos o mesmo enquadramento. Fotografamos os mesmos rituais e as mesmas situações cotidianas na aldeia, como por exemplo o homem carregando a caça ou algum tipo de alimento. Buscamos também representar situações, como as partidas de futebol, o cozimento de alimentos e as demonstrações de afeto, carinho e cuidado entre os Tapirapé.

Enfim, compreendemos situações, acasos e rituais que existiram em tempos diferentes. Mas Wagley utilizou uma máquina fotográfica analógica, com filmes, enquanto que utilizei uma máquina fotográfica digital. O resultado perpassa pela questão da produção, pois as fotografias feitas pelo antropólogo passavam por um

³ Ambos foram os primeiros a realizar pesquisa entre os Tapirapé, Hebert Baldus de 1936 a 1937, Charles Wagley de 1939 a 1940, e posteriormente de 1955 a 1956.

⁴ O acervo encontra-se disponível no site da University of Florida [www.http://ufdc.ufl.edu/wagley/all](http://ufdc.ufl.edu/wagley/all)

processo químico, enquanto que as minhas passavam por um processo de lógica matemática. Wagley precisou chegar ao Rio de Janeiro para ver o resultado do seu olhar, enquanto que eu tinha o resultado imediato.

As fotografias de Wagley nos apresenta informações sobre aquele povo, e nos permite imaginar o seu modo de existência. As minhas fotografias nos fornece a informação que os Tapirapé ainda conservam uma série de práticas que estão representadas nas imagens de Wagley. Os Tapirapé não estão aprisionados nas imagens de Wagley, passaram por transformações, mas os mitos e o passado são sempre evocados através da fabricação de uma cesta, de uma pintura corporal, do canto, dos rituais, língua, mitos e a comida. Assim ao pegar num artefato ou ao ver uma pintura corporal inicio uma longa viagem a um passado na qual as minhas bagagens intelectuais de nada servem, mas é preciso buscar, mas de que modo?

Não sei qual foi o peso que essas imagens tiveram na elaboração das reflexões que Wagley fez sobre os Tapirapé, mas numa das cartas que troca com Heloísa Torres, ele lamenta que a câmera filmadora levada para o campo não funcionasse, e por isso ele não poderia registrar os rituais que estavam sendo realizados pelos Tapirapé (WAGLEY, 2008). Também é possível pensar que as imagens tenham influenciado Wagley em suas reflexões, uma vez que ele estudou na Universidade de Columbia e foi orientado por Franz Boas, tendo recebido, também, influências de Ruth Benedict, os mesmos que orientaram Margareth Mead em seu trabalho de campo.

Margareth Mead foi umas das pioneiras em utilizar a fotografia como uma ferramenta etnográfica (MENDONÇA, 2006). Apesar da pretensão que Mead tinha em usar a fotografia como material científico, as suas pesquisas trouxeram importantes contribuições para o desenvolvimento da antropologia visual e sensíveis contribuições para pensar a câmera e os sujeitos que estão diante dela. Mead, Gregory Bateson e Jean Rouch realizaram documentários etnográficos que suscitaram reflexões importantes nesse campo. Porém, no princípio da antropologia visual, segundo Macdougall, a antropologia sempre rechaçou o vídeo etnográfico como um elemento fundamental para o desenvolvimento da etnografia.

O ato de filmar era considerado uma forma de coleta de dados ou de (re)produção de cópias fiéis da realidade. Os filmes seriam mera ilustrações de correntes antropológicas existentes.(MACDOUGALL, 2005, P. 20).

O vídeo etnográfico assim, como o xamanismo, nascem da disposição de encontrar e ouvir o que o outro tem a dizer. Mas o que caracteriza um filme etnográfico?

Procuro pensar a produção do vídeo etnográfico como uma espécie de estratégia de guerrilha, ou fazer um cinema de guerrilha. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado. Pretendo transformar corpos em imagens e apresentar ao espectador que ver o vídeo e as fotografias, novas referências artísticas e os modelos de ver e organizar o mundo entre os Tapirapé. Procuro dizer algo com as imagens que produzimos, assim somos obrigados a aguçar e ativar os sentidos em campo, sobretudo, necessita tomar iniciativas. Vejo a imagem como um instrumento fundamental na luta em defesa e conquista de novos territórios para os povos indígenas. Mas,

O que significa "dizer algo com as imagens?" Este "algo" ao mesmo tempo estranho, querido e costumeiro, quando são as imagens dos outros, como nas fotos de outros antropólogos que me encanta ver, olhar, escrever. Mas um algo sempre novo, inesperado e desafiador quando me obrigo a pensar a praticar uma experiência desusada. (BRANDÃO, 2004, p. 29).

Deste modo, penso que o vídeo etnográfico faz uma representação, uma tradução e interpretação de outra cosmogonia. Ele está em constante produção e construção, uma vez que ele permite através do debate e do diálogo tanto com o nativo quanto com outros pesquisadores, a construção e o compartilhamento de novas formas de saber, e mesmo após a sua finalização e apresentado aos sujeitos que dele participaram, o vídeo etnográfico permite a alteração na sua narrativa.

Embora tenha planejado, o vídeo com os Tapirapé também sofreu mudanças no seu processo de produção. No primeiro momento eu pretendia que esse filme fosse resultado de um trabalho em conjunto com os Tapirapé. Porém, no decorrer das gravações percebi que a temática do filme atenderia mais aos objetivos da minha pesquisa, do que necessariamente a uma demanda dos próprios Tapirapé. Diante disso, decidi que faria esse filme para cumprir com os objetivos da minha pesquisa e posteriormente faria um filme a partir de uma temática proposta por eles. Em julho deste ano de 2014, três Tapirapé me procuraram com a proposta de fazer um filme sobre o mito de criação dos Tapirapé. A proposta era bastante audaciosa, eles pretendiam construir uma aldeia no meio da floresta para realizar as filmagens. Disse a eles que eu cuidaria de toda parte técnica, que envolvesse câmeras, iluminação som. Mas infelizmente eles adiaram o projeto para o ano de 2015.

Fazer um vídeo sobre a pintura corporal Tapirapé nasceu a partir da ideia de descobrir e mostrar como se dá o processo dessa pintura entre esse povo e a concepção de transformação do corpo entre eles. O ato de pintar e enfeitar o corpo é também uma

forma de metamorfose corporal, semelhante ao ato de transformar em onça, peixe ou pássaro praticado pelo Xamã Tapirapé. Diante disso, percebi a necessidade de filmar os Tapirapé, pois pretendia mostrar para os outros e também deixar registrar para eles a minha visão sobre a pintura corporal. Outro tema que sempre me instigou foi o xamanismo e o seu caráter paradoxal, no qual o Xamã é considerado o protetor da aldeia, mas ao mesmo tempo representa uma ameaça para os Tapirapé. A minha busca era conectar essas duas temáticas nesse vídeo, não queria uma explicação lógica, mas mítica, porém temia que essa busca por uma explicação mítica ganhasse contornos racionalistas.

Na primeira viagem, realizada em julho, não levei equipamentos de luz e devido a esse descuido não foi possível registrar cenas importantes do ritual que foi realizado a noite. As gravações foram possíveis de serem realizadas devido a participação de Karanowore Tapirapé que controlava a câmera, e Makarore Tapirapé controlava o áudio. Na segunda viagem, levei equipamentos de luz, e apesar de pouca potência, elas ajudaram na captação de imagens nos momentos de pouca luz. Estávamos no mês de janeiro e chovia muito, e ao correr os olhos numa panorâmica pela aldeia, eu via uma paisagem verde, com folhas molhadas pelas chuvas e havia muita água nos rios. Mas as chuvas atrapalharam algumas gravações, no entanto, isso não foi um obstáculo.

Assim, as gravações foram realizadas em dois períodos diferentes, e também através de duas formas diferentes de gravar. Na primeira viagem que fiz foi gravado o ritual de *Araxã*, durante os dias que passei na aldeia, quem fez a maior parte das gravações foi Karanowore. Entreguei uma câmera fotográfica, e que também filmava - Canon 5D Mark II,- para ele, enquanto eu revezava na captação do áudio com Makarore. Não tinha um roteiro estabelecido, simplesmente tinha uma temática principal que nos guiava pela aldeia, que era gravar o processo de pintura e enfeite corporal e conversar com as pessoas que participavam desse processo. Karanowore foi o guia dentro da aldeia e ele decidia como gravar e o que gravar. Tivemos acesso a todas as pessoas que estavam enfeitando e pintando os corpos e se preparando para o ritual. Ao final das gravações vi que eu não tinha conseguido falar com nenhum Xamã, me senti bastante frustrado.

Na segunda viagem a aldeia, realizada no mês de janeiro, levei um cinegrafista profissional para nos auxiliar nas gravações. Ao voltar para casa fui rever as gravações realizadas por Karanowore e pelo cinegrafista profissional, Douglas Barbosa. Como era de se esperar, havia uma diferença substancial entre as imagens feitas por eles. Em

relação às imagens produzidas por Karanowore, as que foram de feitas por Douglas possuem uma qualidade técnica no que se refere a enquadramento, áudio e luz. No entanto as cenas gravadas por Douglas demonstravam que ele estava perdido no meio de um turbilhão de situações que aconteciam durante o ritual que estava sendo realizado. A câmera estava inquieta, o enquadramento em determinadas situações não durava mais do que poucos segundos.

Karanowore, sempre gravava com uma câmera na mão, uma vez que o momento exigia mobilidade da câmera, pois alguém estava fazendo uma pintura corporal ou um ritual. Já as imagens feitas por Douglas Barbosa, eram intercaladas entre a câmera na mão e um tripé. Eles eram duas personagens que se movimentavam em diferentes situações das gravações. Douglas quando estava com a câmera na mão não sabia exatamente o que era importante gravar, no entanto, quando a câmera estava sob o tripé, ele tinha mais segurança e desta forma, as imagens ficavam tecnicamente melhores.

Já Karanowore, quando estava com a câmera na mão, tinha o domínio da situação, pois sabia o que estava acontecendo diante da lente da câmera. Entretanto é preciso observar outros fatores. Provavelmente Karanowore nunca tenha usado um tripé. O que estava sendo gravado fazia parte da sua cosmologia, ou seja ele vivia aquilo, ele cresceu participando daquele cotidiano. É o conhecimento da técnica versus a intensidade da imagem. Por meio dessas imagens produzidas, é importante pensar que o meu trabalho de campo desde o início foi construído através de atividades colaborativas entre eu os Tapirapé e também por não Tapirapé.

A participação de Karanowore e Makarore nas gravações se deve à relação que já tínhamos quando o primeiro estudava no curso de Licenciatura Intercultural da UFG. E também foi a família de Karanowore que sempre me hospedou em suas casas. Não houve nenhuma preparação técnica ou realização de oficinas para operar a câmera. Porém eles já tinham experiência em gravar com câmeras handycams e de celulares. Deste modo, eu simplesmente mostrei como operar a 5D, e alguns modelos de enquadramento. Quanto ao Douglas, o motivo da escolha era que já havíamos trabalhados juntos em gravações, e ele também já tinha gravado em aldeia Guarani e em comunidades Quilombolas. Tinha, diante de mim, duas formas diferentes de enquadrar as pessoas e as coisas. Os vídeos não seguirão um ritmo uniforme, no que se refere a temas.

A meu ver um filme etnográfico ou um documentário são definidos na mesa de edição, é nesse momento que o filme ganha corpo e ritmo, determinadas cenas são

cortadas e são realizadas novas conexões entre cenas. Desse modo, ao abdicar do processo de edição de um filme, o diretor transfere o poder de definir os rumos e as sequências do seu filme para outra pessoa.

É um desafio criar um roteiro diante da multiplicidade de temas que existentes na aldeia. O desafio era encontrar um enredo ou um ritmo para o filme. O processo de gravação do filme apresentava que o resultado seria uma narrativa filmica desencontrada. Embora a proposta fosse fazer um filme etnográfico, decidi que precisava de uma personagem. No primeiro momento, a impressão que tenho é que tudo que havia sido gravado parecia uma torre de babel composta de imagens. A meu ver, faltavam cenas para iniciar e finalizar o vídeo, faltava uma personagem que serviria como dispositivo e que ligasse uma cena a outra.

Entrevistei Makato, mulher do cacique da aldeia e a principal referência para falar sobre a pintura corporal. Entrevistei o cacique Kamairaho, e os dois xamãs Irãpire e Kaxiwera. Os obstáculos parecem que vão sendo contornados, Makato e o seu marido o cacique Kamairaho parecem ser boas personagens para conduzir o filme, pois eles dominam o tema da pintura corporal e dos rituais.

Em *Os cinco Cs da cinematografia* (The Five C's of Cinematography), Joseph V. Mascelli (1998) chama a atenção para o processo de produção da imagem cinematográfica. Para isso ele utiliza cinco conceitos chaves na sua abordagem: *Câmera ângulo, continuidade, corte, composição, Close-up*, pelos quais o fotógrafo iniciante tem um método de aproximação da prática de direção de fotografia no cinema (MASCELLI, 1998).

A posição da câmera é determinada pelo significado da narrativa (MASCELLI, 1998, p. 65). Entender esse ponto é importante, pois será que paramos para refletir o porquê de estarmos olhando, e para o que estamos olhando? Será que é uma boa imagem que nos atrai ou porque precisamos que ela se mova no decorrer da história? Sobre o corte, ele afirma que, *É possível cortar em qualquer lugar, qualquer ação acontecendo a qualquer momento* (MASCELLI, 1998, 108).

Flusser (2008) expõe a outra face do funcionamento e função das máquinas, especialmente das câmeras fotográficas. Para ele é o engenheiro, ou o programador quem define o formato das imagens que o fotógrafo produz. A esse formato o autor chama de imagens técnicas: são imagens produzidas por aparelhos que por sua vez são produzidos por textos científicos. Por trás da intenção do fotógrafo de produzir determinada imagem está a intenção de quem produziu a câmera fotográfica. Tal crítica,

no caso na contemporaneidade, afirma que somos manipulados pela indústria que nos faz acreditar que podemos criar, mas na verdade o que fazemos é simplesmente apertar um botão. Trata-se da alienação humano frente aos próprios objetos que consome (FLUSSER, 2008). Mas Benjamin já havia notado algo semelhante no ato de fotografar “A natureza que fala a câmera não é a mesma que fala ao olhar, é outra especialmente por que substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (1985 p. 75). Dominar a técnica de fotografar ou filmar não basta é preciso conhecer o cenário que está diante dos nossos olhos, devemos nos libertar do domínio da técnica e nos encantarmos com as performances dos xamãs que dançam e cantam para os espíritos (HENLEY, 2009).

Durante as gravações, focamos em cenas do cotidiano dos Tapirapé, e quando eles estavam se preparando para os rituais. Procurei mostrar os momentos em que eles produziam máscaras ou algum artefatos, jogavam futebol, as feituas das pinturas corporais, rituais e danças. O tema do xamanismo também está presente no vídeo, principalmente através da fala de dois xamãs. O medo era um sentimento que aparecia constantemente, seja por parte das pessoas que temiam, mas viam no Xamã uma garantia de proteção, ou dos próprios xamãs que temiam a morte, caso fossem acusados de feitiçaria.

Determinado dia, um Xamã mostrou para mim alguns objetos de realizar feitiço para matar outras pessoas. Pedi permissão a ele para filmar enquanto ele mostrava como usar aqueles objetos. Mas ao final do mesmo dia, esse Xamã foi até a minha barraca para pedir que eu não exibisse aquelas imagens para outros Tapirapé, pois ele corria risco de ser morto. Prometi a ele que eu nunca mostraria aquelas imagens. O compromisso com o entrevistado é um fundamento inquestionável de quem filma, e que faz parte da ética que precisamos ter em campo.

Busquei, durante as gravações, imagens que pudessem relacionar o xamanismo, a pintura corporal e a produção de artefatos. Percebi que a complexidade dos artefatos exibida pelos Tapirapé nos desenhos parece ser decorrente do próprio valor da experiência que eles têm enquanto reflexão cosmológica. Cabe aqui citar a relação que o xamanismo tem com a imagem e conseqüentemente com o filme etnográfico. Se para Carlos Fausto (1999) não existe xamanismo sem guerra, ou vice versa, a meu ver não existe xamanismo sem a imagem. A imagem está presente na pintura corporal, nos desenhos e nas narrativas dos xamãs sobre aquilo que ele viu durante as viagens que realizou durante os seus sonhos.

O grande desafio dessa pesquisa, não é apenas colocar em cena os indivíduos que filmo, mas sim deixar que seus corpos apresentem diante das câmeras a sua *mise-en-scène*. Filme, portanto, não apenas para mostrar as imagens do grafismo ou os corpos dos Tapirapé, mas também para mostrar outras formas de relação de entre os sujeitos que constroem seus cotidianos e sua arte.

Nesse processo procuro inverter a perspectiva, procuro aproximar do ponto de vista deles, ou seja, mostrar o grafismo dos Tapirapé como uma arte de construção de mundos e não como apenas artefatos. No momento, presumo ser importante colocar um pouco de imaginação num mundo que está dominado pelo discurso desenvolvimentista, ou como bem afirmou Pier Paolo Pasoline sobre o cinema poesia, "pretendo usar a câmera como um instrumento de fazer poesia" (PASOLINE, 1982, p. 21).

A imagem do grafismo revela um potencial expressivo, uma vez que, esta imagem possui, entre outras coisas, o estatuto de veículo de contato com diferentes realidades e humanidades existente entre os Tapirapé. Para o entendimento de mundos não-humanos os canais de comunicação como as cores, as melodias, os odores, as performances, os grafismos demonstram ser em muitos casos mais fortes do que a palavra, ou a escrita (GALLOIS, 2002), daí a importância de se fazer um vídeo sobre a pintura corporal.

Este vídeo tem como princípio desenhar os mesmos traços que a tinta de jenipapo e urucum fazem nos corpos dos Tapirapé. No filme cada seguimento será uma cena desenhada sobre o real, ou melhor, sobre seus corpos. Mesmo que cada plano não dure, pois um plano será substituído por outro, esta será uma experiência única que transformara a luz, as impressões digitais e os corpos em imagem. Transformarei os corpos em imagens, imagens que nos ajudam a pensar diferente. Para Etienne Samain,

É fato de que toda imagem (um desenho, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, um fotograma de cinema, uma imagem eletrônica ou infográfica) nos oferece algo para pensar: a um pedaço do real para roer, ora uma fâisca do imaginário para pensar. (SAMAIN, 2012, p. 22).

A reelaboração do processo de narrar e olhar o “nativo”, através das imagens, é, sem dúvida, um desafio para o processo de criação das narrativas videográficas. Comolli (2008) se referindo a imprevisibilidade do documentário afirma que um dos principais elementos que o definem é a liberdade que as personagens têm diante das câmeras. Para o autor, se a personagem do documentário seguir um determinado roteiro para atuar diante das câmeras, o filme deixa de ser um documentário passa a ser uma

ficção. Mas a maioria das cenas que vemos num documentário ou um vídeo etnográfico são encenadas, ou seja não imprevisíveis. O debate sobre a ficção e realidade no documentário ou verdade no vídeo etnográfico já está superado. Cabe ao diretor definir os rumos que o vídeo deve tomar, seja durante as gravações ou no momento da edição. Mas como? Quando estamos em campo para gravar a incerteza impera, não basta procurar o real, é preciso criá-lo.

Mas quais são os limites do uso da câmera em campo? Lévi-Strauss, numa entrevista ao jornal francês *Le Monde*, afirma que não via a importância da fotografia na realização da sua etnografia, para ele, fotografar era uma perda de tempo, e seria mais produtivo se estivesse fazendo anotações em seu caderno de campo. Quando estive pela primeira vez entre os Tapirapé, conheci uma antropóloga francesa do Centre National de la Recherche Scientifique, CNRS. Ela questionou se o que eu estava fazendo, fotografar e gravar, seria mesmo etnografia. Na sua concepção, a melhor forma de se fazer uma etnografia seria anotar no bom e velho caderno de campo. Essa interpretação do uso da fotografia e vídeo em campo é semelhante às que eram feitas sobre os filmes etnográficos nos anos 50 e 60. Para muitos etnógrafos, o vídeo não poderia ser considerado uma forma de etnografia, o ideal era o caderno de campo (MACDOUGALL, 2005).

Uma das características do vídeo etnográfico é a intensidade da tomada, ou seja, a ideia é reforçar a importância da cena que está sendo gravada e o seu potencial político, ideológico ou antropológico em detrimento do seu potencial técnico. Assim,

A antropologia visual era vista não como uma nova contribuição significativa à antropologia, mas como um modo diferente de comunicar interesses já definidos pela antropologia escrita. A tradução desses interesses em uma forma visualmente expositiva não passava, assim, de um mero acessório. (MACDOUGALL, 2005, p. 20)

Diante das diversas transformações sobre o uso e na produção de imagens na antropologia, recentemente entrou em cena a produção audiovisual indígena. A partir do momento em que os povos indígenas iniciam um processo de produção de imagem sobre eles mesmos, passam também a produzir os seus próprios discursos imagéticos. O vídeo autoetnográfico rompe com o modelo de tradição imagética criada por cineastas brancos e assume uma nova perspectiva, a perspectiva do índio. Ou de acordo com Bill Nichols (2008), o modelo "nós falamos deles para nós ou para os outros" foi substituído pelo modelo "nós falamos de nós para nós mesmos ou para os outros". Em relação a representação, Alice Martins sugere que:

A figura do *outro*, presente nos filmes etnográficos, se desfaz, perdendo a centralidade na narrativa, na experiência partilhada não só entre os diretores, mas com toda a comunidade que performa em seu próprio cotidiano. Há uma história a ser vivida e a ser contada, e há os sujeitos que a performam, tomando parte da tessitura construída ponto a ponto, cena a cena. (MARTINS, 2013, p. 08)

A minha tentativa é pensar como esses corpos performáticos tem dialogado com os corpos que filmam e como isso tem refletido no percurso da luta política empreendida pelos povos indígenas. Os filmes produzidos pelos próprios indígenas não são a única solução para o problema da forma como estes são vistos pela sociedade envolvente, no entanto são filmes que ressoam questões do nosso tempo como a autorrepresentação. Este fato também é um indicativo de que os projetos que visam a preparação de indígenas para operarem câmeras filmadoras buscam soluções para a ausência do sujeito indígena no cinema, sem que ninguém realmente saiba para onde eles levam. Mas é preciso continuar filmando, pois, como afirma Deleuze “não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que nos parece um filme ruim” (DELEUZE, 2005, p 296).

Fazer um vídeo etnográfico implica experimentar, novas formas de resistências. Portanto, fazer cinema é uma inscrição social, territorial, ideológica, que pode tornar outro mundo possível, de modo que outras formas de estar no mundo têm a chance de acontecer. Seja numa aldeia indígena no meio da Amazônia, num bairro em Goiânia, ou num Studio de gravação, o cinema, hoje, é a reconfiguração do mapa do tempo e do espaço, realidade e imaginação, que melhor reflete o estar no mundo.

Assim, diante das novas formas e técnicas para se produzir cinema, nos perguntamos, qual é a função do vídeo etnográfico atualmente? Quando invocamos a sua a imagem, o que vem em nossa mente é a diferença e a imprevisibilidade. Ele levanta questões sobre as novas formas de produção e criação. Isso implica numa postura social, estética e política. Embora um filme etnográfico não obtenha o alcance e a mesma comunicabilidade de um filme de massa, uma vez que ele está deslocado por outras mídias como a TV e o cinema de blockbuster, mas ele provoca reações em quem vê. A sua atitude pode ser de apoio ou de denúncia, simples constatação ou contestação. Diante disso, fazer um filme etnográfico pode ser uma atitude subversiva, uma atitude política por excelência.

Referências

- BALDUS, Herbert. *Tapirapé: Tribo tupí no Brasil Central*. Edusp, Companhia Editora Nacional, SP, 1970.
- BENJAMIN, W. A pequena história da fotografia. In: *Magia, arte e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Brasiliense, SP. 1985.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Fotografar, documentar, dizer com a imagem. In. *Cadernos de antropologia e imagem*, UERJ, Rio de Janeiro, 18 (1), 2004.
- COMOLLI, Jean Louis. *Ver e poder*. Edt. UFMG, BH, 2008
- FAUSTO, Carlos. Da inimizade: Formas e simbolismo da guerra indígena. In. *A outra margem do Ocidente*. Org. NOVAES, Adauto. Companhia das Letras. SP, 1999.
- FLUSSER, Villén. *Filosofia da caixa preta. Ensaios para futura filosofia da fotografia*. Anablume, SP 2008.
- HENLEY, Paul. Da negação: Autoria e realização do filme etnográfico. In *Imagem e conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Org. BARBOSA, Andréa, CUNHA, Edgar Teodoro, HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Editora Papirus Campinas, 2009.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. Ilustrações: índios Wajãpi. *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi*, Rio de Janeiro, Museu do Índio-FUNAI/APINA/CTI/NHII-USP, 2002.
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert. Experiência estética e simpatia bergsoniana. In. ANDUJAR, Cláudia. *A Vulnerabilidade do ser*. São Paulo. 2005.
- LAGROU, E. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. IN: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html> Acesso em: 03/09/2011.
- MACDOUGALL, David. Novos princípios da antropologia visual. In. *Cadernos de antropologia e imagem*, UERJ, Rio de Janeiro, 21 (2), 2005.
- MARCUS, George. “A estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: experiências em colaboração e intervenção. In. *Imagem e conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Org. BARBOSA, Andréa, CUNHA, Edgar Teodoro, HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Editora Papirus, Campinas, 2009.
- MARTINS, Alice Fátima. *As hiper mulheres* kuikuro: apontamentos sobre cinema, corpo e performance. Manuscrito, 2013.
- MASCELLI, Joseph V. *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*. Los Angeles: Silma-James Press, 1998.
- MENDONÇA, João Martinho de. O uso da câmera nas pesquisas de campo de

Margareth Mead. In. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, RJ, nº 22 (1) 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PAULA, Eunice Dias de. Fazendo as regras: Relação dos Tapirapé com a Escrita. In. *Rev. Museu Antropológico*. UFG. V. 3/4, n. 1, jan./ dez. Goiânia 1999/ 2000.

WAGLEY, Charles. *Lágrimas de boas-vindas : os índios Tapirapé do Brasil Central*. Edusp, São Paulo, 1988. 304 p. (Reconquista do Brasil, 2 série, 137).

_____. Cartas do campo: Charles Wagley (Mariza Corrêa). In. *Querida Heloisa/ Dear Heloisa: Cartas de campo para Heloisa Alberto Torres*. Org. CORRÊA, Mariza, MELLO, Januária. Núcleo de Estudos de Gênero - Pagu, Série pesquisa- Unicamp, Campinas, 2008.

TAPIRAPÉ, Makato. *O corpo como suporte para a geometria Apyãwa/Tapirapé*. Monografia de conclusão de curso. Licenciatura em Ciências Sociais. UNEMAT. Barra dos Bugres, 2010.

VIDAL, Lux. *Grafismo indígena. Estudos de Antropologia Estética*. Studio Nobel/Edusp/FAPESP, SP, 1992.

VILAÇA, Aparecida. O que significa tornar-se outro? Xamanismo e o contato interétnico na Amazônia. In. *RBCS*, vol. 15, nº 44, SP, 2000.

Mesas Redondas

Cartografias da Margem.
Visibilidade e classes trabalhadoras no Rio de Janeiro/Brasil

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz¹

Resumo

Gostaria de desenvolver algumas considerações acerca da centralidade das redes de socialidade na produção de estratégias de ocupação do tecido urbano por sujeitos que, por sua posição social nos extratos desfavorecidos da classe trabalhadora, são desconsiderados dos projetos de renovação urbana. O problema da (in-)visibilidade de tais personagens, que é construída socialmente, nos coloca um desafio para pensar e para a prática da produção audiovisual.

Palavras-Chave: Rio de Janeiro; classe trabalhadora; (In-)visibilidade.

Reflieto aqui sobre a dificuldade de narrar a experiência vivida em trajetórias de sujeitos marcados pelo trauma e, sobre as abordagens e as formas da etnografia capazes de lidar com as linguagens dos homens e mulheres que experimentam e nomeiam o mundo em que vivem. Nesse trabalho discuto os desafios para se fazer um filme etnográfico com personagens que vivem um processo de invisibilização social. Habitando as franjas da ilegalidade, adotam táticas de autodefesa que se pautam nesse lugar de ocultamento. Acompanho aqui diversos sujeitos que em suas performances despontam contra a invisibilidade e ocupam a cena na praça pública.

De uma primeira experiência de diálogo com uma mulher que carregou o seu bebê pelas imediações da praça durante os seus primeiros cinco anos, amamentando e fazendo seu fogo para preparar o almoço sob as árvores diariamente, parti para outros espaços próximos, vizinhos, todos eles constituem relações uns com os outros. No morro do 94, fomos recebidos por Elias, que construía, aos poucos, sua casa, a

¹ Professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal Fluminense e Coordenadora do Laboratório do Filme Etnográfico/UFF. Email: analu01@uol.com.br

segunda, para alugar. Guardador de carros, vive do movimento criado pela Universidade, assim se mantém ali morador do morro. Também compõe esse panorama de situações a história do Mama África. Meninas crescidas habitam as franjas da marginalidade, expostas à relação com os poderes dos grupos que se formam no negócio do tráfico de drogas. Restrições à cidade impõem áreas permitidas ou proibidas pela relação que se estabelece com esta ou aquela facção.

Desse modo, os territórios que conectam nossa cartografia em filme são:

1. A rua e as estratégias de seus moradores.
2. Ocupações de casarões antigos e a memória de seus habitantes.
3. A ocupação dos morros da região e as relações de seus moradores com os seus outros.

Apresento aqui olhares sobre nossos achados empíricos e elaborações metodológicas. Falo na primeira pessoa do plural, pois este trabalho não realizo sozinha, mas com um conjunto de interlocutores, jovens pesquisadores em formação, estudantes de ciências sociais, história e antropologia, na Universidade Federal Fluminense, em Niterói/RJ.

O primeiro problema a enfrentar seria: como realizar tal cartografia em filme? Um método cartográfico nas ciências humanas foi experimentado por Deleuze e Guatari (1995), e pela sua recepção brasileira (Rolnik e Guatari, 1986; Pelbart, 2013). O problema da invisibilidade social de certos personagens não se resolve com a política da representação e do reconhecimento. Os sujeitos defendem-se do estereótipo, para além de o manipularem. Recusam todo nome: à categoria “favelados”, respondem com a noção de “comunidade”. À formulação “pessoas em situação de rua”, deixam claro que não pretendem sair da rua, não há horizonte de projeto, ao contrário, são as táticas cotidianas que dão conta do fundamental problema da vida (de Certeau). Nesse escopo, aceitam a política da identidade, quando o Estado impõe a oficialização como forma de acesso a poucos recursos. Grandes projetos são os do Estado que desloca populações, demole prédios antigos, remove todo um povo do lugar que habitou por décadas.

Desde cedo ficou claro que, nesse trabalho, não se tratava de pensar o espaço urbano, estudar a Praça, mas de reconstruir experiências, pontos de vista oriundos de posições sociais específicas de onde se vive a cidade de determinada maneira. Cartografar posições, mapeando a heterogeneidade da classe trabalhadora.

Aqui já não se faz necessário adotar uma narrativa que se organize em começo-meio-fim da história, posto que não estrutura um argumento em causa-consequência, ou antes-depois. Mais que isso, seguimos personagens, atentos às suas estratégias. “O trabalho da cartografia não pode se fazer como sobrevôo conceitual sobre a realidade investigada. Diferentemente, é sempre pelo compartilhamento de um território existencial que sujeito e objeto da pesquisa se relacionam e se codeterminam” (Alvarez e Passos, 2009). Habitamos a cidade de Niterói, que difere de si mesma conforme o lugar de experiência que se faz dela.

Recortamos como espaço da observação etnográfica uma região que vai se reconfigurando a partir dos percursos e relações construídas pela população estudada. Detivemo-nos inicialmente no ponto de vista dos moradores de rua que habitam a praça e em suas relações construídas com os morros, os cortiços, as vielas ocupadas pelas classes trabalhadoras que habitam o bairro, com os pequenos comerciantes, as Igrejas e o tráfico de drogas. Faz parte desse panorama ainda a situação que a região metropolitana do Rio de Janeiro vive há quatro anos, desde a ocupação militar dos morros, com a política pública de policiamento ostensivo dos espaços populares, o chamado “choque de ordem”, que fragiliza posições sociais, legitimando a violência como linguagem da apropriação do espaço urbano.

Ao definir o campo estudado como espaço de pontos de vista, realizamos uma antropologia da experiência que se interessa por compreender a cidade vivida, percebida e concebida pelos homens e mulheres que a ocupam. O terreno de pesquisa é mediado pela produção de fotografia e vídeo, no estudo das relações que distintos personagens estabelecem com a cidade. Visamos desenvolver abordagens audiovisuais em torno das distintas experiências que esses sujeitos fazem do espaço urbano. O trabalho com o filme etnográfico permite desenvolver diversos recursos para estabelecer relações compreensivas com diferentes experiências. Acompanho personagens que vivem a cidade à partir de sua margem. Moradores dos morros invisibilizados pelo traçado urbano, que habitam a praça, em seus percursos, relações e tempos de lazer, narram histórias de vida e ocupação urbana.

A Praça da Cantareira apresenta-se como o centro de redes de socialidade e lugar privilegiado de observação (de quem olha e de quem é olhado) por reunir diferentes experiências do espaço urbano: moradores de morros com suas casas próprias, moradores de cortiços, habitantes de rua.

A metodologia utilizada consiste em basicamente compartilhar o espaço do vivido, isto é, coabitar os bancos da Praça, visitar a ocupação em dias de gravação em que colhemos depoimentos individuais e/ou coletivos, realizamos oficinas, de *stencil*, de fotografia, projetamos filmes, devolvemos material gravado em vídeo, abrindo-nos para uma escuta atenta.

Encontramos um tecido urbano extremamente recortado por diversas formas de violência e jogos de poder e nos instalamos em um espaço de pontos de vista, segundo a abordagem que construímos na prática de produção de filme etnográfico, estreitando o diálogo com aqueles que permanecem no espaço da praça, habitando-a como casa ou como espaço de convivência. Estreitando diálogos com aqueles que vivem noite e dia nesse território, buscamos compreender como é que vai-se configurando uma “política do chão” (Lepecki, 2012). As performances dos moradores da praça oscilam entre a discrição, habitando o banco do lado mais escuro, sob as árvores, e a força da visibilidade total quando, como pedintes, se impõem de modo irrecusável.

Conheci Marcia quando ela fazia seu almoço na calçada da rua que dá acesso à Universidade. Dormindo sobre um lençol que os separava do asfalto, Marcia amamentava Douglas. Depois de engravidar do amigo de seu marido sai da ocupação (que por não se identificar sob esta categoria, é chamada de cortiço ou favela), conhecido como Beco do 27. Marcia, de vez em quando, fala uma língua própria, sua performance é a da mulher brava, a fera. Os homens comentam que as mulheres na rua são as mais bravas, rudes, difíceis. Ela se sentia feliz ao ser chamada de a mãe da praça. Além de seu filho e de seu homem, alimenta os companheiros que contribuem de algum modo com a preparação da refeição.

O seu direito à maternidade é algo que não está dado. Depois de vários episódios em que a mãe corre o risco de perder o seu filho, apreensões pela polícia militar, busca de assistentes sociais, rondas da guarda civil metropolitana, ela cede à pressão de um senhor da Igreja local, que tira os documentos de toda a família e leva Douglas pra viver na casa de sua filha mais velha na zona norte do Rio de Janeiro. Sem o filho, Marcia se torna cada vez mais brava, e bebe muita cachaça.

Carlos é o pai de Douglas, nesse tempo em que o filho é retirado da rua, a bebedeira se aprofunda, briga com Marcia, intensifica o consumo de crack e tem um ataque cardíaco. Depois de um tempo hospitalizado, retorna à Praça de São Domingos e ele e Marcia herdaram do pai da primeira filha de Marcia, um barraco no 27.

O 27 é um casarão ocupado por muitas famílias há cerca de três décadas. O casario colonial do bairro permaneceu abandonado durante meados do século XX, uma série desses casarões foi ocupada em torno dos anos 80. Com distintas situações, a mais frequente delas é a cobrança de aluguel por aqueles que primeiro se apropriaram dos imóveis abandonados. A auto construção transforma cada cômodo em uma unidade familiar. Nos espaços de quintal proliferam as construções de madeira e Eternit, sem instalação de água encanada ou esgoto. Os banheiros são comuns, o acesso à água vai sendo multiplicado a partir de instalações caseiras, assim como ocorre também com a luz.

Baiano vivia na Praia das Flechas, aos finais de semana confraternizava com seus amigos na Praça. Sua performance tinha uma força. Sua voz era grave e alta e seu tipo físico dourado pelo sol, cabelos compridos cacheados, vivia do mar. Ele encontra Maria, jovem migrante que se envolve com o tráfico e se torna usuária de crack. Acolhendo-a consigo na praia, passam a viver na gruta sob o MAC, o Museu de Arte Contemporânea, símbolo do projeto de desenvolvimento da cidade, cujo ícone é o prédio projetado por Niemeyer.

João guardava carros. Ao ser demandado pela sua história mostra sua pele cheia de cicatrizes. Esse jovem falador, afetuoso, aberto a uma boa conversa, morreu na praça de ataque cardíaco, sem suportar o crack. Senhor Marcha Lenta é operário da construção civil aposentado, construiu os hotéis de Copacabana e diz que eles acabaram com a Praia do Morro do Vidigal. Todos esse personagens habitam a casa invisível habitada pelos moradores que é a praça.

Encontramos no diálogo com essa população suas histórias de migração organizadas a partir de experiências de trabalho, faz-se necessário reconhecer seus hábitos e modo de vida particulares, seus valores e as soluções que elaboram como táticas de reprodução da vida, esse passo exigiria uma concepção de ciência que tem como primordial o diálogo com a lógica dos sujeitos estudados, e uma crítica ao modo como a política pública é elaborada de forma antidemocrática. A permanência dessa população na rua, na praça e na praia, a sua tranquila relação com os moradores do entorno, podem indicar um reconhecimento tácito de seu direito a permanecer ali fundado numa história das metamorfoses do espaço urbano pautada na implementação de projetos de desenvolvimento de autoria do Estado que desconsidera certos personagens.

Nossa atividade está na descrição dos fenômenos observados, esboçando uma compreensão das formas atuais, segundo as perspectivas dos sujeitos que vivem a cidade. Observamos redes de circulação conhecidas dos moradores das ocupações e da rua que apontam intersecções entre distintos moradores da região, entre diversas posições sociais.

Encontramos dificuldades para a produção de narrativas referidas às experiências socialmente valoradas como de insucesso. Os relatos trazem histórias trágicas, de abandono, violência doméstica, orfandade, que são rapidamente referidas como justificativa ao estar ali. Uma abordagem do presente, colada às práticas e às performances, aos corpos em relação, que constituem a paisagem humana do espaço estudado, é a que nos auxilia a estabelecer relações compreensivas com esta população. A perspectiva das pessoas é permanecer ali, habitando os bancos da praça, as ocupações, o morro. Aprender a ver é o aprendizado que a pesquisa etnográfica proporciona.

Tais redes de relações são constituintes de sujeitos. Só as enxergamos se aceitamos o risco da etnografia. Os moradores da praça caminham pela cidade. No morro do 94 vão carregar sacos de cimento, ou papéis. Muitos jovens, muitas crianças caminham pelas ruas, apesar do discurso do medo ser muito presente. Niterói tem ainda esse tom de vida no bairro, mas os bairros se subdividem em espaços de classe, e desses lugares só se vê uma parte da cidade.

Desde o início da pesquisa de campo a presença da câmera de vídeo foi central no estabelecimento das relações. Buscamos encontrar com a câmera uma multiplicidade de olhares que revelem territórios de encontros e composições entre diversos.

A devolução

A edição de vídeo prepara material para o olhar dos que aparecem nas imagens, devolver o material gravado, editado, para os sujeitos filmados, é momento de poder reencontrar-se com a própria imagem, em sessões coletivas de exposições de vídeo. O objetivo inicialmente concebido, a realização do mapeamento das formas de ocupação do espaço urbano e das redes de relações entre moradores do bairro de São Domingos, foi se redefinindo e especificando. O levantamento dos fluxos e uma história das formas de habitação na região está ainda em esboço.

O trabalho com imagens, vai assumindo a forma que a relação estabelecida com os moradores da região indica. A realização de vídeo e a formação da equipe para a produção e edição de vídeo passam, necessariamente, por devoluções com exibição do material produzido para os sujeitos filmados. O momento de ver-se opera no aprofundamento da relação de pesquisa. Na Praça, projetamos às noites, as imagens ali gravadas. Os seus personagens se reconheceram, a ausência do jovem morto dói, os estudantes assistem, os donos de restaurantes do entorno à praça vem perguntar de onde somos. Também somos observados.

O objeto-abjeto

Nossa cartografia reúne bairros onde pequenos morros abrigam residências de trabalhadores. Acompanhamos os fluxos, as relações e as estratégias de subsistência adotadas. Trocas, dádivas e dívidas, marcam relações que duram. A itinerância, adotada como estratégia de vida constrói uma territorialidade. Imagens feitas por aqueles extratos da população produzem e reproduzem o discurso hegemônico que circula nos grandes meios de comunicação, criam uma invisibilidade que marca a relação dos moradores de rua com outros personagens que ocupam o mesmo espaço. Os casais que vêm aos domingos almoçar nos restaurantes da Praça, ou os estudantes, que a ocupam como lugar de lazer, não notam a casa invisível que existe construída pelas práticas dessa população.

Essa invisibilidade não marca somente a relação para fora, mas deixa seu peso nas relações entre as múltiplas posições que ocupam as camadas mais desfavorecidas da classe trabalhadora. Os distintos grupos que acompanho, que experimentam diferentemente suas posições sociais, convivem, se conhecem, mas não se identificam entre si.

A política pública do “choque de ordem” produz um tipo de visibilidade negativa da população que vive à margem do mercado de trabalho formal. Associando-os aos problemas urbanos, os meios de comunicação de massa são os principais sujeitos do discurso da “ordem”. O jornal da cidade ao divulgar imagens como a da violência policial sofrida por minha interlocutora, contribui com a cegueira que impede o reconhecimento do lugar de tais sujeitos na vida da metrópole carioca. Essa invisibilização cria espaço para a criminalização dessa parcela da população trabalhadora.

Para discutir o modo como os *media* constroem um discurso sobre os moradores da praça, parece-me eloquente emprestar aqui o conceito de “corpos abjetos” tal como definido por Judith Butler (2002). O abjeto relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como não importante. Butler se pergunta como é que o domínio da ontologia, ele próprio está delimitado pelo poder (Prins e Meijer, 2002). Colocar a questão da ontologia dessa maneira, associada à questão do poder, nos remete de volta ao problema do reconhecimento das formas de vida dessa parte da classe trabalhadora, que, no Rio de Janeiro, se reproduz nas ruas, como catadores de mariscos ou de materiais recicláveis, criando soluções para o problema da subsistência. Aqui, esses sujeitos, que as abordagens sociológicas ou os movimentos sociais chamam de ‘sem-teto’, ‘pessoas em situação de rua’, ou ainda de ‘lumpem proletariado’, lançam olhares sobre as relações sociais instituídas, narram suas experiências, criam estratégias para se relacionarem com a ordem estabelecida. A questão do reconhecimento chega ao seu limite, uma vez que o ‘ser’ morador de rua recusa a sua própria identidade.

Julia Kristeva em *Pouvoirs de l'horreur* coloca a questão dos “corpos abjetos”. Ela define o abjeto como “aquilo que é um distúrbio à identidade, ao sistema, à ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras” (Kristeva, 1982:16). “Nem sujeito, nem objeto, habitante de fronteiras, sem desejo nem lugar próprios, errante, dor e riso juntos, em um mundo imundo, o sujeito abjeto age em revolta”. A noção coloca-nos no lugar onde o sentido colapsa, retornando ao problema da identidade recusada, do limite do sentido, do absurdo da miséria, da desvalorização que justifica toda forma de violência física e simbólica. Entrar em contato com estas experiências nos impõe a necessidade de ouvir os silêncios, ler os corpos, notar estratégias que negam quaisquer discursos rápidos e superficiais sobre a situação, sobre o instante em que a vida se dá, cheia de limites e perigos.

A complexidade e o narrar

O vídeo etnográfico permite construir uma outra forma de lidar com o problema da visibilidade. A câmera que opero caracteriza-se por uma proximidade física dos indivíduos e grupos; a câmera operada pelo aluno universitário que também é morador da ocupação olha com o olhar de dentro do grupo, fala a língua, compreende os gestos, os silêncios. Uma escuta disponível é o que nossos interlocutores exigem.

A pesquisa busca um diálogo entre as linguagens da etnografia filmica e as linguagens do mundo, na busca pela forma capaz de reportar a experiência da pesquisa de campo, em uma base multimídia. Aqui um *site* deve apresentar a cartografia dessas múltiplas experiências, percepções, relações com um mesmo espaço geográfico, que se torna outro quando é vivido diferentemente por perspectivas particulares. Experiências distintas propõem a localização de diferentes pontos de vista e de escuta da praça. Sujeitos que, ao ocuparem a cidade de determinada forma, vêm um espaço que é completamente outro a cada ponto de vista. Pontos que possibilitam uma percepção, lugares de ensurdecimento e cegueira em relação a outros.

Para lidar com o desafio de uma cartografia que apreenda o movimento dos processos sociais de reterritorialização e desterritorialização que estão em curso, de permanente reinvenção de táticas de ocupação da cidade pelas classes trabalhadoras, experimentamos linguagens (o stencil, a fotografia) e narrativas (aqui a etnobiografia contrasta com a performance dos corpos que falam por si sós), além de aprofundar experimentos de apresentação de conteúdos etnográficos em bases multimídia na web. O Mosaico como imagem mapeada com áreas clicáveis é a interface que opera como porta de entrada a esse universo de relações. O *webdocumentário*, por sua não linearidade, vai se definindo como a linguagem a ser experimentada. Por sua característica de interatividade “permite posicionar o espectador em relação ao artefato, solicitando dele uma postura ativa na negociação da realidade trazida através do iDoc”. Ainda é cedo para analisar as implicações dessa forma para a etnografia, por ora, devemos experimentar as soluções de interatividade, com as experiências daqueles que vivem a margem.

O campo de experimentação de linguagens multimídia para apresentação de material etnográfico não chega a ser extenso; dele, selecionei alguns casos para analisar:

O primeiro dos trabalhos é o DVDRom *Yapa, Pistes des rêves, Dream Trackers, em ingles*, de Barbara Glowczewski. E ela constrói a partir das trilhas no deserto, lugares de sonhar, de pintar. Glowczewski cria caminhos, trajetos numa base multimídia. *Yapa* é a construção que leva em conta as trilhas no deserto por onde caminham os aborígenes australianos Walpiri, a autora sublinha lugares em que, segundo a cosmologia, são territórios de sonho, pontos na cartografia onde se localizam sons e imagens.

Out My window (HighRise), plataforma produzida pelo National Film Board do Canadá, (que fez sua história a partir da obra de Perrault, que filmava a fala do povo

nos anos 1960), apresenta recortes compondo montagens fotográficas que reconstróem os modos como as pessoas ocupam os espaços. Recriam, a partir da montagem fotográfica, uma panorâmica dos espaços habitados em 360 graus, com links para sequencias fotográficas montadas com voz de depoimentos colhidos entre os moradores do lugar. A espacialidade reconstruída cria a possibilidade de interação com o espectador que navega pela vida nas cidades de Toronto, São Paulo, Havana, Tainam, Joanesburgo, Chicago, Bangalore, Amsterdan e Praga, Istambul e Beiruth, Phnom Penh, no Cambodja e em Montreal, a vida do alto de edifícios. A espacialização ganha nesse trabalho um sentido claro de reconstrução para além dos códigos do realismo, respeitando as elaborações subjetivas daqueles que vivem os espaços ali apresentados.

Em *Laviedurail*, a antropóloga Anna Lisa Ramella (2013) acompanha a vida em uma linha de trem no Mali, Africa. Diferentes órgãos dos sentidos percebem as coisas diferentemente, assim, a autora recorre a diferentes meios de registro e apresentação do material de sua pesquisa etnográfica. A linha de trem é reconstruída em um site, que recebe sons, videos e fotografias, com a possibilidade de uma navegação em que o interator do site seleciona onde parar, o que ouvir.

Alyssa Grossman tem recentemente trabalhado com a lógica da instalação. Em duas projeções simultâneas apresenta a conversa com suas interlocutoras que falam a partir do momento do pós comunismo na Romênia, elas atualizam suas memórias de um passado não tão remoto. Em uma tela lateral apresenta uma animação com os objetos e as paisagens evocados pela fala, a matéria atualiza memórias.

Catarina Alves Costa é autora de uma série de filmes etnográficos e tem recentemente realizado algumas instalações em vídeo. Um delas é *Casas para o povo*, apresentado na Bienal de Arquitetura de Lisboa. Retoma a experiência daqueles que se engajaram na revolução dos Cravos a partir das imagens de sua família, de sua infância. O trabalho pauta-se na pesquisa de acervos pessoais e composição de trilha Sonora, atualizando a experiência de ter vivido este momento histórico.

No caso do projeto *Cartografias da Margem*, a foto mapeada, composta a partir de mosaicos abrigam links para outras telas, videos, sons, imagens. A recomendação que vetava a exibição das imagens das ocupações na praça me fizera enveredar a pesquisa pelas formas de apresentação que se valem da estrutura de redes. Em que não há um início, meio e fim da história, mas lugares a partir dos quais se vê e se vive a cidade, em relação com outros tantos. A Ocupação Mama África é a única que se define como

ocupação feminina. As mães que habitam ali estão à mercê do narcotráfico, isto é, do abuso de poder que um homem exerce quando porta um fuzil.

Em sua tática, os senhores trabalhadores, como o senhor Marcha Lenta, constroem-se a partir da experiência de trabalho. Ele tem valor pois sabe construir. Sua tática toma o cotidiano como espaço da atividade.

Moradores de ocupações e moradores de rua relacionam-se, não se identificam, mas estabelecem laços, convivem. Moradores de rua habitam ocupações, mas nem sempre elas tem esse nome. Nem sempre elas duram, ou, as condições do lugar são tão difíceis que é preferível viver a céu aberto. Marcia e Carlos alugavam um quarto, mas preferiam viver na praça, dadas as difíceis condições da casa.

Na Rua Passo da Pátria há muitos casarões ocupados. Das portas que chegam à rua saem corredores de muitas outras portas que acessam quartos-casa que abrigam muitas famílias. De fato, essa categoria já não é boa o suficiente para nomear os laços de convivialidade e apoio mútuo. A experiência compartilhada entre as ocupações forma um ponto de vista crítico, um ponto, um lugar no mundo de onde se olha.

No traçado urbano, o muro do 94, o portão do 27, escondem as vielas e escadas, os barracos e a sua população. A Associação dos Moradores do 94 e arredores é uma casa branca construída na frente do escadão que sobe o morro. Aqui ser invisível é poder continuar.

A ocupação Mama Africa, única que toma a etnicidade como afirmação política demanda direito de subsistir ali na zona central da cidade. Desse ponto pode-se ver as relações com o narcotráfico, vemos também a força e a fragilidade das mulheres do Mama África.

Um núcleo da Universidade, em conjunto com a ocupação, construiu um projeto de reforma e regularização fundiária dos dois casarões que compoem a Ocupação Mama Africa. Na negociação com a prefeitura da cidade, o projeto seria alocado no Programa *Minha casa, minha vida (Entidades)*. Tendo a moradia regularizada os moradores devem passar a pagar IPTU, água, luz, além das prestações ao sistema financeiro, custos que concretamente expulsariam as moradoras da região. Os modos de construir *apartheid* territorial na cidade variam conforme o contexto, a mancha dos projetos do capital implica na expulsão das classes populares, com o aumento do custo de vida na região.

Minhas interlocutoras quando falam com ansiedade denunciam abusos: histórias de estupro, relatos de sequestro e aprisionamento, abortos e o crack. Além disso a

anestesia parece necessária. Vivem em contato com a rede de relações exposta às zonas do controle vigilante dos grupos que operam o tráfico de drogas: CV, 3o. Comando e Amigos dos Amigos. Olímpia, moradora do Mama Africa, decupando o material gravado em sua casa, comenta, “parece um filme de bandido”. Na trilha sonora, ela sugere um *rap* dos RacionaisMC.

Em certo ponto da pesquisa, eu não poderia apresentar na Praça as imagens gravadas na ocupação. Os sujeitos não gostariam de ver-se na mesma história, não identificavam-se uns com os outros. Os modos de habitar devem políticos. A política para além da identidade é a que mantém as relações.

Rio de Janeiro: Sociedade do espetáculo

“Lá onde domina o espetacular concentrado, domina também a polícia” (Debord: 47).

O ponto de vista dos sujeitos se assumido com seriedade nos leva a notar uma ampla rede de relações estabelecidas entre diversos setores da classe empobrecida: órfãos que cresceram em instituições do estado, mulheres que engravidaram aos 14 anos e hoje têm 40, guardadores de carros, esquizofrênicos, trabalhadores da construção civil aposentados, soldados desempregados, jardineiros idosos, cozinheiras demitidas, mães de muitas crianças, que habitam casarões que permaneceram fechados e foram ocupados há mais de duas décadas. Suas relações se mantêm ao compartilharem o mesmo espaço social na cidade, trocam favores e afetos, compartilham trabalho e cachaça, estabelecem relações de compadrio, numa noção de familiaridade mais que de família.

O risco é vivido cotidianamente, posto que nessa cidade outros poderes territorializam o espaço. Nos morros, soldados do tráfico de substâncias cuja comercialização é considerada crime pelo estado, impõem zonas de circulação permitida ou proibida, assim se formam as áreas controladas por esta ou aquela facção, ou pela milícia, oriunda das polícias, que cobra por serviços clandestinos como “gatos” de televisões a cabo, água e luz, e, disputam em tiroteios o controle da área.

A Praça é espaço de visibilidade e controle de uma das facções. Algumas imagens ali são proibidas, há zonas de circulação proibida, ameaças à vida. Moradores das áreas controladas pelo Terceiro Comando não podem frequentar os espaços controlados pelo ADA e vive-versa.

No Rio de Janeiro, com o apoio do exército, a polícia militar ocupa as favelas com as Unidades de Polícia Pacificadora, com os soldados armados com seus fuzis e pistolas. Abre-se a possibilidade da invasão de domicílios, das batidas policiais a qualquer hora do dia ou da noite, com prisão para investigação com espancamento, tortura e não raramente, a morte do morador. Em Niterói as UPPs adiam sua chegada, o estado não tem tamanhos recursos ou interesse de controlar área periférica à do espetáculo global apresentado à nação diariamente pelas redes de televisão. Mesmo assim, não há consenso, pois durante as manifestações que se estenderam entre 2013 e 2014, jovens descem o morro para atirar paralelepípedos na polícia ao lado de estudantes oriundos de camadas medias da população.

No Projeto Cartografias da Margem vislumbramos redes de socialidade (Overing, Strathern) que estruturam relações. Mas o problema da visibilidade se configura de modo particular na pesquisa etnográfica, trata-se de assumir o ponto de vista daqueles que vivem as histórias.

No Rio de Janeiro, o traçado das ruas esconde a presença dos espaços habitados pela classe trabalhadora, o Google omite os espaços das favelas (Mira, 2012), o que é apropriado pelos trabalhadores como estratégia de autodefesa. Há aqui uma contradição que parece apontar para fora do problema das políticas identitárias ou por reconhecimento, com implicações para os nossos modos de narrar.

A mídia repõe a representação simbólica que opõe bandidos a trabalhadores, fortemente disseminada inclusive por alguns intelectuais. Assim, constrói-se um clichê largamente utilizado pelo discurso conservador submetendo extratos da classe trabalhadora a diversas formas de violência material e simbólica. Cresce a população carcerária.

Por outro lado, formas de socialização e reintegração simbólica dos grupos estudados são diversos. Essa população não é excluída em si, mas pelo outro e para o outro. Exercem atividades laborais precarizadas: vendedores ambulantes, vigias de automóveis, catadores de material reciclável, ocupam as margem mais populosas da vida na cidade, dispersam-se, escapam ao controle, caminham e retornam para os lugares onde constroem relações fundadas em alianças para a subsistência.

O reconhecimento pelo Estado da existência dessa população cria o Programa Bolsa Família. Levando uma parcela dessa população a buscar formas de identidade civil, o que gera reconhecimento ou estigma de classe, num processo nomeado por alguns de “cidadanização” (Rabelo, 2011). Assim, a ordem atual alia o espetáculo da política

nacional-popular à invisibilização das classes trabalhadoras, com parcos e contraditórios esforços no sentido de regulamentação e oficialização do lugar social daquele que vive as margens da reprodução social².

Tirar os documentos para acessar tais recursos, superar a condição de sem papeis no Brasil, leva a identificar-se, mas as posições socialmente consideradas como de insucesso não constituem políticas identitárias. Onde é esperado o nome, há uma série de apelidos; onde se imagina encontrar uma história de vida, encontramos cicatrizes.

Pensar esse quadro implica em considerar não mais o conceito de identidade, mas o de diferença desses outros que são sujeitos das relações que constroem em sua permanência nas ruas, nos espaços à margem do controle estatal, lugares de resistência. No filme devemos articular um jogo de pontos de vista em relação. O espaço conecta, oculta, revela. Não podemos, aqui, senão operar por fragmentos.

Referências bibliográficas

- ALVAREZ, J. e PASSOS, E. Cartografar é habitar um território existencial”. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia (orgs.). Porto Alegre: Sulina, 2009.
- ALVAREZ, Marcos C. e MORAES, Pedro R.B. “Apresentação”. *Tempo Social* 25(1). São Paulo, USP, 2013 :9-13.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *Usos e abusos da história oral*. Ferreira, M. e Amado, J (orgs.) FGV, 1996.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Fonte digital, 2003.
- GLOWZCEWSKI, Barbara. “Linhas e entrecruzamentos: Hiperlinks nas narrativas indígenas australianas”. In *Conferências e Diálogos da 25a. RBA*. ABA, Goiânia, 2007.
- GOMES, Angela de Castro. A invenção do trabalhismo. IUPERJ/Vértice, 1998.
- IBCCRIM. <http://www.ibccrim.org.br/noticia/13699-Semin%C3%A1rio:-Encarceramento-em-Massa-%E2%80%93-S%C3%ADmbolo-do-Estado-Penal>. (acesso em 20/07/2014).
- KOWARICK, Lucio. “Viver em risco. Sobre a vulnerabilidade no Brasil urbano”. *Novos Estudos* 63. São Paulo, CEBRAP, 2002: 9-30. 2002.
- GLOWCZEWSKI, Barbara. “Linhas e entrecruzamentos: Hiperlinks nas narrativas indígenas australianas” e “Cruzada por Justiça Social: Morte sob custódia, revolta e baile em Palm Island (Uma colônia punitiva na Austrália)”. In: *Saberes e Práticas*

² Até o ano de 2012, a Lei das Contravenções Penais condenava a pessoa que estivesse em situação ociosa (mas em condições de exercer um trabalho) à pena de 15 dias a 3 meses de prisão, o que seria imediatamente revogado caso o apenado comprovasse ter renda suficiente para manter-se. “A remoção deste artigo foi um marco para os movimentos sociais em defesa da população de rua e de Direitos Humanos. Ainda assim, a ideia da pessoa de rua enquanto desviante, bandido, maloqueiro, etc, permanece fortemente no imaginário social tendencioso à criminalização da pobreza” (Carvalho, 2014:27).

- Antropológicas: Conferências e diálogos*. 25^a. Reunião Brasileira de Antropologia. Goiânia, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of horror. An essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- LEPECKI, Andre. “Coreopolítica e coreopolícia” *Ilha* 13 (1 e 2). Florianópolis, UFSC, 2012.
- MARTINS, Jose de Souza. *Subúrbio*. São Paulo, Hucitec/Unesp, 2002.
- MIRA, Pedro I. Monografia de conclusão do curso de Ciências Sociais/UFF, 2012.
- OVERING, Joana e GOW, Peter. *Key debates in Anthropology*. Aesthetics is a cross cultural category. 1993 Debate. Tim Ingold (ed.). London, Routledge, 1996.
- Paz, André e SALLES, Julia. Dispositivo, acaso e criatividade. por uma estética relacional do webdocumentário. *Doc OnLine*. Vol.14, 2013: 33-69.
- PELBART, Peter Pal. *O avesso do Niilismo. Cartografias do Esgotamento*. São Paulo, N-1 edições, 2013.
- RABELO, Maria Mercedes. Redistribuição e reconhecimento no Programa Bolsa Família: a voz das beneficiárias. Tese de doutorado em Sociologia UFRGS. 2011.
- ROLNIK, Sueli e GUATTARI, Felix. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis, Vozes, 1986.
- SOUZA, Renata Carvalho R. “Pessoas em situação de rua: algumas considerações sobre análises antropológicas de um fenômeno urbano”. Monografia de conclusão do curso de Ciências Sociais/UFF, 2014.
- WACQUANT, Loic. “O lugar da prisão na nova administração da pobreza”. *Novos Estudos* 80. São Paulo, CEBRAP, 2008 : 9-19. 2008.

Sites e Filmes citados:

- Out my window*. Katerina Cizek. NFB, Canada, 2012.
- Yapa – Pistes de rêves*. Barbara Glowczewski, 2005.
- La vie du rail*. Ana Lisa Ramella, 2013.
- Casas para o povo*. Catarina Alves Costa, SAAL, 2012.
- In the light of memory*. Alyssa Grossman. Romania/ Manchester, 2010. 40’.

Resumo

Esta pesquisa tem por objeto identificar e compreender as difusas fronteiras e os encontros entre as distintas etnias e nacionalidades presentes no bairro do Bom Retiro, zona central de São Paulo. Trata-se de uma abordagem multidisciplinar conjuntamente com a fotografia enquanto método de pesquisa, meio de informação e expressão. O bairro é uma porta de entrada das mais diferentes origens e o mais cosmopolita de São Paulo.

Palavras-chave: cultura; fotografia; identidade; imigração

Introdução

O Bom Retiro é um bairro localizado na zona central de São Paulo, limitado pelos rios Tietê e Tamanduateí, parte baixa do bairro, e as linhas de trem da Companhia Paulista de Transportes Metropolitanos, a CPTM, vizinho ao Jardim da Luz e à estação da Luz, local de chegada dos imigrantes vindos do porto de Santos no final do século XIX e primeira metade do século XX. Até a década de 1880 o lugar pertencia a poucas famílias abastadas da cidade e a origem do nome do bairro é de uma antiga chácara à beira do rio. A partir deste período um rico judeu começou a lotear algumas áreas abrigando os primeiros imigrantes que chegavam à cidade, majoritariamente italianos. A proximidade com o centro e os recursos hídricos obtidos pelos rios facilitou a instalação de pequenas indústrias de olaria e posteriormente cervejaria e indústria têxtil substituindo as chácaras. O bairro foi dos primeiros na capital paulista a receber equipamentos públicos como o bonde elétrico. Teve ocupação e circulação intensa de trabalhadores imigrantes, mercadorias e criação de empreendimentos comerciais, industriais e instituições estabelecidas dos diferentes grupos.

¹ Aluno do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, ECA/USP.



Feira-livre na Rua Jaraguá, Bom Retiro, São Paulo, SP, 2013

O bairro do Bom Retiro ao longo do século XX foi composto por imigrantes italianos, portugueses e espanhóis, judeus de diferentes lugares, gregos e em seguida coreanos e sul-americanos; especialmente os bolivianos, paraguaios e peruanos, além de cipriotas, armênios e migrantes nordestinos, entre outras origens e nacionalidades. O Bom Retiro do século XXI tornou-se um bairro com intensa atividade econômica, comércio de roupas, pequenas fábricas e serviços, espaço de moradia, trabalho, e continua sendo uma porta de entrada do Brasil para as mais diferentes etnias e nacionalidades. As transformações globais foram decisivas na composição social do bairro. A história do Bom Retiro se desenvolve pelo movimento de fora para dentro e de dentro para fora. A ressonância de acontecimentos internacionais, como a Primeira e Segunda Guerra, a guerra civil na Grécia, crise econômica no Oriente, o êxodo dos sul-americanos e, ainda, as migrações nordestinas, são evidentes nas ruas do bairro.

É preciso ter clareza que as relações sociais e culturais são assimétricas, mas é inegável a ocorrência no bairro do Bom Retiro de uma troca cultural intensa e ao mesmo tempo, reiteraões das tradições nas manifestações e ações dos distintos grupos. A composição social deste lugar o torna singular no Brasil. Mesmo em São Paulo, é difícil encontrarmos um bairro com tanta diversidade étnica e origem. Por outro lado não há uma “pequena Itália”, ou “cidade dos coreanos”, nem tampouco uma fechada área de judeus tradicionais. Todos estão próximos geograficamente. Uma trama social

complexa num espaço exíguo. Segundo o IBGE, a estimativa da população do bairro é de aproximadamente 35.000 pessoas. De acordo com o CONSEG (Conselho Comunitário de Segurança do Bom Retiro) a circulação de pessoas nos dias comerciais é perto de 200.000. O jornal *A Folha de S. Paulo*, no DNA Paulistano de 2012, estimou o bairro sendo composto como maioria da “classe C”, mas todas as classes sociais estão presentes no bairro.

Cada imigração tem um histórico distinto com características próprias, algumas emigrações forçadas forjando intensas trajetórias. O bairro é um laboratório da pós-modernidade neste momento histórico de questionamentos dos paradigmas sobre nacionalismo e identidades culturais. Fronteiras reais e difusas (ou simbólicas) operam no bairro e tangenciam a transformação nos conceitos de nação. A diversidade cultural criou uma atmosfera cosmopolita e a harmonia é apenas aparente.

Vivenciando o lugar é possível ouvir coreano, guarani, aimará, espanhol, português e iídiche, entre outras línguas. Os letreiros das lojas e até mesmo placas indicativas de eventos são escritos em diversas grafias. Nem sempre o cardápio do restaurante, a academia de ginástica ou a fachada da creche têm alguma referência em português. A televisão de um estabelecimento comercial pode estar ligada num programa da Coreia e o culto religioso ser celebrado em grego. Há encontros e desencontros, fronteiras fluídas e difusas e ao mesmo tempo osmoses culturais improváveis e para apontá-las é necessário olhar mais de perto.

Nasci no Bom Retiro, na Rua Adoração, em 1958 e lá passei a primeira infância. A minha família se instalou no bairro em 1888, vinda do sul da Itália. O olhar de criança era a ocupação da rua e a lembrança de amigos de diferentes origens; a vizinhança propiciava o convívio com a diferença. As casas coladas e a rua sem saída facilitavam a diplomacia infantil através dos rituais das brincadeiras. As crianças expressavam a inquietude das tensões e contradições, mas também a chance de um convívio lúdico e de múltiplas relações.



Vista geral do Bom Retiro, São Paulo, SP, 2013

No texto de Antônio Carlos Amador Gil, *O Lugar dos indígenas na Nação Mexicana* (2013, p.39), é citado um fato do período colonial mexicano que também se deu no Bom Retiro: “durante o período colonial, os diversos grupos étnicos que existiam na região foram nomeados como indígenas pelos conquistadores”; muitos dos primeiros napolitanos, sicilianos, calabreses, toscanos e outros da península itálica se descobriram italianos porque foram assim nomeados no Brasil. Os diferentes dialetos italianos do século XIX e que estiveram, algumas vezes, em lados opostos presentes na luta pela unificação italiana se encontraram no Bom Retiro. O “italianês” falado no bairro no início do século XX foi descrito pelo escritor Alexandre Machado (1892 – 1933) sob o pseudônimo de Juó Bananère. Ele criou poemas e prosas a partir do dialeto inventado naquele pedaço central e então operário da cidade. Não era o italiano e português tampouco, mas era uma língua mesclada, próxima das duas, havia entendimento e desencontros ao mesmo tempo.

No início da pesquisa entrevistei o historiador Roney Cytrynowicz e ele observou que uma perspectiva possível sobre o bairro do Bom Retiro seria do ponto de vista do trabalho por ser o denominador comum da diversidade social e étnica. Sem dúvida, este é um caminho. Mas olhar para o bairro apenas pela perspectiva da luta de classes pode ocultar a riqueza de relações que estão ocorrendo. E não é o caso de desconsiderar a evidente tensão que há por conta da desigualdade social e o conflito de

classes, mas ignorar as nuances do tecido social pode velar o registro do cotidiano e das diversas narrativas construídas no dia a dia. O Bom Retiro é um lugar de grandes personagens anônimos; são imigrantes e refugiados com histórias a ponto de sair pela garganta. Todos em luta na construção da sua própria narrativa. As identidades transcendem fronteiras e a nação está mais perto do coração e da memória afetiva que do território.

O bairro do Bom Retiro é um espaço em disputa. Patrick Charaudeau em *Discurso das mídias* (página 120, Editora Contexto, 2012), discute este tema a partir do discurso circulante: “As práticas sociais constituem o motor das representações, e estas são a razão de ser daquelas, atribuindo-lhes valores que tendem a modificá-las. Essa interação dialética constrói um espaço público plural e em movimento”. Novas identidades surgem nas tramas sociais e na diversidade cultural. Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (DPA Editora, 2006, p. 28): “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente no momento do nascimento”. O Bom Retiro é o espaço urbano o qual ocorrem inusitados encontros, só possível pelas características especiais históricas do desenvolvimento do bairro.

No artigo de Antoine Prost, *Social e cultural indissociavelmente*, (Estampa, 1998, p. 129), indica um caminho para quem procura nas representações sociais apontar os significados destas representações, identidades e alteridades e os conflitos neles contidos: “a atenção centra-se nas produções simbólicas do grupo e, em primeiro lugar, nos discursos que faz. Ou antes, nos seus discursos enquanto produções simbólicas”. Cada grupo procura reiterar as suas tradições culturais, ocupar espaços e construir a sua própria narrativa. Os conflitos entre os distintos grupos ficam mais explícitos na luta pelo espaço. Na busca destas afirmações acabam aprofundando vínculos com o lugar em disputa. Ao tentar identificar as reiterações culturais e as tradições dos imigrantes, o Brasil se mostra, apresenta suas qualidades e defeitos. O olhar do estrangeiro revela o caráter brasileiro e ao mesmo tempo ajuda a construir um sentido de nação, a alteridade percebe o extraordinário e identifica o que nos parece comum. No Bom Retiro a harmonia é aparente. As novas identidades criadas são similares a uma colcha de retalhos, uma continuidade assimétrica, a estranha sensação de descontinuidade num todo contínuo e entrelaçado.



Loja coreana e chaveiro, Bom Retiro, São Paulo, SP, 2013

Fotografia e História e as histórias das fotografias

Fotografia e memória estão ligados umbilicalmente. Utilizo a fotografia enquanto método de pesquisa, meio de informação e expressão o que torna obrigatório definir algumas questões a respeito da linguagem fotográfica; procurar o debate teórico com autores contemporâneos e clássicos e como está sendo desenvolvido o registro fotográfico no bairro. Fotografo com filme em preto e branco, câmera discreta e luz ambiente. Durante a pesquisa de campo causa surpresa não fazer fotografias com câmera digital e ainda mais em preto e branco. Para os jovens é quase uma novidade e para os mais velhos propicia um disparador da memória afetiva. Como disse uma senhora grega, frequentadora da Igreja Ortodoxa Grega, na Rua Matarazzo: “Fotografia é uma palavra grega, a língua portuguesa tem mais de 25.000 palavras vindas do grego”, ensina a professora aposentada, Senhora Hariklia Gouliou, de Edessa, na Grécia: “fotografia é escrever com a luz”. Ela chegou ao Brasil em 1960, não é mais moradora do bairro, mas participa da igreja.

Jacques Le Goff em, *História e Memória*, (Editora da Unicamp, 1990, p. 8), diz “a matéria fundamental da história é o tempo”. A fotografia é um tempo congelado, fragmento do dia a dia, objeto que materializa a memória, recheado de afeto e de caráter ambíguo, é realizada no presente e no instante imediato depois de realizada faz parte do passado. A fotografia torna físico o momento fugaz, a ocorrência, a fração de segundo

materializada capaz de criar um objeto com vida. Toda fotografia se refere ao acontecido, ao que já foi visto, à história, ao passado. Uma cena não se repete jamais. Cria mais uma possibilidade de leitura do passado no futuro; a fotografia dá corpo à memória, perpetua fragmentos temporais, é a lembrança palpável.

O Professor e Doutor da ECA/USP, Boris Kossoy em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, Ateliê Editorial, (2002, p. 22), considera que a fotografia é uma representação da realidade, “uma segunda realidade; construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado”. A fotografia é uma escolha entre o que será mostrado e o que não será incluído na narrativa, é uma interpretação da realidade. Representação filtrada por quem faz, no calor, ou frieza, do momento.

O fotógrafo de bairro, em geral, dá vida orgânica à memória e aos sonhos. Produz fotografias para necessidades burocráticas e afetivas. É a certeza da passagem de imigrantes, trabalhadores e estudantes, gente à procura de trabalho, noiva e noivo, crianças diversas e tudo mais do que for possível num lugar de diversas culturas e origens. Em quase todas as casas há um rastro deixado pelo fotógrafo de bairro. Margarida Maria Régula, psicóloga aposentada, herdou do pai, Sr. Francisco Régula, o pequeno estúdio fotográfico na Rua dos Italianos. Quase todas as pessoas daquele pedaço do bairro de 1950 até os dias de hoje passaram pelo estúdio da família Régula. Esta família de ascendência italiana contribuiu na composição dos álbuns de família, fotos para a posteridade, fotos dos documentos e na construção da narrativa da história das famílias.

Boris Kossoy define ontologicamente a fotografia em, *Realidades e ficções na trama fotográfica*, (Ateliê Editorial, 2002, p. 29): “Em toda fotografia há um recorte espacial e uma interrupção temporal, fato que ocorre no instante (ato) do registro”. Fotografia é tempo congelado e espaço determinado. Eu completaria que a noção de tempo versus espaço é mediada pela luz. As imagens no mural do estúdio da família Régula expressam a luz de uma época, tecido das tramas sociais e culturais que o devir costura e constrói no bairro. Registro visual que confere afeto a um simples documento num retrato três por quatro.



Margarida Régula no estúdio fotográfico da família, Bom Retiro, São Paulo, SP, 2013

O pequeno estúdio sobrevive fazendo retratos para documentos como renovação de vistos (especialmente para os sul-americanos), carteira de identidade e algumas escolas, grêmios e clubes. Nos retratos em preto e branco feitos pelo Sr. Régula há evidente contorno nas feições produzidas pela luz, nota-se um volume construído pela iluminação, muitas imagens elaboradas com luz contínua, sem uso de flash. A história do bairro passou por lá. Inúmeras pessoas do Bom Retiro foram representadas e são identificadas com as imagens feitas pela família Régula. Margarida não consegue abandonar o estúdio, não pela necessidade do trabalho, ganharia o mesmo alugando o espaço e não correria o risco de enfrentar assaltos como os dois acontecidos em 2014. O estúdio da Rua dos Italianos representa para Margarida o Bom Retiro idealizado, construído pela memória das fotografias expostas, pelas câmeras antigas sem uso funcional mas com peso simbólico, a lembrança seletiva, assim como é a fotografia, uma seleção de fragmentos do cotidiano, dos ritos e cerimônias, dos encontros, do fortuito e dos documentos criados. Os retratos expostos no estúdio contribuem para compor comunidades imaginadas.

Olhar para uma realidade complexa como é a do bairro do Bom Retiro é saber que estará criando apenas uma visão das múltiplas possíveis. Boris Kossoy (idem, p. 47) completa: “A fotografia, isto é, o registro criativo do assunto, corresponde à segunda realidade, a do documento. A realidade nele registrada também é fixa e imutável, porém

sujeita à múltiplas interpretações”. Kossoy fala não só do ato fotográfico, mas das inúmeras possibilidades de leitura das imagens, a recepção delas. A fotografia produz uma realidade fragmentária, um novo documento tecido pelo filtro cultural e sensibilidade por quem faz; o autor deve ter isso claro, ele apresenta um olhar, entre inúmeros possíveis. Boris Kossoy em, *Fotografia e História*, (p. 168, Ateliê Editorial, 2012) define o caráter da imagem fotográfica: “Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social”.

Carrego uma pequena caixa de fotografias no trabalho de campo e entrego algumas ampliações. Ao dar uma fotografia há quem fique indiferente, mas o comum é ouvir: “vou colocar num quadro”, ou “vou guardar para a vida toda”, outras pessoas ficam emocionadas, comentam a técnica e se estão ou não adequadamente retratadas. A partir dessas experiências deixo de ser apenas o pesquisador, mas passo pelo crivo da recepção, pela leitura dos moradores e frequentadores do bairro sobre as imagens. Teve caso de decepção pelo fato de ser uma imagem em preto e branco e muitos outros de surpresa e empatia.

O Sr. Lídio dos Santos Neto foi atleta do Clube Esperia, na zona norte da capital paulista, trabalhou na prefeitura e é catador de papel, ele não tem moradia e nem dorme todos os dias no mesmo lugar, circula pelo bairro. Ao receber a sua fotografia de presente lembrou o local da imagem um ano depois: “na rua dos homens de preto”, em referência aos judeus ortodoxos da Rua Talmud Thorá e depois fez o seguinte comentário: “gostei da minha representação”. Ele ficou feliz e orgulhoso com a interpretação visual, com a “segunda realidade, a realidade do documento”, nas palavras de Boris Kossoy. Ele estabeleceu uma relação sobre a produção do catador de papel e do fotógrafo: no olhar de Lídio tanto o trabalho do catador como o do fotógrafo só é possível fazer caminhando. Andar a pé é a única forma de realizar o trabalho. No bairro é comum o fato de uma pessoa exercer uma atividade aquém da sua formação.

Muito lixo é produzido no Bom Retiro pelo comércio de roupas e tecidos, serviços e fábricas; o catador de papel é um ator social muito frequente, de circulação constante e fundamental na reciclagem do lixo, vivem das sobras e em relação de interdependência com todos os outros grupos e instituições. Na Rua Newton Prado há um depósito comprador de lixo reciclável e eles pagam entre R\$ 0,10 a R\$ 0,50 por quilo, dependendo da qualidade do papel. Pelo verificado, a maioria dos catadores de papel que atuam no Bom Retiro é composta por migrantes nordestinos e ou pessoas com

histórico de desemprego e problemas de dissolução familiar. Há também uma disputa por espaço entre eles. Lídio comentou que a roda da sua carroça era propositalmente torta, pois dessa forma só ele teria habilidade e força para manejá-la. Alguns se sentem mais seguros fixando-se em alguma parte do bairro, ocupam provisoriamente imóveis abandonados como um posto de gasolina inoperante.

Há um pensamento contemporâneo em circulação, com ressonância na mídia, a respeito da ideia do referente na fotografia não ser tão importante. Documental imaginário é o nome dado a este conceito. Robert Frank, autor de *The Americans*, é tido como referência inaugural. Frank também é uma das principais referências desta pesquisa, mas acredito que o documental já é por si só imaginário, é sempre a partir da ótica particular, é uma interpretação, a representação articulada subjetivamente daquilo que se está estudando. O referente é para ser observado na sua complexidade, saber encarar tendo consciência que o próprio pesquisador é portador de ideias pré-concebidas. Não sinto a necessidade de enquadrar este projeto ao conceito do documental imaginário pois o termo soa redundante e prefiro noção (mais flexível) a conceito (mais rígido).

Cremilda Medina, jornalista e escritora, professora e doutora da ECA/USP, no livro *Atravessagem: Reflexos e reflexões na memória de repórter*, Summus Editorial, (2014, p. 77) dá uma dica para quem se aventura na arte da reportagem: “Por outro lado, quando o jornalista se aproxima curioso do outro sujeito, permeável à incerteza, se flagra desarmado de ferramentas para extrair declarações predeterminadas. Não sabe, ensaia compreender. Sujeito e sujeito (não, objeto) deparam em iguais condições, desfaz-se a hierarquia entre a pergunta e a resposta. Inicia-se um processo de troca confiante em que ambos se alteram”. Ao fotógrafo é impositiva a proximidade, chegar perto supõe a relação sujeito e sujeito.

A minha pesquisa não é a descrição biográfica dos atores sociais, mas me interessa como a trajetória é contada e em que medida as histórias de vida estão entrelaçadas. O texto de Giovanni Levi em, *Usos da biografia*, (Fundação Getúlio Vargas, p.182), contribui para pensar sobre as narrativas pessoais nesta pesquisa: “pois o risco, não banal, é subtrair à curiosidade histórica temas que julgamos dominar plenamente, mas que ainda continuam largamente inexplorados: por exemplo, a consciência de classe, ou a solidariedade de grupo, ou ainda os limites da dominação e do poder”.

Philippe Dubois em, *O Acto fotográfico*, Editora Vega, Lisboa, 1999, analisou as várias formas que a fotografia foi percebida ao longo da história e considerou que a fotografia é inseparável da sua experiência referencial. “Vestígio de um real”, segundo Dubois (idem, p. 39). Há um diálogo entre Dubois e Kossoy, (*Fotografia e História*, p.126): “Apesar da aparente neutralidade do olho da câmera e de todo o verismo iconográfico, a fotografia será sempre uma interpretação”. Fotografar é fazer escolhas, interpretar a realidade e chegar perto do objeto de estudo é uma condição necessária.

A fotografia realizada com câmera digital dá um resultado imediato, a fotografia feita com filme guarda o suspense, a incerteza e a sensação de um momento único e duradouro. A popularização da fotografia construiu a ideia do acesso fácil, da banalização da imagem. A escolha da fotografia com câmera digital pela indústria se deve ao fato dela propiciar uma acumulação capitalista exponencialmente maior e mais rápida, atende às necessidades contemporâneas de uma sociedade cada vez mais pautada por superficialidade das relações.

Fotografia é meio de expressão e também a tarefa de criar documentos visuais e ajudar a entender as relações culturais num lugar de características de pluralidade nacional, étnica e social. Olhar o outro, olhar a diversidade e os encontros. Walter Benjamin comenta sobre a perda da aura em, *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1993, p. 101); fala da perda da distinção da obra artística que pode ocorrer com a fotografia por conta da sua reprodutibilidade: “O que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”. A escolha pelo filme, pela câmera analógica e não a digital é no sentido de recuperar a relação pessoal, o não imediatismo da fotografia digital. O ritual é distinto. Fotografar com filme estabelece uma relação com o fotografado além do fugaz momento do ato fotográfico, divide a curiosidade do resultado. Além disso, a chance de errar é maior e o filme é finito. Sou obrigado a ser mais preciso, metuculoso e observador. Fotografo considerando que é sempre um momento único na minha vida e dos retratados, cena que não irá mais se repetir e ao mesmo tempo poderá pertencer à memória afetiva de uma pessoa, e, conforme o caso, acessada por inúmeras pessoas das próximas gerações. Uma das características da fotografia é a possibilidade de permanência. A memória é renovada constantemente.

Fotografia carrega a ambiguidade da subjetividade e da objetividade. Tecnicamente objetiva se tornou o nome da lente da câmera, poderia se chamar subjetiva, pois toda

fotografia é criada a partir do olhar de quem faz, é uma obra subjetiva. O acaso faz parte do método e é óbvio que é necessário ir em busca deste acaso. A antropóloga da USP, Profa. e Dra. Sylvia Caiuby Novaes, com o artigo *Imagem e Memória*, no livro *8 x Fotografia*, Companhia das Letras, (2008, p. 114), indica uma das características da fotografia para a pesquisa de campo: “O que a fotografia revela é a possibilidade de fazer disparar na análise antropológica os aspectos mais emocionais, subjetivos e sensíveis que a pura etnografia não consegue”. Este registro fotográfico do bairro do Bom Retiro leva em conta aspectos que podem estar entre o factual e a memória, ou entre a realidade simbólica, suas representações e experiências vividas.

A fotografia transita entre arte e ciência e a ambiguidade é uma condição. André Rouillé em *A fotografia entre documento e arte contemporânea*, Editora SENAC, (2009, p. 199) argumenta: “ao longo da história da fotografia, as práticas, os atores, os usos, as imagens, as formas e as técnicas mobilizadas vão continuar a oscilar entre estes dois polos; a ciência e a arte, que se afirmam com força desde os primeiros dias”. O fotógrafo, consciente ou não, intencional ou não, ao ir em busca da produção de conhecimento pode estar produzindo crença. Roland Barthes em *A Câmara Clara*, Editora Nova Fronteira (1984, p. 62), convida ao debate: “No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa.” A fotografia não precisa ter a pretensão de definir uma realidade, mas pode fazer parte da construção de narrativas.



Sr. Lídio dos Santos Neto, Bom Retiro, São Paulo, SP, 2013

O Bom Retiro e as identidades culturais

A história do capitalismo poderia ser contada pelos movimentos migratórios no mundo. Em relação à recepção de milhões de europeus que emigraram nos séculos XIX e XX, o Brasil e a Argentina não receberam tantos imigrantes como os EUA, mas entraram no continente sul-americano quantidade suficiente para contribuir na formação destes países. As Américas eram vistas como o ideal de oportunidade para uma vida melhor e o Brasil no final do século XIX iniciava o debate sobre sua “qualidade racial” e a sua relação com o destino da nação. Estava em curso a construção do caráter nacional e propiciar a imigração virou política de estado, mesmo com alguns interregnos. O bairro do Bom Retiro é um caso singular. Se a identidade cultural for mais forte que a identidade nacional, é possível um lugar, um espaço social elevado na hierarquia afetiva do cidadão, o local, o bairro, o regional acima do nacional, e o regional, neste caso, com ares de globalização. É assim no Bom Retiro. A grande circulação de pessoas facilitou a criação de novas identidades culturais que transcenderam as fronteiras nacionais e continuam em transformação. As novas relações sociais e culturais surgidas nas redes criadas pelas circunstâncias históricas, os encontros inusitados propiciados pela globalização frutificaram um sentimento de pertencimento a partir de comunidades imaginadas de origens diversas. O imaginário no caso do Bom Retiro pode ser o devir, comum entre os distintos grupos.

Cada imigração tem características próprias, cada grupo sofre consequências distintas por conta da origem e período histórico da imigração e de diferentes relacionamentos com o Estado, além de tempo no lugar e também porque o interior dos grupos não são todos homogêneos, sejam de caráter nacional, religioso ou étnico. Estas distinções implicam na forma que cada um se relaciona com o lugar. Se cada indivíduo ou grupo cria vínculos mais profundos ou não, participa de atividades da comunidade e se relaciona com todo o resto da sociedade, instituições e outros grupos, e igualmente importante, o olhar que cada um dedica ao outro.

Os primeiros imigrantes a ocupar o espaço no bairro do Bom Retiro foram de origem latina, principalmente italianos, além de portugueses e espanhóis. Eram mais próximos do ideal da elite brasileira do final do século XIX de branqueamento da nação. O preconceito sofrido por estes imigrantes era mais pela classe social e menos pela origem. Distinto do olhar em relação aos coreanos e sul-americanos, as imigrações mais recentes até o final do século XX. Os chineses são a novidade do século XXI iniciando um movimento de ocupação do bairro comprando imóveis e realizando negócios. Enquanto os italianos emigraram pela crise econômica e social pós luta da unificação italiana, os judeus, vítimas de perseguições, realizaram imigração forçada, os chineses emigram pelo excedente de capital.

Sr. Chi-Hyung Lee é o Diretor-administrador do Colégio Polilogos, localizado na Rua Solon, única escola no Brasil a receber um certificado do Ministério da Educação da Coreia. O currículo escolar está de acordo com as normas pedagógicas coreanas. Ele é coreano e está no Brasil desde 1989. Lee contou sobre a sua última viagem para a Coreia e como se sentiu deslocado da sua origem. Não é mais visto pelos coreanos na Coreia como um “autêntico” coreano. E tampouco se sente tão coreano como os coreanos da Coreia. É como se vivesse numa fronteira difusa, algo sem classificação definida, categoria de um não lugar ou uma categoria a ser criada. O interior das pessoas que vivem em situação de trânsito territorial é um conflito íntimo contínuo.

Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (DPA Editora, 2006, p.12) discute a questão da identidade, pertinente ao estudar o Bom Retiro: “o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Sr. Lee mostrou os álbuns pertencentes à sua família. Seu pai foi fotógrafo amador e ele tem um rico documento guardado. Há inúmeros detalhes nas imagens, lembranças que compõem a narrativa da história de gerações. Os

álbuns de Lee expressam a trajetória de um processo migratório; viagem a uma terra distante geograficamente e culturalmente. Stuart Hall mais adiante analisa (idem, p.47): “no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”. Não é uma tarefa simples ser brasileiro sem sê-lo. Benedict Anderson em, *Comunidades Imaginadas*, (Companhia das Letras. São Paulo, 2009, p. 28) argumenta: “a condição nacional é o valor de maior legitimidade universal na vida política dos nossos tempos”.

Em geral, os álbuns antigos de fotografia tinham um aspecto mais intimista, muito distante do similar das redes sociais. Eles eram realizados para apresentação das lembranças escolhidas entre parentes e amigos. Mantinham viva a memória, pedaço benevolente da criação de sua própria narrativa, história pessoal e familiar. Se o imigrante é um sem lugar, como pondera Pierre Bourdieu, ou um sujeito sem cidadania, como diz Hanna Arendt, o seu lugar pode estar num álbum de fotografia. Ele o leva consigo e compartilha apenas com quem imagina fazer parte de sua comunidade. Ele habita no álbum de fotografia, nas lembranças necessárias para criar uma identidade híbrida e flexível. No caso específico do bairro do Bom Retiro há um contínuo desenvolvimento de novas identidades. Paradigmas e conceitos de nacionalismo são colocados em pauta, identidades culturais, religiosas e étnicas podem surgir de forma historicamente singular.

Aconteceu com alguns imigrantes japoneses e ocorre também com os coreanos, especialmente os originários na década de 1970 e 60: as tradições culturais no Bom Retiro são fielmente mantidas, enquanto a Coreia do Sul se ocidentaliza e tradições se flexibilizam e modificam. Há um provável debate pedagógico em torno de escolas voltadas para atender as especificidades das comunidades. Procurar educar para integrar à realidade brasileira, ou aprofundar na cultura original? Escolas da comunidade judaica no Bom Retiro também enfrentaram esta discussão. Ao questionar sobre a sua inserção na sociedade, o imigrante é o ator social capaz de colocar em xeque o mito nacional da democracia racial brasileira. Identidades rígidas pressupõem exclusões.



Aula de esportes no Colégio Polilógos, Bom Retiro, São Paulo, SP, 2014

Raízes do Bom Retiro e do Brasil

A Sra. Dóris Goulin Boccalato Betti, 56 anos, nasceu em Santo André e foi morar no Bom Retiro depois do seu casamento em 1982, bairro de nascimento do seu parceiro. Ela descende de franceses, italianos, guaranis e pelo lado materno de lituanos. Teve formação católica, foi batizada e casou na igreja. Na sala de seu apartamento, na Rua Afonso Pena, há uma mesa com a Bíblia, uma estatueta representando São Francisco e um candelabro de sete braços de tradição judaica, o menorah. Ela conta que quando foi morar no bairro era cumprimentada pelos vizinhos judeus em iídiche, não sabia responder no mesmo idioma, mas não se sentia distante daquele povo, considerava que “estava sendo testada”. Um dos vizinhos de origem judaica conferiu o nome da família materna lituana junto a um rabino, este confirmou a procedência judia da bisavó de Dóris. Segundo os preceitos judaicos mais tradicionais, é considerado judeu até a terceira geração do lado materno. De acordo com este rabino Dóris é judia. Quando soube ela entristeceu, procurou saber mais da sua origem familiar materna e as informações obtidas não eram absolutamente fidedignas. Hoje, trinta anos depois da descoberta, se sente feliz por ser judia e católica: “Deus é um só”, argumenta ela. Stuart Hall comenta a impossibilidade da identidade única, não fragmentada (idem, p.13): “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”.

É possível que o sincretismo religioso exposto na casa da família de Dóris esteja presente também no argumento de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (Companhia das Letras, 2001, p.149), “no Brasil é precisamente o rigorismo do rito que se afrouxa e se humaniza”. Há informalidade do brasileiro em relação aos preceitos e representações religiosas, os santos de devoção são íntimos e humanizados. Muitos judeus que fugiram da Europa por conta do antissemitismo foram obrigados a esconder a sua origem, não frequentavam a sinagoga e não se ocupavam das tradições ou seguiam de forma velada. Há sempre o receio da perseguição e do preconceito. A luta pela conservação das tradições é um dos fatores responsáveis pela manutenção do judaísmo no mundo. O túmulo da família materna de Dóris em cemitério cristão, Santo André, no ABC paulista, não tem cruz, há apenas uma estrela de cinco pontas. Antes de morar no Bom Retiro e conviver com os judeus, Dóris não entendia o significado da estrela de cinco pontas na lápide da família; a Estrela de Davi tem seis pontas, está na bandeira do Estado de Israel, e a de cinco é a Estrela de Salomão, símbolo judaico comum até a Idade Média, hoje menos usual. Salomão foi filho de Davi, a Estrela de Salomão está contida na Estrela de Davi, segundo o judaísmo. Atualmente Dóris participa das aulas de teatro na Casa do Povo e do coral Tradição. Mesmo sem entender o idioma ela canta em iídiche. Dóris e sua mãe não sabiam que seus familiares tinham sido vítimas de um pogrom na Lituânia.

A arte da resistência

Marina Sendacz, artista plástica e educadora, cuida da biblioteca que ganha corpo no ICIB (Instituto Cultural Israelita Brasileiro) ou Casa do Povo, como é carinhosamente denominada pelos frequentadores. Ela se ocupa da meticulosa tarefa da organização e catalogação dos 6000 livros em iídiche recolhidos junto aos judeus do bairro. A maioria trazidos na primeira metade do século XX pelos refugiados e imigrantes judeus do leste europeu. A Casa do Povo é de 1946, localizada na Rua Três Rios, é um edifício modernista e foi um espaço pensado para abrigar e difundir a cultura judaica e manter viva a memória da luta contra o Holocausto. Até hoje o Gueto de Varsóvia é lembrado em celebração especial. A Casa do Povo foi muito atuante até a década de 1980, abrigava a escola Scholem Aleichem e o Teatro de Arte Israelita Brasileiro (TAIB); neste momento a geração que era criança até 1970 voltou a ocupar o lugar com atividades culturais abertas aos mais diferentes grupos.

Marina nasceu no Bom Retiro, filha do casal de judeus poloneses, o Sr. José Aron Sendacz falecido em 1984, e a Sra. Hugueta Sendacz, maestrina do coral Tradição. Marina mora com a mãe na Rua Afonso Pena, ela segue o caminho familiar procurando reiterar tradições culturais. O ídiche é uma língua milenar e sedimentada no século XIX, é um idioma desenvolvido nos guetos, tem proximidade com o alemão e se utiliza de caracteres hebraicos, a língua é expressão da resistência e luta pela sobrevivência. Não é o idioma oficial do Estado de Israel (o hebreu foi escolhido), mas foi assumido pela maioria dos judeus do Bom Retiro. Dentre outras coisas, o que faz deste bairro singular é a possibilidade de ser um lugar de resistência de um idioma comum entre os judeus de várias partes do mundo, ao mesmo tempo estabelece relações de confluência com outras culturas. Ao lutar pela conservação dos livros em ídiche na intenção de reiterar manifestações culturais, Marina e todos os que estão envolvidos com a Casa do Povo aprofundam vínculos com o bairro do Bom Retiro. São os judeus mais tradicionais é que ainda falam ídiche no cotidiano. O hebraico é a língua reservada às cerimônias religiosas.

Através dos séculos a cultura e a manutenção das tradições têm sido o instrumento de luta pela sobrevivência e unidade da comunidade judaica. É raro o judeu analfabeto ou mesmo monoglota e, não só no caso do bairro do Bom Retiro, os imigrantes investiram pesado na formação e educação dos filhos. Este pode ser um dos motivos pelos quais o comércio no Bom Retiro das famílias judaicas entrou em decadência a partir da década de 1960. Os herdeiros, na maioria, seguiram as tradições religiosas, mas não os negócios criados pela primeira leva de imigrantes. E os que enriqueceram foram morar em bairros mais nobres, particularmente o bairro de Higienópolis. Uma parte considerável de estabelecimentos comerciais dos judeus foram assimilados pela comunidade coreana. A disputa por território é evidente. A comunidade judaica no Bom Retiro não é homogênea. São de diversas origens e espalharam sinagogas por várias ruas. São dez em atividade e cada uma representa uma origem distinta.

Stuart Hall argumenta (idem, p.48): “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”. A religião é a principal identidade cultural do povo judeu, no bairro do Bom Retiro o semitismo é mais intenso que o sionismo (construção do estado de Israel). Mais adiante Stuart Hall completa (idem, p. 59); “uma cultura nacional nunca foi um

simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural”.

As identidades não são definitivas. É preciso ter clareza que quase sempre as relações sociais e culturais são assimétricas, mas é inegável que ocorre no bairro do Bom Retiro uma troca cultural intensa a despeito das reiterações das tradições nas manifestações e ações dos distintos grupos. Dona Hugueta Sendacz, mãe de Marina Sendacz, pianista e regente, saiu do frio da Polônia e chegou ao Brasil em 1929 ainda no colo dos pais, conta ela que eles foram imediatamente apresentados ao clima tropical, chuva e calor ao mesmo tempo. Ela sempre viveu no Bom Retiro, vive junto com a filha Marina e participa com empenho das atividades da comunidade no bairro. É maestra do coral Tradição desde 1988, além da atuação no teatro da terceira idade. Há sete anos, Dona Hugueta fez uma partitura especial para uma regente de um coral de senhoras coreanas para que elas pudessem cantar juntas a música popular judaica *Somos todos irmãos*. Do coreano ao iídiche mediado pelo português e pela música nas ruas do Bom Retiro. Encontro de boa vontade e desejo pelo entendimento e respeito pela diversidade. Foi estabelecida uma relação de troca, curiosidade e generosidade mútua. As reiterações culturais podem ser vistas pelas identidades e ou alteridades.

O barbeiro de La Paz e o craque de futebol de Oruro

A comunidade sul-americana é das mais recentes no Bom Retiro. Os primeiros começaram a chegar no bairro no início da década de 1990, processo que persiste até os primeiros anos da década de 2010. Bolivianos, paraguaios e peruanos compõem a maioria, mas há também colombianos e argentinos. Quase todos os bolivianos trabalharam ou trabalham na costura. A presença no Bom Retiro é menos evidente que os outros grupos de imigrantes. A imigração proveniente de um país próximo confere características distintas em relação às outras. É comum o movimento contínuo de idas e vindas.



Futebol entre sul-americanos no Bom Retiro, São Paulo, SP, 2013

O Sr. Marcelo Laura da cidade de La Paz, Bolívia, está no Brasil desde 2011, mora e trabalha no Bom Retiro. É a segunda vez que vem ao Brasil, residiu no mesmo bairro de 2005 a 2008. Seus três filhos e quatro netos e a ex-companheira vivem em La Paz. Ele exerce a mesma atividade no Brasil e na Bolívia, é barbeiro. Marcelo conta que a primeira vez a gente nunca esquece. O cliente pediu em português e ele entendeu diferente da encomenda, após o corte enfrentou a ira do freguês, conseguiu entender só os palavrões. Estudou um pouco de português e atualmente trabalha na barbearia de uma boliviana na Rua Joaquim Murtinho. Nos finais de semana presta serviço por conta própria, na Praça Kantuta, no vizinho bairro do Pari. A sua pretensão é viver entre os dois países. O retrato dele feito na barbearia tem destino certo: a família na Bolívia. O tempo da imigração sul-americana já foi suficiente para criar uma segmentação social entre os bolivianos. Alguns negócios da comunidade estão sendo estabelecidos no bairro e é usual o emprego e agenciamento por conterrâneos. Aos poucos as ruas, casas e fachadas dos prédios no bairro expressam a presença sul-americana.

Na Rua Afonso Pena, no Centro de Acolhida João Paulo II, aos domingos, jovens bolivianos, paraguaios e peruanos realizam um campeonato de futebol de salão. O Sr. Jorge Gutierrez Lopez, boliviano de Oruro, foi jogador profissional na Bolívia chegando a jogar pela seleção, é o principal organizador deste campeonato e reconhecida liderança entre os andinos. Ele foi obrigado a abandonar o futebol por problemas de contusão no final da década de 1980, veio fazer tratamento no Brasil e só voltou para

rever a família. Hoje vive com a atual companheira boliviana e dois filhos, um boliviano e outro nascido no Brasil. Cuida de um site voltado para a comunidade latina. Antes da web tinha uma rádio pirata e foi preso algumas vezes, hoje trabalha na Unidade Básica de Saúde do Bom Retiro. A presença de alguém que entenda a população sul-americana é fundamental.

O preconceito velado pode estar presente no cotidiano e a discriminação declarada aparece na mídia, os sul-americanos surgem apenas como problema. Na reportagem, “Frequência andina”, da Veja São Paulo, (23 de julho de 2014, p. 45) há uma nítida construção de um discurso preconceituoso sem o devido cuidado jornalístico. A matéria fala de problemas causados por rádios piratas e citam rádios legalmente constituídas pela web, algumas delas no Bom Retiro, geridas por bolivianos com conteúdo voltado para o imigrante e que não cometem nenhuma ilegalidade. Na VIII Marcha dos Imigrantes, no centro de São Paulo, dezembro de 2014, uma das principais reivindicações era por uma cidadania sul-americana e fim da militarização das fronteiras. O discurso era especialmente contra a xenofobia e uma nova lei de imigração. Africanos e sul-americanos formavam quase a totalidade dos participantes da manifestação.

Considerações finais

Estudar a diversidade cultural no bairro do Bom Retiro exige delicadeza no procedimento. O catador de papel, Sr. Lídio dos Santos Neto, tem razão; para fotografar o cotidiano e as manifestações culturais de toda ordem é necessário caminhar muito. Deve haver uma preocupação constante ao tentar produzir conhecimento acabar por produzir crenças, reiterar preconceitos e naturalizar discriminações várias. A ambiguidade na obra fotográfica é a sua sedução e a sua armadilha. Prefiro trabalhar com a noção de interpretação da realidade, a obra fotográfica é uma representação com características específicas e o referencial é uma constante. Cabe ao fotógrafo sensibilidade ao se aproximar do tema proposto, e ao historiador ou cientista social saber ler e interpretar o que as imagens podem nos dizer. Boris Kossoy em *Fotografia e História* (Ateliê Editorial, 2012, p. 47), define dessa forma: “Toda fotografia tem atrás de si uma história”.



Sinagoga Adat Ischurum, conhecida como Shil da Vila, Rua Prates, Bom Retiro, São Paulo, 2014

Referências Bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Companhia das Letras, São Paulo, 2008.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Editora Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Editora Brasiliense. 1996.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular; história e imagem*. EDUSC. 2001.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Brasil judaico: mosaico de nacionalidades*. Editora Maayanot. São Paulo, 2013.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e HIRANO, Sedi (organizadores). *Histórias migrantes, um mosaico de nacionalidades e múltiplas culturas*. Editora Humanitas. São Paulo, 2014.
- COLLIER JR, John. *Antropologia Visual; a fotografia como método de pesquisa*. EDUSP. São Paulo, 1973.
- DYER, Geoff. *O Instante Contínuo, uma história particular da fotografia*, Companhia das Letras, São Paulo, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *O Acto Fotográfico*. Editora Vega. Lisboa, 1992
- ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2000.
- FAUSTO, Boris. *Negócios e ócios: histórias da imigração*. Companhia das Letras, São Paulo, 1997.
- FRANK, Robert. *The Americans*. Aperture, 1959.
- GIL, Antônio Carlos Amador. *O Lugar dos indígenas na Nação Mexicana. Tensões e reconfigurações da identidade nacional mexicana no século XX*. Vitória, Aves de Águia, 2013.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A Editora, Rio Janeiro, 2006.
- HOBBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1984.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, Ateliê Editorial, 2002
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. Ateliê Editorial, 2012.

- KOSSOY, Boris. *Os Tempos da Fotografia, o efêmero e o perpétuo*. Ateliê Editorial, 2007.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Editora da Unicamp, 1990.
- LEVI, Giovanni, Usos da biografia, In _____ *Usos e abusos da História Oral*, FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína (Coordenadoras). Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana, In _____ *Revista de Brasileira de Ciências Sociais*, v.17, n 49, 2002.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem e Memória, In _____ *8 x Fotografia*, Companhia das Letras, São Paulo, 2008.
- PAIVA, Raquel. Novas formas de comunitarismo no cenário da visibilidade total; a comunidade do afeto, In _____ *MATRIZES: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo*, São Paulo, Ano 6, n. 1, jul.-dez. 2012.
- PÓVOA, Carlos Alberto. *A Territorialização dos judeus na cidade de São Paulo: a migração do Bom Retiro ao Morumbi*. FAPESP. São Paulo, 2010.
- PROST, Antoine, Social e cultural indissociavelmente, In _____ *Para uma História Cultural*. RIOUX, Jean Pierre e SIRINELLI, Jean François. Estampa, Lisboa, 1998.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. Editora SENAC, São Paulo, 2009.
- SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Editora Record, Rio de Janeiro, 2006.

Resumo

Iluminados pelo pensamento de Hal Foster, que provoca pensar o artista como etnógrafo, encomendamos a seis escultores do município de Juazeiro do Norte-CE uma escultura que retratasse uma “beata”. A reflexão desenvolvida neste texto alvitra que o significado das formas esculpidas deriva de uma biografia que lhes confere virtudes particulares e que define as intenções de sua aparência, desde a escolha do tronco certo até o aprumo dos últimos contornos.

Palavras-chave: Beata; Escultura; Mestre Noza.

Primeiros entalhes

A reflexão desenvolvida neste artigo integra a tese de doutorado “Vestígios do sagrado: uma etnografia sobre formas e silêncios”, estudo desenvolvido junto ao programa de Antropologia Social da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Em linhas gerais, realizamos um estudo sobre os processos de produção de sacralidade engendrados pelos velhos devotos da religiosidade popular de Juazeiro do Norte-CE, para os quais o exercício da penitência constitui o preceito principal na economia de salvação das almas. Cumpriu-nos, naquele trabalho, mostrar como foi possível a esses devotos idosos preservarem a sua identidade penitencial sem prejuízo do sentimento de unidade religiosa com a Igreja Católica, cuja orientação doutrinária atual constrange as práticas devocionais centradas no exercício da penitência e da mortificação do corpo. Trabalhamos com uma hipótese relativa à existência de uma doutrina penitencial apócrifa, que apesar de não ser propalada nos discursos dos devotos está consignada no repertório musical dos antigos benditos, nos altares domésticos e na corporeidade das velhas beatas, instâncias que elaboram um espaço estético de plausibilidade capaz de legitimar o valor sagrado da penitência e de preservar nos devotos a convicção sobre obediência e unidade católica.

Apesar de ter sua importância reconhecida desde o início de nossa pesquisa, o tema que trataremos neste artigo só alcançou relevância etnográfica depois que

¹ Antes de ser usado como texto de referência em palestra realizada na mesa temática “Antropologia e Arte”, durante o EIAV, a primeira versão deste artigo foi apresentada na V Reunião Equatorial de Antropologia, em 2013, Fortaleza – CE.

² Professor adjunto da Universidade Estadual do Ceará e pesquisador do GRAVI.

redefinimos a nossa metodologia, passando a contemplar a produção artística de Juazeiro do Norte. O processo de compreensão da configuração devocional a que chamamos “religiosidade penitente” passa inevitavelmente pelo estudo de quem mais tem a dizer sobre esse credo, seja em palavras, seja através das expressividades e ornamentos corporais. A tradição penitencial de Juazeiro do Norte está de alguma forma aderida ao corpo e à sabedoria de algumas mulheres mais velhas, remanescentes, por assim dizer, de uma tradição religiosa centrada em uma mística penitencial. É na sua forma de viver e no seu corpo que eclode, com maior intensidade, a tensão entre um gesto de obediência à hierarquia da Igreja Católica e o resguardo de sua devoção penitencial. Seus altares domésticos são verdadeiras capelas incrustadas na sua casa, no interior da qual são observadas rigorosas prerrogativas de reverência a este espaço sagrado. São elas que geralmente coordenam as novenas e os velórios, e que melhor conhecem as orações e os benditos mais antigos, sendo frequentemente procuradas para aconselhamentos e para realizar benzeduras.

Ao lado de alguns poucos homens, em sua maioria membros de ordens de penitentes, as beatas constituem-se, para muitos devotos, referência de conduta e conhecimento religioso relativos a um modo antigo de professar a religião católica. Algumas delas têm seu corpo recoberto por símbolos religiosos: terços e cruzes nos pulsos; véu na cabeça; cordão na cintura; grandes rosários no pescoço ou pendendo dos bolsos. Trajam vestidos semelhantes a hábitos de freira e usam alpercatas feitas com tiras de couro ou com material similar, quando não se deixam descalças, equipagem que modela uma espécie de arauto visual de sua devoção religiosa. Apesar de o seu discurso suscitar uma obediência incondicional às atuais regras de fé do catolicismo, no seu comportamento e na configuração visual de seus corpos alvitra-se patente a distância entre a sua prática religiosa e a nova ordem católica. Este artigo se lança em busca da compreensão deste corpo, no qual se imbricam um pensamento e uma forma particulares, provenientes da relação entre uma corporeidade cultural e um imaginário de corpo sagrado, testemunhos visuais de uma confissão religiosa relegada a pequenos exílios simbólicos, graças aos quais se tornou possível a preservação de sua identidade estética e devocional, além de sua prática religiosa.

A motivação inicial para realização de um estudo sobre um corpo religioso que constitua uma insígnia visual do catolicismo penitente de Juazeiro do Norte adveio da observação e da produção fotográfica relativas à “missa do dia vinte”, celebração eucarística realizada às seis horas da manhã em Juazeiro do Norte, na Praça do Socorro,

em intenção de rememorar a morte do Padre Cícero Romão Batista. Durante essas missas, centenas de devotos se ajuntam na praça para louvar o “santo” de Juazeiro, ocasião em que, a despeito do luto a que muitos recorrem, predomina um caráter festivo, manifestado nos cânticos, acenos e aplausos vibrantes que animam a celebração.

Durante as várias missas que acompanhamos, percebemos em meio à multidão algumas pessoas que pareciam não compartilhar da atmosfera jubilosa que assomava à praça. Ensimesmados e contritos, na maioria do tempo ajoelhados e rezando rosários, pareciam regular seus gestos de forma autônoma em relação aos outros fiéis, gerenciados por uma regra própria, não obstante a reverência e o comprometimento que guardavam em relação aos momentos da liturgia. Eram sobretudo mulheres, que a despeito de estarem fisicamente misturadas à multidão, apresentavam, além de um vestuário singular, um comportamento e uma fisionomia que denunciavam seu isolamento, o que suscitava haver entre elas e os outros fiéis da praça distâncias que não podiam ser inferidas pelo simples escrutínio de sua aparência. Ainda que houvesse centenas de pessoas trajando luto, muitas usando véu e manejando rosários durante a missa, havia naquelas poucas senhoras uma gama de expressividades corporais que projetavam sobre elas uma estética e uma *performance* peculiares, que as distinguiam das demais. Além da roupa e do excesso de adereços religiosos, ostentavam um semblante contristado, marcado por uma expressão ambígua, que contrapunha a uma face terna e serena, um olhar grave e altivo.

Apesar das semelhanças que compartilhavam entre si, no vestir e no se portar na missa, essas mulheres não provinham de um grupo comum ou irmandade religiosa organizada; na maioria das vezes, tampouco se conheciam. Observando-as mais detidamente constatamos que durante toda a missa ficavam rezando o rosário, e algumas, terminada a celebração, permaneciam de joelhos, absortas a cantarolar antigos benditos. O caráter penitencial, principal distintivo da religiosidade popular de Juazeiro do Norte, ganhava naquelas mulheres seu relevo humano mais acentuado, cuja combinação entre uma forma de vestir e um conjunto de expressividades corporais produzia uma estética peculiar, que transformava seu corpo num porta-voz de uma mensagem religiosa que não podia ser revelada apenas através de palavras. Portanto, mais do que um reflexo estético de uma confissão religiosa, entendíamos que a elaboração visual desse corpo, ao qual chamaremos *penitente*, comportava um jogo de intencionalidades, cujo estudo demandava investigar as rotinas de produção de uma visualidade e de uma conduta religiosa, que agenciam, nas sutilezas e medidas de sua

expressão, um discurso estético sobre um pensamento religioso, ao modo de uma doutrina apócrifa que se valeu de um suporte peculiar para escrever e propagar os “silêncios” de sua devoção.

Beatas de imburana

Além das limitações das entrevistas em aprofundar o estudo etnográfico referente a uma corporeidade penitente, um episódio particular corroborou a proposta de priorizar, no aporte metodológico deste estudo, a produção artística sobre a religiosidade penitente de Juazeiro do Norte. Certa feita, ao concluir o trabalho de campo referente a mais uma missa do dia vinte, adentramos, na condição de clientes, o Centro Cultural Mestre Noza (CCMN)³. Ao atravessar o primeiro saguão, o qual conduz a um grande terraço onde centenas de peças esculpidas espalhavam-se pelo chão e sobre plataformas de madeira, foi quase imediata a associação entre esse espaço e a missa de há pouco, onde uma multidão de fiéis se apertava para caber na Praça do Socorro.

No amontoado das peças havia anjos multicores, santos para todas as devoções, além de miniaturas de caminhões de romeiros, crucifixos e oratórios. Havia também onças, corujas, personagens de reisado, boi e banda de pife, tudo disposto sem obedecer a uma ordenação estilística ou mesmo temática, não sendo raro que um anjo de olhos gelados e asas azul-claras fosse comprimido entre carrancas, feras e cangaceiros, disposição que de forma alegórica remetia ao isolamento de algumas pessoas que havíamos observado na Praça do Socorro. A “solidão”, a fisionomia, as roupas, as posturas e os gestos que fotografamos durante a missa estavam alegoricamente encarnados na paisagem de madeira, a qual, diferentemente daquela que por algumas horas se incrusta mensalmente na praça e logo se esvai, estava pacientemente oferecida à contemplação.

Na paisagem sonora, o ritmo recortado e o timbre monótono dos choques entre o cinzel e os troncos de cedros e imburanas modulavam um fraseado peculiar que animava o silêncio e a imobilidade da infinidade de formas expostas, dentre as quais, uma em especial cativou nossa atenção e curiosidade de etnógrafo. As beatas que durante a missa nós lhes havíamos observado e fotografado os gestos, as roupas e os adereços, e reparado nelas sintomas de solidão, pareciam compartilhar com algumas imagens de madeira certos traços fisionômicos e expressões corporais, o que sugeriu

³ Cooperativa que congrega a maioria dos artistas visuais de Juazeiro do Norte, sendo ao mesmo tempo uma espécie de atelier de produção e galeria de exposição das obras.

uma observação mais cautelosa. Constatamos que alguns artistas da cidade interessavam-se também em capturar o “espírito” daquelas mulheres da praça para incrustá-lo na madeira, à semelhança daquilo que a necessária presunção de etnógrafo nos impelia a realizar valendo-nos de outros suportes e de outra escritura. Foi essa constatação que motivou aproximarmos-nos de alguns escultores, pois mais do que as obras, interessava-nos conhecer os dispositivos visuais mobilizados pelos artistas no processo de representação dessas mulheres.

Um corpo humano de madeira

A proposta etnográfica e metodológica de estudar as beatas de Juazeiro contemplando a produção artística local permitiu acessar aspectos do imaginário religioso que não haviam sido suscitados até então, os quais potencializaram de forma concreta a aproximação entre arte e antropologia, no registro sugerido por Hal Foster, no que alude à possibilidade de se promover o diálogo entre artista e etnógrafo, ou mais precisamente, como denuncia o título de seu ensaio, de pensar *o artista como etnógrafo* (FOSTER, 2001). Nessa intenção, a primeira atividade objetiva foi examinar detidamente e fotografar as imagens expostas, estudo que rendeu um pequeno ensaio fotográfico, no qual além de mulheres, foram retratados santos, anjos, penitentes, beatos, crucifixos, além de outras obras relacionadas ao imaginário religioso de Juazeiro do Norte. Este primeiro contato, além de ter sido uma forma eficaz de construir uma aproximação com os artistas, os quais se sentiam valorizados ao terem suas obras fotografadas, foi importante para a nossa familiarização com os diferentes estilos e temas mais representados. Apresentamos abaixo algumas imagens retiradas deste primeiro registro fotográfico, e que ajudam suscitar as vibrações etnográficas evocadas pelo CCMN⁴.

As dezenas de esculturas retratando mulheres idosas, que entre outras peças precipitavam-se no grande alpendre, tornaram mais legítimas as intuições sobre o rendimento cognitivo da investigação dos vínculos entre a devoção penitencial que estudávamos e um imaginário referente às expressões estéticas relativas a *sua*

⁴ A opção de concentrar nosso estudo nas esculturas de corpos femininos decorreu do fato de que as obras que retratavam corpos religiosos leigos eram, em sua maioria, representações de mulheres. As poucas esculturas de homens, geralmente beatos ou penitentes, não tinham o mesmo potencial etnográfico, uma vez que tomavam por referência as representações iconográficas mais conhecidas dos penitentes Ave de Jesus e do Beato Antônio Conselheiro, modelo seguido por quase todos os artistas. Bem diferente, as esculturas de beatas retratavam sempre uma personagem particular, anônima e autêntica.

corporeidade religiosa. Se por um lado se anunciava um interessante espaço investigativo, por outro se pronunciavam duas novas preocupações: uma de caráter especulativo, referente à procedência da metodologia em suprir, pelo estudo das esculturas, as evasivas que abundaram nos depoimentos; outra, relacionada aos mecanismos adequados para acessar, pelo estudo das obras, um conhecimento relativo a uma ética e a uma identidade penitencial transfiguradas na corporeidade religiosa de algumas mulheres.

O sistema de cooperativa adotado pelo CCMN dificultou reunir no mesmo espaço autor e obra, já que a maioria dos artistas trabalha em casa e apenas deposita sua produção para exposição e venda, não sendo muitas vezes possível ouvi-los comentando suas criações. A estratégia adotada para suprir este impedimento foi a de encomendar algumas esculturas aos artistas que utilizavam o CCMN como atelier, firmando o compromisso de comprar a obra quando concluída. Esta medida facilitou consideravelmente o estreitamento da relação com os artistas, já que o distanciamento criado pela posição de pesquisador resultou atenuado pela promessa de compra e venda.

Durante as primeiras conversas com os artistas percebemos predominar na sua fala a designação “beata”, sempre associada a um rosto sofrido e a um corpo trajando vestido de freira. A encomenda foi feita inicialmente a seis escultores de diferentes estilos, todos com sua produção artística transitando pelo imaginário religioso de Juazeiro do Norte. Solicitamos-lhes objetivamente que esculpisse “uma beata”, ocasião em que alguns, certificando-se do entendimento sobre o pedido, reagiram perguntando se nos reportávamos àquelas “velhas” que trajam longos vestidos e que se parecem com uma freira, usam véus e vivem rezando nas igrejas, etc., precaução que nos garantia o entendimento sobre a encomenda⁵.

Depois do acerto comercial, passou a predominar uma cordialidade voltada para agradar o cliente, cujos efeitos positivos no que se refere à proximidade propiciada pela nova relação, inspiraram, por outro lado, certa cautela sobre a interferência da encomenda na obra produzida. Por essa razão, ao invés de acompanhar continuamente a produção das peças, preferimos realizar visitas periódicas e fotografar diferentes etapas da produção, procurando em cada encontro dedicar um período para observar o

⁵ Tivemos o cuidado de evitar que os artistas compartilhassem entre si informações sobre suas esculturas, pois nos preocupava que a troca de ideias os conduzisse a recorrer a um mesmo estereótipo, predominando assim o pensamento de um único escultor. Entendemos que procedendo dessa forma constituiríamos um banco de dados mais representativo, além do que, facilitaria a cada autor comentar os recursos a que, por iniciativa própria, recorreram para concepção da sua obra.

processo de criação, durante o qual conversávamos sobre os artifícios expressivos utilizados para conceber a imagem.

Ainda que tenhamos evitado intervir substantivamente na criação das obras, procurando não fornecer as nossas impressões sobre o que deveria constituir um corpo de beata, seria ingênuo não admitir, entre nós e o escultor, ainda que sem qualquer intenção de fazê-lo, certa cumplicidade em relação a algumas opções estéticas. Interromper a produção das esculturas para solicitar aos artistas que comentassem as formas que insurgiam incompletas na madeira incitava-os, muitas vezes, a visitar alguns detalhes da obra para ressaltar algum caráter expressivo. Em algumas situações, a importância desses detalhes resultava destacada em razão de algum comentário de nossa parte, que aguçava a criatividade dos artistas, os quais recorriam a novas soluções estéticas para representar de forma mais contundente as novas vicissitudes que sobrevinham da interlocução, quase sempre respaldadas por episódios particulares referentes à vida de uma mulher supostamente tomada por modelo. A transcrição abaixo é um trecho de uma conversa que tivemos com o artista Beto em relação à aparência de sua escultura de beata:

— *E essa mão no bolso?*

— É por que tem um rosário dentro, ela tá rezando. Espera que eu vou ajeitar a boca dela. Pronto! Tá rezando ou não tá?

— *É uma Ave-Maria ou um Pai Nosso?*

— Vixe! Aí não dá pra saber não, acho que é uma Ave-Maria.

Para a primeira fotografia solicitamos aos artistas interromperem o trabalho no momento em que julgassem já ser possível reconhecer que a obra se tratava de uma beata. Pouco depois da escolha do tronco, dez ou quinze minutos: “pronto, a beata já tá todinha aqui!” Expressões como essa foram usadas na ocasião da apresentação para a primeira foto. A cada artista era solicitado que explicasse o que fazia daquele “corpo” tosco de madeira uma beata, indagação que era recebida quase sempre com sintomas de surpresa, pois todos supunham evidentes os traços que conferiam identidade à obra, ainda um protótipo de mulher. Aparentemente convictos da semelhança, recorriam a expressões vagas, que objetivamente pouco informavam sobre a aparência das esculturas: “olha bem pro jeito dela”; “falta só fazer o rosto”; “dá pra imaginar que ela tá rezando”. A despeito de as obras já insinuarem uma postura corporal, não traziam esculpidos quaisquer traços de fisionomia: olhos, boca, nariz, nem mãos sequer, o que talvez dificultasse aos artistas traduzir em palavras a sua convicção sobre as expressividades sugeridas na obra.

A comparação entre as fotografias denunciava o quão diferentes seriam as obras quando terminadas. A proporção entre altura e largura, o posicionamento sugerido para as mãos, a angulação do pescoço – havendo alguns mais eretos e outros mais encurvados, tudo suscitava que a elaboração das esculturas não tomava por referência um mesmo padrão visual. Sobre a decisão dos artistas referente ao momento de apresentar a peça para a primeira fotografia, note-se que a interrupção do trabalho se deu em condições bem diferentes, os artistas Hércules e Din optaram por avançar mais o trabalho, enquanto os demais interromperam numa fase menos elaborada. O artista Diomar das Velhas⁶, tendo encontrado um tronco, segundo ele, perfeitamente apropriado ao tema, apresentou-o em sua forma bruta, apenas serrado nas extremidades, para a primeira fotografia, argumentando que só “falta fazer o rosto e as mãos, o resto da beata já está quase pronto”. Os comentários dos escultores sobre as obras incompletas aludiam a aspectos posturais e a presença do rosário, seja ressaltando o seu contorno, quando já insinuado pelo entalhe, seja apontando o local onde este seria esculpido. Um detalhe também destacado nas explicações, este mais facilmente visto nas peças, foi a menção à existência de uma corcova, em alguns casos mais discreta, noutros mais acentuada.

Na segunda série de fotografias relevaram-se praticamente todos os adornos corporais. O que na ocasião das primeiras fotografias se podia supor tratar-se dos cabelos, revelava-se agora como um longo véu estendendo-se até próximo à cintura. Outro item, antes apenas suspeitado, descortinava-se impassível rente ao pano do vestido: tratava-se de um cajado, em algumas peças permanecendo colado ao tecido, noutras separado em sua parte central configurando um sólido independente, elemento que curiosamente apareceu em cinco das seis peças monitoradas e em dezenas de outras que fotografamos, apesar de não ser muito comum nas beatas que observamos em Juazeiro do Norte⁷. Alguns artistas introduziram aspectos fisionômicos, outros aperfeiçoaram as mãos e as dobras do vestido; duas das seis obras deixavam agora ver amarrado na cintura da beata um longo cordão que pendia até o chão.

A partir dessa fase passamos a acompanhar continuamente o processo de finalização das esculturas. Na intenção de fomentar outras conexões de sentido entre a

⁶ O epíteto refere-se a sua especialidade em esculpir mulheres, geralmente idosas.

⁷ Este detalhe foi importante para suscitar a procedência de nossa metodologia em revelar aspectos singulares do imaginário relativo a uma corporeidade religiosa, sintetizada aqui num corpo de beata. A importância do cajado não havia se deixado depreender das entrevistas e observações realizadas até então.

obra e um imaginário sobre um corpo de beata, os artistas eram chamados a falar sobre aspectos de caráter subjetivo: em que a sua beata pensava, pra onde ela estava indo, se estava triste ou alegre, que atividades desempenhava durante o dia, dentre outros. Quase sempre encaradas com muito bom humor, essas perguntas motivavam a enunciação de pequenas narrativas sobre episódios da vida da mulher supostamente representada, situação que nos possibilitava intervir para explorar aspectos mais diretamente ligados às nossas hipóteses centrais.

Cada escultura era associada a uma história de vida particular, real ou imaginada, que animava a figura esculpida e emprestava sentido e intenção às formas que compunham o seu corpo. Semelhante ao que predominou nas entrevistas com os devotos, os artistas procuravam associar a identidade da beata a uma experiência de *sofrimento*, procurando entalhar insígnias fisionômicas e posturais que ressaltassem esse caráter expressivo. Apesar do discurso que elegia o *sofrimento* como um elemento comum a todas as beatas, notamos em relação à caracterização deste sentimento, certas peculiaridades que indicavam que o alcance semântico do termo não correspondia exatamente àquele de uso ordinário, ou seja, relativo a um estado decorrente de uma dor ou de infortúnios pessoais. A transcrição abaixo se refere a uma conversa com o artista Din, durante a finalização de sua beata.

— Ela tem mais de cento e cinquenta anos, mas todos os dias ela desce a Ladeira do Horto pra ir à missa na igreja do Socorro e depois vai rezar no túmulo do meu Padrim.

— *O que ela pede quando reza?*

— Pede pro povo rezar mais, pra ir à missa, pra fazer penitência, pra jejuar, essas coisas.

— *Ela é feliz com a vida que tem?*

— Acho que não, ela sofre porque as pessoas não querem mais saber de religião. É por isso que muitas são corcundas, pra não olhar pras pessoas, aí andam olhando pro chão.

A acepção do termo *sofrimento* mobiliza referentes linguísticos relacionados a um âmbito semântico mais próprio a sentimentos como piedade, compaixão, resignação e abnegação, quase sempre relacionados a um mal-estar em relação ao mundo e a uma missão de suplicar a Deus pela salvação dos pecadores. Essa constatação ajuda a justificar a incontestável imponência da postura e a fisionomia resoluta presentes em todas as obras, expressividades das quais os artistas eram plenamente conscientes. Quando convidados a comentar sobre uma possível contradição entre a vida de sofrimento que imputavam às beatas e a altivez do corpo esculpido, postulavam em favor da satisfação delas em cumprir um ofício recebido de Deus. Explicando esse fato

o artista Diomar das Velhas ressaltou que as beatas “sofrem por causa das pessoas, mas esse é o seu trabalho: sofrer e pedir perdão pelos pecados dos outros”.

Comentando também sobre a altivez da expressão fisionômica das esculturas, o cordelista e xilógrafo Abraão Batista acrescentou ao “ofício recebido de Deus” a função de liderança religiosa, destacando a presença do cajado, segundo ele, um signo cultural associado à sabedoria e à autoridade, faculdades que devem estar encerradas num semblante de beata. Esse argumento é corroborado pela iconografia relativa aos principais líderes religiosos do Nordeste, Padre Cícero, Frei Damião, Antônio Conselheiro, Beato José Lourenço, na qual se vê recorrente a representação do cajado. Esse pensamento filia-se à generalização postulada por Geertz, segundo o qual as expressões artísticas locais “materializam uma forma de viver e trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível” (2003, p. 150).

A cada escultura finalizada evidenciavam-se as diferenças entre as obras, bem como a impossibilidade de se antever nitidamente sua forma final por meio das explicações iniciais que nos foram dadas por seus criadores, só nos ficando claras essas primeiras alusões com a visualização da obra acabada. A dificuldade de os artistas traduzirem em palavras o que pensavam e anteviam no início do trabalho encontrava na obra pronta uma possibilidade de expressão. O que havia esbarrado nos recursos da fala, contava agora com um vocabulário de ranhuras, saliências, formas e texturas, uma espécie de referendo para aquilo que havia sido apenas suscitado nas explicações iniciais. A visualização, que já nos primeiros golpes e aprumos os artistas pareciam ter da obra concluída, constituía um obstáculo para a nossa interlocução, já que aos nossos olhos estrangeiros predominava ainda a forma bruta do tronco de imburana, e só com grande esforço é que compúnhamos uma ideia consistente de corpo e de fisionomia.

Biografia da forma

O acompanhamento da produção das esculturas de beatas nos instigou a cunhar a expressão *biografia da forma*, a fim de conjugar a forma dos objetos esculpidos com as narrativas orais que lhes emprestavam significado, frequentemente relatadas pelos artistas. Esta expressão procura associar o processo de esculpir uma beata a uma narrativa sobre uma história de vida materializada na superfície do tronco de madeira, a qual condensa “episódios” de um repertório iconográfico e de uma tradição religiosa. Nesse registro, podemos dizer que o significado das formas esculpidas deriva de uma

biografia que lhes confere virtudes particulares e que define as intenções de sua aparência, desde a escolha do tronco certo, até o aprumo dos últimos contornos.

A “distância” entre o significado cultural de uma obra de arte e o conjunto de convenções e intenções que definiu a sua forma é sobremaneira reduzida quando se tem acesso ao processo de concepção da obra; no nosso caso, interrompendo provisoriamente o trabalho do artista para tê-lo comentando as “intenções” dos entalhes⁸. A iconografia referente aos santos, as tensões religiosas que acometeram Juazeiro do Norte, a familiaridade do artista com o tema, e sobretudo a história de vida de uma suposta mulher que serviu de modelo à beata esculpida, todas essas instâncias eram condensadas na forma dos objetos entalhados, cujas intenções foram paulatinamente descortinadas nas conversas que tivemos com os artistas durante os interregnos da produção das obras. Como mostraremos adiante, o corpo esculpido de uma beata e a corporeidade das mulheres que estudamos possuem uma forma que compartilha a mesma biografia. Não nos referimos apenas a uma aparência similar, mas a um complexo jogo de *intenções* particulares e *convenções* culturais mobilizadas na elaboração de uma narrativa visual que se baseia tanto numa experiência pessoal como numa *memória cultural*⁹. Nesse registro conceitual a aparência é apenas um atributo da forma, e não um análogo dela. Estudar uma corporeidade penitente significa perscrutar a biografia de sua forma, contemplando os sentidos de uma estética corporal e as dinâmicas religiosas e afetivas que se valem do corpo para emular uma experiência penitencial.

A proposta de conjugar forma e biografia numa mesma expressão, emprestando-lhe um alcance semântico particular, sobreveio das conversas com os artistas, os quais, em vez de tomar a *forma* como uma dimensão objetiva da figura esculpida, atribuíam-lhe uma virtude narrativa proveniente de uma memória e de uma experiência relativa a uma corporeidade religiosa. O fato de os artistas que contatamos não serem habituados a esculpir beatas exigiu deles uma maior atenção em relação à escolha dos elementos que

⁸ Este aporte procura “reverter a equação”, na forma proposta por Baxandall (2006), ou seja, indo além da convicção de que um ambiente sociocultural pode aguçar a experiência de uma imagem e considerando que as formas e os estilos visuais o fazem em relação à sociedade e à cultura.

⁹ O uso desta expressão visa transcender o “mundo interior” dos artistas e das beatas para contemplarmos a tradição religiosa que conforma a sua visão de mundo. Poderíamos, sem prejuízo para nossa reflexão, ter utilizado *memória coletiva* (Halbwachs, 2006), contudo preferimos utilizar *memória cultural* (Jan Assmann, 2008) pelo fato dessa abordagem privilegiar a contemplação dos marcos simbólicos e culturais. Pontuemos ainda a contribuição desta categoria para pesquisas específicas no campo da religião, como os dez estudos de Jan Assmann que elaboram o ensaio *Religión y memoria cultural* (2008).

seriam entalhados na madeira, razão pela qual era comum que alguns contornos fossem inicialmente apenas sugeridos, de maneira a possibilitar serem revisados, se o resultado figurativo do conjunto não correspondesse à forma pretendida. As alegorias e explicações que justificavam a pertinência e a opção de esculpir determinados elementos visuais eram imprescindíveis para a compreensão da intenção dos entalhes. As mulheres representadas nas esculturas, modelos reais ou imaginados, repartiam com as esculturas mesmas uma biografia comum, a qual deveria ser suscitada nas formas esculpidas, seja no seu contorno visível, seja por meio de alguma narrativa oral que lhe infligisse um sentido particular, como ilustra bem o depoimento do escultor Gilberto¹⁰.

A boca é assim porque ela [beata] um dia pecou por falar demais, aí resolveu parar de falar, só fala quando é o jeito. Até pra rezar é de boca fechada. A boca de uma mulher normal é diferente da boca de uma beata, pode reparar.

Por isso, foi imprescindível trabalharmos não apenas com o resultado final, mas também, e principalmente, com o processo de criação das obras. As discussões com os artistas durante a produção das esculturas favoreceu o conhecimento da biografia das formas engendradas e atenuou aquilo a que Baxandall designou “melancolias”¹¹, ou pelo menos uma delas, a que advém da impossibilidade de se acessar as “intenções” que orientaram a produção de uma obra de arte. Este impedimento, segundo o autor, constitui o problema da descrição e da interpretação das “causas de um quadro” ou de qualquer outro objeto de arte. Não compartilhamos, pois, dessa “melancolia”, já que a nossa interpretação sobre a obra contempla a descrição dos artistas sobre as intenções das formas esculpidas e a contextualização da biografia delas, a partir de histórias de vida do próprio escultor e do modelo visual tomado por referência.

Esse caminho nos suscitou proceder a um ligeiro ajuste em relação ao epicentro de nossa reflexão, uma vez que mais do que o exame de uma corporeidade real percebíamos a relevância de se aprofundar a investigação sobre uma *ideia* de corpo religioso leigo, estereótipo encerrado na forma de corpo engendrada pelas beatas. Esse deslocamento decorreu do acompanhamento da produção das obras, uma vez que nas

¹⁰ O escultor Gilberto foi outro artista a quem encomendamos uma beata, que pelo fato de não havermos registrado as etapas da produção de sua obra, como fizemos em relação aos outros escultores, não a incluímos na reflexão sobre o processo de elaboração das beatas de madeira.

¹¹ Segundo Baxandall (2006), nunca se contempla todas as possibilidades de interpretação de uma obra de arte. Dessa condição advém o que chamou de “melancolias”, seja em relação ao objeto visual, em relação ao estatuto da descrição, em relação à possibilidade de usar um objeto de arte como documento, ou ainda, aquela relativa aos modos de como lidar com as especificidades desses tipos de documentação.

explicações dos artistas não havia separação ontológica nítida entre a escultura e a beata imaginada, pois ambas encerravam em sua forma uma mesma biografia. O corpo vislumbrado pelo artista, mais do que o corpo de uma beata com quem conviveu ou que avistou nas ruas da cidade, era uma imagem de corpo ideal de beata, cujo modelo, perceberíamos isso depois, algumas mulheres perseguem reproduzir quando se paramentam e se *tornam* beatas.

A primeira particularidade, e certamente a que mais marcou as explicações sobre as obras, foi o trânsito súbito entre comentários referentes à beata esculpida e à “imagem” real desta forma no mundo. Era comum aos artistas, enquanto relatavam soluções plásticas a que recorreram para suscitar determinado caráter expressivo, extrapolar os domínios da obra e mobilizarem narrativas sobre histórias de vida, muitas vezes envolvendo curas, milagres e promessas, quase sempre protagonizadas por alguma mulher idosa, notoriamente tomada enquanto referência visual ou dramática para a concepção da beata de madeira. No que se refere aos adornos – rosário, véu, cajado, cordão – presentes praticamente em todas as peças, era com comodidade que os artistas os vinculavam a um modelo visual de beata, recorrendo à função do objeto. Entretanto, em relação às expressividades corporais, era com grande dificuldade e até com certo embaraço que articulavam argumentos na intenção de justificá-las como próprias a uma beata. O principal empecilho, como já antecipamos, decorria da semelhança entre um corpo de beata e um corpo de santa, patente sobretudo no início das obras.

A produção de uma identidade de beata não se resume a vincular a escultura a uma tradição iconográfica específica, como se dá no caso de imagens de santos. É necessário incrustar na madeira uma biografia, numa retórica constituída de expressões fisionômicas, gestos e adornos corporais. A beata se veste de freira, faz gesto de santa, tem jeito de santa, mas não é uma santa. A sua identidade é definida por uma ambiguidade que conjura na trama de suas formas um corpo que não é verdadeiramente santo, e que tampouco pode ser considerado genuinamente mundano¹². As beatas de imburana que encomendamos encerram na biografia de suas formas, além de uma memória cultural, episódios da vida do artista que pululavam na memória do autor

¹² O grau de sutileza que perpassa essa distinção foi certamente um dos fatores que levou os artistas a nos exortarem a examinar as esculturas. A intenção deles era de que as obras, *per se*, inflammassem a nossa percepção e nos possibilitasse acessar a realidade que elas suscitam e concentram, preservando-se assim do compromisso de nos traduzir em palavras o que lhes era óbvio na madeira.

durante as conversas que tivemos no intercurso da criação. Quando comentando as suas esculturas, era comum aos artistas recorrerem a lembranças referentes a alguma beata que conheceram, procurando suscitar o seu modo de vida nas formas esculpidas. Portanto, o acesso aos sentidos agenciados por cada corpo esculpido dependia do conhecimento de algumas intencionalidades particulares a cada obra, como se depreende do depoimento do escultor Hércules:

— Esse rosário que ela está usando, ela ganhou da mãe dela, quando ela morreu.

— *Por que ela está tão séria?*

— Ela fez uma promessa pra fazer penitência a vida toda e agora tá sofrendo pra pagar. Pra todo canto que vai ela leva essa cruz.

Como acontece na representação de alguns santos, a concepção de um corpo de beata recorre a um repertório de elementos expressivos próprios da iconografia religiosa, tanto em relação à inclusão de objetos – cruzes, hábitos religiosos, véus, rosários – como na elaboração da postura das mãos e dos braços. Este fato justifica, sobretudo no início da concepção da obra, a semelhança entre a primeira silhueta visível da escultura e aquela própria a algum santo, de cuja vinculação pictórica a imagem final teria de se afastar para assumir a sua identidade, condição que segundo os artistas seria garantida principalmente pela expressão fisionômica incrustada na beata de imburana. O comentário do artista Gilberto sobre a sua obra ilustra esta questão:

A diferença está no rosto dela e na vida que ela tem. A santa tem um rosto calmo, de quem tá no céu; a beata é uma santa da terra, deste mundo. Ela não pode ser feliz, nem rir ela pode, ela tem de sofrer pelos outros, pelos pecados da gente.

Torna-se compreensível a razão das limitações do discurso inicial dos artistas em fornecer uma descrição mais precisa sobre os atributos expressivos e formais que configuram uma identidade de beata, repetindo de certa forma o que se sucedeu nas entrevistas com alguns devotos da Praça do Socorro. A dificuldade de os artistas comentarem as obras não decorria apenas de nosso conhecimento limitado sobre a religiosidade penitente de Juazeiro do Norte, tampouco era devido a limitações dos autores em articular proposições verbais consistentes. Os impedimentos sobrevinham da própria identidade religiosa de uma beata, a qual se define dentro de um regime de ambiguidades marcado pela tensão de situar-se entre dois “mundos”. Esculpir uma beata significava para os artistas incrustar na madeira, além de uma aparência, uma biografia de beata, expediente que os obrigou a associar determinadas formas esculpidas a narrativas sobre uma vida de sofrimento, marcadas por imprecisões semânticas: um

olhar que retratasse um abandono compulsório e voluntário do mundo; pés descalços que ressaltassem uma liberdade sobrevivida do martírio; um cajado que suportasse um corpo cansado, mas ungisse de autoridade seu portador. A beata possui uma corporeidade ambígua definida pelos estigmas de sua condição liminar de quase-santa. Sua identidade conjuga prerrogativas de uma vida de santidade e as tribulações de uma vida mundana. Foi pelo manuseio preciso dessa ambivalência que os artistas infligiram na forma religiosa das esculturas uma biografia de mulher do mundo, recurso capaz de conectar seu corpo humano de madeira a um corpo sagrado de santa, conformando a efigie ativa e penitente de uma beata.

Bibliografia

ASSMANN, Jan. *Religión y memória cultural: diez estúdios*. Buenos Aires: Livros de la Araucaria, 2008.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcante. *A terra da Mãe de Deus: um estudo do movimento religioso de Juazeiro do Norte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1988.

BELTING, Hans. "Por uma antropologia da imagem". Trad. Jason Campelo. *Concinnitas*, ano 6, volume 1, número 8, julho de 2005.

BRUYN, Ben de. "The Anthropological Criticism of Wolfgang Iser and Hans Belting". *Image & narrative*, v. 15, novembro, 2006.

CALZADILLA, Fernando e MARCUS, George E. "Artist in the Field: between art and anthropology". In: *Contemporary art and Anthropology*. Oxford: Berg, 2006.

DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. 2a. edição. Trad. Maria Yedda Linhares. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FOSTER, Hal. "El Artista Como Etnógrafo". In: *El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 2001. pp. 175-207. Disponível em: < <http://www.scribd.com/doc/31637791/Foster-Hal-El-Artista-Como-Etnografo>. Acesso em: 03 de outubro de 2011.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1973.

_____. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Trad. Vera Mello Joscelyne. 6ª.ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: University press, 1998.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência de uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 2009.

KOPTOFF, Igor. A biografia Cultural das coisas: a mercantilização como processo. In:

MARTINS, José da Silva. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto, 2009.

ROCHA, E. S. *A sagrada obediência de cantar os mortos: um estudo da função do canto fúnebre na sentinela do Cariri*. Dissertação (Mestrado). UFBA, Salvador, 2002.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity, a particular history of the senses*. New York: Routledge, 1993.

Resumo

Neste texto questionamos os limites entre o documentário e a ficção, pensando o filme etnográfico como uma máscara que revela e encobre as pessoas que representa na tela. Discutimos também a relação com estas pessoas que num movimento de projeções e espelhamentos, transformam-se em personagens, por nós construídos, no processo de criação audiovisual.

Palavras chaves: filme etnográfico; máscaras; construção da pessoa.

Meu namoro com Paraty começou há vinte cinco anos atrás. Foi num carnaval! Época propícia para namoros rápidos e fugidios. No entanto, o nosso tem sido lento e duradouro. Talvez o segredo deste longo namoro seja a essência deste artigo: o eterno desejo de conhecer o que, a um só tempo, vive oculto e é revelado. Seja nas máscaras do carnaval, seja nos bonecos ou nos personagens dos filmes que criamos.

A brincadeira das máscaras. Os bonecos! Ser e não ser. Tudo em festa, quando o coletivo nos abraça, nos sorri, mesmo que não ache graça. Quando o eu fica fora – em *euforia* – inconsciente, embebido na lama do mangue. Escondido, mas à mostra. Amalgamado na massa do Bloco da Lama da Jabaquara, numa viagem pré-histórica, simbiótica com a natureza da praia, dos caranguejos e das marés.

Construir e colocar uma máscara. Filmar e criar uma película, uma pele de imagem entre eu e o outro que está sendo construído enquanto personagem de si mesmo. Criar-se no outro. Mascarar com a certeza de que estamos descobrindo, conhecendo outros jeitos de viver, de ser. A máscara e o filme conversam. Ambos expressam verdades, criadas pela nossa percepção, nossa imersão na vida alheia, nosso desejo de compartilhar conhecimentos, de comunicar existências, de nos reconhecermos enquanto humanidade, diversa e comum.

E neste processo de busca do conhecimento, às vezes, criamos uma ficção e vamos morar dentro dela. E então, de repente, ela vira realidade. Projetos são projeções em nossa tela mental. São pequenos filmes que visualizamos com a câmera dos nossos desejos e necessidades existenciais. A realização das pesquisas e filmes etnográficos

¹ Pesquisadora Associada do GRAVI (Grupo de Antropologia Visual) e pós edoutoranda no DIVERSITAS (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar: Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades)

também segue este caminho. São projeções de nós mesmos nos outros que queremos conhecer. Não que tenhamos a intenção consciente de construirmos o outro que é um pouco de nós. Mas, por mais que ouçamos o que o outro diz, nosso ouvido escuta o que consegue escutar. E essa escuta é impregnada de ruídos e melodias internas. De canções que fazem parte da nossa trilha sonora.

Moradia Etnográfica

O caminho de construção, de criação do conhecimento é inusitado. Planejei realizar um filme sobre a música caiçara de Paraty e acabei fazendo três, que compõem a trilogia “A Trama das Águas”. O primeiro, “O Canto das Canoas” começou a ser gravado em 2002. Dele participam meu sobrinho e minha mãe. Sempre trabalhei em família, e assim considerava também aqueles com quem estabeleci relações afetivas tão fortes que me impeliam a fazer os filmes sobre eles. Subjetividade e objetividade totalmente abraçadas num discurso poético-antropológico.

Em “O Canto das Canoas”, a importância destas pessoas, recriadas como personagens, é evidente na abertura do filme, quando apresento cada “ator”, nomeando-o, emoldurando-o, destacando-o, numa espécie de fotografia antiga, pendurada na parede da igreja da Matriz. Como assinala Maturana, são as relações afetivas que determinam o entrelaçamento, o languagear numa rede de conversações que vão ganhando sentido neste movimento de comunicação.

Na época, para filmar os caiçaras, sua música, poesia, religiosidade e modo de viver, me instalei numa casa na zona rural, dentro do que então se constituía o início do Engenho d’Ouro. Conheci então Seu Francisco e da nossa convivência e amizade, nasceu o terceiro filme da trilogia - “Os Engenhos de Chiquinho Carneiro” - do qual participa minha filha ainda bebê de colo. Seu Francisco, já bem debilitado, assistiu ao filme em sua primeira versão. A emoção foi intensa. Saímos para festejar e brindar a vida. E então, ele disse: “É gostoso ser amado”. Registrei este momento precioso e mudamos o final do filme, que ele amou.

Meses depois, recebi um telefonema em São Paulo de que Seu Francisco havia falecido. Voltei a Paraty para o enterro do meu amigo, e pela primeira vez na vida, senti, enquanto jogava terra sobre seu corpo, que estava “plantando”... Naquele dia, resolvi morar em Paraty.

Moro na minha etnografia, e como moradora, não sou mais uma estranha, estrangeira. Compartilho necessidades de sobrevivência, de cidadania; pequenas e grandes questões do dia-a-dia que criam laços de solidariedade, de respeito, de confiança mútua, e também situações de conflito.

Como em toda cidade pequena, aqui ninguém passa despercebido; encontramos as mesmas pessoas em diferentes situações e papéis. O teatro da vida é, por tanto, rico. As personagens vão se construindo em ações, ora tensas, ora divertidas, ora dramáticas, tendo como palco um lugar, uma cidade de muitas camadas, que se sobrepõem como diferentes cenários montados de acordo com cada época do ano, cada festa, cada evento.

Perceber esta dinâmica e como as pessoas se constroem neste universo, só é possível por que moro aqui. Além disso, o fato de ser mãe me oferece um lugar privilegiado. Dialogo com outros pais que, assim como eu, anseiam por transformações humanas mais substantivas. Pais atuantes que, em contraste com a grande maioria conservadora, estão preocupados com ações educativas, artísticas e ambientais. E então, o terreno que era aparentemente pobre em nutrientes, torna-se fértil, e as nossas ações *co-laborativas*, necessárias. Um ensinamento, um jeito de viver a relação com a vida que aprendi com Seu Francisco. Da nossa convivência, destilei esta essência: “plantar, colher, *desfrutar* ... e a fruta plantar, colher...”

No entanto, também observo que este ciclo vital, construído no filme como um gesto engenhoso, fruto de um sonho, rústico, simples e essencial, pode tanto ficar reduzido a um ciclo econômico, onde o foco da ação é a colheita e o desfrute dos bens materiais, ou se desdobrar em ações mais transformadoras e substantivas, onde o foco da ação está em *plantar* o que *desfrutamos*, deslocando a tônica fundamental, o centro que impulsiona o nosso pensar e agir cíclico, numa perspectiva de criar continuidades mais sustentáveis.

A importância de morar aqui é poder viver, em profundidade, as relações humanas necessárias para conseguir realmente *co-laborar*, e assim, mudar a perspectiva, o ponto de luz a partir do qual projetamos o nosso olhar. E neste processo, encontrar a linguagem de uma comunicação possível, criativa e transformadora. Uma linguagem que aproxime universos culturais e simbólicos díspares; que toque em outras esferas do ser sensível que todos nós somos. Uma linguagem que enfrente os paradoxos de saber conhecer.

A Construção da Pessoa: Diálogos e Metáforas em Movimento

Na “Mercearia Jabaquara”, até então a única do bairro, leio um aviso: “Oficina de Máscaras para Crianças” – sábado de manhã.

Estamos nos fundos de um barracão improvisado. Sueli coordena as crianças na confecção de suas máscaras. Minha filha tem seis anos e, tímida, começa a fazer a sua. Estou com meu cavaquinho a postos, e me pedem para cantar. Pré-carnaval. O bairro, a comunidade da Jabaquara se movimenta banhada de chuva, sol e mangue. A lama faz parte do cotidiano. Em casa, poças d’água, limo e lama compõem as brincadeiras de comidinha das crianças. Componho:

*“Verão, verão verei
com esta chuva boa
vai ter lama outra vez (bis)*

A mulher caiçara. Sueli está animadíssima e me apresenta o Zé Luis, seu companheiro. Canto:

*No Jabaquara tem lama
no meu quintal também tem
a lama é divertida
a lama só me faz bem*

*Com ela eu faço comida
com ela eu faço boneco
brincar na lama é gostoso
na lama eu escorrego”
(refrão)*

... e a ressonância dos sentidos poéticos da marchinha de carnaval reverbera na alma deste artista. “É isso mesmo. Com o barro a gente faz tudo: casa, máscaras, bonecos!” Zé Luis, o Biba, dá sua típica risada pequenina, atento aos meandros da música. Para um instante seu trabalho de artista artesão e se delicia com a rústica poesia que cantamos com as crianças. A sintonia toca. Trocamos olhares e iniciamos, ali, uma amizade singular entre dois artistas.

A oficina de máscaras caiçara termina. Sueli me diz que eles estão precisando de alguém para registrar as histórias de Seu Bento, um dos mais antigos moradores do Jabaquara, pai do Zé Luis. Eu tenho a câmera. Laboramos juntos. Colaboramos criando

uma parceria que tem como elo comum, trabalhar com as crianças da comunidade. A comunidade da minha filha e minha também. Nossa casa comum.

Nos meses e anos seguintes, organizamos contações de histórias, teatro, procissões do Divino, brincadeiras. Nos visitamos, tomamos café, fizemos uma poda ritual na goiabeira e o transplante de um pé de acerola. Nos ajudamos nas enchentes e tempestades. Cuidamos das galinhas e dos cachorros. Compartilhamos a canoa, as dores, os sonhos e as insônias que tanto perseguem a noite do Zé Luis.

E foi em uma destas conversas fiadas em linha de pesca, que ele me chamou para ver sua mais recente engenhoca: um projetor de cinema, com caixas de madeira e luz de vela. - “É assim que a gente fazia quando eu era menino! O quê você acha... Preciso melhorar este foco aqui.” Novamente nos encontrávamos imersos em nosso constante fluxo criativo, inventando mil maneiras das crianças desenharem e animarem um filme de suas próprias histórias. Porém, enquanto trabalhávamos nisso, tive que me mudar para a zona rural, impelida por circunstâncias graves que colocavam em risco a segurança da minha família. Esta imprevisível alteração de moradia acabou por iluminar e redirecionar o meu olhar sobre a arte e os sentidos do dizer.

A Ilusão dos Diálogos

Situado entre montanhas, há cerca de 10 km da cidade, o bairro dos Penha apresenta enorme dificuldade de comunicação telefônica e acesso à internet. Próximo e isolado, viver ali é viver o paradoxo do mundo contemporâneo: estar perto, estando longe; estar longe, estando perto. Vivi este paradoxo na relação com a universidade, com a cidade, com minha família, amigos... enfim, com o mundo, e também com o Zé Luis e o tempo caíçara, que dispensa horários fixos, mais afeito ao movimento das marés. Isso transformou o processo criativo que havíamos iniciado. Nós estávamos pertos e longe, ao mesmo tempo. E se de um lado, olhar à distância e viver a realidade rural, ampliou minha percepção do ser caíçara e da importância da arte produzida por eles, do outro, fez emergir a necessidade do contato pessoal, da presença física, da ação conjunta.

Esta mudança para a zona rural me deu a oportunidade de retornar ao mesmo lugar onde, há cerca de dez anos atrás, eu havia realizado o filme “Os Engenhos de

Chiquinho Carneiro”², com Seu Francisco. Estava novamente no bairro dos Penha, ao pé da Serra da Bocaina, no “Engenho d’Ouro”, uma propriedade rural voltada para a produção da cachaça e o turismo. Incrustada num ambiente que eu idealizava ser familiar, acabei me defrontando com tensões de uma realidade local embebida na produção da cachaça, e do comércio turístico rural, em franco e expansivo desenvolvimento econômico. O que, na época do filme, era um sonho, agora era realidade. Tudo cresceu: o alambique, o restaurante e o bar que vende pastéis e outros quitutes, em meio a uma floresta exuberante.

Porém, quanto mais próxima fiquei destes meus velhos amigos, mais distante me senti deles. A presença da ausência. Ausência da arte. Ausência da colheita do que, acreditei, havíamos plantado juntos. Consciência da ausência, do silêncio, da incomunicabilidade de um conhecimento permeado de arte. A presença da ausência da esfera do sensível.

Esta experiência etnográfica permitiu que eu questionasse o que chamamos de produção compartilhada do conhecimento também pela perspectiva da recepção que o outro tem do nosso olhar sobre ele. Hoje tenho a consciência de que, quando criei o filme, mesmo realizando inúmeras viagens e permanecendo bons períodos em campo, não pude perceber o que observo agora. Na época, construí um filme idealizando uma produção auto-sustentável de cachaça e da farinha de mandioca, esteticamente bela e harmoniosa com o fluxo da natureza que alimentava todo o trabalho, toda a produção com a energia das rodas d’ água.

Meu olhar antropológico projetou no filme a minha ideologia, ecológica, sustentável, nada afeita ao desenvolvimento capitalista expansivo que me revelou o quanto o meu olhar carregava um pouco da imagem que os habitantes locais vendem e oferecem ao turista: uma imagem exótica de um mundo rural idílico. Um lugar feito para o turista se encantar e consumir os bens ali produzidos: frango caipira, geléias, pastéis e cachaça.

Percebi como construí o universo caipira paratyense valorizando cada gesto do trabalho braçal, cada palavra, cada pensamento rústico, cada verso tradicional. E também como me encantei, não só pela história de vida de Seu Francisco, mas por tudo

² Ver ERMEL, Priscilla – “Os Engenhos de Chiquinho Carneiro” in “Trama das Águas” www.lisa.usp.br

o que aprendi com ele em relação à família e a terra. Fazendo uma análise deste percurso, hoje tenho consciência de como o olhar do pesquisador constrói aquilo que ele quer ver sem, necessariamente, estar reinventando a realidade documentada. Em outras palavras, observo que o filme “Os Engenhos de Chiquinho Carneiro” revela o que era, há nove anos, a família Carneiro na comunidade dos Penha. Mas revela também o que a pesquisadora projetou como um futuro possível, um desejo dela, que não se concretizou.

Por outro lado, atualmente, como moradora, observo que a relação homem-natureza que eu construí a partir do meu encantamento pelas palavras e ações de Seu Francisco, mesmo não tendo frutificado no próprio Engenho, têm contribuído substancialmente nas ações educativas e sócio-ambientais realizadas em todo o município de Paraty. Aqui, o leque se desdobra. Se por um lado, os membros da família Carneiro justificam a não comercialização do filme (de que tanto gostam) porque ele “não gira” comercialmente, por outro lado, este mesmo filme dialoga com outras ações que buscam a sustentabilidade e novas experiências na relação homem-terra. São grupos preocupados com técnicas de bioconstrução, produção agrícola orgânica, manejos agro-florestais, conhecimento das plantas medicinais locais, observação dos pássaros, preservação da fauna e flora, e atividades de permacultura.

Nesta perspectiva, o encantamento que criamos, poderia ser criticado como uma construção subjetiva, reveladora de uma beleza que só os meus olhos viram. Porém o que enxerguei do sonho do Seu Francisco, não foram só os meus olhos que enxergaram. Há muitos outros olhares de pessoas que também querem experimentar o caminho da sustentabilidade.

Outra reflexão que considero pertinente no caso deste filme, é que a imagem auto-centrada que as pessoas, personagens, têm de si, aparentemente, não estabeleceu um grande diálogo com o olhar que projetamos sobre elas. O sentido que construímos, a linguagem estética, o trabalho artístico que realizamos, também não parece ter acrescentado muita coisa, e por tanto, não tem grande valor³. A poética que destilamos

³ Esta re-ação não é isolada. Morando na comunidade, participamos da festa de Nossa Senhora da Penha, onde e quando observamos a mesma atitude de desvalorização e desconhecimento do fazer artístico como resultado de um trabalho. O desdobramento disso é que, qualquer que seja o valor econômico cobrado por uma atuação artística, ele é considerado caro e abusivo. Sejam, os tradicionais grupos de ciranda, ou outros músicos locais.

do trabalho braçal que realizam, e que construímos nas imagens da tela, não parece ter alterado suas vidas mais do que a dimensão sensorial de saborear um delicioso pastel, ou degustar uma cachaça de alambique. O contraste com outras comunidades rurais e costeiras onde existem artistas é gritante. Talvez, o fato de nunca terem tido a oportunidade de participar de uma vivência artística limite a percepção da dimensão da arte como *trabalho*.

Em especial, no caso de "Os Engenhos de Chiquinho Carneiro", é como se o filme brotasse da terra sem qualquer esforço, sem trabalho, sem um olhar, um pensar, uma construção. Como se as imagens e as palavras que registramos se impusessem ao filme. Em outras palavras, para eles, o trabalho que fizemos foi simplesmente de documentar o que está ali. Algo que qualquer um poderia ter feito. Tirar foto e fazer um filme tornou-se algo fácil, banal. A construção do sentido que propusemos como diálogo, como reflexão sensível, tocou os espectadores, mas não os personagens que participaram do filme. Minha percepção é de que vivi a ilusão do diálogo em meio a um monólogo.

Os Sentidos do Dizer

Como nos ensina Maturana, nas relações humanas estabelecemos uma rede de conversações que vão tecendo uma rede de sentidos, que só se mantém viva quando alcançamos um ponto de compreensão comum. Assim como as imagens, as palavras e as conversas são polissêmicas, carregando um alto grau de subjetividade que nem sempre atentamos em nossas reflexões.

Assim, mesmo que não tenhamos o propósito de trazer as discussões acadêmicas para o universo de outros saberes, e muito menos de *impor* outros olhares, outras percepções da realidade, precisamos encontrar um meio de compartilhar nosso universo simbólico, nossas reflexões. Para alcançar nosso objetivo de *compor*, trabalhar junto e produzir algo que só pode existir a partir deste encontro, é necessário buscar, além de interesses e necessidades comuns, a palavra, a conversa que nos conecta.

Minha experiência etnográfica de mais de trinta anos tem mostrado que o que nos fascina intelectualmente e nos encanta, de maneira geral, assusta e é renegado, de inúmeras maneiras, nos espaços ocupados por outros saberes, mais tradicionais, menos afeitos a reflexões sobre si mesmos. Espaços e tempos que, quando tocados pela tecla

do sensível, deixam brotar uma energia conservadora e temerosa de novas experiências que talvez resvalam nesta questão da palavra.

Na convivência com os caipiras e caiçaras de Paraty, a *(in)*compreensão de determinados conceitos, de determinados dizeres, interrompeu vários processos criativos de produção partilhada de determinado conhecimento. Foi então que me dei conta de como nosso viés acadêmico está enraizado de tal forma em nossa maneira de articular as idéias, que nós mesmos não percebemos a complexidade que existe de estabelecer uma real comunicação com outras matrizes do pensar.

O diálogo acadêmico, ao qual estamos acostumados a ter com nossos pares, mesmo realizados via plataforma web, são um importante suporte para nossas reflexões. A dinâmica destas discussões nos acolhe. Falamos a mesma língua. Valorizamos os mesmos caminhos intelectuais e nos realimentamos a cada nova conversa.

Porém, de outro lado, ao estabelecer um diálogo fora da universidade, buscando outros interlocutores, constatamos o quão distante é a nossa linguagem. Como é difícil traduzi-la; quantos conceitos, quantos maneiras de pensar que imaginávamos fossem possíveis de ser compartilhadas, ficam soando no vazio de entendimentos desejados por ambos os lados da conversa, porém inacessíveis a ambos.

Por isso, iniciamos uma pesquisa de linguagem que propõe outra experiência de construção audiovisual a partir do paradoxo “perto-longe”. A inspiração deste processo filmico veio de uma observação de minha filha sobre a festa de Nossa Senhora da Penha que acompanhamos, durante toda a novena, da varanda de nossa casa. De nossa varanda podíamos ver a igreja dos Penha, e acompanhávamos, todas as noites, os diferentes cantos da novena. Um dia, atraídas pela beleza do que ouvíamos, fomos até a igreja. E então, o encanto se desfez. O som era mecânico, muito alto, e as vozes, bem menos harmoniosas do imaginávamos. Então resolvemos voltar para casa e ela disse: “aqui de longe é bem mais bonito, não é, mamãe?”

A distância cria vazios, ausências e também novas perspectivas. Treze meses distante da atmosfera artística que paira sobre Paraty e da convivência com o Zé Luis, me despertaram para a necessidade vital da arte em nosso cotidiano. Ao ver um bonecão sentado na porta da mercearia ou numa casa na Jabaquara, estamos pertos e longe ao mesmo tempo. Perto do personagem, da brincadeira, do imaginário, da atmosfera lúdica

e criativa que, em algum momento, ganhará vida. Perto (ou talvez, longe...) do artista, que ali se expõe e se esconde. Figura central da comunidade, de quem recebe demandas o tempo todo, Zé Luis é escorregadio como um peixe. Impossível mantê-lo muito tempo fora da água em que vive mergulhado. Mesmo quando estamos conversando, ele está perto e longe. Aparece na superfície, mas está submerso.

O longe da música na igreja dos Penha também era real. Uma beleza fictícia criada pela distância que suavizava as distorções sonoras do perto. Tivesse filmado a festa da nossa sacada, e o canto da novena seria divino. Assim, aprendi a relativizar o que vejo, ouço, sinto e percebo como belo, importante, significativo. Aceitei a realidade da ficção como meio de compartilhar este imenso leque aberto que são os sentidos dos dizeres... sonoros, pictóricos, teatrais, literários, corporais.

Mudei a perspectiva e o jeito de trabalhar. Agora busco conversar com quem versa, elegendo a arte como linguagem central da narrativa. A arte e os artistas. Quero trabalhar com quem compreenda que também estou trabalhando, e poder deixar as conversas irem muito além, ou ficarem num vazio absoluto, como acontece nos encontros com o Zé Luis. Com ele, mergulhamos na poética das máscaras, mas também na poética dos materiais utilizados para a confecção das personagens. Compartilhamos o imenso interesse que temos em comum de inserir as crianças e os adolescentes nestes processos criativos. Sabemos que no imaginário das crianças, o barro, a lama e o bloco se transformam em personagens. O mar e a maré, também. Os materiais que são utilizados pelos trabalhadores na construção da casa sobre o mangue – areia, ferro, vidro, pedra, cimento, barro – ganham status de humanidade, transformados em seres animados, e por tanto, muito mais próximos de um mundo vivo, de uma terra viva, ecologicamente mais interessante.

Caminhamos sobre a trilha do paradoxo “perto-longe”, que acreditamos possa criar um distanciamento entre a pessoa filmada e a personagem da história. A idéia é de que, ao ser vista na tela, a pessoa, personagem, se reconheça e, ao mesmo tempo, se desconheça, pois novos elementos simbólicos foram acrescentados à sua existência. E que, a partir deste distanciamento, ela possa perceber os desdobramentos das suas ações numa nova perspectiva, *antropoética*, pendular, entre a ficção e o documentário etnográfico.

Na verdade, estamos simplesmente incorporando o que as máscaras e os bonecos já são: um duplo, um véu. Confeccionadas com os mesmos materiais

utilizados na construção de uma casa caiçara, os bonecos representam “personagens” locais. Inspirados em pessoas do bairro, brincam pela cidade, com se estes personagens fossem um duplo das pessoas que representam. Reconhecidos somente pelos que aqui vivem e moram, estes bonecos animam o carnaval, *admirados* por turistas e estrangeiros.

Brincadeira de se esconder e se mostrar que espraia. Quem não veste o boneco ou se fantasia de outro personagem, se “veste” de lama; se construindo, se desconstruindo. E neste processo, se revelam e se escondem, criando e desfazendo imagens de si e do outro, num amálgama dançante, vibrante! E então brincamos dentro da tela e fora dela, nos blocos! E já não sabemos mais se é no filme ou nas ruas que nos sentimos mais perto (ou mais longe) do outro. Se a nossa brincadeira é ficção ou realidade, na tela ou nas ruas.

Referência Bibliográfica

- MATURANA, H. - *Emoções e linguagem na educação e na política* Ed. UFMG, 2002
- _____, Humberto - Entrevista - Revista Humanitates – Ed. Centro de Ciências de Educação e Humanidades – CCEH - Universidade Católica de Brasília – UCB - Volume I - Número 2 - Novembro 2004 - ISSN 1807-538X
- _____, H. e VERDEN-ZOLLER, G. - *Amar e Brincar: Fundamentos Esquecidos do Humano* – Ed. Palas Athena, São Paulo
- STEINER, Rudolf - *A Educação da Criança Segundo a Ciência Espiritual* – Ed. Antroposófica, São Paulo, 1987
- _____, R. *Os Doze Sentidos e os Sete Processos Vitais* – Ed. Antroposófica, São Paulo
- _____, R. *A Arte da Educação I - O estudo geral do homem – uma base para a pedagogia*
Ed. Antroposófica, São Paulo – 1988.