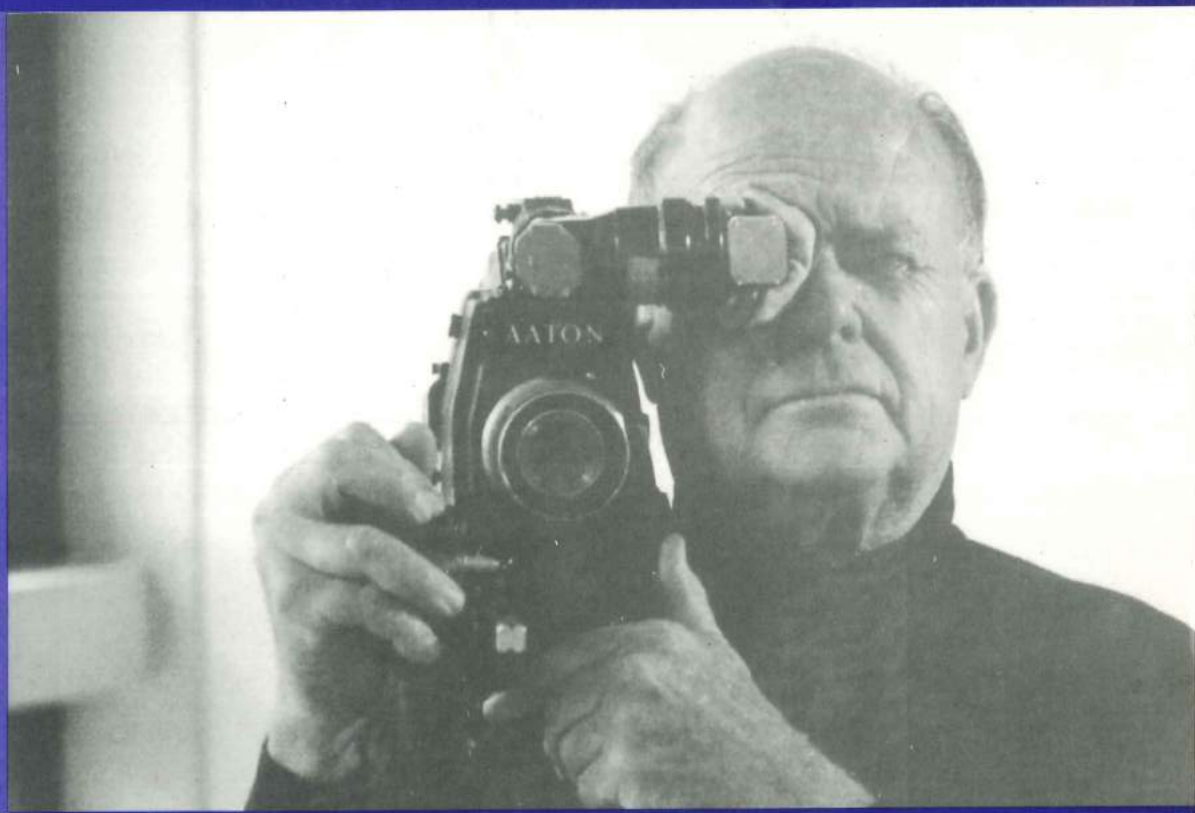
ISSN 0104-9658

Cadernos de Antropologia e Imagem



18 Fotografia, cinema e internet

Cadernos de Antropologia e Imagem

18 Fotografia, cinema e internet



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor
Nival Nunes de Almeida

Vice-Reitor
Ronaldo Martins Lauria

Sub-Reitora de Graduação
Raquel Marques Villardi

Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa
Albanita Viana de Oliveira

Sub-Reitora de Extensão e Cultura
Maria Georgina Muniz Washington

Centro de Ciências Sociais
Rosângela Zagaglia

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Tânia Maria Bessone

Departamento de Ciências Sociais
Carlos Antônio Costa Ribeiro Filho

Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais
Patrícia Monte-Mór

Núcleo de Antropologia e Imagem
Patrícia Monte-Mór

ISSN 0104-9658

Cadernos de Antropologia e Imagem

18 Fotografia, cinema e internet

contra CAPA

Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais [PPCIS]
Núcleo de Antropologia e Imagem [NAI]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro [UERJ]

O periódico semestral *Cadernos de Antropologia e Imagem* é organizado pelo Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI) e pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Sua proposta é atualizar as discussões em torno do uso da imagem nas ciências sociais, especialmente no âmbito da antropologia.

Cadernos de Antropologia e Imagem
IFCH/UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524, Sala 9002, Bloco A
CEP: 20550-013
Maracanã – Rio de Janeiro – RJ
Tel.: (21) 2587-7962 ramal 21
E-mail: cadernos@uerj.br
Homepage: www7.uerj.br/~ppcis/revistas

Editores
Clarice Ehlers Peixoto
Patricia Monte-Mór

Comissão Editorial
Márcia Pereira Leite
Mylian Sepúlveda dos Santos
Patrícia Birman
Rosane Manhães Prado
Valter Sinder

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

Capa
"Jean Rouch", fotografia de Alain Becos

Assistente editorial
Roberta Ceva
Ana Flaksman

Estagiário
Gustavo Santa-Roza Saggese

Publicação semestral – 2004.1
Solicita-se permuta / Exchange desired
Tiragem: 1.000 exemplares
Indexação: Índice de Ciências Sociais do IUPERJ.

CATALOGAÇÃO NA FONTE: UERJ/SISBI/SEPROT

C122 **Cadernos de Antropologia e Imagem** / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem. n.18 (2004) – Rio de Janeiro: Contra Capa / UERJ, NAI, 2004.

Co-publicada com Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ.
Semestral.
ISSN 0104 9658

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

CDU 572(05)

Sumário

Fotografia, cinema e internet 9
Clarice Ehlers Peixoto e *Patrícia Monte-Mór*

Homenagem a Jean Rouch

Uma espera incessante. Jean Rouch (1917-2004) 17
Marc-Henri Piault

O cinema da amizade de Jean Rouch 21
André Parente

Artigos

Fotografar, documentar, dizer com a imagem 27
Carlos Rodrigues Brandão

Fotografía y ciencia antropológica en el Gran Chaco 55
Mariana Giordano

Narrativas de um ser(tão) moderno: 77
memórias e fotografias sobre o nascer de uma cidade
Sílvia Helena Zanirato

Do monumento ao *outdoor* 95
Silvana Brunelli Zimmermann

Cidades em movimento: sobre cinema, percursos e acelerações 115
Leonardo Name

Samba em Brasília: uma utopia conservadora dos anos 1950 135
Mônica Almeida Kornis

A vanguarda revisitada: releituras de um movimento anti-dogmático 145
Eliska Altmann

Trabalhando com filme: cinema de observação como etnografia prática 163
Paul Henley

Pesquisa via internet: desafios e perspectivas do trabalho antropológico 189
Sandra M. C. de Sá Carneiro

Um pesquisador, uma imagem

O gigante de Martín Chambi 213
Fernando de Tacca

Entrevista

Entrevista com Mme. Françoise Foucault 221
Luciana Hartmann

Resenhas de livros

Culture and commitment, de Margaret Mead 241
por João Martinho de Mendonça

Diante da dor dos outros, de Susan Sontag 245
por Maria Claudia Coelho

Summary

Photography, Cinema and Internet 12
Clarice Ehlers Peixoto and *Patrícia Monte-Mór*

A Tribute to Jean Rouch

A Never-ending wait. Jean Rouch (1917-2004) 17
Marc-Henri Piault

Jean Rouch's Friendship Cinema 21
André Parente

Articles

Photographing, documenting and saying through images 27
Carlos Rodrigues Brandão

Photography and anthropological science at the Gran Chaco 55
Mariana Giordano

Modern Countryside's Narratives: 77
recollections and photos of the dawning of a city
Silvia Helena Zanirato

From monuments to billboards 95
Silvana Brunelli Zimmermann

Cities on the move: on cinema, trajectories and speedups 115
Leonardo Name

Samba in Brasilia: a conservative utopia from the 50's 135
Mônica Almeida Kornis

The vanguard revisited: re-readings of an anti-dogmatic movement 145
Eliska Altmann

Putting film to work: observational cinema as practical ethnography 163
Paul Henley

Research via internet: challenges and perspectives of anthropological work 189
Sandra M. C. de Sá Carneiro

One researcher, one image

Martín Chambi's giant 213
Fernando de Tacca

Interview

Interview with Mme. Françoise Foucault 221
Luciana Hartmann

Book Reviews

Culture and commitment, by Margaret Mead 241
by João Martinho de Mendonça

Relating the pain of others, by Susan Sontag 245
by Maria Claudia Coelho

Fotografia, cinema e internet

Neste número de *Cadernos de Antropologia e Imagem* apresentamos uma sessão especial de abertura, homenageando Jean Rouch: o "mestre dos mestres" no diálogo entre a antropologia e a imagem. Rouch apresentou seu último filme no Niger, em fevereiro de 2004 e partiu! Sua obra, no entanto, estará em contínua efervescência no trabalho de tantos discípulos, mundo afora. Caminhos abertos ao constante diálogo, antropologia compartilhada com tantos mundos pela linguagem universal do cinema.

Convidamos o antropólogo Marc-Henri Piault e o teórico de cinema André Parente para prestar essa homenagem a Jean Rouch. Piault foi aluno de Rouch e, desde o fim da década de 1950, acompanha seu trabalho na África e em Paris, partilhando, com ele, de inúmeros projetos. André Parente também foi aluno de Rouch, que fez parte de sua banca de doutorado. Eles testemunham essa trajetória de vida tão singular e registram os laços que nos unem...

Este número de *Cadernos* volta a reunir artigos sem uma temática específica. *Fotografia, Cinema e Internet* pode ser um resumo dos principais assuntos, abordados de maneiras diversas. O primeiro texto da série sobre fotografias, "Fotografar, documentar, dizer com a imagem", de Carlos Brandão, faz uma inspirada e instigante reflexão sobre questões relacionadas à conjunção da produção/uso de imagens com as ciências sociais, especialmente a pesquisa antropológica. Dialogando com outros autores e apontando para certas fronteiras entre o fazer antropológico e o artístico, Brandão vem, há muitos anos, incorporando a fotografia às suas análises antropológicas. Na seqüência, o artigo "Fotografía y ciencia antropológica en el Gran Chaco", da argentina Mariana Giordano analisa o início da relação entre a antropologia e a fotografia na região do Chaco, campo clássico da produção antropológica da Argentina e do Paraguai, no fim do século XIX e início do XX.

As transformações urbanas vividas pela cidade de Maringá, no Paraná, são o foco das fotografias de Kenji Ueta no artigo de Silvia Zanirato: "Narrativas de um ser(tão) moderno". O artigo de Silvana Zimmermann, "Do monumento ao outdoor", comparando o monumento histórico e os *outdoors* da sociedade con-

temporânea, analisa, entre outras questões, o uso do espaço urbano como forma de poder e meio de propaganda, seguindo as reflexões de Massimo Canevacci sobre o "fetichismo metodológico".

Na série de textos sobre cinema, Leonardo Name traz para a cena "Cidades em movimento". Sua proposta é debruçar-se sobre a questão do *deslocamento* em suas diferentes formas e velocidades tanto na "cidade cinemática" quanto na vivência da cidade empírica. Filmes clássicos sobre as cidades serão tomados como referência para análise.

A construção de Brasília é a inspiração para o filme *Samba em Brasília*, um autêntico representante da chanchada no Brasil, dirigido por Watson Macedo nos anos 1960, e intitula igualmente o artigo de Mônica Kornis. Trata-se de uma análise da narrativa fílmica em confronto com o ideal de modernidade contido no projeto da nova capital. O filme é tomado como um documento histórico e analisado criticamente.

"A Vanguarda revisitada: releituras de um movimento anti-dogmático" é a reflexão proposta por Eliska Altmann sobre o movimento cinematográfico dinamarquês Dogma 95. Seu trabalho aponta para o "anacronismo voluntário" do movimento, confrontado às tendências estéticas e mercadológicas do cinema atual.

Da Inglaterra, chega uma nova colaboração de Paul Henley sobre as experiências com os alunos do curso de antropologia visual da Universidade de Manchester. Suas reflexões sobre o fazer etnográfico e a prática cinematográfica têm nos inspirado e servido de orientação aqui no Brasil. "Putting film to work" recoloca os debates sobre o *observational cinema* e a pesquisa antropológica e propõe uma forma "imaginativa" para adaptá-lo às necessidades do presente e do futuro. O autor dialoga, especialmente, com os cineastas Colin Young e David MacDougall.

Estudos sobre a Internet vêm, aos poucos, integrando nossos debates no campo da antropologia audiovisual, e *Cadernos de Antropologia e Imagem* não pode ficar de fora. Assim, Sandra Carneiro compartilha conosco os desafios e as perspectivas que o trabalho antropológico enfrenta ao definir uma pesquisa via Internet. Seu trabalho sobre o Caminho de Santiago de Compostela é o foco das reflexões em "Pesquisa via Internet".

Em "Um pesquisador, uma imagem", Fernando de Tacca analisa fotografias de Martin Chambi, o famoso fotógrafo-campesino peruano, do início do século XX. Luciana Hartmann apresenta uma entrevista que realizou com Françoise Foucault, responsável pelo Bilan du Film Ethnographique, festival do Museu do Homem de Paris, dirigido até então por Jean Rouch.

Neste número, não publicamos resenhas de filmes e vídeos. Em compensação, há duas resenhas de livros que são de grande interesse para nosso cam-



po: um já clássico, e que ainda não foi traduzido no Brasil: *Culture and Commitment*, de Margaret Mead. O outro, mais recente – *Diante da dor dos outros* , é de Susan Sontag. Agradecemos ao João Martinho de Mendonça e à Maria Claudia Coelho, respectivamente, pela análise dessas obras.

Agradecemos aos autores e aos diversos colaboradores deste número de *Cadernos*.

Viva Rouch!

Clarice E. Peixoto
Patrícia Monte-Mór

Photography, Cinema and Internet

In this issue of *Cadernos de Antropologia e Imagem* we present a special opening session as a tribute to Jean Rouch: the "master of the masters" in a conversation between anthropology and image. Rouch presented his last film in Niger in February of 2004 and passed away! His work, however, will always be a source of inspiration for the work of so many disciples worldwide. Open pathways to constant dialogue, anthropology shared with so many worlds by means of the universal language of cinema.

We have invited the anthropologist Marc-Henri Piault and the cinema theorist André Parente to pay this tribute to Jean Rouch. Piault was Rouch's student and has, since the late 50's, followed his work closely in Africa and Paris and has been sharing innumerable projects with him. André Parente was too Rouch's student, who was a member of his doctoral examination board. They have witnessed such a singular life trajectory and have registered the ties that bind us together...

Again in this issue *Cadernos* brings articles without following a specific trend in terms of theme. *Photography, Cinema and Internet* can be a summary of the main subjects, which are approached in different ways. The first of a series of texts on Photography, "Photographing, documenting and saying with images" by Carlos Brandão makes an inspiring and intriguing reflection on issues relating the combination of images' production/use with social studies, especially anthropological research. In a conversation with other authors and pointing to other borders between anthropological and artistic practices, Brandão has, for many years, been incorporating photography in his anthropological analyses. Next, the article "Photography and anthropological science at the Gran Chaco" by the Argentinean Mariana Giordano makes an analysis of the beginning of the relationship between anthropology and photography in the Chaco region, which was traditionally a field for Argentina and Paraguay's anthropological production in the late nineteenth and early twentieth centuries.

The urban transformations the city of Maringá in Paraná has been through are focused by Kenji Ueta's photography in the article by Silvia Zanirato: "Modern Countryside Narratives". In a



comparative analysis of the historical monument and the billboards of contemporary society, Silvana Zimmermann's article "From monuments to billboard" analyzes, among other issues, the use of the urban space as a form of power and means of propaganda, drawing upon Massimo Canevacci's reflections on "methodological fetishism".

In the cinema section, Leonardo Name brings to scene "Cities on the move". His proposal is to focus on the question of *moving* in its different forms and speeds, be it in the "cinema city", be it in an empirical city life. Classical films on cities will be used as a reference for analysis.

The building of Brasília has inspired the film *Samba in Brasília*, a genuine representative of comedy in Brazil directed by Watson Macedo in the 60's, whose title has also been used for an article by Mônica Kornis. It turns out to be a filmic analysis that challenges the ideal of modernity underlining the new capital project. The movie is taken as a historical document and is analyzed in a critical way.

"The Vanguard revisited: re-readings of an anti-dogmatic movement" is a reflection proposed by Eliska Altmann on the Danish cinema movement Dogma 95. Her work points to the movement's "voluntary anachronism" in an opposition to today's cinema's aesthetic and market trends.

From England comes Paul Henley's new contribution on the experiences with the students at Manchester University Visual Anthropology course. His reflections on ethnographic and film-making practices have inspired us and served as a guiding line here in Brazil. "Putting film to work" readdresses the debates on *observational cinema* and anthropological research and proposes an "imaginative" means for adapting it to present and future needs. The author engages in a dialogue particularly with the film-makers Colin Young and David MacDougall.

Analyses of the Internet have little by little been bringing together the debates on the field of audiovisual anthropology, and *Cadernos de Antropologia e Imagem* can not be neglected. Thus, Sandra Carneiro shares with us the challenges and views that anthropological work faces when defining a research trend via Internet. Her work on The Road to Santiago de Compostela is the focus of the reflections on "Research via Internet".

In "One researcher, one image", Fernando de Tacca analyzes photos by Martín Chambi, a famous Peruvian peasant-photographer from the early twentieth century. Luciana Hartmann proposes an interview that she had with Françoise Foucault, who is responsible for the Bilan du Film Etnographique, Paris Museum of Man's Festival, which had, up to that time, been directed by Jean Rouch.

In this issue we have not published film or video reviews. In order to make up for this, we present two book reviews which are of great interest to our

field of knowledge: the already classic and still without a translation in Brazil – *Culture and Commitment* by Margaret Mead. The other, more recent, is *Regarding the pain of others* by Susan Sontag. We would like to thank João Martinho de Mendonça and Maria Claudia Coelho for the analysis of these works.

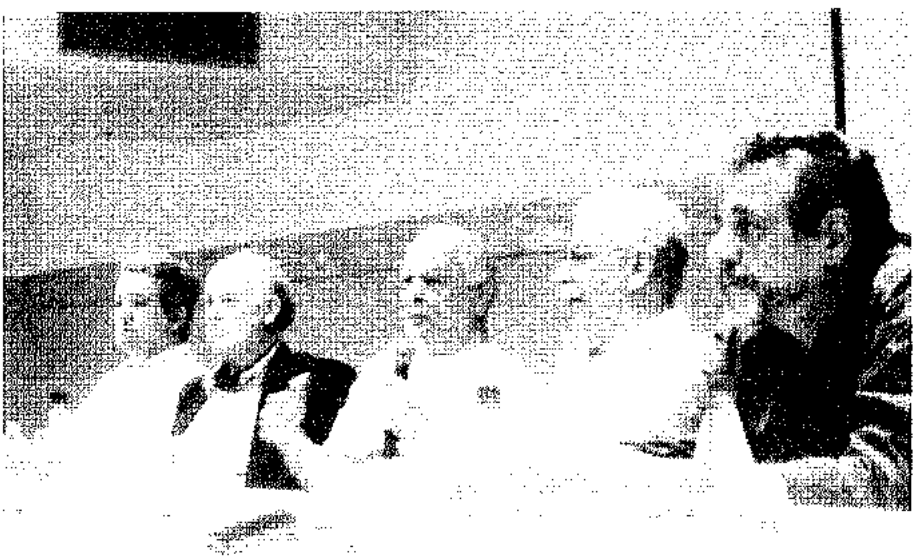
Our thanks to the authors and to the several collaborators of this issue of *Cadernos*.

Vive Rouch!

Clarice E. Peixoto
Patrícia Monte-Mór

Homenagem a Jean Rouch





Jean Rouch na Bahia, Salvador, outubro de 2003. Fotos de Marcos de Souza Mendes.

Uma espera incessante

Jean Rouch (1917-2004)

Jean: última carta, em 23 de março de 2004

Jean, desde que nos encontramos pela primeira vez - em dezembro de 1957 - eu logo entendi que seria preciso te esperar: você está sempre atrasado. Muito rapidamente começamos a nos contar uma porção de histórias, nas longas viagens entre Bouaké e Abidjan, Kumasi e Accra, Tamalé e Bolgatanga, Lomé e Parakou, Zaria e Sokoto, entre Nyamey, Birni'n Konni, Dongondutchi e Tahua, Saint Tropez e Florença, entre a rue des Saints Pères e o Boulevard Saint Germain des Près: eu só precisava me lembrar para que você já estivesse ali, mesmo na tua ausência. Vertov, Flaherty, Vigo, Kazan, Grémillon, Godard, Jünger, Eluard, Desnos, Leiris, Breton, Sartre, Camus, Gide, Griaule, Germaine... sempre faziam parte da conversa, participavam da viagem. Às vezes, Jane esbarrava em nós, seus devaneios cruzavam os nossos, arco-íris surpreendente que atravessava o céu e subitamente designava uma realidade gritante, sofredora, que nós deveríamos ter visto, escutado, mas que ela tinha percebido antes de nós pelos nossos delírios.

Desta vez você se adiantou. Não é muito legal da sua parte! Bom, mas o que posso fazer? Agora, francamente, estou perplexo, não tive tempo de me preparar e você se esqueceu de tantas pessoas, tantos encontros, tantas coisas a fazer, filmes inacabados... Parada sobre a imagem. Será preciso pensar um pouco melhor na montagem das próximas seqüências. Enfim, vamos tentar fazer o melhor possível. Enfim, espere, faremos como sempre: pouco a pouco, sem dúvida, mas para sempre... JAGUAR!

Marc

Escrevi esta última carta a Jean Rouch cinco dias após a sua morte no Niger. Eu estava em Paris, no Museu do Homem, no Comitê do Filme Etnográfico, sentado

exatamente onde ele costumava ficar quando vinha trabalhar com Françoise Foucault. Estávamos numa espécie de efervescência louca, daquelas que ele gostava de produzir e atravessar. Françoise e Laurent Pellé davam os últimos retoques no *Bilan* do Filme Etnográfico que começaria uma semana mais tarde, e eu começava a reunir os filmes destinados à homenagem que seria prestada a Rouch no último dia do *Bilan*. Disputávamos o telefone, subíamos e descíamos a escada em caracol que separa as duas salas (que mais parecem "caixotes") de trabalho do Comitê e, sinceramente, Jean parecia estar lá – mas terrivelmente, exageradamente atrasado. Estávamos exasperados por não poder interpelá-lo, perguntar a ele tudo o que ainda não havia sido feito. Eu não podia aceitar sua ausência, era inqualificável. Na véspera desses acontecimentos, tamanha desenvoltura de sua parte beirava a indiferença, era uma verdadeira provocação. Continuávamos a nos apressar para colocar os programas em ordem; para fazer funcionar as bobinas e as fitas cassete; para abrir as caixas cobertas de poeira, de onde saíam, de repente, as imagens em fuga desde não sei quanto tempo, o telefone tocava sem parar; visitantes atônitos tentavam entrar no escritório, rapidamente repelidos por nossos grunhidos inquietantes e nossos olhares estupefatos. Subitamente, senti uma enorme necessidade de lhe escrever essa carta que é, ao mesmo tempo, um apelo e uma reprimenda. E parece que, a partir desse momento, eu consegui me acalmar. Já não precisava mais me aturdir para sufocar um pesar indizível ou superar os efeitos dolorosos de um desaparecimento, como sempre, inadmissível. A própria agitação nos havia colocado diante das imagens de Rouch, aquelas que ele havia filmado e aquelas em que ele aparecia. Estávamos envoltos em uma presença que desafiava a cronologia e dava corpo à memória, fazendo da recordação e da imagem algo mais do que uma construção nostálgica, algo mais que um lamento desesperado pelo desaparecimento dos seres e das coisas. As imagens e o som nos cercavam e aprofundavam o espaço; o tempo era percorrido em todas as direções, espiral indefinida como um certo pensamento dogon nos sugere. A presença dessas imagens, os percursos incessantes que elas ofereciam de um lugar a outro, de uma personagem a outra, de uma época a outra, tudo ultrapassava a triste constatação hegeliana: "o pássaro de Minerva somente alça vôo quando a noite cai". Este *gris sur gris* do filósofo desencantado não podia se propagar sobre nós, uma vez que as questões de hoje eram incessantemente reforçadas por outras questões e interrogações, por respostas parciais, decisivas, ingênuas, de ontem, que ainda procuravam responder as sugestões de amanhã. O sentido e a realização não se esgotam jamais em uma única e definitiva resposta, e o propósito rouchiano é uma elaboração contínua de um mito incessantemente a vir e a construir. O entre-



cruzamento dos traços impossíveis da raposa pálida[1] inscreve a verdade como quimera extenuante, mas necessária ultrapassagem das evidências. Na direção de uma desconstrução permanente das certezas: era a isso que levavam, sem dúvida, as errâncias sobre as incontáveis rotas e pistas do sahel oeste africano pelas quais Jean Rouch me iniciou primeiramente na África – mas talvez, sobretudo, à surpresa indispensável, sempre recomeçada.

Mergulhado na corrente incessante e nos desvios, nos turbilhões e nos retornos das imagens rouchianas, sinto-me como se estivesse carregando-o comigo, guardando-o comigo. Não como uma imagem, uma lembrança ou a certeza de um saber, de uma experiência adquirida, mas, antes, como um companheiro, mais ou menos discreto, mais ou menos tolerante, mais ou menos sociável, mas sempre a distância elegante e pudicamente sarcástico. Eu nunca terei, no entanto, nem o verdadeiro início nem a finalização de um empreendimento destinado a escapar a toda definição, a todo enclausuramento, que expandiu-se sem cessar no espírito e no olhar de cada um e de todos que, como eu, acompanhavam-no, com um olhar e um ponto de vista particulares, preciosamente irredutíveis. Nós todos nos reenviamos experiências, abordagens ou mesmo reprovações e apropriações que demonstram muito bem a perturbadora continuidade, a inquietante presença-ausência daquele que procurou fazer o retrato dos deuses mais fugidios e fulgurantes, mascarando o invisível no visível da possessão. Aproximando-se do transe, deslizando sobre este o seu olhar e as oscilações de sua câmera, roçando o atordoamento dos cavalos dos deuses, presentes pelo sopro dos espíritos, ele poderia acreditar e fazer crer na realização possível do ver. Recomeçando sem cessar uma busca na direção da unidade impossível e inaceitável da pessoa e do mundo, somente sua abordagem vacilante e segura continua a marcar a necessidade do caminhar em detrimento da certeza das direções e da verdade dos objetivos. Ele transformou, de fato, o "cinema verdade" em "verdade do cinema". Todos nós absorvemos dele coisas diferentes, que nem sempre eram dele ou estavam nele, mas que conseguimos atingir graças a ele ou por causa dele. Este paradoxo de uma verdade evanescente, inacabada, sempre recomeçada, perseguida, mascarada, desviada é justamente o que ele nos deixou de mais irritante e de mais maravilhoso para fugir e para descobrir.

Este famoso "fazer como se" – que nós juntos tínhamos, há muito tempo, resolvido assumir como exigentes simulacros – está mais que nunca na ordem do dia. Como se fôssemos nos encontrar a qualquer momento e decidir novamente inventar o mundo...

Marc Henri Piault
CNRS/ Comitê do Filme Etnográfico

Tradução de Roberta Ceva
Revisão técnica de Patrícia Birman

[1] Referência ao livro de Germaine Dieterlein, *Le Renard Pâle* (nd).

O cinema da amizade de Jean Rouch

A notícia da morte de Jean Rouch me chegou, em primeiro lugar, por e-mail. Ao ler a mensagem, exclamei em voz alta – "duvido!" –, numa reação automática, inespetada, como quando estamos sozinhos e falamos em voz alta, como uma forma de atenuar o impacto da surpresa. Aparentemente, eu relutava em aceitar o fato. Li a mensagem várias vezes até me dar conta de todos os detalhes do acidente de carro do qual ele foi vítima. A minha pergunta era: será que ele não estava filmando? Como se o fato de filmar na hora da morte tivesse para ele, que filmou ao longo de quase 60 anos, uma importância capital. Para mim, a imagem de Rouch morrendo só poderia ser aceita se houvesse uma prova cinematográfica. Ou então, como se Rouch participasse de uma daquelas crenças Vikings, para quem morrer com a espada na mão faz toda a diferença.

Como sempre, a morte nos traz aqueles filminhos em que alguns momentos da vida desfilam em nossa cabeça. E não podia ser diferente, para quem, como eu, tinha uma profunda ligação afetiva com Jean Rouch. Não apenas freqüentei por um ano e meio o famoso curso que ele ministrava, nas manhãs de sábado, na Cinemateca de Chaillot, em Paris, onde ele exibiu e discutiu um de meus filmes, *Os Sonacirema* (1979), falso filme etnográfico, falso documentário. Mais tarde ele veio a compor, como jurado, a banca da minha tese, não sem razão: a tese tem um capítulo sobre o movimento do cinema direto do qual ele foi um dos principais artífices (*Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Papirus, 2000.)

Eu de fato tinha em Rouch uma espécie de paradigma difícil de definir, porque ele foi para mim muitas coisas além de uma das grandes figuras emblemáticas do cinema do pós-guerra, ao lado dos meus cineastas preferidos, como Renoir, Welles, Kurosawa, Pellini, Godard, Glauber, Tarkovski. Rouch foi o mestre, o único capaz de dar sentido às fórmulas até então abstratas de Godard ("o cinema é a vida a 24 quadros por segundo") e de Glauber ("o cinema é uma câmera na mão e uma idéia na cabeça").

Rouch foi um dos raríssimos cineastas a me fazer crer que o cinema é possível sem o pesado aparato técnico, econômico e simbólico que o cerca. Sim, o cinema

de Rouch nada tem a ver com este imenso aparelho de Estado, econômico e técnico; nada tem a ver com a imagem que o capital e o social fazem para se reproduzir; nada tem a ver com esta imagem do cinema como engrenagem tão difícil a dominar, pois estreitamente ligada ao estado das coisas. De fato, para Rouch, fazer cinema era tão simples quanto qualquer outro, eu não diria nem tanto um "métier", mas qualquer outro ato banal como viajar.

No pós-guerra, Rouch vai para a África como engenheiro de estradas e se apaixona pelo continente. Sente que ali talvez terá outras possibilidades diferentes daquelas dos que investem seus sentimentos e sua vida em atitudes político-partidárias – hoje percebemos o quão limitadora pode se tornar essa escolha. Sim, de fato, em lugar de se engajar no partido, Rouch parte para a África, abandona a engenharia e se lança no cinema ao modo dos etnógrafos, com documentários sobre os rituais da cultura africana.

Pouco a pouco, percebe que o cinema etnográfico tradicional não lhe satisfaz plenamente, e introduz a ficção em seus documentários, como uma estratégia para revelar mais profundamente aquilo que escapa a uma abordagem documental direta.

Daí em diante, Rouch vai encontrar na amizade de Lam e Damouré o agenciamento que precisava para fazer o seu cinema da amizade, o mais interessante cinema da alteridade jamais visto. Em sua obra-prima *Moi, un Noir*, Rouch parece tomar emprestada do poeta Rimbaud a fórmula "Eu sou um outro". Sim, quando vemos o cinema de Rouch dizemos: isto sou eu, isto somos nós. E não é apenas porque somos influenciados pela cultura africana, mas porque reconhecemos no cinema de Rouch o outro que trazemos em nós.

Moi, un noir, *Jaguar*, *Petit à Petit* e *Cocorico Monsieur Poulet* são documentários geniais que rompem todas as fronteiras. São filmes que se fazem entre: o real e a ficção; o autor e os personagens; os atores reais que eles passam a ser e os personagens reais que eles pareciam ser; a imagem e o som etc. Lembremos que em todos esses filmes Rouch documenta as ficções inventadas pelos personagens reais. É preciso que os personagens sejam reais para marcar a ficção que eles inventam como potência de criação e de imaginação.

Em *Petit à Petit*, dois africanos inventam um pretexto para ir a Paris estudar a vida e os costumes dos parisienses. O filme é uma inversão da posição do antropólogo: eles parodiam os antropólogos e seus métodos.

Cinema da vida, cinema dos encontros, cinema da amizade, cinema da alteridade, cinema do entre-imagens, são tantas as fórmulas possíveis para exprimir esse cinema que ficou conhecido como "cinema verdade".

O fato é que, para além das radicais inovações técnicas e de linguagem, Rouch deu um pouco de humanidade e de realidade ao cinema, como quem

responde à questão mais difícil da forma mais improvável: o cinema é uma questão de amizade! Este é a meu ver o principal legado do cinema de Rouch, que soube encontrar na amizade a razão de ser de um cinema que nos deu um pouco de real e de humanidade, em um mundo onde nos faltam mais a cada dia.

Entre todas as cinematografias e autores do cinema, Rouch é o único que me parece servir de antídoto à nossa pretensão de nos opormos a Hollywood. Rouch, que eu saiba, nunca falou contra. Fez, entretanto, um cinema de um só homem, o cinema de um homem só, mas que vale bem mais do que muitas cinematografias: em seus quase 60 anos de cinema, filmou mais de 300 filmes entre curtas, médias e longas!

Como vou esquecer aquelas cenas maravilhosas de Lam e Damouré nos filmes de Rouch? Como vou esquecer a vitalidade de Rouch, que aos 70 anos me abraçou e quase me fez perder o fôlego, eu que só tinha vinte e poucos? Como vou esquecer o dia em que *Os Sonacirema* foi mostrado por Rouch, em sua aula, antes de *Moi, un Noir*, esta obra-prima do cinema documental? Como vou esquecer o momento, depois da seção, em que ele me apresentou a Damouré, que estava na platéia? Como vou esquecer as observações e inquietações que ele expressou quando fez parte da minha tese de doutorado, em 1987? Como vou poder um dia admitir que esse homem morreu?

Não, quem morreu foi o Partido, a Igreja, o Estado e o Cinema com "c" maiúsculo, bem como todos os dispositivos de poder que fazem do mundo um cinema de clichês do qual a cada dia nos envergonhamos mais e mais! Como vou esquecer que um dia eu esqueci de dizer, em meu *Ensaio sobre o cinema brasileiro* (Pazulin, 1998), em alto e bom som para que todos ouçam, que não conheço cinema mais brasileiro – pelas suas temáticas, sua simplicidade, seu despojamento, sua alegria, graça e leveza – que o cinema de Rouch!

André Parente

Artigos

Fotografar, documentar, dizer com a imagem

Carlos Rodrigues Brandão

Resumo

A fotografia é, de qualquer maneira, um apelo estético. Há uma dimensão de sensibilidade artística em toda a imagem fotográfica, a não ser que seu objetivo seja estritamente técnico e informativo. A Antropologia convive com diferentes usos de imagens fotográficas, em textos e fora deles. Coloco em contato autores antropólogos e de outras áreas, vizinhos ora mais próximos, ora um pouco mais distantes, para convocá-los a um diálogo a respeito das dimensões do dar-a-ver e do deixar-se-ver fotografias. Entre essas dimensões, procuro refletir com mais vagar sobre aquelas em que a foto antropológica aspira a ser também um acontecimento estético, na fronteira nem sempre clara entre a documentação científica e a apreciação artística.

Palavras-chave

imagem, olhar, arte, descrever, interpretar, dar-a-ver

Graças ao que, na imagem, é puramente imagem (e que, na verdade, é muito pouca coisa), podemos passar sem as palavras e continuamos a nos entender.

Roland Barthes

O que diz uma foto?

Quando alguém vai a campo pesquisar *com, também* ou *por meio* de imagens a serem colocadas em algum tipo de texto, esse alguém vai fotografar, filmar,

Fotografar, documentar, dizer com a imagem

Carlos Rodrigues Brandão

Resumo

A fotografia é, de qualquer maneira, um apelo estético. Há uma dimensão de sensibilidade artística em toda a imagem fotográfica, a não ser que seu objetivo seja estritamente técnico e informativo. A Antropologia convive com diferentes usos de imagens fotográficas, em textos e fora deles. Coloco em contato autores antropólogos e de outras áreas, vizinhos ora mais próximos, ora um pouco mais distantes, para convocá-los a um diálogo a respeito das dimensões do dar-a-ver e do deixar-se-ver fotografias. Entre essas dimensões, procuro refletir com mais vagar sobre aquelas em que a foto antropológica aspira a ser também um acontecimento estético, na fronteira nem sempre clara entre a documentação científica e a apreciação artística.

Palavras-chave

imagem, olhar, arte, descrever, interpretar, dar-a ver

Graças ao que, na imagem, é puramente imagem (e que, na verdade, é muito pouca coisa), podemos passar sem as palavras e continuamos a nos entender.

Roland Barthes

O que diz uma foto?

Quando alguém vai a campo pesquisar *com, também* ou *por meio* de imagens a serem colocadas em algum tipo de texto, esse alguém vai fotografar, filmar,

documentar por meio *de* ou *também de* imagens alguma coisa que além de ser dita, posta por escrito, deve ser também mostrada, dada a ver. Ora, como o trabalho não é o de um fotógrafo-artista ou fotógrafo-jornalista, cabe a seguinte pergunta: assim como os textos – livros inteiros, capítulos de livros, artigos especializados, artigos gerais, contribuições breves destinadas a anais de encontros ou de simpósios – podem conter uma descrição (densa ou não), uma narrativa, uma memória, um depoimento, uma análise, uma reflexão, uma interpretação ou alguma outra forma competente e oportuna de se dizer algo por intermédio da Antropologia e como Antropologia, as imagens podem recobrir diferentes dimensões do que é dado a ver?

Creio que certamente sim. Pois basta folhearmos livros que vão de Margaret Mead às últimas publicações da Antropologia no Brasil, para percebermos que de um trabalho para o outro as imagens das fotografias foram feitas, selecionadas e ordenadas no texto para servirem a diferentes apelos e cumprirem diferentes vocações. Imagens de cenários e de cenas naturais – como a paisagem ressequida do outono no cerrado –, cenas e cenários sociais – como as de um arraial mineiro do sertão e as seqüências do seu cotidiano sertanejo, começando pelo amanhecer familiar de um dia comum de trabalho e concluindo com o inesperado de uma festa de santo em um lugarejo do norte de Minas – podem ser distribuídas quase aleatoriamente ao longo de um texto, apenas para ilustrar. E, muitas vezes, fotos apenas "ilustram". Podem ser escolhidas como momentos de pausa, de um quase recreio do olhar que, aquém e além das imagens, lê atento as palavras e os parágrafos que as imagens entrecortam.

Outras imagens, outras fotos, podem estar distribuídas em consonância com as descrições do texto para, junto com as palavras, etnografar. É quando as fotografias não são uma pausa no texto, mas uma outra fala que, tal como as palavras, têm algo próprio a dizer, a descrever ou mesmo a interpretar. Sim, e por que não? Se na primeira situação as imagens acompanham de maneira complementar as palavras, nesta segunda, palavras e imagens devem dialogar.

Deve haver ainda uma terceira situação, em que são as imagens que, a seu modo, "escrevem" um texto visual que as palavras ilustram e acompanham, como legendas, como comentários em uma seqüência de imagens de um "escrito com o olho" dado a uma leitura que é para ser vista, antes de lida.

Se assim pode ser, o que significa esse "dizer algo com a imagem?" Este "algo" ao mesmo tempo estranho, querido e costumeiro, quando são as imagens de 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 e praticar uma experiência desusada em mim, pois não sou fotógrafo, e fotografo. E não ape-

nas fotografo, como outras pessoas que tiram fotografias "para elas mesmas", para um íntimo álbum de família, mas incorporo imagens de fotos em meus textos para as dar a ver, para as tornar parte do que escrevo – como um artigo ou um livro. Para serem, como as minhas palavras, vistas e lidas. O que poderia ser e como deveria se realizar este trabalho de construir com a imagem uma linguagem das coisas entre as pessoas, e das pessoas entre elas e por meio delas próprias? Cenários da vida, cenas, corpos e rostos, gestos de trocas e atos de ação, o trabalho humano, os ritos e os símbolos. Símbolos, aquilo a que afinal quase tudo se reduz quando é pensado por um antropólogo para ser documentado, posto por escrito e tornado, enfim, um texto etnográfico. O que é a imagem dos símbolos de um rito, quando o rito já pretende ser a múltipla imagem vivida e dramatizada de um mito?

A fotografia é possivelmente a fala mais icônica sobre o que pode ser etnografado e interpretado. Pois diferentemente da palavra, pela qual se diz algo a respeito de alguma coisa, com a fotografia se pretende tornar visível algo tal como, de algum modo e em algum plano da realidade, é. No entanto, com um pouco mais de coragem podemos supor que a fotografia não é apenas um exercício de "mostrar como é", mas também de desvelar e fixar uma face visível, imaginada e ordenadamente dada a ser vista, de algum cenário onde algo acontece, do momento em que este algo acontece: um gesto ou um feixe deles, um súbito olhar, um par de mãos que seguram um objeto.

Ora, entre a foto fiel e a foto que se situa, mesmo em um estudo antropológico, entre o realismo dado a ver e o mistério das teias de não-vistos – porque não mostrados, ou porque mostrados polissemicamente – existe toda a diferença que torna a imagem na Antropologia algo liminarmente situado entre a ciência e a arte. Este é o ponto em que um neo-positivismo das idéias e das imagens desconfia e protesta. E este é o ponto de vista que quero defender aqui. Na prática da Antropologia, cada vez mais a fotografia é um intervalo entre a imagem dada à ciência e a imagem ofertada à arte, como algo colocado de maneira inevitável na fronteira entre a evidência e o mistério; como um objeto de diálogo entre quem mostra e quem vê, equilibrado à força ou a gosto entre a informação e a comunicação; entre a compreensão, a interpretação e a fruição generosa e desejável de um raro e precioso momento de beleza.

De uma maneira nada promissora, podemos pensar que a proliferação do uso da fotografia nos trabalhos científicos esteja ligada justamente ao contrário do que se espera, à sua exata "desimportância". Fora o que se situa dentro do campo da pura Antropologia Visual – ou de outras ciências humanas e sociais que também especializam um sub-campo "visual" – não se vêem as

imagens de um texto antropológico com a mesma atenção e o mesmo rigor com que as suas palavras devem ser lidas e avaliadas. Nas incontáveis bancas de dissertações e de teses de que tenho participado, as imagens colocadas dentro do texto, em um caderno a parte ou ao seu fim, são vistas quase como uma diversão de "hora do recreio". Não me lembro de ninguém que re-qualificasse um trabalho científico pelo valor de suas fotos, e julgamento algum foi influenciado pelo oposto. Em plena era da imagem, a própria tende a ser cada vez mais repetida e, por isso mesmo, banalizada. Pior: nós, seres que dominam uma tecnologia fantástica a serviço da imagem e do imaginário, tornamo-nos, cada dia mais, pobres observadores, leitores limitados dos detalhes preciosos dos mundos culturais à nossa volta.

Um dos dilemas culturais de nosso tempo é o exagero de informação; a super-abundância de textos de todo o tamanho sobre tudo; a reprodução das mesmas palavras em inimaginável quantidade. Vivemos um momento em que o mundo da educação e o da ciência padecem de dois exageros e de duas faltas. Há um excesso de informação sobre tudo, ao lado de uma poderosa falta de compreensão a respeito das questões fundamentais. Há um excesso de trabalho devotado a realizar sucessivos experimentos – inclusive escrever, fotografar, ler e ver – ao lado de uma falta crescente de tempo dedicado à experiência, à contemplação. Afinal, seja entre os quadros de Leonardo da Vinci ou as fotos de uma tese de doutorado, uma coisa é ver com pressa uma sucessão de cenas pintadas ou fotografadas, outra, bem diversa e quase perdida entre nós, é dedicar a atenção dos sentidos e dos sentimentos que uma boa e bela imagem merece.[1]

Logo no primeiro parágrafo do capítulo 1 de *Visual Anthropology – photography as a research method*, John Collier Jr. e Malcolm Collier sugerem o seguinte:

> This book is about observation. It explores ways to accomplish a whole vision in anthropology through the use of photography. The critical eye of a camera is an essential tool in gathering accurate visual information because we moderns are often poor observers. Its sharp focus might help us see more and with greater accuracy (Collier & Collier, 1986, p. 5).

Se a fotografia tende a encontrar no trabalho do antropólogo uma função apenas "visual" e instrumental, não foi sempre assim e não precisa ser assim sempre. A utilização meramente instrumental da imagem fotográfica variou na prática da Antropologia com o decorrer do tempo.

> Early ethnographers were enthusiastic photographers, for the camera gathered the descriptive details sought for in the material inventory phase of anthro-

[1] Estas idéias não são minhas. São do educador espanhol Jorge Larossa, ditas em uma palestra no COLE da UNICAMP, em Campinas, na versão de 1997. Eu as leio tal como me chegaram, em uma transcrição precária e sem mais dados. E, aqui, trago algo pensado para a educação, até o campo da imagem e da fotografia.

pology. Modern anthropologists generally use photographs strictly as illustrations, perhaps feeling that the overload of photographic detail interferes with more controlled analysis. Anthropologists mostly agree that photography records are good, but in many researchers eyes they are "to good, whit more information than we can refine" (Collier & Collier, 1986, p. 10)

Por mais útil e informativa que seja, a fotografia dificilmente pode ser mais que uma segunda linguagem. Um bom instrumento que, em primeiro plano, ajuda o etnógrafo a situar-se de maneira mais acurada em seus roteiros de pesquisa; que o auxilia, a seguir, a "ver melhor" o que ele descreve; que, finalmente, oferece ao seu trabalho de campo a presença viva e comprovada de seu próprio olhar, por meio das imagens escolhidas para acompanhar o texto etnográfico. A experiência da Antropologia está em transformar "o vivido e o pensado" do outro, da outra cultura, em uma descrição convincente, em uma interpretação pessoal capaz de ser partilhada, compreendida e, se possível (e sempre deve ser possível), reinterpretada por outros.

Tal como a Filosofia e qualquer outra ciência humana e/ou social, a Antropologia é uma experiência da pura palavra. Mais do que na Economia, os números são quase dispensáveis ao antropólogo. Mais do que na Lógica, os símbolos da própria linguagem. E, finalmente, um pouco mais do que na História a imagem do desenho, do mapa ou da própria fotografia. Se é que há aqui uma diferença relevante. Os historiadores que trouxeram bem antes de nós a imagem para dentro do texto, usam quase sempre as imagens de outros autores. Enquanto isto, nós quase sempre empregamos as nossas próprias imagens dos/sobre os outros.

Assim, é possível opor a relação palavra-imagem em um texto etnográfico de Roberto Cardoso de Oliveira, à relação imagem-texto de Sebastião Salgado, na qual o próprio texto deve ser de outro autor – como o de José Saramago em *Terra*. Não me refiro à complementaridade do texto introdutório do segundo caso, ou mesmo às breves legendas que acompanham álbuns de fotografias, discretas, escondidas, e presentes somente quando necessárias.

Quero me reportar aqui a um outro aspecto. Falo da oposição entre o cuidado verbal que preocupa o escritor-antropólogo – inclusive e, talvez, principalmente, os contemporâneos – e o caráter secundário do cuidado com as imagens a serem inseridas em um texto. Nem sempre declarada, existe na maioria dos escritos atuais de antropólogos uma crescente e afortunada preocupação estilística, um cuidado com o "trato da frase", não apenas por razões de clareza e eficácia do estilo do texto. Se o que fazemos são interpretações de interpretações, o rigor da apuração deve estar a par ou mes-

mo subalterno à força estética de uma bela e boa escrita.

Mas tudo indica que com o trabalho fotográfico não há em geral o mesmo tratamento. Ele pode até mesmo ser realizado por outra pessoa: um auxiliar de pesquisa ou um amigo fotógrafo. Jamais pedimos que escrevam "por nós". Mas não há (e nem deveria haver) problema algum em proceder assim com a imagem, com a fotografia que acompanha o texto. Quando isso é feito pelo próprio autor, há mínimas menções e, não raro, um cuidado ainda menor para que a fotografia seja convincente e venha a ser mais do que o serviço de uma informação etnográfica. Com a palavra, procura-se a descrição sedutora, o argumento, a interpretação clara e convincente. Não só pela força demonstrativa dos argumentos, como pelo poder de atração da sedução quase-literária ou plenamente literária do estilo. Mas e a fotografia? Na maioria das vezes, a foto apenas ilustra, mesmo quando se pretende dar a ela uma força textual maior. Com raras e apreciáveis exceções, diferentemente da palavra, a foto deve ser um fiel espelho, nunca uma ótima metáfora.

O oposto disso é um caro álbum profissional de fotografias. Ali, como eu sugeri, o texto pode ser pedido a outra pessoa. Ele deve apenas introduzir o autor-fotógrafo e criar boas imagens verbais para falar do trabalho. Deve ser breve, já que o essencial ali é o que há para ser visto, e não lido. Mesmo no corpo do texto, as palavras servem como lembretes, como informações. Elas parecem assumir a função da fotografia no texto etnográfico tradicional. Mas será preciso que tudo o que não é essência poética, analítica, etnográfica ou interpretativa em um texto, deva ser reduzido apenas à informação complementar? Talvez não; e alguns bons livros em que palavra e imagem se equilibram, complementando-se e mutuamente se entre-comentando, parecem apostar em uma outra alternativa.

No número 3 dos *Cadernos de Antropologia e Imagem*, dedicado à construção e análise de imagens, há um ótimo artigo escrito por Joanna Scherer: *Documentos fotográficos – fotografias como dado primário na pesquisa antropológica*; e eu quero citar alguns de seus comentários. A autora parece defender uma possível função mais ampla para a imagem fotográfica na Antropologia. Vejamos:

> Os historiadores usam com sucesso as fotografias como documentos (Hales, 1984; Mejía, 1987); assim como os sociólogos (Wagner, 1979; Harper, 1987). Já é hora de os antropólogos levarem mais a sério estas fontes únicas de informação. Enquanto certas questões fundamentais podem até ser debatidas, é premissa deste ensaio que a fotografia pode ser usada como dado primário e documento antropológico – não como uma réplica da realidade, mas como representação que ne-

cessita de leitura crítica e interpretação (Gidley apud Scherer, 1996, p. 69)

Um significado sociocultural relevante da imagem fotográfica somente pode ser obtido pela conjunção da própria foto como um artefato dado ao olhar (quantas vezes se quiser, pois se pode olhar e voltar a olhar, em diferentes momentos... com diferentes olhares), com a interpretação do seu objetivo realizada pelo leitor-olhador e, ainda, com a compreensão dos motivos pessoais do etnógrafo-fotógrafo. Reunidos estes três elementos de um mesmo processo, a imagem fotográfica presente em um texto, ou ela própria realizada como texto, pode passar de um meio recurso de informação complementar a um componente lógico, crítico e também poético na leitura de um trabalho; como uma outra esfera de interpretação. Uma obra etnográfica que, lida em sua dimensão devida, dialoga com as imagens contidas nas palavras e nelas sugeridas.

Uma síntese proposta por Scherer sugere que de toda a discussão a respeito do valor crítico da imagem, algumas posições próximas ou divergentes poderiam ser apontadas. A daqueles para quem existencialmente uma fotografia é sempre a testemunha de alguma coisa, mesmo que ninguém a veja. A dos que pragmaticamente reconhecem que uma boa imagem "vale mais do que mil palavras". A dos que negam um significado objetivável na imagem fotográfica, reduzindo-a ao olhar subjetivo de cada pessoa (Susan Sontag é citada). A dos que, ao meio termo, aceitam que a fotografia produz significados objetivos relativos e sempre incompletos, de tal maneira que a sua "leitura correta" deve ser creditada a uma compreensão do código, da legenda e do contexto da imagem. As imagens, inclusive as fotográficas, "são vistas neste meio termo como um símbolo das interações humanas".

Entre a palavra de um texto etnográfico e a imagem, há uma diferença substantiva. A palavra é seletiva de uma maneira mais precisa. O jogo de seus sentidos possui, ou deveria possuir, um consenso sintático, semântico e pragmático melhor acordado entre os interlocutores. "Morada do Ser", no dizer de Martin Heidegger, a palavra não apenas se dá ao diálogo, mas o instaura. Mesmo uma relação humana vivida em um momento fora do gesto da palavra, precisa dela para ser, mais do que apenas comunicada a outro, partilhada entre outros. De uma maneira quase imaginária, quase imagética, o mesmo Heidegger lembra que compreendemos algo quando alcançamos fazer parte do círculo daquilo que é compreendido.

Quanto às imagens:

> As imagens visuais, sendo sensoriais, são suspeitas para a comunidade antropológica, que, como a maioria dos habitantes urbanos, tende a não ter muita sofisticação visual (Collier e Collier,

1986, p. 110). Apesar do fato de a "visão" ser usada como uma metáfora para "entendimento" na fala tradicional americana (Dundes, 1972), a legitimação do visual ainda não foi transferida para as ciências sociais. Sendo considerado um veículo popular, o visual é evitado pela comunidade científica; assim, as fotografias são novamente vistas como ícones de seus criadores, artefatos visuais do que era de interesse para o fotógrafo em um dado momento no tempo, um produto da sua arte de escolher. Estas perspectivas limitam o potencial de pesquisa das fotografias, anulando-as como objetos de estudo acadêmico. (Scherer, 1996, p. 71).

Ora, e, no entanto, Joanna Scherer recorre em seguida a ninguém menos que Margaret Mead, que defendia já na década de 1960 que as fotografias tiradas "por um observador qualquer podem estar sujeitas à re-análise contínua por outros".

Esta discussão seria interminável. Em primeiro lugar porque, sobretudo hoje em dia, quase não existe mais qualquer consenso a respeito do que venha a ser "analisar", na prática da Antropologia. Até hoje nos debatemos entre idéias, ora vizinhas, ora contrastantes, a respeito do que seja, entre as sempre múltiplas possíveis escolhas, "descrever", "etnografar", "interpretar", "analisar" e assim por diante, tanto no processo de escrita de um texto de etnografia quanto na interlocução que deve ser estabelecida a partir de um texto qualquer.

Desde que a li pela primeira vez, estou sempre recordando uma passagem de Roland Barthes em sua notável *Aula*. Ali, por certo remando contra a corrente dos lugares mais ciosos dos direitos da ciência com a única, ou a mais confiável, forma de conhecimento humano, ele defende corajosa idéia de que talvez a mais objetiva de todas as leituras do mundo seja não a das ciências, em nosso caso, das ciências sociais, mas a da literatura. E ele chega mesmo a dizer, com uma consistente e redobrada ousadia, que se a humanidade tivesse que guardar, de um momento presente para o futuro, entre todos os tipos de textos escritos pela humanidade, apenas os escritos de um único campo do saber e da criação humana de sentidos, para vir um dia a saber sobre si mesma de uma maneira clara e confiável, que ela saiba, sábia, deixar que se percam todos os outros e guarde apenas os da literatura dos povos.[2] Anos atrás, Clifford Geertz gostaria de ter ousado dizer a mesma coisa. E, quem sabe?, ele disse mesmo.

Ilustrar, acompanhar, descrever, interpretar

Creio que a própria, nem sempre devida, oposição – mesmo quando com gra-

[2] Estas passagens surpreendentes e sedutoras estão logo nas primeiras páginas de *Aula*. Este foi o nome dado por Barthes ao livro de sua aula quando empossado na cadeira de semiologia literária no Collège de France. O livro foi traduzido e publicado pela Cultrix, de São Paulo, em 1979.

dientes entre os intervalos polares – entre a objetividade e a subjetividade na análise praticada pela Antropologia é hoje em dia objeto de grande subjetivação. Os próprios textos antropológicos produzidos com palavras e com uma vocação a serem a descrição, a compreensão, a demonstração, a crítica *a*, a análise *de* ou a interpretação de algo criador ou existente *na*, *como* ou *através* de uma cultura (mesmo que seja o texto escrito por um outro antropólogo) esses textos tendem a ser cada vez mais compreendidos como uma leitura entre outras. Uma entre várias interpretações de conteúdos e de estilo, referente a alguma coisa sempre múltipla, fugaz e fugidia que, colocada sob o olhar de um outro pesquisador, em um outro momento, deve abrir-se a uma outra leitura. A um outro estilo do olhar e do escrever.

Ora, sem que isso deva sugerir alguma quebra do rigor e da vocação de um trabalho etnográfico competente, convivemos com um momento de avanço do exercício da crítica das culturas, em que dificilmente se reconhece a possibilidade da criação de interpretações francamente objetivas – ainda que todas devam ser "criticamente" compreensivas e objetiváveis, no processo dos seus contextos e de suas situações de diálogo com outros textos e entre outras pessoas, autores e/ou leitoras.

Se isto tende a ser cada vez mais verdadeiro para o próprio texto antropológico, o que dizer da "escrita com a imagem"? Pois muito embora a fotografia permita um registro com muito mais "objetividade" do que a pintura, por exemplo, já que várias pessoas podem "tirar quase a mesma foto" de um mesmo acontecimento – desde que colocadas em um ângulo visual igual ou próximo – todo o processo de criação de cada imagem é sempre uma escolha pessoal. E isto sempre fez da fotografia algo mais que uma técnica ou mesmo uma espécie de "ciência do olhar". Mesmo na vocação do antropólogo, a fotografia deve "dizer com arte" e, sempre que possível, revelar um estilo pessoal. Nada menos gratificante, em nossos dias, do que se ouvir: "esta sua foto poderia ter sido feita por qualquer pessoa". E se não fosse assim, a fotografia nas ciências humanas e sociais jamais ousaria passar, como creio que passa em boa media, de uma *técnica da imagem* para uma *poética do imaginário*.

Ora, se isto vale para quem "faz a foto" e a insere em um texto, deve valer também para quem lê o texto, olha a foto e, se for um bom leitor-olhador, "lê a foto" com sensibilidade e inteligência. O ângulo, o recorte, a seleção do ponto focal, a abertura ou o fechamento do campo etc., de igual maneira e com mais razões, cada leitor da imagem terá dela, primeiro, uma "leitura pessoal" e, depois, uma interpretação individualizada. Não é isto o que se aceita que deva ser e esteja sendo praticado com o próprio texto etnográfico? Ele não permite isso? E não se deve abrir ao desafiar uma pluralidade de percepções dos seus dados e fatos e,

depois, a uma interpretação igualmente múltipla, ainda que convergente, em muitos casos, da interpretação proposta pelo seu autor? Daí porque os critérios propostos por Joanna Scherer para que uma foto, ou uma série de fotos etnográficas venha a ser aceita como um texto objetivável disponível a uma leitura crítica diferenciada, parecem-me um tanto carregados de um quase neo-positivismo das imagens.

E por que não chamar Clifford Geertz para nos dizer essas e outras mesmas coisas dotadas - quem sabe? - de um outro possível sentido. Não podem as culturas serem compreendidas, etnografadas e interpretadas como tessituras de tramas e teias de múltiplos e polissêmicos símbolos, sentidos e significados? Não é a vocação da Antropologia multiplicar de maneira coerente as leituras de tais tecidos de teias e de tramas? Não valem as culturas muito mais pelo que dizem e pelo *que* e *como* dizem os seus atores sociais, entre eles e para eles, do que pelo que elas fazem por meio do que eles realizam *com, através de* e *em meio a* elas?

Se assim pode ser, como deixar as imagens de tais contextos, tão intrinsecamente metafóricos, do lado de fora do próprio campo da metáfora? As imagens, da mesma maneira que as palavras, não costumam valer pragmaticamente apenas pelo que elas produzem ou dizem de maneira "objetiva", como acontecimentos. Elas valem, também, pelos processos simbólicos e simbolicamente multi-interpretáveis por meio dos quais fazem algo acontecer. "Acontecer" como alguma coisa situada aquém e além de um feixe de fatos visualizados e tornados, em outro plano de leitura, mais perenemente visuais, e, por isso mesmo, mais objetiva e visivelmente redutíveis a uma explicação única.

Uma boa foto não é, mesmo quando feita para ser uma informação jornalística, aquela que retrata de maneira uniforme o existir de algum fato. Ela é, antes ou ao mesmo tempo, aquela que desafia, por meio do que dá a ver, o exercício da interpretação pessoal do próprio olhar. É baseado nesses pressupostos que, profissional e poeticamente, devemos nos lançar a pensar mais as fronteiras do que os fundamentos por onde a imagem e a fotografia dialogam com outras formas de ver, de sentir, de sensibilizar, de compreender e até de interpretar. E como um desaguadouro de tudo isto, de dialogar com outras imagens, com outros sentidos e com outros significados.

Assim, podemos defender uma qualidade de imagem etnográfica que salte do *fazer* da informação para o *dizer* do diálogo. Que salte da objetividade fundadora, mas nunca redutora de uma análise dos "dados de campo", para a possibilidade múltipla da interpretação pessoal. Que salte do registro etnográfico do *ato* para a sugestão mitopoética do *gesto*. E que todo este pequeno vôo nada fantasioso, que este ousado, mas sereno e até mesmo rigoroso saltar-*de*-para, não se cumpra apenas pelo desejo da pura sedução da

beleza. Um desejo, aliás, sempre justificável, convenhamos.

Uma imagem que traduza o ser objetivo e real de uma "realidade investigada", realiza isto, na mesma medida, em nome da possibilidade de podermos vir a estabelecer, entre nós e entre nós e os outros, uma reflexão de sentidos sempre estendida e alargada. E nós, aqui, somos os que escrevem, os que fotografam e dão a ver as suas imagens, os que lêem e os que vêem imagens *com* e *entre* os textos que lêem. Um alargamento realizado em nome da possibilidade de podermos chegar a estabelecer uma reflexão de sentidos e de sensibilidades por meio do desafio infindável da imagem fotográfica.

Afinal, se já foi dito que os antropólogos não viajam pelo mundo só para contar os gatos de Zanzibar, também não se olham e lêem as fotos apenas para se receber uma sugestão múltipla e sedutora a respeito de como algo pode ser olhado, visto e tornado – entre a percepção, a memória e o afeto – um recurso sensibilizado até mesmo de uma possível interpretação apenas derivada ou complementar.

Penso que essas sugestões, do ponto de vista exclusivo da fotografia, parecem corresponder a alguns supostos de Philippe Dubois, tal como os encontrei sintetizados em um oportuno artigo de Etienne Samain.

> A imagem fotográfica é uma inscrição, uma marca, uma pequena queimadura de luz sobre nitratos de prata; sempre o índice de um real, e que não existiria sem o seu referente. Posso tocar a imagem fotográfica, apalpá-la. Ela tem uma textura, uma materialidade, mesmo se ela é, também, achatada, bidimensional, corte e golpe no tempo e no espaço (Samain, 1998, p. 54 e 55).

A *imagem fotográfica de papel* parece ser algo bem mais concreto do que as outras imagens da tecnologia moderna, como as do cinema, do vídeo e da informática, com a acelerada difusão das sedutoras "máquinas digitais". Pois as fotos-no-papel – uma a uma no original, ou impressas e inseridas em uma revista, como esta que você lê e vê agora , para serem vistas, podem e mesmo devem ser tocadas. Podem ser levadas com você; podem, com mais facilidade concreta do que a "imagem de uma tela" (a mesma que ameaça passar de "realidade virtual" a "virtualidade real"), ser aproximadas ou afastadas dos olhos, pode ser guardada em um bolso, recortada, ou mesmo jogada fora sem escrúpulos. E nós fazemos isto com dezenas delas, todos os dias, ao desterrar para o "lixo seletivo" o jornal cotidiano de "ontem". A *imagem fotográfica de/no papel*, no entanto, é sempre uma inscrição, um corte, um recorte, um fragmento de escolha. Embora não se deseje isso, a foto acaba sendo uma imagem produzida para ser sempre incompleta, sempre imperfeita, sempre relativamente inadequada. Perfeita que seja, uma

fotografia sempre poderia ser outra... melhor. Eis a razão pela qual tiramos várias fotos quase iguais de uma "boa cena", para que em um segundo ou mesmo em um terceiro ou quarto momentos de escolha, optemos pela "melhor entre todas". Será mesmo?

A própria subjetividade cultural sugerida por Jean-Marie Schaeffer permanece ainda no quadro das diferenças de campos de saberes e dos sentidos culturais do olhar e da sensibilidade para o ver-o-que-se-diz e para o dizer-o-que-se-vê.

> Ver uma imagem recobre atividades diversas e divergentes que escapam a toda descrição geral. A hipótese contrária, defendida pelos teóricos da "codificação icônica", isto é, as idéias da existência de uma "gramática da leitura" universal, que se realiza em mensagens domáveis, fica contraditada pelo simples fato de que a recepção das imagens depende essencialmente de nosso saber do mundo, sempre individual, diferente de uma pessoa para outra, e que não possui nenhum dos traços de uma codificação. (apud Samain, 1998, p. 57)

A idéia de um "saber do mundo", diferenciado não apenas entre as diversas culturas ou de cultura a cultura, mas de pessoa a pessoa, dentro de cada uma delas, é apenas uma das dimensões sobre o que se fundamenta uma irredutível subjetividade da criação da imagem no momento múltiplo de sua criação. E, bem sabemos, na fotografia estes momentos são vários e quase todos podem ser criadores, cada um deles e todos juntos, desde o clique da máquina até os processos finais de laboratório. E ainda para além deles, nos momentos múltiplos e igualmente criativos dos olhares e leituras de quem vê e lê.

Digo isto porque uma outra diferença poderia ser estabelecida aqui. E seria bom fazê-lo com uma criteriosa cautela, pois observo que em bem poucos casos ela parece estar sendo colocada como uma questão relevante nos estudos sobre a imagem nas ciências sociais. Mesmo um leitor não profissional, com estilos múltiplos de rigor e atenção, pratica a leitura de um livro sobre sistemas de parentesco na Melanésia em busca de conhecimento especializado, em busca de respostas a suas perguntas ou de dados para uma reflexão solitária ou uma interpretação dialogada a respeito "deste assunto" ou um outro, próximo ou mesmo distante, mas relacionado de algum modo a ele. Não conheço quem tenha lido *As estruturas elementares do parentesco* como quem lê *Memória de Adriano* ou *O nome da rosa*. Lembro com cuidado e temor tudo isso, embora seja um sério candidato a seguidor de Roland Barthes nas ousadias escritas em sua *Aula* a respeito da proeminência da objetividade da escrita literária, perante a científica. Assim, lembro tudo isso muito embora



reconheça, na esteira de Roland Barthes, que esses dois romances poderiam ser lidos como uma generosa ponte entre a Literatura, a Antropologia e a História.

Ainda que a leitura de uma boa etnografia possa "tocar" o leitor e se tiver qualidade assim o fará – este não deveria ser o objetivo central do antropólogo, e mesmo do leitor de um artigo ou de um livro de Antropologia Social. Mas, claro, o mesmo não parece acontecer com a fotografia.

A não ser no caso de livros essencialmente técnicos, como um tratado de Engenharia Hidráulica, raramente se "vê" uma imagem fotográfica apenas pela informação técnica (a Engenharia) ou o puro saber científico (a Física). Mesmo quando folheio ou leio um livro sobre Astronomia, o ver e re-ver as imagens de constelações e de galáxias exerce sobre mim um grave e generoso efeito de atração estética. De atração afetiva mesmo. Um efeito emotivamente sedutor e, nos melhores casos, arrebatador. Eu me deixo tocar a fundo pelo que vejo e já me surpreendi várias vezes recortando de jornais e de revistas imagens coloridas de estrelas e de galáxias, sem nenhum valor de informação para mim. Assim é que, enquanto um astrônomo profissional lê as fotos que vê em busca de informações científica objetivas, eu, um felizardo astrônomo amador, vejo as fotos do artigo que leio, vejo antes de ler, vejo com mais ardor do que leio, com mais atenção e, se possível, busco até nas suas palavras científicas mais as imagens de harmonias e de belezas, do que de dados e de informações. Sim, é desta forma, muito embora o que esteja escrito também seja importante e eu busque dados novos e confiáveis nas palavras e nos números, entre os meus olhares maravilhados. E sabemos que vários astrônomos do passado e do presente começaram suas carreiras por gestos de maravilhamento diante do que viam, antes de se lançarem aos atos profissionais, que buscam compreender o que foi visto.

De um modo não tão diverso assim, por toda a parte de casas e locais populares há *folhinhas*, calendários de anos anteriores, dependuradas ainda nas paredes por causa de uma foto sugestiva. E há inúmeras fotos pregadas em locais de trabalho, quadros de avisos e quartos de jovens, apenas pelo apelo afetivo que sugestionam no que mostram repetidas vezes.

No campo das ciências sociais algo semelhante acontece com redobradas razões. A menos que as fotos dispostas diante de meus olhos sejam ruins demais, ou sejam frias e calculistas demais, ou a menos que eu seja assim, calculista e frio diante do que vejo e leio, as fotografias completam, enriquecem e tornam a leitura um duplo deleite. Mas, só isso? Não. Ou nem sempre não. Pois quando uma foto não é só um deleite ou uma boa informação, quando para parafraseando Claude Lévi-Strauss – ela é boa para olhar e para pensar, a imagem que ela me oferta realiza-se pelo efeito de apelo visual que inclui e, ao

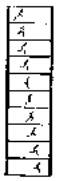
mesmo tempo, transcende a informação e o conhecimento. Ela vale justamente pelo que mostra-e-diz nela e nos intervalos de suas fronteiras. Vale para mim pela maneira como torna a informação visual um momento de encantamento dos sentidos e dos significados, por meio da minha amorosa leitura do quadro de imagem. E ela tem, com ou mesmo para além das palavras, o poder de tornar visíveis os cenários da vida e do desejo. Como esquecer as fotos em preto-e-branco da abertura de *Argonautas do Pacífico Ocidental*?

A fotografia do antropólogo fixa e estabelece algumas cenas de escolha da vida de todos os dias. Mas colocadas em branco-e-preto diante de mim, algumas boas fotos tornam este vão "cotidiano" algo único e digno. Pois uma bela e boa imagem fotográfica me coloca diante de corpos, de rostos, de gestos do olhar de pessoas com quem de imediato se estabelece uma cumplicidade afetuosa. A foto me captura bem antes das palavras. "Aquilo", "ali", "eles", já não me é e nem são mais apenas nomes. Já não são somente uma posição social, um ponto fixo ou móvel, pequenino, em um feixe complexo de relações. Elas se tornam, transfiguram e são as cenas, os cenários, os seres, os gestos e os rostos que uma foto até razoável fixa e pereniza. Toda a foto encerra um segredo de magia. "Ah! Então você é assim?..." Barthes, amoroso da palavra e da imagem, da literatura e da fotografia, sabia que talvez só mesmo a foto poderia vir a ser mais feiticeiramente realista do que uma boa prosa. A mesma boa prosa literária que linhas acima ele defendeu como tão ou mais realista do que o realismo objetivo da ciência.

E se a foto é a imagem de um presente tornado perene, aquilo que foi entrevisto por um momento, daquela maneira e assim foi fixado, tornado um espelho que continua refletindo o rosto da pessoa mesmo quando ela já não está ali, mesmo quando ela já não está entre os vivos "dali", ela se eleva à categoria de memória. Pois tornada fixa uma cena, uma face, um instante fugaz, a imagem fotográfica permite uma recordação incomparável. E, dentro ou fora dos livros de Antropologia, quantas fotos se tornaram objeto de extrema força simbólica e evocativa na lembrança de alguém? Quantas não acabaram por se transformar em verdadeiros fetiches? Suprema glória de uma fotografia?

Voltemos alguns passos. Este é o momento em que, menos delimitada que a palavra, para ser uma ponte entre interpretações ou mesmo uma interpretação objetivamente "imaginada" de algo, a fotografia ousa querer ser mais fiel do que a própria palavra. Pois ao retratar, desde um ponto de vista ora mais, ora menos subjetivo, o momento exato da cumplicidade entre quem vê e fotografa e quem se dá a ver, ou é visto para ser fotografado, a fotografia deseja estabelecer uma espécie de garantia de realidade que a palavra pode apenas sugerir.[3] Mas a

[3] Esta feliz oposição tomo emprestada a Manuela Carneiro da Cunha. Em seu breve e excelente ensaio: *Ser escravo, ser olhado*, ela tece considerações a respeito da diferença entre o que pode dar-se a ver, quem quer ser fotografado, quem pode pagar para fazer-se ser fotografado e quem é fotografado, quem, sem direito de



diferença é que, enquanto a foto espelha como alguma coisa é, a palavra pode dizer ou pode sugerir como ela seria. Apenas a palavra?

Luciana Aguiar Bitencourt, cujas idéias em algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica conduzem estas reflexões, ajuda-me a pensar, ao lembrar o que Clifford Geertz disse a respeito do texto escrito do antropólogo, e ao trazer, como eu mesmo pretendi fazer linhas acima, as suas idéias para o texto de imagens do etnógrafo-fotógrafo. Assim:

> Dessa forma, as fotografias servem como símbolos intermediários da investigação etnográfica, requerendo interpretações explícitas e interativas do processo de criação da imagem e do contexto no qual o significado da imagem se encontra. Mais ainda, a imagem fotográfica pode ser considerada como "descrição densa", em que a distinção entre dados, análise e teoria desaparece. (Geertz, 1973; Cadarola 1988 apud Bitencourt, 1998, p. 208)

E é com a lembrança de algumas imagens ditas por Walter Benjamim que eu procuro estabelecer um pequeno paralelo entre a prática da Antropologia Visual, a Filosofia e a Semiologia da imagem fotográfica. Ao fim de *Pequena História da Fotografia*, Benjamim diz estas palavras:

> Já se disse que o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar. Mas um fotógrafo que não sabe ler as suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? (Benjamin, 1986, p. 33)

Em um de seus poemas, T. S. Eliot pergunta: "o que é que o conhecimento perde com a informação? E o que é que a consciência perde com o conhecimento?". A frase poética é mais ou menos esta, e eu também pergunto se algo semelhante não poderia ser dito a respeito da maneira como os ritos e as artes se desdobram uns da outra. O que terá perdido o ritual com o teatro e o que perdeu o teatro com o cinema? O que perdeu a música com o disco e o disco tradicional com o CD-ROM? O que perdeu a pintura com a reprodução tecnológica e barata da obra dos grandes pintores e, depois, com a fotografia? E, afinal, o que se perde (ou ganha, conforme a direção do olhar) na passagem da fotografia artística à etnográfica e, desta, à foto puramente técnica, meramente instrumental, como um retrato para passaporte?

A aura, o outro e o mesmo

A *aura*, dirá Benjamim. Perdeu-se a aura. Mas na maioria das vezes, a aura é ou está em uma tela original de Leonardo da Vinci, o que obriga a ida a um museu e conduz a uma contemplação não

escolha, é capturado pela imagem de um outro. Manuela tece suas considerações a respeito das fotografias de "escravos brasileiros", tomadas por Christiano Jr. Muitos anos mais tarde os antropólogos ainda estão envolvidos com as mesmas questões. Transcrevo uma passagem de Manuela Carneiro da Cunha: "Num retrato, pode-se ser visto e pode-se dar a ver, alternativas que estão francamente ligadas à relação do retratado com o retratante. Quem encomenda uma fotografia mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se pelo papel, a si e a seus atributos e propriedades, como se vê a si mesmo no espelho. É o sujeito do retrato. Aqui o escravo é visto, não se dá a ver. É visto sob formas que o despersonalizam de duas maneiras, mostrando-o seja como um tipo, seja como uma função" (Cunha, 1988, p. 23)

apenas de algo belo, mas de alguma coisa única, presente e viva diante de mim. A melhor reprodução do mesmo quadro espelha o quadro sem a sua aura, da mesma maneira como um vídeo de uma rara peça de teatro reproduz a peça de teatro, tomando-a talvez até mesmo de melhores ângulos do que os de um espectador presente no teatro e mal situado na sala. Mas reproduz a peça ausente do mistério dado unicamente pela presença cúmplice no lugar e no exato momento em que alguém representa algo para alguém.

Na análise de Benjamim sobre *A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica*, datado de 1935, em um primeiro momento o que o autor reconhece é uma perda progressiva daquilo que quase ligava, em outros tempos, o artista ao sagrado: o caráter único de cada uma de suas obras. Poder reproduzi-las e torná-las, portanto, repetíveis, facilmente multiplicadas, vendidas a um preço baixo, e, portanto, ao mesmo tempo mais democraticamente acessíveis e mais facilmente banais. Se isto é pelo menos em parte verdadeiro para o caso da reprodução tecnológica da pintura, mais ainda não haveria de ser para o caso da fotografia? Em primeiro lugar, sabemos que várias pessoas a um só tempo podem obter quase o mesmo resultado de uma mesma cena. Centenas de súditos fanáticos podem acompanhar dezenas de fotógrafos profissionais e tomar para si a cena da rainha da Inglaterra montando em um cavalo.

Em segundo lugar, as próprias cenas se banalizam. Até o advento da fotografia, quando a rainha da Inglaterra assim o desejava, ela se fazia pintar, sozinha ou acompanhada. O quadro encomendado a um pintor escolhido seria combinado antes, seus detalhes seriam discutidos e o seu resultado, passo a passo, seria acompanhado. Agora não, em qualquer momento público a rainha pode ser surpreendida por um fotógrafo anônimo. Uma foto sua caindo de um cavalo (terá isto acontecido alguma vez, ou reis e rainhas não caem de cavalos?) pode valer uma verdadeira fortuna. E é justamente com o advento da fotografia que até mesmo entre nós, etnógrafos, o poder de capturar o outro em sua imagem tornou-se maior do que o poder de destinar ou não a própria imagem à reprodução. Antropólogos raramente fotografados às vezes são donos de invejáveis coleções de fotografias.

Em terceiro lugar, pois do mesmo negativo de uma foto podem ser feitas centenas, milhares de reproduções. Todas iguais ou com variedades de tratamentos. Na verdade, cada negativo abre uma possibilidade entre grande e infinita de variações de uma mesma imagem, o que é extremamente criativo, ao mesmo tempo em que torna o registro banal. E, como lembrei antes, a tecnologia quase sem limites da fotografia digital amplia de maneira inimaginável estes mágicos, maravilhosos e terríveis poderes.

Ora, mas há aqui um aspecto muito importante para o uso da fotografia na

Antropologia Social e em campos equivalentes. Benjamim não lamenta tão somente este acontecimento inevitável. Afinal, se as telas de Leonardo da Vinci ou de Van Gogh, ao serem agora tão multiplicadas, tão baratas e tão numerosas, perderam algo ou muito de sua aura original, sabemos que qualquer um de nós pode ir até a livraria ou a banca de jornais e voltar para casa com algumas "telas" compradas por um preço mais baixo do que o valor de um ingresso em qualquer museu da Europa. Vejamos o que Jeanne Marie Gagnebin escreve sobre a questão:

> Tais transformações no estatuto da obra de arte são inseparáveis daquelas que afetam sua produção e recepção. Não somente a função social do artista muda, como Baudelaire já o havia percebido, e seria inútil tentar negá-lo, como também a relação do público com a arte é transtornada. Ao recolhimento e à contemplação de um pequeno círculo de iniciados respeitosos, substitui-se uma recepção de massa, distraída, e mesmo indiferente. Em vez de lamentar esta mudança, Benjamim se esforça por detectar aí elementos positivos que pronunciam uma nova função da arte numa futura sociedade socialista, na qual sua existência e a da cultura não seriam mais fundadas na exclusão do povo, mas em sua contribuição (Gagnebin, 1982, p. 53 e 54).

Ora, podemos nos perguntar se a ambigüidade visível em Benjamim nesta questão não é a mesma ou quase a mesma que todos nós vivenciamos, seja diante de um CD-ROM com a Nona Sinfonia de Beethoven, ou da edição de obras clássicas da pintura, que acompanha nada menos do que a revista *Caras*. Por um lado, ele lamenta a perda da sacralidade da obra de arte em sua originalidade cada vez mais reproduzível e banalizada. Ainda mais que a autoria desta transformação tecnológica e industrial não é praticada por artistas e nem por criadores utópicos de uma sociedade de pleno acesso socializado ao belo, mas parte dos interesses utilitários de lucro fácil por meio da reprodução barata e infinita de obras de arte. A arte não se multiplica apenas, ela se transforma em uma mercadoria absoluta. Por outro lado, Benjamim reconhece e até parece estar ser favorável ao que está acontecendo, tanto por ver aí um processo tecnológico e social irreversível e não controlável, quanto por desejar que pelo menos um resultado do processo seja algum dia francamente benéfico, em um outro tipo de sociedade.

Se há algo para ser bem lamentado não deve ser o processo de reprodutividade em si mesmo, algo que a fotografia torna infinitamente possível, e sim algo situado entre os interesses da lógica do mercado, quando não apenas

multiplica indefinidamente qualquer obra de arte, mas pode até transformar um artista ancestral em "moda" passageira. Mas, convenhamos, um Van Gogh na banca de jornal ainda é um Van Gogh.

O que há para ser ainda mais lamentado é a perda progressiva da experiência. Toquei anteriormente neste tema e nesta palavra. Volto agora a ela. Afinal, toda a banalização, mesmo a que invade a prática da fotografia ("japoneses não vêem, fotografam para ver depois", se diz de vez em quando), tem sua origem na perda da capacidade pessoal de viver uma experiência interativa e pessoal diante de algo "dado a ver", a ser vivenciado intensa e densamente, a ser experimentado, em vez de ser apenas objeto de um experimento impessoal objetivo. Um experimento de que a "leitura técnica de um texto" ou mesmo um "breve olhar profissional sobre uma foto" são bons e perversos exemplos. A quebra quase irreversível da experiência entre nós tem sua origem na perda progressiva da capacidade de entrarmos em uma lenta e densa sintonia com o ato criador do autor e com a própria obra colocada diante de nossos olhos. Esta interação única entre ele-e-eu, entre eu-e-algo, vivida como um gesto de presença e relação que se experiencia, em vez de ser o ato reprodutivo que apenas se experimenta. A perda da capacidade de viver por conta própria a re-criação que o olhar atento e amoroso sobre qualquer imagem inaugura a cada vez, com toda uma fecunda fração da aventura humana que aproxima o ver de quem olha ao genuíno olhar de quem contempla.

Até que ponto a imagem colocada em um livro envolve uma densa experiência do ver? Nem sempre, por certo, senão enlouqueceríamos de tanto o que ver com toda a atenção do olhar. Até que ponto ela está ali, foto de uma imagem, para aguçar a faca fina do olhar, para tornar sensível a capacidade bem mais que apenas científica ou profissional de ver o outro e ver-se no outro? Para comover mesmo: movido de tanto ver. Isto é, fazer com que a imagem não se perca em estabelecer um momento de fala para mim, mas, antes, que ela chegue a dizer de fato algo essencial à minha compreensão, conduzida não tanto pelos significados de minhas idéias e teorias, mas pelos sentidos dados ao que vejo por minha experiência com a sensibilidade? Até que ponto uma boa coleção de fotos etnográficas, ademais de "me ilustrar", ao ilustrar um texto, em alguma coisa me transforma também, ao obrigar-me à experiência que existe no sair de mim em direção ao meu outro, seduzido pela presença de sua imagem diante de mim?

> O declínio da aura na modernidade, cuja reprodutibilidade é o sinal mais evidente, é parte de um movimento bem mais amplo de declínio da experiência, acentuado com o fim das sociedades tradicionais, mas cujas origens remetem ao fundo dos



> tempos, à perda da bem-aventurança. Perceptibilidade e receptividade, na poesia, nas artes e mesmo na fotografia, assim como na história, são instrumentos de reencontro, de achado e de reparação (Lissovsky, 1998, p. 30).

Ao dizer ao leitor como e porque escreveu *Contra a interpretação*, Susan Sontag, ousa constituir a sua sensibilidade como o fundamento de sua teoria. Ela acredita no que sente para escrever o que pensa.

> O que quero dizer, no fim, o que escrevi não é absolutamente crítica, no sentido estrito, mas estudos de caso para uma estética, uma teoria de minha própria sensibilidade (Sontag, 1987, p. 6).

Do que afinal fala Susan Sontag? O que defende esta mulher que sente o que vê para, então, pensar o que sente? Ela procura alguma coisa a uma só vez próxima e distante de Walter Benjamim. Ela fala em seu livro de uma perda acentuada da inocência dos sentidos diante de tudo e, em especial, em nossas relações interativas com a obra de arte. Ela lembra um tempo em que as experiências do *fluir da vida* e do *fruir a arte* pareciam pertencer a um sentido intensamente pessoal e subjetivado. A algo experimentado como um mistério e cujo valor estava centrado em si mesmo e não em algo "mais abaixo", no qual tudo encontraria a sua origem e razão de ser. A vida não precisava ser tão explicada para ser vivida e nem a obra de arte necessitava ser tão exaustivamente interpretada para ser desfrutada, compreendida e colocada em diálogo.

Um afã crescente e pouco a pouco disseminado por todos os campos da experiência humana e dirigido a tudo interpretar, deslocou e segue deslocando o direito à sensibilidade diretamente compreensiva, em direção a um trabalho intelectual arqueológico sempre exigido a quem vê, ouve ou vive, mas nunca plenamente realizado. Uma obrigação de escavar o visível ou o dito com visando buscar saberes e significados sempre ocultos ao alcance de um primeiro olhar. Como se a verdade da imagem que se vê nunca estivesse nela, mas em um território que escapa da imagem para a palavra e da primeira palavra para outras e outras, sempre mais técnicas e mais próprias da pequena confraria de seus criadores. Como se nunca fosse possível confiar nos olhos sem os óculos, ou nos olhos-e-óculos sem o microscópio. Tudo o que há é ilusório e o ser do ver nunca existe onde deveria estar. Isto é: nele mesmo. Tal como deve estar acontecendo com este mesmo texto que estou escrevendo agora. Para compreendermos o que vemos e lemos é preciso buscar incansavelmente, por debaixo do que é visível e dado a ver, aquilo que está em outro plano do olhar e, invisível, exige de quem olha que o explique analítica ou interpretativamente. E como tudo o que se escava pode não ter fim, entre

as "palavras e as coisas", deve-se buscar dentro de uma primeira interpretação uma outra: a interpretação do que gera e explica a "coisa" e a sua primeira compreensão; e, por debaixo das duas, ou das três, a meta-explicação de si mesma. O que, no fim das contas, pode acabar remetendo o que é *próprio* ao que acaba sendo o *mesmo*. Sobre este assunto, em um dos momentos do livro escrito a respeito e ao redor de cenários, cenas e seres dos sertões do norte de Minas Gerais, escrevi o seguinte, num item dedicado a uma leitura do *Contra a interpretação*.

> O que se deve defender é que a interpretação, qualquer que seja, como um instrumento hermenêutico ou psicanalítico de compreensão de dimensões e campos da realidade vivida, co-experimentada e compartilhável por meio de outras formas de comunicação, é apenas uma outra maneira de tornar compreensível e comunicável a própria sensibilidade humana. A necessidade tão nossa de fazer ser coletivamente partilhável aquilo que, em termos originalmente absolutos, somente pode ser experimentado subjetivamente por cada pessoa em seu âmago.
>
> Impor sobre outras formas de sentir e compreender o modelo único da interpretação pode condenar-nos a um absoluto desvario determinado pela perda de qualquer significado, depois da expulsão do sentido e da sensibilidade em nome do significado. Sentido e sensibilidade tomados aqui como maneiras diretas e verdadeiras de conhecimento e de experiência profunda do real, seja ele o da arte, o da ciência, ou o de meus próprios sentimentos. Pois o que é que existe por baixo de uma interpretação à espera de ser também interpretado, para, finalmente, dizer algo acabado? (Brandão, 1998, p. 53).

É que há também aqui um estranho fascínio. Ele subsiste tanto na fotografia, tomada em si mesma, quanto nos gestos de fotografar ou no de ver-se fotografado. É que sendo preciosa, rara, notável em um Sebastião Salgado, e sendo "um bom trabalho" em um Claude Lévi-Strauss, a fotografia pode ser praticada por qualquer um de nós. E, como já vimos aqui, ao contrário da pintura, na qual estão retratados apenas os que pagaram por isto, ou as pessoas muito especiais aos olhos do artista, a fotografia é, cada vez mais, uma arte de todos, entre todos, sobre todos. Não é difícil acreditar que com a difusão e o barateamento das imagens digitais, venhamos em pouco tempo a ser fotógrafos e cineastas uns dos outros, o tempo todo.

Pois tanto em *Terra*, de Salgado, quanto em *Saudades do Brasil*, de Lévi-Strauss, o que importa são as pessoas

como elas são: pobres, comuns, indigentes, anônimos. Entre os trabalhos do jovem etnólogo, profissional quase desconhecido da Antropologia, e do profissional reconhecido da Fotografia, há fotos que quase se assemelham pelo enquadramento e pelo "achado visual". E se o fotógrafo e o antropólogo fazem da foto um documentário – documento de imagem a serviço da etnografia, em um, e a serviço do testemunho do fotógrafo, no outro – por meio de uma denúncia pela imagem não tanto da "terra" de que fala o título do livro-álbum, mas de pessoas e de famílias deserdadas dela, há um aspecto comum em ambos que quero ressaltar: um cuidado atencioso com o trato da imagem. Mesmo em Lévi-Strauss, em quem isto poderia ser menos exigido, nota-se na maioria das fotografias de brancos e, em especial, de indígenas, um cuidado amoroso com a beleza da imagem. Pois não será esta uma vocação especial da fotografia quando o que se retrata são seres humanos? Arrancá-los de sua condição de anônimos, de "uma gente qualquer", no juízo de muitos, para fazê-los seres perenizados, fixados no papel e dados a ver, senão como uma bela pessoa bem trajada, ou bem estranha, como na maioria das pinturas de antes e de agora, pelo menos como uma imagem bela que torna único e denso o ser de uma pessoa. Que conduz uma mulher, um homem, uma criança, para além da beleza que o cotidiano dos outros, tornados "mesmos", ameaça também tornar tão banal, tão vulgar, tão igual.

Em *Pequena História da Fotografia*, Walter Benjamin cita uma frase de Lichtwark, quando fala de algo que possivelmente estará sendo agora banalizado demais, mas que deveria conhecer uma outra força de sentido quando foi escrito, em 1907. A imagem da frase parece ser também vulgar, quase piegas, mas lida com "outros olhos" é seu exato oposto, de tão humana. E Roland Barthes assinaria embaixo dela.

> Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados (Lichtwark apud Benjamin, 1986, p. 103).

Benjamim lastima este primeiro prazer que a todos transformou em artistas para os outros e narcisos *de* e *para* si mesmos e deu à fotografia o poder de ser um inocente e perigoso prazer pela perenidade da imagem. Pois foi ao mesmo tempo o prazer efêmero e o milagre contínuo e constante que tornou possível eternizar por muito tempo a imagem de algo ou de alguém afetuosamente queridos, amados de um ou outro modo, em algo próximo a um jogo de produtos de exibição. Os álbuns de família, preservados antes para serem cada vez menos recordados como um sagrado altar móvel dos rituais familiares, dentro do círculo de afeto dos parentes próximos, e que cada vez mais são empilhados na sala serem mostra-

dos no círculo dos conhecidos e dos estranhos, como uma partida a mais dos jogos vaidosos dos apelos das vaidades visuais. O "book" talvez seja a variante mais atual e depravada dos antigos álbuns de fotos da família, no que tem de desejo de narciso posto à venda, e de uma exposição absolutamente individualista de uma pessoa em geral jovem e bela, e que se expõe para se pôr à venda.

De qualquer maneira, entre todos, amadores ou profissionais, fora casos restritos de fotografias comerciais ou tecnologicamente informativas, sempre se espera das nossas fotos que valham como algo bem situado entre Sebastião Salgado e Claude Lévi-Strauss. Que não somente informem, mas ilustrem. Que não apenas ilustrem, mas comuniquem. Que não só comuniquem, mas sugiram comunicações. Que não apenas sugiram, mas seduzam. Que toquem, provoquem recordações e emocionem, se possível. Pois, tal como em um forte e belo texto da literatura antropológica, uma bela seqüência de fotos sempre gratifica o olho e a sensibilidade de quem a vê. Porque sempre deve haver nela muito mais que o apelo artificial a uma boa informação, na ante-sala de uma boa análise complementar.

Ao comentar as fotos que ama, Roland Barthes escava no Latim duas palavras: *studium* e *punctum*. Isto é muito conhecido, mas quero recordar alguns aspectos. Que me seja permitido trazer uma longa passagem de *A Câmara Clara*.

O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto médio, quase com um amestramento. Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, "estudo", mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos, pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez não sou eu que vou buscá-lo (como investo com minha consciência soberana o campo do studium), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à idéia de pontuação e em que as fotos de que falo

são, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então de *punctum*; pois o punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (Barthes, 1984, p. 45 e 46).

Devo dizer que todas estas variações imaginárias e teóricas tiveram o seu começo com leituras de Roland Barthes. Percorrendo possivelmente um caminho às avessas para um antropólogo, em minhas reflexões reconheço que procedo de leituras de Gaston Bachelard. Ele não está presente neste texto, mas tem sido sempre uma companhia essencial em meus estudos. Procedo de fragmentos de leituras de Walter Benjamim e, com maior freqüência e fidelidade, de Roland Barthes. E é a partir deles que viajo em direção a uma leitura de alguns antropólogos preocupados com a questão da imagem.

Entre nós, antropólogos, o que importa mais nas imagens das idéias de Barthes é a questão ou a dimensão do *studium*. O *studium* e as suas propriedades como algo em si mesmo, ou como "um instrumento de". Retornemos por um momento a perguntas do começo destas reflexões. Qual o lugar da imagem entre nós? Qual o valor, qual a utilidade (nem sempre instrumental, espero) e qual o alcance das imagens que repetidamente trazemos do campo de pesquisa e colocamos num texto? A imagem fotográfica informa? Ela complementa, como uma ilustração, um texto essencialmente dado a ser lido, um escrito para ser dialogado e, se possível, decifrado, e onde o ver é por antecipação uma atividade complementar, suplementar e situada fora do momento da compreensão e da interpretação pessoal? Ela produz compreensão por conta própria, como um texto paralelo ou original e, portanto, pode ser lida e posta em diálogo como "matéria de interpretação"? Qual é, afinal o *status* do *studium* da imagem fotográfica na Antropologia e nas ciências humanas e sociais?

Mas é o outro termo e a outra carga de afetos diante da foto, em Barthes, o que pode estabelecer aqui um fim provisório. Quando leio livros de antropologia e vejo, quando há, as fotos, procuro nelas, para além da informação crítica que espero encontrar em uma imagem densa, algo que às vezes falta em vários de nossos livros, e sobra em trabalhos corriqueiros de fotógrafos sensíveis e profissionais, como Sebastião Salgado, Maureen Bissiliat e Cláudia Andujar.

Não há relação dessa falta com a qualidade artística da imagem que tenho diante de meus olhos. Ou melhor: ela submete esta qualidade estética de-

sejada a um outro atributo, outro apelo da foto sobre o leitor de imagens, algo que o prenda *em* e, depois, o desprenda *de* seu dever profissional de olhar e compreender, em favor de uma adesão de surpresa afetuosa. Entre tantas, esta foto especialmente me diz algo. Ela sobrepõe ao trabalho etnográfico de dizer com a imagem o que não cabe nas palavras, ou o que enriquece o teor da palavra, dando uma aura de sujeito à fala da subjetividade de alguém, de um gesto, de uma cena de rito ou de uma manhã de cotidiano.

Algumas linhas acima comentei que certas fotos de Claude Lévi-Strauss, colocadas tantos anos depois em *Saudades do Brasil*, aos meus olhos pareciam possuir, e por outros caminhos, quase a mesma qualidade das fotos de Sebastião Salgado em *Terra*, muito mais recentes e profissionais do que as de Lévi-Strauss. Não porque fossem uma solução quase idêntica de estética da imagem fotográfica. O que me prendia com mais demoras e mais desejo de olhar e re-olhar as fotografias do "etnógrafo-fotógrafo" era o registro, para além da informação de um cenário natural, de uma cena entre as pessoas, de um corpo de mulher ou de um olhar de criança, o detalhe encantado de alguma coisa inesperada. Algo não necessariamente belo, mas algo inocente e amorosamente humano.

Em uma cena de índios Ñambiquara descansando à tarde, a posição das mãos de uma mulher me prendia. Era o seu *punctum*, e dali eu "aprendia a ler" a foto que via, a foto que eu olhava e que por causa de um detalhe que dava ao todo o seu teor de luminoso sentido de afeto, convidava-me a passar do olhar-e-ver ao sentir-e-contemplar. Isto é: passar do experimento objetivo da informação visual recebida para a experiência pessoal e afetuosa do diálogo com alguém – um antropólogo, uma mulher indígena, um povo – por meio de uma imagem de fotografia. Em uma outra situação, em uma imagem aparentemente banal de mulheres e de homens "bóias-frias", o olhar distante de uma mulher tocava o meu ver-do-afeto. Tocava fundo e reordenava todo o sentido da imagem que eu via. Na verdade, bem antes de ler Roland Barthes aprendi, ao ver fotografias e fazer as "minhas fotos", que a menos que se queira delas apenas a informação comercial, o que se procura é o *studium* da cena e o *punctum* do *studium*.

Assim, ao pensar em meus projetos de pesquisa o lugar das imagens, das fotografias que de uma maneira ou de outra estou sempre "tomando" (no duplo sentido desta palavra, quando aplicada ao fotografar), às primeiras reflexões teóricas indicadoras de um caminho a ser levado mais longe, eu me pergunto pela possibilidade e pelo sentido de pensar e de praticar uma Antropologia Visual de Fronteira, ou uma espécie de *Etnopoética da Imagem* por meio do trabalho da fotografia na Antropologia.

Claro, o leitor poderia perguntar: "Mas isso já não é o que fazem pessoas profissionais e de uma alta sensibilidade

visual, como as que você mesmo citou linhas acima?" E complementar: "Se isto é verdadeiro, então qual o sentido de tentar trazer para o âmbito da Antropologia da Imagem algo que não é nem a sua competência e nem a sua vocação?" Ora, ao procurar responder a estas perguntas, devo voltar a um paralelo feito páginas antes, e sugerir um outro.

Ao relacionar a Antropologia Social com a produção de textos – pois quando não estamos lecionando, estamos lendo outros autores, estamos em "pesquisa de campo" ou em alguma outra modalidade de investigação, ou escrevendo sobre algo – lembrei páginas atrás uma questão relativa ao desejo da vizinhança de estilos literários existente na fronteira entre a objetividade da ciência e do antropólogo, e a subjetividade da arte e do escritor. Lembrei este caminho e este dilema como algo que vale como um apelo a interpretar e a convencer o-outro-que-lê, não somente pela presença de bons argumentos, mas também em nome de uma qualidade peculiar de um bom estilo de escrita pessoal.

Saídos há algum tempo de uma dominância de rigores positivistas, tanto no momento do olhar que pergunta quanto no de escrever o texto que procura responder, não existe razão alguma para que um documento que aspire relatar uma investigação não procure também traduzir, ao mesmo tempo, o rigor e a clareza e, também, a criatividade peculiar de um estilo e a gratuita surpresa da beleza de uma forma de dizer com as palavras. Bons textos de escrita dura produzem um: "sim, é isso mesmo". Mas um texto antropológico vertido em uma linguagem que de uma só vez convence e encanta, produz não raro um: "ah, é isso mesmo, e como foi bom descobrir isto dessa maneira!"

Sem nunca haver viajado a fundo na trilha aberta pela crítica pós-moderna à Antropologia, penso que boa parte do que se discute ali tem a ver com a questão da perda de vida e de vitalidade de estilo, na passagem do que o antropólogo vê e registra enquanto está "lá", *versus* o que ele coloca no papel – entre palavras e imagens – quando volta e escreve, "aqui". E sem ser um assíduo do cinema antropológico, tenho visto, entre curioso e atento, uma equivalente mudança motivada de estilos. Já não interessa tanto, em quem documenta, o registro fiel do que se pretende etnografar; um registro de imagens acompanhado da linguagem formal e seca de um roteirista disciplinado e enfadonho.

Em um mercado de bens visuais tão polissêmico e congestionado, vai ficando cada vez mais desafiador que o trabalho documental traduza o que se quer mostrar em uma linguagem de convincente apelo à sensibilidade. Algo dado também ao desejo de quem "assiste", de quem vê e quer deixar-se informar e deixar-se convencer de que "isto deve ser mais ou menos assim", por meio de uma sucessão de cenários e de cenas, de movimentos e de gestos cujo *punctum* (pois ali também deve haver um) não corresponda somente a uma gratifica-

ção estética, como algo até mesmo "pobre de análise, mas rico de encantos visuais". Pois o que se deseja mesmo é sentir-se tocado, sentir-se convencido por estar se sentindo, também, comovido. Reconhecer que se entra pela linguagem da mostra documental, da informação visual, da leitura interpretativa do filme, pela atenção convertida em nome da identidade de uma amorosa sensibilidade que tem o poder de dar nomes ao que se lê, vê e compreende. A busca de uma resposta tanto intelectual quanto sensível e sensibilizada, apaixonada mesmo, pelo que acaba de ver. Se não for assim, o que separa a massa dos documentários de que a gente esquece, daquele único, ou daqueles poucos filmes guardados na memória, para sempre?

Antes de vir a ser um "objeto útil" de leitura ou "um meio para" alguma coisa na prática da Antropologia, a fotografia é um momento de descobertas e de trocas de sensibilidades à volta da imagem. À volta de uma imagem. Tanto na vida cotidiana quanto em uma situação docente, a fotografia deveria ser algo pertencente ao intervalo entre o sentido e o encantamento. Do encantamento pessoal sim e, por isso mesmo, do desejo de deixar-se levar por algo que cativa o olho e a sensibilidade e, por este caminho, transporta o entendimento do experimento de quem vê uma imagem, à sensibilizada compreensão da experiência de quem ao olhar vê e, ao ver, apreende a aprende, pela via de uma quase compreensão contemplativa. Este horizonte que não vamos imaginamos que esteja reservado apenas às imagens dos quadros dos grandes e raros pintores ou fotógrafos, deveria ser também o horizonte das imagens na/da Antropologia. O resto são apenas os seus usos.

> Olhe, este é meu irmão; aqui sou eu criança" etc; a Fotografia é sempre apenas um encanto alternado de "Olhem", "Olhe", Eis aqui"; ela aponta com o dedo um certo vis-a-vis e não o pode sair desta linguagem dêictica. É por isso que, assim como é lícito fala de uma foto, parecia-me improvável falar da fotografia. (Barthes, 1984, p. 14).

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1.* São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1.* São Paulo: Brasiliense, 1986.

BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa etnográfica. In: BIANCO, B. F. e LEITE, M. M.(ed). *Desafios da imagem fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 1998.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória/sertão*. São Paulo: Editora da Universidade de Uberaba/Cone Sul, 1998.

COLLIER, John Jr. & COLLIER, Malcolm. *Visual Anthropology photography as a research method*. Santa Fe: University of New Mexico Press, 1986.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex Libris, 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LISSOVSKY, Maurício. Sob o signo do "clic": fotografia e história em Walter Benjamim. In: BIANCO, B. F. e LEITE, M. M.(ed). *Desafios da imagem – fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 1998.

SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SAMAIN, Etienne. Questões heurísticas em torno ao uso das imagens nas Ciências Sociais. In: BIANCO, B. F. e LEITE, M. M.(ed). *Desafios da imagem – fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 1998.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Abstract

Photography is, in any case, an aesthetic appeal. There is an artistic sensitivity dimension pertaining to photographic image, unless its aim is strictly technical and informative. Anthropology is used to dealing with many different uses of photographic images in and outside texts. I present in dialogue form some authors who are anthropologists themselves and others who are closely or not so closely related to the field, to summon them to a dialogue among them and us on the dimensions of the giving-to-be-seen and letting-oneself-to-be-seen photographies. Between these dimensions, I seek to reflect at length upon those in which the anthropological photo aspires to be, also, an aesthetic event on the not-so-clear border between scientific documentation and artistic appraisal.

Key words

image, looking, arts, describing, interpreting, giving to be seen.

Recebido em

abril de 2004

Aprovado em

maio de 2004

Fotografía y Ciencia Antropológica en el Gran Chaco*

Mariana Giordano

Resumen

El presente trabajo analiza la vinculación entre la ciencia antropológica y la fotografía en el Gran Chaco, región donde trabajaron algunos de los referentes más importantes de la antropología de la Argentina y el Paraguay. Este itinerario se inicia en la última década del siglo XIX hasta arribar a la década de 1940 y nos permite reflexionar sobre los paradigmas que regían la antropología en el período de análisis y la presencia/ausencia y usos de la fotografía en el discurso antropológico. Se tiene en cuenta no sólo la "representación" del "otro" en las imágenes conservadas en forma aislada, sino la "presentación" que los mismos antropólogos hicieron de ellas en sus escritos científicos otorgándoles un status diferente en cada caso, como así también la relación con las exhibiciones de las "vidrieras vivientes indígenas".

Palabras clave

fotografía, ciencia antropológica, Gran Chaco, fines siglo XIX – 1940

Construcciones de la imagen fotográfica-científica de la alteridad

Han sido numerosos los trabajos que en los últimos años se ocuparon de la relación entre la fotografía y la antropología, tanto desde el punto de vista teórico, como a través de su aplicación a diversos espacios geográficos y grupos étnicos respectivos. Sin embargo, el estudio de la construcción de la imagen fotográfica-científi-

* Una versión resumida de este trabajo fue presentado en el 51° Congreso Internacional de Americanistas, Santiago de Chile, 2003, Simposium "Mirando América: nuevos enfoques y perspectivas de análisis en antropología visual", con el título *De Boggiani a Métraux. Ciencia antropológica y fotografía en el Gran Chaco.*

fica de la alteridad no encuentra antecedentes en el espacio que nos ocupa, el Gran Chaco, poblado aún hoy por numerosos grupos étnicos, que en el pasado fueron investigados por importantes referentes de la historia de la antropología en la Argentina y el Paraguay.

En la Argentina existen numerosos trabajos que abordan la iconografía artística de la época colonial e independiente que tomara al indígena como objeto de representación – incluyendo algunos de ellos ejemplos del indígena chaqueño –, pero no ocurre lo mismo con los trabajos sobre fotografía etnográfica, que por lo general se han circunscripto a análisis de imágenes por parcialidades donde fueron prioritarios los estudios de indígenas del sur (Pampa y Patagonia). Sin embargo, las imágenes del indígena chaqueño integran un corpus documental muy rico y abundante que, en una de sus aristas, presenta el material procedente de la investigación antropológica. Hacemos una salvedad: aunque de toda fotografía es susceptible obtener información significativa, en este trabajo denominaremos "fotografía antropológica" o "material visual antropológico" a aquel obtenido por antropólogos o personas vinculadas a la investigación antropológica y utilizados para sus estudios científicos.[1]

Nos ocuparemos por consiguiente del antropólogo como fotógrafo, con las distintas posibilidades de análisis – no excluyentes – que la condición de científico que se apodera de una cámara fotográfica supone.

[1] Muchos antropólogos utilizaron en sus estudios imágenes obtenidas por fotógrafos profesionales, como fue el caso de las fotografías de pilagás tomadas por H. Mann y utilizadas por Palavecino y Métraux, o las obtenidas por O. Moessgen a los lenqua y utilizadas por M. Schmidt y V. Kysela. Ello se deduce del reconocimiento del autor de las fotografías en las publicaciones científicas.

La trayectoria de la relación "ciencia antropológica" y "fotografía" se inicia en la década de 1890 en el Chaco paraguayo con Guido Boggiani y concluimos con una figura-símbolo de la antropología de la región, el suizo Alfred Métraux, con imágenes obtenidas principalmente en las décadas de 1930 y 1940. Este itinerario nos permite reflexionar sobre los paradigmas que regían la ciencia antropológica en este período y la presencia/ausencia y uso (s) de la fotografía en el discurso antropológico. Consideramos, por consiguiente, tanto las fotografías aisladas que se conservan en diferentes repertorios documentales y donde se consigna la autoría, como también aquellas incluidas en los textos antropológicos por sus autores, ya que la vinculación texto-imagen fotográfica contribuye a reconstruir el status dado por el antropólogo a la imagen en el contexto de su producción científica.

Asimismo, pretendemos confrontar la fotografía, la antropología y las exhibiciones de grupos indígenas con la colaboración de funcionarios y antropólogos, donde la fotografía ocupó un importante papel.

Guido Boggiani y los orígenes de la antropología visual en el Gran Chaco

Guido Boggiani (1861-1901) podría ser considerado un viajero más, como tantos otros que recorrieron la geografía



americana en el siglo XIX. Sin embargo, a este italiano que llegó a Asunción del Paraguay en 1887 y permaneció allí hasta su muerte ocurrida entre los chamacoco en 1901, tal encasillamiento no haría más que opacar las múltiples facetas que caracterizaron su corta vida: comerciante devenido en etnógrafo y lingüista, artista plástico y fotógrafo, sus estudios etnográficos y lingüísticos entre los caduveos, chamacocos y otros grupos del Chaco paraguayo hicieron de él una fuente obligatoria para antropólogos posteriores, como Darcy Ribeiro, Claude Levi-Strauss, Alfred Metraux y Max Schmidt que trabajaron entre estos mismos grupos y que lo reconocieron como una autoridad en la materia. Su *Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna* se convirtió en un clásico para la antropología regional. Asimismo, su participación activa en los círculos intelectuales paraguayos y en los ámbitos científicos argentino e italiano, legitimaron su labor científica.[2]

Desde el establecimiento de Boggiani en la capital paraguaya en 1887, sus internaciones en la selva paraguaya[3] se interrumpieron por un viaje que realizó a Italia en 1893, donde se dedicó principalmente a lecturas sobre etnografía, historia y lingüística. A su regreso en 1896, trajo consigo una cámara fotográfica. En una carta enviada por Boggiani a Lafone Quevedo, miembro del Instituto Geográfico Argentino, le comentaba de una incursión que realizaría entre los caduveos, en la cual

> [...] llevaré también una buena máquina fotográfica y haré una buena cantidad de retratos. De los Chamacocos tengo ya una colección fotográfica hermosísima; y espero con el tiempo poder completar esa colección con retratos de todas las tribus de que me ocupo en mis estudios (Boggiani, 1897, p. 370-371).

Si bien Boggiani era pintor, su inclinación por la fotografía se deriva probablemente de sus lecturas en su viaje a Italia, donde reconoce haber leído sobre etnografía y es posible que haya conocido los escritos circulantes en esa época sobre el uso de la cámara con fines antropológicos.[4] Por otro lado, él mismo hizo referencia a su recorrido por distintos museos italianos, y en tal sentido es importante recordar que en ese contexto histórico las fotografías de los "grupos primitivos" expuestas en los museos permitían representar visualmente, para el público en general, la confirmación de un estadio intermedio entre la civilización y la vida animal. (Sel, 2001)

Veamos cuál fue el uso que le dio Boggiani a la máquina. En el conjunto de su producción se puede advertir que orientó el foco de su cámara hacia diversos aspectos de la nueva realidad que lo rodeaba en sus aventuras por el Matto Grosso y el Chaco Paraguayo: el paisaje, al igual que en su obra pictórica, fue uno de esos objetos de representación, al igual que vistas de pobla-

[2] Sobre este particular, véase Giordano, 2002.

[3] Boggiani se dedicó ricialmente a la comercialización de plumas y pieles con los indígenas, que eran enviadas a Italia. De esos contactos, surgieron sus primeros trabajos etnográficos

[4] Ya en 1869 Lamorey describió un método para mediciones utilizando fotos y entre 1873-1876 se editó en Hamburgo el famoso álbum etnográfico *Razas de la Humanidad*. En 1893, Thurn publicó e artículo "Usos antropológicos de .a cámara", criticando la tendencia a mostrar tipos raciales con el método antropométrico (Brissel, 1999).

dos y diversos objetos etnográficos, en particular aquellos plumajes y ornamentos varios que utilizaban los grupos indígenas con los que se encontraba. Sin embargo, su registro fotográfico más importante alude a la representación/presentación del "otro" indígena a través del retrato, creando una imagen de la alteridad de caracteres sobresalientes. Las fotografías de personajes de las tribus angaites, lenguas, sanapanás, caduveos, tobas, payaguás, bororo y chamacocos constituyen el primer repertorio fotográfico de un amplio conjunto de etnias del Gran Chaco y Matto Grosso, lo que convierte a Guido Boggiani en el pionero de la fotografía etnográfica de la región. Si bien otros fotógrafos, como el caso del español Manuel de San Martín, había fotografiado algunos de estos grupos en su entorno casi una década antes que Boggiani, su producción no alcanza la cantidad de imágenes y las tipologías de representaciones que lograra este último, además que a uno y otro lo guiaban intereses diversos en la obtención de las mismas: mientras San Martín tenía una intencionalidad eminentemente comercial – algunas de estas fotografías fueron editadas en su álbum *Vistas del Paraguay* –, a Boggiani lo orientaba un interés etnográfico, pues según el antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche que trabajaba en el Museo de La Plata, el italiano le habría reconocido su intención de publicar esas fotos en forma de Atlas en los Anales de ese Museo, hecho que no pudo concretar por su trágica desaparición.

Luego de su muerte, este repertorio fotográfico del indígena del Gran Chaco y Matto Grosso, se dio a conocer a la opinión pública y a la ciencia a través de la edición del Atlas Antropológico, titulado *Colección Boggiani de Tipos indígenas de Sudamérica Central*, obra gestionada por el antropólogo alemán radicado en Argentina Robert Lehmann Nitsche y publicado en 1904 por una de las editoras de postales más importantes de Buenos Aires, la casa Rosauer. La selección de imágenes y la organización de este Atlas fue realizada por Lehmann Nitsche, quien pretendió ordenarlas siguiendo los criterios de presentación de los estudios antropométricos que él mismo utilizara en sus trabajos, ya que lo presentaba como "de interés para los hombres de ciencia". Sin embargo, y a pesar de reconocer la excelencia de estas imágenes y la importancia de su utilización para la antropología, encontró que las mismas "no han sido hechas conservando los principios antropológicos existentes", resaltando sin embargo, la calidad y el principio artístico que en ellas se evidenciaba al afirmar que

> [...] es en la obra de Boggiani donde se reconoce por primera vez el principio artístico en la fotografía antropológica [...] dando nuevas orientaciones a la antropología, especialmente a la fotografía



Guido Boggiani "Ioata. Chamacoco. Puerto 14 de Mayo", ca. 1900. Colección Fric.

antropológica! (Lehmann Nitsche, 1904a).

Es decir, para Lehmann Nitsche las tomas en diversas poses del mismo personaje podrían ser utilizadas científicamente pero no se ceñían estrictamente a las normativas de la fotografía antropométrica que era la que a él particularmente le interesaba; aunque reconocía el alcance científico de estas imágenes, además de su valor artístico. Estas apreciaciones son propias del contexto epistemológico que sustentaba la ciencia antropológica del siglo XIX y principios del XX, donde cualquier reacción estetizante invalidaba el registro antropológico.

La difusión y recepción de estas fotografías en el mercado postal de Buenos Aires parece haber sido exitosa: prueba de ello constituyen las reediciones posteriores de la misma serie por Rosauer, la edición de algunas de ellas en color en otras series de la misma casa editora, como así también la selección de unas pocas imágenes por otro editor de postales de Buenos Aires, Zaverio Tumagalli, quien hacia 1907 las publicó con un error en la descripción, ya que aparecen como "República Argentina. (tribu) Chaco", falsificando deliberadamente la pertenencia geográfica con un fin claramente comercial.

Las tomas de Boggiani no fueron realizadas con la intención de una clasificación de tipo antropométrico y por tal razón no aisló totalmente al indígena de su entorno, sino que prefirió mantener al individuo en su contexto natural, a la vez que les devuelve cierta humanidad al realizar retratos de indígenas riéndose o en poses despreocupadas, diferentes a las que suscita un interés antropométrico: Ello no quita que las imágenes sean intervenidas y por lo tanto no respondan a una instantánea; por el contrario, aún en las escenas más despreocupadas o realizadas aparentemente "al pasar", como así también en los desnudos, existe un montaje de la escena y una pose del retratado que lejos de registrar una realidad "tal cual es", se convierten en una representación de esa realidad y simbolizan un encuentro de identidades del autor y el retratado. Es que el complejo acto del "mirar" y obturar la máqui-

na supone un diálogo entre el observado y el observador que, en este caso, asume los caracteres de un coloquio cordial, amable y humano, pero no por ello, exento de subjetividad y recortes.

El conjunto de imágenes de Boggiani de los diferentes grupos indígenas sobrepasa las representaciones de los paradigmas naturalista, cientificista-positivista y estetizante, pero contiene, sin embargo, elementos de todos ellos: pureza racial y autenticidad cultural, primitivismo emocional e irracional se mezclan con una mirada evocadora y poética. El artista – científico transforma al "salvaje" en "humano", superando así el exotismo de huella colonial y el naturalismo biologicista de la ciencia. A diferencia de las imágenes que respondían a tipologías generalizadoras, Boggiani consignó en su cuaderno el nombre de cada uno de los retratados y el lugar donde fue obtenida la imagen, posibilitando un acercamiento diferente al "objeto" de sus investigaciones.

Si Boggiani fue el precursor en la utilización de la fotografía con fines etnográficos en el Gran Chaco, hubo quien quiso ser su continuador: el checo Alberto Fric. Siguiendo el recorrido geográfico iniciado por el italiano, Fric obtuvo los negativos de las fotografías de aquel[5] y pretendió realizar una tarea análoga en sus estudios etnográficos y lingüísticos como en el uso de la cámara. Sin embargo, sus fotografías se alejan de las de Boggiani tanto en calidad como en intencionalidad: la mirada etnocéntrica se acentúa en Fric, reforzada por su inclusión en muchas de las composiciones, y la idea de primitivismo se asocia con mayor consistencia con la de salvajismo y, en correspondencia, con la natural inferioridad del salvaje. En las imágenes de Fric nos encontramos con retratos individuales que responden a modelos iconográficos muy disímiles: algunos de ellos siguen la línea de Boggiani, y son los que presentan al retratado sobre fondo neutro en imágenes de medio cuerpo o cuerpo entero, donde se presenta al indígena semidesnudo, con taparrabos y ornamentos típicos. Otros retratos individuales responden a las convenciones de la iconografía y de la fantasía erótica masculina occidental, como una maja indígena vestida, o un retrato de una mujer indígena sentada, de cuyo pecho un niño de edad avanzada parece amamantarse, pero más bien se encuentra representando un juego erótico. También nos encontramos con retratos grupales que responden a la diferenciación de "tipos", donde dos o tres personajes se convierten en una generalidad.

Fric se propone mostrar la cotidianeidad de la vida del indígena chaqueño a través de la instantánea, como en aquellas composiciones "al pasar" de juegos de mujeres, o de fogones indígenas. Es que la fotografía instantánea supone capturar el momento y el contexto sin intervenciones e interpretaciones, captando al "otro" sin distorsiones, supuesto muy discutido, más aún en este caso en que se propone representar aspectos culturales de la

[5] Los avatares que llevaron a las manos de Fric los negativos de Boggiani, – que hoy permanecen en poder de los herederos del primero-, resultan poco claros y convincentes, a pesar de las explicaciones dados por estos últimos.

otredad. A diferencia de Boggiani, Fric pudo editar parte de su colección de fotos junto a sus escritos etnográficos.

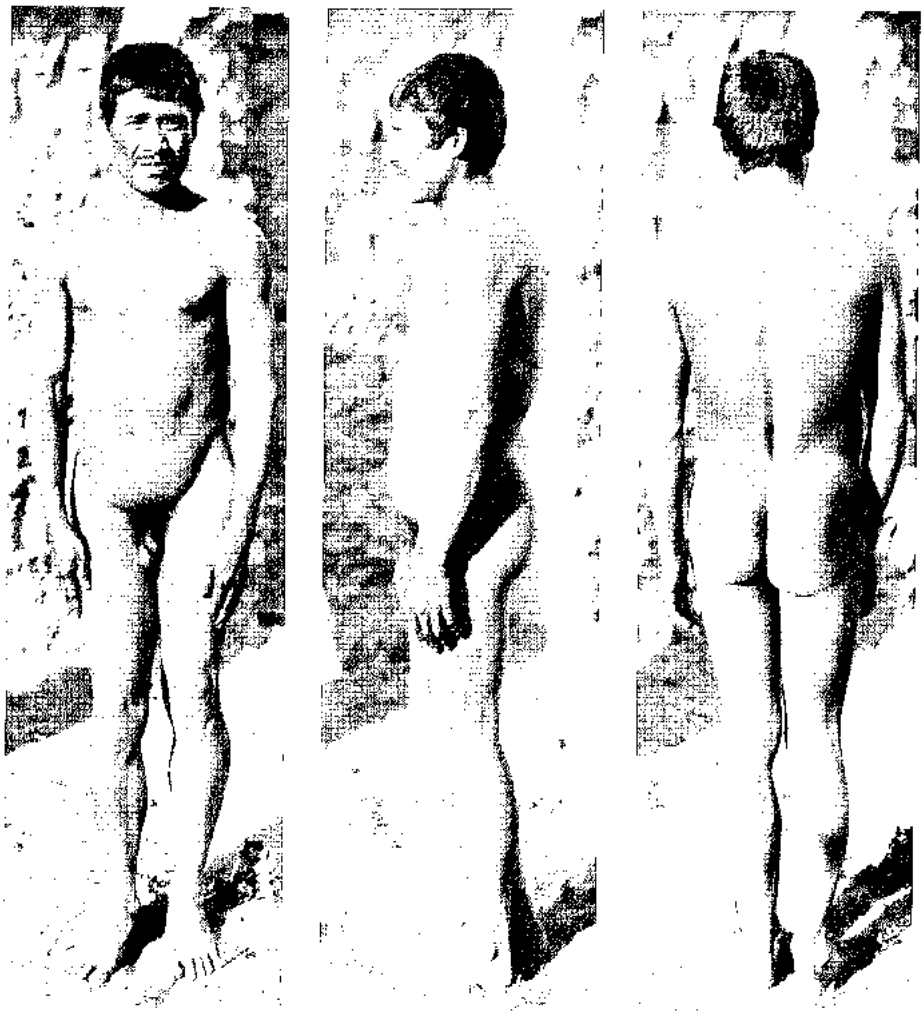
La democratización de la cámara en los estudios antropológicos del Gran Chaco. De las antropometrías a los estudios de campo.

Boggiani y Fric devinieron en etnógrafos como consecuencia de sus múltiples intereses. Pero la ciencia antropológica estaba realizando, desde la última década del siglo XIX, incursiones cada vez más importantes en el Gran Chaco. Desde los centros de producción de conocimiento antropológico argentino creados en el siglo XIX y primeros años del siglo XX – el Museo de Historia Natural de Buenos Aires, el Museo de La Plata y el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA –, se realizarán los primeros estudios en el Chaco Argentino y algunos de estos antropólogos también tratarán diversas etnias del Chaco Paraguayo. Por su parte, desde el Paraguay, distintos antropólogos europeos comenzaron a arribar a este país a principios del siglo XX para llevar adelante sus investigaciones antropológicas y lingüísticas. El nucleamiento inicial fue el Instituto Paraguayo y la Sociedad Científica del Paraguay. De todos ellos tomaremos aquellos que hayan utilizado la cámara con mayor asiduidad para sus estudios.

La fotografía en estudios antropométricos y somatológicos

Iniciamos el recorrido con Robert Lehmann Nitsche, alemán que ocupó el cargo de director de la Sección Antropología del Museo de La Plata entre 1897 y 1930, período en que acudió en numerosas oportunidades al Chaco. La producción de este antropólogo abarca una amplia gama de intereses, pero hasta 1910 aproximadamente sus estudios estuvieron orientados por su formación como naturalista y médico y se dirigieron a la antropología física, paleomedicina, paleoantropología y antropología legal.[6] En este contexto nos encontramos principalmente con dos trabajos sobre indígenas chaqueños, en particular *Etudes anthropologiques sur les indiens Takshik (Groupe guaicurú) du Chaco Argentin* (1904) y *Estudios antropológicos sobre chiriguanos, chorotes, matacos y tobas (Chaco Occidental)* (1906) donde la fotografía se convirtió en complemento de sus mediciones antropométricas. En el primero de ellos, la perspectiva descontextualizada de este tipo de relevamientos se afirma en la misma circunstancia en que realizó los registros escritos y fotográficos: en 1899 Lehmann Nitsche aprovechó el traslado por parte de un empresario, de un grupo de indígenas pilagás a Buenos Aires, quienes serían llevados a la Exposición Universal de París de 1900. El grupo permaneció un mes en esta ciudad y tras negárseles la autorización para salir del país, volvieron a sus

[6] Desde 1910 sus trabajos toman un perfil arqueológico, a la vez que realiza trabajos etnológicos y etnográficos, estudios lingüísticos, de antropología simbólica, poesía y folklore.



Robert Lehmann Nitsche (foto Carlos Bruch). "Chiriguano." Fuente: R. Lehmann Nitsche. Estudios antropométricos sobre los chiriguanos, chorotes, matacos y tobas". *Revista del Museo de La Plata* n XIV, 1906.

tierras. Fue en ese período en que permanecieron en Buenos Aires, que Lehmann Nitsche realizó sus relevamientos de 23 indígenas, acompañado por Carlos Bruch, quien realizaba las tomas fotográficas, obteniendo - según sus propias palabras - un "album fotográfico" que reproduce en planchas en su publicación. Se dedica a describir el método de obtención de fotografías, como así también la disposición de las mismas en planchas, porque desde su visión, el ideal clasificatorio que suponía este tipo de relevamiento debía quedar claro al ojo del lector. En cuanto al método de obtención de las foto-



grafías, – que complementaba la parte métrica y descriptiva de los formularios –, para las imágenes de busto colocaba la cabeza del retratado sobre un soporte especial. Las de cuerpo entero, sin embargo, estaban acompañadas por una escala graduada que también utilizaba para reproducir las fotografías sobre las planchas, en una proporción de 1:2.5, según la propuesta de Fourdrignier, lo cual, desde su perspectiva, constituía una oportunidad excelente para conformar un "atlas antropológico" (Lehmann Nitseche, 1904b).

La manera en que clasificaba, ordenaba y presentaba las imágenes en las planchas para ser expuestas al lector, nos revela la minuciosidad de su técnica pero también, el concepto de "tipo" que manejaba, vinculado a la noción de "media-humana". Expresaba al respecto:

> Dispusimos nuestros individuos sobre las planchas a partir el método que nos hizo conocer M. Fritsch en Berlín, quien ordenó de esta manera su magnífica colección de fotografía antropológica. El principio es ofrecer a la vista de la persona que las considera la mayor cantidad posible de fotografías en una sola plancha. De esta manera, el ojo no se fatiga y no se "hipnotiza", así se expresa Fritsch. Un solo golpe de vista es suficiente para mirar un gran número de individuos a la vez. El ojo se hace de esta forma por sí mismo un promedio fotográfico de todos los sujetos reunidos; por lo tanto, no es necesario fotografiar un individuo sobre una placa ya ocupada por otro como lo propuso M Batut, para reproducir el tipo de una familia, de una tribu o de una raza. (Lehmann Nitseche, 1904b, p.12)

En sus estudios, Lehmann Nitsche describe los métodos implementados para el registro antropométrico (parte métrica y parte descriptiva), como así también realiza una minuciosa descripción sobre el uso de la fotografía, el contexto en que se obtuvieron las imágenes y las decisiones acerca de la pose del retratado. Teorizó sobre la utilidad de la fotografía como técnica de relevamiento, resaltando el "valor práctico" de la misma, que contribuía a completar el formulario descriptivo. Señalaba que el llenado de los formularios le llevaba mucho tiempo, y en tal sentido, la fotografía le permitía ahorrar tiempo y palabras de más, añadiendo que:

> ya especifiqué que tales relevamientos matemáticos sacados de frente y de lado, para representar al indígena con exactitud, en la misma proporción (a pesar de ser el procedimiento técnico que se efectúa admirablemente por la silla de Bertillon) no alcanzan a ser del todo eficaces y hay que combinarlos con relevamientos

verdaderamente artísticos de tres cuartos perfil. En todas las operaciones fotográficas, la máquina y el indígena se colocaban en el mismo lugar y los retratos resultaban así de la misma reducción. Con mover la máquina un poco hacia delante al tomar la fotografía de costado, obteníamos fácilmente y sin mecanismo especial de reducción igual de la vista de frente sin necesidad de la silla que no es adecuada para llevarla de viaje. (Lehmann Nitsche, 1907).

Las imágenes de Lehmann Nitsche se corresponden, por consiguiente, con la antropología de fines del siglo XIX sustentada en teorías raciales y en la posibilidad de clasificar los grupos en función de caracteres somáticos; pero también, se basaba en la convicción que se tenía entonces acerca de la condición mimética de la imagen fotográfica, que para el investigador antropológico se prestaba en modo perfecto a los efectos de convertirse en el medio de registro de "la verdad", y cuyos datos eran sistematizados y analizados en forma rigurosa.

Los estudios en somatología chaquense, después de los trabajos de Lehmann Nitsche, no tuvieron continuidad, a excepción de algunos trabajos aislados. Recién a principios de la década del 1940, Osvaldo Paulotti realiza observaciones y relevamientos sobre los toba, que también registra a través de la fotografía. Sin embargo, en su utilización se advierte una concepción diferente, vinculado tanto al tipo de imágenes obtenidas, a su presentación: incluye retratos grupales obtenidos en el contexto natural de vida del indígena, a la vez que los retratos individuales en las diferentes posiciones - propios del registro antropométrico- no son descontextualizados y ubicados sobre fondo neutro con los recaudos en la obtención de las tomas que señalamos para el caso de Lehmann Nitsche, sino que se mantiene al retratado en su ambiente o bien las tomas de medio cuerpo son realizadas con mayor libertad. Por otro lado, el registro fotográfico no adquiere en sus estudios la importancia que en los de Lehmann Nitsche, y asumen más bien una función ilustrativa y no complementaria del registro escrito. Los criterios clasificatorios continúan siendo rígidos y tienen por objetivo la creación de estereotipos, pero la fotografía ya no acompaña de igual forma las tareas de relevamiento, seguramente influida por el énfasis en el desarrollo de la antropología social, ámbito en el que el mismo Paulotti también incursionó.

Fotografía, estudios de campo y concepciones de la ciencia antropológica en el Gran Chaco

En el Chaco paraguayo, las investigaciones pioneras del antropólogo alemán Max Schmidt sobre distintos grupos de esta región significan un nuevo



aporte a la etnografía de la misma y en particular a la antropología visual. Si bien realizó entre 1900 y 1931 varios viajes de estudio al sur de Brasil y Paraguay, es a partir de este último año que se instala definitivamente en Asunción, dedicándose junto a Andrés Barbero a la conformación del Museo Etnográfico de esa ciudad.[7] En 1935, al finalizar la Guerra del Chaco, realizó una importante expedición etnográfica al Chaco Paraguayo, entrando en contacto con diferentes etnias y regresando con material etnográfico y numerosas fotografías, que junto a las obtenidas por Andrés Barbero y por el fotógrafo Otto Moessgen – utilizadas por Schmidt para algunos de sus trabajos – constituyeron la base del archivo fotográfico del Museo Etnográfico de Asunción. Las fotografías de Schmidt se convierten en la verificación del "estar ahí" del antropólogo; son la evidencia de la experiencia íntima que supone el trabajo de campo. La observación antropológica de las organizaciones sociales de los "otros salvajes" es registrada por la pluma y se presumía hacerla visible a través del foco de la cámara. Las imágenes de Schmidt se encuentran en la intersección entre la instantánea y la imagen montada: se orientó a retratar al indígena en su entorno, dirigiendo claramente las tomas hacia los dos aspectos de la economía que desde su perspectiva teórica eran factibles de aproximación empírica: el material (que incluía la tecnología) y el social. Por ello, la diversidad de motivos representados en sus imágenes no son similares al relato del viajero que registra un aspecto tras otro sin un hilo conductor. También nos encontramos con fotografías que contienen reminiscencias de los estudios clasificatorios, aunque el indígena no posa desnudo y la imagen se presenta casi como producto de una instantánea: sin embargo, se realizan tomas de medio cuerpo en diferentes poses, semejantes a la fotografía antropométrica. En Schmidt se hace evidente, por un lado, la convicción de "verdad" de los datos antropológicos y análogamente, la misma retórica respecto de la fotografía. En definitiva, la certidumbre fotográfica se corresponde con la certidumbre de la observación de campo.

Hemos señalado la utilización por parte de Schmidt de fotografías obtenidas por Otto Moessgen, en especial de los Lengua. Estos retratos naturalistas, generalmente individuales y en pocas ocasiones con la presencia de dos personajes enfrentados en la composición, tienen como fondo espacios abiertos, que remiten a alguna construcción sin identificarse su condición. También nos encontramos con algunas tomas donde el personaje, en el contexto del espacio natural, apunta el arco y flecha hacia un objetivo fuera del foco, aunque es advertible que estas imágenes nos hablan más bien de los elementos culturales de estos grupos que le interesan documentar al emisor, que de una actitud guerrera por parte del retratado la que, tanto por la pose como por

[7] Los acervos iniciales del Museo procedían de documentación y fotografías de su gestor Andrés Barbero, del mismo Max Schmidt, de Moisés Bertoni y del General Juan Belaieff.

la actitud, está lejos de ser tal. Escenas grupales de indígenas en sus toldos, en poses rígidas frente a la cámara, completan este universo visual de Moessgen. Por otro lado, las tomas demuestran haber sido obtenidos por un fotógrafo profesional que tiene un interés etnográfico, razón por la cual estas imágenes no sólo pasaron a integrar el núcleo inicial del archivo fotográfico del Museo Etnográfico "Andrés Barbero", sino que fueron incluidas junto a textos de antropólogos que trabajaron en la región y se constituyeron también en los íconos comerciales del indígena paraguayo en las décadas de 1910-1920, a través de su circulación en postales.

Enrique Palavecino[8] ha sido probablemente uno de los antropólogos que trabajó en el Chaco Argentino y utilizó con mayor asiduidad la cámara. Gran parte de su colección de fotografías se encuentra en el Museo Etnográfico *Juan Bautista Ambrosetti* de la UBA (Buenos Aires), del que fue su Director, y la mayoría de sus trabajos publicados están acompañados por imágenes. Los intereses de Palavecino estuvieron vinculados al campo de la antropología cultural, además de haber incursionado en la lingüística, la historia y teoría del arte, el folklore, entre otros ámbitos. Desde una perspectiva funcionalista, entendía a la cultura en sentido descriptivo como

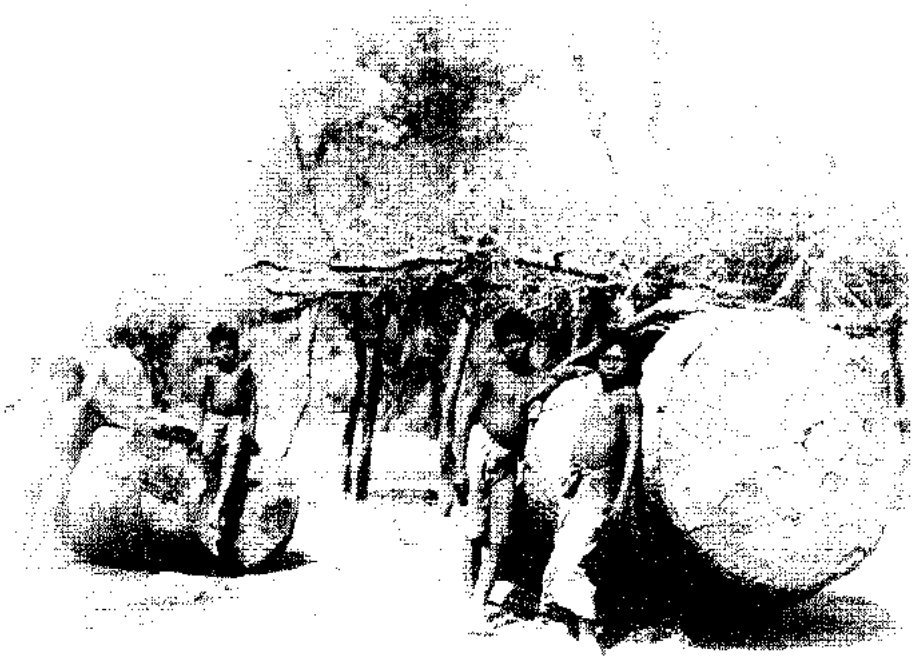
> [...] el conjunto socialmente tradicional, orgánicamente integrado e históricamente variable de ideas, aptitudes, instituciones y técnicas mediante las cuales el ser humano satisface y regula sus necesidades e impulsos (alimentación, reposo, seguridad, vida social y religiosa) (Palavecino, s/f).

[8] Palavecino fue designado en 1930 encargado de las colecciones etnográficas del Museo Nacional de Historia Natural, y fue por cuenta de este Museo que realizó varios viajes de estudio, aunque el primero que hizo al Chaco data de 1928. Esta región y su población indígena significó un atractivo particular en su amplia gama de intereses, lo que llevó que a lo largo de 40 años visitara en decenas de oportunidades el Chaco.



Max Schmidt. "Mujer chulupi (Esteros)", ca. 1935. Museo Etnográfico "Andrés Barbero" - Asunción.

En correspondencia con este concepto, el universo visual del indígena chaqueño creado por Palavecino contempla una amplitud de manifestaciones culturales que se corresponden con sus intereses sobre la base económica, la alimentación, vestimenta, vivienda, magia y medicina, adornos y cuidado personal, manifestaciones artísticas,



Max Schmidt. "Chulupies (Esteros)", ca. 1935. Museo Etnográfico "Andrés Barbero" - Asunción

juegos y deportes, utensilios, sistemas técnicos, ámbito natural. En aquellas oportunidades en que se dedica a enfatizar aspectos teórico-metodológicos de la labor etnográfica, Palavecino señalaba que el "testimonio directo" era obtenido por el antropólogo a través de la técnica de participación: "En la técnica de la participación para el relevamiento de la cultura se da el caso excepcional en la exigencia de la metodología científica(sic). En el primer tiempo de la recolección del material el investigador no debe abstraerse del objeto de su interés, sino adentrarse en él..." (*ibidem*). En correspondencia con esta metodología, "[...] el estudio de la cultura[...] se convierte en una especie de introspección posterior a la impregnación que el observador debe cumplir" (*ibidem*). En ningún caso encontramos referencia explícita al papel de la fotografía como método de registro, ni de análisis y percepción de los nexos funcionales de una cultura, que eran en última instancia los objetivos de exploración planteados por este autor. Por ello, y a pesar de haber utilizado tan profusamente la cámara, las fotografías que registraban aquellos aspectos culturales descriptos en el texto, pasaron a ocupar dos funciones vinculadas: en primer lugar, preservar un fragmento del pasado transformándolo en un "aquí y ahora", constituyen-

do un "relato unificador de cultura". En segundo lugar, acompañar al texto escrito casi con el status de ilustración del mismo, cumpliendo en oportunidades una función complementaria pero en ningún caso amplificadora de la narrativa textual, legitimando, asimismo, el "estar ahí", el "poner el cuerpo", el haber "visto" y "observado" que también aparecen en el discurso escrito. Las leyendas no sólo describen la fotografía, sino que amplían lo representado en la imagen, pero son descripciones generalizantes, y por lo tanto no confieren inmediatismo ni familiaridad con el retratado[9]; sólo en una de estas leyendas encontramos alusión a la toma de la imagen: se trata de una fotografía de tres indígenas pilagás descriptas como "Un grupo de pilagás" y a continuación referencia lo siguiente: "Estos tres indios se acercaron en son de visita al campamento de paso Latá y se prestaron sonrientes a ser fotografiados, toda una novedad para ellos" (Palavecino, 1933, p.111).

Tanto Palavecino como Métraux, además de utilizar sus propias fotografías, hicieron uso de otras obtenidas por el fotógrafo Hans Mann, quien recorrió gran parte de la Argentina en un proyecto de la Academia Nacional de Bellas Artes siguiendo otros objetivos en cuanto al registro fotográfico, pero que aprovechó para obtener retratos de indígenas chaqueños en su paso por la región. La calidad y definición de las tomas, el admirable uso de la luz y los recortes de las imágenes – intencionalmente delimitados pero contextualizados –, ejercieron un atractivo particular por los antropólogos mencionados, que incorporaron estas imágenes en sus trabajos.

Para cerrar este recorrido sobre la descripción de los diversos usos de la fotografía por la ciencia antropológica en el Gran Chaco hasta la década de 1940, nos referiremos a uno de los etnógrafos más insignes que trabajara en esta región, el suizo Alfred Métraux. Sus trabajos de campo entre los pilagá, wichi, toba y chiriguano se convirtieron en experiencias científicas y personales intensas para Métraux, y hasta se ha cuestionado el tipo de trabajo de campo llevado a cabo:

> [...] sus estadías de investigación entre los indios del Chaco fueron muy cortas, y nunca aprendió el idioma. En sus diarios, los indios no tienen nombre propio, o pocos lo tienen, en general son nombres genéricos como Pilagá, Mataco o Toba. Estableció relaciones monetarias con sus informantes, pagándoles o haciendo intercambios con ellos continuamente. Lo visitaban decenas de indios para venderle artesanías o intercambiar tabaco o azúcar [...] (Hirsch, 1999, p. 226).

Hirsch señala que los escritos de Métraux están caracterizados por un "realismo etnográfico", donde la teoría es relegada por sobre la praxis que el

[9] Edwards plantea que en la relación fotografía-texto, determinadas leyendas pueden conferir inmediatismo y convicción a las fotografías; el hecho de darle nombres a los personajes, además de forta ecer la documentación minuciosa, confieren autoridad al cuerpo del texto y refuerzan la idea de "encuentro personal", liberando al sujeto de una categorización (Edwards, 1996, p.22).



Hans Manni "Mujer joven wichí", ca. 1937. Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti" - Bs. As.

trabajo de campo supone para el conocimiento de primera mano. Y es en esta vertiente en la que también se encuadra su producción fotográfica. Métraux dispara hacia sus "objetos" con la intención de "documentar" aquello que "observa" por primera vez y cuyo registro visual "salva" del inevitable cambio que, desde su concepción, estas sociedades sufrirían. Si su preocupación como etnógrafo era documentar el proceso de cambio cultural y de transformación de los grupos chaqueños, su documentación fotográfica estaba orientada hacia aquellos aspectos de la cultura material que a los ojos del etnógrafo eran susceptibles de desaparición: desde los rituales mágicos, danzas, instrumentos musicales, máscaras y pinturas, arco y flecha, hasta la vivienda y el vestido: estas imágenes suponen una substitución literal del hecho antropológico, pues formaban parte de la vertiente documentalista que continuaba siendo sustentada por el supuesto de "imagen neutra". Métraux no se priva del retrato, género que cultiva con una admirable calidad en las tomas, caracterizadas por un realismo evocador que supera el mero registro documental, para adentrarse en el campo de la "representación": sus retratos nos hablan mucho más del ser humano que del científico, se convierten en una proyección de su fascinación, angustia y ansiedad ante el "otro". Es por ello que argumentamos que el registro/documentación (fragmentario, construido y no dado) de la cultura material de los pueblos chaqueños, difiere de la representación, con caracteres idealistas y estetizantes, del retrato indígena[10], aunque ello no anula el registro antropológico. Si el trabajo de campo involucra al antropólogo tanto en sus dimensiones intelectuales como personales e históricas, es probablemente en las fotografías de Métraux donde la imbricación de tales aspectos se hace más evidente.

¿Qué relación establece Métraux entre la imagen y el texto escrito en sus publicaciones? La integración texto-imagen se da en algunas oportunidades a través de breves leyendas de carácter generalizante que apuntan a señalar el aspecto cultural registrado a través de la imagen, como por ejemplo "Indios pilagá con máscaras y pinturas", o sola-

[10] Kossoy advierte esta doble función en la fotografía (ser documentación y a la vez representación), que responde a las "múltiples realidades" que asume la fotografía (Kossoy, 1989 y 2000)



Alfred Métraux. "Niños pilagás ejercitando tiro con arco". Ca. 1932. Fuente: A. Métraux. "Etudes d'Ethnographie Toba-Pilaga (Gran Chaco)". *Revue Anthropos* XXXII, Viena, 1937.

mente a señalar el grupo étnico al que pertenecen y en algunas oportunidades, el lugar en que fue obtenida la imagen. La familiaridad e inmediatismo es lograda a través de la inclusión de palabras indígenas en las leyendas, que aluden a los elementos culturales o actividades que se registran en la imagen. El nombre del indígena solamente aparece en aquellas fotos incluídas en su publicación, pero que no son de su autoría, como por ejemplo las imágenes del RP. Honorio Catinari que incorpora en su trabajo sobre los chiriguanos (Métraux, 1929). En ese mismo trabajo, varias fotografías y sus descripciones registran secuencialmente la elaboración de objetos culturales por parte del indígena. Por lo tanto, el foco de atención no está dado en la figura del indígena, sino en la actividad y producción.

Los "chaquenses" en vidriera. Exhibiciones etnográficas, fotografía y antropología.

La exhibición de los "pueblos salvajes" de distintos lados del mundo comenzó a convertirse en una práctica más o menos común en diversos lugares. Un ejemplo conocido fue la exhibición que durante largos 20 años se realizó en el Jardín Zoológico de París entre 1877 y 1903 (Collomb, 1998, p. 66).

En la mayoría de los casos, estas "presentaciones" estaban organizadas por comerciantes que pretendían obte-



ner rédito económico explotando la imagen del "otro" desde el imaginario del exotismo que primaba en la sociedad europea de la época. Sin embargo, en muchas de ellas, la participación de los antropólogos fue protagónica, ya que aprovechaban tales circunstancias para realizar sus observaciones y relevamientos.

En el caso chaqueño, hemos señalado la intención de enviar un grupo de indígenas pilagás a la Exposición Universal de París de 1900, hecho que se vio frustrado por la situación de indocumentados de los indígenas.

Sin embargo, el caso más paradigmático lo constituye un grupo de maccá del Chaco paraguayo, ya que las exhibiciones de su "Fantasía india" en Asunción y Buenos Aires se complementaron con estudios antropológicos tanto en el Paraguay como en la Argentina, y del registro fotográfico correspondiente. En estos episodios se vieron involucrados varios de los antropólogos que ya hemos abordado anteriormente.

Para la década de 1930 los maccá eran aún un grupo poco estudiado por la ciencia antropológica, principalmente a causa de su ubicación lejana de la capital paraguaya, ya que su área de asentamiento distaba unos 400 km. de Asunción. Más allá de algunas observaciones aisladas, fue el General Juan Belaieff[11] quien tuvo un contacto más permanente con este grupo, habiendo realizado el primer vocabulario de la lengua maccá como así también la descripción de sus costumbres; ese trato con los maccá lo llevó a transformarse en su "Protector". Belaieff trasladó un grupo de familias maccá a Asunción y ubicados en el Jardín Botánico de esa ciudad comenzaron a ser objeto de estudio de antropólogos y lingüistas, además de ser retratados por el foco de la cámara.[12] A la vez, organizó con este grupo espectáculos públicos desde 1937 de lo que dio en llamar "Fantasía India", los que eran realizados en el Teatro Nacional de Asunción. Tanto en las funciones de danza y canciones como en su vida en el Jardín Botánico, fueron objeto de representación fotográfica y se constituyeron en soporte visual de escritos antropológicos pero también en íconos comerciales a través de afiches y postales.

Esta "Fantasía India" fue llevada en 1939 a Buenos Aires, para realizar sus presentaciones en La Rural bajo la denominación de "Aldea India": los afiches-programas[13] de difusión del espectáculo nos aproximan la imagen de la "selva chaqueña", del indígena viviendo en un "paraíso terrenal", acompañadas por el texto que se orienta a exaltar el ideal exótico, convirtiéndose imagen y texto en los "ganchos" de atracción pública del espectáculo. Las imágenes de estos afiches respondían a tomas obtenidas en el escenario, con personajes sobre el fondo de la escenografía montada para el espectáculo, pero también se incluían fotografías obtenidas en escenarios naturales, en particular una imagen que Belaieff popularizó y que responde a la "danza de los guerreros". El texto del afiche presentaba en su portada, acom-

[11] Belaieff es considerado en el Paraguay como uno de los "padres" de la antropología paraguaya. Además de diversas publicaciones sobre los maccá, nivaklé y chamacoco, fue fundador del Patronato Nacional de Indígenas y de la Asociación Indigenista del Paraguay, Administrador General de las Colonias Indígenas y Administrador de la Colonia-escuela indígena "Fray Bartolomé de las Casas".

[12] Muchas de estas imágenes se encuentran en el Archivo fotográfico del Museo Etnográfico "Andrés Barbero" de Asunción, Paraguay.

[13] Un ejemplar de este afiche se encuentra en el Archivo fotográfico de Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti".

pañando a un guerrero en el escenario, la siguiente frase: "El contacto de los indios con la naturaleza, los hace como ésta: puros, física y moralmente". Además del Programa de cuadros que se representaban en el espectáculo, el afiche se completa con textos que hacen referencia al hábitat y costumbres de los maccá, a las escenas de vida reconstruidas en los distintos actos y a su "protector", el general Belaieff, quien perseguía con este espectáculo "[...] llamar la atención sobre el contenido humano y la capacidad cultural de los aborígenes; [...] cree útil que estos contactos del indio con los grandes centros civilizados, para ir elevando su nivel de vida."

Esta fascinación que se logró crear en torno a este espectáculo, no excluyó a la ciencia antropológica. Fue en ocasión de haber visto el mismo, que Métraux describió la representación en su diario y expresó un comentario controvertido por el hecho de provenir de un antropólogo. Luego de relatar su acercamiento al grupo y a Belaieff y de describir el escenario montado que reconstruía "a la perfección la atmósfera del Chaco", comienza la descripción del espectáculo, y en un párrafo señala:

> Entonces representaron el tratamiento de una muchacha a la que había mordido una serpiente. El hechicero llevó a la muchacha en sus brazos y la depositó en el suelo. La muchacha gemía y pronunciaba las mismas palabras con una voz estridente y teatral. El hechicero danzaba alrededor de la muchacha, entonces succionó produciendo un sonido gutural. Un grupo de muchachos y muchachas con largos palos de los que colgaban pezuñas de corzuelas marchan rítmicamente alrededor de la muchacha mientras el hechicero continuaba con sus lamentos. La muchacha se recuperó y entonces todos empezaron a bailar. Me sentí exultante de gozo ante la belleza de sus cuerpos morenos, el brillo de las ropas y los cintos, esta combinación de rojo y moreno. Este espectáculo era tan excitante como el de Formosa. – Le doy gracias a Dios por haberme hecho antropólogo!... (Métraux, 1978, p. 51)

Ante esta frase, Hirsch realiza la siguiente reflexión:

> ¿Qué le estaba Métraux agradeciendo a Dios? ¿La posibilidad de hacer trabajo de campo en Buenos Aires, con indios Maka que representaban para él una ceremonia? ¿O le agradecería la plasticidad de una cultura que puede representar una ceremonia fuera de contexto? Me desconcierta este investigador de campo que se siente conmovido por un ritual descontextualizado que es representado exclusivamente para él" (Hirsch, 1999, p. 227).



Durante su estadía en Buenos Aires para las dos funciones diarias que realizaban, el personal de las secciones de Antropología y Etnografía del Museo Argentino de Ciencias Naturales, donde ejercieron un protagonismo más notorio Enrique Palavecino y Fernando Márquez Miranda, tuvieron a su cargo las observaciones y relevamientos de los maccá. Si bien Palavecino fue quien hizo el trabajo de campo y tomó varias fotografías que fueron publicadas en su trabajo *Con los indios maccá*, Márquez Miranda tuvo la oportunidad de tomar un conjunto de diapositivas color en vidrio[14] que nunca fueron editadas y sólo fueron expuestas por su autor en 1957. Estas imágenes intentan separar el espectáculo de la "realidad" indígena, pero no por ello dejan de ser montadas: son retratos en su mayoría grupales, tomadas en los jardines del Museo de Ciencias Naturales, donde Márquez Miranda se centra en la vestimenta, adornos y tatuajes: la mayoría de los hombres, mujeres y niños retratados se encuentran con el torso desnudo, con falda de cuero sujeta a la cintura por una faja de lana tejida, las mujeres con collares y gargantillas y algunos hombres con bandas tejidas en la cabeza con plumas y tobilleras de plumas finas de avestruz. En general, este ropaje respondía a un vestuario "de gala" de los maccá, que en el caso de las ceremonias mágicas se complementaba con faldellines de plumas de avestruz, presentes en las fotografías de Belaieff que representan las "danzas guerreras". Hay otro grupo de imágenes donde se pretende mostrar otro tipo de vestimenta, el poncho tejido y teñido de colores brillantes que causaba admiración entre los antropólogos que trabajaron entre los maccá. El montaje de la escena en las diapositivas de Márquez Miranda queda expuesto en tres tomas sucesivas de una misma representación: se trata de un grupo de mujeres maccás donde advertimos una primera toma en que el fotógrafo disparó antes de tiempo, ya que aparece medio cuerpo de un hombre de traje, probablemente Belaieff, que se encuentra ordenando la escena; una segunda imagen idéntica a la anterior con la presencia apenas perceptible de este personaje y una tercera imagen con la sola presencia del grupo de mujeres maccás, pero con un acercamiento del foco. Es evidente que el objetivo de Márquez Miranda fue el de documentar tipos y vestimentas. Su disconformidad con las exposiciones que los maccá realizaban en Buenos Aires, quedó fue manifestada de manera explícita – aunque varios años después de los hechos –, oponiéndose a la percepción de Métraux, pero no por ello exenta de romanticismo. Expresaba Márquez Miranda:

> Bien se ve, pues, cuánto perdimos los que tuvimos que verles actuar con la limitación de los escenarios y de las bambalinas, que a cada minuto proclamaban lo artificioso del ensayo, y bajo la crudeza desilusionadora de las

[14] Estas diapositivas color en vidrio, de excelente calidad, se encuentran en el Archivo Fotográfico del Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti". Márquez Miranda se refiere a su obtención en el trabajo *Los Macá*.

luces eléctricas, en vez de la suave claridad lunar y de los festejos fantasmagóricos de las hogueras. No era bajo los galpones de hierro y madera de la Sociedad Rural, con su angulosa artificiosidad de obra humana que hubiéramos necesitado ver actuar a aquel grupo de amables indígenas, sino en un claro del bosque, con el rumor de las aguas que corren como música de fondo y el claror del cielo abierto filtrándose a través de las altas copas de los árboles mecidos por la brisa nocturna. Entonces hubiéramos tenido, en verdad, el "espectáculo" en toda su grandeza y no sólo su ilusoria versión "civilizada"... (Márquez Miranda, 1957, p. 45).

Estas exhibiciones de los maccá, sirvieron, por lo tanto, no sólo para contribuir a la conformación de un imaginario sobre el indígena del Chaco en la sociedad bonaerense de la época, sino también para poner en evidencia los diferentes acercamientos del antropólogo a su objeto de estudio al acercarse la década de 1940. La fotografía se utilizó en dos sentidos: por un lado, desde la mirada de quienes organizaban estos espectáculos – incluido Belaieff –, para difundir los mismos y crear una imagen pública del indígena a través de los afiches-programas, imagen que respondía al ideario del buen salvaje, en contacto con la naturaleza y dueño de un arte capaz de deleitar al "civilizado". Por otro lado, para el deleite de los antropólogos, a quienes el "campo" se les acercaba: ahora su trabajo de campo era factible de realizarse, tanto a través de la observación y correspondiente registro escrito como a través de la documentación fotográfica, en la misma ciudad de Buenos Aires.

Referências bibliográficas

BOGGIANI, Guido. Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna. *Revista del Instituto Paraguayo*, Asunción, Año III, T. I, 1900.

_____. Carta a Samuel Lafone Quevedo del 5/VII/1897. En: Apuntes sueltos de la lengua de los indios caduveos del Chaco Paraguayo. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, Buenos Aires, T. XVIII, 1897.

BRISSET, Demetrio. Acerca de la Fotografía etnográfica. *Gazeta de Antropologia* (en línea), Granada, Universidad de Granada, n. 15, 1999. Disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html



COLLOMB, Gérard. Imagens do outro, imagem de si. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1. NAI/UERJ, p. 65-80,1998.

EDWARDS, Elizabeth. Antropologia e Fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 2, NAI/UERJ, p. 11-28, 1996.

FRIC, Alberto V. *Indiáni Jižní Ameriky*. Praha, Jaroslav Padrourek, 1946.

GIORDANO, Mariana. Las múltiples facetas de Guido Boggiani. In_____. *Boggiani y el Chaco. Una aventura del siglo XIX*. Buenos Aires: Museo Fernández Blanco, 2002.

HIRSCH, Silvia María. De la autoridad etnográfica a la pasión etnográfica: una relectura de Alfred Métraux. *Cuadernos del INAPL*, n. 18. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1999.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. Por una historia fotográfica de los anónimos. *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, n. 35, p.73-79, 2002.

LEHMANN-NITSCHE, Robert. Colección Boggiani de Tipos indígenas de Sudamérica Central. *Seifschrift für Ethnologie*. Verlag von A. Ascher & Co. Berlin, p. 882-885, 1904.

_____. Études anthropologiques sur les indiens takshik du Chaco Argentin. *Revista del Museo de La Plata*, La Plata, Taller de Publicaciones, T. XI, 1904.

_____. Estudios antropométricos sobre chiriguanos, chorotes, matacos y tobas. *Revista del Museo de La Plata*, La Plata, 1907.

MÁRQUEZ-MIRANDA, Fernando. Los Macá. En: Primeras Jornadas Internacionales de Arqueología y Etnografía. *Vinculaciones de los aborígenes argentinos con los de los países limítrofes*. Buenos Aires, 1957.

MASTRÁNGELO, Andrea. *Una genealogía del estudio de los estigmas y estereotipos de la delincuencia y la desviación. Argentina 1890-1910*. Tesis doctoral. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996, (mimeo).

MÉTRAUX, Alfred. Études sur la civilization des Indiens Chiriguano. *Revista del Instituto de Etnología de la Universidad del Tucumán*, Tucumán, UNT, T.I, p. 22-493, 1929.

_____. *Itinéraires I (1935-1953). Carnets de notes et journaux de voyage*. Paris, Payot, 1978.

PALAVECINO, Enrique. *Notas para un ensayo sobre la cultura*. En: Biblioteca del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti. Apunte N°693. Mimeo, s/f.

_____. Artes, juegos y deportes de los indios del Chaco. *Revista Geográfica Americana*. Buenos Aires, Año I, 1933.

_____. Con los indios maccá. *Revista Geográfica Americana*, Buenos Aires, n. 74, Año VI, v. XII, p. 309-316,1939.

PAULOTTI, Osvaldo. Los toba. Contribución a la somatología de los indígenas del Chaco. *Runa*, Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, UBA, v.I, Partes 1-2, 1948.

SEL, Susana. Teoría crítica en antropología visual. *Revista electrónica de antropología visual*. Santiago de Chile. http://www.antropologiavisual.cl/art01, 2001.

Abstract

This article analyzes the relationship between anthropology and photography at Gran Chaco's territories, where were working some of the most importants referents of anthropological cience of Argentina and Paraguay. This itinerary begins in the last decade of the XIXth century untill 1940, allowing us to reflexion about the anthropology' s paradigms in that period and the presence/absence and the ways that the photography was included in anthropological discourses. We consider the "representation" of otherness in singular images and the "presentation" of them into cientific writings, and also the ties with the exhibitions of indigenous.

Key words

photography, athropology, Gran Chaco, last decade. XIXth century – 1940.

Recebido em

setembro de 2003

Aprovado em

abril de 2004

Narrativas de um ser(tão) moderno:

memórias e fotografias sobre o nascer de uma cidade

Silvia Helena Zanirato

Resumo

Este artigo procura apresentar uma análise da produção fotográfica de Kenji Ueta sobre as transformações urbanas vividas pela cidade de Maringá, no estado do Paraná, e que se expressam em suas memórias e nas imagens registradas por sua câmera. Para tanto, busca acompanhar o movimento do fotógrafo em um contexto histórico que torne compreensível sua trajetória individual e o sistema social no qual suas memórias e fotografias encontram-se inseridas.

Palavras-chave

cidade, fotógrafo, memória

As fotografias gostam de caçar na escuridão de nossas memórias. São infinitamente menos capazes de nos mostrar o mundo de que oferecê-lo ao nosso pensamento.

Samain, 1998, p. 13.

Introdução

Nos diversos textos consultados para se pensar a cidade, em um artigo, uma citação chama particularmente a atenção. Nela, a autora diz que a cidade é, antes de mais nada, "uma experiência visual", um movimento de pessoas e de atividades concentradas num mesmo espaço, que inclui o traçado das ruas ladeadas de construções e de praças contornadas por igrejas (Brescianni, 1998, p. 237).

A conceitualização empregada parece perfeita, pois expressa a cidade por sua cartografia, pela organização espacial na qual seus habitantes circulam. Não obstante, a cidade também é o espaço que retém "um processo de acumulação de valores históricos e de práticas sociais vividas por seus moradores" e que produzem a sua identidade (Silva, 1994, p. 10). Para que essa identidade não se perca, é necessário assegurar, em sua história, as marcas das experiências. Esse propósito, não raras vezes, aparece em oposição ao ideal de progresso e modernidade que as cidades almejam na contemporaneidade, e que implica a aniquilação das marcas do passado, uma vez que estas se apresentam como sinônimos do arcaico.

Entendimentos dessa natureza podem ser percebidos em cidades novas como Maringá, no estado do Paraná, que, apesar de ter apenas cinqüenta e cinco anos, exibe em seu espaço a procura incessante da modernidade, a mudança brusca de sua paisagem urbana, numa contínua ruptura com seu passado tão recente. Esta cidade parece se adequar à definição - cunhada por Michel De Certeau - de Nova York como uma cidade que "nunca aprendeu a arte de envelhecer exibindo todos os seus passados. Seu presente se inventa, hora a hora, no ato de deitar fora suas realizações prévias e desafiar o futuro" (De Certeau, 1994, p. 21).

Maringá orgulha-se de ter na modernidade um viés que a norteia desde o seu nascimento. Os elementos mais significativos desse processo encontram-se expressos no traçado das ruas, no zoneamento, nas técnicas construtivas sempre atualizadas.

Não obstante, a modernização não precisa ser, conforme Baudelaire, "uma forma de suicídio permanentemente renovada", ou ainda "o escorpião que se fere com a própria cauda" (Berman, 1986, p. 138). Para que a modernização proposta não implique a destruição dos referenciais e, com ela, a perda das experiências vividas, é necessário que os habitantes citadinos preservem suas referências e resguardem suas raízes. É por isso que adquirem importância significativa os diversos suportes da memória que comportam elementos para a história e o entendimento de seu presente. A fotografia, como um desses suportes, retém imagens que "evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos" (Le Goff, 1992, p. 466). O trabalho realizado por fotógrafos, ao retratar as modificações da cidade, contribui para a compreensão do progresso concretizado no traçado urbano e para a não dissolução da memória histórica.

Nessa perspectiva, os fotógrafos acabam por ser convertidos em guardiães da memória, uma vez que conservam informações que permitem atualizar impressões representadas como passadas. Além disso, a fotografia não fala somente do objeto fotografado, mas também "sobre a cultura e estilos de vida de quem opera a câmara" (Novaes, 1998, p. 117). Portanto, o estudo da fotografia, associado ao estudo do agen-



te produtor, converte-se num significativo instrumento de análise sobre a construção das memórias das cidades.

A história de Maringá se apresenta indissociável da produção fotográfica de Kenji Ueta. Ao longo de mais de cinqüenta anos, esse fotógrafo registrou imagens da cidade e acompanhou as múltiplas transformações vivenciadas naquele espaço. Suas fotografias são continuamente acionadas sempre que se procura contar o passado, e os registros por ele produzidos são invariavelmente apresentados nos eventos comemorativos como sendo "a história da cidade". Todavia, as fotografias, como quaisquer outros documentos, são representações produzidas pelos agentes sociais. Compreender as representações contidas na produção imagética do fotógrafo Ueta pode ajudar a compreender um pouco mais a história de Maringá.

Um estudo dessa natureza não deixa de se valer de recursos biográficos. Não a biografia entendida como uma narrativa progressiva e linear, na qual o protagonista é apresentado como um sujeito dotado de toda a coerência possível, mas sim uma modalidade do discurso histórico "que dê conta dos elementos contraditórios que constituem a identidade de um indivíduo e das diferentes representações que dele se possa ter" (Levi, 1998, p. 171). Isso implica acompanhar o movimento do personagem em um contexto histórico que torne compreensível a trajetória individual e o sistema social na qual sua produção se insere, apontando para as descontinuidades próprias das experiências vividas.

Feitas essas considerações, é possível dizer que o objetivo desse texto é apresentar uma análise dos olhares que Kenji Ueta lançou sobre as transformações vividas pela cidade de Maringá, e que se expressam em suas memórias e nas imagens fotográficas registradas por sua câmera. Tal procedimento implica um trabalho conjunto com as fontes oral e a fotográfica, no qual a tomada de depoimentos recorre às imagens fotográficas, apresentadas como elementos detonadores da memória. O recurso à fotografia como detonador da memória não só enriquece a narrativa como "dá uma segurança muito maior ao processo de rememoração" (Simson, 1998, pp. 25-26).

Nesse sentido, as imagens do passado são empregadas tanto para compreender a leitura desse mesmo passado, quanto para tornar mais compreensível o presente, pois

> O conhecimento do presente não se dá apenas através da experiência direta e pessoal. Nossa imagem da cidade, por exemplo, vem sendo continuamente construída através de informações indiretas vindas da mídia, de leituras, de relatos orais e, naturalmente, de um universo iconográfico contemporâneo ou não. (Carvalho & Lima, 1998, p. 112).

As fotografias e o depoimentos selecionados para a análise retratam as transformações da cidade e revelam modos de atribuir sentido ao espaço urbano, por meio de olhares impressionados com o progresso e a modernidade. A eloqüência da fala e das imagens de Kenji Ueta sobre a cidade que viu nascer chamam a atenção e incitam à reflexão acerca do impacto do fotógrafo com esse acontecimento. Se os retratos e as recordações que envolvem a produção de determinada memória da cidade são tão eloqüentes, "são igualmente eloqüentes os silêncios e ausências de determinadas (falas e) imagens" (Novaes, 1998, p. 117).

Recordações em branco e preto: as lembranças do fotógrafo na história da cidade

Diariamente, por mais de cinqüenta anos, o japonês Kenji Ueta voltou as lentes de sua câmara fotográfica para a cidade que crescia ordenadamente: as ruas, os prédios, os carros e as árvores possibilitam ao leitor dessas imagens realizar um mergulho visual por Maringá ao longo das décadas de 1950 a 2000. São milhares de negativos e de positivos, fotos em branco em preto e em cores que registram a expansão física da cidade, as transformações do processo de urbanização. Essas fotografias, em conjunto, apresentam sua visão sobre a cidade, os momentos que não passaram despercebidos ao seu olhar e que foram registrados por suas lentes fotográficas.

Certamente o jovem Ueta não imaginava, ao desembarcar em Maringá em 1951, que se tornaria um fotógrafo dos aspectos visuais da cidade e se converteria em um dos guardiães da memória da mesma. Muito menos poderia imaginar que se tornaria dono de uma cadeia de fotos e um personagem importante para a história da cidade, sempre referenciado nas comemorações festivas que envolvem a produção e a reprodução constante dessa história.

Kenji Ueta chegou ao Brasil em 1933[1], com seis anos de idade, junto com a família, que emigrara do Japão em busca de melhores condições de trabalho e vida. Os Ueta vieram, como muitos imigrantes, tentar a sorte em um país novo, com a expectativa de juntar dinheiro e um dia retornar à pátria. O desembarque em terras brasileiras ocorreu no Porto de Santos e, de lá, a família foi para a região de Mogiana, trabalhar nas fazendas de café. A busca pelo Brasil idealizava outras funções para os filhos dos Ueta, mas, como imigrantes, tinham que trabalhar na lavoura por um ano e depois tomar outra ocupação.

Cidades do interior do estado de São Paulo como Bauru e Pompéia foram locais de moradia da família. Nelas, Kenji Ueta saiu da infância e se tornou um adulto envolvido com o mundo do trabalho. Trabalhou no plantio e na colheita do café; depois, em quitanda e

[1] Entrevistas colhidas em 07.07.2000, 18.07.2000, 03.09.2002 e 27.03.2003; disponíveis no Laboratório de Apoio à Pesquisa da Documentação Imagética (LAPDI), da Universidade Estadual de Maringá.

em lojas de tecidos; foi feirante e vendeu muito pastel. Contudo nenhuma dessas atividades correspondia às suas expectativas profissionais, por isso foi à São Paulo tentar outras possibilidades. Lá, com um irmão mais novo, abriu uma tinturaria, mas a intensa movimentação da cidade o assustou e ele desejou também sair daquele lugar.

No começo da década de 1950, já casado, recebeu um convite de seu irmão mais velho para conhecer Maringá e tentar, junto a ele, a sorte numa cidade que ensaiava seus primeiros passos. A solidariedade da família japonesa é um assunto já abordado pela historiografia, que sempre destaca a importância dos laços familiares para a "reelaboração da identidade étnica do grupo e para a organização comunitária", considerados um ponto de apoio no processo de adaptação dos japoneses no Brasil, "quer do ponto de vista afetivo, quer do econômico" (Stadnick, 2000, p. 254).

Esse irmão mais velho havia aberto uma pequena loja fotográfica e queria investir nesse ramo, pois acreditava no potencial da cidade para um empreendimento maior. Pensando assim, convidou os dois outros irmãos para serem seus sócios no ramo fotográfico. O irmão mais velho já era profissional, os dois mais novos eram apenas amadores que gostavam de fotografar. O convite aos irmãos foi envolto de adjetivos que ressaltavam a pujança do lugar para um investimento daquela natureza.

Não se pode dizer que esse irmão estava errado, afinal, a região de Maringá, entre as décadas de 1940 e 1950, foi "uma das mais dinâmicas do país em termos de absorção de imigrantes" (Gonçalves, 2000, p. 92).

A colonização daquele espaço havia sido iniciada na segunda metade da década de 1920, a partir de um projeto levado a cabo pela companhia de colonização inglesa Paraná Plantations Limited, que se associou à Companhia de Terras do Norte do Paraná, mais tarde denominada Companhia Melhoramentos Norte do Paraná. O empreendimento ganhou maior propulsão no contexto do processo de colonização de extensas áreas do Brasil, desenvolvido como política geral do "Estado Novo", que incentivava a fundação de colônias agrícolas em áreas consideradas "vazias".

As terras roxas, aptas à expansão cafeeira, consistiam em um significativo argumento utilizado pela companhia colonizadora, por corretores e agentes imobiliários para difundir, pelas páginas da grande imprensa, a imagem daquela parte do Paraná como sendo uma "Nova Canaã", um "Eldorado", uma "terra onde se andava sobre dinheiro" (Gonçalves, 2000, p. 117).

Como resposta a essa propaganda, a região passou a receber gente de todos os tipos, motivada pela busca de riqueza. "Alguns por espírito aventureiro, outros para se firmarem na profissão escolhida e outros, ainda, para se consolidarem no desbravamento de uma nova terra para o plantio ou o comércio" (Tait, 2000, p. 357).

Maringá começou a ser criada no fim da década de 1930 e, em maio de 1947, deu-se a fundação oficial. A localização privilegiada no centro geométrico da zona colonizada favoreceu sua conversão em um dos principais núcleos urbanos. Estimulada pela propaganda veiculada pelos jornais, que a anunciava como "um lugar ordeiro e progressivo" e "a cidade que mais cresce no país", não deixou de atrair investidores interessados em crescer junto com ela (Campos, 2000, p. 318).

Esse interesse parece ter sido compartilhado pelo irmão mais velho de Kenji Ueta, que buscou convencê-lo a experimentar as possibilidades da cidade que nascia.

Em 1951, com a esposa e dois filhos, Kenji Ueta embarcou em um vôo da Companhia Real para se aventurar naquelas terras. A viagem de avião, recorda, não era uma opção por luxo, e sim pela praticidade, pois, de ônibus, chegava-se a demorar de 24 a 30 horas de São Paulo a Maringá. O avião fazia o mesmo percurso em 2 horas e meia. A passagem era mais cara, mas, como não se gastava com comida, a viagem compensava.

Quando partiu, era época de bastante seca; viu, pela janela do avião, o local onde se erguia a cidade e pensou: "vixe, vou morar nesse mato". Havia um enorme cafezal contornando toda a área da cidade, "tinha que passar pelo mato e aí é que se via a cidade, as ruas cortadas". A poeira vermelha levantada pelo vento assustava e o levou a pensar: "não vou agüentar muito tempo, acho que fico dois anos e depois vou-me embora".

De fato, para quem vinha de fora, o contato tão próximo com a natureza pouco tocada assustava. Parecia um lugar muito distante, longe da "civilização"; "o povoado que se formava tinha apenas uma rua principal e algumas transversais. Era uma nova 'boca do sertão' que se abria" (Luz, 2000, p. 126).

A idéia de que o norte do Paraná era sertão era comum aos amigos que moravam em cidades do interior ou mesmo na capital do estado de São Paulo. Todos lhe diziam que a região era toda de mata, que tinha até onça! E tinha onça sim, lembra-se Ueta, "mas não era tudo mato, a onça era rara e quando pegavam, colocavam-na em uma jaula e cobravam ingressos para as pessoas verem o animal".

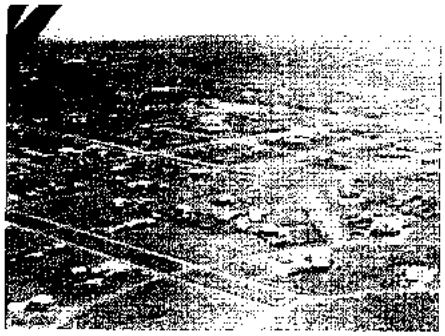
Mas o susto inicial logo ficou no passado, pois assim que se assentou, foi à sede da companhia colonizadora e viu a planta da cidade encomendada pela Companhia ao urbanista Jorge de Macedo Vieira. A cidade tinha sido projetada para abrigar duzentos mil habitantes, em seiscentos alqueires entrecortados por avenidas com quarenta e cinco metros de largura e com reservas florestais em pleno perímetro urbano. A racionalidade presente no planejamento o entusiasmou a acompanhar a cidade que nascia e, em apenas seis meses, foi conquistado pelo desafio de vencer no lugar porque, "no meio do galho,

nascia um prédio bonito, uma casa bonita. Onde ainda era terra, derrubavam o mato, abriam o caminho e logo limpavam para fazer uma casa. Achei que em outra cidade não veria essas coisas, um prédio nascendo no meio dos galhos, uma cidade nascendo".

Dentre os estudiosos que pesquisaram a respeito da colonização da região, não faltaram aqueles que procuraram destacar as iniciativas da Companhia de Terras Norte do Paraná, em matéria de convencimento a respeito da pujança da cidade em construção, de modo que, "entre um convite e outro para uma visita às obras de colonização, os empresários anglo-brasileiros e seus associados sempre conseguiam angariar ampla simpatia entre jornalistas, escritores, pesquisadores e políticos" (Gonçalves, 2000, p. 118).

Não se pode desprezar a hipótese de que Kenji Ueta tenha sido convencido pelo discurso da empresa a respeito do progresso garantido àqueles que investissem na cidade, afinal, ele tinha capital, ainda que pequeno, para investir, e ainda por cima exercería uma profissão considerada importante para os ideais propagandistas da companhia colonizadora. A fotografia funcionava como a "prova da verdade" sobre os progressos manifestos no lugar, e a atividade fotográfica contribuía para difundir esse ideário.

> Quando você vê animais, bichinhos, como filhotes de gato, é tudo do mesmo jeito, mas quando você vê um filhote de elefante, é outra coisa. Eu senti que as outras cidades eram como gatos; aqui eu via um elefante. A partir de então, comecei a gostar bastante dessa cidade.



Vista aérea da cidade

A foto foi tirada em 1952 em uma das primeiras experiências de trabalho de vista aérea. O avião, um "teco-teco" monomotor, era de propriedade de um vereador da cidade, também piloto, que logo se tornou amigo de Kenji Ueta e que o levou a olhar a cidade planejada por ângulos bem mais persuasivos. O encantamento com o espaço projetado para ser grande e belo se fazia em contraposição à experiência vivida no interior de São Paulo, onde "tudo era velho, os prédios eram feios; Maringá não, ela seria moderna, nascia para ser grande".

De fato, a cidade foi concebida a partir das prerrogativas de modelos de urbanização europeu e traduzia os postulados de mestres do urbanismo moderno como Le Corbusier e Ebenezer Howard (Campos, 2000, p. 317). O tra-

çado das ruas e avenidas chamava a atenção, os arruamentos ortogonais e as quadras em xadrez marcavam o lugar onde seria a zona comercial; os arruamentos curvos e o traçado das avenidas perimetrais e radiais demarcavam os bairros residenciais e mostravam as facilidades do trânsito dos bairros para o centro da cidade (Luz, 2000. p. 136).

A racionalidade presente no projeto urbanístico e as possibilidades de prosperidade influenciaram decisivamente Kenji Ueta a fixar residência em Maringá. A partir de então, passou a investir na nova cidade e na nova profissão.

Os primeiros registros foram feitos sobre a orientação de seu irmão. Seu olhar ainda era de um aprendiz de fotógrafo a caminho da profissionalização, que precisa garantir a qualidade e imprimir agilidade ao trabalho. No pequeno laboratório e estúdio fotográfico, situado no centro da cidade, aprendia as técnicas de fotografia com uma câmera de fole, em filme plano, branco e preto, basicamente 9x12 milímetros. Seu irmão lhe ensinava a regular a claridade, a metragem, a ver a sensibilidade do filme, a colorir a mão, fotografias em branco e preto. No começo, perdia muitas fotos, pois não conseguia dominar as técnicas da revelação; ficava horas trabalhando em uma única fotografia, fazia retoques, e só então a foto ficava pronta. Com um ano de experiência, já fotografava sozinho, fazia fotos de pessoas para documentos, de batizados, de casamentos, "das coisas da cidade". Com o trabalho conjunto, não tardou para



Kenji Ueta

que pudessem investir em uma máquina alemã, da marca Linhof.

> Foi meu irmão quem bateu essa foto e quem comprou essa máquina. Era uma máquina cara, alemã, da década de 1940, uma das melhores para reportagem e foi paga com muito custo. Eu quis tirar essa foto para mostrar que tinha aquele tipo de máquina.

A atividade fotográfica na cidade não era muito fácil, afinal, Maringá "parecia estar longe de tudo". Quando aparecia um evento que precisava de uma quantidade maior de equipamentos, tinham que ir às pressas para São Paulo buscar o material, já que não possuíam capital suficiente para fazer estoque. Quando não havia muita pres-



O calçamento da Av. Brasil

sa, faziam a encomenda por telefone. A ligação telefônica chegava a demorar três, quatro horas, o viajante demorava para entregar, mas esse era o meio de abastecer a loja com os equipamentos. Houve vezes em que, às vésperas de algum acontecimento que seria fotografado, tiveram problemas, como um fio quebrado, e não houve outra saída a não ser "voar para São Paulo por causa de um fio; uma correria só, mas que compensava, pois a fotografia dava lucro".

Para desempenhar seu trabalho, Kenji Ueta percorria a cidade de bicicleta, em meio à poeira ou à lama nos dias de chuva. Passava diariamente pelas ruas e via que essas mudavam o tempo todo – "onde havia uma árvore, no outro dia eram tocos empilhados, no outro, madeira e cimento, logo depois, um edifício". Essas mudanças o impressionavam e instigavam a registrar tudo o que via, "porque tudo mudava muito rápido". Acompanhava passo a passo, foto a foto, as transformações da cidade em obras: ruas abertas, matas derrubadas, construções em andamento, festividades, recepções, visitantes ilustres. Em suas fotos, procurava mostrar "o antes e o depois", da rua em terra para o calçamento, dos tocos das árvores para o paisagismo planejado, do vazio das ruas cortadas para o alinhamento das casas. Suas imagens buscavam atestar a evolução da cidade, chamar a atenção para a natureza que cedia lugar à urbanização e, assim, afastava cada vez mais o sertão para outras fronteiras.

> Em dias de chuva, tudo era lama, eu andava de botas e boné. As mulheres andavam de sapato, no meio da lama.

A imagem da principal avenida da cidade recebendo as pedras para a pavimentação e as guias das calçadas, aos olhos de Kenji Ueta, era algo que merecia ser fotografado. O calçamento impedia, naquele lugar, pelo menos, o contato com o barro. A terra roxa, tão benéfica para a cultura do café e responsável pela economia da região, devia ser contida nos limites da zona rural, afinal, enfeava – pela lama em dias de chuva, e pela poeira no tempo da seca – a cidade que se queria moderna e asseada.

Essas fotos permitem recuperar e compreender parcialmente determinados locais da cidade em outros momentos, ao mesmo tempo que mostram essa preocupação em acompanhar as transformações da paisagem urbana. A fotografia que traz o calçamento da principal avenida da cidade é um indicativo dessa intenção do autor. A dinâmica

presente na relação figura/fundo permite tal leitura, pois o que se vê ao fundo é uma cidade acanhada, com pequenas casas comerciais, distribuídas horizontalmente; não obstante, as calçadas estão cheias, indicando a agitação comercial vivida naquele espaço. O ângulo escolhido para a tomada da foto foi determinante na imagem obtida, uma vez que acabou por destacar, em primeiro plano, o calçamento da rua. Uma outra questão que essa fotografia suscita diz respeito à opção pelo assunto fotografado. Pode ser observado que, em sua produção fotográfica, é a cidade artefato que se faz representar, seu olhar está voltado para a construção, os personagens anônimos que se fazem presentes na fotografia são vistos mais como espectadores das mudanças que se fazem do que como agentes responsáveis pelas transformações. Isso pode ser constatado nessa foto, pois o ângulo escolhido indica que não houve a intenção de mostrar os trabalhadores em serviço, muito embora haja dois ou três presentes. O que as lentes procuraram registrar foram as transformações do espaço e os agentes sociais que, ainda que presentes, são secundarizados, uma vez que o traçado urbano é o elemento hierarquizador da imagem.

Essa "cidade artefato" continua presente em outras fotos, como a da catedral em construção, monumento que o encantou.

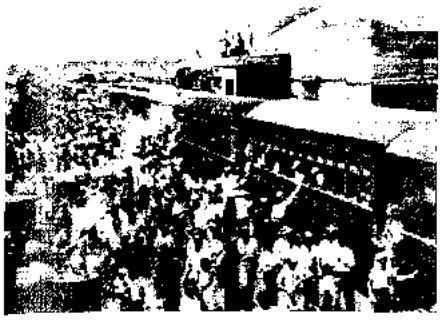
> Antes, nesse lugar, era tudo mato, mas um dia passei por lá e tinha um buraco enorme, um trator estava lá cavando o buraco. Aí perguntei: o que vai ser construído? Responderam-me: uma catedral. Então eu vi a maquete, o desenho, e fiquei louco. Fotografei o buraco e o trator, acompanhei tudo, sempre estava lá, desde que a catedral começou a nascer do chão. Fotografei a evolução da construção da cidade, vi a cidade crescendo e a catedral crescendo junto, vi a diferença.



A construção da catedral

Talvez essa tenha sido a grande preocupação desse fotógrafo, registrar a diferença, marcar o contraste, aprisionar no papel aquilo que o deixa "louco". O fascínio com as mudanças parece ser o que o impele a fotografar, escolher ângulos que melhor registrem o que seus olhos encantados vêem.

A fotografia da catedral em construção traduz parte desse deslumbramento. O enquadramento é caprichado, em busca do detalhe, do singular. O ângulo escolhido para a tomada da foto



A chegada do trem

não só confere proporções diferenciadas à igreja antiga e à nova catedral, como permite a comparação entre a construção de madeira, primitiva mesmo, e a monumentalidade do edifício em concreto que se dirige para o céu. Se em primeiro plano está a antiga igreja, e ao fundo aparece a catedral em construção, tal tomada não é aleatória, mas visa dar maior noção da profundidade e aproximar a perspectiva do que seria a visão natural.

O encantamento do fotógrafo com a edificação não deixa de ser justificado, afinal tratava-se de uma arquitetura arrojada não só para aquele lugar, como também para aqueles tempos, pois a torre da catedral atingiria cento e vinte oito metros e o prédio seria o terceiro maior em altura no mundo. Uma igreja redonda, fora dos padrões convencionais, semelhante a um dedo apontado para o céu, merecia ser caprichosamente fotografada. Para tanto, Ueta explorou ângulos persuasivos, tanto na perspectiva panorâmica (ressaltando o monumentalismo da edificação de concreto), quanto no recorte atento do espaço.

Como bem frisou, sua preocupação consistia em registrar as mudanças que a cidade vivia, as alterações processadas no espaço ao longo do tempo. Desse modo, suas fotografias acentuam o progresso e o dinamismo urbano, e atribuem um sentido de cidade que tem como referência a ação do tempo, os espaços que estampam essas alterações. As avenidas abertas, o calçamento, os meios de transporte rodoviário, aéreo e ferroviário, tudo é fotografado.

A chegada do trem na cidade foi um outro motivo para a maravilha e a celebração captada por sua câmera. Para ele, a promessa da modernidade concretizava-se na ferrovia que chegava tão cedo na cidade, apenas seis anos após sua fundação.

> O trem foi uma novidade maior do que o avião, pois todo mundo conhecia o avião, viajava nele, uma vez que não era tão caro como agora. Qualquer lavrador viajava de avião de Maringá a Londrina, a São Paulo. Algumas pessoas viajavam com pés descalços, com barro, crianças de sítio, que não usavam sapato. No trem não, tudo era diferente e essa era a novidade. Ouvir o barulho do trem foi uma novidade.

Desde os tempos iniciais do transporte ferroviário no Brasil, "as ferrovias simbolizaram novos posicionamentos como, por exemplo, as noções de pro-

gresso e de atraso, de cidades e de sertões" (Arruda, 1999, p. 155). Portanto, não é de se estranhar o impacto com a construção da ferrovia no norte paranaense, ainda que cerca de um século após sua introdução no país. O transporte ferroviário efetivamente traduzia as mudanças dos significados como "cidades e sertões" no imaginário dos habitantes do interior do país e consistia num monumental emblema do progresso.

A primeira máquina para pôr os dormentes sobre os quais seriam assentados os trilhos chegou à cidade em 1953. O primeiro trem de passageiros chegou em 1954. Segundo as recordações do fotógrafo, mais ou menos sete mil pessoas foram ver a chegada desse trem, e ele subiu em outra máquina para tirar fotos. Do alto da locomotiva se podia ter uma visão mais afastada e tirar uma fotografia panorâmica, que melhor mostrasse o movimento e as relações estabelecidas em torno do acontecimento. De cima, era possível selecionar melhor os elementos para compor a imagem – um fundo mais apropriado, uma melhor direção da luz e das sombras –, de modo a enquadrar aquilo que considerava central na imagem: o fascínio da multidão com a chegada do trem a Maringá.

A aglomeração de pessoas na estação ferroviária e a distribuição desses sujeitos em torno do trem, inclusive subindo em telhados para obter uma maior visão, representam esse fascínio. E esse encanto não parece ter sido somente dos personagens anônimos que estão na fotografia. O mesmo encantamento se fez presente no fotógrafo e o marcou de tal forma que, tempos depois, evoca recordações não captadas pela fotografia. Ao olhar para o retrato da chegada do trem, suas recordações transcendem o suporte imagético:

> quando vejo essa foto, ainda ouço o barulho de quarenta e cinco anos atrás, e me lembro de um menino que caiu, se sujou todo, chorou, e a mãe ficou gritando: "o trem vai chegar logo agora, não sei o que faço com esse menino". Todo o barulho me volta, o cheiro do barro também. Até hoje, quando vejo essa foto, me lembro de tudo.

O deslumbramento com a ferrovia favoreceu o registro de outras memórias, como a daquela mãe que via, no choro do filho, um incômodo a distrair sua atenção do trem que chegava. Também se traduziu em lembranças como o barulho da máquina e do público que assistia à sua estréia em Maringá e o cheiro do barro pisado pela multidão que se espremia em torno da estação ferroviária.

As rememorações continuam, acionadas pelas imagens fotográficas. Naquele tempo, "todo mundo que tinha dinheiro fazia fotografias para mandar para a família, principalmente os trabalhadores de outras cidade, de outros estados, que queriam mostrar que estava tudo bem, pois todo mundo dizia



'coirado, foi para o Paraná, lá no mato'". E o fotógrafo relembra outros episódios que mostram o significado da fotografia para alguns dos primeiros povoadores de Maringá, como histórias de trabalhadores que o procuravam para serem retratados com o intuito de enviar as fotografias a parentes distantes. Os diversos "causos" enfatizavam a matutice daqueles sujeitos. A ironia do narrador e uma certa preocupação acerca da crença ou não em suas lembranças são alguns traços inseparáveis de sua fala.

> Na década de 1950 aconteceu uma coisa que a gente nem imaginava que pudesse acontecer. Uma pessoa que nunca tinha visto uma fotografia me procurou e disse: "tô derrubando mata aqui em Maringá, tenho dinheiro e quero tirar uma fotografia para mandar para minha gente, lá no Norte". Aí o homem parou vestindo a gravata e falou para eu bater a foto. Eu disse "assim? vestindo a roupa?" Ao que ele respondeu, "assim mesmo, eu quero mostrar para minha família que eu já estou colocando paletó e gravata, pois lá não tem disso".

Em suas reminiscências, os "causos" procuram traduzir as pequenas, mas significativas conquistas dos trabalhadores, que foram repetidas pela memória oficial da cidade, para reforçar a idéia do progresso e da recompensa para todos que trabalharam com afinco nas terras prósperas daquele pedaço do Paraná. Lembra o fotógrafo:

> Um outro rapaz foi tirar fotografia e fez uma pose com o cotovelo sobre a mesa, a mão apoiando o queixo e pediu para eu bater a foto. Bati, e ele falou: "tira uma outra", e fez a mesma pose. Eu perguntei: "outra? igualzinha? para quê?" Ele me respondeu: "não é igual não, veja, agora eu estou de relógio". Ele quis tirar uma foto sem relógio e uma com relógio para dizer para a família que chegara em Maringá sem relógio, mas que já tinha conseguido um.

Não se pode deixar de relacionar esse tipo de construção discursiva à intensa propaganda veiculada pela companhia colonizadora a respeito da prosperidade garantida a todos que se envolvessem com o mundo do trabalho naquela região. As memórias do fotógrafo são indicativas da crença na prosperidade àqueles que trabalhassem com afinco, e da ampla rede de difusão com que a empresa pôde contar na veiculação de discursos semelhantes. Já é sabido que "cartas e fotografias enviadas por pequenos empresários, empreiteiros, colonos e volantes para seus parentes e conhecidos nos mais diversos e espalhados lugares" são elementos constitutivos dessa rede de propaganda (Gonçalves, 2000, p. 119).

Tal possibilidade encontra embasamento quando se constata que a relação entre a Companhia e o fotógrafo ia além, abrangendo a produção de fotografias documentais, ou pretensamente documentais. A Companhia procurava atribuir intensa credibilidade a esse artefato, elevado à condição de "documento verdade". "Naquela época", recorda-se Ueta, "a empreiteira fazia pagamento, mas o peão não sabia assinar, então eu era chamado para documentar a fotografia da Companhia entregando o pagamento e o peão recebendo. Se a empreiteira pagasse cinco pessoas, cada uma levava uma foto para mostrar que tinha recebido seu pagamento. Eu sabia que a fotografia era pequena, que não dava para ler o valor do pagamento; se fosse uma foto bem grande, na qual estivesse escrito 100 cruzeiros, daria para mostrar o que se estava pagando, mas era uma época esquisita aquela".

Essas palavras indicam a crença também do fotógrafo – "se fosse uma foto maior" na fotografia como reprodução da realidade. Permanece a idéia de que a fotografia, se bem nítida, é a manifestação da realidade. A esse tipo de entendimento não se pode deixar de contrapor que "uma imagem fotográfica é algo eminentemente fabricado, e essa fabricação assenta-se sobre convenções relativas à representação: representa somente algo que se assemelha às cenas no momento em que são fotografadas" (Darbon, 1998, p. 103).

A fala de Ueta favorece a reflexão acerca dos usos que a empresa fazia da atividade fotográfica nos primeiros tempos de Maringá. Ao chamar o fotógrafo para registrar o pagamento aos sujeitos analfabetos, a Companhia queria deixar claro que estava cumprindo seu papel no trato com o trabalho assalariado, remunerando o trabalhador e comprovando essa remuneração. Esse tipo de situação leva à ponderação sobre a confiança depositada nos documentos produzidos pela Companhia de Terras do Norte do Paraná/Companhia Melhoramentos Norte do Paraná, que foram recebidos de modo incontestável por uma parte da historiografia e pelos admiradores da Companhia, que passaram a apresentar, como "a história de Maringá", a versão construída pela companhia colonizadora (Gonçalves, 2000, p. 88).

Mas como nem tudo é absoluto, as memórias do fotógrafo deixam um espaço aberto a conjecturas, quando diz que não dava para ver direito o valor que estava sendo pago aos funcionários, pois "era uma época meio esquisita". A partir dessa afirmação, pode-se indagar a respeito das leituras do social feitas por Kenji Ueta, que oscilam entre reproduzir o que foi propagado pela "memória oficial" e deixar pontos interditos em seu discurso (ao afirmar que "era esquisito" aquele tempo).

Tal entendimento ganha aspectos mais seguros quando se ouve Ueta relembrar que, se a cidade deu esperanças para muita gente, também teve gente "que não agüentou muita poeira, muito barro, que não conseguiu ficar e

foi embora". Naqueles primeiros anos, "havia muita briga de pau d' água, gente que bebia e brigava, muita briga, gente machucada, morte. Bastava um xingar, e o outro já pegava na faca, todo mês acontecia uma briga. Maringá era um lugar de peãozada".

Com essa fala, deixa de mostrar a cidade como um local pacífico, que se revela um ambiente transformado por forças sociais em conflito. É uma fala que se encontra em sintonia com leituras mais recentes, que parte da historiografia fez sobre Maringá. Se há analistas que mostraram-na como "um núcleo ordeiro, voltado para o trabalho e composto de famílias bem constituídas", um local onde "os casos de desordens, desrespeito às leis e crimes eram [...] exceções", que não podiam ser "evitados inteiramente" (Luz, 2000, p. 133), há outros que afirmam a violência e a exclusão presentes na região nesse mesmo tempo. Para estes últimos, os conflitos eram uma constante e sempre "resolvidos de forma violenta" (Tomazi, 2000, p. 64).

Os conflitos traduzem as decepções daqueles que não foram vencedores na história de Maringá, que não conseguiram se adaptar ou que permaneceram alheios às promessas locais. As alternativas que restaram a esses sujeitos foram sobreviver em subempregos na cidade e na região ou seguirem a frente de expansão que se deslocou do Paraná para o Mato Grosso e o Noroeste do país. "Antigos colonos, peões e volantes, como também pequenos proprietários que perderam suas terras, tornaram-se trabalhadores volantes, que se deslocavam para onde houvesse trabalho" (Tomazi, 2000, p. 83).

Ao escolher a cidade em transformação, o fotógrafo Kenji Ueta não deixou de impor sua visão pessoal sobre a mesma. A carga conotativa destacou, o tempo todo, aquilo que queria que fosse visto. A retórica do progresso aparece em seus registros com uma intencionalidade clara, sem subterfúgios. As fotografias, pela unidade de conteúdo e forma, buscam orientar a recepção, muito embora não tenham o controle sobre esse aspecto. Embora os sujeitos sociais tenham sido secundarizados nas imagens captadas por suas lentes e preservadas em seus acervos, suas memórias trazem à cena personagens anônimos, também construtores da história daquele pedaço do Paraná.

Hoje Kenji Ueta está com setenta e seis anos de idade e continua morando em Maringá. A importância de sua obra foi reconhecida pela cidade que hoje guarda, no Departamento Municipal do Patrimônio e no Museu da Universidade Estadual de Maringá, parte de seu acervo. Suas fotografias já foram e continuam a ser documentos empregados em vários trabalhos acadêmicos produzidos no Paraná. O reconhecimento da importância do trabalho de Kenji Ueta, contudo, não se circunscreve ao meio universitário ou à cidade. Além de Maringá, há, em outras cidades do Paraná, como Londrina, Rolândia e Cianorte, espaços que ostentam reproduções de

suas fotografias, seja em museus e centros de documentação, ou em pontos comerciais de grande circulação de pessoas, como restaurantes e redes de supermercados. São imagens que permitem ver as mudanças vertiginosas que o norte do Paraná sofreu e que aparecem nesses espaços como "atestados do progresso". Suas histórias e fotografias também foram motivos de reportagens em periódicos de circulação nacional, como a revista *Veja* (setembro de 1994) e a *Japão Aqui* (julho de 1997).

Orgulhoso desse reconhecimento, o septuagenário, lúcido e sempre atento Kenji Ueta, continua a oferecer imagens, a registrar instantes. Em seu laboratório, aparelhado com equipamentos da mais moderna tecnologia expressa, está sempre sorridente e mostra seu entusiasmo com Maringá e com os registros que produziu sobre ela. A memória da cidade continua tributária de sua obra.

Referências bibliográficas

ARRUDA, Gilmar. Os homens e suas armas: Campo Grande e o processo civilizatório. *Diálogos, Revista do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá*. Maringá, vol. 3, n.º 3, p. 153-68, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

BRESCIANI, Maria Stella. História e historiografia das cidades, um percurso. In: FREITAS, M. C. (org.) *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.

CAMPOS, Paulo F. S. Moralizando o pobre: vadios, baderneiros e loucos na "cidade tecnicamente planejada" para ser bela e sem problemas. In: DIAS, R. B. & GONÇALVES, J. H. R. (org.). *Maringá e o norte do Paraná. Estudos de história regional*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2001.

CARVALHO, Vânia C. de e LIMA, Solange F. Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo. *Fotografia. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural*. Rio de Janeiro, n.º 27, p. 110-25, 1998.

DARBON, Sébastien. O etnólogo e suas imagens. In: SAMAIN, E. (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.

DE CERTEAU, Michel. Andando na cidade. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.º 23, p. 21-31, 1994.

GONÇALVES, José H. R. Quando a imagem publicitária vira evidência factual: versões e reversões do norte (novo) do Paraná, 1930-1970 In: DIAS, Reginaldo B. & GONÇALVES, José Henrique R. (org.). *Maringá e o norte do Paraná. Estudos de história regional.* Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2001.

LE GOFF, Jacques. *História e memória.* Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: Ferreira M. de M. e Amado J. (org.). *Usos & abusos da história oral.* Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

LUZ, France. Maringá, a fase de implantação. In: DIAS, Reginaldo B. & GONÇALVES, José Henrique R. (org.). *Maringá e o norte do Paraná. Estudos de história regional.* Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2001.

MOREIRA LEITE, Míriam. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, E. (org.) *O fotográfico.* São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN E. (org.) *O fotográfico.* São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.

SAMAIN, Etienne. Apresentação: um espelho surpreendente. In: SAMAIN E. (org.) *O fotográfico.* São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.

SILVA, Luiz Roberto do N. A escrita das cidades. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* Rio de Janeiro, n.º 23, p. 7-9, 1994.

SINSON, Olga R. M von. Imagem e memória. In: SAMAIN E. (org.) *O fotográfico.* São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.

STADINICK, Hilda P. e PINTO, Meyre Iras de Barros. Contribuição ao estudo da presença nipo-brasileira no norte novo de Maringá. In: DIAS, Reginaldo B. & GONÇALVES, José Henrique R. (org.). *Maringá e o norte do Paraná. Estudos de história regional.* Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2001.

TAIT, Tânia C. As excluídas da história: o olhar feminino sobre a formação de Maringá. In: DIAS, Reginaldo B. & GONÇALVES, José Henrique R. (org.). *Maringá e o norte do Paraná. Estudos de história regional.* Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2001.

TOMAZZI, Nelson D. Construções e silêncios sobre a reocupação da região norte do estado de Paraná. In: DIAS, Reginaldo B. & GONÇALVES, José Henrique R. (org.). *Maringá e o norte do Paraná. Estudos de história regional.* Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2001.

Abstract

This article attempts to analyze the Kenji Ueta's photographic production about the urban transformations lived by the city of Maringá, in the state of Paraná, expressed in his memories and in the images registered by his camera. For so much, it looks to accompany the photographer's movement in a historical context that turns comprehensible his individual trajectory and the social system in the one which his memories and pictures meet inserted.

Keywords

city, photographer, memory.

Recebido em

abril de 2003

Aprovado em

dezembro de 2003

Do monumento ao *outdoor*

Silvana Brunelli Zimmermann

Resumo

O presente estudo pretende analisar as relações entre os monumentos urbanos e os *outdoors*, identificando suas naturezas e reconhecendo quais valores e estratégias do monumento histórico o *outdoor* da sociedade contemporânea tomou para si. As razões do desinteresse pelos monumentos, o uso do espaço urbano como forma de poder e como meio de propaganda, o aspecto educativo e a participação na memória coletiva, tanto dos monumentos históricos como dos *outdoors*, foram os principais tópicos examinados. Finalmente, as análises visuais apresentadas seguem as propostas de Massimo Canevacci sobre o "fetichismo metodológico".

Palavras-chave

monumentos urbanos, *outdoor*, publicidade, cidades moderna e contemporânea.

I

Mário de Andrade, em sua coluna "Táxi", no *Diário Nacional*, apresentava em duas crônicas do ano de 1929 suas idéias sobre a prática de cultuar estátuas de bronze em São Paulo. Entre elas:

> Só vejo um jeito do monumento ser educativo: é pela grandiosidade obstruente e incomodatícia. O monumento, pra chamar atenção de verdade, o

> monumento que obriga a gente a parar, não pode fazer parte da rua. O monumento tem que atrapalhar. Uma dona em tualete de baile é muito mais monumental na rua Quinze, mesmo sendo catatauzinha, do que o monumento a Olavo Bilac ou a própria escadaria de Carlos Gomes. A gente pára e pensa "quem será". Isso os comerciantes perceberam muito bem, principalmente depois da chegada dos Estados Unidos e da eletricidade. É incontestável que o anúncio erguido à memória dos cigarros Castelões ou do automóvel Marmon no Anhangabaú são monumentos como jamais Carlos Gomes ou Olavo Bilac não tiveram. (Mário de Andrade, 1976, p. 148, grifos nossos)

As duas crônicas do poeta coincidiam, não por acaso, com o concurso que estava sendo realizado, em setembro de 1929, para a escolha de um monumento em homenagem ao arquiteto Ramos de Azevedo.[1]

Uma fotografia do *Monumento a Ramos de Azevedo*[2], do ano de 1966, confirmaria as observações e conclusões acima feitas por Mário de Andrade, o qual na realidade, não só antecipou o futuro deste tipo de obra urbana, como também, a importância que os anúncios comerciais passariam a ter na vida da cidade.

Num tempo mais recente, em 1998, por um período de cerca de 30 dias, passei diariamente na praça Veneza – Roma, na qual existe um monumento de grande presença física, o *Monumento a Vittorio Emanuele*. O que mais me chamou a atenção, entretanto, como se tivesse levado um "choque" benjaminiano, foi um *outdoor*. É certo que o entorno foi determinante para o impacto visual: o edifício que o sustentava – e que estava em restauro – e a reduzida dimensão do local. O *outdoor* se tornou monumental, mais que o monumento, que estava no extremo oposto da praça, e a figura feminina, uma escultura viva. A peça publicitária da marca Max Mara (fig. 1, no fim do texto) foi fotografada e, no entanto, não registrei o monumento.

Os três momentos iniciais deste texto – a citação de Mário de Andrade, a fotografia do *Monumento a Ramos de Azevedo* e o *outdoor* Max Mara – servirão de fios condutores para refletir, neste ensaio, sobre as relações possíveis (e impossíveis) entre os monumentos urbanos e os *outdoors*, identificando suas naturezas e reconhecendo quais valores e estratégias do monumento histórico o *outdoor* da sociedade contemporânea tomou para si (no todo/em parte) ou herdou.

Considerando-se o arco temporal apresentado, não se podem enfeixar os dois objetos deste estudo num tempo fixo. , Devem-se analisá-los no próprio deslocamento temporal, aquele que vai de uma cidade moderna emergente à metrópole contemporânea, correspondente à sociedade do *mass-media*. De

[1] *O Monumento a Ramos de Azevedo* foi objeto de estudo de vários autores, mas destacamos o livro organizado por Annateresa Fabris (1997).

[2] Trata-se de uma fotografia do *Monumento a Ramos de Azevedo* em seu sítio original, a avenida Tiradentes, integra o arquivo do jornal *O Estado de S. Paulo* (14.2.1966).



outro modo, trata-se de uma tentativa que visa entender como estas duas cidades se relacionam com as mobílias urbanas em questão e como estas se inserem, cada qual em seu tempo e no transcurso do próprio tempo.

O uso que faremos do termo *outdoor* muitas vezes ultrapassará o seu conceito usual, ou mesmo a definição proposta pela Central de *Outdoor*[3], pois não estamos preocupados com as suas questões técnicas e/ou tipológicas. Para nós, *outdoor* designará toda e qualquer tipo de propaganda colocada ao ar livre e que possa ser considerada como cartaz urbano, um elemento da comunicação visual urbana de grandes dimensões e de grande impacto visual, que impõe tanto uma leitura horizontal quanto vertical.

Quanto aos monumentos urbanos, devem-se entendê-los como aqueles monumentos históricos concebidos dentro de uma produção artística que dialoga formalmente e estilisticamente com uma prática escultórica originária do século XIX, a qual conjuga elementos clássicos com realistas. Constata-se, com poucas exceções, serem estes os que ainda predominam no tecido urbano de São Paulo. Exemplar destas exigências é o *Monumento a Ramos de Azevedo*, sobretudo se levarmos em consideração as vicissitudes por ele experimentadas.

Ressaltamos, finalmente, que o *outdoor* tem sua própria especificidade, não só como elemento de uma campanha publicitária, mas também individualmente, quando instalado no espaço urbano. Não se poderá analisá-lo, no entanto, fora da lógica publicitária, bem como não poderá passar despercebida a contribuição da informática.

II

Na citação de Mário de Andrade, introdutória deste estudo, observamos que em 1929 os nossos monumentos públicos já eram vítimas do desinteresse por parte da população. Eles tampouco tinham uma comprovada eficácia educativa. Basta pensar no quanto deveria ser difícil identificar e entender o significado das alegorias, bem como as inscrições em latim dos monumentos históricos. Na realidade, sabe-se que a legibilidade destas obras dependia, como até hoje depende, dos recursos intelectual e cultural do observador.

De um modo geral, verifica-se que a sociedade contemporânea vem ensaiando um sistemático desprezo por seus monumentos.[4] Esta desconsideração se dá em situações e por razões diversas, das quais elencamos algumas:

- os apelidos que os monumentos recebem da população: o Borba Gato da avenida Santo Amaro se tornou conhecido como "bonecão"; a praça da Cidade Universitária, onde se encontra o *Monumento a Ramos de Azevedo*, é chamada "a praça do cavalo", e a obra de Galileo Emendabili de "a estátua do cavalo", já o *Monumento às Bandeiras* de Brecheret é chamado de "deixa que eu empurro";

[3] No Brasil, há uma diferenciação entre *outdoor* e propaganda ao ar livre em geral, no entanto designa-se *outdoor* a tabuleta de 9 metros de comprimento por 3 metros de altura, em que são afixadas 32 folhas de papel que, em seu conjunto, formam a mensagem publicitária.

[4] Giulio Carlo Argan considera que o desprezo e a destruição das construções históricas não é uma negação de valor, ao contrário, é uma atribuição, porém de valor negativo. Ela está associada à aceleração das cidades e do viver urbano.

- o ir e vir das obras escultóricas, sendo poucas as que ainda permanecem em seus locais de origem ou em locais que justifiquem suas presenças;
- a falta de conservação;
- a incorporação de outros valores de uso. É o caso da obra *Mãe Preta*, de Júlio Guerra, que se tornou um local de culto e de práticas afro-brasileiros, e o *Monumento aos 80 anos da Imigração Japonesa*, de Tomie Ohtake, que se tornou pista de *skate*;
- a destruição física, a pichação e o desmembramento dos monumentos, respectivamente ilustrados pelo *Monumento ao Duque de Caxias*, que em agosto de 1991 foi alvo de um atentado a bomba; pelo *Anhangüera*; e pelo monumento a Olavo Bilac, que teve algumas de suas partes espalhadas na capital paulistana, enquanto outras tiveram como destino o depósito da prefeitura;
- a mercantilização do espaço urbano, que impõe uma lógica de valor, depreciando o valor de uso da cidade e das relações sociais que nela se estabelecem;
- o vazio que se fez dos lugares de identidades sociais do passado, que hoje se encontram abandonados, ou que foram restaurados e ocupados com atividades outras ao seu uso originário, a exemplo das fábricas antigas;
- a derrubada de um poder e dos seus respectivos símbolos oficiais.

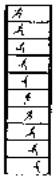
As mudanças da cidade e de seus fluxos não mais permitiria que os monumentos urbanos fossem olhados por "aquele homem que parava quando o tempo parava". Talvez seja esta a causa progressiva e principal que justifique o desprezo, o declínio do valor celebrativo e de rememorização dos monumentos urbanos, bem como a diluição dos seus conteúdos simbólicos.

Maurice Agulhon, em seu texto sobre a "estatuomania"[5] confirma essa observação, pois, para o autor, o homem deixou de ser um *flâneur* e passou a ser um transeunte – aquele que passa por, aquele ser que se desloca continuadamente até chegar ao seu destino. Neste sentido, o *outdoor* convencional em relação aos monumentos históricos ganha vez, por ser um meio de comunicação concebido, justamente, para ser lido por este transeunte/receptor em movimento, numa leitura lateral e horizontalizada.

Agulhon considera também que houve um acentuado desinteresse pelo realismo figurativo neoclássico escultórico, estilo predominante dos monumentos celebrativos do fim do século XIX e das primeiras décadas do século XX, o que acentua o desinteresse por estas obras escultóricas.

Logo, cabe perguntar: o que justificaria o distanciamento da população dos monumentos urbanos contemporâneos espalhados pela cidade de São Paulo, já que em sua maioria eles não dialogam com códigos realistas e narrativos? A resposta pode ser encontrada no fato de que o acesso à linguagem artística ainda está contido num círcu-

[5] O termo "estatuomania" foi aplicado à proliferação e saturação da escultura monumental dedicada não só aos homens ilustres, mas também às idéias, aos acontecimentos, aos grupos de homens destacados e também como mero objetivo decorativo. Sobretudo na França, o apogeu da "estatuomania" se deu entre a vitória republicana dos anos 1880 e os anos 1910. Essa situação foi trazida à tona devido à dificuldade cada vez maior em localizar um novo e adequado sítio para a escultura urbana. A partir do primeiro conflito mundial, os monumentos cívico-pedagógicos foram substituídos por um novo tipo de monumento, aqueles dirigidos aos mortos da guerra.



lo não-se-passa de especialistas e produtores da área, e a população ainda não dispõe de um repertório crítico para a leitura destas obras, o que inviabiliza a apropriação das mesmas. E, finalmente, a escultura contemporânea que nada deseja perpetuar, só existir, invalida a possibilidade de qualquer função comemorativa ou ritualística.

Claudio Magris bem explica a relação entre a arte contemporânea e o sentido que o eterno passou a ter na nossa sociedade

> que diz não ao eterno, enquanto confere ao efêmero o sentido da existência; não aquilo que dura como o mármore ou o bronze, como uma pedra sepucral, mas aquilo que esvanece como um sorriso ou o timbre de uma voz constitue o encanto da vida e é digno de ser amado.
>
> A arte que acentua a sua ambição em durar mais que o bronze parece desumana e não consola aquele que quer sentí-la próxima ao seu destino, na trama do tempo (Magris, 1999, p. 233).

Se por um lado o passo apressado do transeunte (que não mais permite uma aproximação física às construções históricas) e a observação ritmada nesse compasso acelerado dificultam ou mesmo impedem que se constituam as dinâmicas da memória; por outro, colabora para o esquecimento o fato de que a apropriação dos monumentos históricos está diretamente relacionada aos códigos de legibilidade, os quais, por pertencerem à norma culta, acabam por privilegiar ainda mais a elite culta, que passa a ampliar ou ter um domínio efetivo sobre a instituição cultural.

De imediato, o que se constata é que paralelamente ao "progresso" da cidade de São Paulo (e de outras cidades mundiais) houve um declínio de seus espaços públicos.[6] Fato este bem aproveitado pelos publicitários, que souberam inserir de modo relevante a publicidade no ambiente urbano.

Testemunho visual exemplar desta competição é a fotografia do *Monumento a Ramos de Azevedo*. Num primeiro olhar, o que se percebe é um diálogo e uma disputa visual entre dois objetos urbanos: o monumento e um painel vertical da empresa Pirelli. Ambos se utilizam da mesma alegoria que alude ao progresso: um cavalo alado. Uma observação mais atenta e reflexiva, entretanto, traduz a mensagem que a imagem feita para o jornal *O Estado de S. Paulo* sustenta: a disputa se transfere do terreno da visibilidade para o do próprio espaço físico. O que veio a se efetivar; pois, como sabemos, o monumento, em nome do progresso, foi removido da avenida Tiradentes e os cartazes publicitários terminaram por dominar o cenário urbano. Na polêmica sobre a remoção do *Monumento a Ramos de Azevedo*, quem venceu foi o fluxo da circulação dos veículos e não o fluxo humano.

[6] Segundo Richard Sennett (2001), o declínio dos espaços públicos como espaços privilegiados da sociabilidade está diretamente ligado ao fato de esses espaços terem sido associados a conotações negativas, tais como medo, multidão, transitoriedade, perigo, indiferença, entre outros. Houve, então, uma transferência para o espaço privado, que passou a ser a garantia de uma segurança física e emocional.

A cidade moderna, ao dispor dos monumentos e conjuntamente das suas funções comemorativa e pedagógica, demonstra, por meio deles, que acolhe e reconhece sua origem, traçando uma linha contínua (ilusória) entre o presente e o passado, entre sua identidade e sua origem. Quanto à metrópole, esta parece negar/recusar e não se reconhecer mais no passado; abdica da procura de uma continuidade histórica, pois experimenta, a cada dia, ordenar-se e desordenar-se, submetendo-se a uma autofagia, a uma regeneração constante. É neste processo que ela nasce e renasce. Se o monumento deseja ser a própria duração do tempo, o permanecer, o testemunhar e dar sentido à continuidade das gerações, e se a percepção que temos da continuidade do tempo está, no mundo real, ligada aos seus acontecimentos descontínuos no espaço, não seriam os *outdoors* nossos verdadeiros monumentos contemporâneos, já que eles nada unem em nome da história contínua e, *a priori*, só existem em nossos percursos físicos e imaginativos?

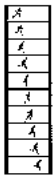
Se a "estatuomania" é uma egolatria do século XIX, a "publimania" é própria do mundo pós-moderno. A publicidade está em toda parte, tudo é passível de se tornar publicidade, é a publicidade da publicidade. Sua posição é dominante, criadora de sistema, do qual não é possível estar fora. Como observa Massimo Canevacci:

> Com a sociedade pós-industrial, de fato, o caráter racional da publicidade revelou-se não só do ponto de vista econômico das mercadorias à venda, mas também daquelas tendências culturais e comportamentais mais sutis que ela consegue representar, sintetizar e, também, antecipar. Por isso, os estilos de vida atuais, hierarquias de valores e modelos de comportamento possuem na publicidade um dos mais lúcidos espaços de divulgação didática, com um alto índice de aprendizagem "espontânea", graças à difusão de um duplo elo com o qual envolve o espectador por meio de um sistema de mensagens cruzadas, feitas de ameaças e promessas e fundadas em paradoxos anteriormente analisados. (Canevacci, 2001, p. 154)

Desconsiderando a poluição visual da metrópole, causada pelo uso indiscriminado de seu espaço publicitário, muitos dos *outdoors* e painéis constituem verdadeiras "galerias de retratos de estilos de vida", promovendo estetização e democratização da paisagem urbana das metrópoles.

III

A ocupação do espaço urbano é uma forma de se estar presente não só no espaço físico da cidade, mas também no espaço mental e afetivo da sociedade.



O espaço urbano da metrópole acolhe tanto os monumentos públicos (sejam eles do passado ou do presente) como os *outdoors*, estendendo-se a outras mídias externas, fixas ou móveis. São todos meios comunicativos, propagandas ao ar livre que, além de integrarem o equipamento urbano, constituem ou dão forma ao imaginário social.

A população, de um modo geral, sempre associa os monumentos a um embelezamento da cidade, todavia não se pode unicamente assim considerá-los; e atribuir aos *outdoors* a responsabilidade da poluição visual da metrópole seria incorrer em outro grande erro. Tanto os monumentos como os *outdoors* são meios de propaganda, formas de poder carregadas de conteúdos ideológicos. Mas como averiguar os modos de ação e de encenação destes poderes, seja no monumento histórico, seja nos grandes cartazes urbanos?

Se as esculturas históricas presentes na cidade moderna eram uma tentativa democrática, nem sempre bem sucedida, de propagar, por meio de seus heróis e de seus "grandes homens", exemplos de conduta e de moral, legitimar os poderes políticos estabelecidos, determinar uma configuração sócio-cultural e estabelecer hierarquias sociais, ou ainda, no caso dos promotores da homenagem ("grupo de amigos"), promoverem e criarem uma imagem de si mesmo; os *outdoors*, por sua vez, propagam estilos de vida e novos valores. O *outdoor* aparentemente parece se dirigir a todos os cidadãos, o que seria uma operação de cunho democrático, mas isso nem sempre ocorre, porque a sua segmentação não se dá por público e sim por região, pois tem por objetivo atingir determinada classe sócio-econômica. E, como ocorre com o monumento, o destinatário pode não conseguir traduzir a mensagem publicitária simplesmente por não dominar os "novos alfabetos perceptivos".

Em relação a marcar presença física na cidade, é preciso levar em conta que o monumento é obra única e está fixo em um local, enquanto o *outdoor* pode ser reproduzido e ocupar quantos espaços físicos forem desejáveis.

Uma outra manifestação do poder sugerido pelos monumentos históricos encontra-se no significado do pedestal (no caso do *Monumento a Ramos de Azevedo* é uma escadaria), um elemento que separa o sagrado do profano, o tempo da representação ou narrativa do tempo do cotidiano. O *outdoor* já nasce dignificado, ocupando uma posição destacada e distante dos pedestres. Em ambos os casos, temos que olhar como se admirássemos alguma deidade. É uma atitude quase ritualística – levar os olhos às alturas.

Os publicitários souberam entender que o espaço físico da cidade é um espaço de cultura, daí estarmos testemunhando o fortalecimento "de culturas populares e cotidianas". Dito de outro modo, saímos do domínio quase exclusivo da alta-cultura e nos dirigimos para aquela que seria uma fusão entre a "alta-cultura" e a "baixa-cultura"

(sinônimo de cultura de massa), que é fermentada pelas indústrias culturais de massa, das quais a publicidade se destaca.

Não podemos desconsiderar que o imaginário social provém da cidade, como alerta G. C. Argan: "nove décimos da nossa existência transcorrem na cidade, a cidade é a fonte de nove décimos das imagens sedimentadas em diversos níveis da nossa memória" (Argan, 1993, p. 232). Esse "olhar que se forma na escola da rua" foi apreendido de modo perspicaz e sensível por Cristina Freire, que enxergou afinidades entre um elemento de encontro social, o livro de visitação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e a arte das mídias das ruas. A autora comenta que lendo

> o livro de visitação do MAC, encontrei a seguinte inscrição: "O primeiro Kandinsky a gente nunca esquece" .
> À primeira vista, pareceu apenas mais um recado, em tom engraçadinho, entre muitos tantos outros escritos nesses livros. Afinal, os lugares de encontro e de troca social são cada vez mais rarefeitos, e o museu, também, através dos seus livros de visitação, ocupa, embora timidamente, esse lugar. Depois, refletindo melhor sobre essa associação entre "uma obra-prima" de nosso acervo com um outdoor de anúncio que deixou marcas (quem não se lembra da frase sugerida?), ela me pareceu reveladora, pois trata-se de um exemplo das dinâmicas de uma certa sensibilidade na qual estamos imersos, que modula a visão ao regulamentar a imaginação. O acervo de imagens disponíveis a nós, quando vemos, sonhamos ou lembramos, está, em grande parte, parece inegável, nas ruas da cidade (Freire, 1997, p. 38).

Outro testemunho colhido pela mesma autora, denota como as imagens do *outdoor* são permeáveis:

> Vejo muitos outdoors, você olha muitos desenhos de prédios, você olha muito. Parecem com muitas obras que você vê aqui dentro do museu e se parecem com obras que você vê lá fora... você vê muito desenho abstrato, principalmente grafite, aí fora, parecido com muitos que você vê aqui dentro... rabisco... você vê que o cara pega, rabisca lá fora como muitos desenhos que têm aqui dentro. (Freire, 1997, pp. 199-200)

A sociedade contemporânea vivencia uma prática do rito sem mito. Os mitos e os heróis modernos não encontram mais um espaço de atuação, pois, segundo Mario Perniola:

> os comportamentos não parecem mais orientados nem pelo costu-

me nem pela consciência individual: tanto a ética – entendida como conjunto de hábitos que contêm em si mesmos um significado – quanto a moral – entendida como vontade subjetiva privada do bem e do útil – parecem impotentes para orientar a ação e a conduta do homem contemporâneo. Parece que os comportamentos não são escolhidos com base em um projeto de vida nem seguem um desenvolvimento coerente que se possa descrever, mas acontecem segundo dinâmicas que ficam na superfície e se desenvolvem através de interações sociais imprevisíveis e opacas para os próprios atores nelas envolvidos. Dessa forma, o único elemento certo é o aspecto exterior das ações, o qual não é funcional em relação à vida social nem está ligado à vida íntima do sujeito. [...] Assim, parece que, na ausência de qualquer critério e de qualquer possibilidade de escolha racional, toda ação é imotivada; cai o fundo metafísico das ações, que eram fixadas, imobilizadas pela identidade coletiva dos costumes ou pela identidade pessoal da moralidade (Perniola, 2000, p. 27).

Pode-se levar em conta que a queda dos mitos e heróis masculinos da sociedade moderna foi de certa forma sendo tecida pela sociedade pós-moderna para que se pudesse legitimar "a cultura cotidiana e os interesses culturais das mulheres", desencadeando um processo de feminilização da cultura atrelado ao consumo de massa. Como resultado desta estratégia deu-se a construção de uma estetização da vida cotidiana. Substituindo os heróis e suas éticas, surgem as celebridades, *beautiful people*, com suas personalidades, promotoras de um mundo artificial da representação: "substituem as virtudes mais tradicionais do caráter, que enfatizava a consistência moral, a sinceridade e a unidade de propósitos" (Featherstone, 1997, p. 99).

Analisar do ponto de vista do poder os monumentos e os *outdoors* é confirmar lugares comuns: o aumento de poder dos produtores de símbolos e da importância da esfera cultural, e, como decorrência destes fatos, uma desmonopolização de poder dos defensores da hierarquia simbólica, estabelecida há muito tempo nas instituições artísticas e intelectuais (Featherstone, 1995, p. 90).

IV

Ainda no que se refere à citação de Mário de Andrade, duas palavras foram grifadas – *educativo* e *monumentos*. Na visão do poeta, o monumento tem uma função que vai além do embelezamento das praças de nossa cidade, ele deve ser capaz de educar o povo e de informar sobre os seus atores sociais; e, ao se referir aos anúncios dos cigarros Caste-

lões e do automóvel Marmon, associados aos monumentos. Seriam os *outdoors* educativos? E o que se depreende da correlação entre os anúncios e os monumentos?

As considerações que Maria Lúcia Perrone Passos tece sobre as obras de arte implantadas na cidade de São Paulo permitem estabelecer um vínculo teórico entre os monumentos urbanos e os *outdoors*, pois a autora considera aqueles como "vestígios materiais do momento histórico de sua produção e de sucessivos consumos, que respondem ao padrão estético da época numa pluralidade de representações sociais" (Passos, 1993, p. 72).

A expressão "vestígios materiais" parece ser inaplicável ao *outdoor*, visto ser este uma mídia efêmera, com comercialização e exposição quinzenais. Não seriam os monumentos de pedra e de bronze também efêmeros, não pela durabilidade de sua matéria, mas pela perda de sua eficácia comunicativa e por conseguinte de suas funções simbólica e funcional? E os vestígios efêmeros/imateriais de nossa sociedade contemporânea, facilmente arquivados/compactados em uma base de dados, fixa ou móvel, não estariam dando vez àquela memória construída que Pierre Nora detectou na sociedade contemporânea e a chamou de "memória histórica" – como produtora de novos lugares e suportes da memória? (Nora, 1984, pp. XV-XXXV).

Não seria o caso de considerar as mídias de rua, na condição de material da memória coletiva, "depositários de significações reveladoras do imaginário social" e "verdadeiros documentos da nossa civilização, pelas escolhas que fazemos no presente"? Conforme explica Jacques Le Goff: "o documento é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que detinham o poder"; e "o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente (Nora, 1984, pp. XV-XXXV) – determinada imagem de si próprias" (Le Goff, 1994, p. 548).

Os cartazes de rua, visto como documentos, ao recuperarem o sentido etimológico desta palavra (*documentum/docere*/ensinar) promovem uma educação do gosto do público, pois acabam determinando um alto grau de exigência gráfica. Sob outro aspecto, as publicidades, de forma geral, constituem na maior parte dos casos a única ocasião na qual o homem da estrada, da rua e do dia-a-dia tem contato com exemplos de arte contemporânea. E se a arte deve sempre estar afinada com as condições da vida da época na qual é produzida, certamente os *outdoors* (como publicidade em si) cumprem um papel educativo e informativo, não só por "orientarem ações", veicularem fluxos contemporâneos de estilos e de modos de vida, mas também porque os produtores desta mídia se utilizam de um repertório artístico freqüentemente renovado.

Seu valor pedagógico também reside no fato da publicidade ter se torna-



do um modelo de referência, posição que foi adquirida em função dos publicitários terem vislumbrado "um vácuo na orientação das relações pessoais", o qual foi preenchido e substituído pelos produtos disponibilizados, respondendo ao vazio do descontentamento moderno (Ortiz, 2000, p. 120).

O *outdoor*, pela sua capacidade de incorporar vários atributos e conteúdos simbólicos, e fluir vários entendimentos, gerando verdadeiras polissemias, pode ser considerado um monumento. A confirmação deste *status* se dá no movimento direcionado à coletividade.

V

Em 1936, Tarsila do Amaral escreveu:

> O cartaz antigo, do tempo em que o tempo parava quando o homem parava, era geralmente executado em preto e branco. Não requeria grandes dimensões: muita gente passaria na certa junto dele, nas ruas de aglomerações serenas, entre a calma de pedestres e o rodar dos tílburis, cinco quilômetros a hora. A concisão não era necessária, dadas as condições de vida tranqüila da humanidade de então. O cartaz apresentava argumentos sobre os quais o leitor deveria refletir.
>
> Hoje, com a vida onipresente, com a inteligência desperta para apreender no mesmo instante as idéias externadas pelo rádio no outro lado do mundo, a técnica do cartaz passou do argumento ao telegrama-relâmpago, que deverá ser compreendido sem o menor esforço, que deverá ser uma impressão que se grave no espírito, que seja portanto recordada ou que se fixe no subconsciente. (Amaral, 2001, p. 95)

Pela leitura do texto de Tarsila, verifica-se que os cartazes, nos seus primórdios, devido a uma proximidade física das pessoas com os mesmos, eram lidos e relidos, e muitas vezes memorizados, permanecendo como referências importantes na memória dos habitantes da cidade. Processo semelhante se passou com os monumentos históricos, como visto anteriormente, pois, em sua grande maioria, estavam dispostos em praças públicas e nos locais centrais, áreas de grande circulação da população citadina.

Se o envelhecimento do *outdoor* está em seu presente, como ele participaria da constituição de uma memória coletiva?

Parece-nos imprescindível considerar que o *outdoor* faz parte do universo publicitário que dispõe de outras mídias e veículos para comunicar suas mensagens. Portanto, seja o *outdoor* a mídia principal ou alternativa de uma campanha, devemos ter em mente que o objeto anunciado será reafirmado em

outros espaços e tempos. E não necessariamente deve-se entender que a sua apropriação é via consumo tradicional, pelo contrário, é visualmente que a sociedade contemporânea o consome. É devido a isso que esta publicidade efêmera proporciona aos cidadãos de uma mesma cidade/país a possibilidade de partilhar um mesmo conjunto de valores, maneiras de pensar e de agir, gerando identidades específicas.

Se na sociedade moderna a tradição integrava os indivíduos, agora, na sociedade pós-moderna, quem o faz é a publicidade, constituindo substratos da memória coletiva por meio de imagens, personagens e situações. Pode-se falar

> de uma memória cibernética, banco de dados das lembranças desterritorializadas dos homens. Marcas de cigarro, carros velozes, cantores de rock, produtos de supermercado, cenas do passado ou da science-fiction são elementos heteróclitos, estocados para serem utilizados a qualquer momento *[do primeiro Kandinsky a gente nunca esquece]*.
> [...]
> Um arquivo de lembranças permite que cada "dado" individual seja agenciado em diferentes contextos. Eles são, portanto, em função de seu uso, intercambiáveis, ajustando-se, combinando-se uns com os outros. Essa característica nos leva a um tema, bastante tratado pela literatura pós-moderna, o da intertextualidade (Ortiz, 2000, pp. 126-127).

Para Renato Ortiz, a intertextualidade conduz à idéia de citação. Na sociedade atual, porém, ela deixou de ser somente sinônimo de legitimidade/autoridade e, agora, desloca-se da esfera erudita para a popular e vice-versa. Assim, a publicidade passou a fazer parte da intertextualidade e está disponível para ser citada, seja em uma obra de arte, seja na própria propaganda, ou ainda em outras mídias - "o mecanismo da citação é imprescindível no reconhecimento das imagens-gesto-desterritorializadas. Ele garante a inteligibilidade da mensagem". Ortiz ainda explica:

> Na realidade, devido à abrangência desta memória internacional popular e à diversidade de grupos que envolve, a evocação da lembrança só pode se concretizar quando referida a um "conjunto bibliográfico" partilhado pelos seus membros. Este conhecimento, fragmentado nos objetos-lembranças, é o vestígio que lhes permite reconhecer, rememorar o que está sendo dito.
> [...]
> Familiaridade e citação. O imaginário contemporâneo é fortemente impregnado desses termos (Ortiz, 2000, pp. 128-129).

Pode-se compreender, finalmente, como o conteúdo de um *outdoor* participaria da memória coletiva. É preciso considerar não a efemeridade do *outdoor*, mas sim a disponibilidade deste enquanto imagem/conteúdo.

Não podemos desconsiderar a contribuição da informática na publicidade. Citando Ortiz novamente:

> Na verdade, uma memória-arquivo me aprisiona no presente. Os elementos que a compõem são atemporais, podendo ser reciclados a qualquer momento. Como a desterritorialização eliminou o peso das raízes, cada sinal, traço, adquire uma mobilidade que desafia a seqüência temporal. A imagem de Humphrey Bogart existe como virtualidade, e se atualiza apenas quando "citada" em algum filme ou anúncio publicitário.
> [...]
> Os objetos e as imagens têm de ser incessantemente reatualizados, para que o vazio do tempo possa ser preenchido (Ortiz, 2000, p. 133, grifos nossos).

Se a memória-arquivo pode ser considerada como pertencente ao arquivo mental da sociedade, quando reatualizada/acionada, a imagem pode ser vivida na lembrança das pessoas, tal qual as práticas celebrativas que revigoram os significados simbólicos dos monumentos históricos. Por conseguinte, a memória-arquivo não exclui outros exercícios mnemônicos.

A explanação sobre a memória coletiva nos encaminha para uma reflexão sobre os mitos e ritos. Se no *Monumento a Ramos de Azevedo* o arquiteto exerce o "papel de mítico fundador", motivo para um ritual coletivo, quem os exerce na publicidade?

O *Monumento a Ramos de Azevedo* corresponde à descrição de "lugar de memória" de Pierre Nora. Essencial para entender o que seja o "lugar de memória" é a frase do autor: "Memória é vida lutando contra o esquecimento". A memória não é espontânea, e, portanto, depende das datas e celebrações. Trata-se de uma "criação artificial", pois

> o lugar de memória é um momento arrancado ao movimento da história, mas do qual esta se apropria novamente, colocando sob suspeita o que era vivo e estava em constante evolução na dialética da recordação e do esquecimento. Comprimido entre uma sacralização provisória e uma dessacralização rápida, o lugar de memória guarda ainda um elo com o passado, mas fomenta ao mesmo tempo um distanciamento em relação à noção de herança, fruto da passagem de um mundo alicerçado na ancestralidade a um outro dominado por relações contingentes (Fabris, 1997, p. 53).

Pelo que se pôde compreender das citações de Renato Ortiz, o "lugar de

memória" para uma mensagem publicitária atual/efêmera, como é o caso do *outdoor*, seria a memória-arquivo, os mitos estariam nas próprias imagens virtuais e a citação seria o cumprimento de um ritual. Tem-se que os mitos se revelam/materializam nas citações, e o "passado e o presente partilham da mesma dimensão". No entanto, Ortiz esclarece que, nas sociedades atuais, a ritualização deve ser permanente, sem a qual o presente se esvairia na sua substancialidade – "os objetos e as imagens têm de ser incessantemente reatualizados, para que o vazio do tempo possa ser preenchido".

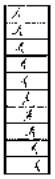
Tendo em vista as conduções teóricas acima delineadas, entendemos que, ao nos referirmos ao *Monumento a Ramos de Azevedo*, estamos inserindo-o na memória coletiva de uma comunidade. Talvez o caso mais exemplar seja o *Monumento aos Soldados Constitucionalistas de 1932*, pois todos os anos, no dia 9 de julho, uma pequena comunidade de ex-combatentes se reúne no mausoléu, ritualmente, para trasladar os restos mortais de companheiros, vivificar, além de suas lembranças pessoais, as do grupo, e os acontecimentos passados. De modo que nos parece mais apropriado utilizar o termo "memória coletiva de uma comunidade", sobretudo devido à proximidade/solidariedade/trocas de seus membros. No entanto, a publicidade, ao extrapolar o conceito de comunidade, esbarra no da memória coletiva de uma sociedade-nação, visto estarmos nos referindo a uma consciência coletiva que independe de interações pessoais, apesar das identificações grupais que possam existir, sem contar com o fato de a publicidade ser e estar globalizada.

VI

Se de imediato reconhecemos que um monumento tem seu valor estético, pois o leigo rapidamente intui ter à sua frente uma obra de arte, sobretudo pela autoridade conquistada em expor-se ininterruptamente em um espaço público, sentimo-nos incomodados em atribuir um valor estético aos *outdoors*, mas devemos deixar à parte os preconceitos que possam existir e reconhecer nesta mídia não uma função meramente embelezadora, e sim valores estéticos cuidadosamente criados segundo uma diversificada cadeia de intenções artísticas e ideológicas. Sob o ponto de vista do embelezamento, tanto o monumento como o *outdoor* correspondem a uma estetização superficial, de "fachada".

Parece que a eterna desconfiança em relação à publicidade vem de longa data, como explica Décio Pignatari:

> A arte e os meios de comunicação de massa mantêm relações bastante estranhas. Quando você pensa que esses meios devem tornar-se mais "artísticos" quando manipulados por um artista, aí é que se engana: raramente um pintor, por exemplo, produz boa



obra gráfica (Tolouse-Lautrec é a primeira grande exceção). E quando você pensa que uma obra chamada comercial deve ser inferior, como arte, a uma obra desinteressada, aí você também se engana e a sua crença não é válida pelos fatos. O maior exemplo está no cinema: as grandes obras cinematográficas são realizações comerciais e não obras marginais ou udigrude.

Uma outra diferença é a seguinte: enquanto os movimentos artísticos (impressionismo, cubismo, surrealismo, etc.) sucedem-se uns aos outros na moda e na preferência do público intelectual, os diferentes meios de massa é que se sucedem na preferência do grande público: a ópera e o teatro são suplantados pelo cinema, que, por sua vez, é suplantado pela televisão. Outra curiosidade é que o meio antigo rende a se transformar em arte, enquanto o meio novo passa a sofrer todos os ataques dos intelectuais (vulgar, alienante etc.) (Pignatari, 1984, p. 9).

Muitos artistas contemporâneos ultrapassaram esta barreira discriminatória e se utilizam dos cartazes e das mídias urbanas para não só construírem "monumentos" como para levar a um grande público as suas mensagens e poéticas, visto a alta exposição desses meios comunicativos. Citando alguns deles: Barbara Kruger, Eva Saro, Keith Haring, Michelangelo Pistoletto, Felix Gonzalez-Torres.[7]

Tornou-se lugar comum dizer que os modelos de vida da sociedade contemporânea estão orientados pelas estrelas do cinema e da mídia televisiva, pelas *top models* e pela publicidade, como um mecanismo compensatório da perda de padrões morais e de criação de um *status* estilístico/estético.

Tentaremos, a seguir, ir um pouco além desse lugar comum, procurando ver a peça publicitária da marca Max Mara a partir das propostas contidas no texto de Canevacci sobre o "fetichismo metodológico" (Canevacci, 2001, pp. 13-34).[8] Cabe lembrar que já se passaram quase cinco anos dessa experiência visual comunicativa. O que passamos a apresentar são reflexões e lembranças sensoriais que foram elaboradas e revividas a partir de um estímulo documental – uma fotografia – nosso fio condutor entre o passado e o presente.

Iniciando com uma citação de Canevacci:

> Todos nós, consumidores-*voyeurs*, estamos dentro da imagem. Não é possível ficar de fora. Somos capturados, de qualquer forma, por esses poderes visíveis, por essas forças animistas. Essa imagem me foi realmente apresentada como um grande fetiche. Como uma espécie de fetiche superior que permite um jogo inin-

[7] Infelizmente, neste momento não será possível considerar a produção destes artistas, pois constituiria um outro estudo.

[8] No fetichismo visual de Canevacci, as novas mercadorias visuais são vistas como sujeitos, com biografia própria, biologia e vida social.

> terrupto de narrativas. Esta é a comunicação visual atual. (Canevacci, 2001, p. 118)

Foi esta a sensação: estar dentro e fora da imagem ao mesmo tempo em que a imagem estava entrando e saindo dela mesma. E esse fluxo comunicativo, acompanhado de um estupor, não explicava o enigma da imagem à nossa frente. Ao contrário, alimentava-o mais.

Max Mara, como será chamada daqui para diante, foi e é uma publicidade profundamente poética e enigmática. Mas quem é Max Mara? Quem é esta figura feminina? Onde ela está e por quê? Quem ela representa?

Como publicidade, Max Mara foi criada com grande economia de elementos: apenas a marca do produto e a imagem dele, cumprindo um esquema publicitário tradicional, no qual o leitor-consumidor deve ser capaz de associar o produto a uma desejada imagem ou qualidade. O estímulo principal desta obra publicitária advém do emprego de um gênero da pintura: o retrato, que por si só é um laço (uma ancoragem) que mantém a pessoa na lembrança de outrem; ou no nosso caso, associa a marca a uma determinada cultura do vestir, um *look*.

O retrato evoca uma ausência, uma imagem fantasma que em Max Mara se afirma nos contornos indefinidos do casaco e nos tons baixos das cores predominantes, que vão do branco ao bege a sugerir uma pureza atual e sofisticada, contribuindo para o evanescimento da cena. Cria-se, portanto, um convite ao devaneio, uma ponte que liga o sonho à realidade. Um enigma dessa natureza transitória.

O rosto de Max Mara é a "própria comunicação visual". Um rosto exótico, quase destituído de expressões faciais, sugerindo-se como um alto-relevo – pelo volume compacto do cabelo e pela dobra sinuosa do casaco –, um retrato-busto – que como nobre tradição provém da estatuária da antigüidade –, e que se imortaliza nesta obra publicitária de olhar público.

Mas parece que o retrato perde lugar para o rosto "explodido" em primeiro plano. Ele rouba a cena da "tela" do *outdoor*, em vez da marca da roupa que está sendo anunciada. Esse novo primeiro plano é visto por Canevacci como

> não são mais recitativos no sentido tradicional, mas se dividem em três módulos: uma forma de falar sempre mais "abstrata", macia, asséptica, bastante não-influente (código verbal); uma tipologia de expressões "naturais" que o rosto emite enquanto puro "estar", puro fenômeno visível (código corporal, o mais importante); um sistema de objetos que envolvem o rosto em primeiro plano, que servem de pano de fundo, como num quadro, e que, geralmente, são sinais reeconhecíveis de uma extrema modernidade (computadores, arranha-céus, roupas da moda,

gadget são os códigos "da civilidade") (Canevacci, 2001, pp. 142-143).

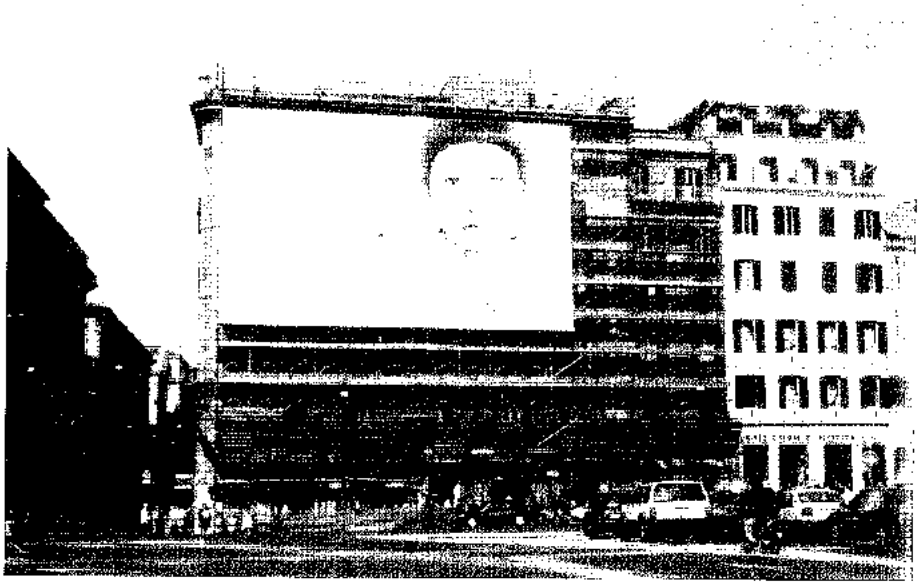
Estes novos códigos freqüentam Max Mara, a exemplo dos cabelos da figura feminina. O termo *visus*, cunhado por Canevacci, complementa a explicação acima:

> Visus é o "visual" do primeiro plano, que, por um lado, dilata-se apenas para o rosto do ator e, por outro, restringe todo o campo visível ao próprio rosto. Dilatação e encolhimento são "síncronos" ao novo visual e ecologicamente "inatos" ao visus. O panorama "é" o rosto e o visus torna-se um ambiente panoramático, a paisagem por excelência da comunicação visual que, graças a ela, transfigura-se em máscara da modernidade na qual revivem – modificados alguns dos valores sagrados do passado (Canevacci, 2001, pp. 144-145).

O retrato fotográfico é sempre algo complexo de definir, pois ele reúne em seu processo comunicativo no mínimo duas sensibilidades, a do modelo que posa e a do fotógrafo que vê. Considerando-se que o tempo da fotografia não pára quando a imagem é revelada, mas que ela também se constitui na passagem do tempo, nas suas cópias e nos olhares de outros, acrescenta-se uma terceira sensibilidade: a de um observador interessado na imagem. Tal qual ocorre no processo comunicativo proposto por Canevacci, que não mais se detém na dupla emissor-receptor. Portanto, Max Mara é o resultado de um texto visual (publicitário e fotógrafo), de um ator em cena (figura feminina) e de um consumidor visual. Se o *outdoor* é um palco, um lugar para representação, o que os publicitários e fotógrafos nele colocaram e o que o consumidor visual nele vê como representação confere à imagem um drama, capaz de prolongar sua existência por meio de narrativas cujos inícios se perderam para o espectador e cujos fins os criadores não têm como conhecer.

No fluxo comunicativo do tempo, o passado, simbolizado pela mãe das artes, restaura-se na fixidez do presente de uma imagem efêmera. O edífico antigo em restauro dá suporte à glória e à caducidade do presente, invertendo-se os papéis. Desenvolve-se, assim, o diálogo de Max Mara com a paisagem arquitetônica, em que esta assume uma função subsidiária. No entanto,

> uma construção é a espécie: um monumento, o indivíduo. Tal como a música, lida tanto pela partitura como pelo conteúdo, monumentos compreendem um texto, mas um texto cujos vários significados existem apenas em nossa interpretação.[...] As raízes latinas de seus equivalentes [Mahnmal e Denkmal] em inglês, memorial e monument, remontam à deusa grega da memória, Mnemosine,



s/título. Roma, 1998. Arquivo Silvana Brunelli Zimmermann

adotada pelos romanos como Moneta, um epíteto de Juno, em cujo templo atiravam-se moedas, dando-nos a palavra inglesa *money*. A memória torna-se concreta em pedras e cunhagem: algo que sirva como lembrete e advertência, e algo que sirva como ponto de partida para o pensamento ou ação. Todos os monumentos trazem tacitamente a inscrição "Lembre-se e pense" (Manguel, 2002, p. 273, grifos nossos).

Se não nós é dado conhecer Mnemosine, a verdadeira deusa da memória, sabemos que ela existiu por meio da sua réplica romana, certamente modificada pelos mais diversos motivos. Quem chegou até nós, contudo, foi a Moneta, podendo, hoje, em sua genealogia, identificar-se com Max Mara.

Retratar-se é tornar-se imortal, assumir-se como um documento social, que induz gostos e gestos. Max Mara faz parte do acervo da comunicação visual contemporânea produzida para se tornar, em nossa sociedade, um verdadeiro monumento vivo, que atrai e transmite sentidos e desejos. Uma moeda viva.

Lembre-se e pense, consuma Max Mara!

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy (org.). *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001.

ANDRADE, Mário de. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades-Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976 (Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez).

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

FABRIS, Annateresa (org.). *Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio*. São Paulo-Campinas: Fapesp-Mercado de Letras, 1997.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

_____. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel-SESC, 1997.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume-SESC-Fapesp, 1997.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas-São Paulo: Ed. da Unicamp, 1994.

MAGRIS, Claudio. *Itaca e oltre*. Milano: Garzanti, 1999.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NORA, Pierre. Entre memóire et histoire: la problématique des lieus. In: V.A. *Lex lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, v. I, 1984.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PASSOS, Maria Lúcia Perrone. Monumentos urbanos de São Paulo. *Cadernos de história de São Paulo*, São Paulo, (2): 72-79, jan-dez. 1993.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Abstract

The present study intended to analyze the relationship between urban monuments and outdoors, by them, identifying its natures and recognizing which values and strategies of the historical monument the outdoors of the contemporary society took for itself. The reasons of the disinterest for monuments, the use of the urban space as a form of power and as an propaganda, the educative aspect and the participation in the collective memory, as much as the historical monuments as of the outdoors, have been the main topics examined. Finally, the presented visual analyses follows the proposals of Massimo Canevacci on the "methological fetischism".

Keywords

urban monuments, *outdoor*, advertising, citys modern and contemporary.

Recebido em

setembro de 2003.

Aprovado em

dezembro de 2003.

Cidades em movimento:

sobre cinema, percursos e acelerações

Leonardo Name

Resumo

Parto do princípio que a experiência da cidade, e as representações positivas e negativas dela derivadas estão intimamente associadas ao deslocamento no meio urbano: o fluxo intenso nas ruas de multidões apressadas e ajustadas ao tempo cronometrado do trabalho, o caminhar descompromissado como entretenimento, os percursos rápidos e os acidentes violentos provocados pelos meios de transporte e as viagens facilitadas pelo encurtamento de distâncias foram e ainda são característicos da metrópole moderna. É, intrínseca ao deslocamento, está sua velocidade, desejada e imposta à cidade e a seus indivíduos.

O deslocamento é freqüente nos filmes em suas múltiplas formas e acelerações e, na verdade, a experiência visual do movimento no cinema não pode ser distinguida da experiência visual do mundo real: o movimento cinemático não é real, mas há uma sensação real de movimento no cinema. Assim, pretendo me debruçar sobre a questão do deslocamento em suas diferentes formas e velocidades na cidade cinemática e na vivência empírica, a partir de figuras clássicas da modernidade, como o viajante e o *flâneur*, e tendo como exemplos alguns filmes das primeiras décadas após o surgimento do cinema.

Palavras-chave

cinema, cidade, deslocamento, velocidade.

Introdução

Sobrepõem-se ao termo "modernidade" quatro dimensões distintas: a dimensão moral e política da modernidade diz respeito a certo desamparo ideológico de

Nota: Agradeço a Fréderic Monié pela sugestão do tema deste artigo e a Gisela Pires do Rio pela leitura crítica de sua versão inicial.

um mundo pós-sagrado e pós-feudal que pôs em cheque todos os valores e normas pré-existentes. Sua dimensão cognitiva apresenta a racionalidade instrumental como suporte e moldura intelectual por meio da qual o mesmo mundo pode ser apreendido e construído. Já a dimensão socioeconômica traz como objeto de análise as inúmeras mudanças tecnológicas e sociais que se configuravam desde o século XVIII e que alcançaram volume crítico no fim do século XIX – crescimento populacional, industrialização e urbanização acelerados, surgimento de novas tecnologias, meios de transporte, explosão de uma cultura de massa etc. A quarta dimensão, uma variante da dimensão socioeconômica, teria sustentação em certa leitura neurológica do período, que evidencia um registro da experiência subjetiva muito distinto, caracterizado por choques físicos e perceptivos do ambiente moderno, urbano e industrial (Singer, 2001, p. 115-116). Autores como Georg Simmel e Walter Benjamin, testemunhas destas atribuladas mudanças e cujos escritos têm sido resgatados em diversos estudos urbanos das últimas duas décadas, deixaram claro que a modernidade implicou um mundo mais rápido, furioso, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da experiência humana.

Jeffrey T. Schnapp (1999, p. 21) aponta a velocidade como mais uma das dimensões da modernidade, segundo ele lamentavelmente negligenciada por Benjamin e Simmel. Para o autor, o deslocamento intenso e a facilidade do vencimento de distâncias, ao mesmo tempo causas e efeitos do avançar tecnológico e do capitalismo industrial, geraram uma "cultura da velocidade", em que o desejo de aceleração e a perspectiva do acidente são propulsores de sensações de prazer e parte do cotidiano. O autor coloca a *Fundação e manifesto do Futurismo*, de 1909, como marco inaugural da cultura moderna. E, curiosamente, o manifesto assinado pelo artista italiano Filippo Tommaso Marinetti elegia um percurso veloz automotivo como foco central: ciclistas cruzam o caminho do motorista, que perde o controle do carro e cai num fosso, fato visto por pequena multidão; apesar de fisicamente violento, o acidente não tira a vida do motorista nem destrói o automóvel.[1]

Parto do princípio que a experiência da cidade e as representações positivas e negativas dela derivadas, antes de estarem ligadas à cultura da velocidade definida por Schnapp, estão intimamente associadas ao deslocamento no meio urbano: o fluxo intenso nas ruas de multidões apressadas e ajustadas ao tempo cronometrado do trabalho (bem enfatizado no *blasé* descrito por Simmel), o caminhar descompromissado como entretenimento (a *flânerie* tão cara a Benjamin), os percursos rápidos e os acidentes violentos provocados pelos meios de transporte e as viagens facilitadas pelo encurtamento de distâncias foram e ainda são característicos das metrópoles modernas.

Benjamin (1985) associou esse mundo fragmentado, industrializado e de

[1] "Estendi-me sobre o meu carro como um cadáver no caixão, mas subitamente ressuscitei sob o volante, lâmina de guilhotina que ameaçava meu estômago [...] E corremos esmagando os umbrais das casas os cães de guarda que se arredondavam, sob os nossos pneus escaldantes, como colarinhos sob o ferro de passar roupa. A Morte, domesticada, me ultrapassava a cada curva para estender-me graciosamente a pata, e de quando em quando se arrastava por terra com um rumor de maxilas estridentes, lançando-me, a cada poça de lama, olhares aveludados e acariciantes ... [G]irei bruscamente sobre mim mesmo, com a mesma ebriedade louca dos cães que querem morder o próprio rabo, e topei bruscamente com dois ciclistas que vinham ao meu encontro, titubeantes como dois raciocínios persuasivos mas contraditórios [...] e, desgostoso, arremessei-me num fosso com as rodas no ar [...] Com paciente e meticuloso cuidado, aquela gente dispôs altas armaduras e enormes redes



choques visuais ao cinema, fruto da revolução tecnológica e das novas visões de um mundo que, a partir do suporte técnico, trazia a possibilidade da experiência do espaço urbano descontínuo e desconexo característico da vida moderna. O cinema, de fato, é uma mediação entre a cidade como conceito – a partir de recortes e representações moldados pela sétima arte – e da cidade como experiência – na medida em que os deslocamentos da câmera e dos objetos filmados e a "impressão de realidade" inerente à sétima arte (Metz, 1977) possibilitam uma vivência próxima à empírica. Caminhar pela cidade ou se deixar imergir nas imagens em movimento captadas pela câmera de filmar são experiências semelhantes e complementares. E a velocidade, desejada e imposta à cidade de concreto e de celulóide, é intrínseca a estes deslocamentos, mas ao mesmo tempo varia de acordo com a natureza de cada um deles. De fato, Simmel e Benjamin não explicitaram opiniões acerca da velocidade, mas se debruçavam sobre percursos no espaço e no tempo com acelerações definidas e distintas.

Indagar-se sobre a cidade e seus entrecruzamentos com o cinema, em quaisquer circunstâncias, é se inserir em uma discussão que tomou força nos anos 1990, quando se viu ganharem terreno no meio acadêmico os estudos que interrelacionam a mais importante forma de organização sócio-espacial do século XX e a mais expressiva forma cultural do mesmo período (Schiel, 2001, p. 1). Um debate interdisciplinar foi instaurado, e o cinema deixou de ser definitivamente objeto de discussão exclusivo dos cineastas e críticos de filmes: filósofos, arquitetos-urbanistas, historiadores, geógrafos, pedagogos, sociólogos e antropólogos passaram a tomar o cinema como legítimo objeto de pesquisa. O ambiente urbano foi percebido como elemento constante nos filmes, sendo feitas correlações entre a cidade – seu espaço, sua arquitetura e seus modos de vida – e o cinema.[2]

A sétima arte surgiu par e passo com a consolidação da metrópole moderna *fin-de-siècle*, e essa primeira correlação, de cunho histórico, expõe a *rapport necessaire* entre o cinema e o ambiente urbano-industrial. Há mais de cem anos o cinema vem buscando, a partir do direcionamento de seu foco para as cidades, desvendar os mistérios das sociedades urbanas. A metrópole teve um desenvolvimento muito rápido, causando transformações drásticas à sua volta e em si mesma, não tendo havido de fato tempo suficiente para que fosse totalmente compreendida. Uma das conseqüências disso é o fato de a maneira de se sentir esse espaço urbano ser e sempre ter sido extremamente visual.

Dependente de um grande número de espectadores para se consolidar não apenas como arte de massa, mas igualmente como indústria, o cinema surge no momento mais propício ao seu aparecimento: com a consolidação da metrópole e seus costumes específicos. A democratização do conhecimento e a ampliação das oportunidades de consumo fragilizaram as definições de alta

de ferro para pescar o meu automóvel, semelhante a um grande tubarão encalhado. O carro emergiu lentamente do fosso, abandonando no fundo, como escamas, sua pesada carroçaria de bom senso e seus mórbidos estofos de comodidade. Pensaram que meu belo tubarão estivesse morto, mas bastou-me uma carícia para reanimá-lo, e ei-lo ressuscitado, ei-lo correndo outra vez sobre suas possantes barbatanas!" (Marinetti, 1996, p. 288-290).

[2] Para uma revisão bibliográfica da temática "cidade e cinema", ver Name (2003a).

e baixa culturas, incentivando o aparecimento de uma cultura de massa, muito baseada em espetáculo e sensacionalismo. Criou-se uma espécie de antropofagia recíproca: enquanto o metropolitano ia ao cinema para se singularizar como "homem moderno", o cinema utilizava a grande massa metropolitana - como público e como personagem - para conseguir seu lucro e consolidar seu esquema de produção e distribuição. O cinema foi, portanto, em sua origem, uma arte da cidade para a cidade, na medida em que seu sucesso só pode ser entendido no contexto da consolidação da metrópole moderna e industrial e por ter sido um dos grandes elementos de afirmação desta metrópole e do metropolitano como tais.

O deslocamento, já presente na cronofotografia e na fantasmagoria, está intimamente ligado à apreensão contínua e visual do mundo, e é freqüente nos filmes em suas múltiplas formas e acelerações: seja de trem, carro ou a pé; seja na lentidão da *flânerie* de Benjamin que permite a visão apurada da paisagem, ou no passo apressado e de atitude *blasé* de Simmel; seja aquele do *travelling*[3], do *zoom*[4], da *panorâmica*[5], do *ponto de vista*[6] ou da ilusão de movimento do *process shot*[7] ou de qualquer outra das variadas maneiras de se representar o espaço em movimento no cinema. A câmera se desloca, as personagens se movimentam nos espaços cinematográficos e o espectador tem uma ilusão de realidade: "em outras palavras, a experiência visual do movimento no cinema não pode ser distinguida da experiência visual do mundo real: o movimento cinemático não é real, mas há uma sensação real de movimento no cinema" (Hopkins, 1994, p. 55, tradução minha). Pretendo com este trabalho, então, me debruçar sobre essa questão, que a meu ver não tem recebido atenção nos recentes estudos sobre "cinema e cidade", e o farei a partir de figuras características da modernidade, esboçando algumas interações existentes entre o cinema, a cidade e o deslocamento em múltiplas velocidades.

O viajante

Na Exposição Universal de 1900, os irmãos Lumière apresentaram inusitada atração. Chamava-se *Marcorama*, e consistia em um edifício em forma de navio de quarenta metros de altura, onde mil e quinhentas pessoas simulavam uma viagem entre Marselha e Constantinopla: dispostos em um compartimento semelhante a uma cabine de navegação, os espectadores ficavam diante de uma paisagem pintada em tela de quinze metros de altura e mil metros de comprimento, desenrolada lentamente no sentido horizontal, enquanto uma outra equipe tratava de dar movimentação ao "navio", fazer controles de luzes que variavam de acordo com a hora do espetáculo, e movimentar uma plataforma de algas marinhas para que os espectadores tivessem a ilusão olfativa de uma brisa marítima. Na mesma exposição, no pavi-

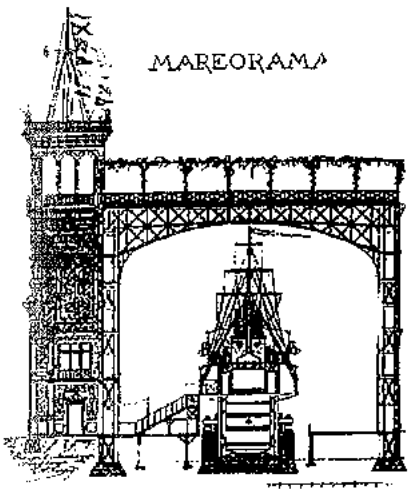
[3] Termo técnico referente a qualquer deslocamento da câmera que seja basicamente horizontal (Comparato, 1995, p. 315).

[4] "[...] designa uma aproximação ou afastamento da imagem por meios óticos, isto é por uma contínua mudança de distância focal" (Comparato, 1995, p. 317).

[5] "Costuma-se diferenciar panorâmica horizontal (*panning*) de panorâmica vertical (*tilting*) [...] [O]corre quando a câmera se move da direita para a esquerda, ou de cima para baixo sobre seu eixo, e dá uma visão geral do ambiente [...] Geralmente é usada para mostrar uma paisagem" (Comparato, 1995, p. 316).

[6] "Quando a câmera se situa ao nível dos olhos da personagem e temos a sensação de estar olhando através dela [...] Vemos o que a personagem vê, andamos quando ela anda e agachamo-nos quando ela se agacha" (Comparato, 1995, p. 315).

[7] Recurso técnico que utiliza cena pré-



O *Mareorama*, atração da Exposição Universal de 1900, em Paris. Fonte: Flávia Costa. (1995).

lhão argelino, o *Stereorama* simulava uma viagem pela costa do Mediterrâneo, a partir de uma tela móvel com efeitos de luz que davam a ilusão do movimento. Também uma simulação de viagem ocorria por meio do *Cinéorama*: engenhoca projetada pelo francês Raoul Grimoin-Sanson, era dotada de dez projetores de setenta milímetros sincronizados entre si que exibiam em uma tela de 360 graus, para uma platéia localizada em uma plataforma circular, imagens de paisagens européias gravadas em filme a partir de um balão e coloridas à mão (Costa, 1995, p. 3; Machado, 1996, p. 168-169).

Viagens a terras distantes eram tema constante nas atrações das feiras universais, *vaudevilles* e outros locais de diversão na virada do século. Fruto do sucesso dos panoramas[8], mobilizavam a massa metropolitana ávida por novas paisagens e geravam uma fervorosa guerra de patentes entre os inventores. Tais "viagens" têm estrita relação com o cinema: os mesmos Lumière apresentavam na Exposição de 1900 os filmes que seus operadores de câmera realizavam desde 1896 ao redor do mundo (Costa, 1995, p. 6).[9]

A figura do viajante é recorrente na história das representações artísticas, sendo a paisagem por ele observada e depois descrita, pintada ou fotografada, elemento essencial. A evolução da representação de paisagens originará no século XIX os panoramas e influenciará o cinema. A paisagem, cedo, se fez presente no cinema, relacionando-se com o rompimento de distâncias acelerado pelas novas inovações tecnológicas. A paisagem cinematográfica[10] foi, por certo, a consolidação da "abertura para o mundo" iniciada pelas grandes navegações e hoje difundida pelos cartões postais, anúncios turísticos e pela literatura de viagem (Amancio, 2000, p. 49-50). Viagens são, *a priori*, deslocamentos no espaço, e o cinema, emissor e receptor das idéias das diversas distrações da época de sua invenção, permite o deslocamento mental do espectador para terras distantes, sua visualização e a percepção dos mais sutis movimentos da paisagem.

Por causa dos filmes, as cidades e suas paisagens são conhecidas à distância. Como dito por Paul Claval (1997), "[o]s homens quase sempre ouviram falar de lugares que eles abordam antes de os pisarem, de modo que seu olhar não é

filmada como fundo para a ação: "típica imagem das personagens dentro do automóvel que se desloca; na realidade, o que se move é a imagem projetada por trás das personagens, que mostra como a paisagem vai ficando para trás à medida que o automóvel *avança*" (Comparato, 1995, p. 316).

[8] Os panoramas, muito comuns nas exposições universais, eram imensas pinturas executadas em painéis móveis que representavam paisagens – geralmente de terras distantes – ou cenas de acontecimentos reais (como uma batalha histórica). O público passeava pelo espaço, capturando a "cena", vivenciando-a e inserindo-se como ator daquela paisagem ou daquele acontecimento real, viajando no espaço e no tempo. Com o passar dos anos, as pinturas foram gradualmente substituídas por *takes* cinematográficos.

mais perfeitamente novo". Assim, faziam sucesso, no século XIX, os chamados *travelogues*, conferências sobre viagens a terras distantes e exóticas. Estas existiam antes da chegada dos filmes, pressupondo uma proposta de educação para conhecimentos gerais reveladora da mentalidade do período, mas tornaram-se mais populares entre 1902 e 1903, utilizando as imagens cinematográficas como atração. Para Charles Musser, as paisagens exibidas, através das placas de lanternas, dos dispositivos estereoscópicos ou dos primeiros filmes, faziam apologia aos valores ocidentais cultivados pela burguesia: idéias relativas ao imperialismo, à superioridade cultural e racial da Europa, ao sexismo e ao darwinismo como concepção de sociedade ganhavam forma e discurso a partir das imagens apresentadas (*apud* Costa, 1995, p. 27).

Mas o ato de viajar não se restringe a uma mudança de espaços; também é uma empreitada no tempo, aquele necessário ao deslocamento. Ademais, viajar faz eclodir o confronto entre as diversas temporalidades dos locais visitados:

> Quando consideramos o caráter temporal das viagens, compreendemos que o *dépaysement* não testemunha a exterioridade e estranheza do mundo circundante, ou mesmo a intersecção ou sobreposição imaginária de extensões diversas [...], mas assinala sempre desarranjos internos ao próprio território do viajante [...] Pois as viagens, na verdade, nunca transladam o viajante a um meio completamente estranho, nunca o atiram em plena e adversa exterioridade [...]; mas, marcadas pela interioridade do tempo, alteram e diferenciam seu próprio mundo, tornam-no estranho a si mesmo (Cardoso, 1988, p. 359).

Simmel definia o "estrangeiro" como uma forma sociológica que unifica o ato de viajar – uma liberação de qualquer ponto definido no espaço – e sua oposição conceitual, a de fixação em determinado ponto no espaço. Ele dizia que a relação do estrangeiro com o local e as pessoas com que interage é ao mesmo tempo de proximidade, na medida em que ali há traços comuns de natureza social, nacional e ocupacional, e de distância, já que estes traços se estendem além dele, interligando-o à sua terra natal (Simmel, 1983, p. 182-188). Por essa análise, o espectador dos filmes também é um estrangeiro na cidade cinematográfica: está próximo a ela, na medida em que se identifica com tudo aquilo representado na tela em relação ao meio urbano – tipologias arquitetônicas, tipos humanos, situações de prazer, liberdade e alteridade, ou de desprazer, violência e crime – mas se distancia das mesmas por um estranhamento baseado nas suas próprias experiências do espaço, que se mantêm como constante elo comparativo. Ir ao cinema é viajar – deslocar-se em um nível mental – e, por isso, é atividade sujeita a confrontos se-

[8] Os Lumière acreditavam que o cinema seria moda passageira e, por isso, julgaram necessário divulgar a invenção e obter dela grandes lucros o mais rápido possível. Assim, enviaram de imediato diversos operadores para a América do Sul, Europa, Ásia e América do Norte para que fossem registrados fotogramas das mais diversas cidades: Nova Iorque, Londres, Rio de Janeiro, Moscou, Gênova, Veneza, Turim, Beirute, entre outras. Os irmãos cientistas assim o fizeram não só por um desejo documental ou etnográfico, mas como uma estratégia industrial: o operador filmava imagens das ruas da cidade, revelava o filme rapidamente e em poucos dias exibia na mesma cidade as imagens gravadas. As sessões lotavam, pois o público queria se reconhecer na tela.

[9] Por etimologicamente a palavra inglesa "landscape" significar "view of land" ou "representation of the land", o geógrafo Jeff Hopkins acredita que a "paisagem cinemática" é, na



melhantes de temporalidades e espacialidades que uma experiência concreta como a de viajante/estrangeiro pode proporcionar.

Toda viagem pressupõe uma volta ao ponto de origem, e o cinema, arte que sempre carregou a compressão espaço-tempo caracterizadora da controversa pós-modernidade (Harvey, 1994), pode encurtar as distâncias e fazer com que seu espectador reencontre os espaços dos quais sente saudades. Nas duas primeiras décadas do século XX, a italiana Elvira Notari[11] fez uma série de filmes a partir de sua pequena produtora, a *Dora Film*. Na Itália fascista, o público não era suficientemente grande para garantir a rentabilidade das fitas. Os filmes de Notari, por isso, viajaram mundo afora à procura de novos espectadores, que foram encontrados em cidades do Brasil, da Argentina, da União Soviética e, principalmente, em Nova Iorque, onde a comunidade italiana sempre foi enorme. O público da *Dora Film* era formado, em grande maioria, por italianos despatriados que na tela podiam ver de novo sua terra natal (Bruno, 1997, p. 51-53). Os filmes de Notari configuravam, então, trocas simbólicas e materiais: se, por um lado, o imenso sucesso da *Dora Film* em Nova Iorque a ajudou a produzir filmes na Itália em tempos difíceis, por outro lado seus filmes davam ao imigrante italiano a oportunidade de viajar, mentalmente e por meio de imagens, de volta para casa. As cidades italianas cinematográficas se transformavam, assim, em *lugares*, no sentido humanístico do termo geográfico[12], pois eram veículos de ativação e transformação da memória, de resgate de sentimentos e valores dos espectadores.

O flâneur

> Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro [...] Desde logo percebi que havia algum significado nesse labirinto (Benjamin, 1987a, p. 73).

> De todas as cidades não há nenhuma que se ligue mais intimamente ao livro que Paris. [...] [S]e a maior sensação de liberdade humana é flanar ao longo do curso de um rio, então aqui a mais completa ociosidade, e portanto prazerosa liberdade, ainda conduz livro e livro adentro [...] Paris é um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena. [...]
>
> A cidade se espelha em milhares de olhos, em milhares de objetivas. Pois não apenas o céu e a atmosfera, nem apenas os anúncios luminosos nos bulevares no-

verdade, toda e qualquer imagem do filme, pelo fato de o cinema ser um meio essencialmente visual. O filme seria, em si, uma paisagem (Hopkins, 1994, p. 48-49).

[11] Alguns filmes da diretora italiana: *Gabrieli il lampionaio del porto* (1919), *E Piccerella* (1922) e *Fantasia e Suridato* (1927).

[12] O conceito de "lugar" tem recebido amplas discussão e redefinição na Geografia (Holzer, 1999, Ferreira, 2000). Tuan (1983) o define como o centro dos valores sentidos, em que os significados são construídos pela experiência, sendo a visibilidade um dos seus fatores determinantes. No meio essencialmente visual do filme são construídos e revelados idéias, valores e experiências. Para Hopkins, o *lugar cinemático* não está limitado ao espaço representado na tela

turnos fizeram Paris a Ville Lumière. – Paris é a cidade dos espelhos: o espelhado do asfalto de suas ruas. Diante de cada bistrô recantos envidraçados: aqui as mulheres se vêem mais do que em qualquer outro lugar. Antes que o homem as aviste, elas já experimentaram dez espelhos. (Benjamin, 1987b, p. 195-197).

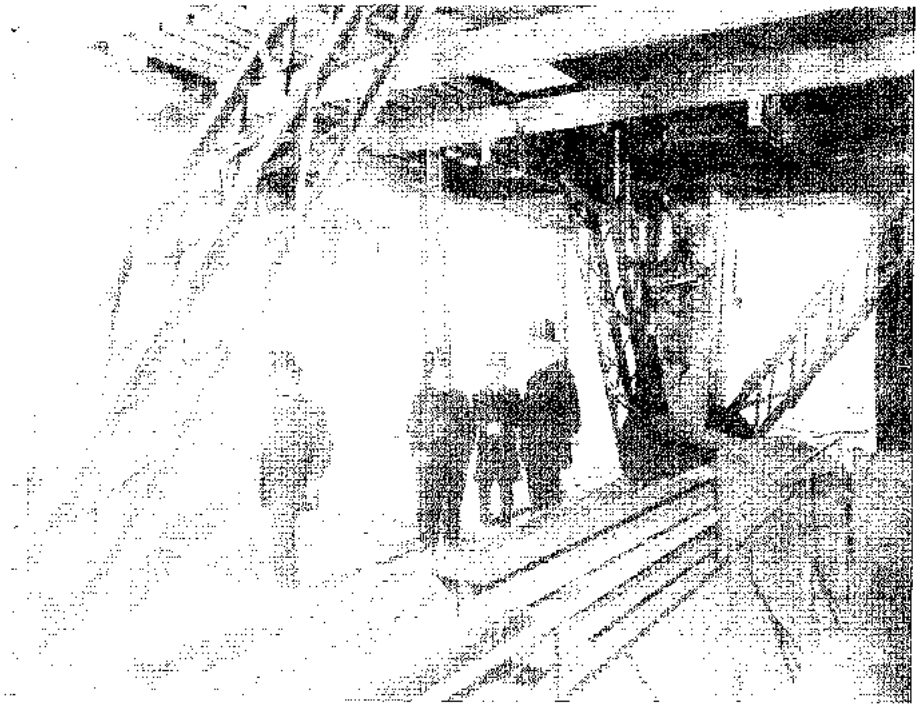
Ir ao *Musée Grévin*, o museu de cera até hoje existente na capital francesa, era uma atividade das mais populares entre os parisienses na virada do século. Inaugurado em 1882 pelo jornalista Arthur Meyer e pelo caricaturista Alfred Grévin, o museu pretendia ser um complemento ao jornal diário. A partir da representação fiel de espaços e personagens da realidade, os idealizadores imaginavam unir imagem e texto, melhorando a descrição da informação. Dispostos lado a lado, como nas colunas de jornais da época, eram misturados ambientes como o do camarim de uma dançarina famosa, a biblioteca do presidente, a tenda de um histórico explorador ou a paisagem inédita de Paris do ponto de vista do momento da construção da Torre Eiffel. Ao público cabia percorrer aquele "texto", miniatura de fragmentos da cidade, e se deleitar visualmente com espaços que lhe eram de acesso restrito na vida real. Os chamados "quadros" eram montados de forma que os espectadores caminhassem por eles e, assim, "produzissem o movimento ao longo dos pontos de vista seqüenciais. Isso não apenas conferia aos espectadores o poder de fazer a cena acontecer por meio de seu próprio movimento, mas também oferecia um modelo primitivo de introduzir movimento na exposição" (Schwartz, 2001, p. 427).

A *flânerie*, o caminhar lento, labiríntico e indefinido pela cidade que objetiva retirar o máximo de prazer visual do espaço urbano, apresentava-se como atividade cultural no fim-de-século. Flanar diz respeito a um percurso do olhar, e era na massa metropolitana que essa condição de espectador da cidade se configurava. Cardoso (Schwartz, 2001, p. 348) diferencia o ato de olhar daquele de ver. Ver, segundo o autor, denota certa passividade de um observador de olho desatento. Ao olhar, o sujeito perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto: quer olhar bem, ver de novo, ver o novo. É no passo lento do *flâneur* que a visão se torna olhar e que o espaço ganha textura e espessura. Entretenimentos surgidos no *fin-de-siècle* como os museus de cera, os panoramas e o cinema se apropriaram da *flânerie*, retirando-a do espaço urbano concreto e inserindo-a em suas representações.

O olho do cinema, da câmera, mesmo que diferente daquele do ser humano[13], desde os primeiros filmes dos Lumière soube *olhar* para as cidades, captar seus detalhes, sua gente, seus edifícios, seus becos. Os vários operadores de câmera enviados pelos irmãos cientistas para captar imagens ao redor do mundo eram estrangeiros às cidades que visitavam e, naturalmente,

(a locação ou o estúdio) nem àquele onde se encontra o espectador (quaisquer cinemas ou salas com um videocassete ou DVD). Ele é a junção da *geography in film* (as representações em tela) e da *geography of film* (os significados constituídos a partir da experienciação do filme pelo espectador), valores que não simplesmente refletem a sociedade, o espaço e os lugares ou a eles se referem, mas ativamente participam da produção e consumação dos sistemas culturais dos quais fazem parte (Hopkins, 1994, p. 50).

[13] Jean-Louis Comolli insiste na separação dos olhares cinematográfico e do ser humano: "Assim como o pintor fecha um olho para apreciar a convergência das linhas, o orifício do visor da *câmera obscura* fecha um olho só dos meus olhos num ponto de vista fixo e único. O que continuo chamando de 'meu' olhar está sujeito, na realidade, a este ponto de vista solitário [...] O cinema só tem um olho e este olho não é muito humano" (Comolli, 1995, p. 150-151). Entretanto, acredito



que estas supostas diferenças são mais bem explicadas a partir do conceito de representação. As características técnicas de uma câmera de filmar em movimento – agente inicial das representações do espaço no cinema – não invalidam de forma alguma, creio eu, a sensação similar de percurso no tempo e no espaço de uma experiência concreta.



No *Musée Grévin*, o público flanava por cenas que lhe eram de acesso impossível no cotidiano: era possível, por exemplo, vislumbrar a vista de Paris sob o ponto de vista da Torre Eiffel semi-construída (acima) ou penetrar o camarim de uma artista da *Comédie Française* (ao lado). Fonte: Charney e Schwartz (2001).

tornavam-se curiosos, atentos, querendo esmiuçar e entender o texto das novas cidades registradas em celulóide. Estes primeiros cineastas, além de viajantes, tornavam-se *flâneurs* de câmera em punho. Não que a *flânerie* se restrinja a forasteiros: os textos de Benjamin e filmes como *Berlim, sinfonia de uma cidade* (1927) revelam que flanar é uma escolha. Benjamin consegue enxergar poesia nas vitrines e encantamento nas ruas da Paris que tanto conhecia, assim como o diretor alemão Walter Ruttmann percorre sua Berlim da manhã ao anoitecer e, quase como um detetive, revela todos os ritmos, personagens e lugares da cidade. Neste filme, o *flâneur* é o diretor, que revela as miudezas que o passo apressado do dia-a-dia não consegue captar.

O apressado

> Pontualidade, calculabilidade, exatidão, são introduzidas à força na vida pela complexidade e extensão da existência metropolitana. (Simmel, 1987, p. 15).

O *flâneur* caminha devagar, e não à toa a ele está associada à idéia de ócio. Seu caminhar lento em busca de prazer desmesurado é de quem está, literalmente, a passeio. Mas a metrópole moderna pede maior aceleração. Os muitos compromissos diários marcados no tempo do relógio, do trabalho e do dinheiro exigem que o indivíduo esteja muitas vezes apressado. Fruto da velocidade intrínseca à metrópole moderna, esse caminhar da pressa, do destino certo e da abstração do espaço urbano era chamado na virada do século de "andar à americana" ou "passo inglês". O que o caracterizava era

> sobretudo a atitude de total desprendimento por tudo e por todos que est[avam] ao redor. Esse ato de introversão implica[va] a possibilidade de concentração em outros assuntos alheios àquele lugar e àquelas pessoas, ganhando tempo pessoal, [...] entendido como mais importante que a realidade adjacente imediata. (Sevcenko, 1998, p. 551).

O *flâneur* tem uma relação de prazer espacial com a cidade. O apressado tem uma relação temporal e mais neutra, em que o espaço urbano é colocado em segundo plano. Simmel defendia a idéia de que uma busca desmesurada pelo prazer na metrópole causaria uma agitação tão grande dos nervos que estes passariam a não reagir mais. Para se proteger e não "colapsar sua personalidade", o metropolitano não responderia a todos os estímulos da metrópole. O filósofo chamava esse desligamento neural do indivíduo de "atitude *blasé*", uma incapacidade de discriminar que faz os objetos aparecerem num tom uniformemente plano e não merecerem preferência uns sobre os outros (Simmel, 1987, p. 16).



Acredito que o *blasé* é aquele que se recusa a apreender os detalhes da cidade, renuncia olhá-la, apenas a vê. Sua opção de ser estrangeiro do espaço momentaneamente não mais existe pois foi atropelada pela velocidade do dia-a-dia. O *blasé* é um apressado, é um homem das ruas e das multidões de anônimos agitados que diariamente se acotovelam querendo chegar ao seu destino o mais rápido possível. Captados desde as lentes dos primeiros operadores de câmera, os apressados das cidades sempre estão presentes nos filmes.

Aurora (1927) e *Berlim, sinfonia de uma cidade* assinalam essa maneira de circular pelo espaço. No primeiro filme, as personagens do meio rural se intimidam diante desta massa, andando desgovernadas na multidão. A velocidade e o anonimato, estranhos ao ritmo do campo, fazem com que se sintam desprotegidos. Já no segundo filme, Ruttmann, em sua narrativa ao mesmo tempo estilosa e documental, mostra essa mesma massa anônima percorrendo os espaços da cidade, absorta do ambiente e mais ainda da câmera que a filma. Pode-se ver nitidamente na edição final o corte nos exatos momentos em que os pedestres percebem a câmera, ou seja, quando são despertados por ela de sua imersão em si mesmos, apreendem o ambiente e esquecem a pressa. Ruttmann dá pouca atenção ao *flâneur* romântico, função que destina apenas a si mesmo: *Berlim* é um filme eufórico, de exaltação à cidade, à modernidade, à tecnologia e à mecanização e, por isso, o apressado *blasé* ganha destaque nas imagens captadas por sua lente investigativa. Mas diante de um filme tão vertiginoso e de imagens tão fugazes, pode-se perceber que o apressado nem é tão veloz: ele se torna lento se comparado aos meios de transporte mecânicos captados pela lente do cineasta.

O passageiro, o motorista, o pedestre

> A revolução dos transportes ocorrida nos séculos XVIII e XIX precipitou mudanças perceptivas e psíquicas fundamentais nos sujeitos humanos e nas fantasias que governam seus modos de interação com as paisagens atravessadas e vistas: mudanças que sugerem uma ligação estreita entre a história das tecnologias de transporte e dos dispositivos óticos – da fantasmagoria ou cinema – de tal modo que a história dos veículos automotivos é, desde o começo, a história das câmeras de cinema. (Schnapp, 1999, p. 23).

> De repente há um estalo, tudo se apaga e um trem numa ferrovia aparece na tela. Ele dispara como uma flecha na sua direção – cuidado! A sensação que se tem é como se ele se arremessasse na escuridão até onde você está sentado e fosse reduzi-lo a um saco de pele estropiado [...] e destruir

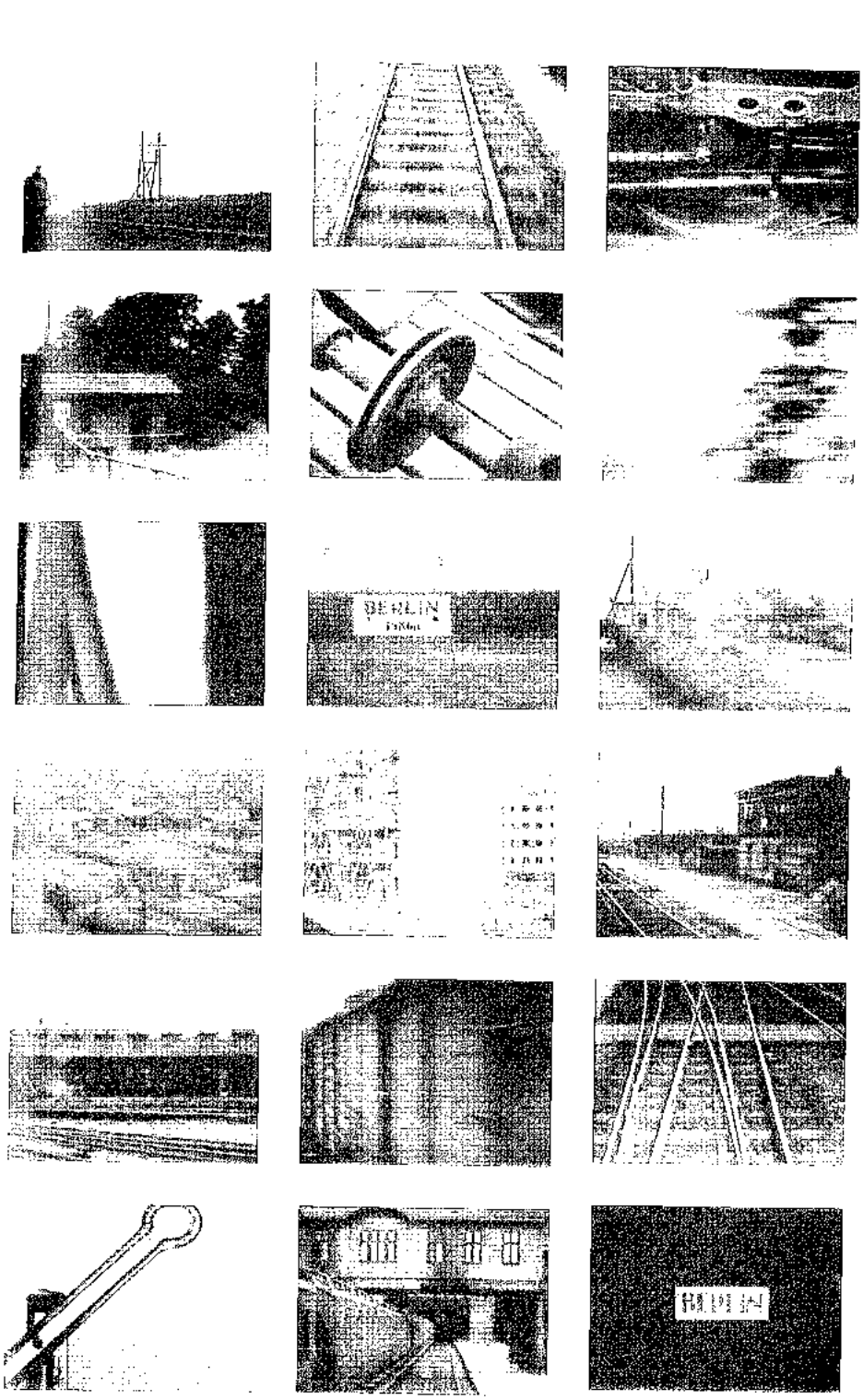
> o salão e esse prédio [...] tornando tudo em fragmentos e pó. (Máximo Gorki apud Sevcenko, 1998, p. 517).

Um trem surge acelerado. De dentro do vagão se vê a paisagem em movimento: inúmeros postes de energia vão surgindo velozmente, saindo logo do campo de visão. Uma pequena casa, no meio do espaço ermo, pode ser percebida, mas a rapidez do trem impede a apreciação de seus detalhes e a conferência de se está abandonada ou não. Árvores surgem como manchas disformes. Cruza-se uma ponte e, mais adiante, uma placa indica: "Berlim 15 km". Em seguida são vistas algumas casas e, logo depois, um pequeno núcleo urbano. Seguem-se gradativamente construções de maior porte, edifícios de dois ou três andares, alguns ainda em construção. Ao longe se vê uma estação ferroviária, no primeiro plano muitos trilhos. Um outro trem cruza a janela do vagão velozmente, impedindo a visão. A paisagem ressurge em gasômetros e edifícios cada vez mais altos. O trem desacelera e entra na estação. Um texto indica: "Berlim".

A seqüência descrita, da abertura de *Berlim, sinfonia de uma cidade*, capta de maneira ímpar a mudança na percepção da paisagem ocorrida com a tecnologia dos transportes. Em um intervalo curto de tempo, o espaço percebido em caminhadas, sobre cavalos ou em cabriolés não muito velozes, passou a ser visto também de dentro de carros, trens e aviões. A paisagem adquiriu uma nova forma, efêmera e furtiva, de visibilidade muito distante da contemplação estática ou do movimento ligeiro. Se o *flâneur* é aquele que olha a cidade e o apressado é aquele que apenas a vê, motoristas e passageiros de trens, bondes e automóveis mal a enxergam.

Em *Aurora*, Murnau cria, a partir do recurso do *process shot*, uma seqüência bastante significativa no que diz respeito à junção de paisagem, deslocamento e velocidade: quando o fazendeiro leva sua mulher para um passeio de barco, com o objetivo de afogá-la, logo se arrepende. A esposa, entretanto, percebe as intenções do marido e foge desesperada. Sem muito pensar, salta para dentro de um bonde em movimento, o mesmo sendo feito pelo marido. Enquanto ela chora e ele se desculpa, pode ser vista a mudança gradativa da paisagem, numa velocidade bastante inferior àquela do trem de Ruttmann, que permite a apreciação dos detalhes: primeiro, uma vegetação densa; um pouco adiante grupos rarefeitos de pequenas casas e, por fim, edifícios altos surgindo paulatinamente até a chegada suntuosa em uma belíssima metrópole. Ruttmann e Murnau, em filmes do mesmo ano, mas de países, estilos e processos técnicos diferentes, transformaram o espectador em passageiro, revelando a estética na apreciação do espaço nas velocidades inerentes ao trem e ao bonde.

Para Giucci (1999, p. 65), a tecnologia dos transportes proporcionou a popularização do fenômeno da mecanização, a partir de uma relação entre beleza e velocidade. De fato, as novas



No prólogo de *Berlim, sinfonia de uma cidade* (1927), tem-se a representação do espaço sob a ótica do acelerado deslocamento de um trem.
Imagens capturadas digitalmente do VHS do filme.

percepções da paisagem logo influenciaram pintores como Van Gogh e Turner, e escritores como Victor Hugo. E o cinema, arte da imagem em movimento, foi testemunha e difusor da nova apreensão do espaço. Vale lembrar que já no primeiro filme exibido a um público pagante, *A chegada de um trem a Ciotat* (1895), um meio de transporte se apresentava como figura central. Mas só no ano seguinte, em Veneza, um operador de câmera dos Lumière teve a feliz idéia de, em vez de filmar as gôndolas do ponto de vista do cais, filmar a cidade de dentro de uma gôndola. Mesmo a partir de um transporte não-mecanizado, nascia a técnica cinematográfica do *travelling*, rapidamente utilizado na velocidade alta dos carros e trens.

A condição cinematográfica de *passageiro* tinha nos chamados *tours* urbanos sua expressão máxima. O *tour* urbano era um dos espetáculos apresentados em 1900 na Exposição Universal de Paris: os espectadores entravam em um vagão artificial de trem, que ficava estacionário, tendo à sua frente uma grande tela de cinema, onde eram mostradas imagens filmadas a partir de um trem em movimento. Os direitos deste *show* foram posteriormente adquiridos pelo americano George C. Hale, um ex-chefe de bombeiros que enriqueceu encenando simulações de combate ao fogo. Hale patenteou a invenção sob o nome de *Hale's Tours and scenes of the world*. Sua primeira apresentação nos EUA foi em 28 de maio de 1905, popularizando a atração rapidamente no país, como também no Canadá e na Grã-Bretanha. Nos primeiros anos da atração, os filmes se restringiam à captação de imagens a partir de um trem em movimento. Mais tarde surgiram as pequenas ficções: em meio às mudanças da paisagem vistas do "trem", percebiam-se pequenos eventos narrativos, geralmente envolvendo o assalto do "veículo", caso de *The great train robbery* (1904) e *The hold-up of the rocky mountain Express* (1906). Sua popularidade era imensa: basta saber que em 1905 já havia quinhentos "trens" funcionando, só nos EUA (Machado, 1996, p. 170), e que versões reduzidas do equipamento utilizado por George C. Hale em suas apresentações figuravam nos catálogos da Sears – famosa empresa americana de venda de produtos pelo correio para o "público rural". Não só o homem do campo e sua família tinham a possibilidade de ter o entretenimento das grandes metrópoles, como eram encorajados a abrirem seus negócios, sendo os apresentadores da invenção em suas pequenas cidades (Keller, 2001, p. 238). Consta que a ilusão da atração era tão boa – o vagão tremia, o trem apitava, as rodas faziam barulho, ventava – que muitos espectadores acenavam para as personagens presentes na película (Costa, 1995, p. 5-6).

A relação dos indivíduos com o progresso tecnológico que gerou tanto o cinema como os meios de transporte não era só de deslumbramento. O sentimento angustiado descrito por Máximo Gorki ao ver *A chegada de um trem a Ciotat* é pouco, se comparado ao medo



que acometeu parte do público na mesma sessão. Diz-se que um grande número de espectadores correu desesperadamente para fora da sala de exibição temendo ser esmagado pelo trem em movimento.[14] Na alma moderna já residiam tanto o fascínio quanto a apreensão em relação ao progresso tecnológico. Em 1929, Sigmund Freud explicava que

> o poder recentemente adquirido sobre o espaço e o tempo, a subjugação das forças da natureza, consecução de um anseio que remonta a milhares de anos, não aumentou a quantidade de satisfação prazerosa que [os indivíduos] poderiam esperar da vida e não os tornou mais felizes [...] [S]e posso, tantas vezes quantas me agrade, escutar a voz de um filho meu que está morando a milhares de quilômetros de distância, ou saber, no tempo mais breve possível depois de um amigo ter atingido seu destino, que ele concluiu incólume a longa e difícil viagem [...] não houvesse ferrovias para abolir distâncias, meu filho jamais teria deixado sua cidade natal e eu não precisaria de telefone para ouvir sua voz; se as viagens marítimas transoceânicas não tivessem sido introduzidas, meu amigo não teria partido em sua viagem por mar e eu não precisaria de um telegrama para aliviar minha ansiedade a seu respeito [...] Enfim, de que nos vale uma vida longa se ela se revela difícil e estéril em alegrias, e tão cheia de desgraças que só a morte é por nós recebida como uma libertação? (Freud, 1974, p. 108).

A morte como elemento de libertação de um mundo cuja aceleração no espaço e no tempo e a dependência em relação a máquinas de todo o tipo não são tão satisfatórias se relaciona com a perspectiva do acidente de Marinetti e os demais futuristas, hibridismo de medo e fascínio. Schnapp percebe a velocidade como elemento que assume caráter de droga ou estimulante, uma vez que a tecnologia criou uma separação entre a superfície viajada, a força de propulsão e o viajante individual. Redimensionado em si e em seus limites pelas repetidas experiências deste *excitant moderne*, o metropolitano se encontra preso a um círculo vicioso que necessita incessantemente de um novo estímulo para manter o mesmo nível de intensidade e velocidade. Assim, o acidente se torna necessário dentro desta estrutura viciosa, iniciando um novo ciclo de hiperestimulação, que requer espectadores para transmissão de seu estímulo ao mundo (Schnapp, 1999, p. 24).

Freud (1976), referindo-se ao teatro, via como curiosa a postura das platéias diante da encenação de tragédias. Ele se intrigava com o fato de que, apesar de as cenas tratarem de situações altamente desprazerosas, eram vividas como entretenimento. Ao mesmo tempo, em sua

[14] Apesar da fuga dos espectadores do *Grand Café* já ser parte não só da História mas também da mitologia do cinema, vale lembrar que autores como Gunning (1995) duvidam enfaticamente deste fato.

experiência clínica, seus pacientes experimentavam, repetidas vezes no dia-a-dia, uma mesma situação de desprazer que, via de regra, gerava uma angústia que dava falsa impressão de preparo para dissabores posteriores, mas que ao mesmo tempo auxiliava na elaboração de questões traumáticas. Singer (2001), ao transportar os conceitos freudianos para o contexto cinematográfico, coloca o cinema como elemento de estímulo à ansiedade do espectador metropolitano: por meio da visualização de repetidas experiências urbanas – muitas delas desprazerosas –, realiza-se uma expressiva "compulsão à repetição", nos termos de Freud, visando a uma adequação às situações que se possa vir a enfrentar nas vivências cotidianas. Assim, assistiríamos no cinema a tragédias urbanas e voluntariamente nos submeteríamos às sensações espaciais desagradáveis delas derivadas, no intuito de nos prepararmos para dissabores reais que a cidade concreta pode vir a nos proporcionar.[15] Realmente, acidentes, atropelamentos e colisões de meios de transporte sempre estiveram presentes nos filmes, sendo cada vez mais "realistas" e freqüentes nas telas por conta dos apurados efeitos visuais conseguidos pela eficácia dos meios técnicos digitais hoje largamente utilizados.

[15] Em outros dois trabalhos, relacionei a interpretação de Freud por Singer às imagens do atentado em 2001 ao *World Trade Center* que, sobretudo na imprensa, foi inúmeras vezes comparado às seqüências de filmes de ação norte-americanos (Name, 2002 e 2003b).

Considerações finais

Experienciar a cidade é nela se deslocar. É a partir dessa circulação constante e intensa que o meio urbano é apreendido, decodificado, sendo por certo uma das principais maneiras pela qual valores e sentimentos em relação à metrópole se configuram e muitas das suas representações, positivas e negativas, tomam forma.

O cinema, arte das *motion pictures*, traz em si o deslocamento. A partir das variadas acelerações da câmera e dos objetos filmados, o espectador tem experiências próximas àquelas da *flânerie* ou do andar à americana, ou a de um passageiro de qualquer meio de transporte. Tais velocidades distintas alteram a percepção do espaço, o que o cinema pode mostrar muito bem em suas imagens.

Analisar os filmes a partir dos deslocamentos neles presentes faz perceber que, na verdade, o cinema não só reflete como efetua muitas das representações sobre as cidades. Fixo em uma poltrona na sala de projeção, o espectador se desloca no tempo e no espaço, conhecendo lugares nos quais nunca pisou e reconhecendo ou estranhando aqueles que conhece, levando consigo para fora da sala de cinema novas impressões sobre o mundo. Singer e Freud foram aqui utilizados especificamente nas representações negativas do deslocamento mecânico, mas o movimento inerente ao cinema e suas repetidas representações como parte de uma "preparação para o dia-a-dia" podem se relacionar, de fato, aos mais variados sentimentos relacionados à cidade, da paixão ao medo. O cinema, na verdade, tanto influencia quanto reproduz sensações e sentimentos relaciona-



dos à experiência cotidiana do espaço. Se, por um lado, o *continuum* de espaço-tempo de um filme é singular e coerente apenas dentro de sua própria construção, não se pode negar que a experiência desse *continuum* por parte da audiência traduz idéias e sentimentos existentes no espaço concreto, que fora do filme se encontrariam fragmentados e seriam efêmeros.

As categorias aqui apresentadas não são estanques e excludentes. É fácil perceber que o viajante engloba todas as demais categorias – e vale lembrar que associado a este está o estrangeiro e sua oposição, o nativo. O viajante pode estar em um carro, o *flâneur* é um pedestre, mas com certeza há também o *flâneur* mecânico e um passageiro pode também estar muito apressado. É importante averiguar, portanto, de que maneira nossa experiência cotidiana da cidade está condicionada a estes diferentes percursos e acelerações, que por certo também trazem em si percepções distintas do espaço urbano.

Como se vê, são muitas as abordagens que o entrecruzamento da cidade com o cinema pode proporcionar. Centrado na questão do deslocamento em suas múltiplas facetas – e em suas variadas representações – este trabalho visou a propor uma abordagem menos usual do tema. Muito há ainda a ser investigado, mas acredito ter sido marcado um ponto de partida para deslocamentos teóricos futuros.

Referências bibliográficas

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

BENJAMIN, Walter. Tiergarten. In:_____. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

_____. Paris: a cidade no espelho. In:_____. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

_____. A obra de arte na era de usa reprodutibilidade técnica. In:_____. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRUNO, Giuliana. City views: the voyage of film images. In: CLARKE, David B. (ed.). *The cinematic city*. London: Routledge, 1997.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa R (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CLAVAL, Paul. As abordagens da geografia cultural. In: CASTRO, Iná Elias de; COSTA GOMES, Paulo César da; CORRÊA, Roberto Lobato. *Explorações geográficas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. *Cadernos de antropologia e imagem*, n. 4. Rio de Janeiro: NAI/UERJ, p. 149-183, 1997.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.

FERREIRA, Luís. Felipe. Acepções sobre o conceito de lugar e sua importância para o mundo contemporâneo. *Território*. Rio de Janeiro, Ano 5, n. 9, p. 65-83, jul./dez. 2000.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In:_____. *Edição brasileira standard das obras completas de Freud, v. XVIII*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1976.

_____. O mal-estar na civilização. In:_____. *Edição brasileira standard das obras completas de Freud, v. XXI*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1974.

GIUCCI, Guilhermo. Máquinas e estética. *Lugar comum*, n. 8, Rio de Janeiro, p. 63-87, mai-ago 1999.

GUNNING, Tom. Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador incrédulo. *Imagens*, n. 5, p. 52-61. São Paulo, ago-dez 1995.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1994.

HOLZER, Werther. O lugar na geografia humanista. *Território*. Rio de Janeiro, Ano 4, n. 7, p. 67-78, jul./dez. 1999.

HOPKINS, Jeff. Mapping of cinematic places: icons, ideology and the power of (mis)representation. In: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. *Place, power, situation and spectacle. A geography of film*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994.

KELLER, Alexandra. Disseminações da modernidade: representações e desejo do consumidor nos primeiros catálogos de venda por correspondência. In: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa R (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MACHADO, Arlindo. Cinema e virtualidade. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MARINETTI, F. T. Fundação e manifesto do Futurismo. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In:_____. *A significação no cinema.* São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 15-28

NAME, Leonardo. O espaço urbano entre a lente e a retina: imersão nos escritos sobre cinema e cidade. In: _____. ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 10, 2003, Belo Horizonte (MG). *Encruzilhadas do planejamento:* repensando teorias e práticas, anais. Belo Horizonte: ANPUR, 2003a. (Disponível em CD-ROM).

_____. O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência. *Arquitextos* (revista eletrônica), nº 33, fev. 2003b. Disponível na INTERNET via http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq033/bases/02tex.asp. Arquivo consultado em 7 fev. 2003.

_____. *Cinema e cidade: paisagem urbana, realidade e imaginário.* 2002. Monografia (especialização em Sociologia Urbana) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SCHIEL, Mark. Cinema and the city in History and theory. In: SCHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (eds.). *Cinema and the city. Film and urban societies in a global context.* Oxford : Blackwell, 2001.

SCHNAPP, Jeffrey T. Crash: uma antropologia da velocidade ou por que ocorrem acidentes. *Lugar comum*, n. 8, p. 21-61, Rio de Janeiro, mai-ago. 1999.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____. (org.). *História da vida privada no Brasil, v. 3.* São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano.* Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

_____. O estrangeiro. In: MORAES FILHO, Evaristo (org.). *Simmel: Sociologia.* São Paulo: Ática, 1983.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo., SCHWARTZ, Vanessa R, (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar.* A perspectiva da experiência. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1983.

Filmografia

LUMIÈRE, Auguste & LUMIÈRE, Louis. *L'Arrivée d'un Train à la Ciota*. França, 1895.

LUBIN, Siegmund. *The great train robbery*. EUA, 1904.

PORTER, Edwin S. *The hold-up of the rocky mountain Express*. EUA, 1906.

MURNAU, F.W. *Sunrise*. EUA, 1927.

NOTARI, Elvira. *Gabrieli il lampionaio del porto*. EUA, 1919.

_____. *È Piccerella*. Itália, 1922.

_____. *Fantasia e Surdato*. Itália, 1927.

RUTTMAN, Walter. Berlin, die sinfonie der grosstadt. Alemanha, 1927.

Abstract

I argue that the experience of the city and its positive and negative images are associated with the displacement within the urban space: the intense flow of speeding crowds on the streets dictated by the working clock, the uncompromised walking linked to leisure, violent accidents provoked by new forms of transportation and the trips made easy by the shortening of distances were and still are caracteristics of the modern metropolis. And, intrinsic to the displacement, is its speed, desired and imposed to the city and its individuals.

The cinematic movement is not real but there is a real sensation of movement in the cinema. Therefore, I intend to examine the experience of displacement in its different forms and speeds in the cinematic and in the empiric city using classic characters of modernity – such as the traveler and the *flâneur* - and some films of the first decades of the 20th Century.

Keywords

cinema, city, displacement, speed.

Recebido em

junho de 2003

Aprovado em

dezembro de 2003

Samba em Brasília:

uma utopia conservadora dos anos 1950

Mônica Almeida Kornis

Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar como o filme *Samba em Brasília* se apropria da utopia de construção de uma nova sociedade que tem como símbolo máximo a nova capital do país. Centrada na polaridade entre ricos e pobres e adequada aos esquemas típicos da chamada chanchada, a narrativa fílmica não se adequa contudo ao ideal de modernidade e de transformação social contido no projeto de Brasília.

Palavras-chave

cinema e história; narrativas históricas; chanchada; Brasília; Juscelino Kubitschek

A utopia de construção de uma nova sociedade e a esperança de transformação social contidas em propostas e discursos ao longo dos anos 1950 tiveram uma de suas materializações no projeto de construção de uma nova capital para o país, Brasília, transformada em símbolo de modernidade. Meta-síntese do Plano de Metas lançado por Juscelino Kubitschek, presidente de 1956-1961, no interior de uma política desenvolvimentista, Brasília trazia na sua construção arquitetônica a consagração da arquitetura moderna brasileira concebida por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que privilegiava a adoção de uma racionalidade modernizadora na organização do espaço social. Renovação política e arquitetônica fundiam-se assim no projeto de Brasília.

As "chanchadas", filmes que mesclavam comédia e musical, com grande sucesso popular, e um dos fortes braços da indústria cultural dos anos 1950,

Nota: Trabalho apresentado no Simpósio Temático "Imagem e História" durante o XXII Simpósio Nacional de História promovido pela Associação Nacional de História – ANPUH, realizado entre 27 de julho e 1 de agosto de 2003 na Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa.

dominavam a produção cinematográfica da época, com um repertório intimamente ligado às questões do cotidiano, remetendo-se ao ideário contido no projeto desenvolvimentista. Criticada pelos realizadores e adeptos do cinema moderno brasileiro nascente nos anos 1950, cuja preocupação era registrar os problemas e as desigualdades sociais da nossa realidade, a chanchada passou a ser resgatada e valorizada anos mais tarde por se constituir como um cinema tipicamente voltado para o gosto popular – distinto nestes termos do modelo dominante do cinema norte-americano – apoiado com um humor irreverente na sátira do cotidiano e na crítica social.

Nosso objetivo é investigar o significado de um dos títulos dessa produção cinematográfica – o filme *Samba em Brasília* – na construção de um imaginário e de uma identidade de nação num momento histórico no qual o projeto utópico em torno da construção de Brasília se firma; e analisar em última instância de que forma essa construção narrativa, com extenso repertório de sátira social e intimamente referenciada àquele momento, mas dentro dos parâmetros e limites daquele segmento da indústria do entretenimento, torna-se documento histórico, posto que analisado criticamente.

Samba em Brasília, com direção de Watson Macedo[1] e produção de Oswaldo Massaini, foi realizado e exibido em 1960, ano de inauguração da nova capital e momento de descenso da chanchada, já em franca concorrência com a televisão. Considerado um título menor dessa filmografia, o filme recebeu na época uma crítica contundente no jornal carioca *Correio da Manhã* (01/10/1960) que o acusava de oportunista, por utilizar a recém-criada Brasília como chamariz para repetir antigas fórmulas do gênero. Embora a referência a Brasília possa ser considerada um apêndice no filme – e nesse sentido podemos entender o elemento oportunista – sua inserção na narrativa ficcional a reveste de um sentido que merece ser analisada, na perspectiva de estudos críticos que pretendam analisar a relação entre formas culturais e contexto histórico. Não há no filme uma irreverência típica dos melhores momentos da chanchada e as situações cômicas repetem fórmulas já consagradas pelo gênero. Nosso objetivo, contudo, é examinar como o filme representa aquela conjuntura histórica e se apropria da utopia de construção de uma nova sociedade, aqui simbolizada por Brasília. Em última instância, trata-se de investigar como *Samba em Brasília,* na condição de produto da indústria do entretenimento, aporta novos significados para um momento da história recente do país cujo espírito do novo estava simbolizado por Brasília.

No interior de uma narrativa que polariza o mundo dos ricos e o mundo dos pobres, desenvolve-se a trama central do filme que tem na atriz Eliana, uma das mais renomadas estrelas da chanchada, sua personagem principal. No papel de

[1] Watson Macedo foi um dos pioneiros da chanchada brasileira, tendo ingressado no cinema no início dos anos 1940, inicialmente na produtora Brasil Vita Filmes e, em seguida, na Atlântida, empresa na qual viria a se destacar como um dos nomes de maior sucesso.



Teresa, protagoniza uma ambiciosa porta-bandeira que ama o samba mas que sonha em subir na vida. Na escola de samba, disputa com a negra Ivete o lugar de porta-bandeira, sendo por esta discriminada por ser branca. A oportunidade para ingressar no universo dos ricos se abre quando se torna por acaso cozinheira de uma família burguesa, cujo filho Ricardo se apaixona por ela. Após algumas dificuldades em ser aceita pelos patrões, apesar de encantar a todos os homens da casa, reverte um plano que visava desmascará-la em festa com gente importante da sociedade carioca. Ela passa a ser acolhida, seduzindo a todos por sua vivacidade e sobretudo pelo número musical que apresenta – cujo cenário e tema musical é Brasília – garantindo aos donos da casa presença em todas as colunas sociais. A ligação com o morro e sobretudo com a escola de samba da qual é passista pesa mais forte, contudo, quando a escola é impedida de desfilar no concurso por estar sem porta-bandeira. Por pressão do agora noivo Ricardo, ela há de optar entre duas situações que se colocam na *diegese* como irremediavelmente distintas: ou a vida abastada ou o morro e o samba. Teresa desiste de uma nova vida de rica para voltar ao morro. Desfila como porta-bandeira na sua escola de samba e ainda garante a vitória.

Todas as características já apontadas por estudiosos da chanchada[2] estão ali presentes: o mundo dos pobres, composto por empregados domésticos, habitantes do morro, sambistas e trabalhadores em geral; e o mundo dos ricos, moradores de mansões debruçadas sobre cartões-postais da paisagem carioca, por vezes eruditos, mas invariavelmente fúteis, oportunistas que vivem do tráfico de influências e são reféns do colunismo social. O humor e a crítica social se localizam preferencialmente no mundo dos ricos, ou na dinâmica de suas casas juntamente com seus empregados, mas nunca no morro, onde a vida simples, coletiva e digna é a tônica. Nesse quadro, os cenários referenciados exclusivamente ao mundo dos pobres e dos ricos, a trilha sonora e as inserções de cenas musicais ao longo da narrativa se revestem de grande importância na definição da própria estrutura polarizadora da construção ficcional por se constituírem como elementos fundamentais na demarcação dos diferentes mundos. A representação do morro no filme merece contudo uma atenção particular, considerando a recorrente presença daquele cenário não só em grande número de chanchadas, mas também no cinema que se gestava naquela época, sob a inspiração do neo-realismo italiano – vide *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos[3] – apesar das distintas propostas já esquematicamente apontadas. Ambos dialogam, contudo, com o universo popular.

Em *Samba em Brasília*, o caráter nacionalista e a identificação simbólica com a modernidade se faz presente no próprio título do filme, além da evocação do caráter popular na referência àquele gênero musical. Da mesma for-

[2] Em particular, os trabalhos de Vieira (1977 e 2003), Catani e Souza (1983), Augusto (1989) e Dias (1993).

[3] Para uma análise detalhada sobre essa questão, ver Fabris (1994).

ma, o cartaz de divulgação do filme coloca em primeiro plano a porta-bandeira com indumentária de nobre, e ao fundo as monumentais linhas arquitetônicas do Palácio da Alvorada, reiterando a fusão popular-nacional-moderno. As seqüências de abertura do filme identificam as situações e os universos tipicamente enfocados pela chanchada: o samba no morro e a casa dos ricos. O filme tem início com um ensaio de escola de samba em que a letra do samba cantado, que em seu refrão evoca "Brasil, Brasil, Brasil", reitera o compromisso com a expressão da nacionalidade. A primeira seqüência anuncia o conflito entre duas porta-bandeiras, Teresa e Ivete, e a certeza do compositor Valdo, apaixonado por Teresa, de que ela sairá vitoriosa. As referências ao universo do samba no morro se fazem presentes com a preparação de fantasias para o desfile, e a singeleza daquele cenário é expressa pela presença de crianças e de cachorros, personagens anônimos que compõem uma descrição superficial daquele espaço em todas as cenas nos quais é apresentado ao longo da narrativa. A ambição social de Teresa é revelada no momento em que, demonstrando felicidade, prontifica-se a substituir sua tia idosa e adoentada na função de empregada doméstica na casa de uma família rica.

Já numa perspectiva de polarização da narrativa, é apresentada a casa na qual trabalha a tia de Teresa, durante os preparativos para a recepção do filho pianista, de volta da Europa. Na realidade, esse primeiro momento no universo dos patrões ocorre na cozinha da casa, um dos espaços privilegiados no filme para cenas de humor, com disputas e desentendimentos entre os empregados. A diferença entre patrões e empregados é revelada, pela primeira vez entre tantas outras, pela comida: a empregada critica salgadinhos e diz preferir moqueca com água de coco, prato de raízes nacionais. Há nessas cenas a primeira referência a Brasília, que parte da mesma empregada em sua crítica ao açougueiro e ao colega de trabalho ao bradar seu desejo de "ir para Brasília, pois lá há respeito". O oportunismo que pode estar contido na inserção desta fala não deve, contudo, ofuscar o fato de, na narrativa, caber a um empregado – um pobre portanto – resgatar um comportamento ético e além disso identificá-lo à nova capital do país, numa postura idealizada em relação a Brasília. O retrato dos patrões se faz, nesse contexto, na rápida presença do patrão na cozinha, demonstrando atenção para com a velha empregada, enquanto sua esposa Eugenia mostra sua obsessão por constar nas colunas sociais.

A representação mais detalhada do morro surge a seguir, tendo como ação principal Teresa preparando feijoada, outro prato nacional, quando mais uma vez a alimentação reforça as diferenças entre os ricos e os pobres. A descrição da vida no morro é quase naturalista, como um quadro fixo no qual se percebem elementos referentes a uma vida simples, harmônica, humilde e feliz, cujos personagens anônimos possuem

papéis bem definidos: tendo o samba como fundo musical, homens tocam instrumentos, meninos empinam pipa, mulheres lavam roupa, cachorros perambulam, enquanto Teresa também se ocupa da alimentação das galinhas. A chamada romantização do popular, expressão utilizada por Ivana Bentes (2000), aplica-se plenamente à caracterização dessas cenas se atentarmos para a composição do cenário apresentado de forma *naif* numa sucessão de planos fixos - pano de fundo para a movimentação de Teresa. Não há o intuito de descrever a precária vida no morro: pelo contrário, ele é cenário das virtudes de sua gente.

A ação terá seu desenvolvimento a partir do momento em que, decidida a trabalhar como cozinheira para substituir a tia adoentada, Teresa ingressa no mundo dos ricos. A demonstração de sua alegria é centrada em sua expressão, e não há um tratamento crítico de sua ambição. Antes de a ação se voltar para a casa dos patrões, a câmera revela o morro em plano fixo, evocado de forma bucólica por meio de crianças que brincam comportadamente, como se preparassem a passagem para um novo cenário na vida de Teresa, e demarcassem suas diferenças.

A presença de Teresa como cozinheira na casa de uma família rica é marcada por uma sucessão de peripécias, que culminará no noivado com Ricardo, filho de seus patrões. Quatro momentos são marcantes no desenvolvimento da narrativa: a estratégia de Teresa na conquista de seus patrões; sua aproximação com Ricardo e o abandono progressivo do morro; sua aceitação na sociedade, consagrada em número musical; e o desencadeamento de uma crise na escola de samba que a exclui do concurso - fato que prepara o momento do desenlace. Em meio à narrativa cujo conflito se fundamenta na oposição entre o mundo dos ricos e o dos pobres, aprofunda-se um conjunto de elementos de idealização da vida no morro, que se afirma como espaço de autenticidade e virtude em contraposição ao hipócrita e fútil mundo burguês – satirizado a todo momento, com o personagem de Teresa como elemento condutor e por vezes revelador dessa questão.

Cabe a ela o toque popular nos preparativos de uma festa na casa dos ricos ao apimentar em excesso os salgadinhos. Após cenas de humor na cozinha e na sala, culminando com a retirada de todos os convidados mortos de sede, Teresa surpreendentemente tem seu emprego garantido por intervenção do patrão e de seu filho, que simpatizam com a nova e bela empregada, e posteriormente por ter a cumplicidade da patroa, a quem introduz na macumba - mais um elemento identificado com o universo popular – para que saia nas colunas sociais como uma das "dez mais". O cenário do Rio de Janeiro é registrado pela primeira vez no filme com a imagem do Pão-de-Açúcar ao fundo da varanda, palco para a apresentação de cena musical do filme. A

afirmação dos vínculos de Teresa com um novo universo fica patente na seqüência posterior em que Teresa, em dia de folga no morro, conversa com seu admirador, o compositor Valdo, sobre suas aspirações. Mais uma vez o morro bucólico reaparece em planos fixos que revelam a simplicidade das casas, as lavadeiras e costureiras trabalhando em suas casas, as crianças empinando pipa, e Teresa demonstra sua ascendência no local ao apartar crianças que começam a brigar. Em diálogo entre Teresa e Valdo, num ponto do morro cuja vista é a cidade do Rio de Janeiro – agora em tomada bem mais distante, delimitando assim o lugar do morro na cidade –, há um embate entre os dois mundos: enquanto ele valoriza o morro pela beleza da situação geográfica e por existir ali uma vida mais unida e feliz, ela afirma seu ímpeto individualista de querer conforto, do seu desejo de vencer na vida, pois já se considera feliz. Não há novamente uma crítica em direção às ambições de Teresa: pelo contrário, ela é tratada como uma pessoa boa e singela, e prova disso é o carinho pelo cachorro que acaricia.

O corte para a casa dos ricos revela a expectativa de patrões e empregados em torno da chegada de Teresa. Há um tratamento cômico no cortejo dos homens à nova empregada, e as diferenças entre os dois mundos revelam novos ângulos. Em conversa na cozinha com Ricardo, Teresa mostra seu estranhamento no manejo de um aparelho eletrodoméstico – isto é, com um bem moderno e inacessível ao povo – e lhe conta sobre a vida no morro: cita a escola de samba, a batucada, o jogo de bolinha de gude, a pipa. Reitera em palavras uma visualidade já apontada nas cenas anteriores. Em nova cena no morro, Valdo revela a Teresa as possibilidades de mudar de vida, pois uma gravadora pretende lançar um disco com suas composições, acirrando a discreta disputa entre o amor verdadeiro de Valdo e a corte de Ricardo. Por outro lado, as situações cômicas prosseguem na mansão, quando a esperta Teresa domina a cena, colocando pai e filho frente a frente num encontro que em princípio seria a sós com ela, e promovendo sessão de despachos de macumba com a patroa, aos quais se agregam os demais empregados da casa.

O momento de aproximação entre Teresa e Ricardo altera a relação da empregada com ambos os mundos. O fundo musical passa a ser da música tema *Samba em Brasília*, identificada desta forma com a ascensão social de Teresa. No morro, passa a ser considerada como metida a grã-fina, não prepara a feijoada de domingo e não se interessa pelo fato de Valdo vir a ter sua música gravada. A indiferença com o morro é marcada quando, após um passeio em carro conversível pelos cenários-símbolos da cidade do Rio de Janeiro, tendo novamente como fundo a música tema, Teresa acaba cedendo ao pedido de Ricardo para que não volte ao morro, faltando assim ao ensaio de porta-bandeira.

Sem Teresa, o morro fica triste: não há som, as crianças não brincam e uma

cena musical evoca tristeza e separação. Na mansão, Teresa recusa suborno da patroa para afastá-la do filho e revela que só não se casou ainda com Ricardo por não ter ainda certeza se o ama. O desejo de ascensão social em Teresa não se configura assim como um gesto hipócrita, pois reitera as suas virtudes, ao contrário das tentativas de uma pretendente de Ricardo, cuja mãe, Beatriz, insiste para que o casamento da filha venha a salvar a família em momento de decadência financeira.

O plano de desmascarar Teresa é sugerido exatamente por Beatriz, com o apoio de sua filha Virgínia, agora transformadas em vilãs. Sugerem aos patrões de Teresa que dêem uma festa para apresentá-la à sociedade e se oferecem para preparar tudo, aparentemente para impedir que os convidados saibam que Ricardo namora uma cozinheira, mas no fundo com a intenção de ridicularizá-la, e, por extensão, a seus pais. Teresa é informada sobre a festa em um restaurante para o qual Ricardo a convida, e a cena musical apresentada no local revela a situação que passa a ter a favela no mundo de Teresa a partir daquele momento: uma maquete de favela, não mais o cenário real, e a música evocam igualmente uma idealização do morro no refrão "pintem a favela, façam da favela a miséria colorida".

A seqüência da festa para a apresentação de Teresa é sem dúvida o ponto alto do filme do ponto de vista da representação da conjuntura histórica em seus múltiplos aspectos. É ainda nesse momento que Brasília se apresenta como cenário do número musical acompanhado pela canção tema *Samba em Brasília*, pela primeira vez cantada. Demonstrando mais uma vez sua esperteza ao se dar conta de que está sendo vestida como uma palhaça, Teresa reverte a situação, troca de roupa e se apresenta elegantemente trajada, encantando a todos ao descer hollywoodianamente as escadas da mansão. Diante de uma sabatina provocada por convidados de Virgínia e Beatriz, Teresa faz sucesso ao revelar-se sagaz, num gesto que a coloca como defensora do nacional, do moderno e do novo, o que a todos mais uma vez encanta. No ápice de seu processo de ascensão social, cabe a Teresa estabelecer uma ponte com todos os elementos de modernidade daquele momento histórico. Diante de perguntas sobre Paris e Londres, ela questiona se alguém já foi a Brasília, esta sim uma novidade, da mesma forma que escapa de uma seleção de nomes da música clássica ao afirmar que prefere a bossa-nova, encantando o colunista social.

Ao solicitar um samba "bem brasileiro" ao compositor Bené Nunes – autor de *Samba em Brasília* – Teresa dá início à apresentação musical juntamente com passistas e bateria sobre as formas arquitetônicas de Brasília. Opera-se nestas cenas uma integração entre o morro e a burguesia, num momento de síntese triunfal do popular, do nacional e do moderno. Há uma correspondência entre imagem e som nes-

te instante apoteótico, como comprovam seus versos: "Do Planalto de Brasília, vou mostrar ao mundo inteiro, o sabor verde-amarelo, do meu samba brasileiro. Gente pobre, gente rica, todos vão candangar *(sic)*... Palácio da Alvorada, bossa-nova de uma nova Canaã, Brasil que trabalha, Brasil de amanhã. Retrato do Brasil, o Brasil de JK, quando o povo vibrou, o gigante acordou, nunca mais vou virar". Brasília se transforma na *diegese* no centro da nação, como elemento integrador de todos os brasileiros. Há uma interação entre povo e arquitetura, expressão de um projeto político identificado com o governo Kubitschek, no destaque às linhas da rampa do Palácio do Planalto, do Congresso Nacional e do Palácio da Alvorada, sobre as quais deslizam passistas com berimbaus e tamborins, onde sambam e jogam capoeira, além da presença dos passistas-candangos, os humildes e homenageados construtores de Brasília. A nova capital é contudo exclusivamente um cenário na construção ficcional, que a todos anima mas que não opera nenhum tipo de transformação social. Ser brasileiro se torna exclusivamente um sucesso para todos: para Teresa e sua gente do morro, que festejam o fato de terem participado da festa, e para seus patrões, que serão saudados pela imprensa como promotores de uma "original *party* que teve um cunho nacionalista e 100% brasileiro".

A narrativa tem seu ponto de inflexão e prepara o momento de seu desenlace e de retorno ao *status quo* – nos moldes do cinema narrativo norte-americano – no momento em que Teresa toma conhecimento de que a escola não irá desfilar por estar sem porta-bandeira, devido à desistência da ressentida Ivete. Teresa já se sensibilizara na cena anterior ao assistir a Valdo na televisão Valdo como intérprete de composição de sua autoria que fala em solidão e abandono. Sua decisão de desfilar não é aceita por Ricardo, reinstaurando nesse momento a diferença entre seus mundos. Ao demonstrar afeto pela gente da favela, solidária com sua vida de miséria e de sofrimento, e que vibra ao ver a escola desfilar, Teresa identifica no morro o *locus* dos valores genuínos, evocando-o como uma família, distante do mundo do conforto e das jóias que ela em algum momento almejou.

Seu retorno ao morro é anunciado de forma triunfal pelo som e por um tratamento visual de uma sucessão de planos com *closes* em *contre-plongée* em Teresa e nas crianças, até então inéditos na narrativa, e que marcam a força da ligação de Teresa com esse universo, identificado como puro e verdadeiro pelos primeiros personagens que a vêem chegar – o cachorro e as próprias crianças. Sua volta possibilita que a escola se inscreva e participe do concurso. Após cena longa do desfile, tendo a frente Teresa e Valdo, e em seguida ao anúncio da vitória da escola, Ricardo sai para um baile com Virgínia, como que selando o fim definitivo com Teresa. O filme termina com um plano geral do

desfile da vitória, e o samba é o elemento que fecha a narrativa, da mesma forma que a iniciara.

A sociedade integrada em Brasília se esvai, há uma volta ao mundo não sonhado por Brasília, o das diferenças sociais. O retorno se faz pelo imperativo de promover a felicidade dos pobres, e unir-se a eles nesse sentimento. Não há uma incompatibilidade com a vida burguesa, mas sim a impossibilidade de viver distante dos valores autênticos e puros que se encontram no morro. Não há uma transformação no movimento de ascensão social promovido por Teresa, mas um retorno ao *status quo* como um dado inerente à sua existência. Não houve maldade na heroína Teresa. Mais do que virtudes, ela encontra no morro uma gente sofrida que só é feliz no carnaval. O popular é vencedor, não como elemento de transformação social, mas como retorno aos velhos sonhos de ver sua escola de samba vencer o concurso no carnaval. Ao lhe ser dado o poder da escolha, Teresa opta pelo seu mundo, o dos pobres, com o qual se identifica. Assim, não se consolida no filme a utopia de construção de uma nova sociedade: há um retorno à estaca zero.

Referências bibliográficas

AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989.

BENTES, Ivana. Retóricas do nacional e do popular. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 26, nov/dez 2000.

CATÂNI, Afrânio M. e SOUZA, José I. de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.

VIEIRA, João Luiz. *Foto de cena e chanchada: a eficácia do star-system no Brasil*. Dissertação de mestrado apresentada na Escola de Comunicação, UFRJ, 1977.

_____. O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. *Acervo: revista do Arquivo Nacional*, Rio de janeiro, v. 16, n. 1, janeiro/junho 2003.

Abstract

This paper intends to analyze how the film *Samba em Brasília* appropriates the utopia of construction of a new society which has as its main symbol the new capital of the country.

Based on the opposition between rich and poor and combined with the so called "chanchada", the film's narrative does not correspond to the ideal of modernity and social transformation as contained in the Brasília project.

Key words

cinema and history; historic narratives; chanchada; Brasília; Juscelino Kubitschek

Recebido em

setembro de 2003

Aprovado em

maio de 2004

A vanguarda revisitada:

releituras de um movimento anti-dogmático

Eliska Altmann

Resumo

Em um contexto denominado por muitos como "pós-moderno", desponta um movimento artístico imbuído de aspectos "modernistas" Em resposta direta à arte "burguesa" e individualista, um grupo de cineastas dinamarqueses decide escrever o Manifesto Dogma 95. O presente artigo discute seu anacronismo voluntário – presente não apenas em seu nome, mas em sua releitura do conceito de "avant-garde" - assim como a possibilidade do "novo" e da "ruptura" por meio de uma arte pura exercida em um mundo onde o marketing é inescapável.

Palavras-chave

movimento cultural, vanguarda, cinema.

Dogma 95 – "organização de diretores fundada em Copenhague na primavera de 1995 com o propósito expresso de se opor a 'certas tendências' do cinema contemporâneo" – surgiu no cenário cinematográfico como uma "ação de salvamento", a fim de concretizar um duplo resgate: a realização de um cinema não individual (anti-autoral e anti-burguês) e não ilusório (anti-indústria-cosmetizada). Por meio de um manifesto no qual consta um "Voto de Castidade" com "Dez Mandamentos" ("a filmagem deve ser feita em locação; o som nunca deve ser produzido separadamente das imagens e vice-versa; a câmera deve estar na mão; iluminação especial é inaceitável; utilizar apenas o formato 35mm; trabalhos óticos e filtros estão

Nota: Esse texto se refere a parte da dissertação de mestrado intitulada "Por uma representação verdadeira: o caso do manifesto cinematográfico Dogma 95", apresentada à Escola de Comunicação (ECO-UFRJ), em fevereiro de 2003.

proibidos; o filme não deve conter ação superficial; alienação temporal e geográfica estão proibidas; filmes de gênero não são aceitos; o diretor não deve receber créditos"[1], seus quatro diretores-irmãos[2] juraram renunciar tanto ao gosto pessoal quanto à criação de uma obra, uma vez que tiveram por objetivo supremo "arrancar a verdade dos personagens e cenários".

Por acreditarem que "a tempestade tecnológica está ordenando o resultado de elevar a cosmética a Deus, já que por usar a tecnologia, qualquer um, a qualquer momento, pode varrer os últimos grãos da verdade no mórbido abraço da sensação", os mentores do movimento firmaram um voto casto a todo o abuso maquínico, responsável, principalmente, pela irrealização subjetiva. Desta forma, na tentativa de estabelecer uma releitura do conceito de vanguarda, o grupo dinamarquês se viu obrigado a contrariar a arte institucionalizada, fecundando, num mundo cada vez mais padronizado, uma pureza artística, reavivando uma concepção antifetichista.

Jogando no campo artístico com a motivação de romper com autoridades e poderes, investindo em uma verdade múltipla, o Dogma 95, contemporâneo ao ápice mecânico e imagético iniciado na Renascença, buscou "desinstrumentalizar" o mundo ao dar uma outra opção que não a massificante. Assim, na busca de uma experiência artística responsável por tornar a arte mais mundana, liberta do uso que reifica sua finalidade inerente, o movimento dinamarquês resgatou uma história de manifestos iniciada a partir de 1910, quando surgiram movimentos como o futurismo italiano, o surrealismo francês, o expressionismo alemão.[3]

Estes pregavam, cada qual com suas características particulares, novos princípios políticos, estéticos e ideológicos. Deste contexto, verifica-se que uma das primeiras tentativas práticas de construir uma produção fílmica por meio de uma série de regras concisas aconteceu na década de 1920 com Dziga Vertov e seu cinema revolucionário de forte engajamento social. Sua série de textos e seus "filmes-propaganda" não-narrativos postulavam contra o cinema "romantizado", teatralizado ou burguês, considerado o "ópio do povo". A partir de uma dimensão reflexiva e de uma filosofia socialista, Vertov defendeu a arte como construção da vida, construção do "homem novo" e de uma sociedade industrial. Filmando a "vida de improviso" com sua "câmera-olho", Vertov focalizou uma militância anti-ilusionista, contrária ao cine-drama burguês.

Durante o período do pós-guerra, o neo-realismo italiano assumiu postura similar ao "registrar" uma ficção documentada. Em um momento de grande crise econômica e social, mantendo uma resistência contra a guerra e o fascismo instaurado há décadas, esse movimento acreditou no mesmo ideal anti-drama-hollywoodiano-glamourizado. Cineastas como Rossellini e De Sica

[1] Manifesto Dogma 95: www.dogme95.dk

[2] Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Søren Krag-Jacobsen e Kristian Levring que realizaram, consecutivamente, os seguintes filmes: *Os idiotas* (1998); *Festa de família* (1998); *Mifune* (1999); *O rei está vivo* (2000).

[3] Segundo João Luiz Vieira, "o termo vanguarda, no âmbito do cinema, refere-se diretamente à tradição de seu uso a partir da *avant-garde* francesa, conforme testemunhamos já nos anos 1910 e com toda a força na década seguinte deste século. De forma mais abrangente, o termo refere-se ao conjunto de movimentos artísticos de radical renovação e profunda ruptura com o passado. No caso do cinema esse impulso vanguardista ganhou contornos diferentes visto que a mobilização não só era voltada para o então presente da forma cinematográfica, como, surpreendentemente, para seu próprio futuro. Mal soavam as trombetas do futurismo italiano já se configurava uma forma específica de



representação de imagens em movimento" (Viera, mimeo, s/d).

retrataram uma autêntica imitação da vida, partindo de cenários verdadeiros com o intuito de revelar temáticas sociais de seu próprio contexto histórico. Anos mais tarde, cineastas franceses, como Truffaut, Chabrol e Godard, desenvolveram uma arte alternativa na "nova onda" da *nouvelle vague*, influenciada sobretudo pela idéia da *caméra-stylo* (a "câmera-caneta"), cujo autor compunha sua narrativa fílmica e assinava embaixo.

Tais revoluções cinematográficas e suas principais características, que tendiam para um modo mais livre de realizar filmes a partir de locações mais freqüentes e um comprometimento mais livre da atuação, foram elementos de grande inspiração para o Manifesto Dogma 95. Como diz Lars von Trier, "o Dogma 95 é evidentemente muito inspirado na *nouvelle vague*, que, na época, agiu como uma verdadeira cura renovadora. Não sei se chegaremos a causar o mesmo impacto, mas talvez ao menos uma vacina de prevenção à doença" (Björkman, 2000, p. 208).

Toda essa atmosfera em prol de uma reação e de uma denúncia do real teria sido incorporada não só pelo Dogma na década de 1990[4], mas pelo Cinema Novo brasileiro, que, trinta anos antes, acabou provando que simplesmente com uma boa idéia na cabeça e uma câmera na mão era possível realizar uma grande obra. Desde então, uma série de artistas e cineastas desenvolveu formas alternativas de arte absolutamente libertas da composição cosmética-industrializada do cinema dominante – vide Cassavetes, Wenders, Loach, entre muitos outros.

Depois de ganhar um vulto global, conferindo certificados a diversos discípulos espalhados no mundo, os criadores do Dogma dizem acreditar que o movimento se arriscou a se tornar justamente aquilo contra o qual lutava, um gênero. Atualmente, pode-se dizer que o grupo perdeu sua força. Como seus "conterrâneos modernos", está praticamente falecido. É justamente sobre essa problemática que o presente artigo se propõe a verificar, pois, além de se aventurar a uma revisão de "conceitos-tabus" como os de verdade e ilusão, o Dogma 95 suscita a análise dos porquês de uma vida tão efêmera quanto à dos movimentos modernistas. Desta forma, o grupo dinamarquês é aqui analisado como um movimento "neovanguardista", a partir do sentido sociológico de tal conceito e da preocupação particular com a maneira pela qual a "autenticidade" (leia-se construção de subjetividade) se expressa na contemporaneidade.

O desejo pervertido

Considerando a sugestão de Foucault de que "o discurso não é aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo, mas também aquilo que é objeto do desejo" (Foucault, 2001, p.10), pode-se perceber que, em seu manifesto e em sua obra, o desejo concretizado do Dogma

[4] Como John Roberts nota, da mesma forma que outros manifestos cinematográficos do século XX, o Dogma 95 enfatiza a paralisia e a decadência do cinema comercial no que concerne ao ilusionismo, à trucagem e ao sentimentalismo. Assim como o neo-realismo de 1950, o grupo de Godard em 1960 e os cinemas de libertação nacional da década de 1970, a relação entre a experiência social e as formas dominantes da narração fílmica são desafiadas no que diz respeito à perda de autenticidade em seu discurso (Roberts, 1999).

obedece à verdade de suas premissas. Pela etimologia do próprio nome do movimento e do título de seu manifesto, é possível verificar que a real intenção da escolha de palavras tão impactantes e estranhas ao nosso tempo, como "Dogma" e "Voto de Castidade", não partiu apenas de uma ironia proposital, mas de uma clara vontade de estabelecer uma transgressão entre o princípio e o ato. Para Lars von Trier, a palavra "dogma"

> tem uma boa consonância, como a palavra comunismo de outros tempos. Para muitos era criancice, mas ao menos conseguimos provocar um debate, e eu acho isso bom. Já fazia muito tempo que não havia uma discussão sobre as razões de se fazer cinema ou sobre a forma que os filmes são feitos. (Björkman, 2000, p. 224).

Se o sentido do Dogma 95 está numa espécie de perversão, tanto dos dogmas cinematográficos quanto da moral contemporânea, seus mandamentos não podiam ficar de fora. Com a idéia de "desistir do controle, sacudir a poeira, e jogar fora o peso da responsabilidade" (Knudsen, 2002), os criadores do movimento postularam suas regras justamente para serem testadas e subvertidas, como sustenta von Trier: "os princípios do Dogma estão aí também para serem aplicados e transgredidos" (Trier, 2001). Com isso, é possível dizer que o Manifesto e o Voto de Castidade estão aí para que se libertem criatividades, vontades e experiências a partir de uma rigidez de ordem estritamente técnica; para permitir que uma catarse aconteça perante estatutos racionalizados. Nesse sentido, uma possível mensagem subliminar do Dogma seria: não siga cegamente regras impostas![5] Talvez esse discurso possa ser lido no que se esconde por detrás, de onde consta uma validade ainda mais preciosa: a de que a (des)obediência técnica só é legítima para a libertação de impulsos criativos. Assim, a vontade de uma lógica de transgressão quase explícita leva a crer não em uma vontade de auto-enganação, mas em uma vontade de brincar com o que foi, com o que é, e com o que está para ser regrado ou institucionalizado, inclusive em forma de manifesto.

A incoerência da liberdade por meio da repressão parece ter aberto um circuito que quer exclamar uma nova e avessa leitura de todo e qualquer manifesto, representando mais propriamente uma "libertação estética". As transgressões impunes não simbolizam mais que propósitos para respeitar uma outra forma política baseada numa estética sublinear, porque, da "impostura" do manifesto, um outro mais pluralmente verdadeiro teria nascido, um "manifesto-antimanifesto", subjetivamente múltiplo em seu formato contemporâneo.

Dos movimentos modernistas pode-se considerar, a grosso modo, que por meio de seus manifestos se propunham

[5] Recado implícito no filme *Os idiotas*, que segundo o diretor Lars von Trier, teria surgido da feitura do manifesto. "A idéia do filme me veio no momento em que escrevemos o manifesto. Pensei em um grupo de pessoas que escolheram se comportar como idiotas, isso é tudo. (...) É verdade que eu escrevi o roteiro em quatro dias" (Björkman, 2000, p. 209).



a separar o velho do novo, o antigo do moderno, criando assim novas formas de concepção artística e intelectual. Tais movimentos objetivavam uma reação direta contra modelos clássicos, uma rejeição à arte burguesa e individualista, uma quebra da continuidade, um conflito, de forma que a arte passasse a ser fundada na idéia de transformação, intrinsecamente ligada ao real, construindo uma nova experiência a partir de si própria. Essa experiência de si compartilha a saída apontada por Foucault[6] da "autoria de si" que, similar ao "cuidado de si", simboliza aqui a idéia de autenticidade, na qual as instâncias "vida" e "arte" estão intrinsecamente conectadas. Da autenticidade, representante de uma racionalidade estética e moral contrária à instrumental, seria criada uma "aura" específica da obra. Por desenvolver um método narrativo experimental, o Dogma 95 não só dialoga, mas possui diversas analogias com outros movimentos de vanguarda. Partindo da hipótese de que estes movimentos se constituíram no período moderno, qual o papel do movimento dogmático surgido na contemporaneidade, e qual a possibilidade de "novo" sugerida por ele?

O ocaso cíclico

Como outras manifestações artísticas, o Dogma enfatiza a estagnação e a decadência da arte comercial. Sua peculiaridade está no caráter técnico e formal exposto na (i)legitimidade do Voto de Castidade, assim como seu matiz ideológico, escasso em nossos dias. Partindo de tais constatações, quais seriam os principais motivos e causas desse movimento ter surgido no espaço do "capitalismo tardio" ao buscar uma espécie de ruptura com modelos estéticos institucionalizados – como explícito já nas primeiras frases do manifesto: "Dogma 95 tem o propósito expresso de se opor a 'certas tendências' do cinema contemporâneo"?

Teóricos como Zygmunt Bauman acreditam que o conceito de vanguarda, por trans mitir a idéia de um espaço e tempo essencialmente ordenados, se desvanece em um mundo como o nosso, no qual esses conceitos já foram deslocados. Nesse sentido, o lugar que possibilita falar de *avant-garde*, que significa "para a frente" e "para trás", teria de possuir dimensões espaço-temporais interajustadas. Seria justamente por esse motivo, segundo teóricos pós-modernos, que falar de vanguarda não faz muito sentido no mundo atual, em que tais dimensões parecem aleatórias e dispersas.

Por outro lado, retomados alguns preceitos de movimentos vanguardistas – como, por exemplo, o oitavo ponto do manifesto do futurismo, que afirma que "nós estamos sobre o promontório extremo dos séculos!... para que olhar para trás, no momento em que desenterrar os batentes misteriosos do impossível? o tempo e o espaço morreram ontem! nós vivemos já do absolu-

[6] Para mais detalhes ver Michel Foucault (1985).

to, já que nós criamos a eterna velocidade onipresente" (Teles, 1972, p. 67) ou do surrealismo, que parece antever princípios baudrillardianos por crer "na resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, tais sejam o sonho e a realidade, em uma espécie de realidade absoluta, de superrealidade se assim se pode chamar" (Teles, 1972, p. 135) – torna-se clara a verificação da existência de uma readaptação discursiva efetuada pelo Dogma, que se realiza como uma redefinição de vanguarda artística, um "neomovimento".[7]

Essa idéia se mostra adversa às teorias que sugerem uma ruptura temporal e uma nova construção do tempo e do espaço que inaugura uma outra era histórica. Nesse sentido, damos preferência ao conceito de contemporaneidade, pelo fato de não definir sua relação com a modernidade, ou melhor, por estar imbuído de uma idéia contínua e de parecer acreditar que as principais instituições modernas ainda estão em vigor. Assim, o Dogma 95 não representaria propriamente uma ressurreição da vanguarda em seu sentido clássico e político, mas a possibilidade de uma "neovanguarda" dentro de um contexto contínuo com significados e funções transformados. Sua capacidade, como um neomovimento, suscitaria um processo contínuo de "protensão e retenção, um complexo revezamento de futuros antecipados e passados reconstruídos" (Lütticken, 2002, p. 129). Dessa forma, o movimento dinamarquês, como movimento artístico, mostra-se capaz de possuir uma autenticidade, uma construção de subjetividade, mesmo nesta época em que teóricos argumentam sobre sua possível fragmentação.

[7] Ao dar sua opinião sobre o que veio a se entender como cinema de vanguarda, o artista francês Fernand Leger sugere que "a história dos filmes de vanguarda é muito simples. É uma reação direta contra os filmes de roteiro e estrelismo. É a fantasia e o jogo indo de encontro à ordem comercial dos outros". Não seria esta a mesma intenção do Dogma 95? (Leger citado por Vieira, mimeo, s/d).

A tomada de consciência artística

Investigar a formação do Dogma 95 como movimento artístico exige a construção de um argumento com base na análise da formação histórica do conceito de grupo e, pormenorizadamente, da formação da autoconsciência ao longo de um processo histórico. Para que esta noção se estruture, é necessário a discutir algumas questões feitas por Karl Mannheim: como, em uma sociedade, surgiram certos grupos sociais voltados para a produção cultural? Como esses grupos passaram a se distinguir?

Para Mannheim, se na Idade Média não havia uma noção plena de autoria nem distinção entre grupos artísticos e intelectuais, estes passaram a existir a partir de um autodescobrimento e da criação de uma identidade específica. É justamente a modernidade que incorpora como característica básica o fato de certas formações sociais que produzem cultura se reconhecerem e se conscientizarem como grupo. Mesmo que seus participantes pertencessem a origens sociais diversas, a cultura aparecia como uma forma de nivelá-los, criando, assim, uma unidade iden-



tária por meio de um desenraizamento social. O "processo de intelectualização", que significa o auto-esclarecimento de diferentes grupos, ocorre durante uma seqüência que se inicia na Idade Média e vai até o Iluminismo, com a perda do monopólio da Igreja, a secularização e a industrialização.

"Período moderno" pode ser entendido basicamente como um termo referente às mudanças nos sistemas social, econômico e político ocorridas no Ocidente a partir do século XVIII. Pode-se considerar, fundamentalmente, que a modernidade implica progresso econômico, urbanização, fortalecimento dos Estados-nação, racionalização administrativa e adventos de movimentos políticos de massa. Além disso, ela tem sido identificada com a busca de um progresso linear e a padronização do conhecimento e da produção, assim como com as descobertas e inovações científicas. Diversos autores que discutem a cultura a partir de uma transição, a partir do aparecimento do "novo" dentro de um processo histórico e de uma perspectiva sociológica sobre o grupo social, tratam desse contexto. Também é nessa atmosfera que surgem os movimentos modernistas ou movimentos artísticos de vanguarda que, atrelados a compromissos políticos revolucionários, eram possuidores de uma concepção "áurea"[8] que propagava um espírito democratizador e um universalismo progressista.

A "autoconscientização" e a possibilidade de novidade artística apresentada pelo Dogma 95 descendem de diversos fatores históricos. Segundo Mannheim, "o tipo novo, formado de início por exemplos individuais a partir da dissolução da visão compacta da Idade Média, vive a busca perene de novos horizontes, procurando perscrutar cada nova verdade" (Mannheim, 1974, p. 70). Nessa medida, o indivíduo dinâmico moderno passa a se dedicar ao nível finito e condicional das coisas em oposição ao medieval que, conformado, abrigava qualquer condição como ordem atemporal de existência. Do processo de secularização, ou desencantamento do mundo, a razão passou a se apresentar como função da história, em que a auto-interpretação teria tomado o posto do onipotente criador. Desse momento em diante, o homem não só teria se tornado autoconsciente, como capaz de motivar a natureza concreta dessa consciência. Tal processo, ocasionado pela possibilidade de entendimento das múltiplas visões de mundo pertencentes a uma nova e complexa civilização, permitiu a secularização conseqüente de um contraste entre o sistema fechado dos eruditos escolásticos e a *intelligentsia* moderna.

Na medida em que o presente interesse está em elucidar o processo de formação dos grupos sociais, dos quais deriva o Dogma 95, a origem social dos intelectuais é relevante justamente para ilustrar as investidas grupais autoconscientes por eles proclamadas. O nascimento da *intelligentsia* balizou o ápice do processo de conscientização

[8] O conceito de "aura" discutido por Walter Benjamin refere-se ao caráter da obra como tradição ou de seu valor como objeto de culto, único, autêntico e inatingível. Conferir um estatuto aurático à obra pode ser uma das propostas dos grupos modernistas. Muitos desses movimentos acreditam na arte como lugar de transformação que, intrinsecamente ligada ao contexto político e social, construía-se como nova experiência de si própria. Teria sido essa a mesma vontade do Dogma 95 criar um novo sentido de aura para sua arte reprodutível? A sociedade enfatizada por Benjamin é aquela que funciona a partir de uma economia que reproduz seus produtos culturais em massa. No momento de sua secularização, a obra tem sido apartada de sua aura, tornando-se, então, produção em série de si mesma. Essa transformação

relacionada à sociedade moderna propicia a produção em série não apenas dos bens de consumo, mas principalmente, da cultura. O momento da perda da aura seria o momento da perda da autoridade de uma tradição, que interfere na relação do espectador com a obra, na sua recepção, afecção e provocação.

social, representada por indivíduos interligados culturalmente, possuidores de um papel social diferente de outros grupos e portadores de uma percepção de mundo distinta, capaz de fazer com que a cultura atingisse sua autonomia. Uma vez que a *intelligentsia* pertencia a uma camada fluida, sua inscrição na divisão social do trabalho não lhe favorecia fácil acesso a outros segmentos da sociedade. Por esse motivo, os intelectuais não reagiam diante de determinadas situações de modo tão coeso como, por exemplo, os operários (uns dos primeiros a conceberem a autoconsciência), os quais, posteriormente, formariam sindicatos e partidos, tornando-se membros da "classe consciente".[9]

Seguindo as características da *intelligentsia*, os movimentos modernistas, cujos membros unidos por um objetivo artístico e cultural pertenciam a classes diferenciadas e desenraizadas, instituíram seu espaço através de manifestações de conscientização das massas. Seu intuito de romper com um tipo de arte e política vigentes fez com que o público reconhecesse tais movimentos, e eles se auto-reconhecessem, como grupos de vanguarda que instituíram atualizações do "novo" e de outros tempos artísticos. Se esses movimentos são denominados modernistas, como seria possível a reflexão do Dogma 95, que se propõe igualmente ao novo e à ruptura com formas artísticas hegemônicas, em pleno fim do século XX? Para discutir essa questão é crucial demonstrar como os cineastas dinamarqueses reincorporam os impulsos da vanguarda a partir de uma consciência de si e da construção de uma autenticidade.

Sobre o termo "autenticidade", Richard Sennett argumenta que seria "o desejo de revelar a própria personalidade no trato social e de avaliar a ação social em termos daquilo que esta mostra das personalidades das outras pessoas. (...) É, primeiramente, um desejo de se autenticar enquanto ator social por meio de suas qualidades pessoais" (Sennett, 1999, p. 25). Desta afirmação provém o argumento de que o movimento Dogma 95 é autêntico na medida em que constrói um manifesto a partir de percepções contextuais totalmente subjetivas. Nesse sentido, os (anti)artistas dinamarqueses, assim como os artistas dos movimentos modernistas, estariam expondo socialmente o que acreditam intimamente. Mais que isso, estariam disponibilizando sua crença interna – pela veiculação mundial do manifesto – para que outros artistas e espectadores também dela compartilhassem. Isso quer dizer que, da mesma forma modernista, os dogmáticos delimitam, na contemporaneidade, um espaço artístico autêntico como forma de crença social.

Assim como os movimentos vanguardistas, que buscavam uma outra relação com o real, vezes exagerada, vezes retorcida, o Dogma 95 apresenta a vontade artística de um choque ficcional (-real) como construção de um real (-ficcional). Por expressar artistica-

[9] Diferentemente da concepção marxista, Mannheim sugere três tipos específicos de classe: 1) posição de classe, que consiste na posição dos indivíduos e dos grupos na ordem social; assim como na sua "afinidade de interesses no interior de uma sociedade diversificada que distribui poder, prerrogativas diferenciais e oportunidades econômicas de modo seletivo"; 2) classe, que designa a uniformidade de indivíduos que operaram de acordo com seus interesses comuns. "A classe, distinta da posição de classe, não pode ser pensada independentemente das ações de indivíduos, mas sim como um grupo



mente tal vontade subjetiva, o movimento dogmático se estabelece em um espaço no qual o *self* vivencia duos imbricados, numa esfera de pulverização entre o público e o privado, tais como autenticidade-representação, realismo-fantasia. Nesse caso, "o sistema de expressão pública se tornou um sistema de representação pessoal. (...) Em suma, as idéias atuais de uma 'autenticidade' em público têm suas raízes numa arma antiideológica que começou a ser utilizada no século passado, na luta de classes" (Sennett, 1999, p. 42).

Se, segundo Ernst Cassirer, é somente na expressão que se faz conhecer o que é comumente denominado de autenticidade – "é aí que o artista vai empregar suas faculdades individuais" (Cassirer, 1994, p. 385) –, é possível afirmar que não falta na expressão dogmática uma faculdade subjetiva de artistas que prezam "exclusivamente pelo processo de filmagem (o '*making of*'), e não pela vida posterior dos filmes – mercado e distribuição" (Vintemberg, 2001). Se houvesse falta de autenticidade e de subjetivismo, elementos próprios de um movimento que se propõe a discutir o "novo", a amplitude global adquirida pelo movimento teria que ser simplesmente desconsiderada.

A faculdade subjetiva do artista e sua expressão sobre o indivíduo – expressão do Dogma por excelência – é construída por Boaventura de Souza Santos, e aqui interpretada, a partir do termo "classe consciente" exposto anteriormente. Tal classe estaria relacionada a uma distinção entre subjetividade e cidadania, em que a primeira não se deixaria subordinar à segunda por meio de uma hegemonia cultural e ideológica. Segundo Santos, ao mesmo tempo em que a cidadania, que versa sobre direitos e deveres, oferece à subjetividade novas formas de auto-realização, ela abrevia a individualidade, tornando os sujeitos unidades iguais pelos direitos e deveres universais e abstratos.

Assim, a igualdade da cidadania acaba por colidir com a diferença da subjetividade, ou, como sugere Foucault, cidadania sem subjetividade acaba conduzindo à normalização. É contra essa normalização que os movimentos de vanguarda, assim como o dogmático, investem, uma vez que prezam por uma acentuação da subjetividade. A subjetividade, segundo Mariana Costa, "não só contempla a incoerência, como não se realiza na ação egocêntrica, necessitando da comunhão na coletividade que integra o filme. O diretor é autor de uma obra de múltiplos autores, mas sobretudo participante da experiência pela qual cada um e todos são marcados de maneira especial, única" (Costa, 1999, p. 87). A análise de Santos é interessante por demonstrar a especificidade da subjetividade perante as estruturas do Estado e da economia. Igualmente, o conceito de "classe consciente", articulado aos movimentos artísticos e de vanguarda, possibilita a mesma distinção dessas estruturas, revelando sua autenticidade.

que reage de modo homogêneo a uma posição econômica idêntica", 3) e, finalmente, classe consciente, caracterizada pela disposição de seus membros em agir coletivamente de acordo com uma avaliação consciente de sua posição de classe em relação a todos os demais estratos da sociedade (Mannheim, 1974, p. 83-85).

Na medida em que sua condição autoconsciente e subjetiva viabiliza a relação coletiva com o mundo, o Dogma 95 incorpora a autenticidade simbolizada da expressão extraída da união entre a arte e a vida. Segundo von Trier, pode-se dizer que, "em termos antiquados, *Os idiotas* é o filme mais político que já fiz" (Knudsen, 2002). O filme corrompe a teoria de Rudolf Steiner[10] de que "os mongolóides são enviados do céu".

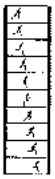
> Seguindo a teoria de Steiner, os mongolóides seriam um dom da humanidade, eles são os visitantes de um outro planeta ou espaço. Eu aprecio muito essa maneira de considerar a diferença como um dom. (...) Os mongolóides são um dom, não por eles mesmos, mas pelo mundo. (...) Eu não filmei Os idiotas com a intenção de defender a tese de Steiner, ela é somente um dos pontos sobre os quais Stoffer, o protagonista da história, funda suas teorias. Por este mesmo motivo, ele corrompe essa idéia e tenta corromper os outros membros do grupo. Podemos fazer aproximações com a política ou com o comportamento de pessoas em grupo. (Björkman, 2000, p. 209-210).

Essa aproximação com o real, tanto no sentido político quanto no comportamental, clarifica a conformidade com uma das concepções das vanguardas históricas, que se baseava na "integração da arte com a sociedade e o cotidiano" (Lütticken, 2002, p. 129-148).

Uma das maiores críticas ao ideal da vanguarda de integração da arte com a vida consiste na "constante 'oscilação' da vanguarda entre ironia, visões utópicas e o desejo de efetuar uma mudança real: as duas primeiras podiam levar à segunda, cuja ela própria podia ser revertida para ironia ou utopia quando frustrada" (Lütticken, 2002, p. 131-132). Tal paradoxo pode ser explicitado pelos próprios criadores do manifesto dinamarquês ao afirmarem que

> existe uma duplicidade implícita no Manifesto Dogma 95. Por um lado, ele contém uma profunda ironia, e por outro é uma séria intenção. Ironia e seriedade estão interligadas e são inseparáveis. O que nos preocupamos foi em fazer uma série de regras. Nesse caso, foi um tipo de jogo chamado "fazendo-regras". Seriedade e jogo vão de mãos dadas. Um claro exemplo disso é que o rigoroso e sério manifesto foi escrito em 25 minutos sob ataques de risos divertidos... Apesar disso, mantemos nossa seriedade. Dogma não é para diversão. É, no entanto, ao mesmo tempo libertador e divertido trabalhar sob regras tão estritas. É essa duplicidade que é a magia do "dogma" (www.dogme95.dk, 2002).

[10] Rudolf Steiner (1861-1925), filósofo e pedagogo austríaco, fundador da antroposofia – estudo da natureza humana sob o aspecto da moral; doutrina espiritual e mística que teve sua origem na teosofia.



Ao problematizar o fato de os movimentos de vanguarda terem sido suprimidos pela forte instrumentalização do mundo moderno, Lütticken questiona o que emerge atualmente das transformações e reiterações da vanguarda. De sua resposta consta o importante argumento de que "sem dúvida que o trabalho de muitos artistas contemporâneos consiste em repetições fáceis, oportunistas e às vezes involuntárias", no entanto, "afortunadamente existem também as repetições ativas e conscientes" (Lütticken, 2002, p. 146-147), apesar de os interesses mercadológicos permearem o mundo da arte. Assim,

> enquanto a crítica e a teoria enfatizam o lado discursivo da arte, elas são também forçadas a encarar sua própria cegueira e natureza provisória. Esta dialética deveria avivar em vez de enervar a reflexão crítica que é crucial para o frágil e urgente de criação e manutenção da arte contracultural. (Lütticken, 2002, p. 148).

Campos em luta: arte ou marketing?

O embate entre arte e mercado é certamente avivado por Pierre Bourdieu, dentro da esfera da autenticidade e da união entre arte e vida, por meio de uma vertente que conceitualiza a noção de "campo" dentro de uma luta entre dois princípios artísticos de hierarquização, o princípio heterônomo, representado pela "arte burguesa", ou "arte comercial", favorável aos que dominam o campo econômico e político – que, referente ao princípio de hierarquização externa, é medido pelos índices de sucesso comercial, pela notoriedade social e pelo reconhecimento do grande público – e o princípio autônomo, representado por meio da "arte pela arte", ou "arte pura"– que, referente ao princípio de hierarquização interna, mede seu êxito a partir do reconhecimento perante apenas seu pares. Essas lutas internas entre os defensores da "arte pura" e os defensores da "arte burguesa" teriam como objetivo o monopólio da legitimidade artística.

Esse debate fornece meios para a reflexão de tais questões relativas diretamente ao movimento dinamarquês. Nesse caso, qual o lugar do Dogma 95 nesse contexto apresentado por Bourdieu? Quais as possibilidades de um manifesto contemporâneo ser percebido como "arte pela arte" e não como uma "jogada de marketing"? Será que o movimento dinamarquês cabe num dos pólos, ou busca modificar a polarização?

No campo bipolar desenhado por Bourdieu, existe uma relação de quase interdependência entre o poder econômico e a obra de arte. Em ambos os pólos desse campo de poder as forças sociais têm um desempenho significativo, o que mostra que a relação de "apropriação recíproca" entre bens materiais e culturais, sociais e simbólicos, é trans-

mitida por gerações. Nessa medida, a construção do campo deveria ser vista como condição para a compreensão e a edificação da própria trajetória social e cultural.

Campo de poder é o espaço das relações de força no qual se estabelecem lutas internas e externas entre agentes ou instituições que têm em comum a posse do capital – econômico ou simbólico – necessária para ocupar posições dominantes nos diferentes campos. Campo artístico constitui um mundo econômico invertido, pois aqueles que nele entram possuem "interesse no desinteresse". Isso significa que esse campo não proporciona remuneração, pelo menos a curto ou médio prazos, quando o capital simbólico pode ser convertido em capital econômico. O campo de produção cultural, com interesse no capital econômico, luta com o campo artístico, com "desinteresse" ou interesse apenas no capital simbólico. É por essas definições que o campo de poder, fundado na estrutura geral da sociedade, subordina os outros campos, ou melhor, o campo de poder faz parte, ou é inerente tanto ao campo artístico quanto ao de produção cultural.

Bourdieu define o campo como uma rede de relações objetivas entre "posições" ou gêneros que dependem da estrutura de distribuição dos tipos de capital que comandam a obtenção dos lucros específicos, econômicos ou simbólicos, em jogo. Essas variadas posições possuem correspondentes homólogos. As "tomadas de posição" são obras artísticas, discursos e manifestos, que criam uma união da leitura interna da obra com as condições sociais de sua produção ou consumo. As transformações radicais dessas tomadas de posição são as revoluções artísticas resultantes de uma transformação das relações entre o campo intelectual e o campo do poder. Elas representam um encontro entre as intenções subversivas de uma parte dos produtores e as expectativas de uma parte do público. Tais tomadas de posição, por se definirem, em sua maioria, negativamente na relação com outras, já que têm como objetivo o desafio, a recusa, a ruptura, representam o auge da vontade de distinção nascida do processo de autoconscientização. Nesse processo de autonomia do campo, os manifestos são criados como manifestações da diferença.

Toda iniciativa de mudança ocorrida no espaço das posições se deve, segundo Bourdieu, aos recém-chegados, ou aos literalmente mais jovens, que, desprovidos de capital específico, afirmam sua identidade ou diferença conferindo modos de pensamento e de expressão novos em ruptura com aqueles em vigor. Nesse universo em que existir é diferir, o novo grupo ou movimento artístico se impõe no campo e as produções até então dominantes correm o risco de incorporar a condição de produto desclassificado ou clássico.

É nesse momento que se inscreve o "espaço dos possíveis" – como os "ismos", por exemplo – apresentado por Bourdieu por meio de categorias de

percepção constitutivas de certos hábitos, como "movimentos" a lançar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a "superar". Em tais espaços, as determinações externas passam a se exercer por intermédio das forças internas do campo, o que quer dizer que quanto mais autônomo, mais o campo impõe sua lógica, a qual pode acabar transformando a obra de arte em fetiche.

Essa tese de Bourdieu se encaixa perfeitamente na conjuntura dogmática, especialmente no momento contemporâneo em que o embate entre arte e mercado, estética e "cosmética", essência e aparência está na pauta do debate, que parece acompanhar a arte desde sua versão moderna. Tal versão viu a obra de arte abdicada de sua função ritual, desmerecida de seu valor aurático de objeto cultural em proveito de um valor como realidade reprodutível a expor. Uma vez que este último valor se expressa em um formato disciplinado, como o próprio cinema das vulgaridades, ou mesmo o drama socrático, ele não corte riscos nem externa angústias e se subjuga a um poder que encobre o verdadeiro papel da arte. É justamente contra esse valor, que se tornou norma e se exerceu autoritariamente dentro de padrões automatizados, que o Dogma 95, com sua inquietude, realiza a função contestatória da obra de arte.

Tal função contestatória, como parte da discussão sobre o confronto entre arte de vanguarda e arte institucionalizada, para Bauman é impossível atualmente, porque "o mercado rapidamente farejou o enorme potencial estratificante que as 'artes incompreensíveis' levaram consigo" (Bauman, 1998, p. 126). Segundo o teórico, "o limite das artes vivido como uma permanente revolução foi a autodestruição. Chegou um momento em que não havia nenhum lugar para ir. (...) Pode-se dizer que as artes de vanguarda demonstraram ser modernas em sua intenção, mas pós-modernas em suas conseqüências" (Bauman, 1998, p. 127). Depois do sucesso comercial ter desferido o golpe mortal na arte de vanguarda, desde então "encaixada" no mundo artístico, o reconhecimento que a vanguarda desejava e temia concomitantemente não tardou, porém, como um resultado inesperado da busca por símbolos portáveis e compráveis. Nesse caso, para Bauman, as artes revolucionárias se suicidaram e a expressão "vanguarda pós-moderna" parece indicar uma contradição de sentidos, pois, se vanguardas artísticas incorporavam atividades revolucionárias, as artes de hoje não têm mais o poder da grandeza da criação, mas apenas a eficiência das máquinas reprodutoras.

No entanto, tomando o próprio movimento Dogma 95 como exemplo, é possível verificar que a arte ainda pode se mostrar competente a apresentar um antagonismo perante um poder midiático hegemônico, ao se expor como exaltação subjetiva. Mesmo que não se valha mais do termo vanguarda em

seu sentido moderno e político, ela não está impedida de se colocar na oposição do debate. Dessa forma, pode até ser que atualmente não caiba mais uma arte revolucionária no sentido clássico, mas negar tal oposição no âmbito da arte seria o mesmo que negar os valores de esquerda e de direita que não perderam sua institucionalização política. Assim, uma vez que as principais estruturas do capitalismo ainda que pulverizadas permanecem vigentes, uma possível pergunta do movimento dogmático seria: como fazer uma arte "política" num mundo plural a partir de narrativas plurais?

Nesse sentido, a presente análise concorda com Adreas Huyssen, quando profere que revisitar a problemática entre cultura de massa, ou baixa cultura, e alta cultura num contexto global serviria para repensar a historicamente alterada relação entre estética e política, discutida pelos movimentos vanguardistas. Essa dicotomia, hoje, teria sido minimizada por uma nova lógica de circulação cultural trazida pelas novas tecnologias midiáticas, sem ter sido, porém, morta. Tal discussão pretende expandir a noção de "modernidades alternativas" e "modernismos do passado" de forma a esclarecer como a condição de globalização pode produzir diferentes formas culturais e novas misturas de tradições locais com operações globais, sem perder o eixo estético-político ou estético-social. Basta ver o movimento dogmático que articula uma estética social local a uma ética política global, não apenas por ser um movimento local que atua globalmente, mas por tematizar, pelo indivíduo micro, o macro.

Na sociedade global de consumo em que tudo teria assumido uma dimensão "cosmética", Fredric Jameson propõe uma revisão da oposição alta cultura/cultura de massa por serem dois fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo. O capitalismo tardio teria exercido sobre esses dois grupos o efeito histórico de dissolvê-los e fragmentá-los em princípios ao mesmo tempo isolados e equivalentes graças à mercantilização universal. Na medida em que a cultura dos modernistas era oferecida não como valor de troca, mas como linguagem estética incapaz de oferecer satisfação mercantil, resistente à instrumentalização, a cultura dos dogmáticos, por desejar ressurgir tal ideário, mostra-se realocada temporalmente, insinuando-se recriadora de uma vontade moderna por excelência.

Teóricos como Jameson constatam que os "dogmas" atuais foram edificados na potencialização de um indivíduo espetacularizado e submetido às garras de um poder midiatizado e tecnologizado. Neste universo, a cultura foi tornada produto, e a inter-relação do cultural com o econômico se estabeleceu numa contínua e recíproca alimentação. Em tempos como estes em que "o indivíduo ousa individualizar-

se", em que a forma última da reificação mercantil na sociedade de consumo contemporânea é precisamente a própria imagem, o Dogma 95 apresenta a proposta de um cinema "humanitário", um cinema que quer buscar uma verdade para além da narração ou da estética, verdade de vontade urgente e explícita que simboliza uma tendência avessa.

Nesse sentido, o movimento dinamarquês põe o marketing em xeque-mate, joga o jogo do sistema sem precisar se prostituir, imacula a cultura – e não a indústria audiovisual com sua promessa casta do Voto, representando uma contracorrente ao cumprir um cinema disforme, "concebido para trazer o frescor, para recuperar uma inocência perdida" em um mundo onde a pureza parece já ter se esgotado na liquidação a varejo. Contrários aos dogmas "imperialistas", os irmãos dogmáticos confessam romper suas regras da mesma forma como se rompem os dogmas religiosos, porém, sem corromperem suas crenças mais intimamente autênticas e artísticas. Foi desencantando os dogmas industriais e secularizando os dogmas sociais que o Dogma 95 fez surtir um reencantamento da obra, que ("re-auratizada") tenta desbanalizar a condição humana provocando sua função pura de manifestar para diferir, sua função coletiva de implodir no público que a escolhe (não que é por ela subordinado) uma outra possibilidade de sensação, tanto de arte quanto de mundo.

Seria exatamente essa liberdade a responsável por fazer a arte pertencer ao estado dos objetos estritamente sem utilidade, não intercambiáveis e únicos, ao estado "das coisas que emprestam ao artifício humano a estabilidade sem a qual ele jamais poderia ser um lugar seguro para todos os homens" (Arendt, 1989, p. 180). Um estado que confere à arte uma estabilidade superior à de outros produtos humanos devido a sua permanência representada pelo próprio vir-a-ser humano. A arte é então capaz de imortalizar a memória do mortal, fazendo com que o homem também se imortalize pelas suas próprias mãos e imaginação. Essa faculdade de permanência que pressente uma imortalidade é a mesma do "autor de si" que, com autenticidade, eternaliza uma obra constantemente vista, lida, ouvida e experimentada.

Referências bibliográficas

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BJÖRKMAN, Stig. *Cahiers du cinéma: entretiens avec Stig Björkman*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BUTCHER, Pedro. Que jogo é esse? *Revista de Cinema*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 18-19, jul/ago 1998.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*. São Paulo, Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.

CONRICH, Ian & TINCKNELL, Estelle. Film purity, the neo-bazinian ideal, and humanism in Dogma 95. *P.O.V.: a danish journal of film studies*, Aarhus, n. 10, dec. 2000.

COSTA, Mariana Amado. Um voto de castidade no cinema contemporâneo. *Cinemais: revista do cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 17, Editorial Cinemais, mai./jun 1999.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.

_____. *História da sexualidade, v. 3*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

HUYSSEN, Andreas. *Reconsidering the high/low debate in global context. Aesthetics and politics in an age of globalization*. Mimeo, Memory Seminar, ago. 2000.

JAMESON, Frederic. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KNUDSEN, Peter Øvig. *The man who would give up control*. www.dogme95.dk, 2002.

LÜTTICKEN, Sven. Secret and publicity. Reactivating the avant-garde. *New Left Review*, London, n. 17, sep/oct. 2002.

MANNHEIM, Karl. *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1974.

ROBERTS, John. Dogme 95. *New Left Review*, London, n. 238, nov/dec 1999.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1999.

SCHEPELERN, Peter. *Film according to Dogma*. www.dogme95.dk

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

TELES, Gilberto M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1972.

TRIER, Lars von – www.dogme95.dk (pesquisa realizada entre 2000 e 2002).

VIEIRA, João Luiz. *As vanguardas históricas: Eisenstein, Vertov e o construtivismo cinematográfico*, mimeo, s/d.

VINTEMBERG, Thomas – www. dogme95.dk (pesquisa realizada entre 2000 e 2002).

Abstract

In a context denominated by many as "post-modern", emerges an artistic movement embedded of modernist aspects. In direct reply to the "bourgeois" and individualist art, a Danish group of film makers decide to write the Dogma 95 Manifest. The present article argues its voluntary anachronism – present not only in its name, but in its new reading of the concept of "avant-garde" – as well as the possibility of the "new" and the "rupture" through a pure art exerted in a world where the marketing is inevitable.

Keywords

cultural movement, avant-garde, cinema.

Recebido em

setembro de 2003

Aprovado em

junho de 2004

Trabalhando com filme:

cinema de observação como etnografia prática

Paul Henley

Resumo

O conceito "cinema de observação" tem sido usado de forma indiscriminada, classificando um amplo conjunto de diferentes práticas de filmagem. Esse uso pode gerar diversos mal-entendidos, tanto de seus métodos quanto de seus objetivos. Na primeira parte desse artigo, identifico os princípios subjacentes à variante do "cinema de observação" que pela primeira vez se desenvolveu na Universidade da Califórnia nos anos 1960 e que subseqüentemente teve influência marcante entre os cineastas-antropólogos. Apesar de o artigo argumentar, em linhas gerais, que os antropólogos como um todo ainda precisam se convencer do valor do "cinema de observação", torna-se essencial demonstrar como ele pode ser usado não apenas como simples instrumento de pesquisa primária. A parte final do artigo propõe várias maneiras práticas pelas quais o "cinema de observação" pode servir não meramente para representar conhecimento etnográfico mas também para gerar este conhecimento.

Palavras-chave

cinema de observação, etnografia, trabalho de campo.

Qualquer disciplina intelectual irá ultrapassar suas motivações anteriores e mudar suas metodologias... Não há necessidade de se argumentar exclusivamente em prol de um único método... Isso é, obviamente, uma perda de tempo. Se diferentes linguagens estão sendo usadas, nós apenas temos que aprender suas regras para evitar confusões.

Colin Young

Nota: O texto que se segue foi traduzido do manuscrito que também está publicado em *Working Images: methods and media in ethnographic research*. Sarah Pink, Kürti László, Ana Isabel Afonso (eds). Londres: Routledge, 2004. Título original: "Putting film to work: observational cinema as practical ethnography". Essa versão foi preparada pelos alunos do curso de Introdução à Antropologia Visual, 2003-4, de Paul Henley, na Universidade de Manchester, Inglaterra, e gentilmente cedida a Cadernos de Antropologia e Imagem. Tradução de Mauro Figueiredo e revisão técnica de Patrícia Monte-Mór.

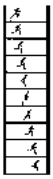
Cinema de observação[1] e antropologia

O termo *cinema de observação* tem sido aplicado para se referir a uma gama de diferentes práticas de filmagem de documentários, algumas das quais se baseiam em princípios e estratégias que se contradizem. Em um extremo, tem sido utilizado para denotar um tipo de produção de filmes no qual não existe nenhum engajamento com os sujeitos, que são filmados a distância, como se de uma torre de observação, com o interesse de se preservar uma suposta objetividade "científica". Em outro extremo, pode ser usado para se referir a documentários de televisão que apresentam tomadas ligeiramente mais longas, um pouco menos de comentários e um pouco menos de entrevistas do que o normal em tais produções. No entanto, o *cinema de observação* do qual eu devo me ocupar neste artigo é a prática de documentário que se desenvolveu pela primeira vez no fim dos anos 1960 em torno do Programa de Treinamento para Filme Etnográfico da Universidade da Califórnia, em Los Angeles (UCLA).

Essa variante do *cinema de observação* se situa em algum ponto entre os dois extremos delineados acima. No centro da abordagem está a idéia de que pela observação rigorosa das minúcias dos eventos sociais e interações, é possível se obter *insights* importantes, não somente acerca das motivações pessoais idiossincráticas dos sujeitos imediatamente envolvidos, mas também das realidades sociais mais amplas de seu mundo social. A filmagem baseada nesse processo de *observação* põe ênfase especial no acompanhamento das ações dos sujeitos e no registro deles em sua integralidade, em vez de dirigi-los de acordo com alguma agenda estética ou intelectual pré-concebida. Mas, o que é muito importante, a despeito da ênfase na observação, também se pretende que seja participativa no sentido de que essa prática 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.

Conforme deixa claro esse resumo, e de acordo com o que se tem freqüentemente comentado, o *cinema de observação* tem muito em comum com o método etnográfico de observação participante que se tem convencionado como uma das características que definem a pesquisa antropológica. Mas há também muito terreno em comum com relação à matéria, já que, como a maioria dos antropólogos, os antropólogos-cineastas tendem a se preocupar principalmente com as pessoas "comuns" em suas vidas diárias. Ademais, como a maioria dos antropólogos, os produtores de filmes *de observação* normalmente não almejam fazer nenhum julgamento moral de seus sujeitos, mas sim apresentar e analisar a visão de mundo que os mesmos possuem, de tal

[1] N. T.: No original, *observational cinema*.



forma a torná-la compreensível para o público que não possua qualquer experiência pessoal direta naquele mundo. Esteticamente, também, existem pontos em comum, no sentido de que o *cinema de observação*, como a maioria dos textos antropológicos, é tipicamente limpo e sem adornos estilísticos.

A existência desses pontos em comum não deve surpreender, já que, embora os principais proponentes e praticantes do *cinema de observação* não tenham vindo de vivências na antropologia, eles desenvolveram sua abordagem em um constante diálogo, ao longo dos anos, com os antropólogos, primeiramente na Califórnia, e subseqüentemente na Grã-Bretanha, assim como em outras partes da Europa, Austrália e alhures. O próprio programa da UCLA se desenvolveu não muito após seu principal arquiteto, Colin Young, ter retornado à Grã-Bretanha em 1970 para dirigir a Escola do Filme Nacional (mais tarde a Escola da Televisão Nacional – NFTS). Mas, alguns anos mais tarde, Young montou um programa semelhante em conjunto com o Royal Anthropological Institute (RAI) e com fundos do Levenhulme Trust. Ele aconteceu na NFTS de 1984 a 1987 e eu próprio tive a sorte de ser um dos participantes.[2]

O *cinema de observação* certamente não é o único método de se fazer filme que pode ser apropriado à pesquisa antropológica, assim como a observação participante não é a única estratégia de trabalho de campo adequada. Existem, sem dúvida, muitas situações e matérias para as quais outras abordagens de filmagem seriam mais apropriadas. De fato, não parece haver nenhuma boa razão para se descartar *a priori* qualquer abordagem de filmagem específica como inadequada à antropologia. Com certeza, podemos concordar com a visão de Colin Young descrita na epígrafe, na introdução desse capítulo, que diz que tal exclusivismo é uma "perda de tempo". Em vez disso, só é preciso pedir que os defensores de uma determinada abordagem demonstrem sua congruência ou relevância para com algum aspecto do projeto antropológico mais amplo. Isso abre a porta para uma gama inteira de possibilidades, incluindo o documentário poético e até de ficção, que, de qualquer forma, nada mais são que terrenos no campo da filmagem que já foram efetivamente colonizados em nome da antropologia de Jean Rouch. Mas mesmo que se reconheçam essas possibilidades múltiplas, ainda é o caso de ter potencialmente uma correspondência harmoniosa entre o *cinema de observação* e a antropologia como ela se constitui no presente.

No entanto, quaisquer que sejam as compatibilidades a respeito da metodologia e do assunto abordado, ou da ética ou estética, na prática real, o *cinema de observação*, assim como a filmagem antropológica de uma forma geral, continua a operar numa espécie de gueto no qual seus defensores passam a maior parte do tempo falando entre si, em vez de se engajarem num "diálogo mais amplo com a antropologia".

[2] Os outros participantes eram John Baily (hoje professor do Departamento de Música, no Goldsmiths College, na Universidade de Londres), Marcus Banks (do Instituto de Antropologia Social e Cultural da Universidade de Oxford) e Felicia Hughes-Freeland (do Departamento de Sociologia e Antropologia da Universidade de Swansea). Posteriormente, em uma espécie de extensão ao esquema patrocinado pelo Granada Centre for Visual Anthropology, da Universidade de Manchester, Anna Grimshaw freqüentou a Faculdade entre 1991 e 1992, depois de sua indicação para uma palestra no Centro.

Como conseqüência disso, a dura verdade é que, a despeito de mais de três décadas terem se passado desde o surgimento do *cinema de observação*, ainda há uma evidente falta de articulação entre a produção de filmes e a antropologia de primeira linha baseada na literatura.

Existe uma certa tendência entre os antropólogos-cineastas e seus admiradores críticos em adotar uma posição de superioridade moral e em sugerir que isso se deve a uma série de inadequações dos escritores dos textos. Argumenta-se, geralmente, que a antropologia acadêmica se encontra um pouco confusa com o que fazer com o visual, ou, pior ainda, com o "iconofóbico", ficando extremamente receosa acerca do desafio que a mídia visual apresenta para métodos estabelecidos e epistemologias.[3] Embora um dia tenha havido uma verdade considerável nessas avaliações, eu pessoalmente sinto que não existe, no presente, qualquer hostilidade marcante com relação ao visual dentro do campo mais amplo da matéria. Pelo contrário, minha impressão é de que, como resultado do ressurgimento de um interesse geral na etnografia nos últimos anos, combinado com um aumento da preocupação com aspectos específicos da experiência fenomenológica, tais como a personificação, o desempenho, o lugar etc, tem surgido simultaneamente um interesse crescente nas representações visuais desses aspectos da vida social e cultural. Ao mesmo tempo, refletindo a importância que cresce rapidamente na sociedade de uma maneira geral, acontece uma explosão do interesse antropológico na mídia visual. No entanto, na exploração antropológica de tais tópicos, o papel do visual geralmente tem sido o de meramente fornecer uma pequena fração da evidência com base na qual uma teorização textual elaborada pode ser montada. A própria filmagem, *de observação* ou não, não tem sido amplamente adotada como um modo de investigação.

Para que se mude tal situação, é necessário que aqueles que estejam trabalhando com a abordagem do *cinema de observação* demonstrem o que a filmagem é capaz de fazer pelos antropólogos que trabalham com produção de textos, não apenas como um auxílio visual de segunda ordem na sala de aula, mas como um meio de pesquisa primário. Mas é também importante se perguntar de que forma os princípios norteadores do *cinema de observação* necessitam, eles próprios, ser reconsiderados, a fim de que o diálogo com o cinema de primeira linha se torne mais produtivo. Isso não necessita apenas ser um assunto estratégico: acredito que esses ajustes possam gerar filmes mais ricos e mais interessantes, tanto para o público especialista em antropologia, como para o cineasta.

Em artigo recente, Anna Grimshaw (2002) classifica o *cinema de observação* como uma forma de fortalecer o compromisso típico da antropologia com o conhecimento situado ou baseado na

[3] Veja, por exemplo, Taylor (1996); MacDougall (1997).



experiência, como é exemplificado pela importância central do trabalho de campo para a disciplina. Ela descreve como sua experiência com o ensino da antropologia visual rapidamente a convenceu que "o cinema antropológico não tinha a ver com a soma da prática de se fazer filmes à antropologia", mas requeria antes "um re-enfoque de perspectiva fundamental, de modo que o mundo não fosse abordado primordialmente por meio da linguagem, da explicação ou da generalização; mas por uma re-incorporação do eu como a base para um engajamento renovado com a vida do dia-a-dia".

Meu próprio ponto de partida é um tanto diferente, já que considero que a interpretação da vida social baseada no contexto, mediada pela linguagem e informada pela consciência cultural comparativa é de uma importância crucial e determinante para o projeto antropológico como um todo. Ademais, minha própria preocupação não é bem romper radicalmente com a prática antropológica atual baseada no texto e na linguagem para se buscar uma acomodação entre o cinema antropológico e a produção de texto antropológica, nem é simplesmente acrescentar uma a outra, mas sim identificar os pontos de articulação e interação entre as duas, tanto de forma conceitual como nos processos práticos pragmáticos de produção de conhecimento antropológico pela respectiva mídia. No entanto, parecemos concordar plenamente no que diz respeito ao potencial do *cinema de observação* de produzir os aspectos subjetivos e incorporados da experiência humana, tão freqüentemente omitidos nos relatos textuais. Nós também parecemos concordar que a questão-chave com relação ao *status* antropológico do conhecimento gerado pela produção de filmes *de observação* é como essa produção de experiência incorporada "pode tornar-se social", como ela coloca, e que eu parafrasearia em: "de que forma pode ou deve uma interpretação ser colocada nesse experiência?"[4]

[4] Ver Grimshaw, 2002, pp. 10-11.

Em outra parte desse capítulo, alinhado à minha preocupação em identificar os pontos de articulação com o projeto antropológico mais amplo, eu analisarei como a produção de filmes pode ser empregada para melhorar a geração de conhecimento no curso do trabalho de campo, enquanto, em seguida, examinarei como esse conhecimento pode ser representado de forma sensível aos contextos sociais e culturais daquele conhecimento. Primeiramente, no entanto, tendo em vista os diversos entendimentos e mal-entendidos que o termo *cinema de observação* geralmente evoca, sinto que é essencial que se inicie com um breve relato resumido dos princípios subjacentes à variante da qual eu me ocuparei nesse artigo, pelo menos do modo como eu a compreendo. Embora essa forma de *cinema de observação* tenha se desenvolvido progressivamente e se diversificado ao longo dos anos, eu argumento que ainda existem certos princípios

gerais que valem a pena identificar, ainda que, sem dúvida, cada praticante o faça ao seu próprio modo. Ao tentar essa síntese, estarei me baseando extensivamente nos escritos-chave de duas figuras importantíssimas: Collin Young e David MacDougall[5], assim como na minha própria experiência como estagiário em *cinema de observação* no NFTS sob a orientação inspiradora de um dos pioneiros dessa abordagem, Herb di Gioia, que era, então, diretor do departamento de documentação da Escola.[6]

Os princípios do *Cinema de Observação*

Uma das primeiras formulações defendidas, em forma escrita, dos princípios subjacentes ao *cinema de observação*, do modo como é definido nesse artigo, foi a contribuição de Colin Young ao volume de 1975 editado por Paul Hockings: *Principles of Visual Anthropology*, que é reconhecido como o texto fundador da moderna sub-disciplina antropologia visual. O artigo se intitulava simplesmente "Cinema de observação"[7], e foi uma tentativa de resumir e explicar a abordagem que tinha se desenvolvido até aquele ponto para o grupo acadêmico de antropólogos visuais que surgia então. O próprio Young, entretanto, não era nem antropólogo, nem documentarista: sua formação imediata era primordialmente em estudos de cinema, embora tivesse um interesse próprio numa tradição de cinema marcadamente realista, que vinha desde os Irmãos Lumière, passava por Jean Renoir até os neo-realistas italianos do pós-guerra. Em 1966, era Decano do Teatro de Artes da Universidade da Califórnia (UCLA), e conseguiu implementar o Programa de Treinamento em Filme Etnográfico ao fazer uma série de alianças com seus colegas dos departamentos de cinema e de antropologia e disciplinas adjacentes, tais como sociologia e etnomusicologia. Um desses colegas era o eminente etnometodologista Harold Garfinkel. Embora Young não tivesse nenhum interesse no aspecto técnico da produção de filmes, Garfinkel o encorajou a pensar na prática de produção de filmes que ele defendia como uma *metodologia* de investigação etnográfica, em vez de simplesmente uma abordagem particular a documentários. Inicialmente, no entanto, essa metodologia não tinha nenhum nome que a distinguisse: Young e seus colaboradores só passaram a se referir à matéria como "Cinema de Observação" vários anos após a implementação do Programa de Treinamento em Filme.

Embora a participação não fosse identificada especificamente pelo novo nome, nesse estágio, o envolvimento do diretor nas vidas dos sujeitos era parte integrante do conceito de Young acerca dos princípios subjacentes à abordagem. "Ela deve ser baseada" – enfatiza ele no artigo citado – "num relacionamento íntimo, empático entre dire-

[5] Dentre as mais importantes fontes primárias de textos, estão os escritos por Young em 1982a, 1982b, 1995; os ensaios reunidos no livro de David MacDougall *Cinema Transcultural* (1998), a maioria dos quais foram publicados recentemente, assim como os comentários de MacDougall (1999, 2001) sobre seu mais recente projeto, uma série de filmes rodados na Faculdade de Doon, na Índia. Veja, também, a "conversa" com MacDougall conduzida por Anna Grimshaw e Nikos Papastergiadis (1995) e a minha conversa com Colin Young, conduzida em 2001 e a ser publicada em breve (Henley, no prelo). Entre as fontes secundárias, tanto Peter Loizos (1993), como Anna Grimshaw (2001) dedicam capítulos importantes de seus respectivos livros sobre filmes antropológicos à uma avaliação crítica de certos filmes-chave em ouevre de MacDougall. Uma outra boa fonte secundária é a introdução de Lucien Taylor ao *Cinema Transcultural*.

[6] Como antropólogo-cineasta *observacional*, Herb di Gioia

tor e sujeito – não no olho de um observador distante e destacado, mas de alguém que observa o máximo que pode do lado de dentro" (Young, 1995, pp. 101-2; 110). Ademais, ele foi bastante explícito ao insistir que nenhuma tentativa de ocultar essa participação deveria ser feita no filme produzido. No entanto, parece que essa ênfase na noção de participação não foi sempre tão marcante. Young atribui essa ênfase particularmente a David MacDougall, que juntamente com a esposa Judith foi aluno do Programa de Treinamento em Filmagem da UCLA. Juntos, eles haviam, desde então, tornado-se, talvez, os praticantes mais ativos dessa forma de *cinema de observação participante*. Comparando seu filme de 1972 sobre os pastores Jies de Uganda, *To Live with Herds*, com aqueles produzidos mais tarde na mesma década entre os pastores Turkanas do Quênia, fica claro que a atitude aberta acerca da participação, tanto dos sujeitos como dos diretores na construção do filme, estava tornando-se um aspecto cada vez mais importante do trabalho deles.

Alguns mal-entendidos, contudo, parecem ter surgido do título de um artigo de David MacDougall, que saiu imediatamente após o *Principles of Visual Anthropology*, de Young, no qual ele proclama o desenvolvimento de uma abordagem de filmagem que ele chama de *cinema participante*. Inspirado no exemplo de Jean Rouch, ele estaria mais aberto à negociação entre diretor e sujeitos na construção do filme. O título em questão é *Beyond observational cinema*, mas o *cinema de observação* que MacDougall pretendia ultrapassar não era a variante formulada por seu ex-professor no artigo precedente, que já reconhecia a importância da participação, em parte devido à própria contribuição de MacDougall ao debate acerca da abordagem que ainda surgia. Em vez disso, o *cinema de observação* que ele propunha suplantar era exemplificado pelo trabalho então sendo produzido por diretores como John Marshall e Roger Sandall, assim como pelo seu próprio trabalho anterior entre os Jies. Como se revelou mais tarde, o termo "cinema participante" nunca veio verdadeiramente a ser amplamente adotado, e embora procurasse constantemente desenvolver a natureza e o grau de participação nos muitos filmes que ele mais tarde produziu juntamente com Judith, MacDougall continuava a se referir a seu trabalho sob a rubrica de *cinema de observação*, nos termos formulados por Young.[8] Nessa variante do *cinema de observação*, então, desenvolvendo a metodologia da observação participante em seu cerne, o diretor deve objetivar explorar a capacidade distinta do filme com som sincrônico para comunicar um sentido da experiência vivida nos eventos e situações observadas. Isso normalmente é obtido ao se acompanhar, por um dado período de tempo, as vidas de um número limitado de indivíduos principais, cujas circunstâncias pessoais iluminem os aspectos mais amplos com os quais o diretor está preo-



é, talvez, mais bem conhecido pelo seu trabalho com o já falecido David Hancock em *Vermont People*, uma série de retratos íntimos de vizinhos e amigos em seu estado natal, filmados no início dos anos 1970. Um outro trabalho em conjunto bem conhecido é *Naim and Iskar* (1974), um filme sobre a amizade entre dois adolescentes afegãos enquanto suas vidas ameaçam tornar caminhos diferentes na idade adulta. Isso foi parte de um dos cinco projetos de filmagem da série *Universidades Americanas de Field Staffs*, produzida por Norman Miller. Na ausência de quaisquer fontes diretas, um artigo de Hancock revisando a série de televisão de Granada *Disappearing World* (1975) é valioso aqui, já que ele a usa como um veículo para as idéias acerca do *cinema de observação* que ele e di Gioia supostamente criaram na época.

cupado. Somando-se à necessidade do requisito óbvio de que eles próprios estejam interessados em participar da construção do filme, os indivíduos particulares escolhidos para desempenhar esses "papéis principais" são geralmente selecionados devido à sua eloqüência e/ou modo de expressão, em vez de se seguir algum princípio de representatividade estatística. Por um processo de identificação e empatia com esses sujeitos particulares, o público é encorajado a se interessar e a se engajar com o mundo deles como um todo.

Em termos práticos da produção do filme, o método de observação busca tornar possível esse engajamento entre sujeito e público por uma cinematografia baseada numa única câmera "desprivilegiada", que oferece o ponto de vista, em um sentido literal, de um ser humano participante dos eventos retratados. Essa câmera deve ser móvel, acompanhando os sujeitos e os eventos, em vez de se exigir que eles sejam trazidos por um pré-arranjo, para que possam passar em frente a ela. Sempre que possível ou apropriado, tomadas longas devem ser usadas a fim de se preservar a integridade dos eventos em seu todo, onde ocorram de forma espontânea. Para que se possa trabalhar dessa forma com eficiência, é necessário um alto grau de habilidade cinematográfica, mas estilisticamente o trabalho de câmera deve ser econômico: o operador de câmera que trabalha com o método *de observação* deve ter um cuidado especial para que nem as configurações temporais e espaciais importantes dos eventos retratados, nem, mais genericamente, as estéticas sociais e culturais características do mundo dos sujeitos sejam abafadas por demonstrações de virtuosismo técnico ou estético.

Essa preocupação com a integridade dos eventos representados, entretanto, não deve ser tomada como uma exigência espúria de objetividade. Tal preocupação surge da aspiração do antropólogo-cineasta de comunicar o sentido de sua experiência subjetiva de "estar lá", ao mostrar certos momentos daquela experiência em sua totalidade. Mas não existe nenhuma pretensão de que esse processo de mostrar ultrapasse sua condição de alta seletividade. Tampouco o método de observação implica qualquer recusa à autoria: de fato, os antropólogos-cineastas *de observação* normalmente reclamam autoria num cartão que vem imediatamente após o título principal. No entanto, esse método pode ser distinguido de abordagens mais conscientemente autorais, pois deve, idealmente, envolver o que David MacDougall chama de uma "atitude de humildade perante o mundo", que implicitamente reconhece que a estória dos sujeitos é mais importante que a do diretor do filme.

É com base nisso, então, que existe uma relutância da parte de antropólogos-cineastas que trabalham com filmes *de observação* em intervir pro-ativamente nos eventos que são filmados: não porque isso corromperá a evidência, mas antes porque se os sujeitos

[1] N. do T.: no original, *observational cinema*.

[2] MacDougall explicou (comunicação pessoal) que, na época que *Principles* estava no prelo, ele estava na África Oriental trabalhando na trilogia *Turkana Conversations*. Logo, quando soube que seu título faria com que sua contribuição fosse mal-interpretada como uma crítica ao artigo precedente de Young, o livro já havia sido publicado e era tarde demais para se fazer qualquer coisa a respeito. Num posfácio acrescentado à segunda edição de *Principles*, MacDougall reconhece ter exagerado acerca da fronteira entre as formas anteriores de cinema *de observação* e o *cinema participante* proposto. Para uma discussão acerca do desenvolvimento das idéias e estratégias de participação de MacDougall, consultar Grimshaw & Papastergiadis, 1995, principalmente a partir da página 40.

começarem a pensar que eles têm que começar a atuar de um modo particular a fim de satisfazer as expectativas do diretor, isso deixará de ser a história deles. Ao mesmo tempo, isso reduz as probabilidades de que venham a abrir caminhos de investigação interessantes e totalmente inesperados. É devido principalmente a essa preocupação em não impor uma história externa que antropólogos-cineastas *de observação* tendem a rejeitar entrevistas formais ou, de fato, qualquer tipo de atuação, não importa o quão breve, que tenha sido feita a seu pedido. Isso se aplica até mesmo à re-encenação de uma ação que tenha ocorrido apenas alguns minutos antes: se o diretor deixou que ela escapasse, não deve pedir que seja repetida, mas deve esperar que algo semelhante ocorra. Por outro lado, se um sujeito decide iniciar uma conversa, mesmo que seja formal, ou fazer algum tipo de encenação especial para a câmera, não há nada de errado, desde que, nesse caso, "a autorização" – para empregar um termo recorrente de Colin Young – venha do sujeito, não do diretor.

Se os antropólogos-cineastas *de observação* almejam respeitar a integridade de seus sujeitos e eventos pelo modo como eles os filmam, também aspiram fazê-lo de forma a juntar seus planos na sala de edição. Novamente, não há nenhuma tentativa de negar que a subjetividade e a autoria entrem, inevitavelmente, no processo de edição, ao se determinar quais seqüências são preservadas e quais não são. Mas dentro das restrições do material retido, o objetivo geral deveria ser o de se obter uma "congruência entre o sujeito da forma como ele é percebido pelo diretor e o filme do modo como ele é recebido pelo público" (Young, 1982b, p.63). Isso significa fazer um esforço para reter longas tomadas que capturem os ritmos e as configurações espaciais do mundo social representado. O mesmo se aplica às ambigüidades, às vacilações e às repetições que formam um aspecto integral da vida cotidiana, mas que podem ser todas facilmente eliminadas por um editor convencional determinado a eliminar redundância a qualquer custo. Esse custo pode incluir a eliminação do sentido de contingência que é um aspecto crucial da experiência real.

Embora antropólogos-cineastas de *observação* possam prontamente reconhecer que compartilham com outros diretores uma preocupação em dar um formato de narrativa aos seus filmes, essas narrativas devem ser adaptadas à vida – e não o contrário , e a exploração do detalhe revelador deve se tornar um substituto para a tensão dramática artificial. Em geral, eles devem resistir à tentação – nos termos postos por Young – de fazer o papel do professor ou do artista, como, por exemplo, quando sujeitam as tomadas a uma agenda intelectual ou estética tão imponente que o público não consegue mais chegar às suas próprias conclusões acerca do significado do que está assistindo. Nesse sentido, extensos comentários

explicativos em *off*, música extra-diegética (fora da ação do filme) e efeitos especiais dramáticos são todos rejeitados, já que se considera que eles, além de serem estranhos ao material original, e por isso inapropriados estilisticamente, também direcionam o público para um tipo de reação.

Cinema de observação como etnografia prática

Se esses são, então, os princípios básicos da abordagem *de observação* que surge dos programas da UCLA e do NFTS, nós podemos agora avaliar essa abordagem à filmagem como um meio de etnografia prática. Para isso, é útil começar a distinguir o potencial que o *cinema de observação* tem de *gerar* conhecimento antropológico do seu potencial de *representar* tal conhecimento. Porque, na verdade, a forma de *cinema de observação* com a qual estou preocupado aqui envolve dois processos temporariamente distintos de descoberta e participação: em primeiro lugar, do diretor, ao acompanhar as ações dos seus sujeitos, em vez de trabalhar de acordo com um *script* pré-determinado; em segundo lugar, pelo público, já que é instado a localizar seus próprios significados no material que o diretor apresenta. Ou, em outras palavras, não apenas o diretor e os sujeitos, mas o público se torna um participante ativo na construção do significado do filme. Enquanto muitos antropólogos podem se identificar com o primeiro desses processos de descoberta, outros podem recusar a idéia de oferecer tamanho grau de liberdade interpretativa ao seu público final.

No que diz respeito à geração de conhecimento, mesmo aqueles antropólogos que são favoravelmente dispostos ao uso do filme como meio de pesquisa etnográfica, normalmente têm uma noção limitada do seu potencial. Alguns continuam a achar que a câmera é meramente um aparelho para coletar dados, que é mais eficaz do que um caderno de anotações usado para coletar e armazenar certos tipos de informação visual que podem ser analisados mais tarde. Existe um positivismo persistente nessa visão, já que ela implica que a coleta dos fatos e sua interpretação podem ser separadas uma da outra. Como tal, regride-se à época da antropologia visual quando se tinha da câmera o conceito de um aparato científico análogo ao telescópio ou ao microscópio[9]. Mas, como o próprio Colin Young definiu há muito tempo, o que a câmera certamente não pode fazer é resgatar os antropólogos da subjetividade de suas anotações de campo (Young, 1995, p.100). O que os pesquisadores decidem filmar e como eles filmam obviamente permanecerá, para sempre, igualmente vulnerável às contingências de seus interesses particulares e das circunstâncias.

Tamanha ingenuidade pode ser cada vez mais rara, mas existe uma noção semelhante, ainda defendida por alguns,

[9] O exemplo clássico para esse ponto de vista é o capítulo introdutório de *Principles of Visual Anthropology*, de Margaret Mead (Mead, 1995). O livro foi publicado pela primeira vez em 1975, mas suas marcas ainda podem ser encontradas em trabalhos posteriores, como, por exemplo, na página de abertura do livro relativamente recente de Jay Ruby, *Picturing Culture* (2000). Lá, ele comenta: "Se cultura pode ser vista, então os pesquisadores devem ser capazes de empregar tecnologias audiovisuais para registrá-la como dados passíveis de análise e apresentação". Embora ele prontamente chame a atenção para o fato de que "a maioria dos teóricos da cultura contemporânea enfatiza a natureza socialmente construída da realidade cultural", essa forma de se descrever o papel da câmera continua a implicar que o registro dos "dados", isto é, dos fatos objetivos "dados", possam ser separados da "análise e apresentação".



de que se deve utilizar uma câmera como se ela fosse um caderno de notas, compilando, mais ou menos a esmo, filmagens ao longo de todo o período do trabalho de campo, sem qualquer propósito claro quanto ao modo em que elas vão ser utilizadas posteriormente. Mas, para fazer uma analogia que tem sido difundida em um contexto ligeiramente distinto, esse é um método semelhante ao de manter um estoque de boas frases na esperança de que um dia elas possam ser embaralhadas e virar um livro.[10] Tecnicamente falando, isso é, com certeza, uma receita para o desastre, já que resultaria numa massa enorme de materiais espalhados que vão exigir meses na sala de edição para que sejam separados, e mesmo assim provavelmente não vão ter foco e continuidade, tanto em termos de personagem como de tema. Mesmo cinematograficamente, é provável que fique desorganizado e mal enquadrado. Logo, se a filmagem se torna uma atividade cotidiana e banal, consistindo simplesmente em lançar uma rede para pescar imagens que um dia podem se revelar úteis, é pouco provável que ultrapasse a mediocridade.

Corroborando, geralmente, esses conceitos da câmera como um instrumento de coleta de dados, está a idéia, mais fundamental, de que o papel da filmagem deve ser nada mais do que o de fornecer uma ilustração de segunda ordem dos aprendizados conquistados por outros meios. A produção de filmes antropológicos, dessa forma, passa a ser nem tanto um processo de descoberta, mas um meio de fornecer uma evidência visual confirmadora para um argumento verbal tipicamente feito por uma narração em *off*. Alinhando-se a essa presunção, certos colegas têm comentado comigo que aconselham seus doutorandos em suas primeiras viagens importantes de trabalho de campo a deixar o filme para uma ocasião posterior, devido ao "perigo" de que isso interfira ou os distraia de suas atividades principais como pesquisadores. Uma vez que tenham feito suas descobertas e tirado suas conclusões, fica implícito que podem retornar e fazer um filme à luz dessas descobertas. Mas a idéia de que a filmagem deva ser adiada até que a verdadeira atividade do trabalho de campo seja completada subestima a capacidade do filme, não só de ilustrar uma análise, mas de produzi-la de fato.

Num ponto, meus colegas, sem dúvida, têm razão: a filmagem certamente é uma distração de outras formas de atividade de pesquisa. Particularmente quando é conduzida pelo modo *de observação*, exige uma concentração e um comprometimento intensos, e sobra pouco espaço na vida do pesquisador para qualquer outra coisa. Por essa razão, aconselho meus próprios doutorandos a reservar um período distinto do trabalho de campo para a filmagem e a concentrarem-se exclusivamente nela durante esse período de tempo. Embora cada caso seja diferente, sugiro que esse período ocupe, aproximadamente, dois terços do tempo devota-

[10] O eminente editor de *filmes de observação*, Dai Vaughan, usou essa analogia em relação à preocupação de alguns antropólogos em preservar, a qualquer custo, cenas deixadas de fora, mas ela pode se aplicar principalmente, e com igual força, à filmagem a esmo de material.

do ao trabalho de campo: o bastante para que o pesquisador fique bem-informado, lingüisticamente competente e socialmente integrado ao mundo dos sujeitos, mas ainda cedo demais para que seja capaz de se engajar em quaisquer outras linhas de pesquisa lançadas pela filmagem.

Essa geração de conhecimento pela filmagem pode surgir de várias maneiras diferentes. Primeiramente, de forma bastante genérica, ela pode ter um efeito intensificador e catalítico nos processos de participação-observação do trabalho de campo convencional. Já que não existe uma segunda chance de se filmar um determinado evento, os antropólogos-cineastas são obrigados a enfocar precisamente os tipos de eventos que eles desejam filmar, e as circunstâncias nas quais provavelmente ocorram. Sob essas condições, as disciplinas do método de observação são particularmente saudáveis, exigindo uma observação apurada e uma total imersão no evento. Se seus filmes não tiverem que ser uma série de imagens díspares reunidas posteriormente em torno de um comentário, mesmo que ainda em campo, os antropólogos-cineastas *de observação* têm de estar constantemente fazendo edições, questionando-se acerca de quais seqüências serão necessárias para comunicar a experiência de mundo que eles estão representando e, em seguida, como tal seqüência influenciará uma outra.

Mas isso não deve implicar a filmagem mecânica de uma "lista de compra" de seqüências de acordo com algum *script* pré-concebido. Deve ser um processo permanente e exploratório que passa por constante revisão durante todo o período de filmagem. A tomada de notas permite que se escreva tudo e se reflita posteriormente. Com relação à filmagem, entretanto, existe uma consciência de que se não se consegue filmar algo quando surge a oportunidade no campo, não se poderá recuperá-la mais tarde pela memória. E, no entanto, ao mesmo tempo, é preciso manter um olho no estoque de fitas e outro na bateria da câmera para se certificar de que não sejam desperdiçados em algo que não será útil. Resumindo, assim como o homem do Dr. Jonhnson condenado a ser enforcado pela manhã, a percepção que o antropólogo-cineasta de *observação* tem da oportunidade limitada do momento dá à sua mente um maravilhoso poder de concentração.

Uma vez que se tenha retornado do campo, o processo de aprendizagem pela observação intensa continua. A edição dá a oportunidade de uma segunda imersão participativa nos eventos, principalmente se o material tiver sido filmado de acordo com as normas de observação, com, por exemplo, tomadas longas, filmadas em um estilo desprivilegiado do ponto de vista de um observador humano normal. Na ausência de um *script* formal de edição, editores *de filmes de observação* (normalmente também os diretores) procuram por uma estrutura apropriada dentro



dos planos. Não deve ser uma busca às escuras, já que eles devem ter em mente certos "problemas previstos", para usar aquela frase tão lembrada de Malinowsky, ou seja, aqueles que surgem no campo de pesquisa. Eles também vão ser provavelmente orientados, quase a despeito de si próprios, por certos modelos narrativos convencionais. Mas também devem estar abertos a aprender coisas novas acerca do material que eles próprios filmaram: podem ser assuntos puramente relacionados a fatos, que não foram notados no campo. Mas de forma análoga ao conhecimento que pode surgir da revisão e re-classificação de anotações de campos por repetidas vezes, esse novo conhecimento também pode consistir de *insights* mais abstratos que se originam simplesmente do ato de ver os planos por várias vezes, ou da justaposição de seqüências em montagens preliminares.

O efeito catalítico da produção do filme na observação participante também pode envolver os sujeitos de um filme. Primeiramente, nas discussões e negociações com os sujeitos sobre o que deve versar o filme e como ele deve ser feito, o diretor provavelmente descobrirá muitas coisas, não apenas acerca do conteúdo essencial do filme a ser feito, mas também sobre uma ampla gama de outros assuntos, tais como as atitudes dos sujeitos à mídia visual, o *status* do visual na vida social dos sujeitos de forma mais geral, idéias acerca do desempenho social, do relacionamento do público com as áreas privadas da experiência etc. Essas discussões podem ser incorporadas diretamente ao filme, ou pode ser mais apropriado ou viável explorá-las mais extensamente no texto impresso.[11]

A própria presença da câmera, uma vez que ela surja do próprio caso, pode ter uma gama de efeitos: em alguns casos, pode ser nada mais do que neutra, enquanto em outros, talvez a maioria, a presença da câmera leve os sujeitos ao que é, realmente, algum tipo de atuação especial. Como vimos, no método de observação ideal-típico, isso é considerado totalmente aceitável, desde que a "autorização" venha dos sujeitos. Essas atuações motivadas pela presença da câmera podem ser altamente reveladoras, trazendo à luz aspectos da identidade pessoal, atitudes, crenças ou fantasias que, de outra forma, permaneceriam ocultas ou sem expressão. A participação dos sujeitos na construção do filme pode assumir a forma de uma reação ao enquadramento dos planos. Essas reações podem, então, levar em consideração, em um refinamento adicional do filme, um procedimento que possui uma linhagem venerável na filmagem antropológica.[12] Às vezes, por outro lado, elas podem levar a reflexões mais teóricas e abstratas, que podem, então, ser mais desenvolvidas em forma de texto, fora do filme.[13]

Enquanto qualquer forma de filmagem pode ter essas conseqüências, benéficas até certo grau, a abordagem *de*

[11] Vide as observações interessantes feitas por Amanda Ravetz (2002) acerca de sua experiência ao rodar seu filme de doutorado *The Bracewells*, numa cidade de Pennine, e as reflexões de Rosie Read (no prelo) acerca da filmagem *de observação* no "regime escópico" de um misto de hospital geriátrico com prisão Tcheca, que foi a principal ocação de seu filme de doutorado *Domov*

[12] Flaherty utilizou a técnica com Allakariallak (aka Nanook) e seu parceiro esquimó, em 1920, para trabalhar no processo de desenvolvimento de sua filmagem. Trinta anos mais tarde, nos idos de 1950, Jean Rouch introduziu uma evolução a mais: gravar o *feedback* dado pelos seus sujeitos para depois usá-lo como comentário em *off*. Trinta anos depois, por volta de 1980, os MacDougalls já estavam usando

uma técnica semelhante de "comentário do interior" gravado na sala de edição com sujeitos aborígenes australianos.

[3] Vide Howard Morphy em um relato aguçado, tanto de suas reações como de seus informantes, à versão completa de *Madarrpa Funeral at Gurka'wuy*, um filme que ele fez juntamente com Frances Morphy e o diretor Ian Dunlop, e que diz respeito aos ritos funerários do povo Yolgnu da região de Yirrkala, no noroeste de Arnhemland (Morphy, 1994).

observação é particularmente eficaz. Logo, por ser possível ter um compromisso específico de reproduzir a experiência original dos eventos filmados de forma mais integral e espontânea, exige-se que os antropólogos-cineastas que fazem filme de campo fiquem intensamente imersos nos eventos que estão sendo filmados, enfocando suas observações e aguçando suas habilidades de filmagem. Ademais, é a reprodução da integridade e da contingência dos eventos filmados que permite que o diretor do filme – e possivelmente seus sujeitos também – reviva e re-interprete a experiência depois, seja no dia seguinte, no campo, ou muito mais tarde, já de volta a alguma sala de edição. Tudo isso, eu diria, fornece um argumento poderoso a favor, não meramente da produção de filme de um modo geral, mais da produção de filme de acordo com as normas de observação, como uma forma de gerar conhecimento antropológico.

Parece um tanto estranho, contudo, até mesmo contraditório, concluir que, após desenvolver e refinar o conhecimento e a compreensão dos eventos e situações gravadas de todas essas formas, dever-se-ia sujeitá-los a nada mais que a mais cautelosa manipulação da sala de edição, antes de entregá-los ao público para que se possa determinar seu significado final. No entanto, esse é um dos dogmas centrais da abordagem de produção de um filme de observação, que é reiterado de forma rotineira nos escritos de Young, MacDougall e outros. Todas essas fontes reforçam a idéia de que o cineasta-antropólogo *de observação* não deve se apresentar como um "perito" (um termo que tende a aparecer, de forma cética, entre aspas nos seus escritos) e deve evitar quaisquer estratégias de pós-produção que possam impedir o público de ver por si próprio. O cinema deve ser tratado mais como uma mídia de sugestão e implicação que de afirmação e descrição, e o objetivo geral não deve ser o de contar, mas o de mostrar.

Assegura-se, dessa forma, que um filme permaneça não apenas como um ato de descoberta para o diretor, mas também para o público, que dessa forma participa ativamente da construção do seu significado.

Isso claramente apresenta um sério desafio às estratégias convencionais de representação em antropologia textual, pois muitos autores antropológicos provavelmente veriam seu papel como sendo exatamente o oposto, a saber, o de fornecer um contexto interpretativo hermético para o material que está sendo apresentado. Tendo estabelecido a autoridade da sua interptetação por vários meios no início de seus textos, eles procuram, então – o que é típico – convencer seu público tanto acerca de sua validade como de sua compreensão. Para esse fim, eles objetivam elucidar quaisquer ambigüidades e rebater todas as interpretações potencialmente concorrentes, tudo com vistas a eliminar quaisquer "leituras aberran-



tes".[14] Então, mesmo que possamos concordar que a produção de filmes *de observação* complementa perfeitamente uma prática de trabalho de campo antropológico baseada na observação participante, poderíamos nos questionar se as normas de pós-produção de observação são igualmente apropriadas para a representação daquele trabalho de campo para um público de antropologia.

Uma série de razões tem sido dadas por antropólogos-cineastas que trabalham com filmes *de observação* para explicar seu comedimento na sala de edição. Mas, para mim, a mais convincente diz respeito ao impacto que uma intervenção de edição excessivamente zelosa pode ter na transmissão de um sentido da experiência dos eventos representados. Porque, nas palavras de Young, quando diretores de filme "encenam o professor ou o artista", emplastando suas imagens com comentários explicativos excessivos ou se entregando a expedientes estéticos exagerados, eles pagam um preço no que concerne à diminuição da "congruência entre o sujeito do modo como é vivenciado pelos diretores de filme e o filme do modo como é vivido pelo público". Mas ao se desistir completamente da meta de fornecer qualquer contexto interpretativo, corre-se o risco de retroagir à suposição míope de que um humanitarismo comum e alguns poderes empáticos de intuição são tudo o que se precisa para alcançar um entendimento do mundo dos sujeitos do filme, que é diferente do nosso próprio. Além disso, a falta de um contexto interpretativo não garante que a experiência incorporada ao texto do filme seja mais acessível: normalmente, ocorre o oposto.[15]

Um dos meta-temas da antropologia, com certeza, é o de que, enquanto a empatia é uma vantagem para se obter um entendimento além das fronteiras das diferenças culturais, certamente não é o suficiente. Os filmes podem permitir que se comunique com muita eficiência coisas em comum que estão além ou sob as diferenças culturais, como MacDougall já argumentou de forma persuasiva.[16] Mas uma análise de como a cultura ou ambientes políticos e sociais variáveis são inscritos no que há de comum continua a ser uma preocupação definidora do projeto antropológico como um todo. O desafio, então, para os diretores de filmes antropológicos que trabalham com a tradição de observação amplamente definida é desenvolver estratégias de edição que irão permitir que eles forneçam um contexto interpretativo apropriado para os mundos que eles representam, enquanto, ao mesmo tempo, assegurem que elas não sabotem de forma fatal a contribuição característica que o *cinema de observação* pode dar ao desenvolvimento de uma etnografia "rica em experiência". Como veremos, a chave para que se consiga isso é fornecer aquele contexto, sempre que possível, de dentro do próprio filme.

[14] Desde o "turno literário" da antropologia, tem havido muitas análises do modo como a autoridade é estabelecida nos textos etnográficos, mas entre os mais freqüentemente citados estão Marcus & Cushman, 1982, Clifford, 1988; Geertz, 1988.

[15] A *objetificação* dos sujeitos, que ocorre em certas formas convencionais de filme etnográfico, tem sido descrita por Marc Piault como a "perspectiva do entomologista" (Piault, 2000, p.146). Isso é uma alusão ao famoso *fora* dado em Jean Rouch pelo autor senegalês e diretor Ousmane Sembène, mais especificamente: *"você nos olha como se fôssemos insetos"*. Contudo, é importante observar, Sembène se refere especificamente ao abrangente filme anterior de Rouch sobre os povos da Nigéria, *Les Fils de l'eau* (1955), no qual, segundo argumenta Sembène, os rituais africanos são

apresentados sem explicação (Prédal, 1982). Isso serve de poderoso lembrete de que a *sub-explicação* pode ser tão *objetificante* quanto a *sobre-explicação*.

[16] Vide especialmente o ensaio final que traz, também, o título *Transcultural Cinema*, 1988, pp. 245-278.

Questões do contexto

Considerado como uma forma de representação antropológica, o *cinema de observação* coloca questões de contexto interpretativo em, pelo menos, três níveis diferentes. Primeiramente, existe o problema da contextualização dos eventos apresentados em um filme: como um evento ou uma situação se relaciona com outro, como quaisquer desses eventos se relacionam com contextos culturais, ou com um corpo de conhecimento ou experiência possuído pelos sujeitos, mas que fica fora do campo de ação do filme? Depois, há o problema da contextualização do próprio processo de construção do filme: sob que circunstâncias ocorreu e dentro de que rede de relacionamentos com os sujeitos, como se relaciona com outros aspectos da pesquisa do diretor, ou diretora, e com sua agenda intelectual, como as visões que ele/ela comunica são restritas por outros aspectos de sua subjetividade pessoal, tais como afiliações institucionais, visões políticas, idade e gênero? Por último, existe o contexto de uso do filme: como o filme deve estar relacionado com produções antropológicas anteriores – na forma escrita ou filmada – sobre tópicos semelhantes ou relacionados, que contribuição o diretor do filme acha que seu trabalho dá para o atual intercâmbio geral de idéias dentro da antropologia?

Antropólogos-cineastas *de observação* desenvolveram várias estratégias para lidar com o primeiro desses níveis. A justaposição de uma seqüência sobre outra, ou, às vezes, até mesmo de um quadro sobre outro, representa um método elementar de contextualização, e a escolha acerca de quais cenas ou quadros deverão ser justapostos dessa forma pode refletir idéias e interpretações antropológicas específicas. Porém, mais que isso, muitos filmes *de observação* são construídos em torno daquilo que se revela uma estrutura narrativa muito convencional que, de fato, incorpora um argumento ou, pelo menos, representa o ponto de vista dos diretores do filme. Embora os defensores do *cinema de observação* enfatizem a importância de se permitir ao público a liberdade de construir seus próprios significados, não significa que eles não analisem seu material e estrutura de acordo. Pelo contrário, os antropólogos-cineastas *de observação* normalmente passam longos períodos de tempo na sala de edição trabalhando no ordenamento e na avaliação das várias partes integrantes a fim de dar sentido e direção a seus filmes. (Isso é muito dificultado devido à resistência que eles têm em fazer uso de comentários em *off*). Como o próprio David MacDougall comenta, porém, "não é apenas o caso de se apresentar o material e permitir que o público faça o que quiser com ele. Isso é normalmente muito guiado".[17] Antropólogos que fazem filme dessa forma se sentem claramente à vontade para guiar seu público nas direções que surgem a partir de, ou con-

[17] Vide comentários de MacDougall ao trabalho de Grimshaw e Papastergiadis, (1995, p.49), e os de Colin Young sobre tema semelhante em nossa *conversation* em Henley, no prelo, a. Vide, também, minha discussão mais demorada acerca de narrativas em documentários etnográficos em Henley, no prelo, b.



tribuem para uma análise da contextualização antropológica da matéria do filme.

Embora as entrevistas possam ser consideradas com suspeita por alguns defensores do *cinema de observação*, elas também podem representar meios particularmente eficazes de contextualização. Na verdade, a despeito da condenação normativa das entrevistas da parte de iniciados no método *de observação*, na prática, dificilmente se encontra um filme no cânone *de observação* que não envolva intercâmbios conversacionais entre diretores de filme e sujeitos, que são entrevistas sob todos os aspectos, exceto no nome. No entanto, elas tendem a ser informais em sua natureza, disfarçadas de diversas formas, e tendem a ser utilizadas com moderação. Contrastando com o arranjo do apresentador, no qual um filme inteiro pode ser estruturado em torno de uma ou mais entrevistas centrais, o antropólogo-cineasta *de observação* geralmente evita retornar à mesma "conversa" mais de uma vez, dando, dessa forma, a impressão de que ela é uma troca que surgiu espontaneamente no fluxo geral dos eventos, e não uma entrevista formal como tal. Às vezes, essas trilhas sonoras podem ser colocadas em outras imagens e utilizadas como comentários em *off*. Como alternativa, as reações dos sujeitos aos planos podem ser gravadas e, então, usadas em vez do comentário em *off*.[18] Empregadas dessa forma, tais "conversas" podem ser usadas para fornecer um tipo de contextualização no qual o público antropológico possa estar interessado, sem ruptura da estética geral do filme *de observação*.[19]

Todos esses mecanismos, contudo, envolvem principalmente aquilo que se poderia chamar, adotando o vocabulário de Clifford Geertz, de contextualização de "quase-experiência". Isto é, eles envolvem uma contextualização que, de uma certa forma, *emerge* do próprio filme, o que resulta do ordenamento editorial das tomadas e seqüências ou de comentários orais dos sujeitos, seja na forma de testemunho não evocado e espontâneo ou na forma de conversa com o antropólogo-cineasta. Mas poder-se-ia também perguntar como e de que forma seria possível obter, de um documentário etnográfico, uma contextualização "de experiência distante", ou seja, uma contextualização em termos que são externos à ação do filme e, provavelmente, também alheia aos sujeitos.[20] Por exemplo, poderia ser utilizada a faixa de comentários para se fazer alusões teóricas, chegar às implicações comparativas da matéria apresentada ou discutir princípios e procedimentos metodológicos? Se isso fosse possível, a conexão aos temas e interesses correntes dentro da antropologia como um todo seria muito mais fácil de se estabelecer.

Mas não obstante o quão desejável isso possa ser, ao se tentar estabelecer tais conexões esbarra-se em uma série de problemas, tanto técnicos como estilísticos. O mais imediato é o do comen-

[18] Vide nota 10

[19] Os MacDougalls fizeram uso dessas trocas "conversacionais" informais como instrumentos de contextualização durante toda a sua carreira; e no mais recente trabalho de David em *Doon School*, elas desempenham um papel importante, mesmo que discreto. Eu discuti o papel das entrevistas no cinema *de observação* e no filme etnográfico de forma mais ampla num artigo publicado recentemente (Henley, 2003). Nele, eu argumento que, além de seu valor estratégico como instrumentos de contextualização, as entrevistas também podem ser bastante reveladoras das normas culturalmente variáveis do desempenho oral.

[20] O próprio Geertz toma emprestada a distinção entre os conceitos de experiência-próxima e

experiência-distante do psicanalista Heinz Kohut. Conforme explica Geertz: "Um conceito de experiência-próxima é, grosso modo, aquele quando alguém – um paciente, um sujeito, no nosso caso, um informante – pode, por si próprio e, sem esforço, definir aquilo que ele ou seus parceiros vêem, sentem, pensam, imaginam, etc... Um conceito de experiência-distante é um que os especialistas... empregam para levar a cabo suas metas científicas, filosóficas ou práticas. O 'amor' é um conceito de experiência-próxima".

tário "de experiência distante", que, como o próprio termo sugere, tende a minar todo o propósito de se usar o *cinema de observação* como uma forma primordial de representação antropológica, ou seja, que objetive restaurar algum sentido de experiência vivida e incorporada aos relatos etnográficos. A venda por atacado de informações ou entendimentos privilegiados em um comentário pode ter o mesmo efeito da câmera privilegiada: isso cria um sentido de distância, de separação dos sujeitos. Na melhor das hipóteses, um comentário de experiência distante pode deixar transparecer uma atitude de superioridade; na pior das hipóteses, mesmo quando é bem-intencionado e adota uma atitude positiva com relação aos sujeitos, ele pode diminuí-los e despersonalizá-los, fazendo com que suas visões de mundo pareçam inadequadas e claramente inferiores às do comentarista. Isso se faz notar principalmente com o passar dos anos: basta olhar os filmes etnográficos feitos apenas 20 anos atrás para se perceber que o aspecto que geralmente parece mais ultrapassado é o do comentário em *off*[21].

Existe, porém, um outro problema, mais técnico, que se relaciona ao fato de que os filmes são geralmente um meio muito eficiente de se comunicar informações verbais e análises. O motivo para isso é muito simples, ou seja, normalmente é necessário muito mais tempo para que se faça um comentário verbal sobre uma ação ou evento do que para que a mesma ação ou evento ocorra. Conseqüentemente, é quase sempre impossível, dentro do tempo de duração de uma ação, fornecer um comentário verbal que possa elucidar pouco mais que uma fração dos significados sociais ou culturais relevantes daquela ação. Na tentativa de se encaixar tudo, é muito fácil sobrecarregar a imagem com palavras e/ou cortar todo o filme com uma infinidade de legendas confusas. De um modo ou de outro, os ritmos e sons característicos do mundo representado ficam submersos. Na verdade, quando se emprega o comentário de experiência distante, normalmente se paga um preço alto em termos da objetivização dos sujeitos e da perda do sentido de "estar lá", sem se chegar, contudo, nem perto de atingir uma contextualização abrangente.

Dificuldades semelhantes surgem em relação ao segundo nível de contextualização identificado acima, ou seja, a locação do filme dentro do contexto mais amplo do trabalho e da pessoa do diretor. Como vimos, os principais defensores do *cinema de observação* certamente não têm nenhuma dificuldade com relação à idéia de revelar a presença do diretor dentro do próprio contexto do filme. Isso dá ao antropólogo-cineasta a oportunidade estilística, por assim dizer, de fornecer um meta-comentário em *off*, descrevendo assuntos tais como seus interesses e motivações em fazer o filme, as estratégias empregadas e por que, assim como reflexões mais pessoais acerca da experiência de se fazer o filme etc. Des-

[21] Consultar os comentários divertidos de Jean Rouch acerca da história dos estilos de comentário na produção de filmes antropológicos (1995, p.92). No entanto, sua consciência acerca da pronta tendência que eles possuem ao anacronismo não o inibe de usar, ele próprio, a narrativa extensa!



de que os comentários em *off* estejam na primeira pessoa, a voz na trilha do comentário pode se ligar com eficiência à voz na ação sincronizada e dessa forma dar a impressão de estar surgindo do próprio filme. Esse artifício pode conflitar até certo ponto com a "atitude de humildade perante o mundo" que muitos antropólogos-cineastas *de observação* preferem adotar. Dada às restrições de tempo de um filme, tais metacomentários reflexivos têm que ser relativamente restritos ou podem em breve se sobrepor e sobrepujar a estória dos sujeitos, assim como o conteúdo etnográfico geral.[22] Mas mesmo levando essas limitações em consideração, o comentário reflexivo do diretor do filme poderia provavelmente ser usado com mais eficiência do que tem sido até hoje na produção de filmes *de observação*.

Com relação ao primeiro nível de contextualização, no entanto, quanto mais essa voz reflexiva surge de dentro do próprio filme, e quanto mais ela esteja verbalizada na língua local, na língua da própria experiência, menos desagradável estilisticamente ela parecerá. Um relato reflexivo do tipo que se encontraria no prefácio de uma monografia etnográfica, com detalhes de assuntos, tais como a agenda teórica do diretor do filme, o modo como o trabalho atual se encaixa na trajetória geral do seu projeto intelectual, ou como ele se relaciona com outros textos antropológicos e representações, novamente correria o risco de sobrepujar as imagens e *objetificar* os sujeitos, minando, dessa forma, o principal motivo que leva a se fazer um filme *de observação*.[23]

Contudo, mesmo que se reconheça que é problemático, tanto estilística como tecnicamente, incorporar contextos de experiência-distante diretamente a um filme feito de acordo com princípios *de observação*, esses contextos ainda têm interesse legítimo para qualquer público antropológico. Então, se esse método de produção de filmes tiver que se tornar um meio genuinamente eficaz de etnografia, eles devem ser abordados. A forma mais freqüentemente proposta de se fazer isso é pela produção de algum tipo de texto escrito que o acompanhe. Em tal texto, os aspectos teóricos, metodológicos e comparativos podem não só ser levados em consideração, mas servir como um veículo para qualquer etnografia detalhada adicional que poderia ter sobrecarregado o filme. Pode ser particularmente útil para a abordagem do terceiro nível de contexto referido acima, mais especificamente para o posicionamento do filme em relação a trabalhos antropológicos, textuais ou de filmagem anteriores, e para identificar, de forma geral, sua relevância para os debates atuais na disciplina como um todo.

Mas as dificuldades práticas obstruíram o que parecia ser inicialmente uma solução eminentemente sensata. Primeiramente, a despeito de muitos comentários fervorosos acerca da necessidade de se produzir textos anexos, na prática, os antropólogos-cineastas muito ra-

[22] Conforme sugere com humor o eminente comentarista de filmes, Brian Winston: "se todo documentário tiver que ser reflexivo de forma abrangente, há, então, um risco de que o assunto de todo documentário seja a produção de um documentário" (Winston, 1993, p.51).

[23] Talvez o defensor mais entusiasta da necessidade do cineasta de assumir um posicionamento reflexivo dentro do próprio texto do filme tenha sido Jay Ruby. Mas, como ele próprio comenta, a reflexão abrangente do tipo que ele idealiza é raramente alcançada. Isso se aplica até mesmo a textos antropológicos, a despeito de todo tipo de afirmações de rotina quanto à importância de se ser metodologicamente reflexivo de Malinowski em diante. Até onde isso se aplica a filmes, Ruby não consegue

pensar em um único exemplo nos cem anos de história da produção de filmes etnográficos que tenha satisfeito seus requisitos inteiramente, incluindo, ao que parece, um trabalho tão extensamente reflexivo como o de Edgar Morin e Jean Rouch no clássico *Chronique d'un été* (Vide Ruby, 2000, pp.156-7). Esse fato basta para sugerir que ele pode ser ambicioso demais com relação à reflexão em filmes, dada a natureza do meio utilizado.

[24] Embora ambos tenham sido produzidos um tempo considerável após a produção do filme original, dois pacotes relativamente recentes de filmes-texto eletrônicos demonstram possibilidades futuras: são o *Yanoamö Interactive*, baseado em CD; a reelaboração de Peter Biella, Napoleon Chagnon & Gary Seaman (1977) do filme clássico de 1975, de Tim Asch & Chagnon, *The Ax Fight*, e o pacote em DVD/texto lançado por Robert Gardner e Ákos Östör (2001) envolvendo seu filme muito debatido, de 1989, de práticas

ramente o fazem. Em segundo lugar, mesmo quando tais textos eram produzidos, o filme ainda tendia a circular principalmente sozinho. Desenvolvimentos tecnológicos recentes poderiam vencer pelo menos a segunda dessas dificuldades. Com o advento do DVD e de outras hipermídias eletrônicas, tanto o filme como o texto podem ser apresentados dentro da mesma mídia. Mas a fim de tirar total proveito desses desenvolvimentos tecnológicos, será necessário que antropólogos-cineastas adquiram habilidades de autoria em DVD, o que, por si só, não é um empreendimento de menor monta. A habilidade de navegar e projetar em DVDs também precisa ser seriamente levada em consideração, se o potencial especial que o filme possui como uma forma de comunicar experiências não tiver que ser deixado de lado. Há um risco, principalmente na disciplina proverbialmente baseada em palavras, que é a antropologia, de que essas compilações em DVD resultem na subordinação dos materiais visuais ao papel de meramente fornecer evidências que sustentem argumentos verbais ou textuais.

Não existe razão, no entanto, para que isso ocorra dessa forma: em princípio, pelo menos, é muito fácil se conceber um DVD que seja construído principalmente em torno de um filme central, que, livre da necessidade de contextualização pela presença de um texto que o acompanha, poderia até mesmo ser mais puramente *de observação* do que um que esteja sem o acompanhamento. Ao mesmo tempo, a apresentação desses materiais contextualizantes, textuais ou verbais, poderia ser feita de modo que eles possam ser lidos antes ou depois de se assistir ao filme, em vez de serem consultados durante o seu curso e dessa forma provocar uma quebra na participação do público. Nem é necessário que os textos sejam os únicos materiais adicionais apresentados. Dependendo da capacidade do DVD, deve ser possível apresentar seqüências visuais extras, gravações de som ou, de fato, filmes menores completos que o acompanhem, que poderiam ter desequilibrado a narrativa ou prolongado indevidamente o tempo de exibição se tivessem sido incorporados ao filme principal. Só o tempo dirá se esse novo meio de representação antropológica cumprirá totalmente sua promessa, mas já existem algumas iniciativas encorajadoras.[24]

A renovação do *cinema de observação* já passou, definitivamente, da data de validade. Na televisão, foi completamente desalojado por filmes altamente manipulados, baseados numa infinidade de tomadas curtas, reconstruções dramáticas e entrevistas, geralmente ligadas à música e/ou comentários. Alguns desses trabalhos são interessantes – e, certamente, muito bem feitos – e as técnicas e métodos nos quais se baseiam poderiam, talvez, ser moldadas para fins antropológicos. Mas mesmo sem querer descartar esses métodos, eu argumentaria que a forma par-



ticipativa do *cinema de observação* do modo como foi definida nesse artigo continua a ser particularmente adequada como estratégia de filmagem para a pesquisa antropológica. Com muita freqüência – talvez devido ao fato de *cinema de observação* poder significar tantas coisas diferentes –, críticos acadêmicos que o descartam como *passé* têm notadamente deixado de compreender suas premissas básicas, freqüentemente interpretando-o de forma equivocada, como se ele estivesse baseado em algum tipo de positivismo ingênuo.

No entanto, mesmo que se continue a defender a abordagem básica como uma forma prática de etnografia, não estou convencido da necessidade de nos tornarmos escravos de suas normas mais rígidas. Com certeza, devemos explorar ativamente todas as formas possíveis de relacionar os filmes que fazemos a um "diálogo" antropológico mais amplo, seja pela busca de narrativas com enfoques mais específicos, que lidem com questões atuais da antropologia ao desenvolver as estratégias de contexto que surgem, que são descritas acima, seja pela cooptação das possibilidades oferecidas pela tecnologia em DVD. Nem deveriam tais normas ser tratadas como se fossem mandamentos gravados em rocha para sempre. De fato, na minha própria prática de produção de filmes, tenho procurado ajustar minha principal formação como antropólogo-cineasta de *observação* a uma variedade de circunstâncias e assuntos.

Essa é uma atitude que eu procuro passar para os meus alunos. Na primeira parte do mestrado do *Film-training Programme*[25], que nós coordenamos no *Granada Centre for Visual Anthropology*, da Universidade de Manchester, insistimos em que os alunos aprendam como fazer filmes de acordo com uma interpretação relativamente rígida das normas de observação. Em primeiro lugar, isso tem como objetivo liberá-los de uma dependência cega do mercado do documentário de televisão, da entrevista formal e dos comentários em *off*. Em segundo lugar, a meta é permitir que eles descubram, por si, como fazer filmes imergindo no mundo dos sujeitos, observando, de perto, aquele mundo e desenvolvendo, então, uma narrativa de filme diretamente a partir do material que surge do processo. Contudo, na segunda parte do treinamento, eu os estimulo a encarar essa forma restrita de *cinema de observação* como um tipo de repertório de habilidades de base sobre as quais eles vão construir seu trabalho, ajustando suas técnicas e estratégias a uma série de contingências, incluindo a natureza do seu relacionamento com os sujeitos e com a matéria, o público ao qual o filme se destina, o orçamento e o tempo disponível e – por último, mas não menos importante – a suas próprias preferências estéticas. Ao mesmo tempo, apresento tanto os filmes como as técnicas práticas relacionadas a uma inteira gama de outras abordagens na esperança de que isso possa estimulá-

funerárias em Banares, *Forest of Bliss*. Ver, também, Pink, 2001, especialmente as páginas 162-171, para uma discussão mais detalhada acerca do potencial da hipermídia etnográfica.

[25] N.T.: no original, *MA in film-training programme*

los a explorar maneiras de desenvolver suas habilidades de observação ao mesclá-las, quando conveniente, com outras idéias.

Conforme Colin Young menciona na epígrafe deste artigo, qualquer matéria intelectual está destinada a ultrapassar suas motivações iniciais e mudar suas metodologias. E não há razão para que o *cinema de observação* seja uma exceção. Na verdade, assim que seus princípios foram formulados, David MacDougall começou a sugerir um modo de ultrapassá-los, ao mesmo tempo em que seu trabalho em filme juntamente com Judith MacDougall poderia ser interpretado como uma exploração meticulosa e duradoura de como moldar a abordagem a uma ampla gama de contextos e tópicos culturais. Todos aqueles que pretendem utilizar essa forma de cinema para fins específicos de pesquisa antropológica devem ser igualmente criativos e renovar o *cinema de observação*, adaptando seus princípios para preencher tanto necessidades presentes quanto futuras.

Referências bibliográficas

BIELLA, Peter; CHAGNON, Napoleon A. & SEAMAN, Gary. *Yanomamö interactive: the ax fight*. Nova York: Harcourt Brace College Publishers, 1997.

CLIFFORD, James. On ethnographic authority. In: _____. *The predicament of culture: twentieth century ethnography, literature and art*. Cambridge & London: Harvard University Press, 1988.

GARDNER, Robert & ÖSTÖR, Ákos. *Making forest of bliss: intention, circumstance and chance in non-fiction film*. Cambridge & London: Harvard Film Archive, 2001.

GEERTZ, Clifford. *Works and lives: the anthropologist as author*. Stanford University Press, 1988.

_____. From the native's point of view: on the nature of anthropological understanding. In: _____. *Local knowledge: further essays in interpretive anthropology*. Londres: Fontana, 1993.

GRIMSHAW, Anna. *The ethnographer's eye: ways of seeing in anthropology*. Cambridge University Press, 2001.

_____. Eyeing the field: new horizons for visual anthropology. *Journal of Media Practice*, Bristol, v. 1, n. 3, p. 7-15, 2002.

_____. & PAPASTERGIADIS, Nikos. *Conversations with anthropological film-makers: David MacDougall*. Pamphlet no.9. Cambridge: Prickly Peat Press, 1995.

HANCOCK, David. Disappearing World: anthropology on television. *Sight & Sound*, Londres, n. 44, p. 103-7, 1975.

HENLEY, Paul. Are you happy? Interviews, 'conversations' and 'talking heads' as means of gathering oral testimony in ethnographic documentary. In: WOSSIDLO, Joachim & ROTERS, Ulrich (org.). *Film und interview. Volkskundliche und ethnologische ansätze zu methodik und analys*. Münster, Nova York, München, Berlim: Waxmann Verlag, 2003.

_____. The origins of observational cinema: conversations with Colin Young. In: ENGELBRECHT, B. (org.). *Memories of the origins of visual anthropology*. Frankfurt, New York, Bern, Brussels: Peter Lang (no prelo, a).

_____. Narratives - the guilty secret of documentary?. In: POSTMA, M. (org.). *Festschrift in honour of Dirk Nijland*. Aarhus: Intervention Press (no prelo, b).

LOIZOS, Peter. *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness 1955-1985*. Manchester: Manchester University Press, 1993.

MACDOUGALL, David. Beyond observational cinema. In: HOCKINGS, Paul. *Principles of visual anthropology*. Berlin & Nova York: Mouton de Gruyter, 1995.

_____. The visual in anthropology. In: BANKS, Marcus & MORPHY, Howard. *Rethinking visual anthropology*. New Haven & Londres: Yale University Press, 1997.

_____. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

_____. Social aesthetics e the Doon School. *Visual Anthropology Review*, São Francisco, v. 1, n.15, p. 3-20, 1999.

_____. Renewing ethnographic film. Is digital video changing the genre?. *Anthropology Today*, Londres, v. 3, n. 17, p. 15-21, 2001.

MARCUS, George E. & CUSHMAN, Dick. Ethnographies as texts. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, n. 11, p. 25-69, 1982.

MEAD, Margaret. Visual anthropology in a discipline of words. In: HOCKINGS, Paul. *Principles of visual anthropology*. Berlin & Nova York: Mouton de Gruyter, 1995.

MORPHY, Howard. The interpretation of ritual: reflections from film on anthropological practice. *Man*, Londres, n. 29, p. 117-46, 1994.

PIAULT, Marc-Henri. *Anthropologie et cinéma: passage à l'image, passage par l'image*. Paris: Éditions Nathan, 2000.

PINK, Sarah. *Doing Visual ethnography: images, media and representation in research*. Londres, Thousand Oaks, Nova Delhi: Sage, 2001.

PRÉDAL, René. Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane. In: PRÉDAL, René (org.). Le griot gaulois. *CinémAction* n. 17, p. 77-8, 1982.

RAVETZ, Amanda. News from home: reflections on fine art and anthropology. *Journal of Media Practice*, Bristol, v. 1, n. 3, p. 16-25, 2002.

READ, Rosie. Scopic regimes and the observational approach: ethnographic film-making in a Czech institution. *Visual anthropology* (no prelo, a ser lançado em 2004).

ROUCH, Jean. The camera and man. In: HOCKINGS, Paul (org.). *Principles of visual anthropology*. Berlin & Nova York: Mouton de Gruyter, 1995.

RUBY, Jay. Exposing yourself: reflexivity, anthropology, and film. In: _____. *Picturing culture: explorations of film and anthropology*. Chicago & Londres: University of Chicago Press, 2000.

TAYLOR, Lucien. Iconophobia: how anthropology lost it at the movies. *Transition*, New York, v. 1, n. 6 (1) no.69, p. 64-88, 1996.

_____. Introduction. In: MACDOUGALL, David. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

VAUGHAN, Dai. The aesthetics of ambiguity. In: CRAWFORD, Peter & TURTON, David. *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

WINSTON, Brian. The documentary film as scientific inscription. In: RENOV, Michael (org.). *Theorizing documentary*. Nova York & Londres: Routledge, 1993.

YOUNG, Colin. MacDougall conversations. *Royal Anthropological Institute Newsletter*, Londres, n. 50, p. 5-8, 1982a.

_____. Vérité – the true story. *Edinburgh International Television Festival*, Edinburgh, Programme nº.7, p. 58-65, 1982b.

_____. Observational cinema. In: HOCKINGS, Paul. *Principles of visual anthropology*. Berlin & Nova York: Mouton de Gruyter, 1995.

Abstract

The term "observational cinema" has been applied indiscriminately to a broad range of film-making practices, leading to many misunderstandings about both its methods and objectives. In the first part, this article identifies the principles underlying the variant of observational cinema that first developed at the University of California in the 1960s and has subsequently become highly influential amongst anthropological film-makers. However the article argues that if anthropologists as whole are to be convinced of the value of observational cinema, it is essential to demonstrate how it can be used not as a means of primary research. The latter part of the article proposes various practical ways in which observational film-making can serve not merely to represent ethnographic knowledge but also to generate it in the first place.

Key words

observational cinema, ethnography, fieldwork.

Recebido em

fevereiro de 2004

Aprovado em

abril de 2004

Pesquisa via internet:

desafios e perspectivas do trabalho antropológico

Sandra M. C. de Sá Carneiro

Resumo

Neste artigo procuro discutir os desafios e as novas perspectivas do trabalho antropológico na análise da observação e do levantamento de dados via Internet, principalmente no que diz respeito à definição de campo de pesquisa delimitado a uma realidade local territorialmente circunscrita e suas implicações para a relação entre a elaboração de um ambiente virtual como *locus* de sociabilidade e a criação de uma rede nacional e transnacional de pessoas interessadas em trocar e divulgar informações sobre uma determinada temática. O material que serviu de base à análise é fruto da sistematização dos dados obtidos pela observaçao, realizada por um ano e meio, de um grupo de discussão sobre o Caminho de Santiago de Compostela (o primeiro existente no Brasil) e de alguns *sites*. A partir destas informações procurei verificar como se efetua a circulação de idéias, valores, crenças, conceitos e definições de realidades, bem como as trocas e intercâmbios entre pessoas que têm em comum a valorização da experiência e do projeto de "fazer" o Caminho.

Palavras-chave

trabalho de campo, Internet, grupo de discussão e sociabilidade

Apresentação

Neste trabalho discuto os desafios e as novas perspectivas do trabalho antropológico na análise da observação e do levantamento de dados via Internet, parti-

Nota: Este artigo é uma versão modificada da comunicação apresentada no VIII Encontro de Antropólogos Norte/ Nordeste (ABANNE), realizado de 1 a 4 de julho de 2003, em São Luis, no GT: Antropologia e Comunicação.

cularmente no que diz respeito à definição de campo de pesquisa delimitado a uma realidade local territorialmente circunscrita e suas implicações para a relação entre a elaboração de um ambiente virtual como locus de sociabilidade e a criação de uma rede nacional e transnacional de pessoas interessadas em trocar e divulgar informações sobre a peregrinação a Santiago de Compostela (Espanha).[1]

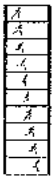
Sabemos que no rastro do crescimento espantoso da Internet foram se diversificando as possibilidades de sua utilização. Por isso, minha intenção é discutir algumas idéias sobre as condições de pesquisa utilizando esse veículo de comunicação, tendo por base os recursos do computador e da própria rede mundial de computadores que explorei em minha tese de doutorado, como instrumentos de pesquisa - e, não apenas para a organização e análise de dados estatísticos e de informações sobre o tema.[2]

Neste sentido, minha intenção é fazer algumas indicações gerais sobre as características e possíveis apropriações desta nova tecnologia e de sua possível utilização como instrumento no desenvolvimento do trabalho de campo. Particularmente, discuto alguns aspectos do uso que fiz de dados coletados em fontes da Internet, da observação de um grupo de discussão como *locus* de pesquisa e da aplicação de questionários aplicados por meio de um *site*, visando atualizar e obter informações e dados sobre o tema em foco - o Caminho de Santiago.

Analiso como se estruturam as relações que se estabelecem via Internet, sob a forma aparente dos intercâmbios que ali ocorrem, tendo como moeda corrente o Caminho de Santiago. O que guiou minha observação do diálogo diário que ocorre no espaço virtual foi a percepção da recorrência a determinados assuntos, bem como a maneira específica de relacioná-los, particularmente da sociabilidade construída por esta via. Embora a discussão sobre estas questões não seja inédita, uma vez que diversos pesquisadores já abordaram antes esta problemática, ainda é um campo embrionário, tendo em vista que o advento das redes eletrônicas representa uma mudança sócio-cultural tão profunda quanto significativa (Aranha, 1995). Trata-se, portanto, de um campo ainda recente, em formação, em que a discussão e a revisão dos conceitos e referenciais ainda se faz constante.

O material empírico utilizado é fruto da sistematização dos dados obtidos pela observação de um grupo de discussão (santiago@yahoogrupos.com.br)[3] sobre o Caminho de Santiago (sendo o mais antigo existente no Brasil, criado em 1996) e de alguns *sites*, que servem como ponto de encontro e de fontes de pessoas interessadas em obter e trocar informações sobre o assunto, bem como sobre suas experiências de peregrinação. Na análise, procurei verificar como se efetua a circulação de idéias, valores, crenças, conceitos e definições de realidades, bem como as trocas realizadas entre os participantes/usuários.

[1] A peregrinação a Santiago de Compostela (Espanha) foi o tema de minha tese de doutoramento (Carneiro, 2003), cujos principais objetivos eram: verificar os sentidos e significados conferidos a esta experiência por um número cada vez maior de brasileiros, que normalmente fazem o Caminho (de mais de oitocentos quilômetros) a pé; interpretar o conjunto de crenças e de valores que estão associados às atividades, ações e práticas desenvolvidas por estes "peregrinos" e discutir como uma retórica de autoconhecimento e transformação, base de seus projetos sociais, pode se tornar um importante recurso cultural, particularmente ao produzir novas formas de ação e de expressão, bem como de subjetividade. Pelas estatísticas disponíveis, podemos calcular que nos últimos anos mais de doze mil brasileiros realizaram a peregrinação. Sendo que em 2001, o Brasil foi o terceiro país estrangeiro que enviou mais peregrinos à Espanha. No Brasil, o Caminho de Santiago ganha



Procuro detectar, sobretudo, os signos e símbolos vinculados ao projeto de "fazer o Caminho de Santiago" e a valorização desta experiência. Esse objetivo me levou a repensar alguns fundamentos da prática etnográfica, em particular, o do pesquisador e o seu campo.

Uma das especificidades das assim chamadas ciências sociais se relaciona com o caráter intrínseco de seu objeto ser, ao mesmo tempo, objeto e sujeito. Ou seja, os seres humanos são sujeitos, no plano ontológico, mas tornam-se também objetos de conhecimento, no plano epistemológico. Devemos estar atentos, no entanto, para não confundirmos esses dois planos. No plano epistemológico, sujeito e objeto são noções puramente relativas, sinônimas de observador e observado. No ontológico, sujeito e objeto são substâncias diferentes, seres humanos ou coisas.

Tendo em vista esses pressupostos, uma das questões que logo de início me chamou a atenção foi: Como se podem entender as relações estabelecidas via Internet, na condição de espaço virtual, tanto do observador com seus sujeitos, quanto entre os participantes do grupo de discussão propriamente dito? Desta forma, o que eu procuro explorar neste artigo são os aspectos que dizem respeito não só às características mediáticas da Internet que afetam a comunicação, como à natureza das relações propiciadas por esse novo meio de comunicação. Discuto também alguns usos da rede Internet numa pesquisa antropológica, levando em consideração algumas questões já assinaladas por outros pesquisadores[4], na tentativa de ressaltar a importância de novas pesquisas sobre o uso da Internet como fonte de dados ou como espaço de relacionamento entre pessoas e/ou grupos.[5]

Estes instrumentos me ajudaram a solucionar alguns problemas práticos durante as distintas fases do desenvolvimento da pesquisa – desde a coleta de dados (estatísticos ou não), até a aplicação de questionários.[6] Além da observação do grupo de discussão, utilizei também como fonte de dados diversos *sites* que tratavam do tema. Particularmente quero destacar alguns, em virtude de sua maior relevância para o estudo:

a) www.archicompostela.org – pelo qual obtive uma série histórica de mais de uma década de dados sobre o perfil sócio-econômico dos peregrinos de todo o mundo que realizam a peregrinação, distribuídos, por sexo, nacionalidade, idade, profissão, motivos da peregrinação, meio de locomoção e rota utilizada;

b) www.xacobeo.es - apresenta informações de toda a região da Galícia, onde está situada a cidade de Santiago de Compostela;

c) *www.cervantes.es* – oferece informações gerais sobre a Espanha, curso de espanhol e apresenta todo o percurso do Caminho de Santiago; indica as possibilidades em termos de rotas a serem utilizadas e de todas as etapas a serem percorridas; mostra as distâncias entre

notoriedade, principalmente, a partir da publicação do livro *O diário de um mago*, escrito por Paulo Coelho e lançado em 1987.

[7] Cabe registrar, mesmo que isto não seja uma novidade, que o uso do computador e da rede Internet podem, sem dúvida, transformar o modo pelo qual a pesquisa antropológica pode ser desenvolvida, e que esta questão e seus possíveis alcances precisam ainda de um amplo debate. Atualmente, um pesquisador que estiver interessado em coletar informações e dados sobre qualquer assunto específico poderá utilizar vários mecanismos de busca, como por exemplo, só para citar alguns entre centenas de outros: Cadê, Altavista, Yahoo e Google.

[8] A lista eletrônica de discussão é uma modalidade assincrônica de

as cidades e os principais monumentos, igrejas, albergues existentes, permitindo ao internauta percorrer o Caminho virtualmente.

Cabe lembrar que atualmente o "campo virtual" é formado por centenas de *sites* especializados, institucionais, acadêmicos, jornalísticos etc., dos mais diversos perfis, além das *home-pages* criadas por grupo de interesse e de identidade das áreas mais distintas que se apresentam e se comunicam globalmente. Existe uma infinidade de categorias e de grupos de interesse encontráveis hoje em dia na Internet. Diariamente é possível constatar a formação e a dissolução de grupos, as novidades em todas as áreas, a criação de *home-pages* sobre os assuntos mais diversos que abrangem todas as dimensões da vida social.

Aspectos da comunicação via Internet

Não resta dúvida de que, nos últimos anos, as comunicações mediadas por computador têm apresentado um crescimento exponencial e significativo, sendo objeto de um número cada vez maior de estudos e de reflexões que visam compreender melhor este novo espaço e suas novas ressignificações, em especial na Internet, comumente chamado de ciberespaço.[7] Este representa um conjunto vivo de significações, no qual tudo está em contato com tudo: os hiperdocumentos entre si, as pessoas entre si e os hiperdocumentos com as pessoas.

A comunicação via Internet possibilitou assim a criação e o desenvolvimento de um novo espaço público, no qual o sujeito vive a possibilidade da ambivalência entre o local e o global, entre o eu e o anonimato, entre o eu e o outro do pseudônimo, entre a pertença e o desenraizamento, entre o ser produtor e consumidor de conhecimentos à escala global, entre a nacionalidade e o cosmopolitismo (Silva, 1999). A princípio, a tarefa principal do "sujeito" da Internet é colocar diante de si sua própria fusão e integração com seu texto. Falando na Internet, ou melhor, comunicando-se por ela, os sujeitos representam a si mesmo com posições demarcadas.

Uma das características mais marcantes da Internet é a interatividade. Nela e por intermédio dela, o internauta é conduzido a participar por meio do envio e do recebimento de mensagens, nas listas eletrônicas ou fóruns de discussão em *chats*, em ambientes multimídias e na navegação pelos *links* (Máximo, 2000). Já os *sites* se configuram como infomídias interativas: estocam, processam e distribuem dados e imagens oriundos de diversos ramos do conhecimento.

A dinâmica da Internet dissolve a polaridade entre um centro emissor ativo e receptores passivos. Isto porque as interfaces tecnológicas instituem um espaço de transação, cujo suporte técnico, em processamento constante, pro-

comunicação mediada por computador (CMC), e podemos dizer que se constitui numa adaptação do correio eletrônico para a comunicação de muitos interlocutores com muitos outros; normalmente, tem um mediador. É considerada assincrônica porque não depende da presença simultânea dos internautas na rede de comunicação, diferente das modalidades sincrônicas que estabelecem a comunicação em "tempo real". Gostaria de ressaltar que, durante o período em que acompanhei o grupo de discussão via Internet, jamais participei das conversas. Desde o início optei por observar sem interferir (Amaral, 2000).

[4] Nos últimos anos vários pesquisadores têm discutido esta questão, cabendo destacar aqui Rheingold, 1996; Lévy, 1999; Turkle, 1999, Lima, 1995, entre outros.

[5] Em que pesem minhas dificuldades e limitações iniciais pela falta de domínio da linguagem mediática e das ferramentas básicas, tomei isto como mais um desafio de um novo



porciona comunicações intermitentes, precisas e ultra-rápidas, numa interação entre todos e todos, e não mais entre um e todos.

No ciberespaço existem dois aspectos importantes que precisam ser considerados, segundo a interpretação de Lévy (1999), cada um é potencialmente emissor e receptor num espaço qualitativamente distinto e não é por seus nomes, posições sociais ou geográficas que as pessoas se agregam, mas de acordo com seus interesses, numa paisagem comum de sentido e de saber.

Barbero (1997) ressalta que hoje a comunicação se tornou uma questão de mediações mais que de meios, questão de cultura e, portanto, não só de conhecimento mas de re-conhecimento. Nesta linha, o autor observa que mediações seriam articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais para as temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais, que permitem compreender a natureza comunicativa do sujeito. Nesta esfera as noções de cultura e política seriam redefinidas, sai-se do domínio que avalia apenas a "mera circulação de informações" dos meios comunicacionais (na qual o receptor é apenas decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem) para o ponto em que ele se reveste de produtor. Para Barbero, hoje entramos no paradigma informacional que substitui o paradigma comunicacional.

A rede, ou melhor, o grupo de discussão, como lugar público de encontro entre peregrinos/usuários, oferece condições de construção de laços de um tipo específico de sociabilidade – aquilo que tem sido denominado de "comunidade virtual"[8], formado por pessoas que se conhecem e se relacionam na e pela rede, submetidas às suas regras, possibilidades e restrições.

Sabe-se que as trocas de informações e de comunicações entre usuários das redes eletrônicas constituíram, desde o princípio, os elementos centrais do nascimento e do crescimento desse tipo de agrupamento social. O grau de afinidade e os interesses comuns conduziram e facilitaram a aglutinação e o estabelecimento de vínculos sociais, por vezes bastante intensos, que produziram uma série de laços de identidade e partilha entre usuários de tais sistemas.

Vários estudiosos têm chamado a atenção para o fato de que ao criar um espaço para a circulação de informação, a rede das redes deu margem a uma multiplicação de formas de comunicação e de sociabilidade mediadas pelo computador, favorecendo a emergência do ciberespaço como espaço virtual e mediatizado, no qual ganham expressão as relações sociais que se expressam pela cibercultura.[9]

Estamos assim, diante da temática das relações sociais e da defesa de visões de mundo, *ethos*, valores e crenças "religiosas" ou não, com os enfrentamentos e oposições que acarretam. No entanto, em um novo formato, em um novo ambiente, desenhados por uma nova tecnologia. De imediato algumas

tipo de trabalho de campo, que embora realizado em minha casa tinha um grau de estranhamento e exotismo muito significativos (sobre estas noções ver Velho e DaMatta, 1978 entre outros).

[9] O questionário foi disponibilizado por meio do *site* www.caminhodesantiago.com.br, durante cerca de quatro meses. Foram respondidos vinte e quatro questionários de peregrinos que moravam em várias partes do país, sendo que um morava fora. Em conversa com alguns peregrinos durante as reuniões da AACS, soube que muitos não responderam ao questionário porque consideraram-no muito longo, fato que já havia sido alertado pelo administrador do *site*. Mesmo tendo consciência disso, não reduzi as questões, pois minha intenção era muito mais perceber o alcance da utilização deste instrumento via Internet, uma vez que

dei maior peso às entrevistas e à observação participante.

[7] Utilizo aqui esta noção tal como definida por Lévy (1999, p. 17), "o ciberespaço (que também chamarei de 'rede') é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo".

[8] Existem várias definições para o fenômeno social das comunidades virtuais, constituídas a partir da introdução das comunicações mediadas pelo computador. Rheingold, por exemplo, ao destacar um de seus aspectos mais visíveis, comenta que uma comunidade virtual seria formada por um ecossistema de sub-culturas e que possuiria a característica semelhante a uma espécie de colônia de microorganismos em constante ebulição. Para este autor "as comunidades virtuais

questões se levantam: até que ponto se está diante de um novo modelo de sociabilidade, de um padrão de intercâmbios que poderá generalizar-se?

Aranha (1995) chama a atenção para o fato de que as redes de computadores propiciam a formação de um tipo específico se sociabilidade, construída fundamentalmente por meio das interações dos usuários na e pela rede. Neste sentido, haveria uma espécie de "vocação" das redes para formar comunidade, para criar laços sociais entre seus usuários. Contudo, lembra o autor, esta potencialidade é até certo ponto inerente à estrutura técnica dessa tecnologia, sendo resultado das "reapropriações" e "ressignificações" da tecnologia.

Cabe lembrar que o acesso à produção de bens materiais e simbólicos, proporcionado pelas novas tecnologias de comunicação, corresponde a uma democratização da informação que, por extensão, repercute diretamente sobre a re-estruturação e re-elaboração das identidades no mundo contemporâneo.

O debate sobre a influência dos meios de comunicação no que diz respeito às transformações sociais, atualmente, coloca em questão dois aspectos fundamentais: a interação interpessoal e intergrupal e o seu aspecto de instrumento ideológico. Essas transformações seriam constituídas sob a formulação de uma identidade global, que, segundo alguns autores, teria a capacidade de se sobrepor às identidades privadas, locais, regionais, nacionais.

A consolidação do movimento de ciberinformatização e da internacionalização de vários temas que são postos em debate, acaba induzindo a idéia de consolidação de uma imagem identitária por meio da integração e do acesso de novos "usuários" à rede mundial de computadores, em torno da defesa de determinados valores e crenças.

Segato (2000) argumenta ainda que é possível ter uma nova compreensão do que, por exemplo, são as crenças e as adesões religiosas em geral, não só a partir do ponto de vista de seu conteúdo – *ethos*, preceitos e valores – em contextos históricos particulares, como também abordando o percurso que fazem dentro deste novo circuito de troca.

Muito já foi dito acerca da construção de identidade eletrônica, de se tornar usuário, quando o indivíduo se vê diante da tarefa de reinscrever a sua identidade num novo ambiente, de se autorepresentar. Segundo Turkle (1999), na história da construção da identidade na cultura da simulação, as experiências na Internet ocupam um lugar de destaque, mas só podem ser entendidas como parte de um contexto cultural mais vasto.

Para Aranha (1995), o que circula na rede é mais que informação e mensagens, são *atos de linguagem*. O que está em jogo, fundamentalmente, é a interação, a negociação entre atores sociais e instituições

No caso específico da minha pesquisa, pude perceber que o texto inscrito sobre o Caminho de Santiago pode



introduzir-se, como outros textos, dentro de um sistema de relações, independentemente das questões que lhe são próprias. Ou melhor dito, a análise da maneira como circula um determinado conjunto de crenças e de valores é particularmente interessante do ponto de vista da visibilidade e do alcance que se instaura com esta circulação. Principalmente ao deixar expostas e identificadas modalidades de relação entre as partes envolvidas, sejam estas pessoas ou comunidades. É justamente o desvendamento ou a interpretação desta modalidade de relação que procuro enfocar aqui.

Observando: santiago@yahoogrupos.com.br – o "campo" virtual[10]

Conforme já tive a oportunidade de mencionar, uma de minhas fontes empíricas foi uma "comunidade virtual" construída a partir da estruturação de um grupo de discussão cujo alicerce era a valorização e o estímulo ao compromisso de divulgar e "manter vivo" o Caminho de Santiago – o centro da comunicação entre os interlocutores estava aparentemente marcado por uma relação de alteridade. No entanto, a relação entre as partes se dava dentro de uma estrutura estritamente não hierárquica, como é o caso da Internet, em que pese a função do mediador.[11]

No "espaço virtual" os encontros ocorrem impulsionados pelas iniciativas individuais, derivadas de vontades, esforços e interesses, por parte daqueles que participam motivados pelo desejo de "conhecer o Caminho de Santiago" e daqueles que querem manter "viva" a peregrinação, conforme o discurso da maioria dos participantes da lista.[12]

É muito comum alguns participantes da lista de discussão se encontrarem nas reuniões da Associação dos Amigos do Caminho de Santiago, que ocorrem uma vez por mês[13], nas quais os laços de amizade são reforçados e normalmente as pessoas que vinham mantendo contato somente pela Internet têm a oportunidade de se conhecerem pessoalmente.

As relações estabelecidas via Internet eram alimentadas e reforçadas pelo contato face-a-face e vice-versa. Presenciei o início de muitos laços de amizades e o compartilhamento de interesses múltiplos que não se reduziam apenas aos interesses sobre o Caminho de Santiago. Numa das últimas reuniões da AACS que participei antes da conclusão da tese, tomei conhecimento de que seu ex-presidente (que vivia no Rio) iniciara um namoro com uma outra internauta freqüentadora da lista, que vivia em outro estado (Rio Grande do Sul), a partir dos contatos que estabeleceram pelo grupo de discussão.[14]

Normalmente, quando se procurava estabelecer uma relação mais íntima com outra pessoa, entrava-se em contato *pvt*. Assim, do espaço público

são os agregados sociais surgidos na rede, quando os intervenientes de um debate o levam por diante em número e sentimento suficientes para formarem teias de relações pessoais no ciberespaço." (Rheingold, 1996, p. 18). Esta necessidade de estabelecimentos de vínculos que não sejam transitórios no espaço da Internet também é ressaltada por Turkle (1999). As comunidades virtuais são feitas de pessoas e do que elas realmente querem, daquilo que realmente lhes interessa, sem constrangimentos prévios ou póstumos (...) As novas tecnologias dão a cada um de nós um poder sem precedentes de construir o nosso próprio mundo de referência, de encontrar as pessoas que realmente nos interessam, estejam onde estiverem, de aprender e ensinar sobre aquilo que realmente queremos que faça parte da nossa vida (Soares, 1999, p. 75, citado em Silva, 2001, p. 155).

de discussão passava-se para o espaço privado, num *encontro* mais *próximo, íntimo*, conforme os peregrinos diziam. Da mesma forma, quando se queria falar sobre algo que se considerava *off topic* era comum solicitar ao interlocutor a passagem para *pvt*. Foi possível perceber que, em geral, em função de alguma temática, muitos se aproximavam mais. Outros devido a alguma troca estabelecida, passavam a ter um contato mais estreito. O fato é que ali, no local de encontro diário, existia uma conversação intensa. Em torno de quarenta a cinqüenta e-mails eram repassados por dia. Sendo que muitos continuavam a conversar em *pvt*.

Não há dúvidas de que a universalidade da linguagem digital e a lógica do sistema de comunicação em rede criaram as condições tecnológicas para a comunicação horizontal global. A partir da década de 1990, a rede Internet se tornou a via expressa da comunicação global mediada por computadores, uma vez que liga gradativamente a maior parte das redes. Este tipo de comunicação não só é recente como também, como vimos pelos exemplos acima, é capaz de criar espaços alternativos de expressão e intercâmbios. É preciso lembrar, no entanto, que valorizar o ciberespaço como arena de mobilização não significa, em hipótese alguma, duvidar da eficácia das ações no meio físico. No exemplo apresentado um pouco mais acima, vimos que as duas ações foram complementares.

Em julho de 2001, existiam 287 sites sobre o Caminho que podiam ser localizados em distintas direções eletrônicas.[15] Embora estes não sejam *chat rooms* e sim sítios divulgados pela *World Wide Web* (www rede de alcance mundial), menciono aqui sua existência paralela como exemplar e paradigmática do fato de que ambos os itens, ainda que aparentemente distintos, possam funcionar como moeda circulante, perpassando por circuitos da mesma natureza, com idêntica função neste amplo sistema de troca.

Existem três tipos de *sites* pelos quais o discurso sobre o Caminho circula correntemente na rede de comunicação eletrônica. Circular significa aqui um dos dois tipos de atividades: informativa (solicitação ou divulgação de dados) ou conversacional (sobre determinados temas ou assuntos). A primeira destas atividades, ou seja, a de divulgar informações, se dá em três tipos de *sites*:
a) em direções do *World Wide Web*, nas quais se publicam textos informativos previamente editados, preparados pelas diversas Associações dos Amigos do Caminho de Santiago de Compostela existentes no mundo, para difundir suas notícias (um bom exemplo é um dos *sites* analisados – www.caminhodesantiago.com.br – e também o da Associação – www.caminhodesantiago.org.br).
b) em lugares onde se podem obter informações culturais e artísticas, como é o caso do site do Instituto Cervantes (www.cervantes.es), pelo qual é possível fazer o Caminho de forma vir-

[9] Segundo Pierre Lévy (1999), cibercultura designa o conjunto de técnicas materiais e intelectuais de práticas, de atitudes, de modos de pensar e de valores que se desenvolvem paralelamente ao crescimento do ciberespaço.

[10] O grupo de discussão observado é freqüentado por mais de seiscentas pessoas, embora muitos participem apenas como observadores, como foi o meu caso. Também apliquei um questionário que foi disponibilizado por meio de um dos *sites* existentes sobre o Caminho, e que foi respondido por vinte e cinco pessoas via Internet. O questionário era bastante longo, e esta foi uma das causas alegadas por muitos internautas para o não preenchimento do mesmo. Entre os que responderam, muitos enviaram seus livros sobre o tema e outros se prontificaram a ajudar-me no levantamento de outros dados.

[11] Soube da existência deste grupo de discussão por seu mediador, logo no

tual, inclusive escolhendo a rota, o local de início, visitando todos os monumentos existentes ao longo do percurso etc.

c) por meio de *mailing lists* (grupos de discussão), nas quais as pessoas previamente cadastradas trocam informações sobre os mais diversos aspectos a respeito do Caminho. No caso, a lista de discussão analisada foi santiago@yahoogrupos.com.br, embora existam outras.

Conforme já tive a oportunidade de mencionar, as redes comunicacionais, ou melhor, as "comunidades virtuais" que se formam ao redor destes serviços, pressupõem um acordo ou interesse básico entre seus membros. Lévy ressalta, além dos aspectos já indicados, a construção de um projeto comum como elemento agregador e potencializador das dinâmicas sociais constituídas nestes espaços de convivialidade. Para o autor, uma comunidade virtual é construída sobre as afinidades de interesses, de conhecimentos, sobre projetos mútuos, em um processo de cooperação ou de troca, tudo isso independentemente das proximidades geográficas e das filiações institucionais (Lévy, 1999, p. 127).

Mas a despeito das diversas concepções, um dos aspectos interessantes sobre o grupo de discussão estudado é que a convivência dos participantes se fazia não só pelas trocas comunicacionais localizadas em um espaço desterritorializado, como pelas relações face-a-face durante as reuniões da AACS (para um número significativo de internautas) e de outros encontros sociais (lançamento de livros, festa do dia de Santiago, festas ou reuniões na casa de um peregrino) ou esportivos (caminhadas de preparação), que serviam de referências para suas interações. Para alguns elementos do grupo de discussão, portanto, as interações eram formadas não só por elementos construídos basicamente pelo trânsito contínuo de mensagens compartilhadas como também pelo contato face-a-face.[16]

De qualquer forma, o grupo de discussão é um lugar onde as pessoas podem se encontrar espontaneamente para conversar, trocar informações pela digitação de frases curtas e coloquiais, em geral de poucas linhas, sobre temas relacionados basicamente ao Caminho – tais como o que levar, equipamento necessário, tipo de calçado apropriado, preparação, onde comprar os objetos, etc. Muitos peregrinos mencionaram o fato de que era possível se obter respostas mais precisas no ciberespaço do que nas reuniões da Associação, em que as respostas às perguntas mais específicas nem sempre eram alcançadas, uma vez que se tentava sempre falar para um público mais amplo.

Normalmente, o primeiro contato estabelecido no grupo de discussão investigado se dava a partir de uma breve apresentação. Em geral, os internautas/peregrinos que já tinham realizado a peregrinação e, por isto, a princípio tinham maior experiência, sempre res-

início da pesquisa. Na época (abril de 2000), ele era também o vice-diretor da Associação de Amigos do Caminho de Santiago – Brasil. Mesmo não dominando muito as técnicas de computação naquele momento, aceitei ser incluída no grupo por sua sugestão, que afirmara durante a entrevista que realizei com ele, que aí era possível "obter muitas informações". Agradeço a José Roberto Pinto de Almeida o apoio e a disponibilidade constantes.

[16] O uso deste recurso como meio de investigação me levou a reelaborar alguns dos conceitos clássicos da Antropologia, como por exemplo o de "campo", de inserção no campo e a interação observador/observado e pesquisador/pesquisado. Gostaria de ressaltar que tanto o mediador do grupo de discussão

como alguns membros do grupo tinham conhecimento da finalidade da minha participação e do meu trabalho. Quando o questionário foi disponibilizado no *site*, fiz uma apresentação destacando os objetivos mais gerais do estudo, a minha identidade e os possíveis usos dos dados, ressaltando o anonimato dos informantes.

[13] Isto ocorre não só entre pessoas que vivem nas grandes capitais em que existem as representações regionais da Associação, como com as pessoas do interior dos outros Estados. Acompanhei, durante quase dois anos, as reuniões mensais da AACS-Brasil (realizadas toda primeira sexta-feira de cada mês, na Casa da Espanha, localizada no Humaitá, zona sul do Rio de Janeiro). Nestas reuniões e em outros encontros de "peregrinos", conheci cerca de sessenta pessoas que participavam do grupo de discussão, não só do Rio como de outros Estados e países.

[14] Mais recentemente soube que esta relação foi formalizada.

pondiam, dando as boas vindas ao "novato", incentivando a pessoa a fazer perguntas sobre o que era necessário levar, em todos os sentidos, sobre a importância ou não da preparação e outras questões.

Muitas vezes, a partir da apresentação inicial, as pessoas colocavam suas dúvidas com relação a realizar ou não o Caminho. O exemplo que apresento, a seguir, mobilizou muito a lista no início de 2001, quando Cacá expôs seu posicionamento sobre esta questão. Embora fosse um assunto comum, neste caso específico havia a singularidade dos argumentos utilizados.

> Oi gente. Bom... Sabe, eu andei me questionando sobre o Caminho, sobre o verdadeiro motivo que me leva a realizá-lo. É difícil... Se o motivo for um conhecimento ou um reconhecimento pessoal ou espiritual, será preciso ir à Espanha para alcançar isto? Será preciso caminhar tanto em uma terra tão distante para assumir as decisões que eu já sei que estão dentro de mim? E se o motivo não for este? E se eu andar tudo isso e não alcançar o que espero, se é que espero realmente alguma coisa... Sempre senti uma energia muito forte vinda de Santiago, mas por algum motivo comecei a me fazer estas perguntas... Acho que li muito Marx... comecei a me questionar até que ponto a minha idéia de Deus é verdadeiramente minha ou me foi imposta pela sociedade que me cerca... Será que Durkheim está certo e o amor, a fé, a paixão não passam de fatos sociais? Será que eu sou mesmo uma idiota que está enchendo o saco de vcs? Beijos. Cacá

As dúvidas sobre fazer ou não a peregrinação são temas recorrentes. Muitos peregrinos defendem a idéia de que só faz o Caminho quem recebe um "chamado" e, por isso, é preciso ficar atento aos "sinais". Os argumentos de Cacá mobilizaram muitos participantes da lista, que prontamente responderam com mais de trinta e-mails, como o exemplo que transcrevo a seguir, no qual se pode perceber o quanto é valorizada a experiência e a idéia do "poder transformador do Caminho".

> Cacá,
> Que bom que você é uma das pessoas que questionam a vida... outras apenas cumprem os ciclos de nascer, crescer, ser, ter... esquecem muitas vezes de sentir o que realmente querem. Em praticamente dois meses... apareceu o Caminho de Santiago na minha frente e eu fui fazer sem querer me preparar muito, não queria criar expectativa (a famosa), queria viver a minha experiência sem saber da dos outros... pois só assim achava que



> seria possível descobrir em mim o que era a minha natureza, eu precisava estar só... Até hoje não sei muito bem as conseqüências exatas do Caminho para mim, acho que elas vão aparecer na minha vida para sempre em muitas situações, não há um dia em que não faça uma relação com alguma coisa do dia-a-dia com o Caminho, ele explica muitas coisas, e de uma maneira tão simples. Não se preocupe em fazer o Caminho e não acontecer nada, isso é impossível... Beijos. Aninha.

Vários tipos de mensagens circulavam na lista, como por exemplo, de Natal, Ano Novo, Dia das Mães ou dos Pais. Qualquer tipo de comemoração era sempre motivo para se desejar algo ou retribuir. Normalmente, nestas mensagens podíamos ver estampados os valores mais caros aos peregrinos, como solidariedade, fraternidade, companheirismo etc. Da parte dos novatos havia sempre uma demanda em obter informações a respeito do Caminho, as quais recobriam um leque imenso de assuntos que vão desde o equipamento necessário, até questões como seguro saúde, dinheiro que devia ser levado, melhor idade para se fazer o Caminho, melhor época do ano, se é melhor fazer sozinho ou acompanhado, o que ler, o que ver, enfim, como se preparar física e mentalmente para um empreendimento como aquele. As conversas giravam também em torno das expectativas sobre a realização do Caminho e sobre a experiência vivenciada.

Embora houvesse uma predominância daqueles que achavam que a "experiência no Caminho é única e singular, que cada um vive o que tem que viver", raramente alguém se furtava de emitir sua opinião sobre o assunto quando abordado. Os debates giravam em torno das transformações pessoais ocorridas, principalmente durante a realização da peregrinação, dando margem à valorização do autoconhecimento (fator determinante para o fortalecimento de um clichê de auto-ajuda muito explorado pelo grupo e pelo mercado de maneira geral).

Existia uma rotatividade muito grande na lista, e a participação mais ou menos intensa estava normalmente associada à época da peregrinação. A sociabilidade proporcionada pela interrelação produzida pela participação no grupo aproximava ainda mais as pessoas, de tal forma que muitas se achavam e se diziam íntimas de pessoas que nunca tinham visto, embora tivessem a sensação de que eram amigas há muito tempo. A valorização das amizades estabelecidas via Internet sempre foi uma das tônicas da lista[17].

Freqüentemente os peregrinos/internautas usavam expressões como "família virtual", "comunidade virtual", "albergue virtual", para se referirem ao sentimento de comunhão que sentiam por seus colegas "irmãos de grupo" ou "irmão de caminhada"; sendo freqüen-

As pessoas envolvidas se casaram em julho de 2002.

[15] Dado fornecido pelo mediador do grupo de discussão focalizado

[16] Goffman (1975) nos fornece outra linha de entendimento dos processos e características que se apresentam na formação das interações sociais. Embora tenha sido formulada a partir da análise das relações estabelecidas face-a-face e em um contexto sócio-histórico anterior ao da emergência das relações virtuais, acredito que tal noção é interessante para subsidiar as nossas reflexões sobre o tema

[17] Em outras capitais brasileiras, como por exemplo, Belo Horizonte, Florianópolis, Recife, Fortaleza e Maceió, funcionam as regionais da Associação de Amigos do Caminho, nas quais também existem reuniões mensais que funcionam como um

importante fator de agregação entre participantes da lista. É desta forma que as relações se expandem e/ou se solidificam. Muitas vezes, depois de meses e até anos de contato via Internet, muitas pessoas acabavam se conhecendo pessoalmente.

te também o uso de noções como fraternidade, companherismo e solidariedade para expressar os valores identificados como formadores do *ethos* peregrino.

A conversação fluía bem, mas, de tempos em tempos, podia ser agitada por conflitos de pontos de vistas sobre um determinado tema. Se de um lado as aproximações ocorriam, do outro, as distâncias também eram produzidas, seja porque não havia afinidade entre as pessoas ou devido a interesses distintos. Algumas vezes, embora raras, constatei o questionamento, até mesmo discussões, sobre o teor do que deveria ser discutido na lista, particularmente quando se achava que se estava fugindo do assunto principal, ou seja, de questões relativas ao Caminho de Santiago. Mas mesmo nestas ocasiões, era sempre ponderado por algum participante que aquele era um "espaço democrático" de discussão. Foram poucas as divergências observadas com relação aos temas debatidos.

Três temas foram motivos de acaloradas discussões. O primeiro deles, de cunho "mais político", foi deflagrado por um jovem universitário de 23 anos, que tinha uma participação bastante ativa na lista. Em função da defesa de seu ponto de vista sobre personagens da política nacional, houve uma série de e-mails contestando a sua posição. Indiretamente, as pessoas censuravam o seu posicionamento, dizendo que ali não era o local "apropriado" para se discutir aquela questão.

Vale a pena mostrar parte do processo de discussão sobre o assunto, na medida em que isto nos permite entender melhor o funcionamento do grupo, bem como suas "regras".

Em agosto de 2002, Bastian escrevia:

> Família Peregrina,
> Sabem por que esta epidemia de dengue está se alastrando pelo país?... Havia um plano para erradicação da dengue... mas o então Ministro do Planejamento da época o José Serra impediu a liberação dos recursos por conjecturas políticas, pois o Adib Jatene pertence a outro grupo político... e deu no que deu, o mosquito não escolhe cor, sexo, classe social para atacar etc, 06 de outubro vem aí, extermine com seu voto esta praga chamada José Serra! Enquanto isso no Maranhão uma família comanda o Estado há mais de 30 anos... 64% das residências não possuem banheiro... miséria, fome... contas no exterior sendo descobertas. Chega de demagogia, está na hora de agirmos, ou veremos subir de 58 milhões de brasileiros para 100 milhões etc, de miseráveis, sem escola, sem teto, sem comida, sem segurança, sem perspectiva de vida?... Para barrar estes Partidos de Falcatruas e Ladroagens, só depende de nós, mesmo que você odeie política, mas depende o nosso futuro, o

futuro dos nossos filhos... vamos agir. Se você quer ajudar àquela família que mora debaixo de uma ponte, viaduto, ou numa favela, às crianças que pedem esmolas nos faróis, semáforos, sinais de trânsito etc... pois bem, 06 de outubro deste ano será o momento de romper com tudo isso.

Este tipo de colocação foi motivo de discussão por vários dias, em que a principal questão era se o "tema" abordado era ou não de interesse da lista, ou melhor, se era pertinente ou não, se estaria ou não desvirtuando o objetivo da lista. Finalmente, após duas semanas, Bastian pediu para sair da lista. Como se pode notar, a questão fundamental levantada por Bastian era sobre os problemas sociais que afetam o país. Entretanto, como esta colocação foi realizada às vésperas (maio) da eleição para presidente, ocorrida em outubro, uma certa "acusação" de panfletagem política pairou no ar.

No ciberespaço as comunidades e os grupos são escolhidos pelos usuários, que têm autonomia e liberdade de escolha. Se alguém não está satisfeito com as discussões ou com as regras, pode simplesmente retirar-se.

As relações entre os internautas são reinventadas em densidade e em extensão, sem que umas se sobreponham ou subjuguem as demais. Dentro desta dinâmica, o autoritarismo do todo pode dar lugar à variável da tensão, do conflito.

O segundo tema "polêmico" questionava o posicionamento sobre determinadas posições religiosas. Um dos e-mails discutindo esta questão foi o de Maria, que expôs toda a sua rejeição a este tipo de colocação:

Eu avisei que se começassem a trazer mestres ascensionados para cá ia dar nisso. Pronto, virou panfletagem. Eu tento respeitar todas as crenças, mas que tem gente viajando na maionese, isso tem. Quer dizer então que o mestre Kutumi (o agente indiano) não só foi São Francisco de Assis como também o "Caboclo Seta Branca?" .... Se isso continuar assim daqui a pouco vão dizer que o Kutumi foi o PROPRIO Santiago, daí dá para encaixar na temática da lista. É que eu entrei nessa lista porque gosto do Caminho de Santiago, e o tema da lista é esse. Tem listas por aí que foram criadas exclusivamente para discutir sobre Mestres Ascensionados, e eu tenho certeza que se nessas listas alguém resolvesse tratar de Caminho de Santiago o pessoal de lá ia chiar e com razão... desculpem a sinceridade, isso não me interessa porque eu entrei aqui por causa do Caminho e do Apóstolo e não para saber sobre mestres ascensionados, por mais que alguns queiram distorcer para fazer esse as-

sunto se encaixar aqui na lista.. Sem ressentimentos, beijos a todos. Maria.

O terceiro tema a que me referi não foi uma questão polêmica propriamente dita, mas sim um assunto que suscitou uma grande quantidade de respostas. No caso apresentado a seguir, o tema é a guarda dos filhos e as disputas travadas por pais separados. Cabendo ressaltar que, no caso exemplificado, Angelo, o protagonista, havia feito o Caminho junto com o filho de cinco anos e a atual namorada. Em abril de 2002, Angelo escreve para a lista:

Subject: Desabafo!!! Meus amigos!

Sei que o assunto é off-topic, mas estou quase explodindo e vocês são como uma grande família para mim... Fui surpreendido com uma atitude um pouco radical de minha ex-mulher (a mãe do Felipe)... Após quase 5 anos de separação, em que ficou combinado que a guarda do Felipe seria compartilhada (1 ou 2 dias com cada um) ela resolveu me impedir de ver meu filho... Abri mão de tudo e me propus a dar o que ela queria. Bati pé apenas em um ponto: eu não abria mão de ver o Felipe no mesmo sistema que vinha acontecendo. Ela não concordou... Sempre fui um pai extremamente participativo e companheiro e só de pensar em ficar sem vê-lo por 15 dias eu quase enlouqueço... Estou aqui, agora, esperando uma resposta de um juiz, uma pessoa que não tem a menor idéia do que sinto, do que meu filho sente e quer, e que apenas baseado em coisas escritas em um papel vai decidir meu futuro e de meu filho. Tenho rezado muito, pedido ajuda a Santiago, ao meu querido São Jorge, guerreiro de luz, e a todos meus amigos, sejam da Terra, sejam da espiritualidade, para que orem junto comigo nesse momento de angústia. Amo muito meu filho e não quero, não posso, ficar longe dele. Ângelo.

A descrição acima reflete o drama vivido por Ângelo e por muitos pais que vivem a situação da separação. Neste caso, é interessante notar que uma questão considerada da "vida privada" acabou se tornando um assunto público. O mesmo ocorreu quando em uma situação de processo de separação, o marido de uma peregrina remeteu por e-mail uma carta de pedido de reconciliação com sua esposa, pedindo desculpas aos demais integrantes da lista, esclarecendo que era o único e último recurso que tinha para entrar em contato com ela. Segundo ele, "ela sempre acionava a lista e por isso assim tinha esperança de ela ler a sua carta".

Nestes dois últimos casos, não só não foi levantada a questão da pertinência ou não do assunto, como deze-



nas de pessoas escreveram apoiando a iniciativa e aconselhando os remetentes. Talvez devido à aparente "neutralidade dos temas" ou por serem casos considerados de "aflição pessoal", "íntimos", do domínio privado. Estou supondo que, como se tratavam de assuntos da esfera privada, havia mais tolerância. Tanto Ângelo como Celso (cuja esposa pedia o divórcio), receberam uma série de respostas de apoio e sugestões.

Uma das forças articuladoras e mesmo meio de sustentação da comunicação via Internet parece residir no fato de constituir uma esfera pública não sujeita a regulamentações externas. O que poderíamos chamar de estatutos éticos das comunidades virtuais estariam assentados em valores, crenças, motivações e interesses. Na ausência de uma ordem totalizante, os indivíduos navegam na *Web* de acordo com estes indicadores, consignados em escolhas individuais ou de grupo. Portanto, são comunidades que constróem também suas estruturas de conhecimento.

Há assim uma troca de idéias intensa entre os participantes da lista a respeito das mais diversas temáticas, bem como uma preocupação constante em apoiar aqueles que procuram auxílio (seja este de que natureza for). Nos exemplos acima, alguns se identificavam com os problemas apresentados porque já haviam vivenciado situação similar, outros procuravam oferecer conforto "espiritual" e ainda outros lembravam que o elemento fundamental era a "fé". O que predominava nestas horas era aquilo que os informantes denominavam de "espírito peregrino", como um código informal de conduta e mesmo de visão de mundo.

Uma das singularidades da comunicação via Internet consiste em que as comunidades virtuais, na condição de corpos orgânicos, definem e objetivam valores éticos e códigos informais de conduta. Tais regras devem ser aceitas por consenso e adaptadas às peculiaridades, práticas e objetivos do grupo em foco, o que propicia a reelaboração sistemática da própria dinâmica do grupo.

O incentivo mútuo era uma constante nas relações estabelecidas, sendo comum a troca de cumprimentos entre os participantes do *e-group* em diversas ocasiões, como por exemplo, pela realização do Caminho, datas significativas (aniversário, Páscoa, Natal, Ano Novo), nascimento de filhos, netos, provas realizadas, aprovação em concursos, ingresso em um novo emprego, entre outros.

O tema sobre a segurança de se fazer o Caminho também foi por diversas vezes abordado, seja com relação a fazer o percurso sozinho seja em função dos "eventuais perigos" como roubos, cachorros, tempestades, chuvas, assédio sexual. Durante o período que acompanhei a lista, somente uma vez se noticiou a morte de um peregrino durante o percurso, e foi dramática a forma como se soube, depois de quase um mês de busca, da morte de Antônio.[18]

[18] No dia 14 de março de 2002, segundo o hospitaleiro brasileiro A. da Paz, foi veiculado no Jornal de Notícias Espanhol, a seguinte notícia: "Português morto a Caminho de Santiago. A polícia espanhola descobriu ontem o corpo de um peregrino português, desaparecido desde 23 de Janeiro no Caminho de Santiago de Compostela vindo dos Pirinéus. António Jorge Ferreira, um bancário de 48, anos residente no Rio de Janeiro (Brasil), teria morrido acidentalmente entre Saint-Jean-Pied-de-Port(França) e Roncesvalles(Espanha). O desaparecimento do peregrino foi notificado no dia 6 passado, quando dois caminhoneiros espanhóis entregaram à polícia um saco que disseram ter encontrado a 23 de Janeiro. Nele estava o diário do português, que permitiu levar até ao corpo."

A comunicação via *e-group* constitui uma comunicação virtual regulada por interações e, longe de padronizar condutas com base numa "maioria moral", fundamenta-se em regras e valores consensuais estabelecidos pelos participantes e conduzidos pelo mediador. Dado o repertório recorrente de conteúdos e o padrão das conversações estabelecidas, até o momento em que se irrompe um impasse, é possível interrogar-se sobre a estrutura existente atrás dos discursos. Pude perceber que os temas recorrentes sobre o Caminho são apresentados dentro do que poderíamos chamar de estrutura, pela qual outros bens também circulam e são intercambiados. Um breve inventário das temáticas, trocas e estratégias conversacionais registradas no grupo de discussão observado nos dão uma certa dimensão do que pode servir de moeda corrente: a) Oferecimento de serviços esotéricos; b) Agradecimentos em função de algum tipo de solidariedade ou ajuda; c) Aproximação entre brasileiros que vivem em outros países; d) Rede de solidariedade e ações assistenciais (campanhas de solidariedade, arrecadação de donativos).

Um outro aspecto que merece atenção é o fato de a pessoa poder construir e inventar sua própria imagem na Internet. Trata-se da possibilidade de construir uma subjetividade plural. No caso específico do grupo estudado, era difícil saber até que ponto as pessoas estavam criando um "personagem" de si mesmo, ou se estavam se apresentando tal como eram. De maneira geral, tendo em vista o núcleo básico de pessoas que eu conheci pessoalmente (cerca de sessenta pessoas) e que faziam parte da lista, isto não era comum. Ou seja, as pessoas normalmente não utilizavam uma "falsa identidade", sendo raros os casos de pessoas que usavam pseudônimos[19]. A única pessoa que assumia uma, digamos assim, "dupla personalidade", fazia-o como uma brincadeira e quase todos tinham conhecimento. No entanto, do meu ponto de vista, a criação de um personagem chamado Anacleto, permitia ao seu criador uma maior liberdade e irreverência de dizer e fazer (na imaginação) coisas que talvez seu criador não conseguisse realizar no seu cotidiano. Mas como o meu objetivo não é uma análise psicológica dos peregrinos, considero que o mais importante é chamar a atenção para o fato de que o intercâmbio pela Internet pode dar lugar às pessoas criarem personagens ou fazerem de si personagens, que pode ser algo sutil e camuflado. Assim, o "outro" participante pode entrar na conversação não somente informando suas preocupações e desejos, como também, emitindo suas opiniões e realizando ponderações e adaptações (refiro-me a adaptações mesmo, entre outras coisas; vaidade, por exemplo) ao cenário já definido do grupo ou da pessoa com quem primeiro estabeleceu um contato.

No caso particular, o tema universal do Caminho constitui o fator de forte mobilização na política informa-

[19] Hermano Vianna (1995), entre outros, chama a atenção para o fato de que o estudo das diferenças entre as "personalidades" *on-line* e *off line* é talvez o campo mais interessante nas nascentes antropologias e psicologias do comportamento virtual, e que muitos usuários criam diferentes "personagens" para atuar em diferentes canais ou BBSs.

cional. Tal circulação é organizada em função de um tema, objeto de amplo consenso, não necessariamente alinhado a este ou aquele grupo religioso, político ou étnico. Em várias situações foi possível observar solicitações de adesão a campanhas realizadas por algum peregrino, como por exemplo a que Gil (37 anos, paulista, corretor de seguros) promoveu durante dois invernos, para arrecadar fundos para a compra de cobertores para os moradores de rua na cidade de São Paulo.

Os meios eletrônicos (em particular, a comunicação mediada por computador) também são empregados no intuito de aumentar a participação. A comunicação eletrônica oferece a oportunidade de se aprimorar formas de participação política e comunicação horizontal entre os cidadãos. O acesso *on line* a informações e a comunicação mediada por computador facilitam a difusão e a recuperação de informações, proporcionando interação e realização de debates em fóruns eletrônicos independentes, capazes de escapar do controle da mídia.

A lógica da política informacional restringe a abertura do sistema, pois os mediadores dos *e-groups* precisam manter controle sobre as mensagens em suas redes, para não terem de assumir responsabilidade por determinadas posições ou declarações que sejam prejudiciais ou que não atinjam o grupo como desejado.

A ausência de regras rígidas representa, aparentemente, o pressuposto essencial para que os grupos formados via Internet possam se consolidar como um importante canal de informações e de idéias, em moldes fundamentalmente interativos e descentralizados. Entretanto, embora o mediador do grupo estudado tentasse assegurar a plena liberdade de expressão, muitas vezes foi possível percebê-lo, ainda que raramente, coibindo certos temas ou assuntos. Neste caso, em nome do "objetivo maior da lista" e da "livre manifestação de idéias", somente após a solicitação de saída de Bastian é que ele manifestou sua opinião.

Castells (1999) define uma forma de organização e intervenção descentralizada e integrada em rede, característica dos novos movimentos sociais, refletindo a lógica de dominação da formação de redes na sociedade informacional e reagindo a ela. Claramente, é esse o caso do *e-group* estudado sobre o Caminho de Santiago, construído em torno de redes nacionais e internacionais de atividade descentralizada.

Essas redes fazem mais do que simplesmente organizar atividades e compartilhar informações. Elas representam verdadeiros produtores e distribuidores de códigos culturais. Não só pela rede, mas em suas múltiplas formas de intercâmbio e interação. Confrontamo-nos assim com a penetração bastante sutil de mudanças simbólicas de dimensões cada vez maiores, processadas por redes multiformes.

Hoje, discute-se muito a formação e construção de identidades plurais.

Não se fala mais em uma identidade, mas em muitas identidades, mesmo que na definição plural de identidade encontrem-se implícitas referências à hegemonia, à distinção, à diferença. Representadas pela linguagem, pelos sistemas simbólicos e pela produção material pelas quais adquirem sentido, as identidades são construídas por meio do compartilhamento de ações e crenças em comum.

A idéia de uma comunidade imaginada (Anderson, 1989) nos ajuda a refletir sobre comunidades unidas por laço de fraternidade e comunhão apoiadas em valores e crenças consensuais. Considerando que não existem comunidades naturais, as pessoas constituem grupamentos, por representações elaboradas, significações e sistemas simbólicos e sociais, imaginados e inventados, que as permitem sobretudo, classificar o mundo. Dessa forma, são criados e estabelecidos laços sociais que permitem "ligar pessoas", que sem eles seriam simplesmente indivíduos isolados sem nenhum sentimento de terem qualquer coisa em comum (Hall, 1997). É desta forma que entendo a "comunidade virtual" criada a partir das relações sociais estabelecidas pela participação no grupo de discussão sobre o Caminho de Santiago, fundada em uma nova forma de sociabilidade.

É bom lembrar, contudo, que a dinâmica de ecumenização e de "internacionalização" que se dá em torno do Caminho de Santiago começou a ser elaborada desde a Idade Média, portanto muito antes de sê-lo no espaço virtual, no próprio espaço real do caminho.

Os fóruns, listas, *sites* e *chats* sobre o Caminho servem como local de encontro entre os peregrinos de todo o mundo. Também servem como facilitadores de encontro entre brasileiros que vivem em várias partes do país ou mesmo fora. Assim, o ciberespaço assume um papel mais moderno ou contemporâneo destinado, no passado, ao espaço reservado à mídia.

O encontro virtual que parece concretizar um encontro real, cria relações interpessoais entte os de cá e os de lá, o que faz parecer que, por conta do interesse no Caminho, o país, e mesmo o mundo, tornam-se mais curtos, mais próximos. Cria laços entre pessoas que pelo perfil de consumidores (possuidores de um computador com acesso à Internet) distinguem-se dos que não têm. O que sinaliza o segmento social ao qual pertence o usuário e seu parceiro virtual.

Num país em que apenas dez por cento da população tem acesso à grande rede mundial de computadores, os internautas são previamente caracterizados como pessoas com maior poder econômico e melhor formação educacional (pessoas de melhor nível social). O domínio de uma língua estrangeira (a habilidade para lidar com a linguagem *web*), a disponibilidade de tempo e financeira para fazer a viagem são também definidores de *status*, categorizando grau de instrução, formação

educacional e poder aquisitivo dos peregrinos estudados. Os altos valores das passagens aéreas também sinalizam exclusão e inclusão. Por isso, a ciberinformatização do Caminho vai estar estritamente relacionada à formação intelectual e à ocupação profissional dos usuários, ainda que alguns possam ter contato com essas inovações tecnológicas somente no ambiente universitário ou de trabalho.

Vale também ressaltar que para os peregrinos que estão no exterior a utilização da rede torna-se um instrumento de socialização e atualização das relações sociais.

Sob o meu ponto de vista, a identidade do grupo é a principal responsável pela sua formação e permanência. Além disso, a afetividade e a amizade acabam servindo como operadoras da teia social. Se "estar conectado" parece traduzir um estilo de vida moderno, contemporâneo, participar de uma rede de relações é a concretização da definição deste estilo de vida contemporâneo, no mais das vezes determinado por um certo pluralismo, ecletismo, metamorfose e mediação. Para o conjunto dos peregrinos internautas, atributos como frieza, abstração, artificialidade e desumanidade, normalmente associados ao mundo virtual, são entendidos como distantes da realidade do grupo. Conforme já tive oportunidade de destacar, os peregrinos por estarem conectados em uma rede coletiva, na qual em muitas situações as relações face a face são comuns, sentem-se participantes de um "grupo" de uma "família", e isto é extremamente valorizado.

É interessante perceber ainda como o espaço virtual vai criando novas redes de sociabilidade entre os peregrinos, tanto no Brasil quanto no exterior, unindo mundos culturais e estilos de vida tão distintos e distantes – uma rede de peregrinos por todo o mundo, "um albergue virtual", "uma comunidade de peregrinos" conforme expressões recorrentemente utilizadas pelos membros do grupo de discussão.

Se, nos últimos anos, o aumento expressivo no número de peregrinos provenientes dos mais distantes países parece indicar a transnacionalização do Caminho, também será por conta da crescente utilização das novas tecnologias de comunicação que a eficácia dessa transnacionalização se verificará. Desta forma, discutir como o Caminho se transforma é um debate sobre a concisão de seu alcance, bem como de suas causas e conseqüências.

Referências bibliográficas

AMARAL, Rita. *Antropologia e Internet: pesquisa e campo no meio virtual.* Disponível in: http:// www.aguaforte.com/antropologia, acessado em 20/09/2003.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional.* São Paulo: Ática, 1989.

ARANHA FILHO, Jayme. Tribos eletrônicas: usos & costumes. In: *Seminário aspectos sócio-culturais da Internet no Brasil.* LNCC, 1995. Disponível in: http// www.alternex.com.br/~esocius/ , acessado em 06/05/04.

BARBERO, Jesus Martin. *Dos meios às mediações.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

CARNEIRO, Sandra M.C. de Sá. *Rumo a Santiago de Compostela: os sentidos de uma moderna peregrinação.* Tese de doutorado em Ciências Humanas (Antropologia). PPGSA/IFCS/UFRJ, 2003.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede.* São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DAMATTA, R.A. O ofício do etnólogo ou como ter anthropological blues. In: NUNES, E. (org.) *A aventura sociológica.* Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida codiana.* Petrópolis:Vozes, 1975.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: Editora DP&A, 1997.

LEMOS, André. *Ciber-socialidade. Tecnologia e vida social na cultura contemporânea.* Disponível in: http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/cibersoc.html, acessado em 19/03/04.

LEMOS, A. & PALACIOS, M. *As janelas do ciberespaço.* Porto Alegre: Sulina, 2001.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura.* São Paulo: Ed.34, 1999.

MÁXIMO, Maria Elisa. *Novos caminhos de socialização na Internet: um estudo das listas eletrônicas de discussão.* In: 22ª. Reunião Brasileira de Antropologia, Brasília, 2000.

RHEINGOLD, Howard. *A comunidade virtual.* Lisboa:.Editora Gradiva, 1996.

SEGATO, Rita Laura. La economia del deseo en el espacio virtual: conversando cristianismo en el Internet. In: MASFERRER KAN, Elio (coord.) *Sectas o iglesias.* México: Plaza y Valdés, 2000.



SILVA, Lidia O. Globalização das redes de comunicação: uma reflexão sobre as implicações cognitivas e sociais" In: ALVES, J. A.; CAMPOS, P. e BRITO, P. (coord.) *O futuro da Internet. Estudo da arte e tendências de evolução*. Lisboa: Centro Atlantico, p. 53-63,1999.

_____. A Internet: a geração de um novo espaço antropológico. In: LEMOS, A. & PALACIOS, M. *As janelas do ciberespaço*. Porto Alegre: Sulina. p.151-171, 2001.

SOARES, Luís. Contra a corrente: Sete premissas para construir uma comunidade virtual. In: ALVES, José Augusto, CAMPOS, Pedro e BRITO, Pedro (coord). *O futuro da Internet – Estado da arte e tendências de evolução*. Lisboa: Centro Atlântico, 1999.

TURKLE, Sherry. *A vida no Ecrã: a identidade na era da Internet*. Lisboa: Relógio D'água Ed., 1997.

VELHO, G. Observando o familiar. In: NUNES, E. (org.) *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

VIANNA, Hermano. As tribos na Internet. *Seminário Aspectos Sócio-culturais da Internet no Brasil.*, LNCC, 1995. Disponível in: http//www.alternex.com.br/~esocius/, acessado em 06/05/04.

Abstract

In this article I discuss the challenges and the new perspectives of the anthropological work on observation analysis and of the research of data through the Internet. I am especially interested in the definition of the field research for a certain local reality, that is territoraly circumscribed, and it's implications in the relationship between the elaboration of a virtual atmosphere with a sociability locus and the creation of a national and transnational network of people interested in exchanging information about a certain topic. The material, served as the basis for the analysis comes from the classification of the data obtained through the observation, that was done throughout a year and a half, by a discussion group about the Path to Santiago of Compostela (The first one in Brazil) and some websites. With this information I tried to notice how the circulation of ideas, values, beliefs, concepts and definitions of realities, as well as the exchanges between people that have the common appreciation of the experience and the project of "doing" or "walking" the path.

Keywords

field research, Internet, discussion group and sociability.

Recebido em

setembro de 2003

Aprovado em

junho de 2004

Um pesquisador, uma imagem

O gigante de Martin Chambi

Fernando de Tacca

Escolher uma imagem para analisar é sempre uma tarefa difícil pelas características de pessoalidade, subjetividade e cognição que envolvem essa escolha. À interação entre o olhar analítico e a imagem interpõem-se fluxos racionais e emocionais, alteridades e identidades. Muitas vezes vemos somente o outro, outras vezes nos vemos refletidos em ilusão narcísica. Ao passar a vista por algumas dezenas de imagens de Martin Chambi (1891-1973), meu olhar sempre deteve-se na imagem *Campesino Gigante de Paruru, Cusco, 1932*, retrato feito em estúdio de um camponês da região de Cusco. A dificuldade de estarmos diante de uma imagem fotográfica e tentarmos compreendê-la torna-se ainda maior quando à nossa frente coloca-se quase inexpugnavelmente um retrato, e sempre, nesses casos, o olhar direto para as lentes e para o fotógrafo, e para nossos olhos, é o vetor das relações de aproximação e distanciamento. Barthes se deteve no olhar perdido de um condenado à morte e encontrou o anúncio de uma ambígua temporalidade: ele morreu e ele vai morrer!



Campesino Gigante de Paruru, Cusco, 1932. Publicada em Martin Chambi. *Fotografias del Peru, 1920-1959* (Lima, 1988).

A fotografia permite termos um instante de encontro de olhares em temporalidades distintas, e, assim, essa imagem freqüenta meu cotidiano e muitas vezes lanço-me a encontrá-la e coloco-a diante de mim, e o gigante fica impassível a me observar e acompanhar. Ao dar vida para a imagem, ela passa a fazer parte de minha

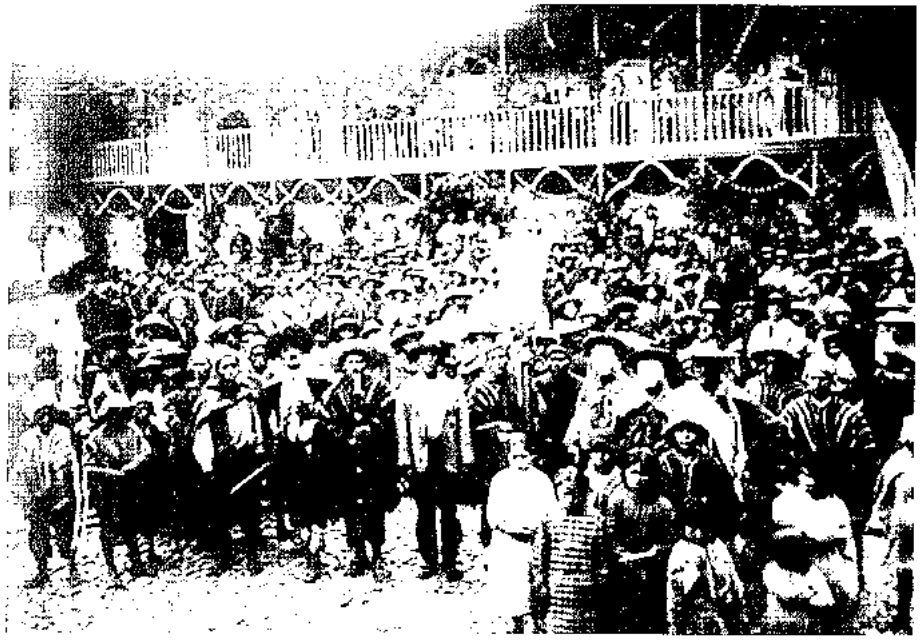
experiência sensorial, e espero que aqui também possa ser analítica.

Onde está o gigante alentado na legenda? Por que a imagem atrai meu olhar, prendendo-o em fluxos indagativos, quase irracionais? Qual a razão de tal força visual? Por que a imagem do gigante pulsa no meu cotidiano? Cabe colocar que sempre vi essa fotografia dentro de um contexto, de um pequeno conjunto da sua obra, o livro *Martin Chambi. Fotografias del Peru, 1920 –1959.* Estar diante dela na exposição recente de Martin Chambi foi uma experiência diferente, parecia-me familiar, como uma pessoa querida, mas perdeu sua intimidade de quando nos colocamos sozinhos frente a frente, no espaço privado. No espaço público da exposição eu não quis partilhar essa relação.

Chambi teve uma relação com a fotografia desde a juventude e para Caroline Ponce de Leon possui uma "visão indigenista genuína", um olhar indígena sobre a sociedade cusquenha. O olhar endógeno de Chambi, um olhar que é classificado por Sara Facio como "um olhar sobre sua gente com olhos não colonizados", muitas vezes precisa de um aprofundamento e um mergulho analítico. Onde encontramos a diferença entre o olhar colonizado sobre povos não europeus e um olhar "genuíno" não contaminado?

Ao olhar para a sociedade cusquenha, Chambi encontra sua identidade colocando as diferenças sociais no contexto do código fotográfico. A foto *Fiesta en la hacienda Angostura, Cusco, 1929*, mostra claramente a hierarquia e os planos sociais. Vemos no plano do chão, onde está o fotógrafo, a massa de populares, músicos, crianças, soldados, elementos da cultura popular, o estandarte religioso sustentado por uma pessoa humilde, e todos juntos com quase nenhum espaço, corpo a corpo. Na lateralidade da fotografia há uma escada que indica o acesso ao segundo pavimento, mas está cortada, não chega ao chão, e sai para um extra-plano, indicando-nos que não existe possibilidade de mobilidade social para as pessoas que estão no nível do chão, somente sua condição de explorados. No alto da varanda da casa da fazenda, os membros da família aparecem em trajes que os diferenciam dos camponeses, tendo ao seu lado uma autoridade militar, todos debruçados olhando para baixo, com amplos espaços entre as pessoas; mais isolado vemos um padre em pose solene. Mesmo um pouco acima das primeiras pessoas, o ângulo escolhido por Chambi e a ordenação dada ao evento fotográfico coloca-o no plano das camadas mais pobres e dos trabalhadores. O distanciamento do poder nessa foto somente indica uma tomada de posição para o ato fotográfico que destaca o primeiro plano dos trabalhadores, de suas famílias e de elementos da cultura tradicional presentes nas roupas e adereços.

Ao retratar a sociedade cusquenha em estúdio, Chambi não recria as diferenças encontradas no dia-a-dia. Dentro de seu *habitat*, no seu estúdio ou



Fiesta en la hacienda Angostura, Cusco, 1929. Publicada em Martin Chamb.. *Fotografias del Peru, 1920-1959* (Lima, 1988)

mesmo quando retrata as pessoas no seu ambiente de trabalho, tanto a aristocracia local quanto as pessoas comuns são vistas com nobreza e elegância. Para Chambi, o ser humano é um só, mesmo guardadas suas diferenças sociais. Essas diferenças são presentes nas roupas e nos gestos, mas dentro de seu espaço fotográfico, entendendo espaço como a própria câmara, no exercício livre de olhar, todos são iguais perante a lente: os operários, a campesina, os músicos populares, o jovem mendigo, e também os técnicos alemães, as famílias aristocráticas, as noivas etc.

Nesse sentido, podemos ver uma certa similitude com August Sander[1] sobre a forma de compreender as diferenças na estratificação social de uma sociedade. Entretanto, Chambi concebe a relação de uma estratificação social também a partir de um olhar sobre o coletivo, enquanto Sanders o faz pela personificação de categorias do trabalho em retratos individuais. Essa é a diferença. A obra e a imagem do gigante de Chambi não devem ser analisadas de forma isolada e diacrônica. O contexto e as escolhas dos elementos propriamente fotográficos são presentes no conjunto de sua obra e nos indicam várias características que permeiam suas fotografias.

O gigante de Chambi está em completo deslocamento de seu ambiente cultural, dentro de um estúdio com um fundo neutro que acentua sua expres-

[1]August Sander, influenciado pelas tipologias da psiquiatria e a da criminologia, e por uma postura de "neutralidade científica", iniciou em 1911 um inventário fotográfico do povo alemao. Sander chama seus retratos de "arquétipos", ou o rosto humano como máscara social, e mostra-nos uma sociedade estratificada socialmente. Seu projeto de um retrato nacional não coincide com as idéias do Partido Nacional-Socialista. Seu livro *O rosto do tempo*, publicado em 1929, é execrado pelo nazismo em 1934 e suas matrizes e cópias destruídas. No fim da vida, torna-se fotógrafo de paisagens.

são, seu olhar, suas roupas gastas pelo tempo e pelo uso, seus pés próximos da superfície usando somente uma simples sandália. A falta de outros elementos possibilita que sua imagem seja trazida à frente do nosso olhar como uma valorização da pessoa, do indivíduo. O retrato descontextualiza o referencial espacial não permitindo diferenciais em escala de volume, atenuando suas dimensões e sua estatura. Caso não houvesse a legenda, teríamos dificuldades para visualizarmos a estatura do camponês, pois os elementos do estúdio são nulos para uma comparação. Nesse sentido, a legenda é uma forte conotação atribuída por Chambi para denotar uma escolha de olhar. Depois de lermos a legenda, temos a idéia de estarmos diante de um homem com estatura de um "gigante", cuja imagem nos será sempre inexoravelmente associada.[2]

Se dermos um salto e compararmos com a foto do "gigante" judeu de Diane Arbus – *A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, 1970* (Arbus, 1973) – acentua-se o exótico próximo, ausente no conjunto de sua obra quando resgata a imagem dos *freaks* que fotografava como pessoas normais. Arbus nessa foto demonstra o desconforto ambiental dentro de uma casa não adaptada ao tamanho da pessoa, obrigando-a a fazer um encurvamento postural para ser fotografada junto de seus pais, que são obrigados a olhar acentuadamente para cima, como se estivesse sendo oprimido pelo espaço familiar, e



A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, 1970. Publicada em Diane Arbus *Diane Arbus: an Aperture Monograph* (New York, 1973).

reforçando uma situação de anormalidade. Por mais que o retrato seja de partilhamento da fotógrafa com uma situação fora do comum, e aceita pelos retratados, a imagem se diferencia de outras de Arbus. Assim, o pitoresco e o esdrúxulo são acentuados pela ambiência contextual levando à situação grotesca. Penso, em oposição, no retrato do anão mexicano em sua cama – *Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C., 1970* (Arbus, 1973), em pose sensual, dorso nu, lençol escondendo o resto do corpo, e incrivelmente posando de chapéu, em forte primeiro plano, no qual os elementos de composição não criam uma situação de opressão, ao contrário, colocam-no em plenitude ante o fotógrafo e o seu próprio ambiente.

O grande homem de Chambi, um camponês em roupas puídas do trabalho cotidiano, com seus pés sulcados pelo trabalho na terra fincados no seu

[2] Chambi fotografou o gigante inca com outra pessoa de estatura bem inferior, criando a idéia da proporcionalidade, mas dentro de um campo meramente ilustrativo, e não pejorativo, ou de desconforto ambiental, e até mesmo com certo clima de descontração.



Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C., 1970. Publicada em Diane Arbus *Diane Arbus, an Aperture Monograph* (New York, 1973).

estúdio, tem acentuada a dramaticidade de sua vida com a luz trabalhada em seu rosto. Ao deixar que nossa imaginação seja alimentada pela legenda e não no plano do visível, do fotográfico, a estatura do camponês ou sua condição gigantesca cresce ao nosso olhar como uma imagem mental, pois as suas dimensões só podem ser imaginadas. A ele, são dadas as condições de sua existência humana como uma pessoa normal, nada esdrúxula ou ridicularizada, sem diminuição de seu estado de ser, um originário inca. Na legenda é que encontramos o deslumbramento de Chambi, a denotada mensagem fotográfica de um homem simples permitindo sua conotação pela legenda, e é aí que ele acentua sua identidade com a cultura inca, encontrando, no singelo e ingênuo camponês, o grande homem representante de sua própria cultura: um doce e amável gigante Inca, como mito de origem inexpugnável e invencível.

Referências bibliográficas

ARBUS, Diane. *Diane Arbus: an aperture monograph*. New York: Aperture Foundation, 1973.

Martin Chambi. *Fotografias del Peru, 1920 –1959*. Catálogo da exposição realizada em Lima, Peru; Banco de la Republica/Biblioteca Luis Angel Arango, outubro/novembro de 1988.

Entrevista

Entrevista com Mme. Françoise Foucault

Luciana Hartmann

Mme. Foucault é responsável há vinte e dois anos pelo *Bilan du Film Ethnographique* – um dos maiores festivais internacionais de cinema e vídeo etnográfico, idealizado por Jean Rouch – e coordena a Mostra "Regards Comparés", ambas atividades promovidas pelo *Comité du Film Ethnographique* (CFE), França.

Mme. Foucault, como responsável pelo *Bilan du Film Ethnographique*, um dos primeiros e maiores festivais de filmes etnográficos do mundo, a senhora poderia falar um pouco do *Bilan*, de sua história e de seu funcionamento?

Em 1979, a BPI (Bibliothéque Publique d'Information) criava, no Centro Georges Pompidou, o primeiro Festival Internacional de Filmes Etnográficos e Sociológicos, *Cinéma du Réel*, por iniciativa de Jean Michel Arnold, Jean Rouch e Marie Christine de Navacelle. Desde então, esta manifestação é organizada em colaboração com o CNRS Images/Médias (Centre National de Recherche Scientifique) e o Comitê do Filme Etnográfico. Ela vem na seqüência dos *Rencontres Internationales de Cinéma Direct*, organizados, em 1978, por Jacques Villemont, *L'Homme regarde l'Homme*.

Em janeiro de 1982, Jean Rouch decidia que era necessário fazer, durante três dias, logo após o *Cinéma du Réel*, uma manifestação no Musée de L'Homme que seria "mais etnográfica", recuperando das "lixeiras do Beaubourg"[1] – como ele amava dizer – os filmes que não haviam sido selecionados pelo *Cinéma du Réel*, mas que ele conhecia bem e que apreciava.

Esta idéia me parecia não somente absurda mas sobretudo condenada a um fracasso total: como pessoas que teriam assistido a uma semana de projeções de filmes documentários poderiam ainda ter vontade de vir ao Musée de L'Homme continuar esta maratona cinematográfica? Jean Rouch sendo meu "chefe", obedeci – com "a morte na alma" – e elaboramos juntos um programa (muito

Nota: Entrevista realizada no dia 28 de março de 2003, na sala do Comitê do Filme Etnográfico, no Musée de L' Homme, Paris. Tradução de Luciana Hartmann.

[1] Refere-se ao Centro Georges Pompidou, local onde se realiza o *Cinéma du Réel*.

interessante, devo reconhecer) propondo filmes de Philippe Costantini, Claude Chelly, André Gladu, Elizabeth Kapnitz, Alan Lomax et David Mac Dougall.

Havíamos convidado etnólogos e pessoas apaixonadas por cinema, como Germaine Dieterlen, Jean Michel Arnold, Emilie de Brigard, Annie Comolli, Claudine de France, Enrico Fulchignoni, Marc Piault e Colin Young para comentar os filmes e animar as discussões. Um programa de duas páginas, batido à máquina e mimeografado, foi enviado aos membros de nossa associação e distribuídos no Centro Georges Pompidou durante o *Cinéma du Réel*. Com a aproximação do Festival, a angústia da sala vazia e do ridículo de nossa empresa aumentavam terrivelmente. Quando na segunda-feira, dia 8 de março de 1982, às 10 horas da manhã, foi aberto no Musée de L'Homme o primeiro *Bilan du Film Ethnographique*, já havia um público relativamente numeroso, que desde então não parou de crescer e de se apaixonar pelos filmes e discussões. Eu estava errada por não ter sido mais confiante e Jean tinha razão em ser otimista.

Foi assim que começou esta maravilhosa aventura iniciada por Jean Rouch, que declarava: "No momento em que a antropologia visual se afirma como uma nova disciplina, parece-me importante prolongar o Festival du Réel (Centro Georges Pompidou, de 27 de fevereiro a 7 de março de 1982) por um *Bilan Annuel du Film Ethnographique* que, durante três dias de projeções e debates no Musée de L'Homme (de 8 a 10 de março de 1982), mostrará as tendências atuais do cinema etnográfico."[2]

Não houve premiação no primeiro ano. Em 1983, um júri internacional concedeu três prêmios: o Prêmio *Nanook* (melhor filme etnográfico), o Prêmio *Kodak* (primeira obra) e o Prêmio da Missão do Patrimônio Etnográfico (melhor filme sobre a França). Ao longo dos anos, o Festival se desenvolveu e adquiriu uma certa notoriedade, o que não ocorreu sem que tivéssemos pequenos problemas com nossos amigos do *Cinéma du Réel*. Efetivamente, os realizadores recusados no Beaubourg e selecionados no *Bilan* diziam por todo lugar: "O *Bilan* é formidável e o *Réel* é nulo", o que não agradava muito os organizadores... Isto criou, durante um Festival, uma certa frieza entre nossas duas manifestações. Rapidamente, entretanto, tudo se restabeleceu. Tínhamos compreendido que não havia concorrência entre nós e as relações se tornaram novamente amigáveis. De fato, à parte este pequeno incidente, o *Réel* sempre ofereceu grande apoio ao *Bilan*, proporcionando acesso aos filmes recebidos, recomendando-nos aqueles que lhes pareciam mais pertinentes ao *Bilan*, inscrevendo nosso programa em seu catálogo e divulgando-o amplamente ao longo de sua própria manifestação.

E no início, como ocorria a seleção dos filmes para o *Bilan*?

Durante os três primeiros anos não havia critérios definidos. Escolhíamos entre

[2] "Au moment où l'anthropologie visuelle s'affirme comme une nouvelle discipline, il me semble important de prolonger le Festival du Réel (Centre Georges Pompidou, 27 février au 7 mars 1982) par un Bilan Annuel du Film Ethnographique qui, pendant trois jours de projections et de débats au Musée de L'Homme (8 au 10 mars 1982), montrera les tendances actuelles du cinéma ethnographique."



os filmes vistos em projeções de outros festivais ou pela recomendação de amigos de "confiança", que nos diziam: "Vi um filme muito interessante que poderia servir ao *Bilan*". Por vezes selecionávamos o filme sem mesmo tê-lo visto. Não se deve esquecer que nos anos 1980 o vídeo ainda não estava difundido. Tínhamos de ver os filmes em 16 mm, o que implicava uma infraestrutura complicada, bem menos flexível que a do vídeo, ainda que no Comitê do Filme nós tivéssemos um aparelho de 16 mm relativamente simples.

Durante muito tempo, as más línguas disseram: "Ao Comitê do Filme é possível apresentar qualquer coisa, eles não olham os filmes", mas quando eu revejo os programas dos quatro primeiros anos, percebo que, mesmo se no início nós não visionássemos todos os filmes, em todo caso tínhamos uma certa intuição, porque já projetávamos os filmes de Thomaz Farkas, de David MacDougall, os primeiros filmes de Denis Gheerbrandt recusados no *Réel*, de Alan Lomax, André Gladu, Michel Brault, Jun Takahashi, Jean Arlaud, Georgui Balabanov, Jean Dominique Lajoux, Raymond Depardon, Jean Gaumy... Não consigo citar todos.

Lembro-me de uma anedota: era o momento da seleção e da programação do *Bilan* de 1984, eu estava organizando o programa e havia um vazio de aproximadamente 70 minutos. Eu me esforçava para encontrar uma idéia de como preenchê-lo e neste momento uma amiga entra na sala e diz: "Françoise, acabo de ver um filme apaixonante, rodado meio clandestinamente na China, realizado por Jean-Luc Léon. É formidável e completamente diferente do que se faz sobre a China atualmente." – "Ah, é?", eu disse, não muito convencida, "ele tem quanto tempo de duração?", "70 minutos", respondeu ela. "Formidável, eu o quero. Dê-me as informações para que eu possa fechar o programa e telefonar a Jean-Luc Léon para lhe avisar."

Era a primeira vez que passávamos um filme sobre a China, que interessava muito às pessoas naquela época. Antes da projeção colocaram-me diversas questões, às quais eu era, evidentemente, incapaz de responder, já que eu não havia visto o filme. Na manhã do dia da apresentação eu estava muito angustiada. Vi o filme ao mesmo tempo que o público. Ele era realmente formidável, tanto pela abordagem, proposta, conteúdo, personagens, quanto no plano cinematográfico. O júri lhe concedeu o Prêmio *Nanook*.

Jean Rouch apresentava assim o terceiro *Bilan*: "Se os dois primeiros *Bilan* mostraram durante três dias um *patchwork* cinematográfico, não levando em conta nem geografias, nem temas, nem nacionalidades, os cinco dias deste terceiro *Bilan* se articularão sobre um dos temas essenciais da cinematografia: o tempo."

A partir de 1984 começamos, assim, a organizar a manifestação por temas e a fazer projeções igualmente à noite. Em 2001 decidimos organizar

uma mesa-redonda no sábado. Desde então, foram tratados nestas mesas redondas os seguintes temas: "Antropologia Visual e Novas Tecnologias" (2001), "As Escolas de Antropologia na Europa" (2002) e, em 2003, "Cinqüenta Anos do Comitê do Filme Etnográfico: os pioneiros", para festejar o meio século de nossa Associação.

Pouco a pouco a chegada do vídeo facilitou grandemente o trabalho de seleção, o que não nos impediu de continuar projetando os filmes em 16 mm, formato caro a Jean Rouch e também a certos realizadores que, durante alguns anos, para poder passar seus filmes no *Bilan*, faziam a transferência de seus vídeos para 16 mm: *Mwe bana Bandi*, em 1989; *Masques noirs, masques blancs*, em 1990; *À propos de tristes tropiques*, em 1992; *L'art des pinces*, em 1992, que recebeu o Prêmio da Missão do Patrimônio Etnológico; *Ekaya retrouvé, pays d'ombres*, en 1993; *Naître Bijago*, em 1992; *Le Prochain et le Lointain*, em 1992; *Sikambano*, em 1992; *Sur les traces de Gengis Khan*, em 1992; *Vasaie del Kivu*, em 1992; *La voix des génies*, em 1993; *Sans père ni mari*, em 1995; *Femmes aux yeux ouverts*, em 1995; *Retour dans la Taïga*, também em 1995.

Em 1994 e 1995, a Missão do Patrimônio Etnológico locou para o *Bilan* um projetor de vídeo por um dia, a fim de projetar os filmes concorrentes ao Prêmio da Missão: muitos nesta época já eram realizados neste formato. A partir de 1995 tornou-se mais e mais difícil fazer uma seleção correta unicamente com filmes em 16 mm, pois excelentes documentos estavam sendo realizados em vídeo. Finalmente, em 1996, fizemos a seleção visionando todos em vídeo, sem mais levar em conta o formato original, o que foi facilitado pelo fato de que a Sala do Musée de L'Homme acabara de adquirir o equipamento de projeção necessário. Até este momento, dos 946 filmes projetados ao longo dos 22 *Bilans*, 235 foram projetados em vídeo, 14 vídeos foram transferidos para 16 mm e 711 foram projetados em 16 ou em 35 mm.

Então no início não havia diferença entre os filmes do *Réel* e os filmes mostrados no *Bilan*?

Nossa colaboração com o *Cinéma du Réel* é muito interessante. Eles recebem em torno de 700 filmes. A seleção para a competição é de cerca de 30 obras, o que não significa que os 670 filmes restantes são ruins (alguns o são realmente, mas é uma minoria). Suzette Glénadel e Monique Laroze nos indicam os filmes que se adequam melhor à proposta do *Bilan* que do *Réel*, ou seja, os documentos mais "etnográficos". O que é um filme etnográfico?, você vai me perguntar. Eu mesma já coloquei esta questão a inúmeros antropólogos-cineastas e jamais consegui obter uma definição precisa, que eu desejaria poder utilizar a cada vez que a questão me é colocada... No que me concerne, eu me inclinaria a dizer

que um filme "etnográfico" ou "etnológico" ou "antropológico" – identificação que varia de acordo com as escolas – é um filme no qual o realizador se implica diretamente no "campo", no tema, com as pessoas que ele filma, estabelecendo um contato de longa duração, retornando diversas vezes a fim de ter um real conhecimento e cumplicidade com as pessoas e evitando, com isso, a realização de um trabalho de *voyeur* ou superficial como as reportagens de televisão. Estas últimas, mesmo que por vezes sejam interessantes pelas informações que aportam, jamais são aprofundadas e não prevêem nenhuma reciprocidade. Já o filme etnográfico deve ser realizado em estreita colaboração com os protagonistas para atingir aquilo que prega Jean Rouch, a "antropologia compartilhada". Eu tomaria como exemplos ideais de antropologia visual as obras de Ian Dunlop e de John Marshall, que consagraram sua vida um aos Aborígenes da Austrália e outro aos Bushmen do Kalahari, e que estranhamente não eram antropólogos de formação. Afinal, se diz que Flaherty é o "pai do documentário", embora ele tenha feito apenas "ficções"...

"O cinema etnográfico existe?", alguém um dia perguntou a Leroi-Gourhan, que respondeu: "Ele existe, pois nós o projetamos."

O cinema permite, graças às novas tecnologias, retornar ao campo e mostrar às pessoas os filmes realizados. Elas assim podem apreciar, criticar o trabalho feito, o que não ocorre necessariamente com os livros: em alguns casos as pessoas não sabem ler ou em outros a obra não está escrita na sua língua.

Posso lhe dar um exemplo que me parece pertinente: este ano (2003), na sexta-feira, 21 de março, após o meio-dia, projetamos dois filmes: *Else at Home in the World* e *Coastal life*. O primeiro foi realizado por uma antropóloga, Rossella Ragazzi, o segundo por um realizador de televisão, Oyvind Sander. O primeiro é um "filme etnográfico" porque é o resultado de uma pesquisa de muitos anos com uma velha senhora Sami; o segundo é um "documentário" (muito bonito) que descreve a vida rude dos habitantes da costa da Noruega, nele não há nenhum comentário sincrônico, não se vê jamais as pessoas falarem durante suas atividades, ouve-se simplesmente suas vozes em *off*. Isto é o que faz toda a diferença deste para o filme de Rossella Ragazzi, no qual há um real diálogo e uma verdadeira cumplicidade. A velha senhora expressa seus sentimentos como se se remetesse diretamente a nós, que compartilhamos um momento de sua intimidade, de suas emoções. Já no filme de Oyvind Sander, mais bonito cinematograficamente, permanecemos exteriores ao mundo e às pessoas que ele mostra. Nós os vemos e é tudo. (É preciso ressaltar que Rossella realizou em vídeo e Oyvind em 35 mm.)

Desde a aparição do vídeo eu constato, sobretudo nos últimos anos, uma renovação do filme etnográfico, espe-

cialmente após o aparecimento das pequenas câmeras digitais. Os pesquisadores podem, por um custo relativamente baixo, utilizá-las como uma caderneta de campo ou um caderno de rascunho, a partir dos quais poderão, depois de diversas estadas, realizar um verdadeiro filme. Se estas notas ou rascunhos não chegam a constituir um "verdadeiro" filme, eles permanecerão como documentos visuais indispensáveis ao prosseguimento das pesquisas. Este tipo de filmagem possibilita uma cumplicidade e uma troca com os "filmados", pois estes podem se ver, reagir imediatamente e estabelecer um diálogo.

A senhora pensa que, com a entrada da televisão como parceira... a produção para a televisão mudou muita coisa?

Sim, creio que a televisão exerce um papel importante para este gênero de cinema, ela lhe permite existir quando o financia e o divulga. Por outro lado, ela pode ser limitadora, pois impõe sua duração e um certo estilo freqüentemente padronizado, que visa agradar um público vasto: o objetivo das redes de TV é ganhar audiência. No início do *Bilan* tínhamos filmes de diversas durações. Olhando os programas percebe-se que, pouco a pouco, as durações se uniformizaram a 13, 26 ou 52 minutos, durações impostas pela televisão para poder incluir as propagandas. Na ARTE[3], pode-se ir até 90 minutos na série chamada "Grande Formato". Constata-se, entretanto, que mesmo os realizadores que fazem seus filmes sem o apoio da televisão acabam chegando a um produto final com estas mesmas durações, na esperança de um dia serem divulgados em algum canal. Há uma espécie de auto-censura inconfessável.

E atualmente, como é feita a programação do *Bilan* ?

Para mim a seleção é o "tempo forte" de meu trabalho. É sempre apaixonante, ano após ano, descobrir os novos filmes, fazer as escolhas, estabelecer um programa coerente. Tomemos o exemplo deste ano: quando comecei a visionar, eu não estava muito satisfeita, não encontrava bons filmes, porém, quanto mais eu os via, mais o programa se elaborava tematicamente. Uma coisa que Rouch nos ensinou a fazer foi organizar as sessões por tema, o que sempre funciona muito bem. É como num jogo de "sete famílias" [*sept familles*] ou num quebra-cabeças em que as peças vão se encaixando progressivamente no lugar e a partir daí um certo número de temas aparecem: "Os poderes dos médicos tradicionais", "O turismo", "A música", "Os índios sonhadores", "Etnologia de longa duração" [*l'ethnologie au long cours*]... Os temas são impostos pelos filmes e não escolhidos *a priori*. É um sistema que valoriza certos documentos que, projetados em outro contexto, seriam menos interes-

[3] Rede de TV franco-alemã.



santes, passariam despercebidos ou nem mesmo teriam sido selecionados.

Sim, eu percebi que o público reage a estes temas...

Esta organização temática funciona bem. Percebi que o público vem ao *Bilan* mais para ver os filmes sobre um tema do que para assistir um filme em particular (mas isso não é uma regra). Na entrada da sala há uma ficha de inscrição, e pudemos constatar que quando há sessões sobre a medicina tradicional e as plantas, encontram-se entre os espectadores muitos médicos. Nas sessões sobre arte ou música, há pintores, artistas, músicos, etnomusicólogos etc...

Então no início a senhora faz uma pré-seleção?

Eu assisto aleatoriamente aos cassetes que chegam, sem levar em conta títulos, realizadores, temas, locais (de toda maneira, é preciso ver tudo). E então começa para mim uma maravilhosa viagem. Cada dia, durante horas, eu percorro o mundo, descubro povos e seus rituais, suas músicas, seus cotidianos, seus ambientes, suas poesias, seus sofrimentos, suas alegrias... É fabuloso, pois o tempo pára. Ao longo dos anos tenho a impressão de aprofundar meus conhecimentos, de melhor conhecer as pessoas e de penetrar um pouco sua cultura. Eu faço "pesquisa de campo" olhando os filmes. Porém, da mesma forma que no "campo", nem sempre tudo é perfeito... Devo reconhecer que certos filmes, relativamente poucos, são francamente nulos e às vezes eu gostaria de dizer ao realizador para trocar de profissão. Entretanto, praticamente todos apresentam algum interesse e, mesmo que não sejam obras-primas - estas últimas são relativamente pouco numerosas - merecem ser mostrados e sobretudo discutidos. O objetivo do *Bilan* não é somente mostrar os filmes, mas sobretudo debater sobre eles. Este é um momento muito importante para os realizadores presentes, pois lhes permite falar de seu trabalho, confrontá-lo com o público e ter uma troca real.

Quando todos os filmes foram vistos uma primeira vez, o trabalho de seleção começa. Alguns são eliminados rapidamente. Precisamos de sete horas de projeção por dia (ou seja, 35 horas em 5 dias): duas horas durante a manhã, mais uma hora de debate; três horas à tarde e uma hora e meia de debate; duas horas de projeção à noite e a discussão só pára quando as pessoas já estão esgotadas. Isto é o ideal, mas há variações, às vezes com um pouco mais de projeção e menos debates.

Gostaria ainda de chamar a atenção sobre algo: no *Bilan*, ao contrário de outros festivais, o júri não é "secreto" e não somente assiste aos filmes com todo mundo como também participa ativamente das discussões diante dos realizadores presentes, podendo emitir sua opinião sem nenhuma restrição.

Sim, isto confere uma característica muito interessante ao Festival.

Este ano (2003), no início, tínhamos colocado o filme *Derrière la carte postale*, de Vincent Leduc em "Vantagens e desvantagens do Turismo" [*Faits et méfaits du Tourisme*], mas ao assistir *Zoos humains*, de Eric Deroo e Pascal Blanchard, que eu havia descoberto tardiamente, pareceu-me evidente que os dois filmes deveriam ser projetados na mesma sessão, intitulada "Exibições humanas, turismos exóticos: gavetas dos fantasmas ocidentais" [*Exhibitions humaines, tourismes exotiques: tiroirs-caisses des fantasmes occidentaux*]. *Zoos humains* trata da exibição do "bom selvagem" durante as Exposições Universais, diante dos ocidentais espantados de que pudessem existir outros homens além deles, ainda que de cores diferentes e de "espíritos inferiores". O filme *Derrière la carte postale* mostra que agora, no fim do século XX, estes mesmo ocidentais se deslocam para ver *in loco* estes "homens primitivos". Esta sessão foi um grande sucesso, e o debate, em presença dos realizadores, fascinante.

A sessão "Etnologia de longa duração" [*Ethnologie au long cours*], para retomar a expressão de Jean Rouch, também foi muito bem recebida com *Kalahari Family*, de John Marshall e *Ami Bonne Arrivée*, de Hugo Zemp. Estávamos em presença de dois filmes cujos realizadores haviam consagrado a maior parte de suas vidas a estudar e a filmar, um, os Bushmen do Kalahari e outro, os Sénoufos da Costa do Marfim.

Quantos filmes aproximadamente inscrevem-se para o *Bilan* a cada ano?

O número de filmes inscritos está aumentando. Isto se deve, em parte, ao fato de que a ficha de inscrição foi disponibilizada, desde 2002, em nossa página da internet (http://www.comite-film-ethno.net). Este ano nós visionamos 201 filmes. Somos apenas dois para a seleção, Laurent Pellé e eu. Porém, se o número de filmes continuar crescendo no próximo ano, corro o risco de não mais poder ver todos por falta de tempo. Será necessário, então, como ocorre no *Cinéma du Réel*, ter outras pessoas que realizem uma pré-seleção, idéia que pessoalmente não me agrada muito, pois creio que só se pode julgar um filme a que você mesmo assistiu. Um exemplo disso ocorreu este ano com o filme *O Arco e a Lira*, de Priscilla Barrak Ermel. Laurent não havia apreciado muito o filme e estava pronto a suprimi-lo, quanto a mim, achava-o interessante pois me fazia descobrir um novo gênero cinematográfico, a etnopoesia, como disse Priscila. Finalmente, o filme foi ganhador do Prêmio *Ruspoli ex æquo*. O contrário também aconteceu em outros anos.

Eu faço anotações sobre todos os filmes vistos. Desde 1999 transcrevo-as para o computador, fazendo o que se chama de uma "ficha de visionamento" com os dados técnicos, um pequeno texto sobre o conteúdo e minha apreciação (que no caso de alguns filmes, não pode ser mostrada...),



o que permite ter uma documentação bastante completa, eventualmente útil para recomendar filmes que não foram selecionados para o *Bilan* mas que poderiam servir a outras manifestações. Um exemplo: o filme *Fé*, de Ricardo Dias, não havia sido selecionado porque o consideramos um pouco superficial em sua evocação da multiplicidade de religiões do Brasil. Quando fizemos os *Regards Comparés* sobre o Brasil, em 2002, para mim era evidente que este filme tornava-se indispensável, pois dava, efetivamente, um panorama das "novas religiões" que pretendíamos mostrar mais precisamente com outros filmes. Ele seria, portanto, uma boa introdução. Neste contexto, o filme era um elemento incontornável.

De 1989 a 2003 assisti a aproximadamente 1134 filmes para o Festival. Este ano, vi 201 e creio que tivemos 38 selecionados para a competição. Bem, de todo modo, o número de selecionados depende da duração dos filmes, mas temos sempre uma média que fica entre 35 e 42 filmes.

No contexto atual há países que participam com maior freqüência? Houve alguma mudança, ao longo dos anos, na nacionalidade dos participantes?

No que diz respeito aos países filmados e às nacionalidades dos realizadores, desde 1982 exibimos filmes rodados em 125 países, por realizadores de aproximadamente 70 nacionalidades diferentes. Nos últimos anos temos tido um menor número de filmes provenientes dos Estados Unidos, por outro lado, pudemos constatar um crescimento de filmes vindos da Ásia (Índia, China...) e também do Brasil. Recebemos poucos filmes realizados por africanos. Há também filmes que vem das diferentes Escolas de Cinema da Europa. Este foi o motivo pelo qual no ano passado (2002) resolvemos organizar uma mesa redonda sobre as quatro escolas de antropologia visual européias: da Noruega (Tromso), dos Países Baixos (Leiden), do Reino Unido (Manchester) e da França (Nanterre), sobre as quais pode-se encontrar informações e textos explicativos em nossa página da internet, na sessão "Gazette".

Uma outra questão: em relação à forma, percebe-se mais diálogos nos filmes recebidos atualmente? Os cineastas têm se mostrado mais?

Em relação aos primeiros anos do *Bilan* não creio que tenha havido muitos mudanças na forma cinematográfica, que, de uma maneira geral, permanece bastante clássica. Por outro lado, percebe-se que o comentário está desaparecendo, dando lugar à palavras das pessoas filmadas, embora nos filmes ditos mais "etnográficos" o realizador-antropólogo manifeste ainda necessidade de incluir precisões "científicas" por meio de comentários em voz *off*. Isto é freqüentemente mal recebido, pois confe-

re ao filme um tom doutoral, o que pode revelar, às vezes, uma tendência um pouco colonialista. Tivemos um exemplo este ano com o filme *Le Do qui danse*, de Idrissa Diabaté, retrato um pouco inábil [*maladroit*] mas bastante tocante do músico Cheik Smith, morto prematuramente em um acidente de carro em 1998. O filme foi feito com muito amor e respeito por este músico, mas há, em alguns momentos, comentários que acabam prestando um desserviço aos propósitos do filme. Quando, durante o debate, perguntaram a Idrissa (você estava lá), porque ele havia incluído estes comentários, ele respondeu: "Este filme foi realizado por pessoas muito próximas a Cheik e este era o único meio de passar a mensagem que eles queriam expressar." Creio que a maior parte dos espectadores compreenderam o que ele quis dizer. O filme recebeu uma menção honrosa.

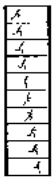
Neste ano, dois filmes me chamaram particularmente atenção pela originalidade de sua forma cinematográfica. O filme brasileiro de Priscilla Barrak Ermel, *O Arco e a Lira* é um filme "etno-poético" em que uma mulher indígena, por meio de um arco e de pequenos cantos, exprime seu sentimento amoroso. O filme do iugoslavo Vladimir Perovic, *Rendez vous à Sarkamenu*, é uma realização "etno-experimental", um encontro surrealista no qual profissionais apressados vão registrar, em um vilarejo improvável, os magníficos cantos de cinco velhas senhoras reunidas num sombrio salão comunitário [*salle sinistre de patronage*]. Com seu equipamento extremamente sofisticado, eles registram sem prestar a menor atenção às pessoas, à beleza de suas vozes e de seus cantos que brevemente desaparecerão para sempre.

Aqui há algo interessante: o mais importante não é mais, necessariamente, a imagem mas tudo que se passa entre...

Sim, é interessante observar que estes dois filmes, realizados por uma etnomusicóloga e por um documentarista, respectivamente, possuem um rigor científico e uma abordagem verdadeiramente cinematográfica, sem que para isso suprimam o lado poético e surrealista.

Creio que na Europa estes filmes encontram maior possibilidade de difusão, especialmente graças ao apoio e ao interesse de algumas redes de TV. Na América do Sul, ao contrário, não há muitos espaços para a divulgação de filmes etnográficos, que ocorre quase exclusivamente nos festivais.

O que também surpreende no *Bilan* é ver a assiduidade do público às sessões. A sala não é muito confortável (é um eufemismo...) - impossível dormir nas poltronas - lá dentro faz um calor sufocante, a ventilação deixa a desejar e, apesar de tudo, os espectadores praticamente não saem da sala ao longo das



projeções (por vezes alguns se sentem mal ou desmaiam...). São pessoas verdadeiramente apaixonadas. Vale realmente a pena esforçar-se para organizar os programas para pessoas assim tão motivadas por este gênero de cinema. É extremamente gratificante e enriquecedor. Gostaria muito que parassem de dizer que o documentário está em crise [*ne marche pas*] e que não interessa ao público. É falso. Além disso, começa a haver uma grande difusão em salas de cinema, notadamente com as projeções do grupo *Documentaire sur Grand Écran*.[4] Os filmes de Nicolas Philibert, de Michael Moore, de Thierry Michel, que são lançados nos cinemas e permanecem longo tempo em cartaz, e os inúmeros festivais que são criados no mundo inteiro, dos Estados Unidos a Taiwan, são a prova de que há uma demanda real e um interesse crescente por esta expressão cinematográfica. Afinal, não se deve esquecer que os primeiros filmes da história do cinema foram "documentários".

Como a senhora classifica o público que freqüenta o *Bilan*: é majoritariamente formado por antropólogos ou é mais diversificado?

O público do *Bilan* é bastante variado, mas dentro de uma certa categoria de pessoas. Na maioria são estudantes, professores, antropólogos, sociólogos, etnomusicólogos, fotógrafos... Permanecemos sobretudo no domínio universitário, dos profissionais liberais, artistas... Há também alguns aposentados (como se comprazem em dizer sempre as mesmas más línguas) e ainda aqueles "fãs" que todo ano pedem uma semana de férias em seus empregos para poder assistir à Mostra. Os espectadores variam também de acordo com os temas abordados.

Sim...

O que se pode dizer, em todo caso, é que o público do *Bilan* não é um público "cativo" mas "cativado". Fico sempre espantada de ver que, mesmo nesta sala desconfortável, com um calor sufocante e com projeções cuja qualidade varia devido à antiguidade do equipamento utilizado, os espectadores permanecem os dias inteiros pelo prazer de partir, durante uma semana, à descoberta do mundo, do Outro, de encontrar os realizadores, de discutir, de polemizar, injuriar-se (às vezes) sem nenhuma censura, de ver os filmes projetados juntamente com o júri... e tudo isto, algumas vezes, até depois da meia-noite.

Bem, para que eu possa compreender: a senhora está na coordenação do *Bilan* desde o início...

Comecei a fazer o *Bilan* em 1982, pela iniciativa de Jean Rouch, instigador desta manifestação.

[4] *Documentaire sur Grand Écran* é uma mostra constituída de filmes documentários e etnográficos, clássicos e atuais, promovida pela Cinemathèque Française. A programação da mostra prevê sessões todos os fins de semana, com quatro filmes aos sábados e quatro aos domingos, seguidos de debates com realizadores, antropólogos e especialistas em cinema.

E ele continua lá...

Sim, ele continua lá, sempre presente. Graças a sua louca paixão pelo filme etnográfico, ele fez do *Bilan* um evento internacional, conhecido e reconhecido no mundo da antropologia visual. Como eu já disse, tive a sorte de participar desde o início desta aventura e já faz 22 anos que organizo o *Bilan*. Ainda que nem sempre seja muito fácil, sem dúvida é um enorme privilégio ser paga, entre outras coisas, para ver filmes e organizar manifestações internacionais, participar de festivais em diversos lugares do mundo, inclusive no Rio...

Sem dúvida. E quais são as atividades do *Comitê do Filme Etnográfico* além do *Bilan*?

As atividade do Comitê do Filme foram e ainda são múltiplas. Vejamos um breve histórico: "Em 23 de dezembro de 1952, Marc Allegret, Roger Caillois, René Clément, Hubert Deschamps, Germaine Dieterlen, Marcel Griaule, Pierre Ichac, Henri Langlois, Jean Paul Lebeuf, André Leroi-Gourhan, Claude Lévi-Strauss, Edgar Morin, Léon Pâles, Alain Resnais, Georges Henri Rivière, Jean Rouch e Georges Rouquier se reuniam na sala de cinema do Musée de L'Homme considerando que era tempo de agrupar os antropólogos e cineastas, no intuito de partilhar suas experiências particulares." Após esta reunião, Jean Rouch e Germaine Dieterlen, criaram, em abril de 1953, o *Comitê do Filme Etnográfico*. Germaine sustentou a Presidência de 1966 até o seu falecimento, em novembro de 1999. O cargo é atualmente ocupado por Christopher Thompson, professor da Universidade de Warwick (Reino Unido), que a sucedeu. Claudine de France, Annick Demeule, Marc Henri Piault asseguram a Vice-Presidência. O objetivo do *Comitê* foi sempre a realização e a promoção do filme etnográfico, realizado tanto por pesquisadores quanto por documentaristas que tenham um olhar antropológico.

Há também outra manifestação, *Les Mercredis du Film Ethnographique*, que apresentam, nas últimas quartas-feiras de cada mês, de janeiro a julho, filmes sobre o tema "O Outro e o Sagrado".

Desde 1990 o Comitê do Filme constituiu um banco de dados sobre os filmes projetados ao longo destas diferentes manifestações e também sobre aqueles filmes que apresentavam um caráter etnográfico ou sociológico. O fichário conta, atualmente, com 2.308 títulos, que podem ser consultados no local. Pode-se igualmente ter acesso à documentação impressa correspondente à cada filme. Além disso, há alguns anos constituímos uma videoteca, consultável também unicamente no local, de 793 casseres. Esta constitui um verdadeiro instrumento de trabalho para os pesquisadores e estudantes. Espero que em pouco tempo possamos colocar em nossa página da internet a in-

tegralidade dos programas do *Bilan* (os 946 filmes), ilustrados com um extrato de alguns minutos de cada filme, indicando também o endereço em que se pode obter o filme. Este processo já foi iniciado com o *Bilan* de 2002, de 2003 e os *Regards Comparés*.

Em relação ao acervo do *Bilan*, gostaria de saber como se dá a conservação dos filmes, pois sei que esta é uma questão que tem suscitado uma preocupação crescente.

Já há alguns anos conservamos no Comitê, com a permissão dos realizadores, todos os casseres selecionados. Eles podem, desde então, ser visionados no local, só podendo sair, quando for o caso, com a autorização dos realizadores (que, entretanto, raramente recusam). Foi assim que ao longo dos anos nossa sala do Comitê se constituiu num local de consulta.

Então vocês têm filmes e vídeos no acervo?

Sim, mas não podemos mais oferecer consultas dos filmes em película. Entretanto, todos os documentos que possuíamos em 16 mm – entre os quais, notadamente, todos os primeiros filmes que foram montados aqui no Comitê – foram transferidos para vídeo e estão, portanto, acessíveis neste suporte.

O Comitê ainda possui uma sala de montagem?

Rouch montou todos os seus filmes aqui! Houve, durante algum tempo, duas mesas de montagem no Comitê, às quais se juntaram duas outras da Cinemateca Francesa. Atualmente resta apenas uma, que serve somente à verificação de filmes. A mesa-redonda que encerrou o *Bilan* deste ano – consagrada aos 50 anos do Comitê – foi realizada após exibirmos os filmes dos "pioneiros" que utilizaram este equipamento de montagem.

Eu adoraria igualmente dar uma descrição de nossa segunda manifestação, os "Regards Comparés", criados, como o *Bilan*, por Jean Rouch.

Em 1978, 1979, 1980, o *Comité International des Films de l'Homme* e o *Comité du Film Ethnographique* organizaram no CNRS, no âmbito dos *Rencontres Internationales de l'Audiovisuel Scientifique*, uma série de colóquios nos quais se buscava comparar os olhares de diferentes observadores sobre um mesmo grupo étnico. Assim, foram confrontadas diversas imagens registradas dos Yanomami, dos Bushmen e dos Dogon. Em 1978, Jean Rouch apresentava desta forma o primeiro colóquio: "o olho do estrangeiro vê apenas aquilo que ele sabe"[5] (de um provérbio de Gana).

Após uma primeira interrupção, os *Regards Comparés* recomeçaram em 1986. Em 1989, partimos pela trilha de "Nanook" para uma nova edição dos *Regards Comparés* sobre os Inuit. Diver-

[5] "L'oeil de l'étranger ne voit que ce qu'il sait."

sas razões, sobretudo financeiras, provocaram uma nova interrupção de onze anos. Entretanto, graças à insistência discreta mas firme, ao apoio moral e amigável e ao suporte financeiro do CNRS Images/Média – dirigido por Jean Michel Arnold e depois por Annick Demeule – o Comitê retomou novamente os *Regards Comparés* para iniciar o século. Escolhemos reencontrar, em 2000 os "Dogon da Falésia de Bandiagara, 20 anos depois", em homenagem a Germaine Dieterlen, a querida Presidente do Comitê do Filme que havia nos deixado pouco tempo antes. Em 2001 encontramos os Aborígenes da Autrália e em 2002 nos interrogamos sobre o Brasil e suas identidades religiosas. Este ano (2003) terá por tema Madagascar – História, identidade, diversidade.

Permanecemos fiéis aos princípios destes encontros, tais como foram definidos por Jean Rouch: confrontar os diferentes olhares cinematográficos, colocados por etnólogos, cineastas, geógrafos, viajantes, aventureiros, sobre um mesmo povo ou uma mesma área geográfica. Atualmente, a experiência se enriquece ainda mais: estes olhares não são mais comparados apenas entre "especialistas" de alteridade, mas um retorno também se opera. O jardineiro molhado [*"arroseur arrosé"*][6] dos Irmãos Lumière tornou-se o etnólogo etnologizado e o antigo "indígena" se aparelhou com os nossos instrumentos para interrogar-nos e interrogar a si próprio. Os Yanomami, os Bushmen, os Inuit, os Papuas, os Aborígenes, os Ameríndios, os Malgaches, fazem filmes sobre suas próprias culturas. Ao longo do tempo, estes "Olhares Comparados" tornam-se "Olhares Compartilhados".

Então atualmente os *"Regards Comparés"* são uma manifestação regular?

Sim, adoraríamos poder fazer esta manifestação todos os anos, em outubro, mas para isso precisaríamos ter o financiamento necessário. Nossa situação está gravemente ameaçada por restrições orçamentárias.

A propósito: quais são os recursos do Comitê e como a senhora os obtém?

Você quer saber sobre o financiamento do *Bilan*? Posso lhe responder muito rápido. Nosso *"commissaire aux comptes"*, Paul Tugayé, cita sempre esta frase de Jean-Jacques Roussau: "Eu esperava pouco, obtinha menos ainda."[7]

É realmente isso que ocorre hoje. A cada ano as subvenções diminuem ou mesmo desaparecem, assim como alguns prêmios. Atualmente recebemos subvenções do Ministério das Relações Exteriores, da DRAC Île de France, da Sociedade dos Amigos do Musée de L'Homme e da Sociedade Francesa de Etnomusicologia. O Ministério da Cultura (Direção do Livro e da Leitura) nos dá três mil euros e o CNRS Image/Média assume por três meses os paga-

[6] Tradução livre

[7] "J'espérais peu, j'obtenais moins encore."

mentos do salário de um coordenador e de um certo número de faturas.

Isto é para o *Bilan*...

Sim. Temos outros colaboradores que nos sustentam de uma maneira concreta e eficaz mas não contribuem com dinheiro. Em primeiro lugar, o *Cinéma du Réel* nos permite aceder a um grande número de filmes para a seleção. Nosso programa é inscrito em seu catálogo e nosso catálogo é divulgado durante este evento, na semana que precede ao *Bilan*. A Cinemateca Francesa assegura nossa campanha de divulgação em locais estratégicos, divulga também nossos programas e nos acolhe no primeiro sábado pela manhã para a abertura da manifestação. O canal de televisão *Planète Future*, que no ano passado nos dava uma certa soma em dinheiro e divulgava um *spot* publicitário cerca de vinte vezes, durante os dez dias que antecedem o *Bilan*, neste ano ainda fez essa difusão, mas não colaborou mais com dinheiro. Estamos, evidentemente, bem abrigados pelo Musée de L'Homme, que põe sua sala de cinema à nossa disposição, mas devemos pagar o projecionista.

E quem busca esses recursos, é a senhora?

Devo dizer que não sou muito hábil para buscar financiamentos. Geralmente isso se faz por meio de "amizade". Tínhamos amigos que apoiavam nossas ações em diferentes ministérios e que intercediam junto às suas Direções para nos financiar, mas as pessoas trocam de cargo e estes são ocupados por outros, o que implica refazer as propostas os contatos, e isso está se tornando cada vez mais difícil. O dinheiro diminui como "*une peau de chagrin*"[8] e a burocracia cresce como um câncer. Para receber três mil euros é preciso preencher tanta papelada como se fosse para receber cem mil. É deprimente, humilhante. Há apenas cinco anos pedíamos a subvenção, recebíamos uma carta de aceitação, enviávamos as coordenadas bancárias e recebíamos o cheque alguns meses depois.

Deixe-me mencionar o que ocorreu nesses anos com o Ministério das Relações Exteriores: o *Bureau* de Cinema deste Ministério apóia nossa ação praticamente desde o início do *Bilan*. Nossa amiga Marie Bonnel que geria tudo com mão de mestre, partiu para ocupar um novo posto em Nova York. Fiz então contato com sua substituta, que me aconselhou na redação do pedido de subvenção, fazendo diversas correções. Fiz tudo de acordo com suas instruções. O programa do *Bilan* estava pronto e publicado com o anúncio do Prêmio *Nanook* quando recebi um telefonema dizendo: "Françoise, tenho uma má notícia a lhe dar, vocês não receberão a subvenção este ano, ela foi recusada." – "Isto não é possível! Já está tudo impresso, o Prêmio *Nanook* está

[8] Expressão que vem do livro de Balzac, de mesmo nome, para expressar diminuição, perda de bens materiais ou morais

anunciado. Quais foram as razões da recusa?" As razões dadas eram inaceitáveis: nosso festival era muito "específico", não era "chic" o suficiente, a situação delicada do Musée de L'Homme não era propícia a um financiamento, a sala de cinema era antiquada (o que não é falso). Entretanto, minha correspondente acrescentou que se esforçaria para que a subvenção fosse mantida este ano.

Este festival "muito específico" havia, entretanto, chamado a atenção de algumas pessoas esclarecidas do Ministério pois, por duas vezes, na comemoração dos dez e dos vinte anos do *Bilan*, o *Bureau* de Cinema havia comprado os direitos de cerca de trinta filmes, tinha mandado legendá-los em inglês e espanhol e editara dois belíssimos catálogos para serem divulgados nas embaixadas da França do mundo inteiro... (você pode encontrar o conteúdo destes catálogos no *site* do Ministério das Relações Exteriores)

Devo dizer que naquele momento fiquei completamente abatida. Era uma quinta-feira, eu me lembro, e na sexta-feira pela manhã acordei dizendo: "Não é o caso de nos acomodarmos, nem, sobretudo, de suprimir o Prêmio *Nanook*, que já foi anunciado." Eu estava pronta a "passar o chapéu", a pedir 500 euros a Jean Rouch, 500 ao CNRS Images/Média e 500 a um outro organismo a fim de poder mantê-lo. Antes de tomar esta atitude, entretanto, decidi enviar um e-mail ao *Bureau* de Cinema dizendo que precisaria de uma resposta definitiva até aquela noite pois na segunda-feira nós teríamos uma coletiva com a imprensa no Musée de L'Homme e eu tinha a firme intenção de fazer ali um comunicado bastante violento... Ao voltar do almoço havia uma mensagem em meu computador dizendo: "Françoise, tenho uma boa notícia a dar-lhe: a subvenção para este ano foi excepcionalmente mantida em razão dos cinqüenta anos do Comitê." Porém, infelizmente deixaram-me compreender que o Ministério das Relações Exteriores nos subvencionava pela última vez.

E sobre a situação do Musée de L'Homme, com o fechamento...

Este ano, no encerramento do *Bilan*, no mesmo momento em que apresentávamos o filme *L'Aventure du Musée de L'Homme*, de Jérôme Lambert e Philippe Picard, galerias do museu, consagradas à África, eram esvaziadas de suas coleções em proveito de um novo museu, ainda em construção, que deverá ser destinado às assim ditas "Artes Primeiras". Neste sentido, devo obrigatoriamente dizer algo sobre a situação do Musée de L'Homme: ele está agonizando, não creio que ele se recupere um dia... Não é simplesmente uma página que é virada, mas um livro que se fecha para sempre. Embora as reservas técnicas tivessem apenas começado a ser remanejadas, decidiu-se repentinamente esvaziar todas as galerias públicas de etnologia, ainda que saibamos que o

[3] Mme. Foucault faz uma citação da entrevista dada por Gilbert Rouget etnomusicólogo e Diretor Honorário de Pesquisa no CNRS – à Joséphine Deschamps, no dia 25 de fevereiro de 2003, uma semana antes do fechamento definitivo das galerias de etnologia do Musée de L'Homme: "Esta foi uma das grandes riquezas do Musée de l'Homme, abrigar sob seu teto este Instituto de Etnologia fundado por Marcel Mauss e por Paul Rivet, e esta faz parte das grandes aquisições intelectuais que a morte do Musée de l'Homme está dispersando. É um verdadeiro crime contra o espírito, sem dúvida. Estamos destruindo uma imensa empresa intelectual francesa, sacrificando-a para quê? A este



novo museu não abrirá suas portas antes de 2006. Qual a necessidade de reduzir o Musée de L'Homme tão rapidamente a nada, e que propósitos se escondem por detrás destas destruições sistemáticas dos museus? Será para conseguir a privatização de todos os museus nacionais e poder vender e especular sobre o que se chamava, até o presente, de "Patrimônio Nacional"? Será efetivamente fácil para este novo estabelecimento, o "Musée du Quai de Branly", tornar-se o maior museu de etnologia, pois, além de poder dispor das trezentas mil peças do Musée de L'Homme, das cento e cinqüenta mil do Museu de Arte da África e Oceania – que fechou definitivamente suas portas no início deste ano –, pode também escolher peças e coleções provenientes de diferentes museus do país, dispondo de um confortável financiamento para aquisições.

Sem dúvida, o Musée de L'Homme não era um modelo do gênero, longe disso. Os desentendimentos entre os responsáveis, uma tendência visivelmente ultrapassada, relações complexas com o Museu de História Natural – do qual ele dependia –, a ausência de verdadeiro interesse de parte das autoridades, o envelhecimento dos pesquisadores e a não renovação destes, a ausência de contratações de jovens e sobretudo a falta de financiamento e uma certa displicência do pessoal certamente não contribuíram para o seu desenvolvimento nem para a sua renovação. Mas isto é suficiente para fazer desaparecer uma instituição única, que em um mesmo local reunia laboratórios de pesquisa, uma biblioteca, uma fototeca de alto nível, tudo isso compreendendo três disciplinas, Pré-História, Antropologia e Etnologia, ou seja, a História do Homem?[9]

Este endereço sempre foi um local de grande liberdade, onde tudo era possível, desde a época da Resistência, nos anos 1940, quando ali se imprimiam os panfletos da Rede do Musée de L'Homme, até Maio de 1968 quando, "por trás da tela" se montava, durante a noite, filmes sobre Lipp e outros conflitos. No *Bilan* usufruímos sempre de uma grande liberdade, em todos os níveis. Não sofremos pressões exteriores para a programação, temos poucas restrições de horários, os vigias do Museu são muito prestativos (alguns, inclusive, assistem assiduamente a nossas sessões). As discussões são livres e todos podem se exprimir, o júri está livre para criticar os filmes na presença dos seus realizadores. Estes últimos ficam satisfeitos, não somente porque estão apresentando seus filmes mas também por saber que julgamento se faz sobre o seu trabalho. Este é um confronto essencial para avançar e progredir. Assim, "Este lugar se torna, a cada ano, por uma semana, não mais um receptáculo de imagens e de objetos encarcerados/enquadrados nas vitrines de seus corredores, mas a caixa de Pandora da qual escapam com o vento os fragmentos de uma história de nosso mundo, constantemente completada, jamais acabada, sempre a recomeçar,

empreendimento de pôr na vitrine o exotismo, pois é isso o que estão fazendo. O Musée du Quai Branly será o triunfo do exotismo, o triunfo de tudo aquilo que os antropólogos denunciaram durante anos e que continua a ser denunciável. O Musée du Quai Branly é o triunfo do neocolonialismo, nada mais. É a apropriação pela sociedade ocidental destas obras de arte africanas, americanas, da Oceania, em nome de um estetismo que é o estetismo dos *marchands* de arte e das galerias. É absolutamente desesperador ver a morte do Musée de l'Homme. Eu vejo isso ainda hoje, ao olhar estas vitrines que são plenas de ciências e que mereciam, sem dúvida, ser desempoeiradas. Mas o Musée de l'Homme merecia ser renovado [*remis à flots*] e não ser morto como se está fazendo na mais total e inescusável inconsciência.

uma história viva, enfim!" (Marc-Henri Piault).[10]

Por essas razões que, a despeito de todas as dificuldades que se afiguram nestes dias sombrios, de nosso Museu que desaparece sob nossos olhos, desta burocracia estúpida e constrangedora que a cada dia ganha terreno e deste governo arrogante e autoritário, apesar de tudo, nós continuamos e continuaremos sob a influência de nosso "Mestre Louco", Jean Rouch, que nos legou seu otimismo inabalável e seus sonhos maravilhosos. Nós organizaremos todo ano *Bilans* do Filme Etnográfico, *Regards Comparés*, *Mercredis du Film Ethnographique*, inventaremos seminários, imaginaremos cursos de cinema... Para realizar com sucesso todas estas iniciativas e permanecer nesta "evidência poética", cara aos surrealistas e a Jean Rouch, utilizaremos sua fórmula milagrosa e infalível: "fazer como se..."

Desta forma, tudo é permitido.

[10] "Ce lieu est devenu, chaque année pour une semaine, non plus un réceptacle d'images et d'objets une fois pour toute convenus et enchâssés dans les vitrines de ses couloirs, mais la boite de Pandore dont s'échappent à tous vents les fragments d'une histoire de notre monde, constamment complétée, jamais achevée, toujours à recommencer, vivante enfin!" Marc-Henri Piault é realizador, antropólogo, Diretor de Pesquisa do CNRS e Vice-Presidente do Comitê do Filme Etnográfico, França.

Resenhas de livros

Culture and commitment:

A study of the generation gap

Autor: Margaret Mead
Editora: Doubleday and Company
Garden City, New York , 1970

O fosso entre as gerações

Alguns aspectos de nosso mundo contemporâneo ecoam nesta tentativa de esclarecer o tratamento dado ao tema da comunicação visual pela antropóloga norte-americana Margaret Mead, em seu livro *Culture and commitment* (1970). São eles o sistema de comunicação mundial fundado sobre a eletrônica, a rapidez dos avanços tecnológicos e científicos, o aumento da população mundial e dos conflitos violentos associados ao crescente número de refugiados sob tutela da ONU e a preocupação com o equilíbrio planetário - explícita no ativismo da juventude em todo o mundo - entre outros. Buscar entender estes fatores, e o modo como são concatenados no pensamento da autora, será uma maneira de chegar a um equacionamento razoável da questão sobre a visualidade tal como é concebida em suas obras.

Antes, durante e depois

Voltemos um pouco no tempo. Em 1969, no mês de março, Mead profere a conferência - da qual se originou o livro em pauta - preparada para o centenário do Museu de História Natural (onde trabalhou longos anos). Em julho, ela assiste à missão "Apolo XI" (quando os astronautas aterrisaram em solo lunar); em agosto, ao festival de música e arte de Woodstock (sobre o qual escreveu um artigo em janeiro de 1970, ressaltando o teor anti-militar do evento - protestava-se contra os massacres no Vietnã); e, em novembro, à missão "Apolo XII" (de novo à Lua). Todos estes acontecimentos, portanto, marcam o período vivido pela

Culture and commitment:

A study of the generation gap

Autor: Margaret Mead
Editora: Doubleday and Company
Garden City, New York , 1970

O fosso entre as gerações

Alguns aspectos de nosso mundo contemporâneo ecoam nesta tentativa de esclarecer o tratamento dado ao tema da comunicação visual pela antropóloga norte-americana Margaret Mead, em seu livro *Culture and commitment* (1970). São eles o sistema de comunicação mundial fundado sobre a eletrônica, a rapidez dos avanços tecnológicos e científicos, o aumento da população mundial e dos conflitos violentos associados ao crescente número de refugiados sob tutela da ONU e a preocupação com o equilíbrio planetário - explícita no ativismo da juventude em todo o mundo - entre outros. Buscar entender estes fatores, e o modo como são concatenados no pensamento da autora, será uma maneira de chegar a um equacionamento razoável da questão sobre a visualidade tal como é concebida em suas obras.

Antes, durante e depois

Voltemos um pouco no tempo. Em 1969, no mês de março, Mead profere a conferência - da qual se originou o livro em pauta - preparada para o centenário do Museu de História Natural (onde trabalhou longos anos). Em julho, ela assiste à missão "Apolo XI" (quando os astronautas aterrisaram em solo lunar); em agosto, ao festival de música e arte de Woodstock (sobre o qual escreveu um artigo em janeiro de 1970, ressaltando o teor anti-militar do evento – protestava-se contra os massacres no Vietnã); e, em novembro, à missão "Apolo XII" (de novo à Lua). Todos estes acontecimentos, portanto, marcam o período vivido pela

autora durante a elaboração do livro e nele se fazem presentes.

Culture and commitment. A study of generation gap foi publicado em 1970; a versão francesa *Le fossé des générations* (aqui utilizada) saiu em 1971. Em 1972, Mead publica sua autobiografia, *Blackberry winter. My earlier years*. Em 1973, ela apresenta uma comunicação no IX Congresso Internacional das Ciências Antropológicas e Etnológicas em Chicago. Deste congresso resultaria a publicação de *Principles of Visual Anthropology*, editado por Paul Hockings em 1975, uma das primeiras do gênero, na qual desponta o texto apresentado por Mead intitulado "Visual anthropology in a discipline of words". A temática da visualidade aparece nos três trabalhos, notadamente no terceiro; Mead alerta para a importância da observação nas várias ciências, perguntando pelo seu lugar na antropologia. Veremos, pois, como aparece em *Culture and commitment*, o pano de fundo deste famoso artigo.

Três modalidades de transmissão cultural

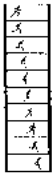
Este livro, um de seus últimos, pretende analisar a "evolução cultural" da humanidade sob o eixo das relações geracionais, distinguindo três tipos de cultura: pós-figurativo, co-figurativo e pré-figurativo. Para Mead, o engajamento da pessoa (desde a tenra infância) com todos os seus sentidos, num meio cultural dado, traduz-se pela formação de um estilo próprio, dentro dos padrões de comportamento transmitidos de geração em geração.

Com o crescente grau de complexidade das sociedades humanas, o comportamento passa a ser modelado diferentemente. A princípio, entre membros de uma mesma geração em situação comum de aprendizagem (o sistema escolar é um exemplo). Tal situação é reforçada com a utilização crescente dos meios de comunicação de massa no século XX, levando à predominância do gênero co-figurativo.

Por fim, novos "mecanismos de mudança e de transmissão cultural", "fundamentalmente diversos dos tipos pós-figurativo e co-figurativo", entram em curso definitivamente e apontam para o surgimento de um novo tipo de cultura, no qual a incerteza sobre o futuro humano (e a necessidade de inovações e readaptações) é aceitável e até mesmo desejável na medida em que se abrem possibilidades de mudança até então não concebidas. Neste novo tipo de cultura, pré-figurativo, a experiência das novas gerações no mundo em transformação constante passa a ser decisiva no processo de criação-difusão de padrões de comportamento futuros.

Importância crescente da visualidade

Note-se que o próprio uso do termo "figurativo" aponta para o modo como a visualidade está intrincada no pensamen-



to da autora, ganhando ainda maior relevância no contexto de surgimento de um sistema de comunicação mundial (amparado por satélites, rádios, tv's, computadores etc.). Conseqüentemente, do aumento significativo da freqüência de exposição às imagens (em seus múltiplos suportes) decorrem novos hábitos perceptivos destinados a alterar as relações entre as pessoas e destas com o meio ambiente. Com os computadores, outros sentidos (as "sensações" simuladas-virtuais) se aliam à visualidade, gerando novas e complexas possibilidades de transmissão cultural.

Há que se lembrar que o percurso desta complexidade crescente vem de muito antes, da passagem das culturas orais ao advento da escrita e daí aos novos meios de comunicação (atuais), nos quais a visualidade assume um papel preponderante. Para Mead as "inovações que afetam a tecnologia e a forma das instituições modificam inevitavelmente o caráter das culturas". É assim que, nas sociedades complexas, os processos de comunicação visual fornecem material ao antropólogo que busca compreender as transformações em curso e os modos pelos quais podem ser assimiladas em diferentes lugares.

Por outro lado, a própria disciplina antropológica tem suas teorias e métodos desenvolvidos, devendo fazer uso dos novos instrumentos ao seu alcance. Apenas a escrita já não é mais suficiente. As câmaras e os gravadores se tornam imprescindíveis à compreensão das totalidades culturais: da organização profunda das emoções às diferenças quase imperceptíveis nos gestos... elementos inarticulados presentes nos comportamentos das pessoas, agora (e posteriormente) suscetíveis de análise.

Propõe-se, inclusive, que se dê a câmara nas mãos daqueles que estão sendo estudados, afim de que possam-na operar eles próprios, de modo a dar a ver aquilo que, devido à nossa educação particular, não nos é diretamente perceptível. A multiplicidade de pontos de vista é mesmo uma condição indispensável ao desenvolvimento de uma antropologia comparativa ancorada no estudo das culturas vivas. Trata-se de uma aposta na capacidade comunicativa dos seres humanos no sentido de resolverem, com o auxílio das ciências, problemas tanto em âmbito local quanto mundial.

Pois se no século XX instrumentos mais refinados de observação permitem ao ser humano decolar da Terra até a Lua, um avanço de proporções similares deveria ter lugar nas ciências humanas. Esta preocupação que aparece no artigo de Mead (1975) em tom de ironia e questionamento já está implícita aqui, como se está vendo, em tom de otimismo e de esperança.

Antropologia comparada: compromisso das novas gerações

No livro, a autora procura sintetizar sua experiência com as sete culturas do

Pacífico Sul, além de outras tantas culturas nacionais com as quais trabalhou (retornando, às vezes, depois de longas ausências), de modo a enfatizar a capacidade humana e criativa de adaptação às transformações mundiais. Dividido em três partes, passado, presente e futuro (correspondendo aos três tipos de cultura: pós-figurativo, co-figurativo e pré-figurativo), o texto – originalmente, como já se disse, uma conferência – leva o leitor num constante vai-e-vem entre a formulação teórica proposta e os exemplos precisos tomados de seu trabalho como antropóloga.

Na terceira e última parte, Mead sustenta que a mudança (avanços cruciais em todas as áreas do conhecimento) em curso não tem precedentes na história da humanidade, devendo necessariamente abrir e libertar o futuro do passado. Afinal, pela primeira vez o ser humano tem a chance de se tornar "*espectador* de 50 mil anos de história". E é aí que se abre o fosso entre as gerações de antes e o pós-guerra, assinalando um novo período no qual, para Mead, a própria guerra há de ser abolida. Neste novo mundo são os jovens, munidos de alegria e possuidores de uma consciência mais ampla, que conduzem os mais velhos diante das situações sempre novas.

Desse modo, evita-se conceber, seja de "forma religiosa ou laica", o ser humano como "eleito" ou como "condenado" (os argumentos sombrios de alguns filmes de ficção científica são, para Mead, sintomas de uma imaginação adulta que não consegue livrar-se do passado). Toma-se o futuro como uma possibilidade em aberto, cravada de complexidades e desafios pertinentes a cada nova geração (crescendo num mundo tecnológico diverso da anterior). Somente a partir de um "novo tipo de comunicação ancorado num contínuo diálogo, com participação direta das novas gerações e das diferentes culturas, é que se farão planos viáveis e dignos de interesse".

Visualidade no diálogo intercultural

A visualidade se tornou, para Mead, um aspecto cada vez mais imprescindível a um desenvolvimento adequado (e complexo) das abordagens interculturais. No âmbito da formação de uma comunidade mundial, os estudos sobre a comunicação visual – maneira como os participantes de uma cultura fazem uso das imagens – são igualmente importantes no sentido de dimensionar possibilidades de transformação, as quais apontem para uma convivência pacífica e tolerante entre os povos de todas as partes do mundo que, nas palavras de Mead, agora podem se dar a ver, a escutar e a entender mutuamente.

Resta dizer que, diante de nossa atual conjuntura histórica, as projeções de Mead permanecem ainda no campo da ingenuidade ou são utopia, de cuja realização dependem as novas gerações das diferentes culturas existentes.

João Martinho de Mendonça

Diante da dor dos outros

Autor: Susan Sontag
Editora: Companhia das Letras
São Paulo, 2003.

Diante da dor dos outros é um longo ensaio sobre a fotografia de guerra. Estruturado em seções relativamente independentes, identificadas apenas por números, o livro oferece um conjunto de reflexões sobre as implicações éticas, morais e políticas deste tipo de fotografia, tanto sob o ponto de vista de sua "produção" - fotógrafos e editores - quanto de sua "recepção" - os espectadores. Perpassando estas reflexões, um problema fundamental: a questão da alteridade. Quem vê o sofrimento de quem, de que maneira, em que veículos - estas são as indagações que conduzem os argumentos do ensaio.

Susan Sontag apresenta o problema a partir de um comentário sobre *Três Guinéus*, a obra em que Virginia Woolf reflete sobre a guerra. Sontag toma como ponto de partida a convicção de Woolf de que as imagens de guerra "uniriam as pessoas de boa vontade", levantando uma dúvida acerca desta crença a partir da problematização de quem seriam os interlocutores a quem Woolf abarca na categoria de um "nós". Para Sontag, "nenhum 'nós' deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros".

Sontag prossegue entrelaçando este problema fundamental - a delimitação da alteridade - com uma outra questão: os efeitos provocados pela fotografia de guerra. Ela sustenta serem várias as reações possíveis diante da visão do sofrimento alheio: apelo pela paz, sede de vingança, conscientização da realidade do terrível. Diversos são também os sentimentos passíveis de serem suscitados: compaixão, indignação, excitação, aprovação. O essencial, contudo, é a constatação de que a mera visão do sofrimento infligido pela guerra é menos poderosa em sua proposta pacifista do que tantos teóricos e artistas quiseram fazer crer. Esta é a lição extraída por Sontag do filme *J'accuse*, de Abel Gance, lançado em 1938, cujas imagens, apesar de seu poder e crueza, revelaram-se

impotentes para evitar a deflagração da Segunda Guerra.

A autora desenvolve seu argumento pelo exame da história da exposição da dor alheia apresentado em dois tempos: a iconografia do sofrimento e a fotografia de guerra. Discutindo temas tais como a diferença entre os horrores inventados e os horrores reais, a vergonha de olhar, os efeitos provocados pelas legendas (no caso da obra de Goya intitulada *As Desgraças da Guerra*) e o caráter encenado (ou não) de registros fotográficos da guerra, Sontag propõe uma reflexão sobre a condição de espectador dessas imagens, perguntando-se sobre a dimensão ética envolvida no próprio ato de olhar. Em meio aos muitos exemplos utilizados, dois se destacam pela notoriedade e pela radicalidade: a foto da execução sumária de um homem suspeito de ser vietcongue em Saigon, em 1968, e o conjunto de registros dos prisioneiros cambojanos executados em uma prisão de Pnhom Penh, entre 1975 e 1979. No primeiro exemplo, Sontag enfatiza um sentimento de indecência presente na própria situação de co-espectador, em especial devido ao fato de que a execução foi realizada intencionalmente diante dos jornalistas. No segundo exemplo, Sontag comenta a imbricação entre um aspecto estético das imagens e um aspecto ético de sua contemplação: olhando para a câmera, as pessoas prestes a serem executadas são vistas de frente e de perto, com a fusão entre o ângulo do espectador e o ângulo do fotógrafo provocando, no dizer de Sontag, uma "experiência de dar náuseas".

A reflexão sobre estas imagens dos prisioneiros cambojanos suscita ainda uma outra questão. Portando um número de registro preso à roupa, estas pessoas permanecem anônimas, levantando a questão do lugar reservado à individualidade na fotografia de guerra. Sontag aborda este problema discutindo o entrelaçamento entre o poder, a alteridade e a visão, comentando os limites das exigências de discrição impostas ao fotógrafo de guerra, cauteloso na identificação das vítimas a quem percebe como pertencentes a um "nós", despudorado na exposição da dor daqueles a quem vê como "outros". Para a autora, o problema da alteridade ganha aqui uma nova versão, pois o outro aparece então como alguém que é visto mas não vê: sua dor pode ser exibida em uma relação marcada pela unilateralidade, conforme sugerem o esquecimento e a indiferença pelo fato de que seus parentes e amigos vêem seu sofrimento retratado em imagens globalmente difundidas.

Sontag questiona em seguida qual a razão para se contemplar imagens de horrores passados, levantando assim o problema da dimensão ética embutida no ato de recordar. A questão-chave estaria no sentimento de obrigação que acomete hoje tantas pessoas, que sentem como um dever ético olhar as imagens que recordam crimes e crueldades. Para ela, esta questão deveria ceder lugar a uma espécie



de "meta-indagação": em vez de nos sentirmos obrigados a olhar, deveríamos nos sentir obrigados a refletir sobre esta urgência em contemplar as imagens do horror. Examinando algumas idéias de pensadores que afirmaram a sedução exercida pela degradação e pela maldade sobre o ser humano, Sontag relata o episódio de uma cidadã em Sarajevo que lhe conta da própria indiferença diante da invasão da Croácia pelos sérvios, entregando-se então a um *mea culpa* no qual isentava as pessoas de outras partes do mundo de qualquer responsabilidade pela própria indiferença. Para Sontag, contudo, esta história fala de uma dimensão insuspeita daquela consagrada articulação nós-solidariedade *versus* outros-indiferença, introduzindo aí uma nova possibilidade: a idéia de que a identificação (a inclusão em um "nós" daquele outro sofredor) produza uma *atitude* de indiferença provocada por um *sentimento* avassalador de medo e desamparo.

Para Sontag, haveria uma dimensão ética nos sentimentos da compaixão e da solidariedade. A compaixão seria um sentimento inconstante, que se extinguiria diante da impossibilidade de uma ação efetiva. Já a solidariedade estaria imbricada em uma perversa relação com a inocência, uma vez que sentirmo-nos solidários seria uma forma de isentarmo-nos de qualquer responsabilidade para com aquele sofrimento que nos comove. Sontag assinala aqui a dificuldade e a dor embutidas em uma reação que, diante da dor dos outros, indagasse qual a relação entre o bem-estar de quem contempla e o sofrimento de quem é contemplado.

Isto posto, qual seria a função da fotografia de guerra? Para que registrar, contemplar, recordar o horror? Há um efeito inegável: ampliar a consciência do sofrimento que a maldade humana é capaz de gerar, diante do qual a inocência seria imperdoável. Recordar, assim, é um ato ético, envolto, contudo, em uma contradição, uma vez que a paz exigiria a capacidade de esquecer. Não se trata, entretanto, de esquecer do que é capaz a crueldade humana, mas sim de diluir o específico em uma "compreensão mais geral de que os seres humanos de toda parte cometem coisas terríveis uns contra os outros". E esse acaba sendo, para Sontag, o destino de todo registro fotográfico de sofrimentos específicos: uma contribuição para a denúncia da selvageria humana.

Estas reflexões sobre a fotografia de guerra têm como fio condutor o consagrado problema da relação entre violência e alteridade. Esta relação, contudo, não se restringe a contextos formais de guerra, estando presente também em um nível "micro" no interior da relação entre segmentos de uma mesma sociedade. Neste sentido, a leitura de *Diante da Dor dos Outros* pode levantar questões relevantes para a compreensão da dinâmica da violência na sociedade brasileira, em especial para a forma como a violência é retratada na mídia e con-

sumida por seu público receptor, em um processo dialético que constrói a própria experiência da violência, em suas dimensões ética, estética e afetiva. Desejo de vingança, compaixão, indiferença – o estudo dos sentimentos suscitados pela exposição da dor humana (nossa? dos outros?) tem muito a revelar sobre a gramática que orienta a dinâmica da violência no Brasil.

Maria Claudia Coelho

Colaboraram neste número

André Parente
doutor em cinema pela Universidade Paris VIII, professor da ECO-UFRJ, autor de: *Yasujiro Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano* (Marco Zero, 1990); *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual* (Ed. 34, 1993); *Sobre o cinema do simulacro* (Pazulin, 1998), entre outros.

Carlos Rodrigues Brandão
antropólogo, atualmente é professor colaborador voluntário do Departamento de Antropologia da UNICAMP. Integrante do corpo docente do Doutorado em Ambiente e Sociedade do Núcleo de Estudos e Pesquisas Ambientais da UNICAMP.

Eliska Altmann
doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da UFRJ e mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ. Atualmente desenvolve pesquisa sobre a recepção do cinema brasileiro no exterior.

Fernando de Tacca
fotógrafo, doutor em Antropologia Social (USP), professor do Departamento de Multimeios/Unicamp. Autor de *A Imagética da Comissão Rondon – Etnografias Fílmicas Estratégicas* (Papirus, 2001). Editor da Revista Eletrônica *Studium*: http://www.studium.iar.unicamp.br

João Martinho de Mendonça
fotógrafo, mestre em Multimeios e doutorando do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Desenvolve pesquisa sobre Margaret Mead e a visualidade no campo da antropologia.

Leonardo Name
arquiteto-urbanista (FAU-UFRJ), doutorando em Geografia (PPGG-IGEO/UFRJ).

Luciana Hartmann
doutoranda em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, membro do Núcleo de Antropologia Visual (NAVI), da mesma universidade.

Marc-Henri Piault
etno-cineasta, diretor de pesquisa do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris; presidente do Comitê do Filme Etnográfico (CFE), Paris.

Maria Claudia Coelho
professora do departamento de Ciências Sociais da UERJ. Autora de *A Experiência da Fama* (Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1999).

Mariana Giordano
doutora em História, pesquisadora assistente do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina; autora de *Juan de Dios Mena*. (Buenos Aires, CEDODAL, 1999).

Mônica Almeida Kornis
pesquisadora do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas e doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da USP.

Paul Henley
diretor do *Granada Centre for Visual Anthropology*, da Universidade de Manchester, Inglaterra, desde a sua fundação, em 1987. Doutor em Antropologia pela Universidade de Cambridge. Como cineasta, estudou dois anos no *National Film and Television School* de Beaconsfield (1984-1986). Tem diversas publicações e filmes sobre sociedades indígenas da Amazônia, com trabalhos na América do Sul e Europa.

Sandra Maria de Sá Carneiro
professora do Departamento de Ciências Sociais da UERJ, doutora em Ciências Humanas (Antropologia) pelo IFCS/UFRJ.

Silvana Brunelli Zimmermann
doutoranda em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Participou do livro *Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio* (Fapesp/Mercado de Letras, 1997) e foi curadora da exposição homônima, realizada na Pinacoteca do Estado.

Silvia Helena Zanirato
doutora em História Social pela UNESP, professora de Teorias da História do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá.

Instruções aos colaboradores

1. A revista *Cadernos de Antropologia e Imagem* aceita as seguintes contribuições:
   - **1.1** Artigos inéditos e artigos nunca publicados em português, condizentes com o perfil editorial da revista (até 35 mil caracteres com espaços, incluindo referências bibliográficas e notas)/
   - **1.2** Ensaios (até 25 mil caracteres com espaços, incluindo referências bibliográficas e notas);
   - **1.3** Entrevistas (até 20 mil caracteres com espaços, incluindo referências bibliográficas e notas);
   - **1.4** Resenhas de livros, filmes e vídeos (até 13 mil caracteres com espaços, incluindo referências bibliográficas e notas);
   - **1.5** Revisões bibliográficas (até 13 mil caracteres com espaços, incluindo referências bibliográficas e notas);
   - **1.6** Análises de filmes e vídeos (até 20 mil caracteres com espaços, incluindo referências bibliográficas e notas);
2. A pertinência para publicação será avaliada pela Comissão Editorial e por parecerista *ad hoc*, no que diz respeito à adequação ao perfil da revista, ao conteúdo e à qualidade das contribuições. Serão aceitos originais em português, espanhol, francês e inglês, porém a publicação dos trabalhos em inglês e francês ficará condicionada à possibilidade de tradução.
3. Os textos devem ser enviados, preferencialmente, via e-mail, em arquivo anexo, ou via correio postal, em cópia impressa e disquete. Solicitamos o uso do processador de texto Word for Windows (fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço 1,5) e de disco flexível de 3½ polegadas.
4. Os artigos e ensaios devem vir acompanhados de resumo em português e em inglês (contendo entre 100 e 150 palavras), além de uma seleção de palavras-chave (contendo entre 3 e 5 palavras). Os autores devem enviar seus dados profissionais (instituição, cargo, titulação, principais publicações), bem como endereço para correspondência (inclusive *e-mail*) e telefone para contato.
5. As notas devem vir no rodapé de cada página. As citações bibliográficas não devem ser feitas em notas, e sim figurar no corpo principal do texto, com o seguinte formato: (sobrenome do autor, ano de publicação, página). *Exemplo*: (Cassirer, 1979, p. 46).

6. As referências bibliográficas devem vir em ordem alfabética, ao final do texto, e devem seguir as normas da ABNT. *Exemplos:*

6.1 Livros:

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco.* Petrópolis: Vozes-EDUSP, 1976.

6.2 Artigos:

ARRUDA, Mauro. Brasil: é essencial reverter o atraso. *Panorama de Tecnologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 8, p. 4-9, 1989.

6.3 Trabalhos publicados em Anais:

CORDEIRO, Rosa Inês de N. Descrição e representação de fotografias de cenas e fotogramas de filmes: um esquema de indexação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16. 1991. *Anais...* Salvador: APBEB, 1991. v. 2, p. 1.008-22.

6.4 Partes de livros:

FERNANDES, Florestan. Análise demográfica e análise morfológica. In: _____. *Mudanças sociais no Brasil.* São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

7 As imagens (fotos, gravuras, desenhos, gráficos) que acompanham o texto devem vir com as devidas referências e legendas, e sua localização deve ser indicada no corpo do texto, no local exato de sua inserção. Solicitamos que as imagens sejam enviadas em disquete ou CD, em formato TIFF ou JPG, com boa definição gráfica (mínimo de 300 dpi), ou em cópias de qualidade, com as autorizações necessárias para a sua reprodução na publicação (especialmente no caso de fotografias).

8 Os autores devem enviar seus textos ou sugestões para:
Cadernos de Antropologia e Imagem
IFCH - UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524 - Bloco A - Sala 9002.
Cep: 20550-013 - Maracanã
Rio de Janeiro - RJ - Brasil
Tel./Fax: (21) 2587-7962 ramal 21
E-mail: cadernos@uerj.br

9. Para mais informações, consultar as editoras via e-mail:
Clarice Ehlers Peixoto - peixotoclarice@veloxmail.com.br
Patrícia Monte-Mor - interior@alternex.com.br

Próximo número:
O trabalho em imagens

Instructions to contributors

1. *Cadernos de Antropologia e Imagem* gladly accepts the following contributions:
   - **1.1** Unpublished articles or articles never published in Portuguese which relate to the magazine's specific subject (up to 35 thousand characters with spaces, including bibliographic references and notes);
   - **1.2** Essays (up to 25 thousand characters with spaces, including bibliographic references and notes);
   - **1.3** Interviews (up to 20 thousand characters with spaces, including bibliographic references and notes);
   - **1.4** Books, films and video reviews (up to 13 thousand characters with spaces, including bibliographic references and notes);
   - **1.5** Bibliographic listings (up to 13 thousand characters with spaces, including bibliographic references and notes);
   - **1.6** Film and video analyses (up to 20 thousand characters with spaces, including bibliographic references and notes);
2. The publishing relevance of the material sent will be judged by the Editorial Committee and by an *ad hoc* referee regarding the adequacy to the magazine's characteristics and the contributions' contents and quality. We accept originals in Spanish, French and English, but the texts may be subjected to translation before publication.
3. Texts may be sent preferably by electronic mail, as an attached file, or by postal mail, as a printed copy and a 3 ½ inch floppy disk. Contributors are asked to use Word for Windows (font: Times New Roman, size 12 and 1,5 space between lines).
4. Articles and essays must be accompanied by an abstract in English (from 100 to 150 words) and a list of key words (from 3 to 5 words). All authors are requested to send professional information (institution, position occupied, titles, main publications) as well as addresses (e-mail included) and telephone numbers for contact.
5. All notes must be positioned at the foot of each page. Bibliographic quotations must not be included in footnotes but within the main text, formatted as follows: (author's family name, year of publication, page). *Example:* (Cassirer, 1979, p. 46). Bibliographic references must be alphabetically listed at the end of the text.

6. Images such as photographs, pictures, drawings and graphics that accompany the text must include appropriate references and captions and their position must be exactly specified within the body of the text. We request that the images be sent in a disk, with high graphical definition, or in good quality copies with the necessary copyright licenses for reproduction in this publication (specially photographs).
7. Authors must send their texts and/or suggestions to:
   Cadernos de Antropologia e Imagem
   IFCH - UERJ
   Rua São Francisco Xavier, 524 - Bloco A - Sala 9002.
   Cep: 20550-013 - Maracanã
   Rio de Janeiro - RJ - Brasil
   Tel./Fax: (55+21) 2587-7962 ramal 21
   E-mail: cadernos@uerj.br
8 For further information contact the publishers via e-mail:
   Clarice Ehlers Peixoto (peixotoclarice@veloxmail.com.br)
   Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)

Next issue:
Work on images

Cadernos de Antropologia e Imagem

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação semestral organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem, da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ.

Assinatura anual

Annual subscription

Brasil (individual) R$ 36,00	☐
Brasil (institucional) R$ 45,00	☐
Other Countries (individual) US$ 35,00	☐
Other Countries (institucional) US$ 45,00	☐

Números atrasados

Previous issues **Números** / Issues

Brasil (individual) R$ 18,00	_____
Brasil (institucional) R$ 23,00	_____
Other Countries (individual) US$ 20,00	_____
Other Countries (institucional) US$ 30,00	_____

Opções de Pagamento

Payment

Total $ _____

☐ **Cheque**

enviar cheque nominal para Contra Capa Livraria Ltda.
Rua de Santana, 198 - Centro 20230 261 Rio de Janeiro Rj Brasil
Tel (55 21) 2512.3402 | 2508.9517

☐ **Depósito bancário**

solicitar conta pelo email editora@contracapa.com.br

Assinante
Ordered by

nome / name

endereço / address

cep / zip code

cidade / city

estado / state

país / country

tel. / phone **fax** / fax

e-mail @

assinatura / signature

data / date / /

Envie seu pedido de assinatura ou solicite por telefone / fax / e-mail:
Send this cupon or order by
phone / fax / e-mail:

Contra Capa Livraria
Rua de Santana, 198 Centro 20230-261
Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Tel/Fax: (21) 2508.9517
E-mail: atendimento@contracapa.com.br

Projeto gráfico:
Carlota Rios

Preparação:
Contra Capa

Tipografias utilizadas:
Legacy Serif e Frutiger

Impressão:
Gráfica Edil

Homenagem a Jean Rouch

Uma espera incessante. Jean Rouch (1917-2004)
Marc-Henri Piault

O cinema da amizade de Jean Rouch
André Parente

Artigos

Fotografar, documentar, dizer com a imagem
Carlos Rodrigues Brandão

Fotografía y ciencia antropológica en el Gran Chaco
Mariana Giordano

Narrativas de um ser(tão) moderno: memórias e fotografias sobre o nascer de uma cidade
Sílvia Helena Zanirato

Do monumento ao *outdoor*
Silvana Brunelli Zimmermann

Cidades em movimento: sobre cinema, percursos e acelerações
Leonardo Name

Samba em Brasília: uma utopia conservadora dos anos 1950
Mônica Almeida Kornis

A vanguarda revisitada: releituras de um movimento anti-dogmático
Eliska Altmann

Trabalhando com filme: cinema de observação como etnografia prática
Paul Henley

Pesquisa via Internet: desafios e perspectivas do trabalho antropológico
Sandra M. C. de Sá Carneiro

Um pesquisador, uma imagem

O gigante de Martín Chambi
Fernando de Tacca

Entrevista

Entrevista com Mme. Françoise Foucault
Luciana Hartmann

contra CAPA

ISSN 0104-9658
9 770104 965185

CNPq

Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais